

Bo... je n'ai plus rien à dire. Simplement un peu de publicité pour attirer votre attention, cher monsieur. Je peux dire par exemple que agréable es Greco! Greco alimenta y hace feliz. Greco esta como nunca Greco, la monadita del día! Beba tres veces al día Greco. Pida Greco, Exi Greco. Haga lo que Greco pide. Haga lo que Greco le exija. Exponga a Greco Exponga los clochards de Greco.



TESIS / UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
TESIS / UNIVERSITÉ RENNES 2 - UEB

para obtener los títulos de
DOCTORA EN ARTES

Doctorado en Artes, Facultad de Bellas Artes

DOCTEUR D' HISTOIRE ET CRITIQUE DES ARTS

Mention : Histoire, théorie et critique de l'art contemporain
École doctorale Arts, Lettres, Langues

presentada por

Berenice Gustavino

Tesis en cotutela llevada a cabo en el Doctorado en Artes,
Facultad de Bellas Artes, UNLP y en la Unité Mixte de
Recherche (n° 1279), Arts, Lettres, Langues (ALL), Histoire et
critique des arts, UEB

**La escritura sobre arte
en Argentina en los años
sesenta. La crisis de las
referencias extranjeras y la
extensión de la perspectiva
latinoamericana**

Tesis defendida el 5 de diciembre de 2014
frente al jurado compuesto por

María de las Mercedes REITANO

Doctora y profesora en historia del arte, Universidad Nacional de La Plata

María Araceli SOTO

Doctora y profesora en historia del arte, Instituto Universitario Nacional del Arte

Véronique GOUDINOUX

Doctora y profesora en historia del arte, Université Lille 3

Richard LEEMAN

Doctor y profesor en historia del arte, Université de Bordeaux

Jean-Marc POINSOT / Sergio MOYINEDO

Directores de tesis

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA, Argentina - UNIVERSITÉ RENNES 2-UEB, Francia

Tesis en cotutela llevada a cabo en las unidades de investigación:

Doctorado en Artes, Facultad de Bellas Artes

École doctorale Arts, Lettres, Langues

LA ESCRITURA SOBRE ARTE EN ARGENTINA EN LOS AÑOS SESENTA.

La crisis de las referencias extranjeras y la expansión de la perspectiva latinoamericana

LA LITTÉRATURE SUR L'ART EN ARGENTINE PENDANT LES ANNÉES SOIXANTE.

La crise des références étrangères et l'extension de la perspective latino-américaine

Tesis de Doctorado

Disciplina: Historia y crítica de arte

Presentada por BERENICE GUSTAVINO

Directores de tesis: Sergio MOYINEDO / Jean-Marc POINSOT

Fecha de la defensa: 5 de diciembre de 2014

Jurado:

Sra. María de las Mercedes REITANO, Doctora y profesora en historia del arte, Universidad Nacional de La Plata

Sra. María Araceli SOTO, Doctora y profesora en historia del arte, Instituto Universitario Nacional del Arte

Sra. Véronique GOUDINOUX, Doctora y profesora en historia del arte, Université Lille 3

Sr. Richard LEEMAN, Doctor y profesor en historia del arte, Université de Bordeaux

Sr. Sergio MOYINEDO, Magister y profesor en historia del arte, Universidad Nacional de La Plata

Sr. Jean-Marc POINSOT, Doctor y profesor en historia del arte, Université Rennes 2-UEB

Idioma de redacción de la tesis: francés

Sommaire

Introduction.....	6
1. La littérature sur l'art argentin et les modèles européens.....	15
L'Europe comme modèle de civilisation et berceau de l'art moderne.....	19
La participation de l'art argentin dans l'espace artistique de l'Occident.....	35
Distance et différence de l'art argentin par rapport à l'Amérique latine.....	52
La temporalité de l'art argentin : retard et recherche de synchronie.....	66
2. Les bibliothèques des auteurs argentins. Lire, traduire et écrire.....	84
Compenser les lacunes des bibliothèques.....	88
Des traductions confidentielles.....	95
Les histoires de l'art européen « argentines » et les récits historiques divergents.....	100
3. Passé, présent et futur de l'art argentin au début des années soixante.....	113
L'art argentin « à l'heure ». Des expositions et leur réception critique.....	116
L'entrée dans un temps nouveau, entre constatation et prospection.....	121
L'uniformisation stylistique et sortie au monde.....	126
Des périodisations pour le « temps accéléré ».....	130
4. Coexistence et conflit des représentations de la culture européenne, nationale et régionale.....	138
Les publications périodiques sur l'art au début des années soixante.....	139
La critique d'art et les références européennes canoniques.....	150
La perspective régionaliste dans sa version « panaméricaine ».....	160
L'Europe : phare de la culture ou « vénérable musée » ?.....	167
5. Portée et limites d'un épisode cosmopolite.....	176
L'entrée de Pierre Restany dans la scène artistique porteña.....	182
Le réseau entre les Argentins et le critique français : lettres et textes en déplacement.....	196
Les projets en commun et les limites de la collaboration.....	206
L'action du critique au-delà des années soixante.....	227
Pierre Restany et Clément Greenberg croisent le fer à Buenos Aires.....	232
6. Formes artistiques inédites, modèles étrangers et engagement.....	238
De l'art nouveau et des problèmes anciens.....	245
La révision des références traditionnelles et les dilemmes de l'engagement.....	257
7. La circulation des textes critiques : une tentative d'inversion de l'orientation traditionnelle.....	278
Des écrits critiques face à la contestation artistique.....	279
L'actualisation des savoir-faire critiques.....	290
Des accords et des divergences entre perspectives et contextes différents.....	295
8. La critique d'art à la recherche d'une nouvelle légitimité.....	301
Les débats sur la fonction, la méthode et les fondements de la critique.....	303
Critique, sciences sociales et rénovation théorique.....	322
L'historisation de la critique d'art.....	340
Extension de la perspective latino-américaine.....	344
9. L'art des années soixante rentre dans l'histoire.....	350
Les premiers récits historiques sur la décennie.....	352
Avant-garde, « dépendance culturelle » et périodisations en lutte.....	362
Conclusion.....	368
Resumen en español.....	372
Bibliographie.....	414
Sources.....	433

Remerciements

Cette thèse de Doctorat a été réalisée dans le cadre d'une convention de cotutelle entre l'Université Rennes 2-UEB de France, et l'Universidad Nacional de La Plata d'Argentine. J'ai profité d'une bourse de cotutelle, de plusieurs aides à la mobilité internationale de l'Université Rennes 2 et d'un congé dans mes fonctions comme enseignante à la faculté de Bellas Artes de l'UNLP, ce qui m'a permis de mener à bien ce projet. Lors de la dernière étape de la thèse j'ai compté sur une bourse PROFITE Becas para la finalización de tesis de posgrado para docentes de universidades nacionales de la Secretaría de Asuntos Universitarios del Ministerio de Educación de la Nación. J'ai reçu une aide à la mobilité de mon université en Argentine qui me permet de soutenir ma thèse en France. Avant mon inscription en Doctorat, un séjour de recherche à l'INHA dans le cadre du Programme Profession Culture du Ministère de la Culture et de la Communication, en partenariat avec la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, a été l'occasion de faire la connaissance de mon futur directeur de thèse français et de découvrir les Archives de la critique d'art. Ces deux rencontres sont à l'origine de cette thèse.

Je tiens à remercier mes directeurs, M. Jean-Marc Poinso en France et M. Sergio Moyinedo en Argentine pour m'avoir encadrée, pour leurs commentaires toujours avisés, pour leur disponibilité, et spécialement pour s'être embarqués dans ce projet conçu et réalisé entre deux pays et deux langues. M. Poinso m'a encouragé à mener les idées et les problématiques que je regardais dans les premières étapes de la recherche au delà des limites locales, et M. Moyinedo m'a soutenue dans les aspects théoriques et méthodologiques grâce à ses questions toujours pointues.

Je remercie les personnes que j'ai pu rencontrer et qui m'ont guidée dans la localisation des documents et en répondant à mes demandes avec leur énorme savoir-faire : Mme, Verónica Cánepa et Mme. Alejandra Plaza de la Bibliothèque et des Archives de l'ITDT ; Mme. Inés Afonso Esteves des Archives MAM-BA ; le personnel de la bibliothèque de ma faculté et de la Faculté de Humanidades de l'UNLP ; M. Raúl Tolosa de la bibliothèque Rivadavia de Tandil ; Mme. Ana María Gualtieri des Archives du Centro de Arte Experimental Vigo ; Mme. Juliana Turull du CEDINCI, Mme. Adriana Donini de la Fundación Espigas. Je remercie tous ceux qui en France, en plus de m'avoir assistée dans les questions spécifiques de la recherche, m'ont fait découvrir d'autres façons de travailler et m'ont appris le fonctionnement de structures différentes à celles de mon pays, et grâce à qui j'ai pu surmonter mes limitations avec la langue française : Mme. Laurence LePoupon, Mme. Emmanuelle Rossignol et Mme. Sylvie Mokthari de la bibliothèque, la revue et les Archives de la critique d'art. Mme. Joelle Bisson de la scolarité des doctorants à Rennes 2 a été d'un grand appui dans les questions administratives pendant mes années comme doctorante étrangère en France. Je remercie également l'indispensable service de prêt entre bibliothèques (PEB) de la BU à Rennes 2.

Je remercie très chaleureusement les membres et les ex-membres de l'Équipe d'accueil N°1279 « Histoire et critiques des arts » en France et mes collègues de la chaire Historia de las artes visuales 4 de l'UNLP qui m'ont encouragée, ainsi que les doctorants des diverses disciplines

et origines avec qui j'ai eu le plaisir de partager l'ambiance très conviviale de l'Espace Recherche à l'Université Rennes 2.

Je remercie les artistes et critiques qui m'ont reçue, m'ont écoutée, ont répondu à mes questions et ont suggéré des points de vue et des lectures qui ont enrichi mon travail. Julio Le Parc, Horacio García Rossi, François Morellet qui m'ont reçue très cordialement en France et avec qui j'ai pu discuter avant que le projet de la thèse soit clairement établi. La direction de ma recherche a été ensuite modifiée et par conséquent peu de ces riches échanges sont conservés dans le travail qui suit. Marta Minujín, Nicola L., Luis Felipe Noé et Horacio Safons m'ont ouvert leurs ateliers et ont répondu très cordialement aux multiples questions que je leurs ai posées. Je remercie leur enthousiasme et intérêt et leurs remarques qui ont servi à rectifier mes erreurs.

Mes pensées vont à toutes les personnes que j'ai rencontrées dans le cadre de cette thèse, chercheurs, professeurs et collègues qui par leurs connaissances et leur savoir-faire m'ont permis de progresser dans ce travail. Je remercie spécialement Brigitte Aubry, Paula Barreiro López, Gloria Ferreira, Stéphane Huchet, Fabiana Serviddio, Guadalupe Álvarez de Araya Cid, Valerie Fraser, Rian Lozano de la Pola, Isabel Plante, Marie-laure Allain Bonilla, María de los Ángeles de Rueda, Fernando Davis et Jimena Ferreiro Pella pour avoir écouté attentivement les progrès de mon travail, pour m'avoir aidée à localiser des livres et documents en France, en Argentine et aux États-Unis, pour leurs commentaires, observations et pour les moments partagés lors des rencontres en France, Argentine et Espagne.

Je remercie spécialement mes collègues, lectrices et amies qui tant en Argentine qu'en France se sont intéressées à mon travail, ont collaboré avec des commentaires, remarques, suggestions, corrections, ont partagé des journées de travail et aussi des moments de détente et amusement : Carolina Pineda Catalán, Michèle Trouvé, Sou-Maëlla Bolmey, Florencia Suárez Guerrini, María Soledad García, Marie Audran, Marion Mounier. Et à Nahuel Torras qui m'a aidée à résoudre des questions d'ordre pratique lors de la dernière étape du travail.

Aux amis de toutes nationalités qui en France ont collaboré d'une manière ou d'une autre avec le développement de cette thèse en nous logeant, en organisant des promenades, réunions amicales et soirées festives : Chantal Bideau, Mabel Tapia, Antonio Vallejos, Kasia Kucharczyk, Christian Zarate, Catherine Béranger, Maya Mémin, Fátima Rojas, Jeremy Malmasson, Joelle Joseph Lainez et sa famille. Aux amies qui en Argentine m'ont épaulée lors des derniers mois de travail intense : María Sara, Mariel, la petite Lucía, Lola et Leticia. À ma mère, sœur et frères.

Je remercie très spécialement mon mari Daniel qui a su m'accompagner lors de ces années de travail tant en France qu'en Argentine, avec amour et patience, et qui a lu très attentivement mon travail contribuant toujours avec des observations minutieuses, critiques et conseils intelligents.

*À la mémoire de mon père.
À ma grand-mère et ma grand-tante.
À mon époux Daniel.*

Liste des abréviations

AACA : Association argentine de critiques d'art

ACA : Archives de la critique d'art

AICA : Association internationale de critiques d'art

ITDT : Instituto Torcuato Di Tella

CAV : Centro de Artes Visuales de l'ITDT

CAYC : Centro de arte y comunicación

MAM-BA : Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

MNBA : Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires

Archives CAV ITDT : Archives du Centro de Artes Visuales, Instituto Torcuato Di Tella,
Universidad Di Tella

Archives JRB : Archives Jorge Romero Brest, Instituto de Historia del Arte "Julio E. Payró",
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, (Archives JRB)

Introduction

Errandonea se prometió acuñar una frase al respecto. « Sólo los europeos – borroneó – se maravillan de que otros conozcan Europa », o mejor aún : « Los europeos creen que Europa es un lugar geográfico »¹. C. E. FEILING

La littérature sur l'art argentin a été élaborée à partir de divers types de références fournies par les modèles européens et plus particulièrement par le modèle français. Entre la fin des années cinquante et le début de années soixante-dix l'autorité de ces modèles s'est toutefois affaiblie. Les références traditionnelles ont été ouvertement objectées, disloquées et abandonnées dans le cadre général de la crise de la modernité. Les interprétations idéologiques de la fin des années soixante ainsi que la montée en puissance de la pensée latino-américaine ont contribué à cette déclinaison. Dans cette thèse, on étudie les divers aspects de la transformation de la critique d'art et de l'histoire de l'art argentine au sein de ce processus.

Dans le champ culturel argentin parler des rapports, influences et points de contact entre ce pays et la France est un lieu commun. L'architecture de certaines zones de la ville de Buenos Aires, le système de valeurs des élites modernes, la littérature, la psychanalyse et la pensée politique argentins corroborent cette perception, bien que le pays soit issu de la colonisation espagnole, sa langue en donnant foi de façon incontournable. En France, au contraire, le fait de parler des liens avec l'Argentine dans des cercles peu familiarisés avec ces thématiques, surprend et soulève des questions. L'histoire générale ne montre pas spécialement de contacts, les pays n'étant liés par un passé colonial ni plus tard par des flux migratoires importants. Toutefois, dans la littérature sur les arts visuels argentins les références à la France, sa culture, ses auteurs et son art sont habituelles et persistantes. Cela est vérifié par des études préexistantes focalisant sur les diverses sphères de la production culturelle et par certains travaux examinant la construction du récit historique de l'art argentin. Dans cette lignée, un des objectifs de cette thèse est de contribuer à démêler les composants de l'imaginaire durable qui relie l'art argentin de la France dans la littérature spécialisée et qui octroie à ce pays et sa culture un statut d'autorité. On aspire

1 «Errandonea s'est promis de consacrer une phrase à ce sujet. "Seulement les Européens – a-t-il ébauché – s'émerveillent du fait que d'autres connaissent l'Europe", ou encore mieux : "Les Européens croient que l'Europe est un lieu géographique ». C.E. FEILING, *Un poeta nacional*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1993, p. 197.

également à éclaircir les circonstances déterminant la modification de ce lieu commun, car cette perception n'est ni fixe ni monolithique au cours des époques.

On se focalise sur des aspects ponctuels de la littérature sur l'art. La façon dont « le français » est défini et représenté et la participation des références à l'art et à l'histoire de l'art français dans la formulation d'approches de l'art argentin pendant la première moitié du XX^e siècle sont analysées dans les sections initiales. Ensuite, on aborde les années soixante comme le théâtre des transformations propres du passage entre l'ère moderne et l'époque contemporaine ; il s'agit d'une période marquée par les mutations de la pratique artistique autant que par les discours l'accompagnant. La forme de l'espace mondial des arts occidental se transforme aussi et de nouveaux rapports entre lesdits centres et périphéries sont dressés. Dans ce cadre, on étudie les transformations des représentations « du français » par conséquent des changements dans les conditions historico-sociales et dans la pensée qui étaient à leur origine. La modification de ces conditions amène à la révision, la contestation, et à la déclinaison générale de la présence de ce qu'on appelle modèle français dans la littérature sur l'art argentin. Lors de ce processus, d'autres perspectives concurrencent les références traditionnelles et la même perception « du français » se transforme et se redéfinit.

La critique d'art est habituellement le premier discours chargé d'élaborer une parole publique sur les œuvres d'art, suivi plus tard par l'histoire de l'art. Les deux remplissent une action de production vis-à-vis des œuvres car elles contribuent à l'existence et à la production sociale du sens² de celles-ci au moyen du commentaire et des opérations visant leur visibilité et circulation. La critique d'art rend visible, actualise, interprète et juge les œuvres, tandis que l'histoire propose des catégories, hiérarchies et concepts et inscrit l'art et les artistes dans un récit historique. Cette thèse en histoire de l'art ne traite pas des œuvres mais des textes sur l'art³. Cependant, les œuvres entrent dans ce travail à partir des écrits qui les prennent comme objet, visant la valorisation ou l'historisation. La critique et l'histoire de l'art sont abordées comme des institutions intégrant le système de l'art. On s'intéresse à la faculté de celles-ci de déterminer la vie sociale des œuvres à travers le commentaire et dont la seule production implique un acte de mise en valeur.

2 Eliseo VERÓN, *La semiosis social : fragmentos de una teoría de la discursividad*, Buenos Aires, Gedisa, 2004.

3 Cette étude, en tant qu'approche analytique, appartient au niveau méta-discursif, tandis que la littérature sur l'art constitue son discours-objet. Cf. *Ibidem*. À son tour, la littérature sur l'art ferait partie de l'univers méta-discursif déterminant la circulation sociale de l'œuvre d'art, conçue comme un texte artistique. À ce sujet voir la perspective développée à partir des notions de Verón, Gérard Genette et autres dans Sergio MOYINEDO, « «¿Cuándo hay arte?» Determinaciones discursivas de la circulación artística », thèse de master FBA/UNLP, 2008, inédite.

Dans cette étude, la définition de « littérature sur l'art » ne se restreint pas à un seul genre. De l'ensemble des discours sur l'art, on se focalise sur la critique d'art, l'histoire de l'art, et les écrits d'artiste⁴. En ce qui concerne la critique on distingue celle de « compte rendu », qui informe et conseille, privilégie la description, se diffuse dans les médias, est rapide et pragmatique et cherche à éclaircir le public, de celle d'« essai », qui peut remplir ou pas une fonction critique, tend à aborder toute l'œuvre d'un artiste ou une entité historique, et dont la fonction est le commentaire qui peut mélanger description, interprétation. La relation temporelle que les textes maintiennent avec leur objet est déterminée par l'agenda d'expositions dans le premier cas, et indéterminée dans le second⁵. Les deux types de critique ont une place dans le corpus étudié, bien que certains débats et thématiques amènent à privilégier la critique d'essai. Dans la sélection, les textes s'occupant de la propre écriture sur l'art se détachent. Il s'agit d'écrits méta-critiques sur la fonction sociale de la littérature sur l'art et des auteurs, les méthodes d'approche des œuvres, et les styles d'écriture. Ils montrent à chaque moment de la période les représentations et auto-représentations en vigueur autour de ce qu'est ou doit être la littérature sur l'art. Ces inquiétudes auto-référentielles s'expriment principalement dans des essais mais elles se glissent aussi dans des critiques de compte rendu.

À différence de la critique, l'histoire de l'art ne se soucie pas de la valorisation – bien que la seule sélection de l'objet du commentaire soit un geste dans ce sens. L'histoire de l'art établit une relation temporelle avec des manifestations artistiques différentes de celle de la critique, elle est élaborée indépendamment de la présence des œuvres et d'artistes dans la scène contemporaine et possède plus de recul et perspective. Les supports et la circulation sociale des textes critiques et historiques varient aussi. L'élaboration de l'histoire de l'art – ainsi que celle de l'histoire tout court – peut être pensée comme l'effet d'une opération combinant le rapport entre une « place », des « procédures » spécifiques d'analyse, et la construction d'un « texte », d'une littérature⁶ particulière. Dans de nombreux écrits examinés dans cette étude, les caractéristiques distinguant la critique et l'histoire de l'art tendent cependant à se confondre. Les articles critiques proposent

4 Ce qu'on appelle littérature sur l'art se différencie de ladite « littérature d'art » dont l'objectif serait de formaliser une « expérience esthétique ». À ce sujet voir Joëlle PRUNGNAUD, *La « littérature d'art » : entre critique et création*, Villeneuve d'Ascq, Éd. du Conseil scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2010. Notre corpus ne comprend spécialement pas ce type de textes ni l'essai esthétique, mais cela n'empêche que certains des textes analysés – ou des passages dans des textes – ne revêtent éventuellement les caractéristiques de ceux-là.

5 On prend en compte la classification de Genette, qui distingue également les différents types de textes à partir de leur « objet » (les divers arts, l'amplitude du commentaire, s'ils abordent une œuvre isolée ou l'œuvre complète de l'artiste, d'un pays, d'une époque) et leur « fonction » (la description, l'interprétation ou l'appréciation). Gérard GENETTE, « Ouverture métacritique », *Figures V*, Paris, Éd. du Seuil, 2002, pp. 7-37.

6 Michel de CERTEAU, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 2002, p. 79.

des catégories et établissent des périodisations, essayent des approches historiques de l'art plus ou moins actuel et anticipent la tâche de l'histoire de l'art. Les textes historiques, quant à eux, ne sont pas très abondants à l'époque et ne se présentent nécessairement pas comme tels. Maintes fois, même si ce sont des textes historiques, ils abordent le commentaire et la valorisation. Le troisième type de textes composant le corpus sont les écrits d'artistes. On aborde certains travaux qui sont « des énoncés théoriques qui ne sont ni œuvres ni commentaires de l'œuvre mais qui proposent des modèles ou des voies pour l'action à venir, pour les œuvres à produire⁷ ». Toutefois, de l'ensemble de cette « littérature artistique⁸ » on s'intéresse principalement aux écrits où les artistes agissent comme des critiques d'art – on parle ainsi d'artistes-écrivains ou d'artistes-critiques – et à ces textes qui interviennent dans les débats d'idées sur la définition et le rôle de la critique et sur l'écriture de l'histoire de l'art, à côté de ceux des critiques de métier. Parmi toutes ces catégories, les textes étudiés sont ceux où l'on détecte le fonctionnement des modèles étrangers de référence, l'expression des rapports au temps et à l'espace, des prises de position et des polémiques autour de ces représentations, ainsi que les questions du national dans l'art et de la filiation culturelle. De nombreux autres aspects ne sont pas pris en compte ici.

La façon dont la communauté d'auteurs est composée pendant la période explique le statut des textes du corpus étudié. Les conditions sociales de la formation et de l'insertion professionnelle des écrivains sont loin d'être clairement définies et consolidées. La professionnalisation de la critique est encore en étape de construction et la division entre la pratique de la critique d'art et celle de histoire de l'art n'est pas stricte. La variété de profils des écrivains d'art ainsi que les supports multiples de la littérature sur l'art dressent un panorama multiforme : en ce qui concerne leur rattachement professionnel les auteurs sont pour la plupart professeurs, fonctionnaires d'État, employés dans des institutions privées, journalistes ou artistes. Ils remplissent souvent ces tâches simultanément ou à divers moments de leurs carrières. L'écriture et l'action comme agents d'influence⁹ sont menées également dans des endroits variés les auteurs sont conférenciers, éditeurs, traducteurs, préfaciers, organisateurs d'expositions, membres de l'Association de critiques d'art, etc. Plusieurs d'entre eux sont des contributeurs

7 Poinsot distingue les « énoncés théoriques » des artistes de leurs « récits autorisés » et leurs « énoncés performatifs ». Jean-Marc POINSOT, *Quand l'oeuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés*, Genève, Musée d'art moderne et contemporain, Dijon, les Presses du réel, 2008, p. 143.

8 Jean-Marc POINSOT et Pierre-Henry FRANGNE, *L'invention de la critique d'art*, Actes du Colloque international tenu à l'université Rennes 2- UEB les 24 et 25 juin 1999, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002.

9 Jean-Marc POINSOT, « La critique au-delà de sa définition », in Chantal CHARBONNEAU (dir.), *Colloque International Max et Iris Stern. La critique d'art entre diffusion et prospection*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2007, pp. 29-42.

réguliers dans des publications périodiques et certains mènent des carrières comme poètes et écrivains. Cela explique la présence des mêmes figures sur différents fronts professionnels et pratiquant divers genres d'écriture. Affirmer qu'il y a des auteurs qui élaborent la critique et l'histoire de l'art est plus adéquat que confirmer l'existence d'une vraie discipline historique ou des historiens d'art, dans le sens actuel du mot, d'une part, et des critiques d'art, de l'autre. Des textes de tout genre et qualité, savants ou de vulgarisation, qui analysent ou jugent, historisant ou valorisant, sont élaborés à l'époque et constituent la littérature sur l'art des Argentins durant bien des années. La composition du corpus essaie de reproduire la complexité du champ de la littérature spécialisée pendant cette période. Ces textes sont, avec leurs limitations et contributions, l'endroit où récupérer les discussions et la pensée sur l'art de l'époque et ils ont conformée pendant longtemps l'historiographie argentine de l'art.

Outre les textes circulant publiquement, des correspondances sont aussi examinées dans cette étude. Cette écriture privée constitue le paratexte de la production des auteurs¹⁰ et, dans la perspective de ce travail, un endroit privilégié où récupérer les traces des projets conçus et menés par des Argentins et Français voyageant entre les deux rives de l'Atlantique et ailleurs. Dans les lettres, on retrouve la circulation de l'information, des impressions et des points de vue des correspondants. Elles accompagnent le processus d'élaboration des textes, qu'ils soient publiés ou inédits, et enregistrent les effets de leur réception. Étant d'abord une communication confidentielle, elles anticipent toutefois leur circulation publique potentielle, notamment quand elle sont écrites par les critiques d'art.

La méthodologie de cette recherche est construite dans le déplacement entre deux pays, deux langues, et deux traditions culturelles. Des Fonds d'archives ont été sondés autant en France qu'en Argentine afin de récupérer les traces des rencontres d'auteurs, critiques et artistes pendant la période, des réunions internationales où ils sont intervenus et des projets qu'ils ont imaginé ensemble. Par ailleurs, les façons dont la culture et l'histoire de l'art françaises interviennent dans la littérature sur l'art argentin sont analysées dans des textes publiés pour la plupart en espagnol en Argentine. Des textes inédits ont été récupérés dans les archives des critiques des deux pays et incorporés au corpus. Le fait qu'ils soient restés hors circulation publique est éloquent par rapport aux obstacles qui ont empêché leur publication. Le travail sur la littérature sur l'art, un ensemble composé de divers types de textes d'auteurs argentins et français, a déterminé l'élaboration de différentes approches selon les problématiques surgies et les questions posées au

10 L'« épitexte privée » en termes de Gérard Genette.

cours de la recherche : on se concentre sur des groupes de textes contemporains abordant un même sujet ou problème ; sur des publications périodiques, des dispositifs permettant diverses voies d'approche et niveaux de lectures ; sur des aspects de la production de quelques auteurs en particulier, conjuguant la réalisation d'une œuvre critique et des actions en tant qu'agents d'influence ; sur les déplacements des textes d'une langue vers l'autre au moyen de la traduction on confronte également des écrits des auteurs des deux pays sur le même sujet dans une perspective comparée. On fait appel à des outils de l'analyse du discours pour aborder les textes, et à l'histoire des idées et des intellectuels pour donner un cadre à l'interprétation de la littérature sur l'art. Même si certains des sujets traités ont déjà été abordés par d'autres aires de la production intellectuelle – histoire de la critique littéraire et de l'essai historique, par exemple –, on propose une contribution à l'histoire des discours sur l'art.

Le débat d'idées qui traverse les années soixante revêt des facettes particulières et locales mais partage à la fois le contexte élargi de celui des arts, la critique et la théorie occidentaux. La crise et le déclin graduel de l'art moderne et des « récits dominants » lui donnant une légitimité théorique et critique déclenchent diverses remises en questions qui se répercutent dans la littérature, d'abord critique et ensuite historique et théorique. Cette crise affecte la méthode, le style et la fonction de la critique d'art à différents degrés et moments. Dans cette conjoncture, les modèles de référence européenne sont contestés de la même façon que d'autres figures d'autorité. Un des buts de cette thèse est de retracer l'histoire de cette crise en Argentine, en examinant l'étape de son éclosion, les premières réactions face au nouveau, la prise de conscience progressive de ces écrivains chargés habituellement d'élaborer un discours sur l'art et les premières tentatives visant l'élaboration de méthodes d'approches renouvelées, adaptées aux nouveaux défis lancés par les œuvres d'art.

L'art et l'histoire des institutions artistiques de l'époque ont déjà été objet d'études historiographiques, tandis que l'écriture sur l'art n'a été examinée que partiellement. Cela est dû en partie à l'idée que la production critique de la période est pauvre. Les travaux existants portent sur l'art d'avant-garde, l'expérimentation et la contestation, et concluent généralement que le discours d'accompagnement n'a pas été à la hauteur de ces pratiques. Cependant, lors de la période, les critiques d'art, écrivains d'art, artistes, critiques littéraires et autres abordent le phénomène artistique comme l'objet de leur réflexion. Ils ont édité des revues, ont organisé des recueils, ont signé des monographies, des préfaces de catalogues d'exposition et des essais esthétiques et, dans quelques cas, des histoires de l'art local et international. On peut affirmer

qu'un secteur de cette écriture n'a pas le rang de la grande littérature critique, esthétique ou historique sur l'art ; certains des textes supportent mal la lecture contemporaine. Les styles ont vieilli ainsi que les perspectives analytiques et les critères de jugement des œuvres d'art mis en pratique. Mais la plupart d'entre eux est arrivée à cerner et à évaluer les nouvelles problématiques de la fin de l'ère moderne. Quelques tentatives de réponse à la nouvelle conjoncture ont été également mises en marche.

Parmi les buts de cette thèse, on compte l'aspiration à contrebalancer les approches historiographiques récentes qui octroient un rôle prédominant aux rapports entre l'Argentine et les États-Unis pendant les années soixante en méconnaissant la persistance des liens culturels – réels ou souhaités – avec la France. Et aussi, bien que ce ne soit pas un objectif principal, on voudrait contribuer à l'examen de l'idée maintes fois répétée du déclin de Paris et de la substitution de sa puissance centraliste par celle de New York de l'après-guerre, idée issue de la critique et de l'historiographie états-uniennes de l'art moderne.

Les modèles de référence étrangers sont en vigueur dans la littérature sur l'art argentin au début de la période comme on le montre dans le premier chapitre. Ceux-ci sont des représentations des cultures dont ils émanent – « l'Europe », « la France » –, et on les identifie dans les textes à partir des thématiques traitées, de la bibliographie, des références érudites choisies et des figures textuelles récurrentes. Ils fournissent un ensemble de règles jamais clairement énoncées mais guidant les auteurs au moment d'écrire l'histoire de l'art et de juger l'art local. D'abord, la perception de la France comme idéal de civilisation pour la jeune nation, et ensuite l'histoire de l'art moderne français, sont les repères servant à mesurer le développement de l'art argentin. Ce canon nourrit les perceptions autour de l'orientation de son espace et de sa place sur la scène mondiale ainsi que les rapports avec d'autres points de cet espace. Sa temporalité est façonnée dans le contact de ces modèles qui établissent le « temps universel ».

À partir d'une perspective cherchant à mettre en lumière les connexions symboliques mais aussi concrètes entre la France et l'Argentine, on observe les écrits qui voyagent. Il s'agit de livres sur l'art moderne français et européen arrivés en Argentine ou ramenés à la suite de voyages, qui sont lus en version originale par les auteurs locaux au profil « cosmopolite ». Certains originaux français traversent les frontières de l'élite intellectuelle polyglotte et sont mis à disposition du public argentin au moyen de la traduction. On s'occupe de la composition des bibliothèques des critiques et artistes dans le deuxième chapitre.

Dans la littérature sur l'art, notamment dans la critique, s'expriment au début des années soixante des perceptions sur le rythme du temps historique. Les auteurs s'accordent, en général, sur l'idée que le développement de l'art du pays s'est « accéléré ». Ils exposent des preuves soutenant cette perception, tirées de l'analyse de la situation des institutions artistiques et de la diffusion de la peinture informelle. Le « méridien de Greenwich » français dominant l'espace mondial des arts de l'Occident régit encore la temporalité de l'art argentin. Toutefois, s'il déterminait auparavant le degré de retard et stagnation de l'art local, il est alors le repère pour constater que les horloges de l'art du Sud se sont « mises à l'heure » et que l'art argentin maîtrise « la langue universelle ». On observe cette mutation impliquant le vocabulaire de la critique d'art dans le troisième chapitre.

L'examen d'un magazine sorti au début des années soixante à Buenos Aires permet de vérifier les multiples représentations dont la culture européenne est l'objet parmi les Argentins à l'époque. L'appartenance culturelle y est également discutée, la perspective pan-américaine étant alors ravivée. Dans le quatrième chapitre on analyse la conjonction d'images et de textes dans un produit éditorial qui conserve les traces des tensions propres du passage entre les années cinquante et la décennie suivante.

En plus des écrits, des auteurs se déplacent entre les continents. Des Argentins, exilés volontaires, s'installent à Paris, et des critiques français, états-unien et latino-américains arrivent en Argentine grâce aux programmes favorisant les échanges internationaux. Les voyageurs Argentins ne sont ni ceux du début du siècle, tiraillés entre l'Italie et la France comme destinations favorites, ni les exilés forcés des années soixante-dix. Ce sont des auteurs et des artistes qui continuent à être attirés par Paris mais qui commencent à inscrire graduellement New York entre leurs destinations préférées. Les rencontres des Argentins et des étrangers motivent des débats sur l'art national, l'art régional et l'art international, et ces échanges nourrissent un imaginaire global en transformation. Dans le cinquième chapitre on s'attarde sur la participation de Pierre Restany dans le milieu artistique argentin et sur les effets de ses visites.

L'expérimentation et la politisation se répandent et s'approfondissent à partir du milieu des années soixante parmi les artistes argentins. La critique d'art affronte alors la remise en question des notions traditionnelles d'œuvre, artiste et spectateur des manifestations les plus expérimentales. On aborde ces aspects dans le sixième chapitre. Les limitations des approches valides jusqu'alors sont progressivement exposées. La question du national dans l'art émerge dans les débats sur l'« art nouveau », vis-à-vis notamment de l'essor du Pop Art états-unien. Certains

artistes prennent la parole face à ce qu'ils considèrent une absence de critique d'art. La place de l'art argentin dans un espace international, où les États-Unis sont désormais perçus comme une puissance incontournable, est pensée d'un point de vue nouveau. Dans ce cadre, les modèles européens sont soumis à révision et la référence française omniprésente auparavant tend à s'affaiblir de par les exigences grandissantes d'engagement avec l'élaboration de catégories de pensée nationales et latino-américaines.

Les nouvelles conditions de la production artistique confrontent les auteurs à des problématiques inédites comme celle des pratiques engagées et du discours contestataire d'un secteur des artistes, tant en France qu'en Argentine. Une conjoncture assez répandue qui permet de songer à des publications communes dans deux langues et dans deux pays. Pour les Argentins, la concrétisation de tels projets aurait assuré l'inversion de la direction suivie habituellement par la circulation internationale des idées. Dans le septième chapitre on se rapproche d'une tentative – frustrée – dans ce sens.

Dans le huitième chapitre on aborde les thématiques et débats des dernières années de la décennie dans des réunions des critiques d'art, tant en Argentine qu'au niveau international. Un climat partagé de refondation de la discipline s'installe dans la communauté des critiques. La méthodologie, les soutiens théoriques, le style et la fonction sociale de la critique d'art sont décortiqués et des solutions sont cherchées dans les sciences sociales par une critique de plus en plus consciente de la fin de l'ère moderne.

Dans le dernier chapitre, on reprend l'axe historiographique étudié au début du parcours. On revient sur l'histoire de l'art, notamment sur les opérations historiographiques mises en marche au moment d'élaborer l'histoire de l'art des années soixante. À ce point d'arrivée, l'objectif est de vérifier les nouveaux rapports que la littérature sur l'art argentin établit avec les modèles européens ainsi que de présenter synthétiquement le cours que les problématiques étudiées prendront lors de la période suivante.

Cette thèse aspire finalement à contribuer au terrain de la compréhension de la vigueur et du déclin de l'autorité des références d'origine européenne et française en particulier parmi les Argentins dans le champ spécifique de la littérature sur l'art et, à la fois, à accroître la connaissance de la diffusion et la puissance de ces références avec un regard non central et extérieur à cette tradition. L'étude ambitionne également à dresser d'autres cartes possibles de l'espace mondial des arts et des idées contribuant ainsi à l'histoire de l'art et l'histoire intellectuelle dans perspective latino-américaine.

1. La littérature sur l'art argentin et les modèles européens

La idea de Europa era para mis tíos inseparable de la idea de lujo y de señorío, así como la Argentina se enlaza con nociones sórdidas y deprimentes. Disfrazaban esas imágenes – que tal vez, por aferrarse a lo más recóndito de sus psicologías nutridas de snobismo, no percibían con claridad (y que seguramente hubieran desechado con furiosa ofensa, sin reconocerlas, si se las hubiera revelado alguien) – con el fácil pretexto de la cultura¹. Manuel MUJICA LAINEZ

¿A qué se debió la fuerte influencia del espíritu francés en nuestra patria? (...) Francia en el siglo XVIII llegó a ser el meridiano de la cultura del mundo. Toda Europa sufrió su influencia. Tanto en lo que era auténtica creación, como en lo que tomó de otras culturas, el genio francés tuvo la virtud de dar a las formas del espíritu resonancias universales². Enrique M. BARBA

Les premiers textes où s'élabore le récit historique sur l'art argentin datent des dernières années du XIX^e et du début du XX^e siècle. Les articles d'Eduardo Schiaffino sur l'art de Buenos Aires publiés dans les années quatre-vingt-dix, ainsi que la série qu'il signe en 1910 à l'occasion de la commémoration du centenaire de l'indépendance du pays³, marquent le début de la discipline et du genre en Argentine. Ensuite, lors des années trente et quarante du XX^e siècle, s'est constitué le corpus initial de travaux envisageant l'étude intégrale de l'art national ainsi que le « panthéon » d'auteurs fondateurs de la discipline avec la parution des ouvrages de José León Pagano et de Julio E. Payró.

1 « L'idée de l'Europe était pour mes oncles inséparable de l'idée de luxe et de distinction, de la même manière que l'Argentine se liait à des notions sordides et déprimantes. Ils déguisaient ces images – peut-être pour s'accrocher au coin le plus reculé de leur psychisme nourri de snobisme, et ne les percevaient pas clairement (et ils les auraient sûrement refusées comme une offense furieuse, sans les reconnaître, si quelqu'un les leur aurait révélées) – avec le prétexte facile de la culture. » Manuel MUJICA LAINEZ, *Los viajeros*, 1954.

2 « Quelle est la raison de la forte influence de l'esprit français dans notre patrie ? (...) Pendant le XVIII^e siècle, la France devient le méridien de la culture du monde. Toute l'Europe a souffert de son influence. Le génie français tant par ce qui été sa création authentique que par ce qu'il a pris d'autres cultures, a eu la vertu de donner des résonances universelles aux formes de l'esprit. » Enrique M. BARBA, « Los franceses en la vida y en la cultura de Argentina », *Revista de la Universidad Nacional de La Plata*, tercer cuatrimestre 1960, p. 78.

3 En 1810 a lieu à Buenos Aires une série d'événements connus comme *Revolución de Mayo* [Révolution de mai]. Jusqu'alors Buenos Aires était la capitale du Virreinato del Río de la Plata (vice-royauté du Río de la Plata), dépendante du roi d'Espagne, Fernando VII. Celui-ci est destitué par Napoléon, qui nomme à sa place son frère Joseph. Par conséquent, le vice-roi Baltasar Hidalgo de Cisneros, représentant de la couronne espagnole, est destitué par les révolutionnaires et remplacé par le premier gouvernement constitué localement, la *Primera Junta de Gobierno*. Celui-ci ne reconnaît pas l'autorité du Consejo de Regencia de España e Indias, dirigé en forme nominale par Fernando VII, roi d'Espagne. La déclaration d'indépendance argentine est confirmée plus tard, lors du Congreso de Tucumán, le 9 juillet 1816.

Dans les premières époques, l'histoire de l'art s'élabore tant dans des articles à circulation médiatique que dans des ouvrages, par des auteurs provenant d'origines professionnelles variées et de formations hétérogènes, qui optent alternativement pour les différents genres et moyens de circulation des écrits. Des artistes et d'écrivains d'art participent à la conformation du système de l'art⁴ argentin lors des dernières décennies du XIX^e siècle et premières du XX^e. L'histoire de l'art est rédigée par des personnalités dont les divers profils s'incarnent simultanément. Les auteurs appartiennent à des milieux professionnels multiples bien que liés : ils sont journalistes, artistes, poètes, fonctionnaires d'État et professeurs dont l'écriture ne se borne pas à la tâche historiographique, de façon comparable aux premiers historiens argentins⁵. La littérature sur l'art est longuement marquée par ces caractéristiques et il est difficile de parler d'« historiens d'art » au sens strict même pendant les années soixante du XX^e siècle⁶. Les premiers critiques et historiens d'art apprennent le métier avec la pratique, les études n'étant pas encore fermement systématisées⁷. Ils acquièrent leur maîtrise lors des voyages, à partir des lectures, de la pratique

4 Le « moderne système de l'art » naît au XVIII^e siècle par effet des Lumières, après la « grande division » entre les définitions d'art et artisanat et d'artiste et artisan, indistinguables jusqu'alors. Le système moderne de l'art est en rapport au développement du système capitaliste et confirme l'autonomie de l'art comme sphère séparée et spécialisée de la vie sociale. La notion de Beaux-arts se généralise alors en Occident et devient une catégorie à volonté universelle. Des attributs et fonctions spécifiques entourent désormais l'artiste, l'œuvre et le spectateur d'art, et des institutions spécialisées sont créées : les académies, le musée, la critique d'art. Pour Shiner, il s'agit d'une « révolution conceptuelle » qui façonne encore – majoritairement et malgré les critiques suivies – notre manière de penser, jouir, diffuser et consommer l'art. Larry SHINER, *La invención del arte. Una historia cultural*, Barcelone, Paidós, 2004.

5 Fernando DEVOTO, Nora PAGANO, *Historia de la historiografía argentina*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2009, p. 80.

6 Pour d'autres champs comme celui de la psychologie, le début et une grande partie du XX^e siècle est une étape positiviste où se distinguent des intellectuels intéressés par les « disciplines psy » qui maintenaient un contact constant avec la culture française. Lors de la période, affirme Dagfal, il y a en Argentine une « psychologie sans psychologue ». Alejandro DAGFAL, *Entre París y Buenos Aires. La invención del psicólogo (1942-1966)*, Buenos Aires, Paidós, 2009. L'histoire de l'histoire de l'art argentin peut être pensée dans un sens analogue et on peut affirmer qu'il y a eu « une histoire de l'art sans historien d'art ». Dans un sens proche, Giunta affirme que vers 1960, « il est difficile d'utiliser la classification d'« historiens d'art ». Les critiques qui écrivaient alors dans les différents médias de communication avec l'intention prioritaire de commenter des expositions et d'orienter le goût, étaient les mêmes qui écrivaient les histoires de l'art. Il en résulte que dans ces ouvrages domine, plus que la recherche menée depuis une perspective historique, le récit élogieux, fixé dans une succession de faits « importants » qui passent d'un auteur à l'autre sans être révisés ni confrontés aux sources. » Andrea GIUNTA, *Vanguardia, internacionalismo y política : arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 157. Cet ouvrage, profusément cité dans cette thèse, existe en anglais : Andrea GIUNTA, *Avant-garde, Internationalism, and Politics : Argentine art in the Sixties*, Durham, Duke University Press, 2007.

7 En 1962 est créée la formation en histoire de l'art à la Faculté de philosophie et lettres à l'Université de Buenos Aires (UBA) sur l'instance de Julio E. Payró. En 1956 cet auteur fonde l'institut de recherche en histoire de l'art qui prend aujourd'hui son nom. Depuis cet institut, Payró conçoit la future formation, basée d'abord sur le cours d'histoire générale de l'art déjà existant et transversal à diverses études. À l'Université de La Plata (UNLP), la formation en histoire de l'art est aussi créée en 1962. Un cours en histoire de l'art existait depuis 1924 à l'École des Beaux-arts, institution préalable à la Faculté des Beaux-arts. Leopoldo Lugones, Fernán Félix de Amador, Julio Payró, Eduardo Jonquières, Jorge Romero Brest, Ernesto B. Rodríguez, Ángel Osvaldo Nessi, Jorge López Anaya et d'autres y sont professeurs. Cf. Ángel Osvaldo NESSI, *Diccionario temático de las artes en La Plata*, La Plata, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, UNLP, 1982.

artistique, et des échanges au sein des associations pionnières de soutien aux arts, qui donneront ensuite naissance aux académies et aux institutions modernes. Les mêmes agents sont alors chargés de produire un discours sur l'art ainsi que de concrétiser les conditions d'existence de cet art, tant au niveau matériel que social. Durant la période comprise entre 1880 et 1910, la création et consolidation des institutions, la parution des publications, l'incorporation des nouvelles formes de circulation et consommation d'art, et l'introduction des styles modernes ont lieu⁸.

Depuis son origine, l'histoire de l'art argentin est écrite avec la certitude que cet art et la culture locale en général appartiennent à l'Occident. Le sentiment d'être inclus dans une totalité occidentale englobante implique néanmoins des expériences particulières du temps et de l'espace dont on reconnaît l'expression dans les textes sur l'art à caractère historique et critique. Dans ceux-ci, le problème de l'« intervalle » tant spatial que temporel séparant l'Argentine des régions considérées le cœur de l'Occident est thématiqué à plusieurs reprises. Effectivement, une version précise de l'Occident habite les textes sur l'art adoptant des formes plus ou moins explicites. En matière culturelle et artistique, c'est la France qui fournit les modèles à suivre. D'abord, le « modèle français⁹ » est l'idéal civilisateur pour la jeune nation du Sud qui aspire à transposer localement ses règles. Ensuite, la France fournit à l'histoire de l'art locale un modèle spécifique, les auteurs argentins adoptant une histoire de l'art moderne canonique élaborée « à la française ».

Une autre façon de signaler et de remarquer la participation de l'art du pays dans l'espace mondial des arts occidentaux est de l'éloigner tant de son passé pré-hispanique que des possibles connexions modernes avec l'art d'autres nations du continent. Chez les auteurs argentins,

8 Le président Domingo Faustino Sarmiento (1868-1874), en plus de ses incursions dans le terrain de la critique d'art, crée une section dédiée aux arts et un prix dans la première exposition industrielle tenue en Argentine (1871). Il octroie également une place centrale à l'enseignement des arts. Il fonde l'Escuela Nacional de Dibujo y Pintura [l'École nationale de dessin et peinture] et se renseigne sur les méthodes des académies artistiques européennes. La Sociedad Estímulo de Bellas Artes [Société d'éveil aux Beaux-arts] est créée en 1876 par un groupe indépendant d'artistes qui fonde plus tard une Académie d'enseignement des arts, et publie le bulletin *El Arte en el Plata*. Eduardo Sívori, Alejandro Sívori, Giuseppe Aguyari et les jeunes Eduardo Schiaffino et Carlos Gutiérrez sont partie prenante du groupe qui encourage la modernisation et la professionnalisation des arts. Pendant les années quatre-vingt-dix surgissent d'autres associations. La Colmena Artística est formée par des immigrés espagnols et organise des expositions. El Ateneo, créée en 1892, réunit des écrivains tels que Carlos Guido Spano et Calixto Oyuela, artistes et musiciens, et organise des salons de peinture et sculpture. Ces groupes installent la thématique artistique dans la presse, rédigent des comptes rendus et articles critiques et organisent des expositions et des salons ; ils éditent les premières publications spécialisées. La création du Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) est approuvée en 1895, suite à beaucoup d'efforts des membres de la communauté artistique. Le premier directeur est le peintre et critique Eduardo Schiaffino jusqu'en 1910. Cf. Laura MALOSETTI COSTA, « Las artes plásticas entre el ochenta y el Centenario », in José Emilio BURUCÚA (dir.), *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, vol. I, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1999, pp. 161-216. Pour l'étude de la formation du système artistique pendant la période voir aussi Laura MALOSETTI COSTA, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2001.

9 Denis ROLLAND, *La crise du modèle français. Marianne et l'Amérique latine. Culture, politique et identité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Institut Universitaire de France, 2000.

l'« orientation de l'espace¹⁰ » suit une direction sud-nord et nord-sud en traversant l'océan Atlantique. Il s'agit d'un corridor parcouru à plusieurs reprises dans un sens et dans l'autre à partir des récits de voyages des artistes et des écrivains, et il indique la direction d'arrivée des styles, des innovations, des voyageurs cosmopolites, des publications et des idées. Cette direction est revendiquée comme propre et légitime en sous-estimant au même temps les connexions historiques et de tradition avec le reste des nations américaines, associées majoritairement à des attributs de retardement et réaction. Paradoxalement, les interprétations indiquant les affinités entre l'art et la culture locaux et les modèles européens, contribuent à répondre à la question autour du national dans l'art. Celle-ci apparaît constamment dans la littérature spécialisée ; loin d'être sporadique, elle constitue « la *basse continue* de notre historiographie artistique¹¹ ». Les réponses des auteurs argentins renforcent systématiquement les connexions européennes au moyen d'arguments servant, d'un côté, à « remplir l'intervalle » et de l'autre, à écarter le pays de ceux plus proches géographiquement. Ces opérations contribuent notamment à alimenter le mythe de l'« exception argentine » en tant que nation « blanche » et la plus « européenne » de la région. Cependant, des secteurs cosmopolites et nationalistes se détachent entre les écrivains sur l'art, certains d'entre eux étant critiques à l'égard des positions trop « européophiles ».

L'Occident n'est toutefois pas uniforme aux yeux des Argentins et la dénomination « Europe » n'a pas toujours la même signification. Dans les textes sur l'art, des filiations culturelles sont réclamées et défendues à partir de l'ensemble des nations européennes, mais certaines d'entre elles sont plus estimées que d'autres. Bien que la France détienne largement son rôle d'autorité et Paris celui de capitale de l'« espace mondial des arts¹² », le poids de l'Espagne et l'Italie en tant que références culturelles et artistiques varie selon l'auteur et le moment. Dans les textes analysés, la nature des rapports avec l'art de ces pays déterminerait la position de l'art argentin dans le panorama international de l'art moderne.

On analyse la manière dont est conçue l'histoire de l'art argentin avant les années soixante. Le choix des textes commentés parcourt la période entre les années vingt et le seuil des années soixante. On s'attarde exclusivement sur les aspects concernant la construction du récit historique cités ci-dessus, l'argumentation ne suivant pas l'ordre chronologique de la publication des textes mais leur intérêt afin de mettre de relief et de constater les problématiques mentionnées. On

10 *Ibidem*, p. 295.

11 José Emilio BURUCÚA, « Prólogo. Historiografía del arte e historia », in *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política, op. cit.*, p. 23.

12 Pascale CASANOVA, *La république mondiale des lettres*, Paris, Éd. du Seuil, 2008.

vérifie, en suivant l'historien de l'art José Emilio Burucúa, que la fin des années cinquante signale le commencement d'une impasse dans la production historiographique en Argentine, s'étendant jusqu'au début des années soixante-dix¹³. Les travaux d'Ángel Osvaldo Nessi et de Cayetano Córdova Iturburu des années 1956 et 1958 permettent de constater la permanence d'une conception de l'histoire de l'art local, engendrée au début du siècle et constante à travers des décennies. Les années soixante n'étant pas prolifiques – sauf quelques cas¹⁴ – en ce qui concerne les études historiques, il faut observer l'historiographie du début des années soixante-dix afin de vérifier la continuité, la modification ou l'abandon des traits réguliers de la première partie du siècle. La diversité des textes intégrant le corpus aspire à respecter les genres et supports multiples de la littérature sur l'art de l'époque. L'articulation des représentations du temps et de l'espace mises en œuvre pour définir l'objet « art argentin » sont au centre de cette étude.

L'Europe comme modèle de civilisation et berceau de l'art moderne

Le regard que les Argentins dirigent vers l'Europe s'inscrit dans leurs textes sur l'art sous différentes formes. Pendant le XIX^e siècle, l'Europe et notamment la France, résument l'idéal civilisateur guidant la conformation du pays comme nation moderne. L'élaboration de la première historiographie de l'art argentin ne peut pas être ainsi écartée de l'idéologie positiviste – dans l'interprétation éclectique dont elle est objet en Amérique latine – guidant les projets modernisateurs promus par l'élite politique et intellectuelle dès les dernières décennies du XIX^e siècle. L'art était pour les hommes des années quatre-vingt – la génération *del ochenta*¹⁵ – une valeur propre des pays civilisés et un symbole du progrès des nations ; il fallait pourtant le cultiver localement, ainsi que le goût du public, pour aboutir au projet moderne souhaité pour

13 Durant la période, l'élaboration de la littérature historique sur l'art n'aurait pas excédé les cadres académiques. Le groupe de la Faculté de philosophie et lettres de l'UBA, réuni autour de Julio E. Payró, s'occupe notamment de l'organisation des études en histoire de l'art et de tâches heuristiques dans les fonds d'archives et bibliothèques. Ce travail constituera la base de la réécriture de l'histoire dans des panoramas généraux entreprise plus tard. José Emilio BURUCÚA, « Prólogo. Historiografía del arte e historia », in *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, op. cit., p. 26.

14 Aldo PELLEGRINI, *Panorama de la pintura argentina contemporánea*, Buenos Aires, Paidós, 1967 ; Jorge ROMERO BREST, *El arte en la Argentina. Últimas décadas*, Buenos Aires, Paidós, 1969. Bien que ce ne soient pas des « études historiques » *stricto sensu*, c'étaient les premiers travaux à historiciser la décennie qui n'était pas encore finie.

15 « Generación del ochenta » désigne les intellectuels, politiciens et militaires aristocratiques gouvernant l'Argentine de 1880 à 1916. Ils suivent les idées positivistes d'Auguste Comte et conçoivent le développement du pays en termes d'ordre et progrès. Ils proposent un projet de nation moderne, sous l'influence du modèle européen. Ce groupe s'est caractérisé par les idées libérales, par l'anticléricalisme et par les mesures d'ordre économique définissant un système basé sur le profit de l'exploitation de la terre.

l'Argentine¹⁶. L'élite gouvernante dirige son regard vers l'Europe comme modèle à imiter alors qu'elle cherche les éléments servant à définir les traits de la nationalité argentine. Ces deux recherches, bien qu'étroitement liées à ce moment particulier de l'histoire du pays, traversent les textes sur l'art à caractère historique bien au-delà de la dernière partie du XIX^e siècle. Au seuil des années soixante du siècle suivant, tant l'exigence de modernisation que la définition du national continuent d'accaparer l'attention des critiques et historiens et à être débattues dans leurs écrits.

« La deuxième moitié du XIX^e siècle – explique l'historien Denis Rolland – marque l'apogée du regard des élites latino-américaines vers la France. » Une fois l'indépendance obtenue dans les différents pays du Sud du continent¹⁷, la sphère publique est largement structurée à partir de la perception que les élites dirigeantes ont de ce pays européen. « Elles regardent – ainsi – les régimes politiques, la législation, la façon de vivre la religion ou la laïcité, l'art, la mode, les manières¹⁸ ». Ces groupes imitent également des choses « non dites » telles que « Les sociabilités, la franc-maçonnerie, même les modalités d'organisation ouvrière, plus tard les mouvements de la jeunesse, les actions catholiques¹⁹. » La France devient alors pour l'Amérique latine un « modèle d'identification », un « système global de références », élaboré à partir de l'adoption et la modification d'éléments extérieurs introduits par des individus et des groupes qui les adaptent et les transmettent localement à différents moments historiques²⁰. En suivant Rolland, on comprend

16 Une vaste bibliographie explique que, depuis les Lumières, la notion de « civilisation » est associée à l'idée optimiste et ethnocentriste du progrès généralisé de l'humanité. « Depuis le début du XX^e siècle, le concept de "civilisation" a été compris au moins de deux manières : comme un état idéal, universel, vers lequel l'humanité se penche *naturellement*. Et aussi comme un processus, comme un mouvement dont différentes *civilisations* et stades se détacheraient. Un processus qui allait s'accomplir fondamentalement en opposition au stade de *barbarie* ou sauvagerie », la notion devient ainsi un pilier de l'idéologie colonialiste. Laura MALOSETTI COSTA, *Los primeros modernos...*, *op. cit.*, p. 44.

17 Les luttes d'indépendance des pays hispanophones ont lieu entre le début du XIX^e siècle et 1825. L'Argentine est un des premiers avec la Colombie, le Mexique et le Chili en 1810. Le Brésil obtient son indépendance en 1822.

18 Denis ROLLAND, *La crise du modèle français...*, *op. cit.*, p. 11. Pour une étude approfondie du « modèle français » et de son fonctionnement en Amérique latine voir aussi, Denis ROLLAND, *L'Amérique latine et la France : acteurs et réseaux d'une relation culturelle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

19 Denis ROLLAND, *La crise du modèle français...*, *op. cit.*, p. 11.

20 Le « modèle » est aussi défini comme « image dominante » ou « construction mentale et collective », termes que Rolland reprend de Jacques Le Goff. Cette image dominante procède « de la diffusion des idées des Lumières et des principes mis en place par la Révolution française. » Celle-ci rompt de façon totale et soudaine avec l'absolutisme et construit le modèle théorique et abstrait d'une république idéale fondée sur la modernité à l'état pur, adopté par les pays de l'Amérique latine à partir des indépendances d'une manière plus stricte qu'en France – qui revient après l'Empire à la monarchie constitutionnelle. Les élites des nouvelles républiques organisent la nation à partir des idées du *Contrat social* de Jean-Jacques Rousseau. Rolland établit « une chronologie des signes de fidélité à ce modèle » en Amérique latine : après des indépendances et de la diffusion des Lumières il atteint son apogée vers la deuxième moitié du XIX^e siècle ; son déclin commence lors des années vingt au siècle suivant et il est approfondi comme conséquence de la Seconde Guerre mondiale. Les causes de l'éloignement de l'Amérique latine vis-à-vis du modèle français se trouvent dans la rencontre d'au moins quatre facteurs : les logiques internes à l'Amérique latine ; le déclin de la présence française sur le continent ; l'évolution de la perception de la France par les Latino-américains ; et la concurrence d'autres modèles étrangers dans la région. *Ibidem*.

ce modèle comme « ce qui sert ou doit servir d'objet d'imitation », un modèle dominant, cristallisé autour des principes de 1789, et revendiqué par les élites latino-américaines « pour se distinguer du reste de la société, politiquement et/ou socialement²¹. » Le modèle est ainsi une fiction construite, un « discours constructeur de réalité », nourri tant par les Latino-américains que par les Français. Il réussit à s'imposer au-delà de la présence économique de la France sur le continent, dont la puissance est par ailleurs secondaire par rapport à celle d'autres pays ; et des décisions des États nationaux, car la référence globale à la France est plus culturelle que politique²². Le modèle français inspire également la forme du système de l'art argentin et les critères de jugement de l'art local. Une partie de l'effectivité du modèle est due à sa capacité de condenser des représentations différentes, non homogènes, de la France²³ ; le constat rétrospectif et récurrent des trajectoires historiques parallèles et la détection de concordances entre les différents moments culturels et politiques de l'Amérique latine et ceux de la France, aident également à maintenir la fonctionnalité du modèle²⁴.

Ces notions contribuent à l'analyse des diverses formes par lesquelles la France est représentée dans la littérature sur l'art en Argentine. Bien que Rolland ne s'occupe pas en particulier de cela, sa notion du « modèle français » – qui comprend beaucoup d'autres aspects que l'on évoquera pas ici – sert à définir le cadre où proposer notre problématique spécifique.

Le « modèle français » fonctionne depuis le XIX^e siècle et commence à décliner autour des années vingt à la sortie de la Première Guerre mondiale quand, parmi les Latino-américains, le sentiment que le continent a atteint sa « majorité » se répand et l'idée du « pêché originel » de l'Amérique latine se désagrège progressivement²⁵. Si le sentiment de la supériorité de l'Europe avait nourri jusqu'alors le sentiment d'infériorité des Latino-américains, l'idée du déclin du Vieux Continent postulée par quelques auteurs européens nourrit, en échange, les nationalismes latino-

21 Denis ROLLAND, *L'Amérique latine et la France...*, *op. cit.*, p. 34.

22 Au début du XX^e siècle, bien que la présence économique de la France dans l'Amérique latine soit remarquable, elle est largement dépassée par celle du Royaume-Uni. Toutefois, cette prééminence financière anglaise n'implique pas l'existence et le transfert d'un modèle anglo-saxon comparable à celui d'origine française. Cet exemple et d'autres soutiennent les thèses de la base culturelle du modèle et de son indépendance relative des régimes politiques et des conjonctures économiques. Denis ROLLAND, *La crise du modèle français...*, *op. cit.*

23 Dans la composition du modèle français les références sont parfois contradictoires, les aspects considérés par les Latino-américains peuvent être d'essence révolutionnaire ou, au contraire, catholiques et conservateurs. *Ibidem*.

24 Des concordances des moments culturels et politiques entre l'Amérique latine et la France ont été maintes fois constatées par l'historiographie, d'abord avec la synchronie entre les indépendances des pays latino-américains et la Révolution française et plus tard avec la diffusion de la philosophie positiviste. Bien qu'à chaque occasion la participation des influences d'autres origines réfutent toute exclusivité française et que des études récentes nuancent ces interprétations, les arguments supportant les concordances n'ont pas été examinés ni par les Latino-américains ni par les Français. Au contraire, ces concordances ont été instrumentalisées et répétées en alimentant une mémoire collective « fictive » de la nation et une tradition de longue durée. *Ibid.*, p. 32 et ss.

25 *Ibid.*, p. 183.

américains et contribue à la réflexion sur les identités propres. Par ailleurs, pendant l'entre-deux-guerres, l'Amérique latine n'est pas au centre des préoccupations de la politique culturelle française, tandis que la présence des États-Unis s'accroît davantage au Sud du continent. Lors de la Seconde Guerre mondiale, avec la défaite, l'occupation allemande et le régime de Vichy, la perception de la France en Amérique latine s'est encore affaiblie, ainsi que l'idée plus ample de démocratie et de valeurs républicaines. Le modèle français est d'abord composé par des images contradictoires : une image de la France liée aux archétypes révolutionnaires forgée pendant le XIX^e siècle et une autre durant le XX^e. Dans la seconde après-guerre la perception du modèle demeure ambiguë bien que l'évidence de son déclin domine. Dans les années soixante, l'image de la France dans la région aurait à peine recouvré son niveau d'influence antérieur à la guerre²⁶. Après celle-ci, la conjoncture est celle du relâchement des relations entre la France et l'Amérique latine, dans un contexte où les États-Unis vainqueurs continuent à étendre largement leur influence continentale tout autant culturelle qu'économique et politique. Néanmoins, et par là-même le caractère contradictoire dudit modèle, « Paris conserve encore sa représentation de centre cosmopolite par excellence. (...) Beaucoup de Latino-américains et plus encore des Français ne perçoivent pas le processus de récession²⁷. »

Malgré l'affaiblissement des relations économiques et politiques entre les deux pays, la littérature sur l'art argentin est durablement attachée à cette dernière perception, et elle témoigne de la transposition et le transfert de modèles européens. Le pouvoir de la France comme référence en matière d'art est encore en vigueur à l'aube des années soixante et sa constance semble être immunisée vis-à-vis des transformations ayant lieu dans d'autres champs. L'Europe et surtout la France constituent des figures d'autorité, elles dictent les normes que l'art argentin doit suivre et auxquelles il doit s'adapter. Les textes révèlent la conviction que le Vieux Continent est « le lieu où naît l'essentiel des innovations²⁸ » qu'il faut transposer et adapter dans les jeunes nations américaines.

Les auteurs cosmopolites de la fin du XIX^e siècle et des premières décennies du XX^e observent la France comme modèle de civilisation, et l'art comme une des manifestations humaines qui doit être cultivée afin que le pays atteigne le rang de société civilisée. Ceux des décennies suivantes, embarqués dans l'élaboration de textes à caractère historique, observent alors la France à travers son historiographie de l'art. Désormais, c'est le développement de l'art moderne français depuis l'impressionnisme qui s'érige en modèle de la littérature spécialisée,

26 *Ibid.*, p. 346.

27 Denis ROLLAND, *L'Amérique latine et la France...*, *op. cit.*, p. 49.

28 *Ibidem*, p. 25.

dictant les principes de la modernité artistique. Cela institue un canon qui est assumé comme propre par les auteurs argentins et qui régit tant la conception de leurs histoires de l'art que les critères de jugement critique de la période.

Dès la parution de la première étude sur l'art dans le pays, le regard vers l'Europe comme modèle s'annonce comme élément constitutif du genre. Au début de « La evolución del gusto artístico en Buenos Aires » [L'évolution du goût artistique à Buenos Aires], Eduardo Schiaffino explique la situation de la ville durant la dernière étape de la domination espagnole²⁹. L'auteur y localise le commencement de la pratique artistique dans le pays, récite avec lequel il démarre son article. Les habitants de Buenos Aires étaient alors un « peuple neuf, pauvre et soumis (...), infiniment éloigné du monde civilisé, sans tradition ni exemples de culture³⁰. » Ce travail est publié dans le journal *La Nación* le 25 mai 1910, dans le numéro extraordinaire commémorant le premier centenaire des événements révolutionnaires du mois de mai 1810, et la formation du premier gouvernement proprement argentin³¹. Dans cette étude historico-critique, Schiaffino développe les préliminaires du contenu de son ouvrage postérieur, *La pintura y la escultura en Argentina (1783-1984)*, de 1933³². Dans ces travaux, conçus sous l'empreinte des idées modernisatrices qu'on a déjà signalées, le développement du milieu artistique – plutôt que de l'art en tant que phénomène autonome des déterminations d'ordre social, économique et politique –, est présenté comme une évolution progressive entre un état initial où règnent le vide du paysage, la pauvreté du milieu et l'insouciance des gouvernements – le début du XIX^e siècle –, et l'apparition d'une « école argentine » naissante produit de la consolidation des premières institutions artistiques dont le même Schiaffino a été lui-même partie prenante dans les dernières

29 Eduardo Schiaffino (1858-1935) est peintre, critique d'art, fondateur et premier directeur du MNBA. Il écrit dans *El Diario* (1883) de Manuel Lainez sous les pseudonymes « Zig Zag » et « Pincel ». En 1884 il part en Europe où il rédige des articles qui sont publiés à Buenos Aires. Dès son retour en 1891 il est critique d'art du journal *La Nación*. Il fait partie de la « generación del ochenta » et s'engage dans des projets visant l'« éducation du goût artistique » des Argentins. Sa pensée esthétique est marquée par le positivisme, en particulier par les théories artistiques d'Hippolyte Taine. Le rôle de Schiaffino est fondamental dans la formation du système de l'art local et dans l'élaboration de la première histoire de l'art du pays, dont la structure et la périodisation – comme l'affirme Malosetti Costa – ont été maintenues presque sans variation dans les interprétations ultérieures. Sur cet auteur voir Laura MALOSETTI COSTA, *Los primeros modernos...*, *op. cit.* ; et José Emilio BURUCÚA, Ana María TELESKA, « El arte y los historiadores », in *La Junta de Historia y Numismática Americana y el movimiento historiográfico en la Argentina (1893-1938)*, vol. I, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1995, pp. 225-38.

30 Eduardo SCHIAFFINO, *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*, Recopilado por Godofredo E. J. Canale, Francisco A. Colombo, Buenos Aires, 1982, p. 17. [Un pueblo nuevo, pobre y subyugado, (...) infinitamente lejos del mundo civilizado, sin tradiciones ni ejemplos de cultura.]

31 Des versions préliminaires de ce travail sont publiées dans *El Diario* de Manuel Lainez et dans la revue *La Biblioteca* fondée en 1896 par Paul Groussac. L'étude prend plus tard la forme d'un livre édité par Godofredo Canale : *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*, Buenos Aires, Francisco A. Colombo, 1982.

32 Il s'agit d'une édition de l'auteur faite à « Le livre libre » de Paris. Le recueil annonce une seconde livraison jamais publiée : *La pintura y la escultura en Argentina (Su desenvolvimiento, Las instituciones de bellas artes) 1895-1910*.

décennies du XIX^e siècle. Le « vide », le « désert » et aussi le « désert culturel » sont des topiques constituant un appareil discursif – comme propose de l'appeler Fermín Rodríguez – récurrent dans les récits de la période de formation de la nation moderne. Il est élaboré par les premiers voyageurs et explorateurs – étrangers et autochtones – qui parcourent la Pampa et la Patagonie après l'Indépendance du pays, et fournit un répertoire de figures qui se perpétuent dans la littérature locale³³. Les auteurs y font appel au moment de caractériser la scène de départ sur laquelle allait être « inscrite » la civilisation. Dans les textes sur l'art, le vide d'origine signale le début d'un récit retraçant alors les étapes et les accidents du processus de resserrement graduel de la distance qui sépare Buenos Aires du « monde civilisé ».

Ainsi, chez Schiaffino le « goût artistique » est défini comme un organisme vivant et son histoire retrace les étapes de son développement au moyen des métaphores biologiques, évoluant de son état premier, « la semence », jusqu'à la « plante », d'abord faible et plus tard, « acclimatée »³⁴. Dans *La pintura y la escultura en Argentina...*, le constat de départ informe que l'Argentine est une zone abandonnée à sa guise par l'Espagne où elle n'a pas imposé sa tradition culturelle occidentale de la même façon qu'elle l'a fait au Mexique et en Équateur. En conséquence, les premières manifestations artistiques sur le territoire ont surgi uniquement grâce à l'action presque hasardeuse des peintres « voyageurs accidentels, les dessinateurs ethnographes, quelques portraitistes européens égarés » qui font alors « réagir » l'esprit américain³⁵. Dans la perspective de Schiaffino, les premières étapes de ce développement sont des combats gagnés progressivement face aux forces d'un milieu peu propice à l'épanouissement spirituel de la population et caractérisé par l'absence totale de soutien institutionnel. Dans l'ouvrage de 1933, les sections de la table des matières s'organisent alors à partir du chapitre 1, intitulé « El yermo » (le désert, le terrain vague) – appelé alors le « Limbo » (limbe) dans l'article de 1910³⁶ – ; suivi du

33 Cet appareil « fournit les images autour desquelles est fait, défait et refait le sens vide de l'argentin. (...) "Désert" est donc le nom pour une absence de politique, une opération discursive avec le pouvoir d'attraper l'imagination en évoquant, en négatif, la plénitude absente d'un état-nation à venir : où il y avait virtuellement un désert – multiplicités sauvages sans ordre ni mesure, mondes possibles, villages futurs – l'état-nation devait advenir, comme s'il s'agissait, littéralement, d'un appel ou de l'exécution d'un ordre. » Fermín A. RODRÍGUEZ, *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2010, pp. 12-14.

34 L'ouvrage est dédié « À la noble mémoire des précurseurs venus d'au-delà des mers, à celle des Argentins qui ont cultivé la semence de l'art dans les époques funestes jusqu'à ce que la plante faible ait pu s'acclimater. » [A la noble memoria de los precursores de allende los mares, a la de los argentinos que cultivaron la semilla del arte en tiempos aciagos, hasta que la endeble planta pudo aclimatarse.]

35 Eduardo SCHIAFFINO, *La pintura y la escultura en Argentina (1783-1984)*, Édition de l'auteur, Buenos Aires, 1933, p. IX.

36 Dans l'article de 1910, dont la portée est limitée à Buenos Aires, l'auteur méconnaît l'existence de traits culturels préalables à l'arrivée du conquistador européen dans cette région. Il affirme ainsi qu'au début du XX^e siècle, « il n'y a presque pas des traces d'art à Buenos Aires. », Eduardo SCHIAFFINO, *La evolución del gusto artístico...*, op. cit., p. 17. En 1933, néanmoins, il ajoute avant le chapitre 1, « El yermo », une introduction d'une quarantaine de pages

chapitre 2, « La iniciación » (Le commencement) ; pour laisser ensuite la place au chapitre 3, dédié à « Los precursores » (Les précurseurs). Le manque d'artistes nés sur le territoire amène l'auteur à inclure dans la table des matières des informations sur la provenance européenne des premiers peintres étudiés. À côté de leurs noms on lit donc les mentions « école française », « école allemande », « école danoise », parmi d'autres. À partir du chapitre 4, néanmoins, l'étude de Schiaffino s'occupe de la première génération d'artistes locaux, chacun étant signalé comme « Argentin » dans la table des matières. Le point d'arrivée de ce premier volume est marqué par la création de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes et de l'association El Ateneo, institutions véhiculant la modernisation artistique dans le cadre des projets imprégnés de la pensée positiviste de la génération *del ochenta*, ainsi que par la participation du pays dans des manifestations artistiques internationales comme l'Exposition Universelle de Saint-Louis aux États-Unis en 1904³⁷. Dans le deuxième volume de l'ouvrage programmé par Schiaffino mais jamais terminé, l'étude était censée commencer en 1895, année de la création du Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) de Buenos Aires, dont l'auteur a été l'un des promoteurs ainsi que le premier directeur. De cette façon, un parcours évolutif de l'art national traversant le XIX^e siècle est fixé, en décrivant une ligne partant d'un état initial de vide et de précarité, sans artiste et sans institution, avec un « goût » blâmable ou même inexistant, vers un état nouveau, où le fossé avec le « monde civilisé » s'est rétréci au moyen de la création d'institutions artistiques modernes assurant l'éducation des artistes, du public et de son goût, et des pratiques associées à l'exposition, la conservation et la commercialisation des œuvres.

Deux décennies plus tard, un article de Julio E. Payró permet de constater des changements dans les contenus impliqués alors dans le « modèle français ». Les inquiétudes autour de la place de l'art et des institutions artistiques dans la formation de la nation civilisée ne sont plus au centre des réflexions cette étape étant déjà conclue. C'est en revanche l'aspiration à la modernisation de la scène artistique locale qui préoccupe alors les auteurs³⁸. « Consideraciones sobre el arte

dédiées aux cultures précolombiennes du Pérou, Mexique et d'autres pays de l'Amérique latine. Il propose un panorama du développement des cultures anciennes dans le continent, mais il continue à soutenir l'idée selon laquelle l'art en Argentine n'a pas été favorisé ni par l'héritage d'une culture originaire puissante, ni par l'inquiétude des Espagnols de promouvoir son développement. En 1910, Schiaffino affirme que le territoire est abandonné à son sort en matière culturelle et que l'art y naît grâce à l'action volontariste de quelques individus.

37 Schiaffino organise l'envoi argentin. Pour l'étude de la participation des argentins et la réception de leurs œuvres dans des expositions internationales, voir Laura MALOSETTI COSTA, *Los primeros modernos...*, *op. cit.*

38 L'historiographie de l'art argentin signale généralement les années vingt comme la période où a lieu ce processus. Les avant-gardes plastiques européennes arrivent alors par diverses voies et trouvent différents développements dans le milieu local. Des peintres partis faire des études en Europe rentrent au pays en apportant les nouveautés qu'ils ont apprises dans les ateliers, les musées et dans les contacts avec des artistes comme Braque et Picasso. Les premières expositions de l'art « nouveau » bouleversent le public et la critique, habitués à une peinture académiste,

argentino en el período 1930-1950 » [Des considérations sur l'art argentin dans la période 1930-1950] [Documents 1-1 à 1-5 suivi de sa traduction en français] de Payró est publié dans la revue *Sur* en 1950³⁹. Le texte appartient à cette espèce de sous genre de la critique d'art représenté par les « bilans » propres des moments de passage entre les décennies. Ce trait est alors renforcé car l'article sort dans le numéro spécial de *Sur* célébrant les vingt années de la revue créée en 1930. L'occasion est alors l'excuse pour examiner les années écoulées entre les deux moments, comme le fait aussi l'éditorial de la livraison⁴⁰. Payró, formé en France et en Belgique et actif dans le milieu de la critique d'art depuis les années vingt, écrit dans *Sur* entre 1938 et 1953 et débute sa carrière d'historien de l'art en publiant en 1937 une étude sur les ruines jésuites à Misiones, au nord-est du pays⁴¹. Dans le milieu artistique local, il mène « une opération consciente d'introduction et de définition de l'art moderne⁴² ». Payró remplit, de la même façon que plusieurs de ses contemporains, artistes et écrivains, le rôle de « transporteur » ou « passeur »⁴³, en tant qu'intellectuel latino-américain qui ayant eu une perception directe et sur place du modèle, rentre chez lui pour opérer une médiation de l'influence française à travers, par exemple, des traductions d'ouvrages français fondamentaux pour l'art moderne. En 1943, il traduit en espagnol le *Traité du paysage* d'André Lhote de 1939⁴⁴, texte qui intégrera par la suite la bibliographie de référence des

naturaliste, des mœurs et paysages. Les publications d'avant-garde littéraire et plastique comme la revue *Martín Fierro* et à la création d'institutions tels que l'Asociación Amigos del Arte [Association des amis de l'art] en 1924, contribuent à cette activation. L'association organise des expositions et des conférences d'artistes et auteurs – Leopoldo Lugones, Filippo T. Marinetti, Le Corbusier – encourageant le débat des idées. Voir Diana WECHSLER, « Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945 », in *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, vol. I, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1999, pp. 269-317.

39 L'article de Payró est le seul sur les arts plastiques du numéro célébrant le vingtième anniversaire de *Sur*, publication dirigée par Victoria Ocampo. Dans la liste de références de Córdoba Iturburu il est erronément cité comme « El arte argentino en el período 1930-1950 » [L'art argentin durant la période 1930-1950].

40 Victoria OCAMPO, « Sur. Verano 1930-1931. Verano 1950-1951 », *Sur*, n° 192-193-194, oct.-nov.-déc. 1950, pp. 5-8.

41 Julio E. Payró (1899-1971) est peintre, critique d'art et professeur, fils de l'écrivain Roberto J. Payró. Il étudie en Europe en 1907, à l'école allemande de Barcelone et ensuite en Belgique où il expose ses peintures. En 1919, il voyage pour la première fois à Paris, où il fait des expositions au début des années vingt. Il rencontre Joaquín Torres García, Paul Delvaux et Robert Giron. En 1924, il devient correspondant du journal *La Nación* depuis la Belgique. À Buenos Aires, Payró collabore dans diverses publications (*Nosotros*, *Contra* et *Sur*), et tente d'introduire les principes de l'art moderne à partir de l'impressionnisme. Il écrit sur l'art argentin et européen, et traduit en espagnol de textes fondamentaux de l'art moderne. Les idées d'évolution dans l'art, des « lois éternelles d'action et réaction », de l'artiste comme « voyant » de son époque et médiateur entre les hommes et le monde, façonnent la pensée de Payró, comme l'affirme Wechsler. Durant le gouvernement *peronista* (1946-1955), Payró est licencié et part à l'étranger, il est alors professeur aux États-Unis. De retour en Argentine, il organise l'enseignement des arts plastiques en créant le Fondo Nacional de Artes en 1958 – institution publique de soutien aux arts –, et le premier diplôme en histoire de l'art au niveau universitaire à l'UBA au début des années soixante.

42 Diana B. WECHSLER, « Julio Payró y la construcción de un panteón de "héroes" de la "pintura viviente" », in *Estudios e Investigaciones. Boletín del Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"*, n° 10, décembre 2006.

43 On reprend ici la dénomination de Denis Rolland qui désigne comme « passeurs », « acteurs » ou « médiateurs » les intellectuels tant français qu'argentins installés en Amérique latine ou en France qui détiennent le « sens du mot "influence" », et d'un spectre plus étroit, la « francophilie ». » Denis ROLLAND, *L'Amérique latine et la France...*, op. cit., p. 12.

44 Publié comme *Tratado del paisaje*, Buenos Aires, Poseidón, 1943. Il compte une seconde édition en 1948.

auteurs argentins⁴⁵. Par ailleurs, le succès de ses propres livres, *Pintura moderna* (Buenos Aires, Poseidón, 1942) et *Veintidós pintores, facetas del arte argentino* (Buenos Aires, Poseidón, 1944), rapidement épuisés et réédités à maintes reprises, consolide la position de Payró comme une voix d'autorité, un « arbitre culturel », dans le milieu local⁴⁶.

Payró tire alors profit de la place qu'il occupe pour signaler catégoriquement les problèmes de l'art national ainsi que pour distinguer les rôles des uns et des autres dans le panorama qu'il dessine en 1950. Dans ses « Consideraciones sobre el arte argentino... », la référence à l'art européen change par rapport à celle en vigueur quelques décennies plus tôt chez Schiaffino. Dans cet article, l'auteur examine les vingt dernières années du développement de l'art local et établit un diagnostic de son état actuel assez négatif. Vers 1930, l'art moderne était en plein essor en Argentine, explique Payró, résultat de l'action d'une génération d'artistes qui avait su rattraper le temps perdu par ses aînés et redresser la direction du développement de l'art national selon les leçons apprises en Europe. L'Europe était la source des courants avancés, des mouvements d'avant-garde, des « formes cultes » qu'il fallait adopter dans le pays, et Paris la Mecque où se dirigent les jeunes artistes à la recherche d'inspiration et d'apprentissage. Emilio Pettoruti⁴⁷, Xul

45 Le rôle de Payró par rapport à l'œuvre de Lhote peut être analysé à partir des figures de « sélectionneur » ou « gate-keeper » proposées par Bourdieu pour penser le rôle des agents intervenants dans le déplacement d'un ouvrage d'une langue à l'autre au moyen de la traduction. Pierre BOURDIEU, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », in *Actes de la recherche en sciences sociales*. « La circulation internationale des idées », n° 145, décembre 2002, pp. 3-8. Ces figures sont proches de ce que Rolland appelle « passeurs », bien que l'historien ne le formule pas pour les entreprises de traduction en particulier. Dans la perspective de Bourdieu, Payró n'est certainement pas un « découvreur » de Lhote car c'est chez celui-ci qu'une grande partie de peintres argentins ont suivi ou complété leur éducation artistique à Paris. Payró ajoute le nom de Lhote, déjà légitimé parmi les artistes argentins, à sa propre légitimité comme auteur en s'inscrivant dans la même conception artistique. Il faut aussi signaler la « sélection » et introduction de Payró du travail de Lionello Venturi au moyen de la traduction et publication en 1949 de *Historia de la crítica de arte* (Buenos Aires, Poseidón), parmi d'autres.

46 Diana B. WECHSLER, « Julio Payró y la construcción de un panteón de "héroes"... », art. cit.

47 Emilio Pettoruti (1892-1971) est un peintre né à La Plata. En 1913 il part en Europe grâce à une bourse. Il y côtoie d'abord le futurisme et approfondi ensuite l'étude du cubisme de Gris, Braque et Picasso. Son œuvre réunit classicisme et avant-garde, ses compositions sont cubistes, il abandonne la figuration et se concentre dans la géométrie, la lumière et le mouvement, et fait des expérimentations purement abstraites. Il rentre au pays en 1924 et montre ses œuvres à la galerie Witcomb. L'exposition est entourée de scandales dus au caractère « nouveau » des toiles. Celles-ci rompent avec le naturalisme et les scènes de mœurs dominant alors dans les salons et auxquels le goût du public et de la critique était habitué. Avec le retour d'autres peintres comme Xul Solar, l'année 1924 marque le début de la modernisation des arts visuels dans le pays. Les leçons cubistes constituent une des principales voies du renouvellement. Le groupe de poètes et écrivains de la revue *Martín Fierro* soutient les propositions innovantes de ces artistes. Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal, Macedonio Fernández et Oliverio Girondo, des critiques comme Cayetano Córdoba Iturburu, des musiciens comme Juan Carlos Paz, et des peintres ayant vécu en Europe sont les acteurs de cette modernisation. Comme l'affirme Wechsler, Pettoruti adopte, avec d'autres à leur retour d'Europe, une double stratégie afin d'éviter d'être marginalisé et visant à introduire le nouveau dans le milieu local : il participe dans des expositions indépendantes avec des travaux novateurs et envoie, à la fois, des œuvres « acceptables » aux salons de peinture. Diana WECHSLER, « Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945 », art. cit.

Solar⁴⁸, Raquel Forner⁴⁹ ouvrent et développent la voie de la rénovation, attentifs aux nouveautés introduites par Picasso, Matisse, Braque, Archipenko ou Bourdelle en Europe. Néanmoins, ces tendances rénovatrices triomphent partiellement et stagnent, et en 1950 « le panorama n'est pas très encourageant », comme conséquence, en partie, des tensions avec diverses forces réactionnaires qui, au lieu de continuer le travail de ces artistes modernisateurs ont essayé de « supplanter insensément l'influence artistique de l'Europe⁵⁰ » par d'autres formes d'autorité.

La première historiographie, représentée par les travaux de Schiaffino, cherche à contribuer à la consolidation de la jeune nation moderne et progressiste. L'Europe remplit le rôle de modèle dans la littérature sur l'art, étant l'idéal du « monde civilisé » associé aux valeurs fondamentales de l'Occident. Les auteurs visent à développer la tradition locale selon ces principes. Plus tard, l'Europe est la source de l'art moderne, le berceau du nouveau et des « ismes » artistiques. Chez Payró c'est ce modèle qui s'impose comme repère à l'heure d'organiser le récit sur le passé de l'art. Cet auteur est, à la différence de Schiaffino, un écrivain du moment postérieur : pour lui, le « style du siècle » est défini par l'évolution de la peinture moderne française à partir notamment des innovations introduites par l'impressionnisme, le postimpressionnisme et le fauvisme. Payró considère les peintres Van Gogh, Cézanne, Gauguin et Seurat comme les « héros de la couleur » et les fauves comme la « seconde ligne héroïque » dans les recherches picturales modernes⁵¹. En outre

48 Xul Solar (Oscar Agustín Alejandro Schulz Solari) (1887-1963) est peintre, écrivain et traducteur. Il part en Europe en 1912, après s'être initié aux études musicales et à la peinture à Buenos Aires. Son séjour se passe entre l'Italie, la France et l'Allemagne, où il peint de nombreuses aquarelles et participe dans des expositions. La dernière de celles-ci est l'Exposition d'art latino-américain organisée par la Maison de l'Amérique latine et l'Académie internationale des Beaux-arts au musée Galliera. À Paris, Xul Solar rencontre d'autres Argentins comme Pettoruti et Alfredo Gutierrez, et côtoie Picasso et Modigliani. Il s'intéresse à la notion d'« œuvre d'art totale » et à l'union de l'architecture et des arts décoratifs, à la conception de meubles et d'objets utilitaires. Il peint des architectures imaginaires et des décors de théâtre où il inclut des symboles fantastiques et mystiques issus d'une « mythologie personnelle » qui caractérise toute son œuvre. L'artiste agrémenté progressivement ses peintures de lettres et mots du *neocriollo* [néo-créol], une langue artificielle mélange d'espagnol et de portugais, qui est censée devenir la langue des Latino-américains. Il suit les idées de l'anthroposophie et assiste à des conférences de Rudolf Steiner à Stuttgart. Xul Solar prépare son retour avec Pettoruti, ils cherchent à faire irruption dans le milieu local afin de le secouer. L'envoi argentin à la Biennale de Venise de 1922 les révolte par son académisme et conservatisme, éloigné des mouvements d'avant-garde dont ils sont familiarisés. À Buenos Aires, Xul Solar intègre le groupe de la revue *Martín Fierro*, où il publie des articles, et se lie en amitié avec Borges.

49 Raquel Forner (1902-1988) fait des études à Buenos Aires et participe autant dans des expositions officielles que dans des galeries. En 1924 elle obtient le troisième prix dans le Salón Nacional. Son travail est reconnu et diffusé par la critique d'art. Elle part en Europe en 1929 pour continuer son apprentissage. À Paris, elle étudie avec Othon Friesz et se rapproche des artistes émigrés, désignés habituellement comme « grupo de París » [groupe de Paris]. Le sculpteur Alfredo Bigatti, membre du groupe, sera son époux. Forner participe à des expositions avec d'autres Latino-américains et retourne au pays en 1930. Son œuvre incorpore les leçons de l'art moderne apprises des divers mouvements européens en simplifiant et organisant de manière géométrique ses compositions. Elle soumette les motifs à divers processus de transformation plastique mais n'abandonne pas complètement la figure.

50 Julio E. PAYRÓ, « Consideraciones sobre el arte argentino en el período 1930-1950 », un *Sur*, n° 192-93-194, novembre 1950, p. 290.

51 Cf. Julio E. PAYRÓ, *Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Seurat. Los héroes del color y su tiempo*, Buenos Aires, Nova, 1951. Comme il l'indique au début de l'ouvrage, Payró reprend des adjectifs d'André Salmon sur ces artistes.

des différences entre les deux moments historiques et culturels de l'Argentine, Payró est, à différence de Schiaffino, un contemporain de la consolidation de « l'histoire canonique de la modernité "française" qui puise aux sources de la période glorieuse s'étendant du postimpressionnisme au cubisme, s'incarne dans Cézanne et se développe dans le binôme Picasso-Matisse⁵² ».

Chez les auteurs argentins de la première moitié du siècle, l'« Europe » et « Paris » cohabitent comme étant les régions les plus privilégiées de l'espace mondial des arts où les Argentins doivent aller chercher les modèles à suivre. Néanmoins, le nom « Europe » ne désigne pas toujours le même ensemble et les pays la composant n'ont pas tous la même hiérarchie aux yeux des Argentins. Pour Schiaffino et d'autres, le monde « civilisé » que l'Argentine doit égaler, est l'Europe, mais une Europe dont la composition est sélective. Le modèle français en matière d'art s'est imposé sans effacer toutefois les références à d'autres traditions culturelles. Autant l'Espagne que l'Italie occupent une place dans l'univers des références des auteurs au moment de débattre sur la nationalité dans l'art et de tracer son histoire car ces deux pays sont impliqués dans l'origine culturelle de l'Argentine. L'Espagne étant liée à celle-ci par le biais de la conquête et de ses effets occupe une place complexe dans la littérature sur l'art de la période. Sa fonction comme modèle culturel a été alternativement revendiquée, questionnée et même répudiée à différents moments de l'histoire locale⁵³. L'Italie est une destination des artistes argentins qui, au début du siècle, concurrence Paris⁵⁴. Ce pays est, également, l'origine de la plupart de l'immigration moderne arrivée depuis la fin du XIX^e siècle qui changera le profil hispanique de la population et des mœurs locales⁵⁵. Les opinions sur les contributions de ces pays au

52 Richard LEEMAN, *Le critique, l'art et l'histoire : de Michel Ragon à Jean Clair*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 9.

53 La discussion autour de la nature du rapport avec le conquistador n'est pas exclusive de la littérature artistique, elle traverse les débats littéraires et politiques des Argentins à partir des luttes de l'indépendance. Pour José Luis de Diego, dans l'histoire intellectuelle argentine il faudrait parler d'« anti-hispanisme » plutôt que d'« hispanisme » car celui-ci est « l'élément non marqué ; soit par mention ou omission, il s'agit du degré zéro dans l'établissement des rapports possibles entre cette tradition et la tradition péninsulaire. »

54 Entre 1880 et 1910, les artistes débattent autour de la destination la plus convenable de leurs voyages d'études en Europe : La France ou l'Italie ? L'Italie représente le berceau de l'art avec Florence, Venise et Rome, tandis que Paris est la grande capitale de la modernité européenne. Laura MALOSETTI COSTA, *Cuadros de viaje : artistas argentinos en Europa y Estados Unidos (1880-1910)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 20.

55 Entre 1870 et 1930 arrive en Argentine la première immigration massive, originaire principalement d'Espagne, Italie, Pologne, Russie, France et autres pays. Cette arrivée est le réponse à une politique migratoire active des gouvernements argentins soutenue par les élites libérales. L'encouragement de l'immigration s'inspire des idées positivistes et de la décision d'imiter le modèle de société européenne, prospère et « civilisée ». Entre 1905 et 1909 débarque le plus grand volume d'immigrants. En 1910, Buenos Aires reçoit 350.000 personnes dont 25 % vont rester dans la capitale. Cette arrivée se répercute quantitativement sur la population autochtone. La ville compte alors 1.270.000 habitants dont 50 % sont des immigrants. Selon les données des recensements, en 1914 30 % de la population est née dans d'autres pays – principalement en Italie et en Espagne. En 1960, le pourcentage s'est réduit, le nombre des étrangers étant de 11 % du total des habitants. Les étrangers qui arrivent ne remplissent pas les aspirations des élites : parmi les Italiens 57 % sont des paysans tandis qu'uniquement 1 % sont des

développement de l'art moderne argentin sont modérées voire condamnatoires lors de la première moitié du XX^e siècle. Pour certains auteurs, l'héritage culturel et le contact assidu avec les traditions de ces pays n'ont fait qu'entraver et retarder ce développement si souhaité.

Dans la littérature sur l'art de la première partie du XX^e siècle, il y a au moins trois moments différents où la référence à ces pays résulte incontournable. Il s'agit d'abord de la période coloniale, ensuite d'une bonne partie du XIX^e siècle et finalement de la période moderne, entre la fin de ce siècle et le début du suivant. Les années de la domination espagnole sont examinées afin de comprendre la participation de l'héritage de ce pays dans le développement ultérieur de l'art local et de suivre les traces laissées par la culture hispanique dans le territoire. L'examen de l'art du XIX^e siècle exige à son tour d'observer les rapports avec l'Espagne et l'Italie car ces pays comme le reste des nations européennes ont fourni la première peinture « argentine » grâce à l'arrivée des artistes voyageurs et émigrés. L'étude de l'art des premières décennies du XX^e siècle oblige également à observer le rôle joué par ces pays car les deux sont alors des destinations où les artistes nés désormais en Argentine vont compléter leur préparation.

Quoique les textes coïncident à faire commencer l'histoire de l'art argentin après la Révolution de mai 1810, ils dédient des sections introductives à la révision des années préalables à l'autonomie du pays. Le rôle joué alors par l'Espagne dans la promotion et l'encouragement des arts pendant la colonie est jugé condamnable voire inexistant. Pour la plupart des historiens, les premières générations d'artistes et d'amateurs argentins éclosent dans le vide, au cœur d'un « désert culturel ». Aucune avancée significative en matière d'art ne s'était produite durant la période coloniale car l'Espagne n'a pas su imposer son héritage culturel au Sud du continent de la même forme qu'elle l'a fait au Mexique et au Pérou. Dans *La pintura y la escultura en Argentina* de Schiaffino de 1933, les premières lignes de la préface ne laissent pas de doute, elles sont catégoriques par rapport à l'inaction espagnole en matière d'art sur le territoire argentin.

À l'exception du Mexique et du Pérou, où l'Espagne a imposé son concept occidental de l'Art au concept artistique des peuples indigènes, (...) les autres régions ont été abandonnées à leur propre sort (...).
Cela a été l'origine de l'art Argentin (...)⁵⁶.

professionnels. « Sur le plan politique cela contribue à la formation d'un régime démocratique constitutionnel plus formel que réel – habituellement appelé oligarchie – ; et sur le plan économique un développement capitaliste dépendant basé sur l'exportation de produits agricoles et l'affluence de capitaux et de main d'œuvre étrangère. » Patricia FUNES, *Salvar la nación : intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos*, Buenos Aires, Prometeo Libros Editorial, 2006, p. 181 ; Fernando Osvaldo ESTEBAN, « Dinámica migratoria argentina : Inmigración y exilios », *América Latina Hoy*, n° 34, 2003, pp. 15-34.

56 Eduardo SCHIAFFINO, *La pintura y la escultura en Argentina (1783-1984)*, Buenos Aires, Édition de l'auteur, 1933, p.

Cette négligence détermine les caractéristiques du terrain sur lequel les artistes « précurseurs » ou « initiateurs » posent ensuite les fondements de l'art national⁵⁷.

Quelques années plus tard, Jorge Romero Brest propose une lecture orientée dans le même sens. En 1948 il examine les origines de l'art dans le pays, et bien qu'il « ne veut pas accuser les Espagnols », il signale comme incontournable le fait que leur action dans le territoire « a été presque nulle dans l'ordre de l'esprit, en plus d'avoir importé une culture usée et endurcie, où ni les échos souffrants d'El Greco, ni les tons lyriques de Velázquez, ni les hurlements enragés de Goya ne résonnaient plus⁵⁸. »

L'importance des influences hispaniques pendant le XIX^e siècle est également mise en question. Schiaffino comprend, par exemple, que bien que lors de ces années la population locale soit majoritairement composée par des émigrés espagnols, cette forte présence en termes quantitatifs n'a pas eu de corrélat dans le domaine artistique. Ainsi, entre 1825 et 1875,

Sur dix-huit hommes, huit sont des « Français », huit des « Italiens » et parmi les deux autres, l'un est « allemand » et l'autre « uruguayen ». Il y a donc dans ce laps de cinquante ans, une absence absolue d'artistes espagnols, malgré la présence espagnole soit très nombreuse parmi nous⁵⁹.

IX. [Con excepción de México y del Perú, en donde España impuso su concepto occidental del Arte al concepto artístico de los nativos, y si descontamos Quito y Nueva Granada, únicas regiones frecuentadas en los siglos XVII y XVIII por artistas españoles, las otras comarcas fueron abandonadas a sí mismas, hasta que en el XIX llegó la hora tardía de los viajeros accidentales, los dibujantes etnógrafos, algunos extraviados pintores europeos de retratos, ante cuyos raros ejemplos hubo de reaccionar la mente americana. Tal ha sido el origen del arte Argentino (...)]

57 Durant les années vingt, deux auteurs qui ne peuvent pas être inclus parmi les cosmopolites ou les *afrancesados*, proposent néanmoins des lectures dans le même sens sur ce sujet. En 1924, Ricardo Rojas, bien qu'il donne une place importante au moment colonial dans la constitution de la tradition culturelle nationale, reconnaît aussi que l'expression de la culture espagnole a été modeste dans le territoire à la différence de ce qui est arrivé au Pérou à la même époque. Ricardo ROJAS, *Obras de Ricardo Rojas. Tomo V: Eurindia. Ensayo de estética fundado en la experiencia histórica de las culturas americanas*, Buenos Aires, Librería « La Facultad » Juan C. Roldán y cía., 1924, p. 306. Dans le même sens, José León Pagano affirme en 1926 que l'héritage pré-hispanique n'a pas laissé de traces dans l'art argentin. En conséquence, tenter d'appliquer une théorie esthétique-sociologique fondée sur le *criollismo* à l'étude des arts donnerait des résultats désastreux, en faisant remonter la situation culturelle locale au « désert » d'origine, explique-t-il. José León PAGANO, « El nacionalismo en el arte », in *Nuevos motivos de estética*, Buenos Aires, Editora y distribuidora Del Plata, 1948, p. 272.

58 Jorge ROMERO BREST, « El arte argentino y el arte universal », *Ver y Estimar*, n° 1, avril 1948, in *Pintores y grabadores rioplatenses*, Buenos Aires, Argos, 1951, p. 283. [(...) no puedo dejar de señalar que la acción de los mismos fue casi nula en el orden del espíritu, amén de que importaron una cultura gastada y encallecida, en la que ya no resonaban los ecos doloridos de El Greco o los tonos líricos de Velázquez, ni se anunciaban los rabiosos rugidos de Goya.]

59 Eduardo SCHIAFFINO, *La evolución del gusto artístico...*, op. cit., p. 29. [En diez y ocho hombres, ocho corresponden a « franceses », ocho a « italianos » y de los otros dos, uno es « alemán » y el otro « uruguayo ». Hay pues, durante este lapso, de cincuenta años, ausencia absoluta de artistas españoles, a pesar de ser tan numerosa la agrupación española entre nosotros.]

Schiaffino explique cette période comme celle de l'« apathie » de la peinture espagnole caractéristique de l'étape entre les peintres Goya et Fortuny. Il affirme que les Espagnols sont parvenus cependant « à se mettre debout en matière d'art » mais que « pour nous leur influence s'avère nulle dans l'évolution qui nous occupe⁶⁰. » L'Europe et les adjectifs européens et européennes désignent, selon l'occasion et le contexte, uniquement les nations considérées comme avancées – la France, l'Angleterre, l'Allemagne –, et excluent celles perçues comme en retard, l'Espagne par exemple. La place accordée à l'Italie n'est pas alors toujours la même à cause de l'importance qu'elle a comme destination des peintres inspirés par la peinture du Novecento, très influente en Argentine, et comme berceau des mouvements de rénovations avant-gardiste.

Au cours des années cinquante, l'étude des premières décennies du XX^e siècle est l'occasion d'examiner le rôle joué par les traditions espagnole et italienne en Argentine dans le développement de l'art moderne local. Pour Payró, comme on l'a signalé, l'histoire de l'art argentin est un champ de bataille où s'affrontent des forces opposées, la réaction et les modernes. Les conquêtes de ces derniers revêtent une allure héroïque, représentant les réussites des « pionniers », car le milieu est montré comme étant toujours résistant à la nouveauté. L'élément déterminant le camp occupé par chaque intervenant dans ce combat est la proximité relative qu'il garde par rapport à la France et sa culture. Comme il l'écrit dans *Pintura moderna 1800-1940* [Peinture moderne 1800-1940] de 1942, bien que l'Espagne, l'Italie et l'Allemagne aient donné naissance à des écoles particulières, les grandes lignes qui les orientent partent d'un même point central : Paris⁶¹. La France est alors signalée comme l'épicentre du renouvellement artistique, irradiant les innovations au reste du monde : à l'ensemble des pays non-européens mais aussi aux autres nations européennes. Dans l'article cité auparavant publié dans *Sur* en 1950, Payró place du côté des réactionnaires ceux qui au début du XX^e siècle ont préféré, toujours en regardant vers l'Europe, l'héritage hispanique ou le naturalisme italien en ignorant qu'en France se trouvait la source authentique de la modernité. L'auteur affirme, par exemple, que la visite à Buenos Aires d'Isabelle de Bourbon, infante d'Espagne, en 1910, « A fait diriger l'attention en direction de l'Espagne plutôt que vers la France, l'Italie et l'Allemagne, où la totale transformation des arts

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Julio E. PAYRÓ, *Pintura moderna 1800-1940*, Buenos Aires, Poseidón, 1942, cité et commenté dans Diana B. WECHSLER, « Julio Payró y la construcción de un panteón de "héroes"... », art. cit.

dans le sens net de la modernité avait lieu⁶² ». La place de l'Italie change ici, mais pas ce que vont y chercher les artistes argentins, comme le démontre Payró dans d'autres passages.

Payró condamne également certains critiques qui, dans les années vingt, auraient célébré les rapports avec l'Espagne et l'Italie en négligeant par là même les connexions de l'art argentin avec les expressions plus actuelles de « l'art vivant⁶³ ». Ainsi, José María Lozano Mouján « se trompe » en choisissant en 1922 comme « héros » les figures des peintres Pío Collivadino, Fernando Fader, Jorge Bermúdez, Antonio Alice et le sculpteur Pedro Zonza Briano. Ceux-ci, nés dans les années 1880⁶⁴ et contemporains de Lozano Mouján, peintre lui-même, sont des artistes formés principalement à Rome qui pratiquent une peinture figurative d'influences italienne et espagnole, héritière du naturalisme académique du XIX^e siècle. Pour Payró, ils sont l'exemple d'un art conformiste, adapté au goût local, qui malgré des études en Europe pendant les premières années du XX^e siècle n'arrivent pas à comprendre le sens de la rénovation avant-gardiste qui était alors en pleine ébullition. Des choix « erronés » de ce genre de la part de la critique auraient alimenté selon Payró les moments successifs de stagnation peuplant le développement accidenté de l'art moderne local. Pour Payró, qui examine les années vingt avec trente ans de recul en récupérant les moments où l'art argentin s'est mieux adapté aux normes étrangères, la sélection de Lozano Mouján est autant condamnable que les travaux des artistes qui la composent car il écrit une histoire « fausse » ou « erronée » de l'art argentin.

En 1958, Cayetano Córdova Iturburu élabore une histoire de la peinture argentine où il observe également les influences de la peinture espagnole et italienne sur les artistes locaux. Les premières années du siècle sont dominées selon lui par l'influence italienne : « Dans le milieu artistique argentin on regardait alors vers l'Italie, obsessivement, comme on allait regarder ensuite

62 Julio E. PAYRÓ, « Consideraciones sobre el arte argentino... », art. cit., p. 286. [(La visita de la Infanta) hizo que muchos ojos se volvieran entonces hacia la península ibérica en vez de seguir atentos a lo que ocurría en Francia, Italia y Alemania, donde se estaba operando la total transformación de las artes en un sentido neto de modernidad.]

63 Payró utilise l'expression « arte viviente », un gallicisme pour « art vivant », à la place de choisir la traduction plus adéquate « arte vivo ». Julio E. PAYRÓ, « Consideraciones sobre el arte argentino... », art. cit., p. 286. La phrase « arte viviente » est habituelle pendant l'après-guerre dans les textes des Argentins. Cf. Diana B. WECHSLER, « Julio Payró y la construcción de un panteón de "héroes"... », art. cit. L'expression est courante parmi les Européens depuis les années vingt et est consacrée par André Salmon dans son livre *L'art vivant* publié à Paris chez G. Crès et Cie. en 1920. Dans cet essai l'auteur distingue les artistes « vivants » des « académiques » en soutenant un groupe de composition assez hétérogène qui inclut les « modernes » de son temps, Cézanne, Gauguin, les cubistes et d'autres. Le critique Camille Mauclair s'empare de l'expression pour écrire, au contraire, des manifestes virulents contre l'art moderne et les artistes soutenus par la revue *L'art vivant*. Cf. *La Farce de l'art vivant. Une campagne picturale. 1928-1929*, Paris, éditions de la Nouvelle Revue critique, 1929 ; *La Farce de l'art vivant. II : les Métèques contre l'art français*, Paris, éditions de la Nouvelle Revue critique, 1930.

64 L'exception est l'aîné Pío Collivadino, né en 1869 et mort en 1945. Antonio Alice (1886-1943), José María Lozano Mouján (1888-1934), Fernando Fader (1882-1935), Jorge Bermúdez (1883-1926), Pedro Zonza Briano (1886-1941).

vers la France⁶⁵. » Pour expliquer les caractéristiques de cette peinture que les maîtres italiens « transféraient » à leurs disciples argentins, l'auteur établit des comparaisons avec ce qui s'est passé au même moment en France : dans l'hexagone les épigones du naturalisme sont balayés par l'impressionnisme, qui à son tour est rapidement contesté par le néo-impressionnisme qui annonce déjà les avant-gardes. Au contraire, en Italie les processus sont lents et moins radicaux. Pour Córdova Iturburu, la double influence italienne et espagnole en Argentine au début du siècle alimente « le poids retardataire du naturalisme académique » en noyant le combat impressionniste ; la succession d'« ismes » est, de même, ignorée à Buenos Aires. En Europe « on enterre alors le passé et on marche vers le futur⁶⁶. », mais certains artistes argentins, étant même sur place, n'arrivent pas à reconnaître les authentiques voies de la rénovation.

On note dans ces textes, que l'Europe occupe la place centrale de l'espace mondial des arts et en est la région la mieux dotée. Mais dans cet ensemble certaines zones sont encore plus puissantes que d'autres et arrivent à exercer sur celles-ci des fonctions de domination. La France et spécialement Paris sont associés aux forces de la rénovation qui ont des effets centripètes affectant non seulement les contrées mais aussi les cercles les plus proches. Les exemples préalables montrent que dans certaines occasions ni l'Espagne ni l'Italie ne rentrent dans la dénomination « Europe » car ces pays ne contribuent pas, pour les auteurs argentins, au développement de l'art moderne. À l'inverse, le nom propre « Europe » désigne ensuite une partie seulement des nations qui la constituent géographiquement et politiquement et non l'ensemble de ses pays. Pour cette historiographie argentine étudiant l'art du début du siècle, les contributions des pays du Sud européen sont négligeables voire à contresens de la direction « correcte » du progrès de l'art. Les valeurs positives associées au développement de l'art moderne, tenant lieu notamment en France, sont déplacées métonymiquement vers l'« Europe » qui nomme désormais l'idéal occidental vers lequel l'art argentin doit se diriger selon les auteurs.

Cette désignation du « tout par la partie », peut être mise en relation avec la reconnaissance par les auteurs argentins du monde de l'art français en tant qu'espace autonome. Comme l'explique Casanova pour les espaces littéraires, les mieux dotés d'entre eux atteignent une certaine autonomie par rapport à leurs limites nationales d'origine. Cette autonomie s'oppose ouvertement au nationalisme littéraire et, en France en particulier, elle provoque une sorte de

65 Cayetano CORDOVA ITURBURU, *La pintura argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Atlántida, 1958, p. 21. [En los medios artísticos argentinos se miraba entonces hacia Italia, de manera obsesiva, como años después habría de mirarse hacia Francia.]

66 *Ibid.*

« dénationalisation » de cet espace. Toujours en suivant Casanova, l'espace littéraire français se constitue ainsi comme un modèle à validité universelle – « c'est-à-dire non national, échappant aux définitions particularistes⁶⁷ » –, et impose sa domination littéraire sur l'ensemble de l'Europe à partir du XVIII^e siècle et sur le reste de la « république mondiale des lettres ». On vérifie qu'un phénomène comparable a lieu dans la conception de l'espace mondial des arts des Argentins. Dans ce sens, ce que font les auteurs argentins en optant pour le nom « Europe » ou le gentilé « Européens » et « Européennes » pour signifier des attributs et processus propres à l'art moderne français, est d'assumer et d'alimenter le pouvoir de cet espace artistique, français à l'origine et désormais libéré des contraintes nationales. Cela est non seulement un geste d'économie du langage mais aussi l'expression de l'accord avec la primauté de la France en matière d'art moderne et des règles issues de l'espace artistique français. L'autonomie atteinte par celui-ci permet aux Argentins de négliger son origine nationale ; dans certains contextes, « Europe » et « France » deviennent ainsi des dénominations échangeables. Cependant, quand il s'agit de l'art de certains pays européens moins autonomes, tels que l'Espagne, ou « dépendants » par rapport à l'espace le mieux placé, il est nécessaire de rappeler son caractère marginal.

La participation de l'art argentin dans l'espace artistique de l'Occident

La littérature sur l'art de la première moitié du XX^e siècle en Argentine est rédigée dans la croyance que cet art participe d'un « espace artistique mondial » commun à l'Occident, qui compte un centre, une capitale et des contrées. Certaines notions définies par Pascale Casanova pour étudier ce qu'elle appelle « l'espace littéraire mondial » aident à comprendre la composition et le fonctionnement de cet espace artistique. Pour Casanova, entre les espaces littéraires des différentes nations existe une distribution inégale des ressources impliquant des hiérarchies, des rapports de forces et de dépendance. Les espaces les plus anciens, les plus dotés et qui comptent une importante « accumulation de biens » sont les mieux placés ; et ils arrivent, par l'imposition de leur langue et leur culture, à concurrencer et à dominer d'autres espaces nationaux moins bien placés. Dans les textes des Argentins, cet espace artistique est dominé par l'Europe, notamment par la France, et trouve sa capitale à Paris qui, dans son rôle de centre, définit l'emplacement relatif du reste des nations et dicte le rythme et les règles correctes du développement artistique à

⁶⁷ Pascale CASANOVA, *La république mondiale des lettres*, op. cit., p. 125.

tous ses domaines. Les auteurs argentins considèrent l'art du pays comme membre de cet espace mondial en reconnaissant en même temps qu'il y occupe une place marginale, tant par son emplacement géographique que par la tradition sur laquelle il se base. Dans cette section on sonde des textes publiés entre les années vingt et les années cinquante afin de signaler les figures du discours servant à exprimer ces sentiments d'appartenance et de participation dans ledit espace.

Comme dans l'expression du temps, dans l'expression de l'espace perçu une dimension idéale qui ne coïncide nécessairement pas avec les découpages naturels, politiques ou administratifs de la surface terrestre se manifeste. L'espace perçu est façonné par d'autres logiques de structuration qui contribuent néanmoins à son organisation⁶⁸. Les représentations de l'espace et du temps s'organisent en fonction des « centres » et des « périphéries », des capitales marchant « à l'heure » et des contrées « en retard ». Dans les textes sur l'art argentin on retrouve un « ici » et un « là-bas » qui concerne deux positions dans l'espace et deux distributions de forces inégales.

Le discours des géographes inclut habituellement l'expression de la « conscience géographique » d'une époque – ce que Jean-Marc Besse appelle « géographicit^é »⁶⁹. Les écrits sur l'art de la première moitié du XX^e siècle, quoiqu'ils ne soient pas des textes de géographes, manifestent aussi cette conscience. Tout au long de l'histoire, chaque expression de la « conscience géographique » s'articule en combinant les régularités que Besse appelle des « universaux » : l'expérience de la différence des lieux et de leur séparation ; l'orientation de l'espace ; le sentiment d'inclusion ; et la dimension de l'espace. Elles définissent les caractéristiques tant d'un « ici » que d'un « là-bas » et les relations établies entre eux, toujours relatives et changeantes. Chaque aménagement de ces universaux construit une conception globale du monde différente. « L'espace humain se présente originairement comme un espace

68 Cf. Christian GRATALOUP, « Les régions du temps », in *Périodes : la construction du temps historique. Actes du V^e Colloque d'histoire au présent*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales et Histoire au Présent, 1991, pp. 157-173.

69 La notion est développée à partir des idées d'Éric Dardel (1952). Celui-ci conçoit l'espace d'abord comme une « situation, "affective" (...) qui se qualifie en valeurs hétérogènes par l'existence de directions et d'éloignements qui donnent un sens à cette situation. » L'espace géographique serait « principalement un espace vécu, c'est-à-dire éprouvé et pratiqué, un espace orienté vers les valeurs. » Besse affirme alors que « L'expérience géographique de l'espace se donne d'abord dans un élan, dans un mouvement qui s'élanche d'un lieu. C'est ce mouvement qui littéralement dessine l'espace, et c'est dans ce mouvement que s'édifie l'existence humaine. La géographicit^é de l'être humain n'est autre chose que ce mouvement qui se tend entre un Ici et un Là-bas (...) des sortes d'*a priori* fondamentaux de toute existence humaine quelle qu'elle soit. » Ainsi, une histoire de la géographie serait une histoire de ces « interprétations », c'est-à-dire, « l'histoire des diverses façons dont les sociétés humaines ont nommé, organisé, interprété, vécu, produit et pratiqué cette structure Ici/Là-bas qui est à l'origine de toute réalité géographique. » Besse compare la notion de « géographicit^é » présente dans le discours des géographes à celle d'« historicité » dans le discours des historiens. L'une serait l'expression de l'expérience de l'espace et l'autre celle du temps dans chaque époque. Jean-Marc BESSE, « Remarques sur la géographicit^é : généalogies d'un mot, enjeux épistémologiques et historiographiques », in Christian DELACROIX, François DOSSE, Patrick GARCIA (dirs.), *Historicités*, Paris, Éditions La Découverte, 2009, pp. 285-300.

organisé selon certaines lignes privilégiées, “disposées vers” certaines zones de préférence », affirme Besse,

Géographiquement parlant, cela veut dire que les points cardinaux, mais aussi les centres et les périphéries, les discontinuités de l'espace, ne sont pas seulement des notions abstraites, mais correspondent en vérité à des valences organisatrices de l'expérience spatiale dont on peut décrire les formes qu'elles ont prises dans l'histoire⁷⁰.

Dans les textes des Argentins, tant dans leurs dérives critiques, théoriques qu'historiques, l'expérience de la différence des lieux et de la distance entre eux se manifeste. Le motif⁷¹ de l'« intervalle » séparant l'art national de celui des régions mieux placées dans l'espace mondial des arts est alors récurrent. La perception d'habiter une région « déplacée » par rapport au centre géographique de l'Occident est partagée par les écrivains. L'intervalle est évidemment physique, le pays appartenant au continent américain, séparé de l'Europe par l'océan Atlantique. Il est également temporel, car l'art local « naît » pour les auteurs suite à la conquête européenne du territoire, ses origines étant donc postérieures aux arts d'autres régions occidentales. L'art argentin est perçu comme étant donc placé dans des contrées éloignées du centre et son développement comme suivant une cadence toujours retardée. Les dangers de cette situation décalée sont signalés et combattus par les auteurs dont l'europhisme est plus prononcé. Les textes abondent ainsi en exigences de correction et d'accommodation : il s'agit de rétrécir les distances entre l'Argentine et l'Europe afin de remplir l'intervalle. Cela est fait, comme on le verra, au moyen des comparaisons soulignant les coïncidences d'ordre stylistique mais aussi au moyen de la présentation d'arguments justifiant les connexions de l'Argentine avec l'Europe comme prolongation culturelle « naturelle », en qualité d'héritière légitime, et même comme étant le relais culturel et artistique du Vieux Continent. L'intervalle est thématiqué dans les récits sur les voyages des artistes, sur les transformations ayant lieu « ailleurs » et sur les retours au pays, ainsi que pour répondre aux questions autour du national⁷². Dans les histoires de l'art de la période, le

70 *Ibidem*, p. 295.

71 Steimberg reprend la distinction faite par Cesare Segre entre « thème » et « motif » pour définir la dimension thématique du discours, différente des dimensions rhétorique et énonciative. La dimension thématique est alors celle qui dans un texte fait référence au répertoire d'actions et situations possibles à partir de schèmes de représentabilité, ou stéréotypes, élaborés par l'expérience commune des hommes et par là même, préalables au texte. Oscar STEIMBERG, « Propositiones sobre el género », in *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*, Buenos Aires, Atuel, 1998, p. 44.

72 Ces inquiétudes ne sont pas exclusives de la littérature artistique. La question autour de l'identité nationale au sens large apparaît récursivement dans les écrits à caractère politique, historique et littéraire depuis les luttes de l'indépendance et jusqu'à bien avancé le XX^e siècle, comme le signale l'abondante littérature sur le sujet. Voir

voyage est un motif répété qui permet de s'attarder sur les divers aspects de la relation entre « ici » et « là-bas ». Par ailleurs, l'intervalle est perçu maintes fois comme un accident, et l'appartenance à l'Amérique comme une simple contingence.

Dans cette littérature, l'espace s'oriente vers l'Europe. Celle-ci est une zone de préférence, reliée à l'Argentine par une ligne privilégiée qui traverse virtuellement l'Atlantique allant du sud au nord et dans le sens inverse. La carte imaginaire qui peut être détachée des découpages et des problématiques travaillées par les auteurs inclut principalement ce corridor. Il conduit successivement le conquistador, la langue et la tradition culturelle, les premiers artistes, les originaux et leurs reproductions qui seront ensuite l'objet de la copie et l'imitation, les styles modernes, les publications qui, arrivées sur place, opèrent la mise à jour et la modernisation, les immigrants, les voyageurs cosmopolites, etc. Cette orientation de l'espace méconnaît ou nie – sauf quelques exceptions – le reste du continent américain et ignore évidemment les territoires non occidentaux.

À travers le « sentiment d'inclusion » identifié par Besse s'exprime alors l'expérience d'appartenance, l'idée d'« être dans » quelque chose, de faire partie. On l'identifie à plusieurs reprises dans les textes des Argentins dans les multiples tentatives de construire, maintenir, expliquer et même réclamer le lien rattachant la culture locale à la tradition occidentale. Les auteurs cherchent à rétrécir virtuellement l'indéniable éloignement physique entre l'Argentine et l'Europe en soulignant ce qui est similaire et qui peut servir à indiquer la proximité : les accents européens dans l'art argentin, la continuité entre l'art argentin et l'art européen, la prolongation de l'Europe sur les côtes du Río de la Plata, entre autres « preuves ». Ils le font également en prenant une voie négative : en déniaient ou en sous-estimant les connections avec l'espace régional, et en soulignant les différences de l'art argentin avec ceux des autres pays du continent.

Finalement, la dimension de l'espace qui distribue ses « ordres de grandeurs » selon des critères qui ne sont pas quantitatifs mais qualitatifs coïncide, dans cette littérature, avec l'extension de la modernité. L'« ampleur de la réalité » des auteurs est donc restreinte à l'Europe et à certaines régions d'Argentine, pays où la modernisation artistique n'est pas homogène.

Carlos ALTAMIRANO, « América Latina en espejos argentinos », in *Para un programa de historia intelectual y otros ensayos*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2005, pp. 105-133 ; Patricia FUNES, *Salvar la nación : intelectuales, cultura y política...*, *op. cit.* ; Laura MALOSETTI COSTA, « Las artes plásticas entre el ochenta y el Centenario », art. cit. ; Laura MALOSETTI COSTA, *Los primeros modernos...*, *op. cit.* ; parmi d'autres.

En 1926, José León Pagano⁷³ prononce « El nacionalismo en el arte » [Le nationalisme dans l'art]⁷⁴, conférence où les rapports entre l'art et la culture argentins et l'Europe sont le principal sujet de réflexion. Le déclencheur de son allocution est la réception de l'exposition d'art argentin *Salón Universitario de La Plata* par la critique d'art européenne⁷⁵. Pagano répond aux commentaires qui auraient accusé l'art argentin de manquer d'« argentinisme » et de n'être qu'un art d'un peuple-enfant, un art provincial, soumis à l'hégémonie des centres. Il se demande alors « Qu'est-ce qu'ils voient les Européens dans notre art ? » À son avis, les Européens sont déconcertés face aux conquêtes de l'art argentin, ne pouvant pas s'expliquer comment seulement « trois générations d'autochtones avaient pu ériger à un tel niveau l'architecture, la peinture et la sculpture⁷⁶. » à partir de la rencontre inégale entre indigènes et conquistadors, éloignés à l'origine par « quelques millénaires » de développement⁷⁷. La principale thèse de Pagano est d'affirmer que « notre art, en étant le nôtre, est une *continuation* de l'art européen⁷⁸ », et non un noyau séparé de celui-ci et de sa culture ancestrale. Pour clarifier la question du « lignage » de l'art local, l'auteur se charge de démontrer la « provenance » de cet art en remarquant les liens de famille des peintres argentins. Il demande rhétoriquement : « L'argentinité de nos artistes, réside-t-elle dans les possibles gouttes de sang africain ou indigène mélangé avec le sang européen circulant dans nos veines ? », pour répondre tout de suite que

73 José León Pagano (1875-1964) est peintre, critique d'art et dramaturge. Il voyage en Europe entre 1892 et 1895 où il étudie à l'Académie des Beaux-arts de Brera à Milan. Au début du siècle il retourne en Europe comme correspondant du journal *El País* de Carlos Pellegrini. Dans ses critiques, Pagano établit des relations entre l'art argentin et l'art italien. De retour à Buenos Aires, il intègre le groupe moderniste de Rubén Darío, Julio E. Payró et autres intellectuels. Il collabore avec le journal *La Nación* pendant quarante-sept ans. Sa pensée ne peut pas être rattachée à celle des cosmopolites ou « *afrancesados* » car Pagano cherche à élaborer une définition de l'art national en conjuguant cosmopolitisme, régionalisme, symbolisme, humanisme et naturalisme. Voir Ricardo IBARLUCÍA, Paula ZINGONI, « José León Pagano y los fundamentos filosóficos de la crítica de arte », in Natalia VERÓN *et alii.*, *El rol del crítico de arte en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2008, pp. 95-166 ; Diana B. WECHSLER, *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición. Buenos Aires (1920-1930)*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2003, p. 105 et ss.

74 José León PAGANO, « El nacionalismo en el arte », art. cit.

75 Il s'agit du premier salon annuel de l'Universidad de La Plata organisé par Benito Nazar Anchorena et présenté à Madrid, Paris, Londres, Venise et Rome durant 1926. L'exposition – 180 pièces d'artistes de diverses générations et styles – cherche à diffuser l'art argentin en Europe et aspire à obtenir la reconnaissance du public et de la critique. La critique locale est enthousiaste sur l'ensemble, mais les attentes ne sont pas comblées : les Européens trouvent que la sélection montre un art « pas assez mûr », « provincial », auquel il manque un caractère proprement argentin. Pour une analyse de la réception de l'exposition voir Diana B. WECHSLER, *Papeles en conflicto...*, *op. cit.*, p. 105 et ss. Ces interprétations motivent la conférence de Pagano à l'Asociación Amigos del Arte. L'allocution est publiée ensuite dans le journal *La Nación*, la *Revista de Filosofía*, et *El Año Artístico*, et reprise en 1933 pour être lue à l'Université de Rome. Elle est rééditée avec d'autres essais en 1948. On cite cette version.

76 José León PAGANO, *Historia del arte argentino. Desde los aborígenes hasta el momento actual*, Buenos Aires, L'Amateur, 1944, p. 496. [(En Roma fue difícil explicar cómo) tres generaciones de nativos habían podido elevar al estado actual la arquitectura, la pintura y la escultura.]

77 *Ibidem.*

78 José León PAGANO, « El nacionalismo en el arte », art. cit., p. 249. [Yo afirmo, (...), que nuestro arte, siendo nuestro, es una *continuación* del arte europeo.]

Si cela est ainsi, nous avons besoin de répudier notre art, au moins chez les artistes qui le représentent avec plus de hauteur et avec la plus grande noblesse. Pourquoi ? Parce que Fader est fils de père allemand et de mère française ; parce que Yrurtia est d'ascendance basque, parce que les parents de Riganelli sont romains et ceux de Fioravanti sont romagnols ; parce que ceux de Rovatti, Bigatti sont italiens ; parce que Alfredo Guido est fils de père génois et de mère née à Marseille de pères piémontais ; parce que la mère de Bermúdez était française et le père péruvien d'ascendance espagnole ; parce que les parents de Collivadino sont italiens ; parce que le père de Quirós est espagnol et sa mère est d'Entre Ríos d'ascendance portugaise⁷⁹.

Avec la présentation exhaustive – le paragraphe cité est plus long – des filiations des artistes argentins de l'époque, l'auteur vise à prouver le caractère de l'art national comme « continuation » de l'art européen à travers la connexion génétique. Il inverse ainsi les questionnements des Européens pour expliquer que signaler l'imitation et la répétition comme des faiblesses de l'art argentin est, en partie, ignorer l'histoire du pays. L'imitation est au contraire la logique même de la formation de la culture et « une des lois fondamentales de la vie » – idées que Pagano reprend de Gabriel Tarde. Le rapport de l'art argentin à l'art européen ne peut être compris que dans ce contexte, créé par la situation originelle de la conquête.

Les commentateurs européens nient, selon Pagano, cette perspective à la compréhension de l'art argentin et, en plus, exigent des modalités esthétiques exprimant une certaine « argentinité ». Cette exigence est basée sur deux malentendus : d'une part, explique l'auteur, les étrangers attendent de l'art argentin l'expression d'un « type ethnique », d'une race, « ayant une cohésion spirituelle bien définie capable de donner des formes propres à l'art⁸⁰ ». Mais cela n'existe pas, car en Argentine l'amalgame entre l'indigène et l'Européen n'a pas été complètement réussi et n'a pas produit en conséquence une race purement argentine, explique Pagano. C'est en raison de cela que les étrangers perçoivent une « dissonance » dans l'art argentin car ils s'attendent à l'expression d'une race autochtone, mais ils trouvent au contraire « quelque chose de connu », affirme l'auteur. D'autre part, explique-t-il, la recherche des Européens d'une

79 *Ibidem*, p. 271. [¿Consiste la argentinidad de nuestros artistas en las posibles gotas de sangre africana o indígena mezclada con la sangre europea que circula en sus venas ? Si esto es así, nos vemos precisados a repudiar nuestro arte, por lo menos en los artistas que lo representan con más altura y con mayor nobleza. ¿Por qué ? Porque Fader es hijo de padre alemán y madre francesa ; porque Yrurtia es de ascendencia vasca ; porque los padres de Riganelli son romanos y romañolos son los de Fioravanti ; porque son italianos los de Rovatti, Bigatti ; porque Alfredo Guido es hijo de padre genovés y de madre nacida en Marsella de padres piemonteses ; porque era francesa la madre de Bermúdez y el padre peruano de ascendencia española ; porque son italianos los padres de Collivadino ; porque es español el padre de Quirós, y enterriana de ascendencia portuguesa, la madre (...).]

80 *Ibid.*, p. 256. [Poseemos una cohesión espiritual tan definida como para dar formas propias a un arte. Esta es la creencia de unos y la aspiración de otros, el supuesto de Europa y el anhelo de nuestra mente. Pero vosotros sabéis que la realidad es otra. (...) Vosotros sabéis que no existe un tipo étnico predominante.]

expression nationale dans l'art argentin, est une prétention désuète car le national est un trait « qui n'existe plus nulle part ». Pagano postule en plus que « Parler d'art national est faire appel à des termes abusifs⁸¹. », au contraire, la tendance actuelle s'oriente à son avis vers la « dénationalisation », fait qui veut dire « devenir européen, c'est-à-dire, cosmopolite ». Pagano déploie habilement un éventail de noms d'artistes cette fois-ci européens d'origine espagnole, française, allemande, italienne, pour poser ensuite des questions telles que : « Est-il perceptible en eux ce fameux "air de famille" ? (...) Où est-il le nationalisme de leur peinture⁸² ? », parmi d'autres.

Des auteurs tels que Gustave Le Bon, Oswald Spengler, Jean-Marie Guyau et Tarde, constituent les références de Pagano. Il faut comprendre ses propos dans le cadre de l'impact des idées développées notamment par Spengler dans *Le déclin de l'Occident*⁸³. La critique de l'eurocentrisme par celui-ci ainsi que son historisation relative de la circulation des « civilisations », ont été des arguments d'un grand retentissement parmi les auteurs argentins⁸⁴. Pagano associe ces idées à celles plus anciennes de Tarde, autour de l'imitation comme loi du comportement social, pour expliquer que l'Argentine est née comme nation pendant que l'Occident touchait à sa fin et que son option face à cela était d'« adopter tout ce qui était convenable d'incorporer à notre activité nationale changeante dans un esprit entièrement libre⁸⁵ ». Cette perspective permet de justifier les caractéristiques de l'art argentin comme continuateur de l'art européen, sans arriver à réclamer pourtant pour l'Argentine le rôle de civilisation destinée à « relayer » l'Europe.

Pagano défend et interprète positivement l'absence de traits nationaux clairement reconnaissables dans l'art local en s'appuyant sur des références théoriques partagées par les historiens argentins de l'époque. Il conteste les objections des Européens sur ce point, car son but est de voir l'art local inscrit dans l'espace mondial des arts, dans la suite de la lignée de l'art européen, « cosmopolite et universel », comme il l'affirme vers la fin de sa conférence. Dans la même opération, d'autres liens de parenté de l'art argentin avec des régions et traditions moins

81 *Ibid.*, p. 259.

82 *Ibid.* [¿Es perceptible en ellos el ya mentado « aire de familia » ? ¿Dónde está el nacionalismo de su pintura ?]

83 L'historien, sociologue et académicien Ernesto Quesada donne des conférences sur cet ouvrage à Buenos Aires et La Plata en 1921, avant même la parution du deuxième volume. Il contribue à la diffusion des idées du philosophe allemand en Amérique du Sud, avant l'édition espagnole de l'ouvrage : Oswald SPENGLER, *La decadencia de Occidente : bosquejo de una morfología de la historia universal*, cinq volumes, Madrid, Calpe, 1923-1927.

84 À ce sujet voir, parmi d'autres, Patricia FUNES, *Salvar la nación : intelectuales, cultura y política...*, *op. cit.* ; Horacio CAGNI, « Miradas cruzadas : Spengler en Sudamérica », *Asociación cultural alternativa europea*, 4 juillet 2013, <http://alternativaeuropeaasociacioncultural.wordpress.com>. Texte consulté le 20 août 2013.

85 José León PAGANO, « El nacionalismo en el arte », art. cit. p. 251. [Adoptar con amplitud libérrima cuanto convenía incorporar a nuestra cambiante actividad nacional.]

bien placées que l'Europe sont refusés. Le fait que la société argentine ait des visages variés ne fait qu'aider le développement d'un art polymorphe qui, « grâce à cette multiplicité s'enchaîne à l'art le plus représentatif et le mieux inspiré des grands centres de l'Europe »⁸⁶. Finalement, Pagano conclut avec la maigre réflexion syllogistique que la nationalité de l'art argentin se trouve dans le fait que cet art est fait par des Argentins⁸⁷. Dans « El nacionalismo en el arte », l'auteur esquisse une position intermédiaire dans la comparaison avec des positions cosmopolites plus accusées ou même *afrancesadas* d'autres auteurs argentins. Bien qu'il tente de rapprocher l'art du pays et l'art européen par le biais des « liens de famille », il essaie, en même temps, de clarifier la « confusion » des observateurs étrangers au moment de placer l'art argentin dans l'espace mondial des arts afin de le resituer comme étant la même chose – art de type européen – mais différent – art de type européen « fait » par des Argentins –, d'où la « dissonance », le « dérèglement » qui, à son avis, sont perçus par la critique étrangère.

Plus tard, pendant les années cinquante, les auteurs argentins cosmopolites célèbrent l'art qui « parle la même langue » que celui de la capitale de l'espace mondial des arts, perçu comme « universel ». L'art argentin est inclus dans cet espace aux yeux des commentateurs locaux, mais certains de ses traits obligent les auteurs à revenir à plusieurs reprises sur ses aspects moins « conformes » aux normes émanant du centre. Ils tentent de signaler le spécifique de l'art local afin qu'il ne disparaisse pas dans l'indistinct et le similaire, et ils condamnent également les divers types d'écarts par rapport au canon de l'art moderne. En 1956, trente ans après la conférence de Pagano, Ángel Osvaldo Nessi⁸⁸ exalte les liens de la culture argentine avec l'europpéenne en faisant appel à des motifs habituels de la littérature artistique locale. Il affirme ainsi que « Historiquement nous ne pouvons pas nous sentir comme autre chose qui ne soit qu'un heureux prolongement de

86 *Ibidem*, p. 277.

87 « Si maintenant on me demande : Pourquoi notre art est-il argentin ? Je répondrais la seule chose qu'on peut attendre : car sont argentins les hommes qui le produisent. Cette raison est suffisante. » [Si ahora se me preguntara : ¿Porqué es argentino nuestro arte ? Yo contestaría lo único atendible : porque son argentinos los hombres que lo producen. Basta con esta causa motiva.] *Ibid.*

88 Ángel Osvaldo Nessi (1914-2000) est critique d'art et professeur d'histoire de l'art à la Faculté des Beaux-arts à l'Université de La Plata où il fonde pendant les années soixante-dix l'institut de recherche en histoire de l'art argentin et américain (IHAAA). Nessi est membre de l'Association argentine de critiques d'art (AACA) et directeur du Museo Provincial de Bellas Artes (baptisé « Emilio Pettoruti » en 2009) entre 1964 et 1966. Il met en marche des actions pour raviver et impacter la scène artistique de La Plata en convoquant de jeunes d'avant-garde, en organisant de groupes et d'expositions polémiques dans un milieu plutôt conservateur. Voir Florencia SUÁREZ GUERRINI, « Avatares de una exposición. El Movimiento Arte Nuevo, La Plata, 1965 », in María José HERRERA (dir.), *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano. Curaduría, diseño y políticas culturales*, Córdoba, Buenos Aires, Escuela Superior de Bellas Artes Dr. José Figueroa Alcorta, Grupo de Estudios sobre Museos y Exposiciones, 2011, pp. 61-71. Nessi écrit plusieurs ouvrages et focalise notamment sur l'œuvre d'artistes de sa ville comme Pettoruti ou Francisco Vecchioli.

l'Europe⁸⁹ ». Dans le premier chapitre de *Situación de la pintura argentina* [Situation de la peinture argentine], il cherche à contrebalancer tant les positions nationalistes et américanistes que le pessimisme des « sceptiques » sous-estimant l'importance des traits de la culture nationale. Nessi présente le premier chapitre de l'ouvrage avec l'intitulé suggestif sous forme de question : « ¿Amerindia, Eurindia, Trapalanda...⁹⁰? » Cette phrase introduit les questions du national, de l'origine culturelle, des dénominations, et aussi à celle de l'existence d'un art propre à cette région géographique. L'auteur affirme que cet art existe et rappelle, dans une direction proche de celle de Pagano, que les Argentins sont des héritiers légitimes du Vieux Continent : en tant que « prolongement » de l'Europe, « nous pouvons assimiler ses biens et oublier ses misères, et accéder au problème de notre destin comme l'homme nouveau qui n'a pas de complicité avec le passé.⁹¹ »

L'expression de la conscience géographique rencontre chez Nessi des figures plus explicites que chez d'autres auteurs concernés aussi par la problématique de l'inscription du pays dans la carte de l'Occident et incorpore de nouveaux éléments servant à soutenir l'argumentation. L'orientation privilégiée de l'espace est celle signalée par le corridor reliant l'Argentine à la Méditerranée, dans un sens comme dans l'autre. Tant le flux des migrations plus contemporaines arrivées de l'Europe que le chemin suivi par les artistes argentins vers le Nord, confirment cette direction. Ainsi, explique l'auteur, la présence d'éléments européens dans l'art argentin n'est pas le résultat « de l'esprit d'imitation simiesque mais de notre vraie tradition, celle qui signale l'alluvion migratoire, elle se trouve dans les plages aimées de la Méditerranée, plages de pèlerinage où nos artistes et nos poètes retournent pour revivre l'inépuisable mythe d'Anteo⁹². »

89 Ángel Osvaldo NESSI, *Situación de la pintura argentina*, édition de l'auteur, La Plata, 1956, p. 33. [Nosotros no podemos históricamente sentirnos como otra cosa que no sea una feliz prolongación de Europa (...)]

90 Avec la mention d'« Amerindia », Nessi revient sur la position défendue par Ángel Guido ; avec « Eurindia » il examine la proposition de fusion culturelle élaborée par Rojas ; tandis que « Trapalanda » renvoie à la perspective d'Ezequiel Martínez Estrada. Celui-ci serait un des promoteurs de l'« attitude sceptique » vis-à-vis de l'art argentin à cause notamment de sa caractérisation de la Pampa argentine comme paysage « anti-historique ». D'autres auteurs sont aussi pour Nessi des porte-paroles de cette attitude : Leonardo Estarico qui conçoit la Pampa comme paysage « anti-plastique » ; José Ortega y Gasset à cause des idées présentées dans l'essai polémique « Intimidaciones » [Intimités] ; et Jorge Romero Brest qui critique le manque de lyrisme, de sentiments profonds et de sens tragique de l'art national. Ces défauts ou « maux » sont définis tôt dans le discours sur la nationalité et constituent des topiques de l'essai historique argentin. L'absence de caractère plastique de la Pampa ; la composition ethnique – indiens, conquistadores et gauchos – peu favorable aux forces du progrès ; le « manque d'authenticité » et le matérialisme des Argentins, sont des lieux communs signalés comme des causes du retard de l'art et de la culture en général. Pour Nessi, qui revient sur ces idées reçues, « l'hypothèse de l'ambiance physique » comme voie d'approche de l'art argentin, est insoutenable. *Ibidem*, p. 22.

91 *Ibid.*, p. 33. [Nosotros (...) podemos asimilar sus bienes y olvidar sus miserias, y acceder al problema de nuestro destino como el hombre nuevo que no tiene complicidad con el pasado.]

92 *Ibid.*, p. 21. [Mayor importancia que la cerámica diaguaita tienen las escuelas francesas e italianas que, en nuestros días, dan perfil moderno a nuestras artes, nos permiten buscar nuestra expresión a tono con la época. Y no, como suele decirse, por espíritu de imitación simiesca, sino porque nuestra verdadera tradición, la que señala el aluvión inmigratorio, está en las amadas playas del Mediterráneo, playas de peregrinación adonde nuestros artistas y

Pour Nessi, penser la culture américaine comme « distincte » de l'européenne est une erreur de départ que les Argentins doivent corriger. Bien que cette idée ne puisse pas être appliquée de la même manière à tous les pays du continent – fait qui confirme l'« exception argentine » dont on parlera plus bas –, dans la région du Río de la Plata, affirme-t-il, « le processus migratoire a acquis une mine et une physionomie très particulières qui transforment cette région dans l'espoir de la culture méditerranéenne⁹³. » Sur la côte du Río de la Plata, affirme aussi Nessi, ni l'élément originaire ni l'environnement n'ont d'importance au moment de définir le profil de l'art. C'est uniquement l'homme – l'immigrant venu de l'Europe – qui définit le sens du développement culturel. Dans cette direction, un passage de l'avant-propos clarifie largement sa perception des continuités spatiales et culturelles :

Maintes vallées des Apennins sont identiques à maintes vallées du nord-ouest argentin. Quelle influence peut avoir le fait que les uns soient ici et les autres là-bas ? L'élément décisif est l'homme qui les habite, les travaille, qui construit son illusion, qui souffre son échec ou arbore sa joie. Et si cet homme vient de là-bas, est-il si absurde que ses expériences soient semblables à celles des hommes restés dans le pays d'origine ? *Semblables* est le mot traduisant avec justesse la différence non essentielle déterminée par la brusque déconnexion d'un passé millénaire dont les contenus vont en se substituant petit à petit par les idéaux d'un peuple neuf⁹⁴.

La distance entre les deux régions est ainsi perçue presque comme un « accident », un sursaut qui change à peine le décor du paysage et qui transforme l'« égal » en le « pareil ». Si l'immigration était considérée auparavant comme une menace à la cohésion de la culture locale et à l'identité nationale⁹⁵, chez Nessi elle est analysée, au contraire, comme l'élément – idéalisé et dépourvu de tout conflit social – qui confirme la filiation de la culture argentine avec l'européenne. Dans ce cas, l'orientation de l'espace est naturellement liée aux pays

nuestros poetas vuelven a revivir el inexhausto mito de Anteo.]

93 *Ibid.*, pp. 18-19. En note en bas de page Nessi inclut des informations servant à soutenir son argumentation. Il explique ainsi que « Selon les statistiques, 70 % de la population argentine est d'origine italienne. La culture, majoritairement française, a une forte inclination gréco-latine. » [Según las estadísticas, un 70% de la población argentina es de origen italiano. La cultura, predominantemente francesa, tiene una marcada inclinación grecolatina.]

94 *Ibid.*, p. 9. [Muchos valles de la Cadena Apenina son idénticos a muchos valles del Noroeste argentino. ¿Qué influencia puede tener el hecho de que unos estén acá y otros allá ? Lo decisivo es el hombre que los vive, que los trabaja, que levanta su ilusión, que muerde su fracaso o enarbola su dicha. Y si ese hombre proviene de allá, ¿es tan absurdo que sus vivencias se parezcan a las vivencias de los hombres que se quedaron en el país de origen ? Parecidas es el término que traduce justamente la diferencia no esencial determinada por la brusca desconexión con un pasado milenarico cuyos contenidos se van sustituyendo poco a poco por los ideales de un pueblo nuevo.]

95 Cf. Patricia FUNES, « La Nación y sus Otros », *Salvar la nación : intelectuales, cultura y política...*, *op. cit.*, pp. 137-204.

méditerranéens et les voyages des Argentins sont un exercice servant à « compléter » la propre histoire à travers le contact avec leurs racines.

Deux ans plus tard, la question autour de l'existence d'une peinture proprement argentine est reprise dans l'introduction de *La pintura argentina del siglo XX* [La peinture argentine du XX^e siècle] de Cayetano Córdova Iturburu⁹⁶. En plus de tracer l'histoire de la discipline, le but de l'auteur est de démontrer que le pays compte une telle peinture. Mais face aux difficultés qu'entraîne la définition de son caractère différentiel, Córdova Iturburu opte alors pour une définition « négative », appuyée sur tout ce que la peinture argentine « n'est pas ». Ainsi, il explique qu'elle n'est ni rude, ni énergique, ni fracassante comme la mexicaine, mais qu'elle n'arrive pas non plus à transmettre la lumière grise des toiles des peintres parisiens. Les qualités de « contention, mesure et équilibre, de bon sens créateur⁹⁷ » sont, selon l'auteur, les traits qui la définissent, et il n'hésite pas à les rappeler tout au long de l'ouvrage. La combinaison de certaines causes d'ordre historique, géographique et humaine explique ces particularités de l'art local ; elle a déterminé également son caractère. Ainsi, comme l'ont fait d'autres auteurs, Córdova Iturburu explique que la manière dont la conquête espagnole s'est développée sur le territoire argentin. Les caractéristiques de la population indigène qu'elle y a rencontrée – primaire, peu développée, sans art ni technique – ; le type d'artistes européens qui y sont arrivés par la suite – de seconde ligne – ; le climat et le paysage – non exubérants mais tempérés –, ont été les déterminants et ont jeté les bases d'un art qui se trouve toujours à mi-chemin entre son appartenance géographique américaine et son héritage culturel européen, tiraillé entre son emplacement physique et sa « place légitime » dans l'espace mondial des arts occidentaux. La peinture argentine est pour

96 Cayetano Policinio Córdova Iturburu (1902-1977) est journaliste et poète. Il collabore comme critique d'art dans les journaux *Clarín* et *El Mundo* et dans de nombreuses revues. Son travail est contemporain de celui des critiques et écrivains Guillermo de Torre, Julio Llinás, Osvaldo Svanascini et Romualdo Brughetti. Lors des années vingt, il participe à des activités du groupe de *Martín Fierro*, dont il retracera l'histoire dans *La Revolución Martínfierrista*, (Buenos Aires, Ed. Culturales Argentinas, 1962). Il soutient la République espagnole et écrit sur la guerre civile de ce pays dans le journal *La Razón* de Buenos Aires. Depuis 1934, il est membre du Parti Communiste argentin ; à l'époque il défend un art engagé avec les problématiques sociales et refuse l'« art pour l'art ». Il critique ainsi Jorge Luis Borges en 1933 car il le considère sympathisant de la seconde position. Plus tard il est expulsé du parti suite à la polémique avec un des dirigeants, Rodolfo Ghioldi : en 1948 Córdova Iturburu conteste la position dogmatique en faveur d'un canon esthétique réaliste unique que le parti tente d'imposer aux adhérents. Il est désormais fidèle à l'URSS mais de manière indépendante. Córdova Iturburu fonde avec d'autres collègues l'Association argentine de critiques d'art (AACAA) en 1950, et préside la Société argentine d'écrivains (SADE) entre 1965 et 1969. En 1971, il devient membre de l'Académie nationale des Beaux-arts y occupant la chaire 30 « Alfredo Guido ». Horacio TARCUS, « La pelea de las vanguardias », *Clarín*, 12 juillet 1998. <http://edant.clarin.com/suplementos/zona/1998/07/12/i-01601e.htm>. Texte consulté le 8 avril 2011.

97 Cayetano CORDOVA ITURBURU, *La pintura argentina del siglo XX*, op. cit., p. 6.

l'auteur, complètement différente de celle du Mexique ou du Pérou. Elle a une « physionomie argentine » mais dont les accents sont européens⁹⁸.

Nous avons, par exemple, des réalistes. Nous avons des exaltés. Nous avons des raffinés. Nos réalistes – notons-le – n'arrivent jamais à la brutalité ni à la rudesse grossière. Nos exaltés ne sont pas trop violents. Nos raffinés, les plus délicats parmi les peintres qu'on peut qualifier de sensibles, n'arrivent jamais aux évanescences de la déliquescence. L'élaboration des formes – même chez les plus inventeurs – n'arrive jamais à l'expressionnisme monstrueux de certaines déformations excessives. Les demi-teintes, les tons gris, les couleurs atténuées, semblant définir les registres chromatiques de notre peinture⁹⁹.

Le caractère propre de l'art argentin s'appuie selon Córdova Iturburu sur des traits gouvernés par la raison. L'auteur refuse toute association entre ce caractère et les forces de la nature et de l'irrationnel, attributs auxquels la culture et l'idiosyncrasie du continent sont souvent associées. L'emphase sur des aspects qui approfondissent la distance entre l'art argentin et l'art du reste de la région – notamment ceux où l'expression folklorique et le réalisme social sont plus forts –, en les associant à des attributs négatifs de violence, excès, brutalité, mettent en relief une xénophobie sélective dirigée contre les Latino-américains. Celle-ci est habituelle dans les écrits sur l'art des Argentins européophiles. D'une manière comparable, en faisant appel au même type d'attributs et d'images, les critiques et historiens français ont su distinguer l'art de leur pays de l'art allemand et d'autres nations, à certains moments de l'histoire où il était perçu comme nécessaire de renforcer le nationalisme. En 1942, sous l'occupation allemande, Bernard Dorival, conservateur du Musée d'art moderne, définissait alors l'art français comme un « art d'équilibre extrême et par là pleinement vivant. Art hautement élaboré, sans être cependant trop savant ou trop raffiné, et où ce partage vraiment humain entre l'intelligence, l'émotion et la volonté, se réfère à la plus authentique tradition française¹⁰⁰. » Ces attributs qui s'intégraient dans un classicisme mythique et stéréotypé¹⁰¹ étaient convoqués pour opposer l'art français aux « excès nordiques » de l'envahisseur.

98 *Ibidem*, p. 5.

99 *Ibid.*, p. 6. [Tenemos, por ejemplo, realistas. Tenemos temperamentales. Tenemos refinados. Nuestros realistas – obsérvese – nunca llegan a la brutalidad ni a la rudeza grosera. Nunca nuestros temperamentales son demasiado violentos. Jamás nuestros refinados son, los más delicados entre los pintores que podríamos calificar de sensibles, llegan a las evanescencias de lo delicuescente. La elaboración de las formas – aun en los más inventores – jamás arriban al monstruismo expresivo de ciertas deformaciones excesivas. Las medias tintas, los tonos agrisados, los colores atenuados, parecen definir los registros cromáticos de nuestra pintura.]

100 Bernard DORIVAL cité dans Laurence BERTRAND DORLÉAC, *L'art de la défaite : 1940-1944*, Paris, Éd. du Seuil, 1993, p. 207.

101 Richard LEEMAN, *Le critique, l'art et l'histoire...*, *op. cit.*, p. 54.

Córdova Iturburu partage certainement cette conception de l'art français dont il tire des arguments pour signaler des voies convergentes avec l'art argentin, bien qu'il épargne l'utilisation de l'adjectif « classique » pour ce dernier. Un certain « caractère commun » entre l'art français et l'art argentin explique ainsi le lien de parenté, la continuité entre la peinture des artistes tels que Butler, Basaldúa, Guttero ou Centurión, et le style de l'École de Paris¹⁰². Ainsi, affirme Córdova Iturburu,

Le manque de dogmatisme [de celle-ci], la faible violence de sa rupture avec les conceptions représentatives traditionnelles, l'exploitation intelligente des conquêtes consolidées par les mouvements modernes et la nouveauté de son esprit, ont conquis l'adhésion des jeunes arrivés d'un pays où l'impressionnisme régnait encore et où s'insinuaient à peine les premières lueurs du post-impressionnisme¹⁰³.

Córdova Iturburu signale les filiations stylistiques entre les peintres argentins et leurs pairs européens pour mettre en évidence les continuités, les analogies et les filiations, résultantes en grande partie des expériences en Europe. Ainsi, dans les commentaires par artiste, il insère des repères européens par rapport auxquels il faut comprendre les œuvres en question, soit comme présence soit comme absence : chez Horacio Butler, par exemple, « gravitent » le constructivisme cézannien, les audaces fauvistes, la liberté expressive d'origine expressionniste, l'ordre du cubisme, l'organisation de Picasso ou d'Othon Friesz¹⁰⁴, tandis que chez Ana M. Payró, au contraire, « il n'y a ni Mondrian, ni Kandinsky, ni Klee » sa peinture étant « très personnelle¹⁰⁵ ». La caractérisation des styles picturaux argentins grâce aux parallélismes avec des exemples européens analogues est fréquente dans *La pintura argentina del siglo XX*. Ceux-là servent de « traducteurs » cherchant la participation idéale de l'art argentin dans un « langage commun », partagé par les membres de l'espace mondial des arts régi par des règles élaborées en France.

Dans un sens tout à fait comparable, Romualdo Brughetti définit la même année « Les traits différentiels de la peinture argentine ». Celle-ci est pour lui « la plus fine d'Amérique » ; elle n'est « ni violente ni tragique » comme l'art du Mexique, elle n'exprime pas non plus la terre

102 On appelle « groupe de Paris » les artistes argentins séjournant pendant les années vingt dans la capitale française et dont les recherches plastiques s'accordent à celles de l'École de Paris. Le groupe est formé par Horacio Butler, Aquiles Badi, Héctor Basaldúa, Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo, Alfredo Bigatti et d'autres. Ils fréquentent les ateliers d'André Lhote, Charles Guérin, Othon Friesz et Antoine Bourdelle.

103 Cayetano CORDOVA ITURBURU, *La pintura argentina del siglo XX*, op. cit., p. 82. [La falta de dogmatismo del movimiento, la escasa violencia de su ruptura con las concepciones representativas tradicionales, el inteligente aprovechamiento de las conquistas afirmadas por los movimientos modernos y la novedad del espíritu, conquistaron la adhesión de aquellos jóvenes recién llegados de un país donde el impresionismo imperaba todavía y apenas se insinuaban los primeros atisbos post-impresionistas.]

104 *Ibidem*, p. 83.

105 *Ibid.*, p. 217.

tropicale et la nature débordante du Brésil. L'art argentin s'appuie au contraire sur la forme et la couleur, « notre esprit s'écarte tant des expressions purement folkloriques que des formules excessivement polémiques : la clarté des formes, la sobriété contextuelle et la mesure harmonique s'adaptent aigûment au meilleur art argentin, d'héritage latin, méditerranéen¹⁰⁶. », écrit-il. Dans *Geografía plástica argentina : planteo nacional por un arte universal* [Géographie plastique : proposition nationale pour un art universel], Brughetti cherche à élaborer une « théorie sur l'art national », bien que le volume soit également présenté comme un recueil d'essais et de « pages d'évaluation » – ce qu'il est en effet. Le défi pour l'art d'Amérique est, selon l'auteur, d'arriver à la synthèse entre l'expression de la nature – trait propre de l'art continental – et l'expression de la beauté – contribution d'origine méditerranéenne basée sur « les structures rigoureuses et l'idéalité de la forme¹⁰⁷ ». Dans le cas particulier de l'Argentine, elle doit chercher à élaborer une peinture « à fondement universel » fuyant ainsi toute forme de nationalisme. Chez Brughetti, comme chez d'autres, l'art local doit se distinguer en tant qu'« argentin » mais en faisant partie du « concert universel », c'est-à-dire, sans s'éloigner des normes en vigueur dans l'espace mondial des arts.

Malgré les similitudes avec les positions déjà commentées, Brughetti reconnaît que « le jeune peintre argentin » – figure dont il dirige ses passages plus prescriptifs – doit être conscient qu'il habite « une sphère “différente” de l'europpéen ou de tout autre continent¹⁰⁸ », pour ainsi entreprendre son propre chemin. L'auteur renforce cette proposition en demandant « Sommes-nous l'Amérique, le “Nouveau Monde”, ou ne le sommes-nous pas¹⁰⁹ ? » Des exemples de pays qui sont parvenus à maîtriser les influences étrangères en faveur de la définition de l'art national sont présentés en note en bas de page à travers des citations de Gustav Barthel, Enrique Lafuente Ferrari et Fromentin : l'Allemagne, dont l'évolution de l'art est inséparable de celle du reste de l'Europe, l'Espagne dont l'art arrive à *hispaniser* les éléments étrangers et la France qui crée un genre exclusivement français en s'appropriant des formules du paysage hollandais.

Comme on l'a indiqué précédemment, les commentaires autour des voyages en Europe des artistes argentins dans la littérature spécialisée thématissent aussi les rapports entre l'« ici » et le « là-bas ». Le voyage est une pratique qui confirme l'autorité du centre, renforce la direction

106 Romualdo BRUGHETTI, *Geografía plástica argentina : planteo nacional por un arte universal*, Buenos Aires, Nova, 1958, p. 109. [(...) nuestro espíritu se aparta tanto de las plasmaciones meramente folclóricas como de las fórmulas excesivamente polémicas : la claridad de las formas, la sobriedad conceptual y la medida armónica se adaptan agudamente al mejor arte argentino, de herencia latina, mediterránea.]

107 *Ibidem*, p. 9.

108 *Ibid.*, p. 112. [El joven pintor argentino deberá tener plena conciencia de que vivimos en un orbe *distinto* del europeo o de cualquier otro continente (...)]

109 *Ibid.* [¿Somos o no somos América, el *Nuevo Mundo*?]

privilegiée de l'espace, sert à maintenir actualisés les liens entre l' « ici » et le « là-bas », et opère de virtuels resserrements de l'intervalle existant entre les deux régions de l'espace mondial des arts. Le récit de voyage est un genre cultivé par des hommes politiques et des écrivains dès l'indépendance du pays. Dans le sens inverse, des voyageurs européens du XVIII^e et XIX^e siècle livrent également leurs récits de découverte des territoires du Sud en anglais et français¹¹⁰. Le voyage d'études constitue, entre les artistes et auteurs argentins, une habitude installée depuis la fin du XIX^e siècle et il s'accomplit grâce au soutien de l'État ou au financement des fortunes particulières des artistes. Les artistes cosmopolites laissent des traces des déplacements en Europe dans leurs correspondances et mémoires. Par ailleurs, la mention et le récit de ces expériences sont des passages obligés dans les textes critiques, historiques et biographiques¹¹¹. L'inclusion systématique de cette information relève de l'intention documentaire et organisatrice des ouvrages, mais elle répond également à « un schéma créateur de distinction culturelle¹¹² », associé à la forte connaissance de l'Europe par les membres des élites locales. Le voyage représente une étape immanquable de l'éducation des artistes et sa mention régulière certifie son accomplissement, l'Europe est valorisée comme destination de voyages et elle valorise à son tour ceux distingués par cet atout culturel. Dans *La pintura argentina del siglo XX*, par exemple, Córdova Iturburu note ces déplacements dans les paragraphes de présentation de chaque artiste en les présentant comme des moments charnières dans leurs carrières. Le séjour à l'étranger sépare les temps entre l'avant et l'après et revêt les attributs d'un but rêvé et parfois difficile à atteindre – en 1928, Juan del Prete « peut, finalement, voyager en Europe¹¹³ » –, et il constitue une expérience où s'opèrent des « transfigurations » : le voyage a des effets sur le style des artistes et il contribue à révéler « leur personnalité artistique ». En Europe, les Argentins subissent des processus de « transformation », « évolution », « libération », « impression ». Córdova Iturburu explique ainsi les effets du voyage chez Carlos Alonso :

110 Par exemple, Alexander von Humboldt, *Le voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent, fait en 1799-1804*, (Paris, 1807) et *Tableaux de la nature* (Paris, 1828) ; Charles Darwin, *A Naturalist's Voyage Round the World* (Londres, 1860) ; William H. Hudson, *The Naturalist in la Plata* (Londres, 1892), *Idle Days in Patagonia* (Londres, 1893), et *Far Away and Long Ago : A History of My Early Life* (New York, 1918).

111 De nombreuses études sur les voyages et les récits des voyages des politiciens, hommes de lettres et artistes existent dans la littérature historique et critique. Voir, parmi d'autres, David VIÑAS, *Literatura argentina y realidad política : de Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Ed. Siglo Veinte, 1971 ; Beatriz COLOMBI, *El viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2004 ; Laura MALOSETTI COSTA, *Cuadros de viaje : artistas argentinos en Europa y Estados Unidos...*, op. cit. ; Isabel PLANTE, *Argentinos de París : arte y viajes culturales durante los años sesenta*, Buenos Aires, Edhasa, 2013.

112 Denis ROLLAND, *La crise du modèle français...*, op. cit., p. 45.

113 Cayetano CORDOVA ITURBURU, *La pintura argentina del siglo XX*, op. cit., p. 88.

Le contact avec les musées et les milieux artistiques modernes ont gravité sur sa conception de l'œuvre et sur les particularités de sa technique. L'éclat fascinant de Picasso l'a halluciné. Et l'a libéré. À son retour il fait une exposition. Il avait évolué de manière considérable. Ses synthèses étaient plus décidées et expressives, sa transfiguration des formes plus audacieuse et plus significative et à chaque fois plus clairement personnelle¹¹⁴.

Dans ce récit et dans d'autres, le voyage constitue ce que Rolland appelle « saut vital¹¹⁵ » dans la biographie artistique des peintres. Quoique les voyageurs soient déjà des artistes, leur séjour en Europe revêt les traits d'une initiation car il permet de découvrir les sources de l'art moderne et de « s'imprégner et fusionner avec l'esprit européen¹¹⁶ ». Pendant les années dix et vingt, le voyage est l'événement qui catalyse la modernisation et les artistes les agents accomplissant ce processus. À Paris, ils rentrent en contact direct avec la peinture de Cézanne et le cubisme à travers des leçons des maîtres comme Othon Friesz. Ainsi, Raquel Forner est une peintre

naturaliste dans ses premiers pas, [qui] a évolué rapidement – sous la gravitation des mouvements modernes – vers le constructivisme vigoureux, de type cézannien (...). Le passage par l'atelier du maître normand [Friesz] a contribué à accentuer son évolution vers une vision et une expression toujours plus propres¹¹⁷.

Dans le même sens, dans la peinture d'Horacio Butler, Córdova Iturburu distingue deux étapes, une argentine et une autre européenne, car le constructivisme cézannien laisse de fortes empreintes chez l'artiste lors de son séjour à l'étranger. Chez Antonio Berni aussi, « L'influence des maîtres français et la fréquentation des milieux d'avant-garde dans la capitale française, le transforment. On constate son processus d'évolution dans ses envois successifs¹¹⁸. » Le terme

114 *Ibid.*, p. 152. [El contacto con los museos y los medios artísticos modernos gravitaron sobre su concepción de la obra, sobre su visión y sobre las particularidades de su técnica. El resplandor fascinante de Picasso lo alucinó. Y lo liberó. A su vuelta hizo una exposición. Había evolucionado de manera considerable. Sus síntesis eran más decididas y expresivas, su transfiguración de las formas más atrevida y más significativa y cada vez más acentuadamente personal.]

115 Denis ROLLAND, *La crise du modèle français...*, *op. cit.*, p. 56.

116 Ces traits coïncident avec ceux du « voyage cérémonial » de la typologie proposée par Viñas. L'auteur distingue aussi les voyages « colonial », « utilitaire », « balzacien », « consommateur », « esthétique », le voyage qui trouve en Europe une « tour d'ivoire », et le « voyage de la gauche » dans la littérature argentine depuis son origine. Chaque voyage forge une image du Vieux Continent et, à la fois, une image de l'Argentine et de son *intelligentzia*. David VIÑAS, *Literatura argentina y realidad política...* *op. cit.*, pp. 43-47.

117 Cayetano CÓRDOVA ITURBURU, *La pintura argentina del siglo XX*, *op. cit.*, p. 80. [Naturalista en sus primeros pasos, evolucionó rápidamente -bajo la gravitación de los movimientos modernos- hacia un constructivismo vigoroso, de tipo cézanneano, en el que podían advertirse rastros de una voluntad de expresión plástica y humana de raíces expresionistas. De 1929 a 1931 asistió, en París, al curso de Othon Friesz. Este paso por el atelier del maestro normando contribuyó a acentuar su evolución hacia una visión y una expresión cada vez más suyas.]

118 *Ibidem*, p. 89. [La influencia de sus maestros franceses y la frecuentación de los medios de vanguardia, en la

« gravitation », cher aux auteurs argentins de la période, est répété dans cet ouvrage pour expliquer l'impact du milieu culturel et géographique sur le travail des artistes. De cette manière, le retour au pays implique une réadaptation et, parfois, l'abandon des conquêtes obtenues ailleurs car « l'œuvre est une réaction de l'homme face à son milieu ». Certains retours – notamment ceux de Pettoruti et de Xul Solar en 1924 – ont le pouvoir d'animer l'ambiance locale et d'accélérer les processus dans le sens de l'adoption de la modernité artistique, avec des effets plus ou moins durables. D'autres voyages sont mentionnés par l'auteur dans le commentaire de vies des artistes, mais sans qu'ils fassent partie de la machinerie modernisatrice ni revêtent des caractéristiques de transfiguration aux allures mystiques du voyage en Europe ; il s'agit de voyages à l'intérieur du pays et aux destinations européennes non associées à l'art d'avant-garde.

Le voyage des critiques est aussi thématiqué à l'époque dans des ouvrages comme *Viaje a la Europa del arte* [Voyage à l'Europe de l'art] de Romualdo Brughetti, auteur appartenant à la même génération que Córdova Iturburu. Une série d'articles rédigés à la première personne entre 1949 et 1950, mais publiés en 1958 tels que l'ouvrage de ce dernier [Image 1-1], présentent les « impressions du voyage » de l'auteur à travers différents pays du continent – l'Italie, la France, l'Angleterre, le Portugal – lors des années d'après-guerre. Sous-titré « La vie comme image de l'art », le récit du voyage de Brughetti est typique des voyageurs argentins modernistes qui exacerbent le ton esthétique et exaltent les « valeurs impondérables » associées à l'Europe. Chez Brughetti, « le latinisme idéaliste est mis à jour » et l'Europe remplit encore le caractère de « tour d'ivoire » et de « petit coin esthétique », propre des récits des « voyages esthétiques » des intellectuels argentins¹¹⁹. Un des objectifs du voyage de Brughetti est de remettre en question l'idée que l'« Europe est morte », défendue par certains de ses contemporains¹²⁰. Malgré les traces laissées par la guerre, il constate alors que « la marche de l'art ne s'arrête pas en Occident », et il augure également l'arrivée d'un temps où régnerait un humanisme à portée universelle et non seulement européen.

(...) Je ne conçois pas que dans le calcul des cultures (qui sont, comme les personnes physiques, mortelles), l'Amérique soit appelée à certifier la mort de l'Europe. J'entrevois plutôt, après les terribles *via crucis*, la naissance d'un esprit universel qui surgira simultanément dans divers points de la terre où il existe des noyaux prépondérants de créateurs de cette universalité souhaitée¹²¹.

capital de Francia, lo transforman. Se advierte en sus envíos sucesivos el proceso de su evolución.]

119 Le voyage en Europe comme « tour d'ivoire » constitue le point culminant du « voyage esthétique » chez David VIÑAS, *Literatura argentina y realidad política...*, op. cit., pp. 52-55.

120 Romualdo BRUGHETTI, *Viaje a la Europa del arte*, Buenos Aires, Poseidón, 1958, p. 9.

121 *Ibidem*, p. 23. [(...) no concibo que en el cálculo de las culturas (que son, como las personas físicas, mortales)

Les propos de Brughetti coïncident avec la position de l'auteur commentée plus haut en ce qui concerne les rapports entre l'Amérique et l'Europe. Il faut remarquer comment est annoncée une nouvelle distribution de forces à l'intérieur de ce qu'on appelle « espace mondial des arts » dans la seconde ligne de l'extrait. Malgré sa perception idéalisée de l'Europe, Brughetti postule ainsi une participation plus homogène des diverses régions intégrant cet espace, notamment celle qu'il réclame pour le « nouveau monde ».

L'expression de l'expérience de l'espace dans la littérature artistique que nous avons présentée est l'objet de modifications significatives lors des années soixante. Les définitions de l'« ici » et du « là-bas » seront progressivement transformées notamment à partir de la présence grandissante des États-Unis dans les débats sur l'art et de la montée de la pensée latino-américaniste qui donnera lieu à de nouvelles perspectives autour de l'inscription de l'Argentine dans l'ensemble du continent. Ces modifications changeront notablement la perception de la taille de l'espace mondial des arts, ses orientations jusqu'alors privilégiées, et redéfiniront les termes du « sentiment d'inclusion », spécialement vers la fin de la décennie. Les routes des voyages suivis par les Argentins changeront aussi, avec de nouvelles destinations tels que New York ou le reste des pays de l'Amérique du Sud.

Distance et différence de l'art argentin par rapport à l'Amérique latine

Desde la perspectiva de las ex colonias, más o menos beneficiadas por la fuerza del punto de partida, esperanzadas y empeñadas en la generalización local de las ventajas del progreso, la articulación inevitable de modernidad y desagregación colonial aparece como « anomalía patria », una originalidad en los momentos de optimismo, una diferencia vergonzosa en los otros, pero siempre un desvío del patrón civilizado¹²². Roberto SCHWARZ

Les histoires de l'art de la première moitié du XX^e siècle partagent avec d'autres champs intellectuels une idée de l'Amérique latine née d'une double différence : d'un côté, l'Amérique

América esté llamada certificar la muerte de Europa. Vislumbro más bien, después de tremendos vía crucis, el nacimiento de un espíritu universal que surgirá simultáneamente en distintos puntos de la tierra donde existen núcleos preponderantes de creadores de esa deseada universalidad.]

122 « De la perspective des ex-colonies, plus ou moins favorisées par la force du point de départ, animées et engagées dans la généralisation locale du progrès, l'articulation inévitable de la modernisation et de la désagrégation coloniale apparaît comme une « anomalie de la patrie », une originalité dans les moments d'optimisme, une différence honteuse le reste du temps, toujours un détour du patron civilisé. » Roberto SCHWARZ, « Un seminario de Marx », *Punto de Vista. Revista de cultura*, n° 54, année XIX, avril 1999, p. 36.

latine, en tant que « Nouveau Monde » est l'antithèse de l'« Ancien Monde », et elle se différencie également de l'Asie et des civilisations anciennes. De l'autre côté, elle se distingue du Nord du continent car « latine » s'oppose à « saxonne ». L'Europe et les États-Unis sont ainsi « l'autre » de cette définition, et le reste des pays du continent sont la famille d'appartenance ayant un même passé historique. Cependant, comment l'explique Carlos Altamirano, on retrouve tout au long de l'histoire que l'Amérique latine inspire chez les auteurs argentins diverses idées et images, et elle est souvent le synonyme d'adversités et d'obstacles retardataires qu'il faut surmonter¹²³. Ainsi, pour l'élite engagée dans la modernisation du pays au moyen de l'introduction des capitaux étrangers et de l'immigration massive au début du XX^e siècle, « l'autre » est l'Amérique latine, plutôt que l'Europe ou les États-Unis. Le continent est associé au « retard » et la condition latino-américaine de sa population devient un trait du caractère régional lié à une espèce de déficience collective. Pour les cosmopolites argentins, « désormais, être géographiquement en Amérique latine ne signifie toujours pas s'identifier comme étant des Latino-américains¹²⁴ ». Cette image de l'Amérique latine est récurrente et subsiste malgré la perte de prestige intellectuel du positivisme et de la sociologie naturaliste dont elle est issue¹²⁵. À l'aube même des années soixante, ces arguments sont utilisés pour expliquer les origines et les premiers moments du développement de l'art argentin.

Les représentations négatives de l'Amérique latine ne sont cependant pas les seules parmi les intellectuels argentins, certains d'entre eux réclamant la reconnexion historique et conceptuelle de l'art argentin avec l'espace et la tradition du continent¹²⁶. Ainsi, des perspectives divergentes sur le rapport entre l'art argentin et l'espace mondial des arts occidentaux, et la proposition de temporalités indépendantes de l'euro-péenne, déterminent des positions « nationalistes » et « cosmopolites » parmi les auteurs. Ces deux lignes principales de l'historiographie argentine correspondent à ceux « qui se sont montrés plus opposés à l'autonomie de l'esthétique, d'un côté, et à toute manifestation du nationalisme des mœurs et

123 Carlos ALTAMIRANO, « América Latina en espejos argentinos », art. cit., pp. 105-133.

124 *Ibidem*, p. 107. [A partir de entonces, estar geográficamente en América Latina no significaría siempre para los argentinos identificarse como latinoamericanos.]

125 *Ibid.*, p. 113. Voir aussi Patricia FUNES, *Salvar la nación : intelectuales, cultura y política ...*, op. cit., p. 250.

126 Altamirano signale un autre registre de l'image de l'Amérique latine chez l'écrivain socialiste Manuel Baldomero Ugarte (1875-1951). Celui-ci, inscrit dans le modernisme littéraire hispano-américain, appelle à l'unité des pays latino-américains afin de faire face aux aspirations hégémoniques des États-Unis mises en évidence à partir de l'intervention de ce pays à Cuba en 1898. Cette orientation latino-américaniste et anti-impérialiste est désormais présente dans la production intellectuelle argentine, bien que son développement soit intermittent et inégal. Carlos ALTAMIRANO, « América Latina en espejos argentinos », art. cit., p. 120. Cette orientation suit une réactivation à partir de 1959, comme effet de la Révolution cubaine.

folklorique, de l'autre¹²⁷ ». Comme on a déjà indiqué, les cosmopolites exigent de l'art argentin un développement en accord avec celui de certains pays européens, notamment avec celui de la France. Ils organisent leurs récits historiques dans des périodes caractérisées selon les degrés de stagnation ou d'avancement de l'art local et sont, également, les promoteurs des stratégies d'actualisation et les juges des tentatives de modernisation dans le pays. Les cosmopolites adoptent le modèle européen tandis que les nationalistes critiquent le pouvoir monolithique de cette image. Ceux-ci conçoivent l'art argentin dans un espace qui inclut le reste de l'Amérique et mettent en relief les connexions continentales en ce qui concerne l'origine culturelle du pays. Au lieu d'essayer de supprimer les différences entre l'art argentin et l'europpéen, les nationalistes proposent des interprétations de cet art dans la reconnaissance des liens avec le passé précolombien, dans le partage des traits régionaux, tentant par cette voie des définitions du caractère spécifique de l'art local. Les cosmopolites sont l'objet de multiples dénominations plus ou moins péjoratives ; depuis le XIX^e siècle ils sont appelés « européophiles » et, plus ponctuellement, « francophiles » et « *afrancesados*¹²⁸ » par leurs opposants critiques.

La double tentative de définir un art national et de tracer les étapes de son histoire comprend deux moments où les auteurs cosmopolites sont obligés de faire attention aux composants américains de la tradition locale, malgré leur préférence manifeste pour les tendances venues d'Europe et leurs efforts visant à remplir l'intervalle les écartant de ces traditions. Un de ces moments correspond à l'étude des manifestations artistiques anciennes, coloniales et du début de la période indépendante, les auteurs cherchant à décrire la scène où les premières expressions argentines ont eu lieu. L'autre moment, correspond à l'étude des tendances des premières décennies du XX^e siècle qui récupèrent des éléments iconographiques à références précolombiennes.

Dans le premier cas, les auteurs distinguent la situation originaire de l'Argentine de celle du reste des pays latino-américains – notamment le Pérou, l'Équateur et le Mexique, comme on l'a déjà mentionné – pour expliquer les points de départ divergents de l'art de chaque nation. Ils sont d'accord au moment de signaler que dans la composition sociale du pays moderne, à différence des nations voisines, la présence indigène est quantitativement insignifiante ; en conséquence, l'art et la tradition de ces populations ne participent pas à la genèse de l'art argentin. L'héritage culturel des populations originaires – ou plutôt l'absence de celui-ci – est un élément négatif

127 José Emilio BURUCÚA, « Prólogo. Historiografía del arte e historia », in *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, op. cit., p. 29.

128 En espagnol *afrancesado* veut dire « francisé », et implique un fort sens d'acculturation. Annick LEMPÉRIÈRE, *Intellectuels, État et société au Mexique*, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 38, cité dans Denis ROLLAND, *L'Amérique latine et la France...*, op. cit., p. 32.

s'ajoutant aux problèmes d'origine imputés à l'inaction des Espagnols sur le territoire. Dans l'évaluation des auteurs, l'absence d'un passé culturel précolombien évolué et puissant entrave aussi le développement d'un art proprement argentin. Ainsi, pour Romero Brest en 1948, la population indigène précolombienne de l'Argentine, à différence de ce qui arrive au Mexique et au Pérou, ne laisse aucune trace dans les systèmes d'expression imposés par les colonisateurs. Cela s'explique, selon l'auteur, car il s'agit alors d'une civilisation qui s'exprime dans la décoration, fait qui démontre que « les pulsions sensuelles avaient déjà plus de succès que ceux qui auraient pu déterminer la naissance d'une vraie volonté de forme¹²⁹. » Pour Romero Brest, le fait que les systèmes étrangers aient été « admis docilement » a été logique car

dans cette société-là, livrée à une vie végétative, matérialiste et pragmatique ;
(...) une société dont l'oisiveté sensuelle se manifestait de préférence dans les ornements, toute opportunité de rédemption par la recherche de la vérité et par l'éducation de l'imagination était écartée¹³⁰.

Dix ans plus tard, Córdova Iturburu trouve, comme ses collègues l'ont fait auparavant, l'explication aux maux qui marquent dès l'origine le développement de cet art dans la conjonction de l'inaction espagnole et des caractéristiques des peuples natifs. À différence de la réalité culturelle que les conquistadors trouvent en arrivant au Mexique et au Pérou, en Argentine,

nos indigènes sont nomades, chasseurs et guerriers. Ils n'ont pas dépassé, en fin de compte, les degrés inférieurs de la barbarie. Ils manquent, presque en totalité, d'arts et d'industrie. (...) [Leur art] est un art élémentaire, inférieur, qui ne peut pas contribuer ni à former une sensibilité ni, loin de là, à donner une physionomie artistique, un sceau, à l'art qui aurait pu commencer alors à s'annoncer¹³¹.

129 Jorge ROMERO BREST, « El arte argentino y el arte universal », en *Ver y Estimar*, n°1, avril 1948, reproduit comme Annexe in *Pintores y grabadores rioplatenses*, op. cit., p. 283.

130 *Ibidem*. [La [civilización] *diaguitocalchaquí* [sic] sólo tuvo alguna originalidad en la decoración (...): hecho probatorio de que ya entonces privaron los impulsos sensuales sobre los que hubieran podido determinar el nacimiento de una verdadera voluntad de forma. Es lógico, por tanto, que en aquella sociedad entregada a un vivir vegetativo, materialista y pragmático ; en una sociedad cuyos ocios sensuales se manifestaban preferentemente en el adorno, quedara descartada toda oportunidad de redención por la búsqueda de la verdad y por el cultivo de la imaginación, y admitiera dócilmente la incorporación de sistemas expresivos, sin poner la menor impronta sobre ellos (...).]

131 Cayetano CÓRDOVA ITURBURU, *La pintura argentina del siglo XX*, op. cit., pp. 7-8 [Nuestros indígenas son nómades, cazadores, guerreros. No fueron más allá, en suma, de los grados inferiores de la barbarie. Carecen, en forma casi absoluta, de artes y de industrias ». El arte que logran « Es un arte elemental, inferior, que no puede contribuir ni a formar una sensibilidad ni, mucho menos, a dar una fisonomía artística, un sello, al arte que hubiera podido comenzar a anunciarse.]

Bien que les Jésuites installés en Argentine aient appris les principes de l'art européen aux indigènes¹³², tant pour Romero Brest que pour Córdoba Iturburu, ceux-ci n'ont pas progressé. Les auteurs n'épargnent pas les adjectifs péjoratifs pour souligner l'incompétence des indigènes en matière artistique. Ils creusent également le fossé entre les paires nature-culture, instinct-raison, barbarie-civilisation, etc., associant les premiers attributs à ce que les Espagnols trouvent en arrivant dans la région et, les seconds, à ce qui vient de l'Europe. Il est habituel dans ces écrits, qui ignorent les préjugés de « correction politique », de trouver les topiques de la caractérologie raciste propre de la pensée sociale latino-américaine de la fin du XIX^e et des premières décennies du XX^e siècle¹³³. L'indigène est mentionné dans cette historiographie de l'art avec l'objectif de signaler son absence ou son manque d'importance ayant comme référence la situation opposée des pays comme le Mexique ou le Pérou où l'Européen trouve de plus hauts niveaux de développement. Le concept d'« indien » ou d'« indigène » est générique, effaçant les diversités d'origine. L'histoire de l'art comme d'autres genres occupées dans la question du national depuis l'indépendance est dominée ainsi par l'idée de « *blanquitud*¹³⁴ » et exclut la population originelle du récit qu'elle construit¹³⁵. À la moitié du XX^e siècle les écrivains sur l'art travaillent encore avec des idées des intellectuels cosmopolites du siècle précédent qui visaient à inventer l'Argentine en partant de zéro. Comment l'affirme Beatriz Sarlo, « rien de son passé préhispanique ou colonial pouvait être recyclé dans le processus de modernisation. », et l'indigène a été reclus dans des

132 En 1585, des membres de la Compagnie de Jésus descendent du Pérou et s'installent dans diverses provinces du Nord-ouest et du centre du territoire actuel de l'Argentine. En 1610, ils fondent le Collegium Maximum à Córdoba, prédécesseur de la première université du pays, et se chargent de l'éducation des jeunes à Buenos Aires à partir de 1654. Ils créent diverses réductions d'indigènes avec l'objectif de les introduire dans la religion chrétienne. Dans les réductions de *guaraníes* au nord-est de l'Argentine, le Paraguay et le Brésil, la compagnie développe une des productions artistiques les plus originales de la période coloniale. De l'architecture, des retables, des icônes religieux taillés en bois et quelques peintures qui ont subsisté en témoignent. Les indigènes apprennent les techniques et métiers et imitent les modèles importés d'Europe. Ces ateliers fournissent les villes de Córdoba et Buenos Aires. Voir Andrea JÁUREGUI, Marta PENHOS, « Las imágenes en la Argentina colonial », in José Emilio BURUCÚA (dir.), *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política, op. cit.*, pp. 45-103. Les jésuites répondent à la couronne espagnole mais une partie de leurs activités échappe au contrôle royal, ils cumulent ainsi pouvoir et richesses. En conséquence, ils sont chassés des colonies américaines en 1768.

133 Les Espagnols sont arrogants et indolents, les indigènes sont tristes et de nature passive, et les noirs sont serviles et malléables. De la combinaison de ces héritages résulte chez certains auteurs le « type-hispano-américain » : un mélange de paresse, tristesse et arrogance, caractère racial opposé à celui des Européens. Carlos ALTAMIRANO, « América Latina en espejos argentinos », art. cit., p. 111.

134 « *Blanquitud* » est un néologisme pour indiquer l'état ou la qualité d'être de « race blanche », comparable à *blancheté* ou *blanchitude* en français.

135 Au Mexique et au Pérou, au contraire, « le problème de l'indien » est central dans les débats sur l'identité. Depuis l'indépendance, la figure de « l'indien » y sert à renforcer les traits propres des jeunes nations et à s'éloigner de l'Espagnol, parmi d'autres façons d'envisager le sujet. Cf. Patricia FUNES, *Salvar la nación : intelectuales, cultura y política...*, op. cit., p. 143.

territoires désignés désormais comme « désert », espace avec qui le « nouveau monde des nations surgi de l'indépendance ne devait pas se mêler¹³⁶. »

Dans le deuxième cas où les auteurs ne peuvent pas négliger le détour par l'Amérique latine, ils font appel à la même distinction entre l'Argentine et le reste des pays du continent. Ils visent à orienter le développement de l'art moderne dans le respect des leçons européennes, en l'écartant des dérives telluriques. De l'interprétation historique préalable ils déduisent qu'inclure des thèmes et motifs à référence précolombienne dans les œuvres d'art moderne est un geste non seulement conservateur et retardataire mais imbu d'« exotisme ». Les recherches à inspiration américaniste de certains peintres conduisent les auteurs cosmopolites à prendre position au moment de juger l'art des premières décennies du XX^e siècle. À l'époque, les genres du paysage, le portrait, le nu, ainsi que les scènes d'animaux et de mœurs des provinces traitant de sujets *gauchescos*, *criollos*¹³⁷ ou indigénistes, prolifèrent dans les Salons et les galeries¹³⁸. Ces tableaux, qui comptent avec l'acceptation du public, respectent d'abord les leçons académistes de la fin du XIX^e siècle et incorporent progressivement des recherches plastiques plus actuelles telles que la géométrisation tendant à l'abstraction. Les paysages des provinces, en style post-impressionniste et symboliste, ainsi que la peinture de mœurs qui mystifiait et idéalisait les *gauchos* et les divers types régionaux, omettaient toute référence concrète à la réalité et aux conflits sociaux contemporains. Comme le signale Diana Wechsler, ce type de peinture constituait l'expression des recherches du nationalisme culturel de l'époque. Avec Ricardo Rojas ou Ángel Guido comme porte-paroles, cette orientation aspirait à élaborer des « références iconographiques à grand pouvoir de synthèse pour fournir l'imaginaire d'une société qui était en train de donner forme à son identité nationale¹³⁹. » Pour un auteur cosmopolite comme Payró, ces tendances ont rendu difficile le « processus de mise à jour » du milieu artistique de Buenos Aires initié par les artistes innovateurs. Ces tendances n'ont à son avis rien apporté de positif à la modernité artistique locale :

136 Beatriz SARLO, « Oralidad y lenguas extranjeras. El conflicto en la literatura argentina durante el primer tercio del siglo XX », *Orbius Tertius*, n° 1, 1996, pp. 167-178.

137 Les *gauchos* sont des métis qui pendant le XVIII^e et le XIX^e siècle habitent la Pampa ; ils sont des cavaliers nomades et s'occupent du bétail. Le mot *criollo*, créole, désigne les descendants des anciens colons européens.

138 Diana WECHSLER, « Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945 », art. cit.

139 *Ibidem*, p. 280. Les débats plus importantes autour de l'identité nationale dans l'art ont lieu entre les années vingt et les quarante. Des écrivains et intellectuels comme José Martí, José Vasconcelos, Víctor Raúl Haya de la Torre et Juan Carlos Mariátegui y interviennent. « Ils ont établi des liens forts entre les facteurs politiques communs – le colonialisme – et le besoin d'une expression culturelle propre qui a fait face à l'impérialisme. » Rita EDER, « Art and Identity in Latin America », in Rachel WEISS, Alan WEST (dir.), *Being America. Essays on Art, Literature and Identity from Latin America*, Nueva York, White Pine Press, 1991, pp. 28-38, commenté dans Fabiana SERVIDDIO, *Arte y crítica en Latinoamérica durante los setenta*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2012, p. 244.

Dans le champ du traditionalisme, l'Argentine a souffert au long des années, soit l'influence de l'Espagne, soit les tendances indigénistes, l'épidémie du tambourin, l'épidémie de la *chola*, l'épidémie du gaucho (peint ou modelé « à l'espagnole »), l'épidémie de l'indien et l'épidémie du *chango*¹⁴⁰.

L'Espagne et l'Amérique latine sont ici associées comme étant des déviations de la norme, les deux visages d'un seul problème menaçant toujours le développement de l'art moderne argentin. Les accusations virulentes de Payró sont lancées contre ceux qu'il nomme traditionalistes et « partisans du pittoresque » – exemplifiés par les noms de Lozano Mouján, Collivadino, Fader, Bermúdez, Alice, Zonza Briano –, s'opposant notamment aux recherches « vivantes » des peintres comme Pettoruti et Xul Solar, le groupe de la revue *Martín Fierro*¹⁴¹, et d'autres¹⁴². Pour Payró ces artistes sont des « contemporains mais pas des modernes », car ils ont tenté – affirme-t-il – d'introduire dans la culture de leur temps des traits du passé, issus du monde précolombien. Le résultat de ces recherches est méprisable pour la perspective cosmopolite de l'auteur qui aspire alors à homologuer la culture argentine à la culture « universelle », à intégrer l'espace mondial des arts de plein droit, et à obtenir en conséquence, de la part des étrangers, des jugements reconnaissant cette égalité. Il va plus loin en signalant ces artistes comme

140 Julio E. PAYRÓ, « Consideraciones sobre el arte argentino... », art. cit., p. 289. Les mots « *chola* » ou « *cholo* » désignent les métis de sang européen et indigène, tandis que « *chango* » ou « *changa* » identifie les garçons et filles du Nord-ouest argentin et des pays limitrophes comme la Bolivie. [En el campo del tradicionalismo, la Argentina ha sufrido en el curso de los años, sea bajo el influjo de España, sea como consecuencia de los amagos indigenistas, la epidemia de la pandereta, la epidemia de la chola, la epidemia del gaucho (pintado o modelado “a la española”), la epidemia del indio y la epidemia del chango.]

141 *Martín Fierro* est une publication périodique d'avant-garde parue entre 1924 et 1927. Elle est dirigée par Evar Méndez et publie des articles d'Oliverio Gironde, Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, Ricardo Güiraldes, Córdoba Iturburu, et d'autres. Dans leur manifeste, ils proclament leur refus de la tradition, des valeurs du passé et des institutions artistiques, et convoquent à soutenir la « nouvelle sensibilité » des expressions d'avant-garde des divers arts. Les *martínfierristas* s'éloignent de l'engagement politique et du réalisme à contenu social, et se focalisent sur la recherche et l'expérimentation esthétique autonome. Leurs textes critiques font appel à l'ironie, le sarcasme et l'humour, parfois même agressifs. Les auteurs sont pour la plupart des « cosmopolites » ne refusant pas les modèles étrangers, mais cherchant à créer une synthèse entre le local et les tendances modernes européennes. Le titre de la publication fait allusion au poème *El gaucho Martín Fierro* de José Hernández (1872), pièce exemplaire du genre *gauchesco* de la littérature argentine. Le groupe opposé à Martín Fierro – appelé aussi *grupo de Florida* [groupe de Florida] – est représenté par le *grupo de Boedo* [groupe de Boedo]. Celui-ci est intégré de façon assez informelle par les écrivains Elías Castelnuovo, Leónidas Barletta et Alvaro Yunque, et par les *Artistas del pueblo* [Artistes du peuple], les graveurs José Arato, Adolfo Bellocq, Guillermo Facio Hebecquer, Agustín Riganelli et Abraham Vigo. Ils défendent la thématique sociale, les idées de gauche et cherchent à établir des liens avec les secteurs populaires et ouvriers. Les graveurs traitent des thèmes et motifs sociaux et proposent des innovations dans la composition et le traitement des surfaces, ils sont consacrés par divers prix officiels lors de la décennie suivante. Les dénominations Florida et Boedo associent les groupes à deux zones de Buenos Aires, l'une plus centrale et l'autre plus populaire. Les groupes se disputent et maintiennent des polémiques dans les pages de leurs publications. Ils façonnent la scène d'avant-garde des années vingt et blâment, avec des perspectives divergentes, le système de l'art de l'époque. Voir Diana B. WECHSLER, *Papeles en conflicto...*, *op. cit.*

142 Julio E. PAYRÓ, « Consideraciones sobre el arte argentino... », art. cit., p. 287.

des xénophobes qui en oubliant l'origine essentiellement européenne de notre population et notre culture, ont prétendu créer par génération spontanée un art « argentin » en introduisant des éléments décoratifs *calchaquíes* et incasiques dans des constructions, statues ou tableaux de profil nettement académique et conventionnel¹⁴³.

Les lieux du « national » et de l'« étranger » sont ici inversés ainsi que les contenus associés à l'héritage culturel. Le « notre » – ce qui est proche, qui constitue tant « l'ici et maintenant » que le passé – est argentin d'origine européenne, tandis que l'« exotique », est le différent, appartenant à un « là-bas » incertain. Toute connexion, soit par la voie du territoire commun soit par celle de la tradition pré-hispanique, est coupée. Dans ce type d'énoncé la position européophile trouve son expression plus explicite. La distance entre l'Argentine et l'Europe est comblée, la filiation européenne est accomplie, la défense de cette identité face aux « attaques » de forces locales est assumée, et le « local » est inversé pour devenir alors l'« étranger ». L'étranger est le propre et son refus implique ainsi de la xénophobie. L'art argentin est proche de l'art européen, il est même une extension de celui-ci, alors tous ceux qui cherchent à le rapprocher d'autres traditions ne font que trahir la nature de son développement. La distance entre l'aspiration que l'auteur projette sur l'art argentin et l'inscription du pays dans l'ensemble des pays latino-américains ayant un passé en commun atteint ici son paroxysme.

Dans ses « Consideraciones sobre el arte argentino... » de 1950 – sorte de manifeste militant de la position cosmopolite –, Payró affirme l'idée selon laquelle la transformation démographique et ethnique résultat de l'immigration européenne a purifié la race en Argentine en la rendant, non seulement plus blanche, mais une extension de celle de l'Europe. La culture continentale antérieure à l'arrivée des Européens devient, par conséquent, une « altérité » par rapport au modèle émanant des pays occidentaux assumé comme propre par les Argentins cosmopolites. Il s'agit de la manifestation dans le discours sur l'art du « mythe de l'exception argentine¹⁴⁴ ». Pour l'historien Tulio Halperín Donghi, ce caractère « exceptionnel » est une idée forgée par les hommes politiques et écrivains de la moitié du XIX^e siècle servant à détacher l'Argentine – avant même de son existence en tant que nation – du reste des pays hispano-

143 *Ibidem*. Le terme *Calchaquí* désigne les groupes autochtones (notamment les *diaguitas*) habitant les actuelles provinces du Nord-ouest à l'arrivée des Espagnols. Se dice del individuo del pueblo diaguita que habitó desde los valles y quebradas del noroeste hasta el sur del Chaco argentino [...] algunos xenófobos que, olvidando el origen esencialmente europeo de nuestra población y nuestra cultura, pretendían crear por generación espontánea un arte "argentino" mediante la introducción de elementos decorativos calchaquíes e incaicos en construcciones, estatuas o cuadros de neto corte académico convencional.]

144 Fernando DEVOTO, Nora PAGANO, *Historia de la historiografía argentina, op. cit.*, p. 109.

américains. Un des arguments utilisé avec cet objectif est qu'elle a été la première des nations hispano-américaines à obtenir l'indépendance de son dominateur européen¹⁴⁵. Pour Oscar Terán, cette idée prend forme plus tôt ; c'est avant même l'indépendance de la couronne espagnole, suite à la résistance que les gens de Buenos Aires opposent aux tentatives d'invasion de l'Angleterre en 1806 et 1807. L'« exception argentine » est un des mythes fondateurs de la nation et pour certains auteurs sa portée touche les temps contemporains, en nourrissant durablement l'imaginaire national de préconceptions nationalistes et racistes. Il est associé, par exemple, à l'idée affirmant que l'Argentine est une « nation blanche » produit de la réussite du processus migratoire et civilisateur, qui l'a rendue racialement homogène, héritière de racines européennes, et donc plus apte au progrès et à la civilisation que les autres pays de la région¹⁴⁶. La même idée exclut du discours de la nationalité à l'« autre » autochtone – l'indigène, l'immigré noir issu de l'esclavage –, en le rendant ainsi « invisible¹⁴⁷ ». La littérature sur l'art alimente le mythe de l'exception argentine en creusant un abîme entre la culture américaine et les manifestations de l'art moderne et, dans le même sens mais dans une direction opposée, en renforçant à chaque opportunité l'idée d'une continuité de l'art local avec la tradition artistique européenne. L'« exception » qui fait de l'Argentine un pays différent du reste des pays latino-américains se construit pour les auteurs sur le fait d'avoir développé au Sud du continent un art indépendant du legs précolombien, à traits plus européens qu'américains.

Pour Payró, qui se soucie de l'image du pays¹⁴⁸, les œuvres à inspiration américaniste créent « une image incroyablement faussée de l'Argentine progressiste, qui nous fait apparaître comme un peuple retardé, qui végète dans des conditions basiques d'existence pastorale, même dans des situations déplorables de détresse et indigence¹⁴⁹. » Il refuse également l'esthétique américaniste du muralisme mexicain adoptée par certains artistes argentins à partir de la visite de

145 Tulio HALPERÍN DONGHI, *Proyecto de construcción de una nación : Argentina 1846-1880*, Venezuela, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1980.

146 Cf. également, Carlos ALTAMIRANO, *Para un programa de historia intelectual y otros ensayos*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2005, p. 113.

147 Cf. Oscar CHAMOSA, « En la Argentina el discurso de la nacionalidad siempre se basó en el mito de la nación blanca », entretien, 4 août 2012, Télam « Sociedad ». <http://www.telam.com.ar/nota/33896/>. Texte consulté le 1 août 2013.

148 La valorisation des intellectuels européens était une forme de légitimation et de confirmation du processus de modernisation argentin ; elle contribuait à l'affirmation nationale dans le pays et servait de propagande à l'étranger. Cf. Patricia FUNES, *Salvar la nación : intelectuales, cultura y política...*, *op. cit.*, p. 181.

149 Julio E. PAYRÓ, « Consideraciones sobre el arte argentino... », *art. cit.*, p. 289. [El pintoresquismo de los artistas contemporáneos (pero no modernos) configura en su conjunto una imagen increíblemente falsa de la progresista Argentina, haciéndonos aparecer como un pueblo atrasado, que vegeta en condiciones de primaria existencia pastoril, cuando no en deplorables circunstancias de desamparo e indigencia.]

David Alfaro Siqueiros en 1933¹⁵⁰. Il censure en 1950 ceux qui ont pratiqué alors un art de « propagande politique », un réalisme « sordide et prosaïque », en supposant « contre toute évidence, que les notions en vigueur au Mexique pouvaient être plus fécondes que les lumineuses leçons européennes¹⁵¹. » Ces artistes occupent évidemment une place parmi les conservateurs et les réactionnaires. Du côté opposé, se placent pour Payró – dont la francophilie ne se dissimule pas –, tous ceux qui reconnaissent le rôle fédérateur de la France en matière d'art moderne : les jeunes artistes qui depuis les années vingt comprennent que Paris est la bonne destination où aller compléter leur formation, en choisissant non pas les écoles officielles comme auparavant mais les ateliers des maîtres avant-gardistes ; et ceux qui s'orientent « définitivement vers un art digne des meilleurs et des plus avancés modèles de l'Occident¹⁵² », en cherchant à la fois à imprimer les traits caractéristiques de la nationalité argentine. Le lien entre l'art moderne argentin et l'antiquité précolombienne est uniquement de l'ordre de l'exotisme, et Payró condamne également les regards étrangers qui cherchent à interpréter l'art local dans cette perspective. Les possibles connections avec l'art des autres pays du continent sont également mitigées voire négligées ; il est au contraire revendiqué le caractère universel de l'art local, en opposition aux lectures régionalistes, dans une conception qui superpose universel à français.

Pendant la première moitié du XX^e siècle, il existe toutefois des positions divergentes et la perspective cosmopolite ne monopolise pas les approches de la question artistique en Argentine. Ce point de vue conçoit l'art argentin comme faisant partie de l'ensemble de l'espace mondial des arts de l'Occident et reconnaît Paris comme étant sa capitale, en sous-estimant les connexions régionales. Cependant, des auteurs à orientation nationaliste proposent des alternatives à la stricte observance des modèles européens et dessinent dans leurs textes d'autres « cartes » où inscrire l'art local. Les références à l'Amérique latine ne sont pas constantes ni libres de complexité dans

150 Le peintre mexicain arrive à Buenos Aires invité par Natalio Botana, fondateur et directeur du journal *Crítica*. Il peint le célèbre mural *Ejercicio plástico* dans la cave d'un immeuble placé dans un village près de la capitale. Siqueiros travaille avec Lino Enea Spilimbergo, Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino et le décorateur uruguayen Enrique Lázaro. Pour la réalisation de l'œuvre, le Mexicain projette des photographies et des films sur les murs afin de décalquer les schèmes, et remplace les pinceaux traditionnels par des pinceaux pulvérisateurs. Il s'agit d'une œuvre controversée car elle est la seule où Siqueiros abandonne le contenu politico-social et se concentre sur l'expérimentation plastique – des nus féminins et masculins recouvrent les murs, toit et sol de la cave. De plus, elle est placée dans un endroit inaccessible au grand public, fait qui contredit les objectifs sociaux de l'art soutenus par l'artiste. Le mural est récupéré en 2003 et restauré, après avoir été abîmée, extrait de la cave où il a été peint et soumis à des conflits légaux. Il est conservé au Museo del Bicentenario à Buenos Aires.

151 Julio E. PAYRÓ, « Consideraciones sobre el arte argentino... », art. cit., p. 290. [La inoculación del virus político, siempre destructor en el orden de la creación artística, anunciaba una catástrofe y ésta se produjo, agravada por el error de aquellos que llegaron a suponer, contra toda evidencia, que las nociones vigentes en México podían ser más fecundas que las luminosas enseñanzas europeas.]

152 *Ibidem*.

ces perspectives. D'une façon où d'une autre, la définition du régional entraîne une prise de position par rapport à la référence européenne. C'est-à-dire que pour écrire sur l'art argentin, même d'un point de vue nationaliste ou régionaliste, les auteurs sont contraints de traiter le topique des liens avec l'Europe. Celui-ci est évoqué de façon plus ou moins systématique ou expressément thématisé dans des sections spécifiques comme « América frente a Europa en el arte » [L'Amérique face à l'Europe dans l'art] chez Guido¹⁵³, ou « ¿ Qué ven en nuestro arte los europeos ? » [Que voient les Européens dans notre art ?], chez Pagano¹⁵⁴.

Dans les années vingt, le premier nationalisme se manifeste chez les intellectuels argentins, en réaction notamment aux modifications introduites par l'immigration dans la composition de la population, les mœurs et la langue. L'arrivée des étrangers est perçue par l'élite comme la cause des conflits sociaux et comme un facteur dispersif menaçant l'unité nationale¹⁵⁵. La même décennie voit la montée d'idées anti-européennes due à l'examen critique de l'impérialisme classique et à la révision de la notion de l'Occident qui a lieu après la Première Guerre mondiale. Dans ce contexte d'idées, quelques ouvrages octroient une place différente à l'ancienne culture américaine et à ses manifestations plus modernes dans le développement de l'art argentin.

Au moment de circonscrire les traits propres de la culture locale, les auteurs fouillent dans le passé historique. À la différence des cosmopolites, certains écrivains ne renient pas l'héritage préhispanique ni les contributions du conquistador espagnol. Ricardo Rojas intègre le groupe des nationalistes car il propose pour la première fois des interprétations alternatives de la culture locale, divergentes de celle des cosmopolites. Quoique Rojas n'écrive pas une histoire de l'art – genre qu'il aborde néanmoins pour l'étude de la littérature argentine¹⁵⁶ – dans son essai philosophique *Eurindia* de 1924¹⁵⁷, il consacre des sections à la peinture et à la sculpture, dans un ensemble qui inclut l'architecture, la musique, la poésie et la danse. Avec la notion d'« Eurindia » – résultat de la combinaison des mots « Europe » et « Indias », premier nom du continent, quand Christophe Colomb pense avoir atteint les Indes orientales – Rojas propose de comprendre la culture argentine et continentale comme la synthèse des contributions « exotiques » – c'est-à-dire, européennes – et « indiennes¹⁵⁸ ». Il faut noter ici le sens inverse de l'application des

153 Ángel GUIDO, « América frente a Europa en el arte » (1936), in *Redescubrimiento de América en el arte*, Buenos Aires, El Ateneo, 1944, pp. 27-42.

154 José León PAGANO, « El nacionalismo en el arte », art. cit., pp. 245-248.

155 Cf. Patricia FUNES, *Salvar la nación : intelectuales, cultura y política...*, op. cit., p. 183.

156 Ricardo ROJAS, *Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*, vol. I, « Los gauchescos », Buenos Aires, Coni, 1917 ; vol. II, « Los coloniales », Buenos Aires, Coni, 1919 ; vol. III, « Los proscriptos », Buenos Aires, Coni, 1920 ; vol. IV, « Los modernos », Buenos Aires, Coni, 1922.

157 Ricardo ROJAS, *Obras de Ricardo Rojas. Tomo V : Eurindia. Ensayo de estética...*, op. cit.

158 L'auteur utilise encore la dénomination « indiens » pour nommer les peuples originaires de l'Amérique. Funes

attributs d'« exotisme » par rapport à l'utilisation chez les cosmopolites. *Eurindia* est plus une « ambition¹⁵⁹ » projetée vers l'avenir qu'une constatation historique ; l'essai conjugue ainsi l'analyse du passé avec la formulation d'une doctrine guidant l'action future dans le domaine culturel. Dans cet essai, les « cosmopolites », les « hallucinés » des cultures étrangères, les « snobs dénaturés » qui renient l'« Eurindia » sans l'étudier, en préférant en échange la « vanité élégante et paresseuse¹⁶⁰ », sont signalés comme les « opposants » au projet de synthèse de Rojas. L'auteur inclut même une catégorie d'Argentins qui gênent l'émancipation culturelle du pays, car ce « sont des étrangers » et leur naissance sur le territoire, « un accident ». La méfiance de l'auteur envers les cosmopolites et *afrancesados* est propre des années vingt car, comme signale Patricia Funes, la Grande Guerre charge les mots « européisme » et « europeizante » de significations négatives et péjoratives¹⁶¹.

À l'inverse des positions commentées préalablement, pour Rojas la culture espagnole diffusée pendant la période coloniale ne peut pas être ignorée car elle intègre la culture actuelle du pays. Cette présence confirmerait la « loi des continuités » que l'auteur identifie dans le processus d'élaboration de la tradition nationale. Dans cette lignée, il célèbre par exemple la restauration des formes hispaniques des temps coloniaux entreprise par Martín Noel dans le champ de l'architecture¹⁶². Le fondement d'un tel projet était de récupérer l'héritage espagnol mais dans le but d'élaborer une architecture nouvelle et distincte des modèles européens, qui serait proprement argentine et américaine¹⁶³. Pour Rojas, les arts devaient suivre ce même processus, dont le meilleur exemple était celui de la langue : étant originaire de l'Espagne, une fois arrivée sur le continent américain elle s'était transformée en la langue des Argentins, différente du castillan¹⁶⁴. Rojas refuse donc les tentatives d'application tant des nomenclatures importées que des théories et méthodes étrangères à l'art local. Il propose en échange ses propres étiquettes et

explique que « Le concept "indien" (résultat du malentendu original) n'est pas une dénomination géographique, ni ethnique, ni de classe. C'est la dénomination du vaincu. », un mot générique qui efface les diversités originaires. Patricia FUNES, *Salvar la nación : intelectuales, cultura y política...*, *op. cit.*, p. 143. La dénomination est abandonnée plus tard dû à son inexactitude historique et géographique.

159 Ricardo ROJAS, *Obras de Ricardo Rojas. Tomo V : Eurindia. Ensayo de estética...*, *op. cit.*, p. 20.

160 *Ibidem*, pp. 91 et 146.

161 Patricia FUNES, *Salvar la nación : intelectuales, cultura y política...*, *op. cit.*, p. 250.

162 Ricardo ROJAS, *Obras de Ricardo Rojas. Tomo V : Eurindia. Ensayo de estética...*, *op. cit.*, p. 84. Martín Noel (1888-1963) est architecte, historien d'art et homme politique. Il assoit las bases du style architectonique « néo-colonial » en consonance avec les idées qui, à partir 1910, cherchent à sauver la passé colonial en le fusionnant avec l'héritage précolombien.

163 Ángel Guido (1896-1960) étudie l'architecture du Pérou et de la Bolivie en suivant les principes proposés par Rojas. Il part de la notion d'*Eurindia* et reconnaît Rojas comme son maître. Cf. Ángel GUIDO, *Eurindia en la arquitectura americana*, Santa Fé, Argentina, Universidad Nacional del Litoral, 1980.

164 Ricardo ROJAS, « La cuestión del idioma » [La question de la langue] et chapitres suivantes, *in Obras de Ricardo Rojas. Tomo V : Eurindia. Ensayo de estética...*, *op. cit.*, p. 44 et ss.

périodes en respectant ceux de l'histoire de la région : au classicisme, romantisme, naturalisme et modernisme de la littérature européenne, il oppose les moments « primitif », « colonial » et « cosmopolite » des arts américains.

La critique de Rojas à l'adoption des modèles étrangers touche ainsi le terrain des références théoriques et méthodologiques des intellectuels et il soutient que ceux-ci ne doivent pas abandonner le point de vue américain au moment d'écrire l'histoire des arts locaux¹⁶⁵. Sa position à ce sujet est de renoncer à « la grammaire de Herosilla, l'arbitraire de France et le positivisme de Taine » au moment de se rapprocher de son objet d'étude et d'élaborer, au contraire, sa propre méthode. Pour ce faire, la méthodologie annoncée par Rojas inclut l'étude de l'histoire, du territoire, de la population, de la tradition et de la culture¹⁶⁶. En suivant ce chemin, la participation du passé précolombien dans la construction de la culture argentine moderne deviendrait incontournable. À différence de Payró, exigeant l'adaptation des manifestations artistiques argentines au canon européen, Rojas demande des critiques l'étude de l'histoire locale comme condition préalable à l'énonciation des jugements.

Le panthéon artistique de Rojas coïncide partiellement avec celui de Lozano Mouján mentionné plus haut, que Payró objectera en 1950. Les peintres qui illustrent cette position nationaliste et américaniste et qui constituent pour Rojas l'espoir artistique d'*Eurindia* sont alors Jorge Bermúdez, Cesáreo Bernaldo de Quirós, Fernando Fader, Rodolfo Franco, Alfredo Guido, Antonio Alice et Benito Quinquela Martín, parmi d'autres¹⁶⁷. Tant chez Rojas que chez Lozano Mouján, les artistes exemplifiant le goût et le programme esthétique sont ceux cultivant la figuration naturaliste enrichie avec les innovations de l'impressionnisme (Fader, Quirós) et du symbolisme (Guido) dans le traitement de la lumière. Les genres adoptés par ces peintres sont notamment le paysage, les mœurs de la vie à la campagne, les vues urbaines et le « gaucho ». Les animaux et le travail dans le port de la ville de Buenos Aires (Quinquela Martín) sont les thèmes et motifs privilégiés.

En suivant Rojas, Ángel Guido, à son tour, examine les rapports entre l'art européen et l'art américain à travers l'histoire en détectant la succession cyclique de moments d'asservissement du

165 *Ibidem*, p. 90.

166 Rojas fait allusion à l'écrivain et critique espagnol José Mamerto Gómez Herosilla (1771-1837), défenseur du classicisme et *afrancesado*. Il rappelle également une phrase d'Anatole France dans *Le Crime de Sylvestre Bonnard* (1881) selon laquelle les historiens jugeraient arbitrairement les faits qui sont importants et ceux qui ne le sont pas. En revanche, Rojas affirme que sa méthode se nourrit de « la rhétorique classique, la déduction des principes théoriques et l'induction des formes réelles, le critère objectif des sciences biologiques et le sens psychologique des sciences sociales ». « L'histoire d'une littérature est aujourd'hui sociologie, philologie et esthétique. », affirme-t-il, et l'historien doit constituer des « séries culturelles ». *Ibid.*, pp. 125, 130, 208-209.

167 *Ibid.*, pp. 314-315. Cesáreo Bernaldo de Quirós (1879-1969), Rodolfo Franco (1890-1954), Alfredo Guido (1892-1967), et Benito Quinquela Martín (1890-1977).

second par le premier, et de moments de réaction ou de « reconquête » de la part des Américains¹⁶⁸. Guido conçoit sa contemporanéité, la moitié des années trente, comme le temps de la seconde reconquête américaine, caractérisée par la prise de conscience des penseurs et artistes américains, et par l'épanouissement « d'un nouvel ordre de vrai accent américain¹⁶⁹ ». L'auteur distingue entre moments d'authenticité et d'inauthenticité dans l'art local et responsabilise les « cosmopolites » d'avoir alimenté ces derniers. Cette nouvelle étape est aussi marquée par la crise que traverse l'Europe, et Guido se montre sceptique sur la capacité du Vieux Continent de renouveler « le mythe de l'art nouveau » après le processus de « déshumanisation de l'art » expliqué par José Ortega y Gasset. Il affirme, au contraire, que l'Amérique est prête à prendre le relais et à imprimer sa propre direction à l'art de l'Occident, car « mieux dotée que l'Europe » comme territoire « non-découvert » : « Paysage découvert en termes culturels est celui qui a été incorporé profondément à l'évolution sociale, spirituelle et artistique d'un peuple. Paysage "indescubierto" – non-découvert – est celui qui n'a pas été peint, ni chanté dans sa propre langue¹⁷⁰. » Guido cite Keyserling pour soutenir cette position, basée sur des idées « primordialistes ». Ces références doivent être comprises dans le cadre des lectures spengleriennes fréquentées par cette génération d'écrivains et commentées plus haut.

Quoique les auteurs nationalistes ne mettent pas en doute l'appartenance de l'Argentine à l'Occident – « nous sommes la diaspora culturelle européenne », écrit Rojas au début d'*Eurindia* –, ils tentent d'élaborer des versions alternatives de l'Occident où les pays de l'Amérique aient un rôle central à jouer et pas une place périphérique. Ces perspectives nationalistes et américanistes dans la littérature artistique reviendront sur le centre de la scène vers la fin des années soixante et notamment pendant les années soixante-dix.

168 Ángel GUIDO, « América frente a Europa en el arte » (1936), in *Redescubrimiento de América en el arte, op. cit.*, pp. 27-42. Certains auteurs signalent cet ouvrage comme le premier dédié de manière intégrale à la question artistique « latino-américaine ». Cf. Florencia BAZZANO-NELSON, « Cambios de margen: Las teorías estéticas de Marta Traba », in Marta TRABA, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005, p. 11. Cependant, Guido utilise la dénomination « Amérique » pour établir la distinction et les comparaisons avec l'Europe, sans que le terme ne désigne l'« Amérique latine ». Il distingue entre le Nord et le Sud de la région pour parler du Mexique et la culture aztèque, d'une part, et des Andes de la culture incasique, de l'autre. Des exemples de la culture états-unienne – comme les gratte-ciels – sont mentionnés à côté de ceux de Colombie, Venezuela et d'autres, comme des manifestations des diverses étapes de « reconquête ». Il faut attendre les années soixante pour une étude de la peinture « latino-américaine » *stricto sensu* (Marta TRABA, *La pintura nueva en Latinoamérica*, Bogotá, Ediciones Librería Central, 1961). Toutefois l'entité « art latino-américain » est plutôt une construction de la fin des années soixante et des années soixante-dix, comme l'indique alors la prolifération d'ouvrages sur le sujet.

169 Ángel GUIDO, « América frente a Europa en el arte » (1936), in *Redescubrimiento de América en el arte, op. cit.*, p. 30.

170 *Ibidem*, p. 40. [Paisaje *descubierto* en cultura es aquel que se ha incorporado hondamente en la evolución social, espiritual y artística de un pueblo. Paisaje *indescubierto* es aquel que no ha sido pintado, ni cantado en su propio idioma.]

La temporalité de l'art argentin : retard et recherche de synchronie

In the modern era space had coalesced with time. There were spots where the new was concentrated. Such a spot was Paris¹⁷¹. Harold ROSENBERG

Les textes sur l'art de la première partie du XX^e siècle, ainsi qu'ils le font avec la perception de l'espace, témoignent de l'expérience du temps¹⁷². À travers l'expression de la temporalité on comprend comment les hommes d'une époque ont perçu « le temps de l'histoire ». La façon dont ils ont exprimé leur rapport au temps, permet d'accéder à leur expérience du présent, leur conception du passé et à leurs « attentes d'avenir¹⁷³ ». La perception du temps et de son rythme peut être détachée des structures linguistiques¹⁷⁴ récurrentes, des critères de périodisation et des principes guidant le jugement de l'art passé et actuel. Pour les auteurs argentins, la marche du temps est directement associée à la notion de progrès, et progresser dans cette perspective est réussir l'accommodation au « temps universel » instauré par la modernité artistique européenne. Le sentiment de participation à l'histoire commune à l'espace mondial des arts implique la manipulation du récit historique et revient à ériger l'historiographie d'origine étrangère en modèle.

Dans les premières histoires de l'art argentin, l'Europe est le modèle de civilisation et de culture. Une fois que le récit de l'histoire de l'art moderne « à la française » se trouve stabilisé, il devient l'exemple pour l'écriture de l'histoire de l'art locale. Désormais, il ne s'agit pas uniquement d'un modèle culturel de référence générale mais de l'adoption d'une matrice historiographique servant de guide à l'organisation du récit du passé artistique. La périodisation, la succession stylistique, les dénominations des styles et mouvements reproduisent les leçons apprises par l'historiographie de l'art moderne français. L'inspiration positiviste héritée du XIX^e siècle est encore fonctionnelle parmi les auteurs argentins de la première partie du XX^e, et l'histoire de l'art qu'ils élaborent est conçue sur une trame évolutive basée sur des principes de perfectibilité et de progrès. L'« homologation du processus artistique national à celui de l'histoire de l'art européen » est ainsi une préconception définissant l'historiographie locale ; bien que

171 « Dans l'ère moderne, l'espace avait fusionné avec le temps. Certains lieux ont concentré le nouveau. Un de ces points était Paris. » Harold ROSENBERG, « Internationalism and Regionalism », in *Compte rendu du II^e Congrès extraordinaire de l'AICA*, Ottawa-Toronto, Canada, AICA, 1970.

172 On y suit les notions développées dans Reinhart KOSELLECK, *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, Paris, Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales, 2000.

173 François HARTOG, *Régimes d'historicité : présentisme et expérience du temps*, Paris, Éd. du Seuil, 2012.

174 Reinhart KOSELLECK, *Le futur passé...*, *op. cit.*

simplificatrice elle fonde une vision et une interprétation du phénomène artistique argentin, comme l'a signalé Marcelo Pacheco¹⁷⁵. Les stades de cette évolution sont calqués alors sur le schéma émanant de l'historiographie française. Ce repère étranger, qui est adopté comme canon, met en lumière l'écart entre le développement de l'art moderne français et celui de l'art argentin. La littérature sur ce dernier organise alors le passé en suivant une « chronologie du retard », où l'absence d'accord temporel dans la manifestation des styles est jugée comme un défaut. La chronologie du retard n'informe pas uniquement sur le passé mais aussi sur l'avenir et implique également des présupposées idéologiques. Elle signale à chaque moment le décalage entre le temps-norme et le rythme du temps de l'art argentin, et produit des prospections synthétisant les attentes d'avenir des auteurs. Celles-ci comprennent la modernisation de la scène artistique et la synchronisation de l'art argentin avec les styles européens à partir d'une progressive adaptation au modèle étranger.

La référence principale de cette chronologie est le « méridien de Greenwich français ». Casanova recourt à cette figure pour expliquer l'unification de la mesure du temps dans la « République mondiale des lettres ». Le « méridien de Greenwich » artistique passe par Paris, qui fixe une mesure du temps commune à tous ceux qui partagent ou supposent partager son espace d'influence. Ainsi, le méridien institue

un présent à partir duquel seront mesurées toutes les positions, un point par rapport auquel on situera tous les autres points. De même que la ligne *fictive*, dite aussi « méridien d'origine », choisie arbitrairement pour la détermination des longitudes, contribue à l'organisation *réelle* du monde et rend possible la mesure des distances et l'évaluation des positions à la surface du globe, de même ce que l'on pourrait appeler le « méridien de Greenwich littéraire » permet d'évaluer la distance au centre de tous ceux qui appartiennent à l'espace littéraire. La distance esthétique se mesure, aussi, en termes temporels : le méridien d'origine institue le présent, c'est-à-dire, dans l'ordre de la création littéraire, la modernité¹⁷⁶.

Le méridien concentre ainsi des allusions de type spatial (il est le point zéro de la géographie) et temporel (il signale l'heure zéro du « temps universel »). Le temps qu'il instaure est

175 Pour Pacheco, l'homologation est la matrice sur laquelle est élaborée l'histoire de l'art local entre 1810 et 1940. Elle définit un récit qui, dans son ambition de transposer le schéma stylistique européen à l'Argentine et de trouver les rapports entre les artistes locaux et les européens, oublie de regarder les œuvres et néglige les solutions plastiques spécifiques proposées par les Argentins. Un divorce entre le discours théorique et le discours visuel en résulte. Marcelo PACHECO, « Aproximación a la pintura argentina. Necesidad de una construcción teórica diferente », in *Primeras Jornadas de teoría e historia de las artes. Teoría e historiografía del arte argentino*, Buenos Aires, Fundación San Telmo, 1989, pp. 30-88.

176 Pascale CASANOVA, *La république mondiale des lettres*, op. cit., pp. 127-128.

accepté comme propre par tous les membres de l'espace artistique mondial, même par ceux placés « aux marges » comme les Argentins.

De la même manière que l'expérience de l'espace, l'expérience du temps de l'époque peut être retrouvée dans la littérature artistique en Argentine, exprimée sous différentes formes linguistiques¹⁷⁷. L'expression de la temporalité engage, comme l'explique Reinhart Koselleck, une conception du présent, le « temps de l'histoire », et par là-même des conceptions sur le passé et sur le futur, ou sur l'expérience et l'attente. Lors de la première moitié du XX^e siècle, et à l'aube des années soixante, la littérature spécialisée thématise tant l'intervalle entre la position géographique du pays et le centre de l'espace mondial des arts, que l'intervalle temporel qui écarte les manifestations artistiques locales du rythme du développement de l'art moderne européen. Cet écart est perçu comme un retard, mis en évidence à chaque tentative d'organisation historique du passé artistique. De la même manière qu'ils postulent des formules de rétrécissement de la séparation des deux régions géographiques, la « synchronie » des deux développements constitue l'espoir des auteurs cosmopolites, le désir et l'utopie toujours annoncée et souvent certifiée comme accomplie.

Diverses explications sur la forme dont l'art argentin s'est développé par rapport à l'art européen sont proposées pour les premières décennies du XX^e siècle. En 1937, José León Pagano explique, avec un point de vue moins européophile que celui de certains de ses collègues, que l'évolution de l'art argentin n'a eu ni continuité ni cohérence car son développement n'a pas respecté les « rythmes historiques ». Au contraire, analyse-t-il, il a progressé au moyen des « synchronismes réitérés », des mises à jour successives, en suivant « le rythme cosmopolite » venant de l'Europe¹⁷⁸. Mais, comme il est impossible de reproduire sur place en seulement trois siècles les milliers d'années d'histoire européenne, les différents styles et mouvements élaborés ailleurs ne sont pas arrivés à s'enraciner dans le territoire chacun étant balayé par le suivant. En 1950, Payró à son tour observe que ses aînés ont considéré correctement l'art européen et bien importé ses leçons, mais ils l'ont fait « à contretemps ». Ainsi, le réalisme n'arrive au pays qu'en 1880, « trente ans après » avoir poussé en terre européenne, tandis que l'impressionnisme arrive « six lustres après » être né en France, explique l'auteur. Payró juge très sévèrement l'ignorance des mouvements d'avant-garde de la part des artistes du début du siècle. Ainsi, « deux décennies et demie prennent » le postimpressionnisme, le fauvisme, l'expressionnisme, le cubisme, le

177 Reinhart KOSELLECK, *Le futur passé. Contribution à la sémantique...*, *op. cit.*

178 José León PAGANO, *El arte de los argentinos*, Buenos Aires, Édition de l'auteur, 1937, p. XV.

futurisme, le purisme et le surréalisme à s'installer parmi les artistes locaux. Au contraire, les années vingt, sont pour Payró le moment d'épanouissement du processus de mise à jour, qui s'impose aux tendances réactionnaires. Une ambiance moderne est alors créée en Argentine, grâce aux efforts d'un groupe d'artistes qui adaptent « aux besoins d'une expression nationale ce que nous pouvons appeler les "formes cultes" de l'art de la France, dont la position rectrice était impossible de méconnaître¹⁷⁹. », explique l'auteur.

Diana Wechsler signale chez Payró les traits composant une façon de concevoir l'histoire de l'art argentin :

Payró juge avec un regard extérieur. Il pense à partir du format historico-artistique européen. Il part du présupposé d'une histoire donnée ayant un cours défini à suivre. À partir de ces paramètres, tout développement différent sera jugé comme déviation, comme étant dérivé du « retard », de la distance par rapport aux centres générateurs du changement et de l'absence d'un « milieu propice »¹⁸⁰.

Dans le raisonnement de ce cosmopolite, les moments positifs dans le développement de l'art local sont ceux opposés tant à la régression qu'à la stagnation, où l'écart avec la norme dictée par l'art français s'est rétréci. Payró utilise sans réserve le terme « adaptation » pour définir la relation entre le modèle et ses observateurs. Le mot s'associe habituellement à un champ sémantique problématique ; il participe tant des postulats programmatiques qui indiquent le « devoir être » de l'art local que des commentaires condamnatoires. Les termes « adaptation », « interprétation » et « adoption » peuvent muter rapidement vers « copie », « reflet », « répétition », « épigone ».

En 1958, la position cosmopolite trouve des échos dans le volume cité *La pintura argentina...* de Córdova Iturburu, où l'auteur ne s'éloigne pas des trames établies par ses prédécesseurs [Image 1-2]¹⁸¹. Plusieurs histoires de l'art argentin disponibles depuis la fondation de la discipline intègrent la liste de références de l'ouvrage. Les noms d'Eduardo Schiaffino, José León Pagano, José María Lozano Mouján, Julio E. Payró, Romualdo Brughetti et Jorge Romero Brest balisent cette liste avec des exemples des histoires de l'art – ce « genre de visions totalisantes¹⁸² » –, bien que l'auteur se garde de citer les apports qu'il récupère des sources. Le

179 Julio E. PAYRÓ, « Consideraciones sobre el arte argentino en el período 1930-1950 », art. cit., p. 287.

180 Diana WECHSLER, « Julio Payró y la construcción de un panteón de "héroes"... », art. cit.

181 Des travaux de Payró, Romero Brest et Romualdo Brughetti sont les références plus récentes de l'ouvrage de Córdova Iturburu. Il compte également de nombreuses études monographiques et un dictionnaire d'artistes.

182 José Emilio BURUCÚA, « Prólogo. Historiografía del arte e historia », in *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y*

titre choisi pour l'ouvrage met en évidence que Córdoba Iturburu ne se souciait pas du caractère partiel qu'aurait nécessairement une étude voulant rendre compte du siècle mais écrite seulement juste après la moitié de cette période. Si le titre grossit les contenus effectifs, la portée du travail dépasse aussi la période délimitée, car l'auteur ne peut s'empêcher de retracer – comme il est habituel dans le genre en Argentine – « le récit des origines, la narration continue des fastes » de l'art national depuis le XIX^e siècle tout en passant en revue les différentes étapes conduisant à la création et consolidation progressive du milieu artistique local¹⁸³.

Les éléments du paratexte de *La pintura argentina del siglo XX* cachent au lecteur toute inscription directe de l'ouvrage dans des limites génériques clairement reconnaissables : ni « panorama », ni « bilan », ni même « histoire ». Les informations sur l'auteur n'apportent aucune précision sur sa situation d'énonciation, rien n'indique qu'il s'agisse d'un historien d'art, d'un critique ou d'un théoricien. Seules la localisation de l'objet d'étude dans le temps d'abord dans le titre – « ... du XX^e siècle » –, et les caractéristiques de la première partie de la table des matières donnent une indication sur le type d'écriture en question : c'est une histoire de la peinture argentine en douze chapitres qui inclut un bref panorama du siècle précédent et qui recouvre ensuite la période du début du XX^e siècle jusqu'à l'actualité de l'auteur. L'ouvrage suit la périodisation habituelle : l'histoire de cette discipline artistique commence après les luttes d'Indépendance et désormais passé et présent se distinguent tant par la transformation des caractéristiques du milieu artistique à chaque moment que par l'introduction des styles picturaux successifs. Ainsi, et tandis que lors des premières décennies du XIX^e siècle le milieu aurait été presque inexistant et peu favorable au développement de l'art, la fin des années cinquante, contemporanéité de la rédaction du livre, est pour l'auteur une étape positive et pleine de projets.

Le travail de Córdoba Iturburu met en évidence la vigueur des modèles européens et notamment français dans la littérature sur l'art en Argentine, et permet de constater la continuité et la survie d'une façon de concevoir l'histoire de l'art local, en vigueur dès le début de la discipline dans le pays. Il observe un modèle paradigmatique qui définit une vision de l'art et qui

política, op. cit., p. 24.

183 Dans ce travail Córdoba Iturburu aborde pour la première fois l'étude de la peinture argentine dans une perspective historique étendue sur une longue période. En plus de sa trajectoire comme poète et critique littéraire, il rédige des chroniques journalistiques, monographies et textes de présentation dans des catalogues d'exposition. Deux études de 1955 sur les collections privées de Luis Arena et d'Ignacio Acquarone seraient les antécédents directs de *La pintura argentina del siglo XX*. Le but de ces travaux est de diffuser le patrimoine personnel des collectionneurs et de tenter d'incorporer ces ensembles d'œuvres dans un certain récit de l'histoire de l'art qui vient à son tour légitimer la sélection faite par les propriétaires. Talía BERMEJO, « El coleccionista en la vidriera : diseño de una figura pública (1930-1960) », in *Poderes de la imagen. Primer Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes*, Actes des IX Jornadas del CAIA, CAIA, Buenos Aires, 2003, p. 10.

se traduit dans des valeurs spécifiques mises en œuvre tout au long de l'étude. La succession de styles de la modernité artistique occidentale balisent le récit : l'impressionnisme est l'événement marquant qui donne naissance à la modernité en déplaçant le naturalisme académiste ; il est suivi du post-impressionnisme, Cézanne, Seurat, Van Gogh, Gauguin et Toulouse-Lautrec étant les principaux agents de la rénovation ; le futurisme, le cubisme, la non-figuration, et d'autres apparaissent ensuite. La temporalité de l'art argentin, la succession des étapes et la cadence de son développement sont déduites au moyen d'opérations de comparaison avec cette succession-là. Mais cette évolution revêt un caractère particulier dans sa version locale car les étapes ne sont pas toutes accomplies ni les délais respectés : l'impressionnisme et le post-impressionnisme sont introduits en retard, bien qu'ils remplissent leur fonction rénovatrice ; le cubisme a « une existence partielle » et un impact retardé dans le pays, mais l'influence cubiste du peintre Emilio Pettoruti comme agent de la modernisation à partir de son retour d'Europe en 1924 est incontournable. Ce dernier, selon Córdova Iturburu, est le « héros » de la modernisation et cette année-là une date clé dans son récit. Il dit de la première exposition de Pettoruti à Buenos Aires qu'elle a été « l'Hernani de notre révolution avant-gardiste¹⁸⁴ ». Le futurisme, à son tour, n'a pas d'expression dans le pays, sauf une manifestation isolée et très tardive. Sous l'étiquette de « post-cubisme », par ailleurs, Córdova Iturburu place l'ensemble hétérogène d'expressions englobant des tendances lyriques, abstraites et non-figuratives postérieures à Pettoruti. « Les quinze ou vingt dernières années » – écrit l'auteur en 1958 – ont vu la consolidation des « expressions de l'art moderne », dont les recherches plastiques ne vont pas au-delà de l'impressionnisme pour retrouver leurs sources. C'est le panorama qui domine la contemporanéité artistique de l'écriture de Córdova Iturburu, modérée dans sa modernité et partagée entre les tendances « intuitives » et « rationnelles ».

L'inadéquation de l'art local au rythme de parution et développement des styles européens est systématiquement condamnée et signalée comme un défaut, bien que Córdova Iturburu célèbre une marge d'autonomie dans l'interprétation locale des tendances étrangères – il faut rappeler qu'il s'intéresse à « découvrir la physionomie de l'art national ». L'étude est organisée au moyen de critères chronologiques et stylistiques [Images 1-3 à 1-6]. Dans les premiers chapitres on trouve ainsi des découpages des temps passés selon les décennies – « La première décennie du

184 Cayetano CÓRDOVA ITURBURU, *La pintura argentina del siglo XX, op. cit.*, p. 69. [En más de una oportunidad hemos dicho que esta primera muestra de Pettoruti en Witcomb deber ser considerada algo así como el Hernani de las revolución vanguardista argentina de 1924. Del mismo modo que clásicos y románticos, en 1830, dirimían a golpes sus discrepancias estéticas ante la puerta del teatro la noche del estreno de la obra de Víctor Hugo, en Buenos Aires, ante la entrada de Witcomb, en la calle Florida, no pocas tardes el desacuerdo enconado entre "pasatistas" y vanguardistas, planteado en la sala frente a los cuadros de Pettoruti, se resolvía en la calle, agotados ya los argumentos verbales, mediante la dialéctica categórica de los puñetazos y los bastonazos.]

siècle » – ; et selon des dates ne coïncidant pas avec les décennies mais significatives en tant qu'indicateurs des événements locaux – « De 1910 à 1924 » ; et « 1924 : une époque commence ». Ensuite, les critères chronologiques laissent la place à ceux basés sur des aspects stylistiques, et on y trouve ainsi des sections dont la portée temporelle devient assez vague, dédiées respectivement au surréalisme, au réalisme, à la peinture sensible, au post-cubisme, à l'abstraction et à la non-figuration. Le problème émerge notamment au moment de superposer les deux types de critères, chronologique et stylistique. Ces derniers comprennent aussi des repères temporels et mettent en évidence le dérèglement entre le développement de l'art local et celui de l'art européen entre la fin du XIX^e siècle et les premières décennies du siècle suivant.

La comparaison entre le rythme du développement de l'art français et celui de l'art argentin ponctue le récit et une chronologie particulière basée sur la notion de « retard » se dégage des conclusions de cet exercice. On retrouve ainsi, des constructions verbales récurrentes comparant les deux scènes synchroniquement. On y lit par exemple :

[À la fin du XIX^e siècle] En Europe les maîtres de l'Impressionnisme livrent à *cet instant* leur bataille. Mais les artistes argentins ne s'en rendent pas compte¹⁸⁵.

La scène artistique française et l'activité des impressionnistes depuis 1880 sont décrites comme une succession serrée d'événements « décisifs » qui incluent, parmi d'autres, l'« apparition » du post-impressionnisme et le « surgissement » des Nabis. Ensuite on lit :

Tout cela a eu lieu à Paris – capitale des arts – quand en 1902 fait son apparition tardive parmi nous l'impressionnisme avec la première exposition de Malharro, juste arrivé de l'Europe (...)¹⁸⁶.

Dans le même sens, on affirme qu'au début du XX^e siècle,

Tandis qu'en Europe on enterre sans considération le passé, en Argentine on vit comme au XIX^e siècle.

Et les artistes argentins,

185 *Ibidem*, p. 10.

186 *Ibid.*, p. 38.

étrangers à l'évolution subie par la peinture en Europe se situent en marge de la rénovation artistique de l'époque¹⁸⁷.

Et encore,

Quand le groupe de la revue Martín Fierro fit son apparition, le panorama offert par notre vie artistique était d'un *retard* évident par rapport à ce qui arrivait dans le reste du monde. *En 1924*, les mouvements innovateurs capitaux qui ont donné sa physionomie à l'art de notre temps s'étaient *déjà* produits en Europe (...). *Pendant ce temps*, en Argentine, régnait encore le naturalisme académiste de la fin du siècle précédent, un impressionnisme *retardé* et, comme la plus avancée des conceptions du moment, un post-impressionnisme *déjà* amplement *dépassé* dans d'autres latitudes¹⁸⁸.

La locution conjonctive « tandis que », qui sert à exprimer la concomitance, la coïncidence de deux faits, est utilisée ici pour marquer plutôt l'opposition et le contraste entre les situations européenne et argentine. D'autres constructions de telle sorte montrent la simultanéité des faits mais l'absence d'accord entre les temps européens et argentins. Dans cette chronologie du retard, deux ensembles d'attributs sont associés aussi à chaque terme de la comparaison et contribuent à exprimer deux conceptions du temps liées ; du côté de l'Europe se placent le changement, la révolution, la profusion d'événements dans de courts délais, l'innovation et le refus du passé tandis que du côté de l'Argentine on trouve la stagnation, la lenteur et une espèce d'aveuglement ou insouciance que l'auteur condamne, et un art dépassé et tardif. La simultanéité dans le temps n'implique donc pas le même état de développement ; non seulement séparés géographiquement, les événements étrangers et locaux ne remplissent pas de façon comparable les conditions de modernité bien qu'ils partagent la contemporanéité, le « temps présent ».

En mesurant le rythme du développement de l'art du pays à celui établi par le « méridien de Greenwich » artistique français, Córdoba Iturburu corrobore la traditionnelle chronologie du retard présent dans une bonne partie de la littérature sur l'art argentin. Pour cet auteur, l'art moderne français est « l'art de notre temps » dont la « marche » suit un rythme spécifique. Au moyen de ce genre d'assertions, il exprime sa reconnaissance d'un ensemble de traits définissant

187 *Ibid.*, p. 48.

188 *Ibid.*, p. 91. Je souligne. [Cuando el grupo de la revista « Martín Fierro » hizo su irrupción el panorama que ofrecía nuestra vida artística era de un evidente atraso con respecto a cuanto ocurría en el resto del mundo. En 1924 ya se habían producido en Europa los movimientos innovadores capitales que han dado su fisonomía al arte de nuestro tiempo. (...) En la Argentina, entretanto, seguían imperando el naturalismo academizante de fines del siglo anterior, un impresionismo retrasado y, como la más avanzada de las concepciones del momento, un post-impresionismo ya superado con amplitud en otras latitudes.]

la modernité artistique, le style du présent, façonné selon un ensemble de traits rhétoriques, thématiques et énonciatifs assez stables¹⁸⁹. En plus, à travers de l'utilisation de l'adjectif possessif « notre », il indique qu'en tant qu'Argentin, il se voit inclus au sein de cette modernité, qu'il l'assume comme étant la sienne et qu'elle est la temporalité qui lui correspond. En conséquence, il utilise ce patron pour évaluer l'art argentin et pour arriver à la conclusion que celui-ci n'est pas compris dans ce temps présent. Dans la perspective de Córdoba Iturburu – ainsi que chez d'autres auteurs traités plus haut –, l'art argentin ne partage pas – encore – cet ensemble de traits parce qu'il est en retard, parce qu'il demeure dans un stade antérieur du développement souhaité, celui capable de le rapprocher de l'art moderne européen.

Le récit historique de Córdoba Iturburu est linéaire et cumulatif, organisé selon des opérations d'ajout des événements nouveaux ayant eu lieu lors des temps plus récents, placés à la suite des faits historiques et périodes organisés précédemment. Cette opération est le résultat d'une conception progressive de l'histoire où les moments plus modernes dépassent les précédents. Un autre ouvrage du même auteur, *Cómo ver un cuadro* [Comment regarder un tableau], sert à exemplifier très concrètement cette conception. Comme l'indique son titre, le petit livre revêt les caractéristiques d'un manuel didactique destiné aux amateurs d'art plus que celles d'un livre d'histoire. Toutefois, entre la troisième édition de 1959 et la quatrième de 1962 les contenus inclus dans l'ouvrage augmentent en fonction de la parution de styles et mouvements nouveaux lors des années écoulées entre un tirage et l'autre. Ainsi, dix-huit pages s'ajoutent à l'extension préalable, sans aucune autre modification, pour inclure, suite à la section sur « l'art concret », où s'interrompait l'ouvrage en 1959, les sections consacrées à « l'art informel », « l'art autre », « l'art informel en Argentine », et « l'Autre figuration ». De cette manière, dans la version de 1962 de *Cómo ver un cuadro*, Córdoba Iturburu ajoute – virtuellement – « le chapitre suivant » à son histoire de la peinture interrompue en 1958, où il n'insère pas encore l'art informel comme une tendance spécifique et détachée de l'ensemble des « intuitifs non figuratifs ».

L'arrivée décalée des différentes tendances conduit plus à la manifestation simultanée des styles qu'à la succession progressive de ceux-ci. En 1975, Abraham Haber décrit cette étape comme un paradoxe quand il explique qu'en Argentine existe un « post-impresionisme post-cubiste » car « on saute pratiquement de l'impresionisme au cubisme », et « beaucoup de chaînons intermédiaires dans cette évolution¹⁹⁰. » sont manquants. L'entrée retardée des styles

189 Oscar STEIMBERG, « Propositiones sobre el género », in *Semiótica de los medios masivos...*, *op. cit.*, pp. 35-81.

190 Abraham HABER, « Vanguardia y tradición », in Abraham HABER et al., *La pintura argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1977, p. 14. [En Argentina se saltó prácticamente del impresionismo al cubismo.]

modernes dans le pays détermine aussi la structure des récits historiques. Chez Córdova Iturburu, cela implique que la dernière date valide comme coupure des périodes soit l'année 1924. Après ce moment, une espèce de présent continu s'installe. Ainsi, les derniers chapitres de *La pintura argentina del siglo XX* traitent des tendances les plus récentes comme le réalisme, la peinture sensible, le post-cubisme, l'abstraction et la non-figuration, successives dans la table des matières mais simultanées et, beaucoup d'entre elles, contemporaines à la rédaction du livre.

La manque de recul n'autorise pas l'auteur à établir des hiérarchies entre les différentes tendances ni à mettre en relief la qualité du travail d'un artiste par rapport aux autres. Au contraire, ces chapitres construisent un parcours « panoramique » et exhaustif visant à tout inclure. Après la présentation de chaque tendance, Córdova Iturburu s'attarde sur les biographies et les parcours individuels des artistes ; cette façon d'organiser le récit aide aussi à arrêter le flux temporel. En plus, l'auteur ne peut pas conclure ces passages avec le récit du « troisième moment », celui de la décadence vasarienne, la plupart des artistes dont il s'occupe étant vivants. Pour la même raison, il n'est pas autorisé à promouvoir des exemples à partir de l'ensemble d'artistes et des œuvres commentées¹⁹¹. En conséquence, entre 1924 et le moment de la rédaction de l'ouvrage aucune autre date n'est soulignée comme découpant des périodes, marquant des ruptures ou des moments charnière. 1924 inaugure ainsi un segment de durée temporelle dont la fin n'est pas déterminée, l'auteur ne reconnaît pas d'« apogée, déclinaison, transitions, ruptures, suffisamment fermes ou longues »¹⁹² servant à fermer la période initiée. L'année 1944 est importante pour comprendre l'éclosion et le développement ultérieur de l'art concret, mais l'année 1945, à son tour, est le repère pour indiquer « la parution, le développement et la prolifération entre nous des courants non-figuratifs », qualifiés par l'auteur d'« expressions de l'art moderne¹⁹³ ». Aucune des deux dates ne permet l'établissement d'une nouvelle période qui servirait à organiser l'hétérogénéité de tendances « à filiation difficilement précise ».

La volonté d'exhaustivité de *La pintura argentina del siglo XX* se heurte à diverses manifestations locales qui s'écartent d'après l'auteur du développement de l'art moderne et auxquelles il destine des chapitres indépendants. Gramajo Gutierrez et Quinquela Martín sont, par

Faltaban muchos eslabones de la etapa intermedia de esta evolución. (...) Aunque sea una paradoja, en la Argentina existe en un postimpresionismo postcubista.]

191 Au contraire, la distance historique permet à Giorgio Vasari d'évaluer les corpus d'œuvres et de promouvoir des *exempla* à destination des futurs artistes et lecteurs dans ses *Vite* de 1550 où il ne traite que d'artistes morts. Cf. Roland RECHT, « La périodisation, l'histoire, le style », *Perspectives. La Revue de l'INHA*, n° 4, 2008, pp. 604-620.

192 Andreas BEYER, Francis CROISSANT, Sophie KREBS, *et alii*, « Débat. Schèmes de périodisation en histoire de l'art : enjeux intellectuels et pratiques publiques », *Perspectives. La Revue de l'INHA*, n° 4, 2008, p. 628.

193 Cayetano CORDOVA ITURBURU, *La pintura argentina del siglo XX*, *op. cit.*, p. 179.

exemple, des peintres « isolés » et leur classification dans les courants esthétiques étudiés dans l'ouvrage « n'est pas possible », affirme l'auteur¹⁹⁴. En ce qui concerne les commentaires sur le groupe de Boedo et les peintres paysagistes des années vingt et trente, ils sont inclus sous le titre « Courants non-avant-gardistes contemporains à la revue *Martín Fierro* » – noyau de l'avant-gardisme des années vingt – ; les peintres des provinces sont réunis dans le chapitre « La révélation picturale du pays » ; tandis que le chapitre VIII est consacré aux artistes pratiquant un réalisme d'intention politique et sociale. Dans ces sections, la comparaison avec l'art européen est évidemment mise en suspens. En ce qui concerne la temporalité, ces manifestations se placent « hors du temps » qui régit le reste de l'étude. Chez les paysagistes le temps est détenu, l'auteur ne signale ni des innovations ni des « progrès », ce genre pictural étant désintéressé des « préoccupations d'école », affirme-t-il. Cette peinture semble partager une temporalité propre, car elle est née avec le pays et est pratiquée depuis toujours comme une constante liée à l'immobilité propre du paysage. Pour la peinture réaliste, par ailleurs, le temps court à contresens : en plus d'être déconnectée des innovations des avant-gardes européennes, elle conteste la modernité avec son anachronisme, explique l'auteur. La résistance au nouveau, l'imitation, le retard et le mauvais goût esthétique sont les attributs auxquels fait appel Córdova Iturburu pour caractériser ces orientations dans la peinture. L'absence d'attributs reliant cette partie de la production artistique argentine à la modernité, l'inscrit par là même dans un espace autre, le déplace de la carte dont les choix des cosmopolites s'inscrivent. Dans cette perspective, la constatation des différences ne déclenchent pas de revendications des chemins de développement divergentes de l'art local. Ainsi, on ne trouve pas chez les cosmopolites des voies d'interprétation alternatives à celle émanant du « modèle français », ni des demandes de reconnaissance d'une certaine « autonomie » locale dans la matière. Le « méridien de Greenwich » français est donc la mesure unique du temps qui permet d'évaluer une pratique, de donner une reconnaissance, de renvoyer à l'anachronisme ou au provincialisme, et d'appliquer les notions relatives de retard ou de progrès esthétique¹⁹⁵.

Quels sont les moments de rétrécissement du décalage entre le « temps universel » dicté par le « méridien de Greenwich » et le rythme suivi par le développement de l'art argentin ? Est-elle atteinte la « synchronie » si désirée entre le temps local et le temps européen ? En 1958, Córdova Iturburu prend le relais de l'écriture de l'histoire organisée préalablement par les auteurs mentionnés. Il y inscrit les tendances plus récentes, notamment celles des groupes d'artistes

194 *Ibidem*, p. 60.

195 Pascale CASANOVA, *La république mondiale des lettres*, op. cit., p. 130.

abstraites depuis 1944. En 1950, Payró leur avait déjà octroyé une place dans l'article cité. L'art concret des groupes comme l'Asociación Arte Concreto-Invención et surtout Madí étaient pour cet auteur « *le dernier cri* des arts plastiques argentins » – en français dans l'original –, et il expliquait alors leur développement local à partir d'analogies avec l'art non-objectif français. Pour Payró l'abstraction était la tendance la plus moderne, mais il ne trouvait pas en Argentine des antécédents suffisants pour son développement plein – tandis qu'en France ces antécédents allaient au contraire jusqu'au cubisme, soulignait-il. Il se gardait ainsi de prédire un développement « substantiel » de ce style dans le pays¹⁹⁶. À son avis, la génération des années vingt était la plus innovatrice avec les peintres Pettoruti et Xul Solar. En 1951, Romero Brest redressait dans une direction pareille ses propres idées publiées à peine trois années plus tôt autour de l'importance pour l'art argentin du retour aux racines américaines et de la reconnexion avec une certaine authenticité locale¹⁹⁷. Suite à des voyages à l'étranger, le critique comprenait alors que l'expression plus nouvelle était celle de l'art abstrait, « plus développée aux États-Unis qu'en Europe », et que l'art argentin ne devait pas par conséquent, s'enfermer dans des tendances folkloriques ou naturalistes qui consisterait à faire un pas en arrière. Presque une décennie plus tard, en examinant à nouveau la situation du début du XX^e siècle, Córdova Iturburu place au sein des années vingt la correction partielle du décalage « non dédaignable d'environ trente ans séparant notre peinture de celle de la France¹⁹⁸ », grâce au retour au pays de quelques artistes ayant suivi des études en Europe et à l'action des avant-gardistes du groupe *Martín Fierro*. Ils déclenchent une « révolution » dans le milieu artistique local qui

incorpore notre peinture à *la marche générale de notre temps* vers la conception de l'art comme une fin en soi et vers la croissante libération des conceptions imitatives, c'est-à-dire, vers l'œuvre conçue comme une réalité nouvelle, comme une réalité créée, toujours plus indépendante de l'assujettissement à la nature¹⁹⁹.

196 Julio E. PAYRÓ, « Consideraciones sobre el arte argentino en el período 1930-1950 », art. cit., pp. 288-289.

197 Jorge ROMERO BREST, « El arte argentino y el arte universal », *Ver y Estimar*, n° 1, avril 1948, in *Pintores y grabadores rioplatenses*, op. cit.

198 Cayetano CÓRDOVA ITURBURU, *La pintura argentina del siglo XX*, op. cit., p. 38. [Nuestra pintura, como se ve, se halla entonces, todavía, con referencia a la de Francia, en un retardo nada desdeñable. Se lo puede calcular en alrededor de treinta años (...).]

199 *Ibidem*, p. 92. [(...) la revolución martinfierrista cumplió en nuestro país la función de incorporar nuestra pintura a la marcha general del arte de nuestro tiempo hacia la concepción del arte como fin en sí mismo y hacia la creciente liberación de las concepciones imitativas, es decir, hacia la obra concebida como nueva realidad, como realidad creada, cada vez más independiente de la sujeción a la naturaleza.]

Le concept de « révolution », propre au vocabulaire politique moderne²⁰⁰, est ici appliqué au contexte de l'art pour désigner un « bouleversement » et l'expérience de l'accélération du temps. L'avant-garde est le facteur produisant une transformation qui « libère » l'art local des pratiques traditionnelles et qui lui permet de rattraper le temps perdu, de remplir l'intervalle temporel, en étant désormais en « synchronie ».

Bien que pour Córdoba Iturburu « la peinture argentine parle, désormais, une langue actuelle, une langue moderne », la logique des comparaisons avec les styles européens est encore fonctionnelle, notamment quand il s'agit d'écrire sur des moments postérieurs aux années vingt. Pour commenter les premières manifestations surréalistes dans le pays en 1939, par exemple, l'auteur affirme ainsi qu'« on avait en ce qui concerne l'Europe (...) un retard d'environ quinze ans²⁰¹. »

Les trois derniers chapitres de *La pintura argentina del siglo XX*, de Córdoba Iturburu sont alors consacrés à l'art « abstrait et non-figuratif », son histoire et ses divers groupes. Les dates les plus importantes dans l'opération historiographique²⁰² incluant alors l'abstraction comme une nouvelle phase dans l'évolution de l'art moderne argentin sont l'année 1944 – avec la parution du seul numéro de la revue *Arturo* – et l'année 1948 – avec le salon des « Nuevas realidades » à la galerie Van Riel de Buenos Aires²⁰³. L'ouvrage de Córdoba Iturburu est ainsi un des premiers à inclure le travail des groupes Asociación Arte Concreto-Invención, Madí et le Perceptismo comme le « chapitre » plus récent de l'art national²⁰⁴. L'art concret apparaît ainsi comme la tendance la plus avancée et signale le point d'arrivée du récit. Córdoba Iturburu reconnaît alors que

Le groupe argentin [d'art concret], n'est pas une conséquence du groupe suisse mais un mouvement surgi *contemporainement* à celui-ci en obéissant bien sûr aux mêmes inspirations antérieures et en réponse aux exigences déterminées par les particularités *du temps qu'on vit*²⁰⁵.

200 Reinhart KOSELLECK, « Critères historiques du concept de “révolution” des Temps Modernes », in *Le futur passé. Contribution à la sémantique...*, op. cit., pp. 63-80.

201 Cayetano CÓRDOVA ITURBURU, *La pintura argentina del siglo XX*, op. cit., p. 109. [Llevábamos con referencia a Europa (...) un atraso de alrededor de quince años.]

202 Michel de CERTEAU, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 2002.

203 La revue *Arturo*, dont le seul numéro est paru en 1944, est l'organe qui réunit les artistes qui ensuite conformeront les différentes tendances et groupes abstraits : Arte concreto-Invención, Madí et Perceptismo, avec les figures de Tomás Maldonado, Gyula Kosice et Carmelo Arden Quin, et Raúl Lozza respectivement à la tête.

204 Il existe pourtant déjà des textes dédiés au développement des tendances abstraites en Argentine, mais il s'agit d'études partielles et d'essais sur la problématique générale de l'abstraction, ou d'écrits programmatiques et manifestes des divers groupes. Cf. Jorge ROMERO BREST, *Qué es el arte abstracto. Cartas a una discípula*, Buenos Aires, Columba, 1953 ; Cayetano CÓRDOVA ITURBURU, *Cómo ver un cuadro*, Buenos Aires, Atlántida, 1954 ; Aldo PELLEGRINI, *Artistas abstractos de la Argentina*, Paris, Buenos Aires, Cercle international d'art, 1955.

205 Cayetano CÓRDOVA ITURBURU, *La pintura argentina del siglo XX*, op. cit., p. 224. [El grupo argentino, además, no es una consecuencia de ese otro grupo sino un movimiento que surgió contemporáneamente a él, obedeciendo claro está, a las mismas inspiraciones anteriores y en respuesta a exigencias determinadas por las particularidades del

Le fossé séparant traditionnellement l'art argentin du bon rythme de l'évolution artistique étrangère semble s'être donc rétrécie aux yeux de l'auteur dans le présent de l'écriture. Un nouveau élément s'incorpore alors, car la nouveauté n'est plus un effet des tendances venues d'ailleurs ni le résultat de l'accommodation de l'art local au rythme du temps étranger, mais un développement local, présenté comme indépendant des influences externes bien que parallèle à celles-ci. L'emphase est alors mise sur la notion de « contemporanéité », c'est-à-dire autour de la « synchronie » entre le développement de l'art concret en Argentine et en Europe. L'auteur considère comme un acte de « justice historique » le fait de reconnaître l'originalité du mouvement d'art concret argentin, mais il est loin de signaler des divergences ou des alternatives entre le développement de celui-ci dans le pays et ses expressions à l'étranger. Le passage de Córdova Iturburu renforce au contraire l'idée du « respect » de l'art concret argentin de certaines normes communes en vigueur dans l'espace mondial des arts, qui le font participer de plein droit au « temps présent ».

Chez Córdova Iturburu, bien que l'étude soit dédiée à la peinture argentine, elle est ponctuée de comparaisons et parallélismes avec l'art français. L'auteur en déduit la chronologie du retard de l'art argentin. Aucune livre d'origine française ou européenne n'est, néanmoins, cité dans ce travail. La vingtaine de références bibliographiques de *La pintura argentina del siglo XX* sont tous des ouvrages argentins, consacrés à l'art et aux artistes locaux, parmi lesquels aucun ne correspond à l'histoire de l'art français ou européen. La liste de références bibliographiques, élément du paratexte qui n'est pas habituel à l'époque, est détaillée mais dans le corps du texte l'auteur ne fait pas d'appels renvoyant avec précision à cet ensemble de sources. Au contraire, il commente des idées au moyen de paraphrases des auteurs de cette liste et d'autres n'y étant pas inclus. Au-delà des différentes formes d'utilisation de l'appareil critique au long de l'histoire et dans les divers genres de l'écriture, le silence par rapport aux auteurs et aux ouvrages sur l'art européen qui composent la « bibliothèque idéale » de Córdova Iturburu aide à comprendre la disponibilité du modèle historiographique provenant d'Europe parmi les auteurs argentins²⁰⁶. L'auteur ne trouve pas nécessaire d'indiquer des références précises au moment de mentionner les mouvements artistiques européens, leurs caractéristiques, artistes représentatifs, dates

tiempo que vivimos.]

206 Les Argentins fréquentent les auteurs français à travers les ouvrages originaux circulant dans le pays. Les voyages à l'étranger permettent également la perception directe du modèle. Il faut aussi prendre en compte l'accès à l'art français montré à Buenos Aires dans des expositions comme *De Manet a nuestros días. Exposición de pintura francesa*, et *Arte abstracto* organisée par Léon Degand en 1949. Córdova Iturburu reconnaît que ces événements constituent d'importantes contributions à l'accélération de la modernisation du milieu local. *Ibidem*, p. 209.

significatives, etc., tant elles sont naturalisées et intégrées dans une conception de l'histoire de l'art où le modèle français, perçu comme étant « universel » et commun, domine.

Dans l'analyse de Rolland déjà présentée, le déclin du modèle français commence à la sortie de la Première Guerre mondiale. À ce moment, se développe aussi « l'idée que le rythme européen n'est peut-être pas le seul *tempo* historique possible²⁰⁷. » Néanmoins, comme on vient de le démontrer, au seuil des années soixante on vérifie encore la vigueur du modèle français dans la production des auteurs argentins cosmopolites. On peut postuler diverses explications à ce fait. D'une part, il faut revenir sur l'affirmation de Rolland selon laquelle ce modèle fonctionne plutôt au niveau culturel que politique. Par conséquent, la modification des rapports entre les pays n'a pas affecté simultanément la présence de la référence culturelle. La prise de distance par rapport à ce modèle ou sa déconstruction critique a pris plus de temps à se vérifier dans les écrits des auteurs argentins. D'autre part, parmi les élites intellectuelles argentines – qui continuent à se former en français – l'invocation de l'autorité française en matière de culture semble avoir survécu partiellement sous la forme même d'une espèce de nostalgie, comme dans une sorte de continuité inspirée plus par un passé « idéal » que par la vraie situation de la France après la Seconde Guerre²⁰⁸. Finalement, et bien que le États-Unis soient la nouvelle grande puissance étrangère présente au Sud du continent, celle-ci n'entraîne pas un modèle culturel représentant une option au français. Les États-Unis diffusent dans le continent l'« *american way of life* » mais elle ne comporte pas de repères valides en matière de référence pour écrire sur l'art du XX^e siècle.

La forme dans laquelle les États-Unis ont atteint une certaine autonomie en matière culturelle et artistique est perçue, au contraire, comme le résultat d'un processus qui peut être reproduit localement. À l'époque, il est encore répandu parmi les Argentins une image de leur pays analogue à celle des États-Unis : les deux étant de jeunes nations issues de la conquête européenne, ayant atteint l'indépendance précocement, partageant des situations et perspectives de développement similaires, qui pouvaient alors avoir des voies de développement comparables²⁰⁹. Dans ce sens, les États-Unis « manquent de tradition » autant que l'Argentine, et à

207 Denis ROLLAND, *La crise du modèle français...*, *op. cit.*, p. 183.

208 *Ibid.*, p. 346.

209 Pendant la seconde moitié du XIX^e siècle, l'Argentine se trouve parmi les nations non centrales plus prometteuses grâce à ses ressources naturelles, son développement industriel et son système éducatif et culturel remarquables. Encore au début du XX^e siècle on s'attendait à un développement important du pays. À l'époque la capitale compte, par exemple, le premier réseau de métro de la région et le théâtre Colón, comparable à la Scala à Milan. Buenos Aires est alors considérée « le Paris de l'Amérique latine ». En 1914, le PIB argentin est plus haut que celui de l'Allemagne, la France ou l'Italie. Le pays continue à croître en termes économiques et il est comparé à l'Australie mais les années trente marquent le début de l'instabilité politique avec le premier coup d'État militaire. Le coup d'État de 1976 approfondit la stagnation. Le décalage progressif avec le développement d'autres

cause de cela ils ne représentent pas une option en tant que modèle de culture qui puisse être élevé au rang d'autorité ou par rapport auquel peuvent s'établir des liens de continuité des traditions ou d'héritage culturel. En plus, les États-Unis sont plutôt associés tant pour les Argentins que pour les Français à une culture vulgaire, matérialiste, asservie au politique, qui s'oppose donc à la « culture noble » européenne²¹⁰. Ces perceptions changent durant les années soixante, quand les États-Unis avancent dans la diffusion de leur culture à travers des médias de communication de masses tant en Argentine qu'en France et des programmes culturels en Amérique latine. Dans les débats des auteurs argentins, l'image de ce pays, jusqu'alors pas spécialement prise en compte dans la littérature artistique, jouera de nouveaux rôles.

Les auteurs des premières histoires de l'art argentines partagent certains des traits identifiés par Fernando Devoto et Nora Pagano parmi les historiens²¹¹. Quoique les écrivains d'art ne puissent pas être appelés « historiens de l'art » au sens strict, comme on l'a déjà signalé, ce sont des auteurs « positivistes » en raison des références étrangères choisies – avec la prééminence d'Hippolyte Taine et sa triade de la race, le climat et le moment –, et du style historiographique de leurs œuvres. Ils composent, ainsi que les historiens, un groupe hétérogène où chaque auteur imprime à son travail et à sa carrière des variations individuelles. Ils se distinguent néanmoins car les « historiens de l'art » ne partagent pas la recherche de scientificité et la forme de traiter les sources des premiers, étant plus attachés au commentaire et à l'évaluation critique qu'à la confrontation de données. Il faut également signaler le décalage temporel entre les auteurs des premières histoires de l'art et le groupe d'« historiens positivistes », ces derniers écrivant pendant les deux premières décennies du XX^e siècle. Les textes d'histoire de l'art mentionnés touchent au contraire la moitié du siècle. On constate donc la vigueur du positivisme parmi les écrivains d'art, pensée qui irrigue les élites latino-américaines

pays est toutefois attribué à divers facteurs. Francis FUKUYAMA (dir.), *La brecha entre América Latina y Estados Unidos: determinantes políticos e institucionales del desarrollo económico*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006 ; Julio SEVARES, *Por qué crecieron los países que crecieron*, Buenos Aires, Edhasa, 2010.

210 Denis ROLLAND, *La crise du modèle français...*, *op. cit.*, p. 225.

211 Les « historiens positivistes » José María Ramos Mejía, Francisco Ramos Mejía, Ernesto Quesada, José Ingenieros Juan Álvarez et d'autres déplacent la perspective préalable de l'« histoire érudite ». Dans le passage entre les siècles, ils tentent une approche plus scientifique que celui de leurs aînés. Ils s'inspirent de la pensée positiviste qu'ils connaissent par les livres et les voyages ainsi que par les interprétations éclectiques élaborées en Amérique latine. Ces auteurs sont diplômés en Droit ou en Médecine, ce sont des professionnels à la manière dont on peut parler de la « profession » d'historien à l'époque en Argentine, les études de la discipline n'étant pas encore formalisées. Ils cultivent divers genres d'écriture. Fernando DEVOTO, Nora PAGANO, *Historia de la historiografía argentina*, *op. cit.*

dès la fin du XIX^e siècle et pendant plusieurs décennies par le biais de l'enseignement²¹². On confirme également que le modèle historiographique en vigueur dans les premières histoires de l'art argentin repose, comme le fait celui de l'histoire tout court, sur le modèle de l'histoire de l'art européenne, plus exactement française. De la même manière que le font les historiens, les écrivains d'art ne conçoivent pas l'histoire de l'art du pays indépendamment de celle du reste de l'Occident. Elle est ainsi une sorte d'appendice, destinée à répéter les mêmes phases de l'histoire européenne, phases dont on reprend même les dénominations. Les historiens argentins soulignent les événements historiques analogues à ceux de l'histoire française (Napoléon-Juan Manuel de Rosas²¹³, Révolution française-Révolution de mai) tandis que les historiens de l'art cherchent à vérifier localement la succession stylistique « correcte » à partir de celle émanant du modèle français. Ce schéma est basé sur une conception de l'évolution des sociétés dans la linéarité inéluctable et sur l'idée évolutionniste du dépassement progressif des obstacles. Des critères de jugement du passé sont déduits de cette conception. L'absence d'adéquation entre le modèle de départ et la matière d'arrivée ressort comme une faille et une erreur à corriger.

L'examen de l'écriture historique de la première moitié du XX^e siècle permet de distinguer deux formes complémentaires de concevoir l'histoire de l'art argentin. D'une part, ces récits expliquent que l'art local se développe au cours d'un temps unique et linéaire, dont l'origine peut être datée dans le moment révolutionnaire qui fonde l'État national. Avant cette instauration, il n'y a ni « Argentine » ni « art », l'écriture de l'histoire de l'art étant donc impossible dû à l'absence même de son objet. Le début du récit est possible à partir du moment où la situation initiale de vide et de manque est modifiée grâce à l'introduction progressive des nouveautés venant d'Europe. L'art argentin commence ainsi à être créé à partir de manifestations balbutiantes et précaires pour devenir graduellement un organisme plus stable, d'abord jeune et plus tard mûr. Il est perçu comme le résultat de la rencontre des forces engageant qualité et quantité d'œuvres et d'artistes, et de la création du système de l'art local. D'autre part, après sa naissance, l'évolution de l'art argentin implique l'acquisition croissante de titres « civilisés » provenant, de manière évidente pour les auteurs, de la tradition culturelle européenne et en particulier, française. Payró ne laisse pas de doute à ce sujet : si au début du siècle quelques-uns croient que les règles de l'art

212 Denis ROLLAND, *L'Amérique latine et la France...*, *op. cit.*, p. 32.

213 Juan Manuel de Rosas (1793-1877) est un militaire et politicien argentin. Il gouverne la province de Buenos Aires depuis 1829 et dirige ladite Confederación Argentina entre 1835-1852. C'est un grand propriétaire terrien qui cumule une fortune comme éleveur de bétail et exportateur de viande et ne se rapproche de la politique qu'en 1820. Rosas conduit la province de Buenos Aires, le territoire plus riche du pays, contrôle et tire profit de la douane. Ce pouvoir déclenche des conflits institutionnels et des guerres civiles au long du XIX^e siècle.

s'élaborent encore en Espagne et, au cours des années vingt, qu'il est préférable de se garder des rénovations excessives produites en France et en Allemagne, en 1950, au contraire, la seule modernité possible consiste à adopter et à assumer comme propre les formes françaises. Les analyses du passé condamnent les artistes, critiques et fonctionnaires qui n'ont pas su choisir correctement ou prendre les bonnes décisions. Face au futur, les attentes visent la consolidation des leçons apprises et la « correction » de tout écart éloignant l'art local des normes établies à l'étranger.

2. Les bibliothèques des auteurs argentins. Lire, traduire et écrire

Les séjours en Europe permettent aux Argentins de rentrer en contact direct avec le modèle français. Les auteurs, intellectuels et artistes dont ce voyage constitue un stade immanquable de leur préparation et carrière professionnelle, deviennent des « transporteurs » ou « passeurs »¹ du modèle perçu sur place, une fois qu'ils retournent au pays. La littérature francophone spécialisée circulant à Buenos Aires en langue originale répand les aspects du modèle concernant la critique et l'histoire de l'art. Les livres français arrivent avec les voyageurs et à travers des envois commandés par les particuliers depuis l'Argentine². Ils peuvent être également acquis dans les librairies qui les importent directement de France³. Ainsi, entre les deux pays s'établit un corridor permettant la circulation de personnes mais aussi l'arrivée des idées et de l'histoire de l'art élaborée en Europe à travers des livres et des revues. Le contact avec le modèle français est ainsi en bonne partie livresque.

L'existence irrégulière d'ouvrages sur l'art en langue française dans les collections des bibliothèques publiques soutient l'idée que les auteurs travaillent principalement avec leurs propres livres et cherchent à constituer leurs collections privées. L'interrogation des catalogues

1 Denis ROLLAND, *L'Amérique latine et la France : acteurs et réseaux d'une relation culturelle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 12.

2 « Nous étions fournis en originaux français », affirme Correas en remémorant sa formation intellectuelle à côté d'autres membres de la nouvelle génération de critiques littéraires tels que Oscar Masotta et Juan José Sebreli pendant les années cinquante. La lecture des originaux – de Jean-Paul Sartre notamment – leur assure de ne pas tomber dans l'ingénuité ou l'absence de nuance, et de contrebalancer les effets des mauvaises traductions locales. Correas fait venir à l'époque, à travers la maison d'édition Hachette, « une corpulente série de numéros » de *Les Temps Modernes*. Carlos CORREAS, *La operación Masotta : Cuando la muerte también fracasa*, Buenos Aires, Interzona Ed., 2007, p. 25. Bien que l'exemple appartienne au terrain de la critique littéraire et pas à celui de la critique d'art, il démontre la valeur que les originaux en langue française avaient parmi les auteurs argentins. Ils y trouvent également des réponses à la souffrance de « manque d'information » et aux attentes de « mise à jour ».

3 Lors des années cinquante, « Buenos Aires était l'un des plus grands centres de réception du livre français, étant donné l'admiration de bonne partie de l'intellectualité *porteña* pour la culture française. », explique Gradowczyk. « Les nouveautés de l'édition arrivaient chaque semaine à des librairies comme Kraft, Concentra-La esquina del Arquitecto, Atlántida, Viau, et Palacio del libro [Librería Hachette], et spécialement à Galatea, très visitée par des plasticiens, écrivains, poètes et collectionneurs. » Mario H. GRADOWCZYK, « Edgardo Antonio Vigo : MAQUINACIONES (1953-1962) », in *MAQUINACIONES. Edgardo Antonio Vigo : Trabajos 1953-1962*, Buenos Aires, CCEBA-Centro Cultural de España en Buenos Aires, 2008, p. 31. Galatea, située au 564 de la rue Viamonte, était propriété des Français Félix Gattegno et Pierre Goldschmidt, membres de la Résistance et liés au surréalisme. Une galerie d'art homonyme fonctionnait à l'étage. Tant Beatriz Sarlo que Sebreli se souviennent d'avoir acheté à Galatea des revues et des ouvrages français tels que la première édition chez Seuil de *Mythologies* de Roland Barthes. Beatriz SARLO, « No fue el destino », *La Nación*, 29 avril 2007, <http://www.lanacion.com.ar/904046-no-fue-el-destino>, texte consulté le 20 septembre 2013. Juan José SEBRELI, « Loca bohemia », *Página/12*, 27 mars 2005, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2112-2005-03-27.html>, texte consulté le 20 septembre 2013.

des bibliothèques publiques montre la possibilité d'accès aux titres des auteurs les plus cités par les Argentins dans des ouvrages publiés entre 1950 et 1958. Les volumes en langue française d'auteurs comme Marcel Brion, Jean Cassou, Raymond Cogniat, Pierre Courthion, Bernard Dorival, Élie Faure ou René Huyghe, sont incorporés aux bibliothèques soit suite à leur parution soit plus tardivement. À la bibliothèque nationale de Buenos Aires, il est difficile de reconnaître une politique d'achat ou de dons systématiques de livres francophones sur l'art, l'institution ne gardant pas de registres de l'accès de ce type d'ouvrages à ses fonds à l'époque⁴. À la bibliothèque universitaire de La Plata et à celle du MNBA, au contraire, les entrées contemporaines aux dates d'édition des ouvrages français sont plus fréquentes⁵, et elles sont le produit de l'achat de la part des institutions⁶.

Les références bibliographiques des auteurs des années cinquante, révèlent la familiarité des Argentins avec la langue française et avec la production des historiens et critiques d'art francophones des différentes époques. On peut supposer que cette bibliographie est majoritairement lue en langue originale si on considère que certaines des références citées et commentées par les auteurs ne comptent pas à l'époque – ni par ailleurs plus tard – de traduction en espagnol. La maîtrise du français est habituelle parmi l'élite intellectuelle et sociale argentine qui a été éduquée lors des premières décennies du XX^e siècle et qui profite des voyages et des séjours en Europe. Le français est la langue étrangère la plus apprise par les Latino-américains durant les années vingt ; il souffre un déclin pendant la décennie suivante car, dès le début de la Seconde Guerre mondiale, la France ne renouvelle pas l'envoi d'enseignants dans les pays du Sud du continent, fait qui accompagne une « déficience d'exportation de matériau culturel français⁷ »

4 Consultation auprès de Mme. Edith San José du service de référence de la Bibliothèque nationale. Les conclusions présentées ici sont le résultat de la révision des exemplaires dont les tampons n'indiquent ni les dates ni les modes d'incorporation au fonds documentaire de l'institution. Certains ouvrages dont la première édition est des années vingt à cinquante ne font partie de la bibliothèque qu'à partir des années quatre-vingt-dix ou deux mille, produit des dons des particuliers. Ces entrées anachroniques au patrimoine de la bibliothèque n'intéresse pas notre étude.

5 Dans la bibliothèque MNBA rentrent par achat ou échange les ouvrages de Léon Degand *Témoignages pour l'art abstrait* (Paris, Éd. Art d'aujourd'hui 1952) en 1953 ; de Marcel Brion, *Art abstrait* (Paris, Albin Michel, 1956) en 1959 ; et de Michel Seuphor *Mondrian, sa vie, son œuvre* (Paris, Flammarion, 1956) en 1958, parmi d'autres. La bibliothèque universitaire à La Plata acquiert de Bernard Dorival, *Cézanne* (Paris, Pierre Tisné) et *Les peintres célèbres* (Genève, L. Mazenod), les deux de 1948, en 1949 ; de Maurice Raynal, *Picasso : étude biographique et critique* (Genève, Suisse, Skira, 1953) en 1956 ; le volume *Art abstrait* de Marcel Brion (Paris, Albin Michel, 1956) en 1957, et, du même auteur, *Le peinture moderne : de l'impressionnisme à l'art abstrait* (Stuttgart, Paris, Éditions d'Art Somogy, 1957) en 1958, parmi d'autres. L'actualisation de la bibliographie sur l'art des fonds de cette bibliothèque est due probablement à son rapport à l'École supérieure des Beaux-arts, dépendante aussi de l'université. L'actuelle Faculté des Beaux-arts de l'Universidad Nacional de La Plata a été d'abord une académie attachée au musée de sciences naturelles de La Plata (1905). En 1924 elle devient École supérieure des Beaux-arts et un immeuble est édifié pour l'héberger – aujourd'hui siège principal. En 1961, de formations en graphisme et cinéma sont créées. En 1973, elle devient Faculté des arts et des médias audiovisuels, en adoptant en 1974 son nom actuel.

6 Les tampons des bibliothèques indiquent des achats faits dans des librairies de Buenos Aires et de La Plata, comme Atenea, El Ateneo, Galatea, Palacio del Libro-Librería Hachette, Librería Norte, parmi d'autres.

7 Denis ROLLAND, *La crise du modèle français. Marianne et l'Amérique latine. Culture, politique et identité*, Rennes,

structurelle. Au-delà de cette perte de prédominance générale – accentuée progressivement par une tendance à l’hispanisation dans l’enseignement et par la diffusion croissante de l’anglais – le français est, en Argentine, la seule langue étrangère à être apprise dans les écoles jusqu’en 1942⁸. Elle continue à être enseignée au sein des élites où elle est considérée comme une langue supérieure qui sert d’élément de discrimination et de distinction culturelle. Cette perception s’accompagne d’une idée dont la source se remonte au romantisme littéraire local du XIX^e siècle selon laquelle « l’espagnol est une langue appauvrie, qui exige une pratique de la contamination, de la perforation, du fondu, de l’adoption et de la traduction⁹. » En plus des avantages du bilinguisme – ou le plurilinguisme – pour ceux qui sillonnent l’espace mondial des arts, il entraîne aussi des difficultés. L’écrivaine et fondatrice de la revue littéraire *Sur*, Victoria Ocampo, ne peut pas éviter, par exemple, des « malentendus » avec les intellectuels et poètes étrangers qu’elle côtoie dus à la perception du français comme sa langue maternelle¹⁰. Julio E. Payró, quant à lui, éprouve quelques difficultés à rédiger les premiers essais qu’il envoie au journal argentin *La Nación* depuis la Belgique, à cause de sa déconnexion de l’espagnol et du milieu local après de longues années d’études et de résidence en Europe¹¹.

Lors des années cinquante, la circulation des histoires de l’art et des monographies sur les différents artistes et mouvements des premières décennies du XX^e siècle est profuse parmi les auteurs argentins. On constate leur participation dans la littérature locale à travers leur inclusion dans les listes de références bibliographiques, les citations et les paraphrases. Ces ouvrages composent les bibliothèques des auteurs c’est-à-dire leurs univers de références intellectuelles en matière d’art et contribuent à façonner une conception de l’histoire de l’art argentin, comme on a signalé chez Córdova Iturburu, mais aussi de l’histoire de l’art européen. Les « bibliothèques empiriques » ou physiques permettent d’accéder aux ouvrages qui les composent, mais elles n’assurent pas par elles-mêmes une véritable appropriation conceptuelle de la part du propriétaire. Les « bibliothèques idéales » à leur tour réunissent toutes les références mises en œuvre dans les écrits, même celles non déclarées. Elles ne coïncident pas nécessairement avec les bibliothèques empiriques, étant composées de livres disparus ou jamais possédés, de

Presses Universitaires de Rennes, 2000, p. 229.

8 *Ibidem*, p. 233.

9 Beatriz SARLO, « Oralidad y lenguas extranjeras. El conflicto en la literatura argentina durante el primer tercio del siglo XX », *Orbius Tertius*, n° 1, 1996, pp. 167-178. [(...) el español es un idioma empobrecido, al que le resulta indispensable una práctica de la contaminación, del perforado, del fundido, de la adopción y la traducción.]

10 Cf. Beatriz SARLO, « Victoria Ocampo o el amor de la cita », in *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*, Buenos Aires, Ariel, 1998, pp. 97-194.

11 Cf. Diana B. WECHSLER, « Julio Payró y la construcción de un panteón de “héroes” de la “pintura viviente” », *Estudios e Investigaciones. Boletín del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”*, n° 10, décembre 2006.

« connaissances diffuses¹² » basées sur des échanges oraux, ou de livres dont on a eu uniquement des « vues d'ensemble¹³ ».

Afin de vérifier la participation de la bibliographie francophone dans les bibliothèques des auteurs argentins on essaie de reconstruire les « bibliothèques effectives », celles dont on trouve des traces dans les textes en tant qu'ensemble de lectures et références choisies par les critiques. Dans ce sens, les bibliothèques sont construites pour chaque nouveau texte, selon la thématique en question et la perspective définie tant par l'auteur que par les éditeurs. Les bibliothèques physiques n'étant pas pour la plupart accessibles aux chercheurs¹⁴, on peut faire des hypothèses sur leur composition en parcourant le contenu et les listes de références bibliographiques des ouvrages et en observant l'offre de l'industrie éditoriale locale à l'époque. Outre reconstituer les « bibliothèques effectives » à partir des données présentes dans des ouvrages publiés, on se rapproche ici d'une particulière « bibliothèque empirique », celle de l'artiste-auteur Edgardo Antonio Vigo.

Chaque nouvel écrit garde des rapports plus ou moins explicites avec les textes qui l'ont précédé. Ceux-ci participent à différents degrés dans les nouveaux écrits, selon différentes stratégies de « coprésence » textuelle¹⁵. Dans la littérature artistique des Argentins on détecte des formes de cette coprésence au moyen de la citation ou l'allusion, et de l'inclusion des tables de références bibliographiques à la fin des ouvrages – formes respectivement de l'« intertextualité » et de la « paratextualité¹⁶ ». Une forme de se rapprocher des bibliothèques effectives des auteurs est donc de suivre ces traces.

En plus d'opérer comme « passeurs » entre l'univers de références européennes et la critique et l'histoire de l'art « en espagnol » à travers l'adoption dans la propre production de la

12 Marc DÉCIMO, « Bibliothèques supposées, bibliothèques mentales, connaissances diffuses : la pratique anartistique de Marcel Duchamp », in Françoise LEVAILLANT, Dario GAMBONI, Jean-Roch BOUILLER (dir.), *Les bibliothèques d'artistes : XX^e-XXI^e siècles*, Paris, PUPS, 2010, pp. 397-404.

13 Expression empruntée à Musil chez Pierre BAYARD, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Paris, Éd. de Minuit, 2007.

14 Dans le cas de Payró, par exemple, la bibliothèque serait éparpillée entre ses héritiers, selon l'indiquent les responsables de l'Instituto « Julio E. Payró » appartenant à la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL-UBA). Dans le cas de Romero Brest, la bibliothèque du critique est conservée à la bibliothèque du MNBA, à l'Universidad Torcuato Di Tella et à l'institut « Julio E. Payró », mais il n'existe pas de catalogue informant de sa composition.

15 Genette appelle ces formes de cohabitation de la « transtextualité » ou « transcendance textuelle du texte (...) tout ce qui met le texte en rapport, manifeste ou secret, avec d'autres textes. » L'auteur distingue l'intertextualité, la paratextualité, métatextualité, l'architextualité et l'hypertextualité. Gérard GENETTE, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éd. du Seuil, 1982.

16 Genette ne s'attarde pas toutefois sur les listes de références bibliographiques comme un élément du paratexte, notamment à cause du caractère plus littéraire que scientifique des objets qu'il aborde, où celles-ci ne sont pas des composants habituels. On comprend néanmoins les listes de références bibliographiques comme une partie de l'« environnement » du texte, de cette zone du contact initial qui informe sur le texte proprement en contribuant à mettre en rapport le lecteur avec l'ouvrage. De la même manière que pour d'autres éléments du paratexte, dans la composition des listes de références bibliographiques peuvent intervenir les auteurs ainsi que les éditeurs et on peut donc faire des hypothèses autour de leur caractère « autographe » ou « alographe » – d'après Genette.

bibliographie francophone disponible, les auteurs s'embarquent dans des tâches de traduction et d'édition. Ces activités visent à remplir les étagères des bibliothèques perçues comme « lacunaires » et à former le grand public dans les principes de l'art moderne. Comme le signale Pascale Casanova pour le champ littéraire, la traduction est une façon de rassembler des ressources et d'importer en quelque sorte de grands textes universels dans une langue occupant une place périphérique dans l'espace mondial des arts ; la traduction peut être ainsi pensée comme une façon d'accroître le propre patrimoine au moyen de l'annexion et de l'appropriation d'un patrimoine étranger¹⁷. Elle implique également un déplacement du domaine privé vers le domaine public, une tentative de démocratisation de la connaissance à partir de la mutualisation des ouvrages.

Compenser les lacunes des bibliothèques

À partir des années quarante, les traductions en espagnol d'ouvrages étrangers se multiplient en Argentine. Elles concurrencent désormais les versions en langue originale et touchent un public d'amateurs plus vaste, en plus de celui des spécialistes. Les écrivains d'art et les critiques prennent part à l'industrie du livre en tant qu'auteurs, traducteurs, éditeurs et préfaciers. À travers leurs traductions, ils importent dans leur langue, pour les faire connaître, les œuvres de la modernité centrale. Ils jouent ainsi un rôle essentiel, comme Argentins cosmopolites et polyglottes, dans le processus d'unification de l'espace mondial des arts. Ils contribuent, par là même, à perpétuer les rapports d'inégalité entre le centre et les contrées¹⁸ dans la mesure où ils respectent et alimentent la direction traditionnellement établie entre régions de départ et régions d'arrivée de la production intellectuelle. Toutefois, le rôle des traducteurs n'est pas passif. Le choix des ouvrages et des auteurs objet de la traduction, explique Patricia Willson suivant Antoine Berman, se révèle comme une pratique ethnocentrique car elle acclimate ce qui est étranger, le naturalise, le domestique en réécrivant les textes dans une langue différente ; le lecteur destinataire du texte traduit peut alors se reconnaître lui-même, en identifiant des valeurs vernaculaires qui sont inscrites dans la traduction, à travers des stratégies discursives déterminées¹⁹.

17 Pascale CASANOVA, *La république mondiale des lettres*, Paris, Éd. du Seuil, 2008, pp. 189 et 332.

18 *Ibidem*, « La traduction comme littérisation », pp. 188-193, et « L'importation de textes », pp. 322-336.

19 Patricia WILLSON, *La constelación del sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2004, p. 13. La revue littéraire *Sur* et sa maison d'édition constituent un cas exemplaire en ce qui concerne l'importation et la diffusion de la modernité au moyen de la traduction d'ouvrages étrangers. L'écrivaine Victoria Ocampo – fondatrice et directrice de la revue –, avec Jorge Luis Borges et José Bianco,

En 1940, le critique Jorge Romero Brest examine la situation de la littérature artistique en Argentine. Dans ces propos il considère un lectorat ne partageant pas les privilèges de sa classe :

(...) les librairies fournissent uniquement des livres en français et dans une échelle beaucoup plus modeste, en italien, en anglais ou en allemand. Les maisons d'édition argentines doivent penser que la quantité de gens lisant des langues étrangères est assez réduite, et que le livre sur les arts plastiques en castillan est indispensable²⁰.

À continuation, le critique exhorte les éditeurs locaux à mettre à disposition du lectorat argentin les ouvrages d'Élie Faure, Lionello Venturi, Maurice Denis et André Lhote, ainsi que des titres de Bernard Berenson et d'autres, en espagnol²¹. Romero Brest, dans sa position de spécialiste et d'autorité, signale ce qu'il faut traduire. Il s'agit d'auteurs et titres qui résultent de la comparaison entre la littérature sur l'art argentine et la littérature étrangère. Il détecte les manques et suggère des livres dont l'« importation » bénéficierait au milieu local, « La traduction étant aussi un mécanisme de compensation²² » qui s'active à partir de l'expression d'une certaine insatisfaction. La situation de la littérature existante dans le pays détermine les principes de sélection du matériel à traduire : les textes sont choisis dans la mesure où ils peuvent compléter ce qui manque, accroître, diversifier et introduire des innovations²³. Les choix sont également guidés par des homologues d'intérêts et des homologues de style, de partis et des projets intellectuels entre les auteurs et les « sélectionneurs » ou « *gate-keepers* », qui en faisant traduire ce qu'ils

introduit « le nouveau » en matière littéraire au sein d'un champ périphérique et essentiellement « traducteur ». Sarlo désigne cette revue comme une « machine à traduire », montée et gérée par Ocampo, intellectuelle cosmopolite qui ne perçoit jamais l'étranger comme une menace à son identité car elle est une Argentine « qui se sent complètement ancrée dans la culture française ». Beatriz SARLO, « Victoria Ocampo o el amor de la cita », art. cit. La traduction contribue à innover et à diversifier la littérature de la langue cible, mais elle comporte des dangers : l'écriture de certains écrivains argentins du XIX^e et du XX^e siècle aurait été marquée par la lecture de « mauvaises traductions ». Patricia WILLSON, *Ibidem*, pp. 43-44. Dans ce sens, l'écrivain Julio Cortázar affirme que les Argentins ont du mal à développer leurs propres styles à force de lire de mauvaises traductions, « Julio Cortázar, exilado vocacional », *Del Arte*, n° 4, octobre 1961, p. 11. Tandis que pour Correas, la pensée de Sartre aurait été mal comprise du fait d'erreurs de la traductrice Aurora Bernárdez des ouvrages du philosophe publiés chez Losada. Carlos CORREAS, *La operación Masotta...*, *op. cit.*, pp. 23-24.

20 Jorge ROMERO BREST, « No se editan libros sobre artes plásticas », *Argentina libre*, Buenos Aires, 21 mars 1940. Cité dans María Amalia GARCÍA, « El señor de las imágenes. Joan Merli y las publicaciones de artes plásticas en la Argentina en los 40 », in Patricia ARTUNDO (dir.), *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2008, p. 179. [Las librerías sólo proporcionan libros en francés, y en mucho menor escala en italiano, en inglés o en alemán. Deben pensar las editoriales argentinas que el número de personas que leen idiomas extranjeros es bastante reducido, y que el libro sobre artes plásticas en castellano se hace de imprescindible necesidad.]

21 Jorge ROMERO BREST, « No se editan libros sobre artes plásticas », *Argentina libre*, 21 mars 1940. Cité dans María Amalia GARCÍA, « El señor de las imágenes. Joan Merli y las publicaciones de artes... », art. cit., p. 179.

22 Patricia WILLSON, *La constelación del sur. Traductores y traducciones...*, *op. cit.*, p. 28.

23 *Ibidem*, p. 42.

amment peuvent renforcer leurs positions dans le champ bien que cet effet ne soit pas recherché à l'origine de l'action²⁴. Tant chez Romero Brest que chez Vigo, les initiatives autour de la traduction et de la diffusion de la littérature spécialisée visent la mise à jour du milieu local et la formation du public dans les principes et l'histoire de l'art moderne.

L'état des choses observé par Romero Brest se modifie notablement les années suivantes. Outre les livres venus de l'étranger, les auteurs argentins comptent sur l'offre d'une forte industrie de l'édition dans le pays. L'Argentine accroît son activité dans ce champ entre 1938 et 1955. Le terrain est déjà préparé grâce à l'élargissement du public lecteur depuis la fin du XIX^e siècle et aux activités des maisons d'édition depuis le début du XX^e. L'arrivée d'éditeurs fuyant la guerre civile et le régime franquiste en Espagne mobilise l'industrie locale. La période est connue comme « l'âge d'or » de l'industrie du livre en Argentine, avec la création d'un important marché interne et externe : avec le Mexique, le pays est désormais le fournisseur des traductions et des éditions en espagnol aux lecteurs du monde hispanophone, l'Espagne incluse²⁵. Ainsi, certaines des grandes traductions en espagnol du XX^e siècle « qui ont eu un impact durable dans les littératures hispanophones dans son ensemble – signale Willson –, ont été faites en Argentine lors de la période d'apogée de son industrie éditoriale²⁶. »

Dans ce contexte, l'édition de livres sur l'art a été aussi ravivée avec la mise en circulation de nombreuses monographies d'artistes et d'essais théoriques et historiques. Les maisons d'édition abordent divers aspects de la question artistique sans que cela ne constitue pas une politique systématique et sans opter pour une spécialisation dans la matière. Parmi les maisons d'édition ayant des collections dédiées à l'art se détachent alors Losada²⁷, Kraft et Poseidón. Elles proposent des livres en espagnol avec des éditions à fort tirage et à bas prix, profusément

24 Pierre BOURDIEU, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, « La circulation internationale des idées », vol. 145, décembre 2002, p. 3.

25 L'Argentine et le Mexique sont les principaux pays de l'Amérique hispanique à recevoir ces exilés. En Argentine, la période voit tant le déménagement que la création sur place de diverses maisons d'édition qui marquent la vie culturelle et intellectuelle du pays : Espasa-Calpe Argentina (fondée en 1937), Emecé (fondée en 1939 par Mariano Medina del Río), Nova (fondée en 1942 par les Galiciens Cuadrado et Seoane), Santiago Rueda (fondée en 1939), Losada de Gonzalo Losada (fondée en 1938), Sudamericana (fondée par Julián Urgoiti en 1938), Poseidón (fondée par le Catalan Joan Merli i Pahissa en 1942), parmi d'autres. Durant la période, 40 % de la production partait à l'étranger. Cf. José Luis de DIEGO, « 1938-1955. La "época de oro" de la industria editorial », in José Luis de DIEGO (dir.), *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 91-123. Voir également, Leandro de SAGASTIZÁBAL, *La edición de libros en la Argentina. Una empresa de cultura*, Buenos Aires, Eudeba, 1995 ; Emilia de ZULETA, *Relaciones literarias entre España y la Argentina*, Madrid, Ed. Cultura hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1983.

26 Patricia WILLSON, *La constelación del sur. Traductores y traducciones...*, *op. cit.*, p. 39.

27 Losada publie la première collection cohérente de livres d'art en Argentine dans les séries « Arte argentino » et « Arte americano ». Voir María Amalia GARCÍA, « El señor de las imágenes. Joan Merli y las publicaciones de artes plásticas en la Argentina en los 40 », *art. cit.*, pp. 180-181.

illustrées et accompagnées d'essais d'auteurs renommés²⁸. En plus des traductions et des rééditions de traductions existantes, ces maisons octroient une place notable aux monographies d'artistes argentins comme Lino E. Spilimbergo, Emilio Pettoruti, Antonio Berni, entre autres. Poseidón, par exemple, publie de la littérature et de l'actualité mais elle se concentre notamment sur les livres d'art, à travers les « monographies de vulgarisation pour faire connaître le grand art des tous les temps », dans sa collection « Biblioteca argentina de arte » [Bibliothèque argentine d'art]. Sous la direction de Joan Merli, exilé catalan, la collection se consacre d'abord aux artistes européens mais dès 1943 inclut principalement des artistes argentins et latino-américains²⁹. Dans diverses collections de Poseidón ont paru des traductions d'ouvrages très cités par les auteurs argentins comme *Tratado del paisaje* d'André Lhote (1943, traduction de l'édition originale française de 1939 par Julio E. Payró³⁰) ; *Historia del arte* d'Élie Faure (1944)³¹ ; *Historia de la crítica de arte* de Lionello Venturi (1949)³² ; et les écrits de John Ruskin, Charles Baudelaire et Denis Diderot dans des éditions sélectionnées, préfacées et commentées par des auteurs liés à la maison comme Ramón Gómez de la Serna, Payró, Roger Plá, Julio Rinaldini ou Lorenzo Varela³³.

Dans la maison d'édition Víctor Lerú, pour sa part, bien qu'elle ne lance pas des collections spécialisées³⁴, ont paru le volumineux *Gramática de las artes del dibujo* de Charles Blanc (traduit par l'architecte Manuel A. Domínguez, 1947, de l'original en français de 1880), et une importante *Antología del arte contemporáneo. Pintura y escultura. Escuela de París*, réunissant essais, textes critiques et autres, d'auteurs comme Maurice Denis et Élie Faure, ainsi que nombreuses illustrations en couleur et en noir et blanc. Lerú imprime un rythme accéléré à la traduction d'auteurs contemporains français en publiant, par exemple, *Picasso* de Jacques Lassaigne (1950) –

28 Talía BERMEJO, « Ediciones artísticas y coleccionismo : plataformas para la escritura de un relato modernista », in *Anais Do XXVI Colóquio Do Comitê Brasileiro de História Da Arte, São Paulo, 2006*, São Paulo, pp. 192-200.

29 María Amalia GARCÍA, « Poseidón y nueva visión o cómo leer las artes plásticas en la Argentina a través de los proyectos editoriales », in *Ibidem*, pp. 167-175.

30 L'année suivante Payró publie *André Lhote* dans la collection « Críticos e historiadores de arte » aussi chez Poseidón. Payró est, par ailleurs, le traducteur d'*Histoire de la France (Historia de Francia*, Peuser, plusieurs éditions depuis 1947), et de *Terre promise* d'André Maurois (*Tierra de promisión*, Anaconda, 1948).

31 Traduction de Margarita Nelken. Ce n'est pas la première édition en espagnol, il en existe déjà une faite à Madrid par Renacimiento en 1926.

32 Cet ouvrage est publié pour la première fois en anglais chez E. P. Dutton & Company à New York en 1936. La version argentine est la traduction de la deuxième édition italienne révisée et augmentée en 1948 – bien que cette donnée ne soit pas fournie par les éditeurs. Elle comprend le chapitre ajouté « La crítica de arte en la actualidad » où Venturi étudie la période entre 1920 et 1940 en utilisant de la bibliographie parue au moins jusqu'en 1939. L'édition argentine diffuse en notes en bas de page les références à certains des ouvrages mentionnés par Venturi disponibles en espagnol grâce à la maison d'édition Poseidón. Par exemple, *Historia de los pintores impresionistas* de Théodore Duret, et *Vida de Miguel Ángel*, de Hermann Grimm, les deux publiés en Argentine en 1943.

33 María Amalia GARCÍA, « Poseidón y nueva visión o cómo leer las artes plásticas en la Argentina... », art. cit. p. 168.

34 Víctor Lerú publie les célèbres « abrégés » destinés aux lycéens dont les contenus sont établis par le Ministère de l'éducation nationale.

dont la première édition en français est faite chez Somogy en 1947 – ; *El arte abstracto en la Escuela de París* de Michel Ragon (1959) – traduction de *L'aventure de l'art abstrait*, Éditions Robert Laffont, 1956 – ; et *Pintura moderna : del impresionismo al arte abstracto* de Marcel Brion (1962) – traduction de *La peinture moderne de l'impressionnisme à l'art abstrait*, Éditions d'art Somogy, Stuttgart, Librairie Gründ Paris, 1957. D'autres traductions d'ouvrages français sont publiées dans diverses maisons actives à Buenos Aires ; on peut compter parmi elles *Historia del surrealismo* de Maurice Nadeau, (Santiago Rueda, 1948, traduction de *Histoire du surréalisme*, Seuil, 1945), ou *El impresionismo* de Camille Mauclair (Schapire, 1957, traduction de l'ouvrage déjà ancien à l'époque publié initialement en 1904³⁵).

Depuis 1951, la maison d'édition Nueva Visión, avec un profil plus moderne, intéressée par les recherches de l'art abstrait et concret, publie dans des volumes sobres et abordables des auteurs comme Herbert Read, Sigfried Gideion, Gillo Dorfles et Giulio Carlo Argan, ainsi que la monographie de l'Argentin Tomás Maldonado sur Max Bill en 1955³⁶. Nueva Visión se charge également de publier des ouvrages de Johann J. Winckelmann et Wilhelm Worringer.

Quoique la conception des collections ne soit pas une pratique répandue dans le milieu de l'édition locale – sauf les exceptions mentionnées –, comme le signale María Amalia García, l'activation de l'industrie du livre favorise depuis les années quarante la mise à jour du lectorat avec des traductions contemporaines et attentives aux nouveautés étrangères, ainsi qu'avec la mise à disposition de quelques classiques de la littérature artistique absents jusqu'alors des étagères des bibliothèques argentines et disponibles désormais en espagnol. Avec ces traductions, les maisons d'éditions locales satisfont les demandes d'un secteur du milieu artistique dont Romero Brest est le porte-parole au début de la période, et contribuent donc à élargir les bibliothèques des auteurs en accompagnant ce moment « de haute densité dans le processus d'écriture de l'histoire de l'art local³⁷ ».

35 Schapire publie du même auteur des traductions d'*Essais sur l'amour. De l'amour physique* (1912) et d'*Essais sur l'amour. La magie de l'amour* (1921) en 1942, trente ans après leurs premières parutions. Hachette publie avec un retard important les traductions de *Essais sur l'émotion musicale. La religion de la musique* (1909) et d'*Essais sur l'émotion musicale. Les Héros de l'orchestre* (1919) en 1941 et 1945 respectivement. La bibliothèque nationale ainsi que les bibliothèques universitaires à La Plata conservent une grande quantité de livres de Mauclair tant en français qu'en espagnol. Néanmoins, il est mis à l'écart et questionné à cause de ses opinions sur les mouvements modernes. Payró le décrit comme « ce juge inclassable pour qui le risible a toujours été le génial », et objecte en particulier la place qu'il octroie à Cézanne. Cf. Julio E. Payró, *Qué es el « Fauvismo »*, Buenos Aires, Columba, 1955, p. 9 ; et *Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Seurat. Los héroes del color y su tiempo*, Buenos Aires, Nova, 1963, p. 41.

36 María Amalia GARCÍA, « Poseidón y nueva visión o cómo leer las artes plásticas en la Argentina... », art. cit.

37 *Ibidem*, p. 196.

Diverses opérations sociales interviennent dans les pratiques de traduction qui rendent possible la circulation internationale des idées. Pierre Bourdieu distingue d'abord des « opérations de sélection » – des décisions autour de ce qu'on traduit et ce qu'on publie – ; des « opérations de marquage » d'un produit préalablement « dégriffé » à travers la maison d'édition, la collection, le traducteur et le préfacier qui présentent l'œuvre en se l'appropriant et en l'annexant à sa propre vision ou à une problématique inscrite dans le champ d'accueil ; et des « opérations de lecture » où les lecteurs appliquent à l'œuvre des catégories de perception et des problématiques qui sont le produit d'un champ de production différent à celui d'origine³⁸. Les critiques argentins participent très activement de la réactivation éditoriale en étant les agents de ces opérations. Romero Brest, comme on l'a signalé plus haut, dirige des « recommandations » aux maisons d'édition qui peuvent être comprises comme faisant partie des opérations de sélection. Il assume aussi des fonctions de codirecteur à la maison d'édition Argos en accomplissant alors des opérations de marquage. Ce poste lui permet d'introduire dans le milieu local des ouvrages non disponibles jusqu'alors comme *Los orígenes del arte gótico*, de Louis Courajod (1946, avec une étude préliminaire signée par lui-même) ; *Laocoonte*, de Lessing (1946) ; *Cartas*, de Nicolas Poussin (1947) ; et *Las obras maestras de la pintura griega* de Georges Méautis (1948), parmi d'autres³⁹. Julio E. Payró et Damián Bayón procèdent aussi par « sélection » et « marquage » des textes étrangers dans le milieu local. Payró, quant à lui, traduit des ouvrages de Lhote et Venturi, tandis que Bayón se charge de traduire d'abord André Malraux, dans un volume réunissant « Le Musée imaginaire » et trois autres essais en 1956, et ensuite son maître, Pierre Francastel, en mettant à disposition des lecteurs hispanophones sa version de *Peinture et société* en 1960⁴⁰.

En outre la tâche de traduction d'ouvrages étrangers, les Argentins interviennent comme auteurs dans divers projets de maisons d'édition visant à élargir les bibliothèques argentines sur l'art. Les maisons Nova, de Seoane et Cuadrado, avec sa collection « Compendios Nova de

38 Pierre BOURDIEU, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », art. cit.

39 Romero Brest dirige Argos entre 1946 et 1952 avec Luis Miguel Baudizzone et José Luis Romero. Dans cette maison il publie son propre recueil *Pintores y grabadores rioplatenses* (1951) Cf. Jorge ROMERO BREST, « A Damián Carlos Bayón, discípulo y amigo », 1 février 1972. Tapuscrit, 24 pages. Archives JRB C1-S6-A.

40 André MALRAUX, *Las voces del silencio. Visión del arte*, Buenos Aires, Emecé, 1956. Bayón traduit cet ouvrage avec Elva de Lóizaga ; et Pierre FRANCASTEL, *Pintura y sociedad. Nacimiento y destrucción de un espacio plástico. Del Renacimiento al Cubismo*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1960. Damián Bayón (1916-1995) est critique d'art. Il participe à la fondation de la revue *Ver y Estimar* (1948), créée par Jorge Romero Brest, où il est secrétaire de rédaction et ensuite correspondant en Europe. Il participe au Congrès d'art abstrait de Santander en 1953 et s'installe à Paris en 1959. Bayón suit des études avec Francastel et rédige une thèse sur le mécénat dans l'architecture en Castille pendant le XVI^e siècle ; il se naturalise français en 1966. Entre 1967 et 1970, il est attaché de recherche au CNRS, poste qu'il quitte quand il obtient une bourse de la fondation Guggenheim. Depuis 1971, il est conseiller artistique de l'UNESCO. En 1978 il obtient son Doctorat d'État pour une thèse sur dossier sur l'art hispano-américain.

iniciación cultural » [Abrégé Nova d'initiation à la culture], Atlántida avec la collection « Oro de cultura general » [Collection dorée de culture générale], et Columba avec la collection « Esquemas » [Schémas] à partir de 1953 – en plus des mentionnées préalablement –, convoquent des auteurs comme Brughetti, Córdova Iturburu, Payró, Nessi, Romero Brest, et les Espagnols installés à Buenos Aires, Lorenzo Varela⁴¹, Ramón Gómez de la Serna⁴² et Guillermo de Torre⁴³, pour la préparation d'ouvrages originaux. Tant Atlántida que Columba sont des maisons dédiées aux publications pour les enfants et les jeunes, la première livrant des ouvrages didactiques et de vulgarisation⁴⁴, et la dernière ayant un profil nettement populaire, célèbre pour sa publication de collections de bandes dessinées à grand succès⁴⁵. Au sein de ces maisons, les livres sur l'art intègrent des collections réunissant des titres sur des questions scientifiques, sur l'histoire, la philosophie, la littérature. La collection « Oro de cultura general » publie *La pintura argentina del siglo XX* et plusieurs éditions de *Cómo ver un cuadro* de Córdova Iturburu, dans une série incluant également des ouvrages sur l'existentialisme, l'histoire du théâtre ou les récits mythologiques. Dans les rabats et les quatrièmes de couverture les publications sont présentées comme des réponses didactiques à des besoins péremptoires, destinées davantage à des non-initiés. Dans le même sens, mais avec des volumes plus brefs et abordables, les petits livres de la collection « Esquemas » de Columba, où participent Payró, Romero Brest, Brughetti et, déjà en 1970,

41 Lorenzo Varela (1916-1978) est un écrivain et poète galicienne qui arrive en Argentine en 1920. Lors des années trente, il étudie en Espagne où il débute sa carrière comme critique littéraire. Il s'affilie au Parti Communiste et lutte contre le fascisme pendant la guerre d'Espagne. À la fin du conflit il part au Mexique fuyant les persécutions, et en 1941 retourne en Argentine où il participe dans plusieurs projets éditoriaux avec d'autres espagnols. Il dirige *Correo Literario* (1943-1945), codirige *De mar a mar*, et collabore à *Saber vivir*. Il rentre en Espagne en 1976.

42 Ramón Gómez de la Serna Puig (1888-1963) est un écrivain et journaliste d'avant-garde espagnol, associé à la « *generación de 1914* » ou *Novocentismo*. Il crée les « *greguerías* », genre introduit en France par Valéry Larbaud sous le nom d'« *échantillons* », et écrit de nombreux livres et articles. Durant les années vingt, il collabore dans la *Revista de Occidente* et dans le journal *La Nación*, activité qui le fait connaître à Buenos Aires. Il séjourne deux fois à cette ville où il s'installe et tisse des liens grâce au poète Oliverio Girondo. Sa figure suscite des polémiques tant en Argentine qu'en Espagne car il ne se prononce pas ouvertement ni en faveur ni contre le régime de Franco.

43 Guillermo de Torre (1900-1971) est un essayiste, poète et critique littéraire espagnol. Il séjourne à Buenos Aires entre 1928 et 1932, où il collabore dans le journal *La Nación*. Il est proche de Jorge Luis Borges, Norah Borges – avec qui il se marie – et Victoria Ocampo, le cercle de la revue *Sur* dont il est le secrétaire. En 1936, il revient à Buenos Aires où il participe dans différents projets éditoriaux, comme celui de la fondation de la maison Losada.

44 En activité bien avant « l'âge d'or du livre », Atlántida est créée par Constancio C. Vigil, d'origine uruguayenne et d'orientation chrétienne, le 7 mars 1918. La maison d'édition El Ateneo est une des entreprises existantes à Buenos Aires avant la vague d'arrivée des émigrés espagnols de la guerre civile, elle est fondée en 1912 par Pedro García.

45 Columba est fondée en 1928 par Ramón Columba, dessinateur, caricaturiste, sténographe et écrivain argentin. Il publie *El Tony*, *Intervalo* et *Fantasia*, magazines de bande dessinée très populaires. Pendant les années cinquante, plusieurs des auteurs mentionnés contribuent à la collection « Esquemas » avec de petites volumes de vulgarisation. Des titres comme *Qué es el arte abstracto. Cartas a una discípula*, (Jorge Romero Brest, 1953) ; *Qué es el Fauvismo*, (Julio E. Payró, 1955) ; *Qué es el surrealismo*, (Guillermo de Torre, 1955), ou *Qué es la crítica de arte*, (Damián Bayón, 1970), cherchent à mettre en contact le grand public avec les tendances et mouvements de l'art moderne, parmi d'autres domaines d'intérêt. Chaque livre inclut un portrait « du naturel » fait par le propre éditeur et plus tard par Mario et Claudio Columba.

Damián Bayón, constituent une encyclopédie populaire de vulgarisation comptant, en 1974, 120 numéros parus⁴⁶ et comparable à « Que sais-je ? » des Presses Universitaires de France⁴⁷.

On ne perçoit pas, dans le comportement du champ de l'édition sur l'art, des rapports d'exclusivité définis et fixes entre les auteurs et les maisons, il suit au contraire une logique comparable à celle de l'édition littéraire de l'époque : « les auteurs semblant publier dans n'importe quelle maison d'édition, et les maisons d'édition semblant publier n'importe quel auteur dans la mesure où il appartient à ce champ⁴⁸. » Ainsi, Payró signe la troisième livraison de « Esquemas » chez Columba, et en même temps il élabore plusieurs monographies pour Poseidón, en publiant également chez Nova et El Ateneo. Brughetti contribue tant avec Nova dans la collection « Compendios », qu'avec « Estudios Breves » [Études brèves] chez Poseidón, et avec Losada. Romero Brest, pour sa part, publie tant chez Losada que dans « Esquemas », Poseidón et Argos. Il se peut qu'un même titre transite par diverses maisons, comme dans le cas de deux ouvrages de Payró *Pintura moderna 1800-1940*, d'abord dans la collection « Todo para todos » [Tout pour tous] chez Poseidón (en 1942, 1944 et dans une version augmentée en 1950), et ensuite chez Nova en 1957 et 1962 ; et *Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Seurat. Los héroes del color y su tiempo* [Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Seurat. Les héros de la couleur et leur temps] qui apparaît chez El Ateneo en 1951 et chez Nova en 1963. Ces éléments témoignent d'un champ en pleine formation ainsi que de l'appétit du milieu, intéressé par le livre d'art et rendant possible de successives éditions d'un même titre⁴⁹.

Des traductions confidentielles

Les traductions d'Edgardo Antonio Vigo constituent un cas marginal, une pratique privée, car les ouvrages importés et introduits dans le nouveau contexte n'atteignent pas, une fois traduits, une vraie circulation sociale. En conséquence, les traductions non publiées ne suivent pas le « marquage » des

46 Domingo BUONOCORE, *Libreros, editores e impresores de Buenos Aires*, Buenos Aires, Bowker, 1974, p. 120.

47 Une bonne partie des titres des livraisons d'« Esquemas » sont des phrases interrogatives du type « *qué es el arte abstracto* », « *qué es la ciencia* », « *qué es la novela* », etc. Pendant les années soixante, par ailleurs, la maison d'édition de l'université de Buenos Aires, EUDEBA, traduit des recueils faisant partie de « Que sais-je ? » pour sa collection « Cuadernos ». Créée en 1958 et sous la direction de Boris Spivacow, EUDEBA transforme le profil traditionnel des maisons universitaires sous la consigne « des livres pour tous » et contribue à la consolidation du marché interne. Amalia AGUADO, « 1956-1975 La consolidación del mercado interno », in José Luis de DIEGO, *Editores y políticas editoriales en Argentina...*, op. cit., pp. 125-162.

48 Cf. José Luis de DIEGO, « 1938-1955. La "época de oro" de la industria editorial », art. cit., p. 105.

49 Cela est signalé chez María Amalia GARCÍA, « El señor de las imágenes. Joan Merli y las publicaciones de artes plásticas en la Argentina en los 40 », art. cit., 183.

maisons d'édition et les opérations de lecture se restreignent à celles du propre sélectionneur-traducteur. Bien que Vigo soit « sélectionneur » et même « découvreur » en introduisant des textes non disponibles auparavant en espagnol dans le milieu local, il ne profite pas, par là même, des « bienfaits » que le contexte de réception octroie à ce type d'agent médiateur⁵⁰.

À différence des auteurs présentés plus haut, Vigo est un artiste. Mais son travail inclut, en plus de son œuvre plastique composée de gravures, objets, performances, *señalamientos*, mail art, des contributions dans le champ de la critique d'art, la poésie et l'édition. Pendant les années cinquante, sa bibliothèque – qui compte aujourd'hui environ deux-mille volumes – réunit, parmi d'autres, des ouvrages étrangers acquis dans sa ville, La Plata, et à Buenos Aires, et des ouvrages probablement ramenés de son premier séjour en Europe en 1953. Elle est alors en plein processus de construction : en 1958, l'artiste n'a que 30 ans, un seul voyage en Europe et peu d'années dans l'enseignement. Par ailleurs, il vient de commencer son activité comme critique d'art dans les pages du journal local *El Argentino*, et de fonder *WC*, la première de ces revues expérimentales⁵¹.

La sélection d'ouvrages destinés à la traduction répond à l'avidité de connaître et maîtriser les idées sur l'art moderne et de constituer une bibliothèque artistique idéale, « en compensant » les lacunes de la bibliographie sur l'art disponible en espagnol. Vigo est un artiste-lecteur et un artiste-auteur dont la motivation intellectuelle individuelle se manifeste dans des opinions explicites mais aussi à travers des initiatives de vulgarisation mises en marche afin de pallier le manque de connaissance sur l'art moderne du public local. Dans les textes de Vigo, il est habituel de trouver des commentaires adressés au public, mais aussi aux critiques et aux institutions, sur l'importance de lire et de se renseigner pour modifier cette situation. Il attaque ouvertement certaines positions conservatrices du public – qui « se laisse diriger. Il accepte les moules qu'on lui impose, un seul point de vue, des prémisses sociales qu'il admet et répète pour s'exprimer

50 Pierre BOURDIEU, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », art. cit.

51 Edgardo Antonio Vigo (1928-1997) est un artiste et auteur *platense*. Il est professeur et donne de cours et des conférences en même temps qu'il réalise son œuvre plastique composée de gravures, objets et actions. Depuis 1958, Vigo collabore dans le journal *El Argentino* avec des colonnes de critique d'art. Il édite plusieurs revues comme *WC*, *Diagonal Cero* et *Hexágono '71*, où il réunit la poésie, la gravure et la critique d'art, expérimentant toujours sur les mises en page, les matériaux et les formats. Il édite aussi des dossiers et boîtes d'estampes. Vigo est un novateur dans le terrain de la gravure. Il fonde en 1967 le « Musée de la Xylographie », une organisation ambulante qui réunit les gravures données par différents artistes conservées en boîtes et valises et qu'il expose dans des endroits non conventionnels. Vigo est également un pionnier de la poésie visuelle et de l'art postal avec d'autres artistes de la région comme le Chilien Guillermo Deisler et l'Uruguayen Clemente Padín. Au cours de sa carrière, il collabore avec d'autres artistes et groupes comme le Grupo Sí et le CAYC. Ses actions, qu'il nomme « *señalamientos* », engagent des éléments conceptuels et questionnent les notions traditionnelles d'œuvre d'art, d'artiste et de spectateur. Vigo est un artiste engagé dans la situation politique du pays en particulier pendant la dictature militaire initiée en 1976, un de ses enfants étant un des milliers de disparus pendant ce régime.

péjorativement sur le moderne⁵². », écrit-il par exemple. L'État et les institutions sont également l'objet des critiques de l'artiste car à son avis ils ne fournissent pas de connaissance sur l'art moderne⁵³. La critique d'art est, finalement, l'élément « plus négatif » du milieu car « ses travaux révèlent une méconnaissance des problèmes des arts plastiques en général⁵⁴ ». Vigo utilise ses conférences, ses articles de critique d'art et les éditoriaux des revues qu'il fonde, comme des tribunes d'où tenter de mobiliser et d'introduire le grand public aux problèmes de l'art moderne il s'agit de « secouer » l'environnement local et plus spécifiquement de contrebalancer le centralisme de Buenos Aires en transformant La Plata en un centre d'art puissant.

Bien que les entreprises de traduction et publication d'ouvrages étrangers puissent être aisément comprises dans ce contexte d'idées, motivations et projets, les archives de l'artiste ne conservent pas de pistes indiquant de possibles éditions formelles de ces travaux.

De 1954 à peu près et jusqu'à la moitié des années soixante-dix, Vigo élabore une bibliothèque parallèle traduite du français, en plus d'accroître progressivement sa bibliothèque traditionnelle. Il compose une série de pièces artisanales uniques, à mi-chemin entre le cahier de notes de lecture et le livre d'artiste, où il sélectionne, compose, monte et édite des ouvrages à partir de textes d'autres sur les thèmes qui l'intéressent. Sans être lui même un auteur de livres, il se lance dans la traduction de chapitres d'ouvrages et d'articles existants jusqu'alors dans sa bibliothèque en français. L'épouse de l'artiste, Elena Comas, remplit le rôle de traductrice et sa collaboration est systématiquement signalée⁵⁵. Les textes sont tapés à la machine, Vigo s'occupant de la mise en page, de la conception des couvertures, de l'illustration, la décoration et de la reliure des exemplaires. Le format de chaque livre varie, néanmoins on observe l'existence de certaines séries⁵⁶.

52 Edgardo Antonio VIGO, « Charla en la Asociación del Poder Judicial... ». Tapuscrit cité, p. 18. [El público se deja dirigir. Le imponen casillas, un único punto de vista, unas premisas sociales que toma y repite para expresarse despectivamente sobre lo moderno.]

53 *Ibidem*. Vigo fait d'habitude passer ce type de critiques, dirigées à des institutions artistiques de La Plata et d'autres, dans ses colonnes dans le journal *El Argentino* à partir de 1958.

54 *Ibid.*, p. 20.

55 Le couple fait connaissance à l'École des Beaux-arts et se marie en 1956. Ils font une première exposition en 1954 où le public dérangé détruit les objets mobiles de Vigo. Elena ne poursuit pas sa carrière comme artiste. Bien que Comas soit chargée des traductions, on peut supposer que l'artiste maîtrise aussi cette langue après les mois passés en France et comme on le constate dans quelques traductions prises sous sa responsabilité. La production collaborative du couple peut être rapportée – avec les repères nécessaires dus évidemment à la nature de la participation de chacun et au caractère confidentiel de l'expérience des Argentins – à la collaboration entre Marcel Duchamp et Mary Reynolds dans les années vingt et trente, et ensuite entre l'artiste et sa femme Alexina (Teeny) Sattler. Duchamp travaille avec la relieuse Mary Reynolds dans la conception de remarquables reliures pour l'édition d'ouvrages d'Alfred Jarry et des livres liés au projet de sa propre *Boîte-en-valise*. À partir de 1954, c'est avec sa femme qu'ils donnent forme à la seule vraie collection qui se détache de l'ensemble de la bibliothèque de Duchamp : celle consacrée à des livres sur les échecs, tous deux étant de grands amateurs. Cf. Marc DÉCIMO, *La bibliothèque de Marcel Duchamp, peut-être*, Paris, Les Presses du réel, 2005.

56 Les premiers de ces ouvrages – pour la plupart non datés – sont réalisés probablement à partir de 1954, l'année suivant le séjour de l'artiste en Europe, et la tâche se poursuit au moins jusqu'en 1975. Ils peuvent être classés

La bibliothèque « faite maison » de Vigo démontre l'intérêt de l'artiste pour les avant-gardes du XX^e siècle et notamment pour l'art abstrait. On y trouve ainsi la traduction de *Le surréalisme* d'Yves Duplessis⁵⁷ [Image 2-1] ; de *L'Art abstrait : ses origines, ses premiers maîtres* [Images 2-2 à 2-4], et *Mondrian* de Michel Seuphor⁵⁸ [Image 2-5]; des écrits de Vassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art : et dans la peinture en particulier* – version qui anticipe deux ans l'édition chez Galatea-Nueva Visión de Buenos Aires, traduit du français par Edgar Bayley en 1956⁵⁹. Des artistes comme Picasso, Hans (Jean) Arp et Paul Klee obtiennent également leurs livres dans cette bibliothèque parallèle. Vigo choisit de traduire *Picasso, étude biographique et critique* de Maurice Raynal (Genève, Skira, 1953) et *Klee, carrés magiques* de Joseph-Émile Muller (Paris, Hazan, 1956). Des articles sur Arp sont extraits de sources comme la revue *Cimaise*, pour devenir de petits livres sur l'artiste [Images 2-6 et 2-7]⁶⁰. Des articles sur Mondrian, van Doesburg et les origines du

selon leur contenu : des textes originels de Vigo (poèmes, notes préparatoires pour de conférences), ou des transcriptions de textes d'autrui (des livres complets, des fragments ou des articles, traduits du français ou copiés à la machine à partir de versions en espagnol). La forme, la taille et l'aspect des pièces varient au long des années. Durant les années cinquante, certains volumes sont reliés avec des couvertures rigides tandis que d'autres ont des couvertures souples, les pages n'étant ni collées ni cousues, mais perforées sur la marge gauche et maintenues ensemble au moyen d'attaches parisiennes et de rondelles en carton. En outre, certains textes ne présentent aucun moyen de reliure et les pages sont conservées détachées dans des enveloppes fabriquées spécialement. Pendant les années soixante-dix, Vigo recueille des articles sur la bande dessinée, la poésie visuelle, et d'autres. En plus des traductions, il transcrit des articles en espagnol parus dans la presse locale. Il garde le caractère artisanal des recueils en optant pour retaper ces articles à la place de les couper et coller. Il conserve les images originaux et les intègre comme illustrations dans ses mises en page. Il n'utilise pas de photocopies. Cette technique de reproduction arrive en Argentine vers la fin des années soixante ; ce sont d'abord des machines de grande taille et très coûteuses et ce moyen ne se popularise que vers la moitié des années quatre-vingt. José Luis de DIEGO, *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 132.

57 Traduit par Comas comme *El surrealismo*. Il s'agit de trente-neuf pages sans relier avec une couverture illustrée d'un diagramme de cercles concentriques et lignes droites superposées en rouge et noir, avec une « R ».

58 L'édition française du premier de ces ouvrages (Paris, Maeght, 1950) existe dans la bibliothèque de Vigo. Pour Gradowczyk, il aurait été acheté à Paris étant le livre de chevet de l'artiste durant son séjour dans cette ville. L'exemplaire est proprement souligné en rouge et vert et quelques marques sont ajoutées en bleu. Mario H. GRADOWCZYK, « Edgardo Antonio Vigo : MAQUINACIONES (1953-1962) », *op. cit.*, p. 31. L'ouvrage de Seuphor est traduit par l'artiste et son épouse sous le titre d'*El arte abstracto, sus orígenes, sus primeros maestros*. Dans les marges, Vigo fait des dessins abstraits et linéaires qui rappellent ceux de l'ouvrage de l'auteur belge. À l'exception de ce cas marginal, l'ouvrage n'est pas traduit en espagnol. En tête de la traduction de *Mondrian* il est indiqué « du catalogue de l'exposition en français dans l'original », il s'agit probablement de la traduction de la première monographie de Seuphor du fondateur du néoplasticisme éditée en 1956. Les ultérieurs *Dictionnaire de la peinture abstraite* (Paris, Fernand Hazan, 1957) – présent aussi dans la bibliothèque de l'artiste – et *Le style et le cri : quatorze essais sur l'art de ce siècle* (Paris, Seuil, 1965) comptent au contraire de traductions : *Pintura abstracta de este siglo* (Caracas, Monte Ávila Editores, 1970). La bibliothèque de Vigo conserve également une des petites plaquettes éditées pour la première exposition des *Dessins à lacunes à traits horizontaux* de Seuphor. Celle-ci, tenue à la galerie Berggreun à Paris en décembre 1953 a été probablement visitée par l'Argentine lors de son voyage en Europe (Jean ARP, Michel SEUPHOR, *Dessins à lacunes à traits horizontaux*, Paris Berggreun & Cie., 1953).

59 La version française ne se trouve pas à la bibliothèque de l'artiste. Edgar Maldonado Bayley – artiste, poète et frère de Tomás Maldonado – traduit aussi des livres d'Herbert Read et de Gaëtan Picon, parmi d'autres. Il est secrétaire de la revue *Nueva Visión* créée par Maldonado et d'autres, et dirige une des collections éditées par cette revue. *Nueva Visión* s'associe à la librairie Galatea pour l'édition de plusieurs ouvrages.

60 Il s'agit de la traduction d'un article de Herta Wescher paru dans *Cimaise* en 1957.

néoplasticisme provenant de diverses sources, sont aussi réunis par Vigo. Dans certains cas, les textes sur des artistes sont accompagnés de reproductions d'œuvres, au moyen de l'inclusion soit de photogravures proprement découpées des livres source, soit des cartes postales illustrées achetées, par exemple à la « Papeterie du Panthéon » à Paris.

De nombreux articles sur l'art moderne et les avant-gardes européennes issus de deux numéros de la revue française *Art d'aujourd'hui* sont aussi traduits et recueillis dans des cahiers conçus par l'artiste. Il s'agit du numéro double 7-8, paru en mars 1950, fournissant un panorama de la peinture entre 1900 et des courants les plus actuels de 1930 à 1950, avec des articles sur le cubisme, le futurisme, le fauvisme – dont la traductrice Comas opte bizarrement pour traduire littéralement par « El fierismo » et de ne pas garder, comme d'habitude, la dénomination française –, l'art abstrait, le suprématisme et le néoplasticisme, Dada, parmi d'autres⁶¹. Cette livraison de la revue est traduite et transformée dans un cahier de 27 x 21 cm comptant 52 pages tapuscrites [Images 2-8 et 2-9]. Vigo et Comas traduisent également le numéro 3 de la série 4 de la revue, correspondant aux mois de mai-juin 1953, consacré entièrement au cubisme avec des écrits de D. H. Kahnweiler et Herta Wescher.

Quoique la sélection bibliographique montre les intérêts de l'artiste, les motivations guidant le choix de certains ouvrages destinés à la traduction sont peu évidentes. C'est le cas, par exemple, de *Vie des formes* d'Henri Focillon, traduit en entier par le couple bien qu'une version en espagnol soit publiée à Buenos Aires depuis une décennie⁶² ; ou du petit abrégé d'Yves Duplessis sur le surréalisme, publié à Barcelone en 1953 avec la traduction de Juan Eduardo Cirlot⁶³. Par ailleurs, certains des ouvrages traduits, comme *L'art abstrait...* de Seuphor déjà mentionné, ne comptent pas de traduction en espagnol jusqu'à présent.

Cette production n'atteint qu'une circulation sociale partielle à travers les expériences contemporaines de Vigo dans le champ de la critique et de l'édition d'art. Ainsi, certains fragments des ouvrages et des articles traduits sont sélectionnés et destinés aux revues éditées par l'artiste, et des fragments sont cités dans ses articles critiques de presse⁶⁴. Ils constituent la

61 Ce numéro d'*Art d'aujourd'hui* inclut « Essai de classification » et « Les nouveaux courants à Paris entre 1930 et 1950 » de Léon Degand, « Le fauvisme » de Marcel Brion, ainsi que d'autres des contributeurs réguliers comme Roger van Gindertael, Charles Estienne, Julien Alvard et Seuphor, sur le cubisme, le futurisme, l'art abstrait, etc.

62 Henri FOCILLON, *Vida de las formas ; seguido por el Elogio de la mano*, Buenos Aires, El Ateneo, 1947, traduction d'Inés Rotenberg. Le couple traduit la troisième édition suivie de l'*Éloge de la main* (Paris, Presses universitaires de France, 1947) acquise probablement en France car le livre conserve une étiquette où on lit « PUF 240fr ».

63 Yves DUPLESSIS, *El Surrealismo*, Barcelona, Salvat, 1953. L'édition française de 1955 parue dans « Que sais-je ? » des Presses Universitaires de France est conservée dans la bibliothèque de Vigo.

64 Notamment dans la section « Témoignages » des premiers numéros de la revue *Diagonal Cero* des années 1962-1963, et dans les colonnes de Vigo dans *El Argentino*.

bibliographie de référence de Vigo et leurs traces sont aussi identifiables dans les manuscrits des conférences dictées à l'époque. On peut postuler qu'elles représentent les sources pour la préparation des cours.

Les histoires de l'art européen « argentines » et les récits historiques divergents

Parmi les publications des auteurs argentins dans les années cinquante, on trouve des ouvrages dédiés tant à l'art argentin qu'à l'étude de l'art moderne européen. Les thématiques privilégiées dans le deuxième ensemble sont celles correspondantes aux mouvements fondateurs de l'art moderne de la fin du XIX^e siècle et aux avant-gardes des premières décennies du siècle suivant. Payró écrit ainsi des travaux monographiques sur l'impressionnisme ; sur Cézanne, Gauguin, Van Gogh et Seurat ; sur Picasso ; sur le fauvisme ; sur l'expressionnisme, ainsi qu'une « histoire graphique de l'art universel » plus totalisante en deux tomes. Romero Brest, de son côté, publie une étude sur la peinture européenne contemporaine entre 1900 et 1950, où il inclut des sections sur le fauvisme, l'expressionnisme, le cubisme, le futurisme, les avant-gardes constructives, sur Dada et le surréalisme ; un ouvrage de vulgarisation sur le cubisme ; et un essai sur l'art abstrait, les deux publications comptant plusieurs rééditions. Le surréalisme est aussi étudié par Guillermo de Torre dans un petit volume faisant partie de la collection « Esquemas » de la maison Columba. Córdoba Iturburu, quant à lui, consacre une bonne partie de son livre didactique *Cómo ver un cuadro* – dont l'objectif est plus apprendre à « regarder les tableaux » qu'établir une histoire des mouvements modernes –, aux nouveautés introduites par la peinture moderne, en parcourant sous cette consigne l'impressionnisme, le post-impressionnisme, les figures de Cézanne, Seurat, Van Gogh, Gauguin et Toulouse-Lautrec, ainsi que le nabisme, fauvisme, expressionnisme, cubisme, futurisme, surréalisme, abstraction et art concret⁶⁵.

Les ouvrages sur l'art argentin rédigés à la même époque par les mêmes auteurs ne contiennent pas dans leurs bibliographies de titres étrangers, comme on l'a indiqué préalablement. En revanche, dans les ouvrages sur l'art européen écrits par des Argentins, les listes de références permettent de déterminer la composition des bibliothèques d'historiens et critiques. Après avoir

⁶⁵ Ce détail ne prétend pas être exhaustif. Il existe aussi d'autres publications contemporaines sur l'art moderne telles qu'*Ismos de la plástica contemporánea* (Buenos Aires, La Mandrágora, 1958) du peintre et graveur Leopoldo Fuchshuber. En opposition à la plupart des cas dont on s'occupe, la bibliographie de cet ouvrage est principalement allemande, l'auteur étant d'origine autrichienne.

contribué à la sélection et au marquage de la littérature étrangère, les auteurs complètent l'introduction de celle-ci à travers les opérations de lecture. Tant dans les cas des ouvrages traduits que dans ceux utilisés dans leurs versions originales, les auteurs appliquent « des catégories de perception et des problématiques qui sont le produit d'un champ de production différente⁶⁶. » Comme on l'a signalé notamment chez Córdova Iturburu, le côtoiement de la bibliographie sur l'art moderne européen contribue tacitement à la littérature sur l'art local en fonctionnant comme modèle de celle-ci. La littérature traduite laisse ainsi des traces dans les nouveaux écrits.

Divers ouvrages de Payró, Romero Brest et Córdova Iturburu – ainsi que la bibliothèque de Vigo – montrent la fréquentation des travaux de quelques uns des auteurs français de la première moitié du XX^e siècle, comme Bernard Dorival, Élie Faure, Georges Duthuit, Gaston Diehl, entre autres. Dans les histoires de l'art moderne européen écrites par les Argentins, les sources bibliographiques peuvent être organisées en fonction de leur contenu spécifique : des périodes, styles, mouvements et des zones géographiques étudiés. On trouve ainsi de la littérature sur la peinture moderne en général (avec d'ouvrages de Cassou et Brion, par exemple), l'art moderne français (avec d'ouvrages de Dorival, Huyghe et Raynal), les mouvements artistiques et les styles modernes (avec d'études monographiques sur le fauvisme, le surréalisme et le cubisme d'auteurs comme Apollinaire, Diehl, Duplessis, Duthuit ; ainsi que sur l'art abstrait notamment avec des livres de Degand, Ragon et Seuphor). On y retrouve aussi des monographies par artistes comme Picasso ou Piet Mondrian avec les contributions de Raynal et Seuphor, par exemple. Certaines des publications font également référence aux « traités » d'André Lhote, aux « théories » de Maurice Denis et à la plus ancienne « grammaire » de Charles Blanc⁶⁷.

La composition et utilisation de l'appareil critique change d'une maison d'édition à l'autre. La forme dont la littérature étrangère rentre « en coprésence⁶⁸ » avec les textes des Argentins n'est donc pas homogène. Dans certains cas, les noms de famille des auteurs sont cités dans des « index de noms » qui peuvent inclure des noms d'artistes, d'académies d'art, de salons et d'autres. Dans ces cas, les titres des ouvrages-sources ne sont jamais mentionnés, ni dans ces

66 Pierre BOURDIEU, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », art. cit., p. 5.

67 On peut citer, en plus des titres mentionnés : Marcel Brion, *L'art abstrait*, Paris, Albin Michel, 1956 ; Jean Cassou, *Panorama des arts plastiques contemporains*, Paris, Gallimard, 1960 ; Gaston Diehl, *Les Fauves*, Paris, Du Chêne, 1943 ; Bernard Dorival, *Les étapes de la peinture française*, Paris, Gallimard, 1943 ; Georges Duthuit, *Les fauves*, Genève, Trois collines, 1949.

68 Genette évoque le terme d'« intertextualité » proposé par Julia Kristeva et donne ensuite sa définition : « Je le définis pour ma part, d'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présente effective d'un texte dans un autre ». Gérard GENETTE, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éd. du Seuil, 1982, p. 8.

listes, ni dans le corps des textes, où les auteurs font recours tant à la citation entre guillemets⁶⁹ qu'à la paraphrase⁷⁰ sans incorporer aucune autre donnée servant à récupérer le texte d'origine ou à vérifier le caractère textuel des passages insérés. La liste de références bibliographiques du volume *La pintura europea contemporánea : (1900-1950)* de Romero Brest, (paru pour la première fois en 1952, ensuite en 1958, et plusieurs rééditions jusqu'en 1974), par exemple, incorpore dans l'« index des noms » les Français Cassou, Courthion, Dorival, Huyghe, Raynal, etc.⁷¹ Le critique récupère des idées et des informations chez ces auteurs dans le corps de son texte (Cassou sur Dufy, Courthion sur Matisse, Dorival sur Friesz et le fauvisme, Huyghe sur Ozenfant, Raynal sur Braque, parmi d'autres références) au moyen de la citation textuelle et de la paraphrase mais les titres des ouvrages originaires ne sont dans aucun cas détaillés.

Dans d'autres éditions, au contraire, la recherche d'une plus grande transparence ayant pour objectif la vulgarisation des sources spécialisées s'impose. Dans la collection « Esquemas » de la maison d'édition Columba ou dans « Oro de cultura general » chez Atlántida, on trouve effectivement des listes de bibliographie – ordonnées ou non par ordre alphabétique – à la fin des livres. Elles orientent le lecteur potentiel en présentant une sélection bibliographique spécialisée sur le thème en question. Cependant, l'utilisation qu'en font les auteurs n'est pas explicitement signalée au moyen d'appels dans le corps des textes renvoyant à ces listes. La liste de bibliographie de *Qué es el « fauvismo »* de Payró (Esquemas, Columba, 1955), inclut douze titres consacrés au fauvisme, organisés en fonction de la langue (français, anglais, espagnol). Dans *Cómo ver un cuadro* de Córdoba Iturburu, par ailleurs, à la liste des titres s'ajoute une section de revues, dont quatre sont des publications françaises et deux argentines⁷². En plus de cela, les auteurs introduisent au long des études des citations et mentionnent des ouvrages dont les références sont absentes des dites listes bibliographiques. Une certaine indépendance entre le texte

69 « [Othon Friesz] a été plus profondément lui-même après son voyage au Portugal et la découverte du style manuélin qu'il y a fait, ce qui l'a peut-être aidé à développer sa capacité d'extraire "de chaque spectacle le rythme qui lui est propre", comme l'a décrit Dorival. » Jorge ROMERO BREST, *La pintura europea contemporánea : (1900-1950)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952, p. 22. [Fue más él mismo [Othon Friesz] después del viaje a Portugal, y del consiguiente descubrimiento del estilo manuelino, el que tal vez le ayudó para madurar su capacidad de desgajar "de cada espectáculo el ritmo que le es propio", como describiera Dorival.]

70 « Dans ce même institut [Cézanne] a reçu, comme l'affirme Élie Faure, ses premières leçons de dessin d'un moine espagnol. » Julio E. PAYRÓ, *Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Seurat. Los héroes del color y su tiempo*, Buenos Aires, Nova, 1963, p. 20. [En ese mismo instituto recibió [Cézanne], según afirma Élie Faure, sus primeras lecciones de dibujo de un monje español.]

71 Parmi les références de Romero Brest on note aussi les auteurs européens Seuphor, Venturi, Eugenio D'Ors, Read, Worringer, Wladimir Weidlé, ainsi que les états-uniens Clement Greenberg et Walter Pach, etc.

72 Il s'agit des revues *Art d'Aujourd'hui*, *L'Esprit Nouveau*, *La révolution surréaliste*, *Le surréalisme au service de la révolution*, *Nueva Visión* et *Ver y Estimar*.

et cet élément du paratexte permet ainsi de supposer que les listes peuvent être plutôt confectionnées par les éditeurs – le but étant la vulgarisation – que par les auteurs.

Comme on l’a commenté, les sources des auteurs argentins ne sont pas uniquement livresques, les voyages ayant contribué largement à leurs rencontres avec les œuvres mais aussi avec les artistes européens. Ainsi, Romero Brest met en évidence les contacts « de première main » qu’il a pu avoir avec les propres acteurs des tendances et mouvements dont il s’occupe dans son histoire de la peinture européenne. Il remémore ainsi la visite rendue à Braque et les choses que l’artiste « lui a dites », qu’il cite textuellement, ainsi que les impressions faites par des toiles vues « dans l’atelier du maître »⁷³. Il s’agit d’indices prouvant avoir « été vraiment là-bas⁷⁴» qui renforcent l’autorité du critique en la matière.

Quelles sont les caractéristiques de cette littérature francophone sur l’art que les auteurs argentins lisent, traduisent, publient et citent pendant des années cinquante ? Pour la plupart, elle est signée par des auteurs nés lors des dernières années du XIX^e siècle et les premières du XX^e, sauf quelques exceptions d’auteurs dont la production appartient proprement au XIX^e, comme Courajod (1841-1896) ou Blanc (1813-1882). Quant au reste, deux groupes peuvent être distingués selon leur âge en 1950 : le premier comprenant Raynal (1884-1954), Faure (1873-1937), Denis (1870-1943), Lhote (1885-1962), Mauclair (1872-1945), et d’autres, plus âgés – ou déjà décédés – ; et le deuxième composé par des auteurs ayant alors entre la trentaine et la cinquantaine dans les années cinquante : Cassou (1897-1986), Cogniat (1896-1977), Brion (1895-1984) et les plus jeunes, Dorival (1914-2003) et Diehl (1912-1999), entre autres. Comme explique Richard Leeman, il s’agit d’un ensemble formé par de critiques, historiens, écrivains d’art, journalistes, gens de musées, fonctionnaires, qui remplissent parfois tous ces rôles simultanément ; ils seront « les vieux » pour la génération suivante de critiques, celle de Pierre Restany, Michel Ragon ou François Pluchart⁷⁵.

Ces auteurs sont déjà en exercice avant la Seconde Guerre mondiale et après, certains d’entre eux, seront à la tête des institutions artistiques françaises ; ils forment le « réseau d’intellectuels, d’écrivains, de fonctionnaires qui, en France, était aussi les “élites françaises” d’avant-guerre, renaissant après la guerre (...)»⁷⁶. Ils dirigent ainsi le Musée d’Art Moderne (Jean Cassou, Dorival) et s’occupent de choisir l’art français présenté dans des événements internationaux comme la Biennale de Venise (Raymond Cogniat), optant plutôt pour soutenir des

73 Jorge ROMERO BREST, *La pintura europea contemporánea ...*, op. cit., p. 119 et ss.

74 Clifford GEERTZ, Daniel LEMOINE, *Ici et là-bas l’anthropologue comme auteur*, Paris, Métailié, 1996.

75 Richard LEEMAN, *Le critique, l’art et l’histoire : de Michel Ragon à Jean Clair*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 58.

76 *Ibidem*, p. 50.

artistes de plus de soixante ans, définissant de cette manière le profil des choix officiels pendant plus de vingt ans. Alors qu'ils occupent ces postes d'influence, ils reprennent l'élaboration de l'histoire de l'art à travers des publications et expositions après la fin de la Seconde Guerre mondiale. Ils visent à effacer les quatre années d'occupation allemande reconnectant le présent avec le passé de l'art français dans des récits qui soulignent les valeurs de la France cartésienne, classique, logique, « comme si la guerre n'avait rien changé.⁷⁷ » Certains de ces critiques et historiens sont à l'origine de l'Association internationale de critiques d'art (AICA), organisation fondée vers la fin des années quarante, à la même époque que les Argentins créent la section nationale de cet organisme. Non seulement ils sont en contact à travers des ouvrages qui circulent entre les pays mais aussi à travers cette association professionnelle. La distinction entre critique et histoire de l'art, et l'idée du travail du critique comme source spécifique de l'historien de l'art ont été quelques-uns des sujets débattus dans les premières réunions de l'association⁷⁸.

Ces auteurs ont tous « produit des bilans, panoramas ou histoires de l'art moderne ou contemporain avant-guerre » et tous se retrouvent à écrire l'histoire de l'art une fois la guerre finie⁷⁹. Pour Leeman, ils sont les tenants d'un conservatisme et d'un nationalisme issus des années trente. Éric Michaud trouve les sources de cette idiosyncrasie plus loin dans le temps : chez Dorival, par exemple, les traces d'une histoire de l'art raciste et nationaliste remonte à celle nourrie pendant le siècle précédent par des auteurs comme Wölfflin, Riegl ou Courajod. Il s'agit d'histoires de l'art qui rapportent, par exemple, Van Gogh ou Picasso à leurs génies nationaux respectifs, et qui justifient la supériorité de l'art français dans le génie national de la France⁸⁰. Les auteurs français en question se soucient des tentatives historiographiques de l'après-guerre qui ne font pas passer l'art moderne par Paris en combattant, par exemple, la connexion Allemagne-États-Unis des tendances expressionnistes. Ils opèrent une « francisation » de cette tendance et installent « une doxa de l'historiographie de la modernité à la française » au moyen de leur écriture et leurs fonctions dans les institutions⁸¹. Ils composent ainsi une histoire de l'art moderne sur la conviction de la prééminence de leur pays dans ce domaine, en mettant l'accent sur la « mesure » de la peinture française où le lyrisme, la couleur et la violence sont « contenus », et le

77 Serge GUILBAUT, « Pinceles, palos, manchas : algunas cuestiones culturales en Nueva York y París tras la Segunda Guerra Mundial », in *Bajo la bomba. El jazz de la guerra de imágenes transatlántica. 1946-1956*, cat. d'exposition, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007.

78 Richard LEEMAN, *Le critique, l'art et l'histoire...*, op. cit., p. 51.

79 *Ibidem*, p. 52.

80 Eric MICHAUD, « Nord-Sud. Du nationalisme et du racisme en histoire de l'art », in *Histoire de l'art : une discipline à ses frontières*, Paris, Hazan, 2005, pp. 49-84.

81 Richard LEEMAN, *Le critique, l'art et l'histoire...*, op. cit., pp. 58 et 103.

dessin domine la couleur. Un discours de connivence et d'autorité surgit de cette génération de critiques, marquée par le bergsonisme propre de la culture française de la première moitié du XX^e siècle qui convoque l'idéalisme, l'anti-intellectualisme, l'intuitionnisme et l'irrationnel. Il en résulte une écriture impressionniste, où dominent le lyrisme, l'empathie, l'effusionnisme, la religiosité, et un goût marqué pour l'adjectif et l'adverbe⁸². L'exposition *Les sources du XX^e siècle* organisée par Cassou en 1961 au Musée d'art moderne de Paris complète cette histoire moderne à la française élaborée pendant les années cinquante ; cet événement

retracait donc, pour la première fois aussi massivement, une histoire devenue classique de la modernité : origines dans le post-impressionnisme, plus précisément Cézanne et Seurat, sous-évaluation de Degas, surévaluation de Renoir, articulation fondamentale du fauvisme et du cubisme, aucune mention des ready-mades de Duchamp (...) ⁸³.

Les auteurs argentins ne sont pas indifférents à cette histoire, les thèmes qu'ils choisissent au moment d'écrire l'histoire de l'art moderne européen depuis l'Argentine en témoignent. Payró, par exemple, considère les peintres Van Gogh, Cézanne, Gauguin et Seurat comme les « héros de la couleur » et les fauves comme la « seconde ligne héroïque » dans les recherches picturales modernes⁸⁴. En 1957, il explique également l'évolution de la peinture des cinquante dernières années à partir de la succession « du post-impressionnisme, fauvisme, cubisme, futurisme, orphisme, purisme, expressionnisme, surréalisme et toutes les formes de l'art non-figuratif (...) ⁸⁵. »

La littérature étrangère soutenant cette histoire de l'art moderne canonique et à la française, sert aussi à examiner le développement de l'art argentin. C'est à partir de la perspective de Payró, visant la modernisation de l'art local au moyen du respect des styles européens et de l'inquiétude de Córdova Iturburu autour du « retard » argentin, qu'il faut comprendre leurs critiques à la « cécité » de leur aîné, José María Lozano Mouján. Celui-ci, peintre, et pour ses successeurs « le premier, chronologiquement, des historiens de l'art argentin », célèbre en 1922 que l'Argentine soit libre de l'« anarchie esthétique » semée en Europe par les « loufoqueries » de cubistes, Dada et expressionnistes⁸⁶. Aux yeux de Payró en 1950, Lozano Mouján commet les erreurs de ne pas apercevoir l'importance des innovations introduites par Picasso, Matisse,

82 *Ibidem.*, pp. 62 et 67.

83 *Ibid.*, p. 107.

84 Payró reprend cette adjectivation d'André Salmon dans son ouvrage *Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Seurat. Los héroes del color y su tiempo*, Buenos Aires, Nova, 1951.

85 Julio E. PAYRÓ, *Picasso y el ambiente artístico-social contemporáneo*, Buenos Aires, Nova, 1960, p. 7.

86 José María LOZANO MOUJÁN, *Apuntes para la historia de nuestra pintura...*, *op. cit.*, p. 217.

Braque, Archipenko et Bourdelle, de ne pas savoir orienter et accompagner la production artistique de son temps dans la direction moderne et, en plus, d'alimenter la nature réactionnaire du goût répandu dans le pays.

D'autres versions de l'histoire de l'art européen circulent alors dans le pays. Dans la bibliothèque de Vigo déjà mentionnée, les volumes conservés montrent l'intérêt pour ces histoires de l'art moderne « à la française », mais il y a aussi de la place pour les récits alternatifs qui apparaissent à l'époque en Europe. On remarque l'existence, par exemple, des volumes *Cézanne* de Dorival (Paris, Pierre Tisné, 1948) et *Picasso, étude biographique et critique* de Raynal (Genève, Skira, 1959). Néanmoins, chez Vigo, la modernité artistique ne se remonte plus à l'impressionnisme ou au post-impressionnisme, même pas à Picasso : en 1957 l'artiste affirme face à un auditoire *platense*⁸⁷ que « Picasso fait oublier d'autres noms importants. Aujourd'hui Picasso est superficiel, son travail a déjà été fait et a été le point de départ pour d'autres. Aujourd'hui ce sont d'autres noms dont il faut tenir compte⁸⁸. » L'artiste concentre, au contraire, ses intérêts sur certains mouvements du XX^e siècle : les avant-gardes abstraites, le surréalisme et Dada. Ce fait se reflète dans la composition de sa bibliothèque qui comporte notamment de nouvelles perspectives dans l'élaboration du récit historique de l'art moderne.

Vigo choisit ainsi un article de Léon Degand, « La peinture de 1900 à 1950. Essai de classification », pour le traduire et préparer une conférence⁸⁹. Dans ledit article, l'auteur belge présente synthétiquement les contributions à l'art moderne de l'impressionnisme aux avant-gardes abstraites et même de l'art des enfants et des fous, pour conclure que les nuances entre les différentes écoles s'effacent toutefois en faveur d'une seule conception des arts plastiques : la peinture conquiert une autonomie progressive et la non-figuration se généralise avec le triomphe retentissant de l'abstraction. Vigo est aussi lecteur et traducteur de Michel Seuphor, auteur francophone militant lui en faveur de l'abstraction. À travers ces travaux, Vigo fréquente d'autres perspectives d'explication du développement de l'art moderne. Celles-ci envisagent de nouveaux récits sur l'art de la première moitié du siècle, donnent une place centrale à l'abstraction et proposent le relais « des vieux ». Seuphor est l'un des premiers auteurs francophones à prendre le risque de la synthèse et à proposer une première organisation de l'histoire de cette période. *L'Art*

87 Se dit des habitants de la ville de La Plata.

88 Edgardo Antonio VIGO, « Charla en la Asociación del Poder Judicial dada el 20/12/50 i 7 » [sic]. Conférence à l'occasion de l'exposition de Miguel Ángel Guereña, 20 décembre 1957. Tapuscrit, Archives du Centro de Arte Experimental Vigo de La Plata. [Picasso hace que se olvide a otros nombres importantes. Picasso hoy es pasatista, su trabajo ya lo hizo y fue punto de partida para otros. Hoy son otros nombres los que hay que tener en cuenta.]

89 Vigo distribue parmi le public un résumé de ladite classification tirée de l'article qu'il traduit avec son épouse. Edgardo Antonio VIGO, « Charla en la Asociación del Poder Judicial... », tapuscrit cité, p. 30.

abstrait : ses origines, ses premiers maîtres (1950) constitue un corpus de base pour des ouvrages publiés de la fin des années cinquante aux années soixante-dix. Il élabore une historiographie qui ne passe pas nécessairement par Paris, en étudiant par exemple des artistes et tendances allemands, les avant-gardes russes et d'autres « oubliés » de l'histoire à la française ; sur ce travail repose « l'écrasante responsabilité d'avoir jusque-là pour ainsi dire assumé à lui seul en France l'historiographie de l'avant-garde internationale. », affirme Leeman⁹⁰. Avec d'autres auteurs francophones, Seuphor contribue au changement de panthéon artistique, inaugurant une nouvelle historiographie qui s'éloigne de Picasso pour faire rentrer dans le récit Dada, Kandinsky, Klee et Mondrian. Ce n'est donc pas sans raison que *L'Art abstrait...* ait été choisi pour la traduction par Vigo et que l'exemplaire conservé dans la bibliothèque de l'artiste soit profusément souligné.

Vigo entre en contact avec d'autres lectures sur l'art moderne produites hors de France. Dans son ouvrage, Seuphor reproduit le célèbre diagramme de 1936 où l'États-unien Alfred Barr systématisait les connexions entre les différentes tendances ayant lieu entre 1890 et 1935. Vigo copie et traduit ce diagramme comme il apparaît dans l'ouvrage de Seuphor [Images 2-10 et 2-11]⁹¹. En accord avec l'ambition de se documenter sur l'art moderne, l'artiste côtoie une historiographie développée tôt, très influente ensuite chez les Français, constituant la version anglo-saxonne du modernisme, initiée par Roger Fry et Barr d'abord et transformée dans le « récit

90 Cf. Richard LEEMAN, *Le critique, l'art et l'histoire...*, op. cit., pp. 24, 26, 47, 82, 166. Leeman souligne l'ouverture de Seuphor sur d'autres scènes européennes non françaises. Néanmoins, in *L'art abstrait...* le critique d'origine belge « oublie » ou « méconnaît » la figure de l'Uruguayen Joaquín Torres García (1874-1949), artiste avec qui il fonde la revue *Cercle et carré* et organise la première exposition d'art abstrait à Paris en 1930, décédé la même année que la publication de l'ouvrage. Cette absence est fortement critiquée par les Argentins à l'époque, elle est interprétée comme l'expression d'une perspective parisienne déficiente, propre du « nombrilisme » de la capitale française, qui prend en compte « uniquement ce qui lui est proche sans faire d'efforts pour ne traverser aucune frontière ». Cf. Guillermo de TORRE, *Joaquín Torres García*, Buenos Aires, Instituto de Arte Moderno, n° 8, 1951, p. 6. Cité dans Andrea GIUNTA, *Vanguardia, internacionalismo y política...*, op. cit., p. 72. Dans deux ouvrages ultérieurs Seuphor octroie toutefois une place à Torres García. Dans le *Dictionnaire de la peinture abstraite : précédé d'une histoire de la peinture abstraite* (Paris, Fernand Hazan, 1957), il écrit sur Torres García dans la section historique mais il lui refuse une entrée dans la section « dictionnaire ». *Le style et le cri : quatorze essais sur l'art de ce siècle* (Paris, Seuil, 1965), à son tour, compte un chapitre sur *Cercle et Carré* incluant même une photo de l'artiste uruguayen dans son atelier parisien. Les deux ouvrages sont traduits en espagnol en 1965 (Buenos Aires, Kapelusz) et en 1970 (Caracas, Monte Ávila Editores) respectivement.

91 Ce diagramme en noir et rouge sur blanc illustre la couverture du catalogue de l'exposition *Cubism and Abstract Art* (MoMA, mars et avril 1936), la première d'une série dédiées aux mouvements modernes entre 1936 et 1943. Il s'agit d'un « schéma très élaboré du développement des mouvements de l'art moderne, une espèce d'arbre généalogique de la famille royale de l'art, mais convenablement libéré de ses bâtards. Barr conçoit ce schéma avec le soin d'un général qui prépare sa stratégie sur le champ de bataille (à l'origine il pense à le faire en suivant le modèle d'une torpille), une sorte de système pré-électronique, avec toutes les connexions établies de façon à créer des routes libérées, laissant à son pas une montagne de refus, expériences avortées, solutions floues ou tendances politiquement incorrectes. Pendant beaucoup de temps cette carte a servi comme une espèce de béquille intellectuelle : personne ne pouvait concevoir un musée sans elle. » Serge GUILBAUT, « Una noche en Bilbao : ¿El Guggenheim como un nuevo Edsel cultural? » in, Anna Maria GUASCH, Joseba ZULAIKA, *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*, Madrid, Akal, 2007, p. 143. (Ma traduction).

moderniste » dont Clement Greenberg est le porte-parole à partir des années quarante⁹². Il est compréhensible qu'un tel diagramme ait intéressé Vigo : Barr ne part pas de l'impressionnisme – point de départ d'autres diagrammes disponibles à Buenos Aires à l'époque [Image 2-12]⁹³ – mais du style suivant. Il octroie une place importante à Dada et souligne les connexions entre l'« esthétique de la machine » et une ample gamme de tendances comme le cubisme, le futurisme, Dada, le purisme, le néoplasticisme, le constructivisme, l'architecture moderne et Bauhaus. Cette notion, qui sert à Barr pour justifier l'inclusion d'objets industriels et architecturaux dans la collection du MoMA qu'il dirige – en étant toutefois plus une licence poétique qu'une vraie étude sur les aspects fonctionnels de ceux-ci⁹⁴ –, trouve probablement des échos chez Vigo, artiste très attiré par les machines « inutiles » et « impossibles »⁹⁵. La maîtrise de ces références permettent à Vigo d'objecter désormais les points de vue réductionnistes sur l'histoire de l'art moderne. En 1961, il rédige le compte rendu de l'ouvrage de Jean Cassou *Panorama des arts plastiques contemporains* qui vient d'être publié en Espagne⁹⁶. L'artiste-auteur critique le titre choisi et le fait de ne pas y avoir ajouter « en France », car ledit « panorama » de Cassou ne sort pas de son pays

92 Arthur C. DANTO, *Después del fin del arte : El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Buenos Aires, Paidós, 2006.

93 Depuis 1949, et bien que les Argentins ne s'embarquent pas dans la production de ce type de résumé graphique (Andrea GIUNTA, *Vanguardia, internacionalismo y política...*, *op. cit.*, p. 220), étaient disponibles à Buenos Aires les diagrammes explicatifs inclus dans le catalogue de l'exposition d'art français présentée à Buenos Aires cette année-là : « La peinture française de Manet à nos jours » par René Huyghe, qui recouvre la période 1870-1949, et « La peinture de 1905 à 1925 ». L'impressionnisme, le cubisme et le fauvisme ont ici un rôle principal ; le néoplasticisme, le futurisme et l'abstraction de Kandinsky sont présentés sous la bannière de « peinture française ». L'expressionnisme, à son tour, est exemplifié uniquement avec des artistes français.

94 Sybil Gordon KANTOR, *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, MIT Press, 2003, p. 308.

95 Vers la fin des années cinquante, Vigo réalise des séries qu'il désigne comme « machines impossibles » – dessins et collages où il cherche l'équilibre dans l'opposition machine/manuel ; et « machines inutiles » – des artefacts tels qu'une « machine à fabriquer d'éruptions » ou *Cargador eléctrico* (1957), seul survivant de la série. Les points de contact entre ces travaux, les machines de Picabia et celles de Duchamp sont multiples. L'artiste reconnaît à ce sujet que la lecture du livre de Michel Carrouges, *Les machines célibataires* (Paris, Arcanes, 1954) – conservé dans sa bibliothèque –, lui avait fourni les premières idées dans ce sens. (Sans signature, « El precursor en el altillo », *Primera Plana*, 1 juin 1965, p. 54). En 1959, Vigo publie l'article « Máquinas inútiles. Solteras imposibles » [Machines inutiles. Célibataires impossibles] où il cite cet ouvrage et d'autres sur Dada, Picabia et les machines de Calder et Schöffer. Il y commente que ces pièces ont été incorporées au champ de l'art et y ont été assimilées. Mais il affirme également que la technique machiniste est brouillée avec l'art et coïncide avec Duchamp sur le fait que le dessin mécanique est hors de portée de tout conventionnalisme pictural. Il cite des mots de Pierre Guéguen sur la sculpture *Petit cheval* (1914) de Raymond Duchamp-Villon dans un de ses articles critiques : « La plastique est dans la mécanique, dans le mécanisme qui symbolise dans ses courbes, une belle machine animale. » Sans signature (Edgardo Antonio VIGO), « Artes plásticas. Caballo mecánico », *El Argentino*, 29 mai 1961, p. 4. Pour une description plus approfondie des ces séries de Vigo voir Mario H. GRADOWCZYK, « Edgardo Antonio Vigo : MAQUINACIONES (1953-1962) », in *MAQUINACIONES. Edgardo Antonio Vigo... op. cit.*, pp. 15-107.

96 La version originale est publiée à Paris chez Gallimard en 1960, et la version en espagnol à Madrid chez Guadarrama l'année suivante, traduite par Juan Antonio Gaya Nuño.

et omet ainsi d'inclure la peinture espagnole, italienne, hollandaise, « des omissions inacceptables chez un critique et figure de prestige comme lui dans les arts plastiques internationaux⁹⁷. »

Vigo s'intéresse aux lectures privilégiant une version de l'art moderne définie par la domination de l'abstraction. Mais son intérêt pour le développement d'une autre branche dans les avant-gardes est également démontré par les nombreux volumes sur le surréalisme et Dada qu'il conserve dans sa bibliothèque, ainsi que par le développement de son esthétique et de ses écrits dans cette étape-là⁹⁸. La traduction la plus remarquable de sa bibliothèque artisanale est celle de *Marchand du sel*, les écrits de Marcel Duchamp réunis pour la première fois par Michel Sanouillet et publiés en 1959 comme première livraison de la collection « 391 » chez Le Terrain Vague. En 1966, Comas et Vigo traduisent les écrits de Duchamp à partir d'un exemplaire probablement acheté à la librairie Galatea au début des années soixante⁹⁹. On peut postuler qu'il s'agit de la première traduction intégrale en espagnol des écrits de l'artiste français réunis à l'époque, mais elle reste, comme dans d'autres cas chez Vigo, confidentielle [Images 2-13 à 2-16 suivies de commentaires]¹⁰⁰.

Pendant les années soixante, le nom de Duchamp commence à circuler plus fortement tant en Argentine qu'en France. Parmi les historiens de l'art argentins, cet artiste occupe d'abord une place dans les chapitres dédiés à Dada, et sa figure est liée notamment à l'invention du ready made. En 1950, par exemple, Romero Brest place Dada parmi les tendances irrationnelles – opposées à celles rationnelles représentées par le cubisme, futurisme, suprématisme et

97 Sans signature (Edgardo Antonio VIGO), « Artes plásticas. Panorama », *El Argentino*, 31 juillet 1961, p. 8.

98 Dans la bibliothèque de l'artiste sont conservés les *Documents surréalistes* de Maurice Nadeau (Paris, Seuil, 1948), lu aussi à l'époque par Julio Llinás, écrivain et critique qui diffuse les principes de ce mouvement en Argentine (Andrea GIUNTA, *Vanguardia, internacionalismo y política...*, op. cit., p. 105) ; *L'aventure dada (1916-1922)* de Georges Hugnet (Paris, Galerie de l'Institut, 1957) ; *Courrier Dada suivi d'une Bio-bibliographie de l'auteur par Poupard-Lieussou* de Raoul Hausmann (Paris, Le Terrain vague, 1958) ; *Déjà jadis ou, Du mouvement dada à l'espace abstrait*, Georges Ribemont-Dessaignes (Paris, R. Julliard, 1958).

99 La bibliothèque de Vigo conserve le numéro deux de la même collection, *Francis Picabia et 391*, paru en 1960 et acheté chez Galatea. Il s'agit du volume réunissant les numéros de la revue 391 présentés par Michel Sanouillet.

100 La traduction de Comas et Vigo est faite douze ans avant la première traduction professionnelle en espagnol de ces textes. Cette dernière est réalisée à partir d'un volume ultérieur, organisé également par Sanouillet, qui ajoute au *Marchand du sel* de nouveaux écrits, sous le titre alors *Duchamp du signe : écrits* (Michel SANOUILLET et Elmer PETERSON (dir.), Paris, Flammarion, 1975). Ce recueil, qui compte plusieurs éditions, est choisi par la maison espagnole Gustavo Gili et publié à Barcelone en 1978, conservant sans le traduire le titre « Duchamp du signe » (*Escritos : Duchamp du signe*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, traduction de Josep Elias et Carlota Hesse). Depuis 1989 il existe également la traduction des notes de Duchamp, à partir du texte établi par Paul Matisse en 1980 et publié par le Centre Georges Pompidou (*Notas*, Madrid, Tecnos, traduction de María Dolores Díaz Vaillagou et introduction de Gloria Moure). Plus récemment, en 2012, le philosophe et critique espagnol José Jiménez a dirigé l'édition espagnole de *Duchamp du signe, suivi de Notes*, édité par Michel SANOUILLET et Paul MATISSE (Paris, Flammarion, 2008). Dans *Escritos : Duchamp del signo, seguido de Notas*, (Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2012) Jiménez ajoute une étude à l'édition pour le monde hispanophone ainsi qu'une bibliographie complémentaire en espagnol. Il révisé et commente les textes en cherchant à fixer la terminologie « duchampienne » dans cette langue. Voir plus de commentaires sur la traduction de Vigo et Comas dans l'Annexe d'images de cette thèse.

néoplasticisme – et lui accorde un rôle plus radical qu’au surréalisme¹⁰¹. Le critique reconnaît chez Duchamp le sens aigu de la farce, la critique de l’œuvre comme expression de la subjectivité individuelle, et la découverte de la « transcendance vitale » de l’objet, notamment dans la présentation de l’urinoir¹⁰². Comme l’affirme Leeman, en 1959, certains commentateurs de l’art français mettent en évidence l’influence de Duchamp dans la génération d’artistes la plus jeune. Picasso, Klee, Kandinsky et Mondrian sont désormais déplacés par l’importance grandissante de Duchamp et Picabia. Tandis que le nom et l’œuvre de Duchamp n’éveilleront aucun écho durant un demi-siècle en France¹⁰³, l’historiographie de l’art élaborée dans ce pays dans les années soixante, fera de Dada la grande rupture du XX^e siècle, en critiquant et en déplaçant le rôle joué jusqu’alors par l’impressionnisme. Des critiques comme Restany, Jouffroy et Pluchart parmi d’autres débattront alors si le début de la modernité est placé chez Cézanne ou chez Duchamp¹⁰⁴. Pour Thierry de Duve, la première exposition rétrospective consacrée à l’artiste en 1963 à Pasadena met en évidence que l’inventeur du ready made devient si non plus célèbre que Picasso, au moins plus influent que cet artiste pour la compréhension de l’art actuel¹⁰⁵. En Argentine, Duchamp n’est pas à l’époque l’objet du débat historiographique en tant que père fondateur de la modernité artistique comme c’est le cas en France. Il occupe toutefois une place comme référence historique en ce qui concerne les nouveaux comportements artistiques. La presse locale lui attribue ce rôle – le traitant d’enfant terrible et d’antécédent iconoclaste du Pop Art¹⁰⁶ – ainsi que les premiers textes historicisant les styles et mouvements les plus récents – Aldo Pellegrini trouve la liquidation de l’art informel dans la récupération faite par Jaspers Johns et Robert Rauschenberg des recherches de Duchamp, notamment des principes d’aliénation de l’objet par le geste d’élection de l’artiste¹⁰⁷. Certains artistes argentins découvrent également dans le travail et la figure de Duchamp des rapports avec leurs propres idées et expérimentations. L’anecdote selon

101 « Je ne veux pas exagérer l’importance de Dada par pur désir de controverse ; il n’a été qu’un point de départ, mais je ne peux pas non plus taire son importance quand je regarde la pauvreté des élans de son fils putatif le surréalisme. » [No quiero exagerar, por afán polémico, la importancia del dadaísmo, que fue solamente un punto de partida, pero tampoco puedo callarla cuando contemplo la pobreza de impulsos de su hijo putativo el surrealismo.] Jorge ROMERO BREST, *La pintura europea contemporánea : (1900-1950)*, México, Fondo de cultura económica, 1952, pp. 212-23

102 Romero Brest cite et commente des propos de Georges Hugnet, Christian Zervos, Rafael Benet et Hans Arp sur Dada. L’ouvrage inclut une reproduction d’une première de couverture de la revue 291 de 1915.

103 Au contraire de ce qui arrive aux États-Unis, pays qui « ne cessera de voir en lui l’archétype de l’iconoclaste en même temps que l’envoyé du destin. » Pierre CABANNE, *Duchamp & Cie*, Paris, Terrail, 1997, p. 101.

104 Cf. Richard LEEMAN, « Cézanne on s’en fout », in *Le critique, l’art et l’histoire...*, op. cit., pp. 157-176.

105 José FERNÁNDEZ VEGA, « El mensaje de Duchamp recién llegó a destino en los años sesenta. Entrevista con Thierry de Duve », *ramona. Revista de artes visuales*, n° 76, novembre 2007, p. 31.

106 Sans signature, « Maestros. El breviarario del viejo terrible », *Primera Plana*, 19 juillet 1966, p. 91.

107 Aldo PELLEGRINI, *Panorama de la pintura argentina contemporánea*, Buenos Aires, Paidós, 1967, pp. 13, 89, 119.

laquelle Alberto Greco fait connaissance de Duchamp à New York dans un rendez-vous préalablement fixé à la galerie de Pierre Matisse vers la fin de l'année 1964 ou début 1965 est connue bien que peu documentée. Greco aurait demandé à Duchamp d'écrire et de signer la légende « Vive Greco ! » sur une feuille censée faire ensuite la première de couverture d'un catalogue d'une prochaine exposition de l'artiste¹⁰⁸. Par ailleurs, le fait que Duchamp ait séjourné à Buenos Aires en 1918 n'est pas spécialement diffusé à l'époque. En 1967, l'écrivain argentin Julio Cortázar, habitant en France, repère cette information dans *Marchand du sel*¹⁰⁹, mais il reconnaît ne pas compter d'éléments suffisants pour assurer l'authenticité du récit. L'année suivante, dans un texte écrit suite à la nouvelle de la mort de Duchamp, Cortázar revient sur cette donnée¹¹⁰, confirmée désormais par l'écrivain mexicain Octavio Paz qui avait écouté l'histoire de la bouche même de l'artiste français¹¹¹. Le fait que ces artistes argentins voyagent, habitent à l'étranger et soient attentifs à la littérature spécialisée plus récente n'est pas une donnée dédaignable. Cela leur a permis d'avoir une perception aiguë de la montée en puissance de la figure de Duchamp dans l'histoire de l'art du XX^e siècle.

Les bibliothèques permettent ainsi de connaître l'univers des connaissances et des idées partagées à un moment donné par les agents du système artistique argentin. Dans le même sens, examiner les actions qui visent à accroître les collections, au moyen de la traduction et de l'édition, informe autour des attentes et désirs des élites intellectuelles et artistiques par rapport à ce qu'une bibliothèque sur l'art doit contenir. Ces attentes sont dominées par la volonté de mettre à jour dans le sens de l'art moderne le milieu qui est perçu comme retardé et

108 Plusieurs artistes et amis de Greco racontent divers aspects de cette rencontre et du séjour de Greco à New York. Christo se souvient d'avoir participé d'une performance de l'Argentin à laquelle Duchamp, Leo Castelli, Oldenburg et d'autres auraient assisté, *Vivo Dito : Rifa en la Central Station*, [Loterie à la Central Station]. L'amant de Greco, Claudio Badal, raconte qu'ils ont vu ensemble *Why not sneeze Rose Selavy ?* au MoMA. Il s'agit d'une des répliques de la pièce de Duchamp de 1921 que l'artiste signe en 1964. Cf. Francisco RIVAS, *Alberto Greco*, Valencia, IVAM Centre Julio González, Fundación Mapfre, 1991, pp. 328-331.

109 Julio CORTÁZAR, « De otra máquina célibe », in *La vuelta al día en ochenta mundos*, Madrid, Debate, 1994, pp. 110-121.

110 Julio CORTÁZAR, « Marcelo del Campo o más encuentros a deshora », in *Último round*, Madrid, Debate, 1992, pp. 304-308. Cortázar, qui se dit obsédé par les « étranges écrits » de Duchamp vers la fin des années cinquante, propose une traduction littérale du nom de l'artiste, « Marcelo del Campo », qui fonctionne comme un nom de famille et prénom tout à fait vraisemblables et dont le jeu de mots participe bien de l'esprit duchampien.

111 À l'époque Octavio Paz publie deux livres sur Duchamp : *Marcel Duchamp ou Le château de la pureté*, Genève, France, C. Givaudan, 1967 ; et l'année suivante en espagnol le « livre en valise » *Marcel Duchamp*, México, Era, 1968. Le séjour de Duchamp à Buenos Aires intéresse les chercheurs argentins depuis quelques années. Voir Raúl ANTELO, *Maria con Marcel. Duchamp en los trópicos*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2006 ; Gonzalo AGUILAR, « El cuerpo y su sombra (Los viajeros culturales en la década del 20) », in *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2009, pp. 171-183. Et sur les « effets » de Duchamp dans la culture argentine Graciela SPERANZA, *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 2006.

conservateur. L'importation et adoption de la littérature étrangère vise ainsi à être un instrument de modernisation et d'accélération de la scène locale. Ces actions tenteraient de rétrécir la brèche entre la « bibliothèques idéale » et les « bibliothèques empiriques » des auteurs mais aussi du public général. Les Argentins maintiennent leurs bibliothèques actualisées de par leur intérêt pour les nouveautés de la littérature francophone sur l'art. Dans celles-là peuvent être repérées les transformations, les révisions et les changements de perspectives introduites dans le récit sur l'art au long du XX^e siècle. Les traces de l'entrée des ouvrages en Argentine permettent de vérifier comment la rénovation dont il est l'objet se diffuse et s'installe localement. Des sources non francophones font également partie des bibliothèques des auteurs argentins au moment d'écrire l'histoire de l'art local et européen. L'historien espagnol Juan Eduardo Cirlot est une référence pendant les années cinquante avec ses travaux sur la peinture abstraite et notamment sur l'art informel¹¹² tandis que les États-Uniens Alfred Barr et Clement Greenberg intègrent les bibliothèques avec leurs études sur Matisse, Miró, le cubisme et l'art abstrait¹¹³. Néanmoins, ces références ne concurrencent pas le modèle français, en étant elles-mêmes des contributions à l'élaboration du récit canonique sur l'art moderne.

112 Juan Eduardo CIRLOT, *La pintura abstracta*, Barcelona, Omega, 1951, et *El arte otro : informalismo en la escultura y pintura más reciente*, Barcelona, Seix Barral, 1957.

113 Barr est cité ou mentionné par Romero Brest, Payró et Vigo, à travers les catalogues des expositions qu'il édite, spécialement, Alfred BARR, *Fantastic Art Dada Surrealism*, The Museum of Modern Art, 1936 ; *Cubism and Abstract*, New York, The Museum of Modern Art, 1936 ; *Matisse, his Art and his Public*, New York, The Museum of Modern Art, 1951. Romero Brest cite Greenberg dans son histoire de la peinture européenne dans des passages sur Miró, Clement GREENBERG, Ernest HEMINGWAY, *Joan Miró*, New York, The Quadrangle Press, 1948.

3. Passé, présent et futur de l'art argentin au début des années soixante

Parmi les règles du genre critique, la réflexion sur le passé de l'art ne constitue pas une exigence. La critique d'art, en particulier celle de compte rendu, est liée aux temps courts de l'actualité du milieu auquel elle participe – à travers des thèmes qu'elle aborde et des caractéristiques propres à sa circulation médiatique. Quand la critique a besoin de catégories pour ordonner et rendre intelligible le passé, elle fait appel à l'histoire de l'art et aux catégories et périodisations dont cette discipline dispose. Cependant, dans un ensemble de textes publiés entre 1960 et 1963 en Argentine, la critique avance sur le territoire de compétence normalement associé à l'histoire de l'art. Elle délimite de nouvelles périodes et déplie pour ce faire de critères de discrimination, visant à établir un ordre sur le passé récent mais aussi sur l'actualité. Cet exercice lui permet d'établir des hypothèses sur le rythme du temps et d'affirmer son accélération.

Comme on l'a signalé, lors de la première moitié du XX^e siècle, la cadence du développement de l'art moderne dans le pays est évaluée par la critique et l'historiographie, en général, de façon pessimiste. Toutefois, au début des années soixante, une série de sentences favorables à l'art plus actuel et de bons auspices sur son futur prolifèrent. Des auteurs tels que Hugo Parpagnoli, Rafael Squirru et Jorge Romero Brest, tous impliqués d'une façon ou d'une autre dans les projets modernisateurs du début de la décennie¹, coïncident dans la perception que l'art argentin est « mis à jour » et qu'il se développe à une plus grande vitesse qu'avant. La perception d'être en train de traverser une étape d'accélération du temps n'est pas exclusive des textes critiques. Les propos exprimant l'expérience du temps « accéléré » et « nouveau » peuplent, au contraire, diverses régions du discours social de l'époque². En Argentine, notamment, ces expressions sont en syntonie avec « la confiance dans une progressive transformation sociale, propre du récit

1 Jorge Romero Brest est d'abord l'auditeur (1955) et ensuite le directeur du MNBA (1958-1963). Il dirige le CAV de l'ITDT depuis sa création et jusqu'à sa fermeture. Rafael Squirru est le directeur du MAM-BA depuis sa création en 1956 et sera ensuite à la tête de la Direction des Affaires culturelles de la chancellerie argentine. En 1963, il est désigné Directeur de la culture à l'OEA jusqu'en 1970. Hugo Parpagnoli, quant à lui, succède à Squirru à la direction du MAM-BA et y restera jusqu'à son décès en 1969.

2 Cf. Claudia GILMAN, *Entre la pluma y el fusil : debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2003 ; et Silvia SIGAL, *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Buenos Aires, Puntosur, 1991 ; et d'autres.

moderniste de l'histoire³ ». Cette perception est associée aux postulats du « *desarrollismo* » – doctrine économique du gouvernement d'Arturo Frondizi, président de la République entre 1958 et 1962 –, qui se fonde sur les notions d'industrialisation, de progrès scientifique et de modernisation culturelle et qui pénètre les politiques de promotion artistique de la période⁴.

L'accélération du temps historique est une expression récurrente lors de la période. La phrase apparaît dans la manifestation de l'expérience du temps comme un lieu commun de ce que l'on peut appeler « style de l'époque⁵ ». Pour Claudia Gilman, « selon les manifestes et les déclarations qui proliféraient alors, la logique de l'histoire semblait inéluctable, et sa temporalité s'exprimait dans l'émergence des “temps rapides”, dont la meilleure métaphore est celle du “chariot furieux de l'histoire”, qui renversait les tièdes dans son inévitable marche⁶. » Richard Leeman, pour sa part, identifie des références à l'accélération du temps historique dans le discours de la critique d'art européenne, notamment dans les écrits du critique français Pierre Restany. Leeman suit l'histoire de l'expression qui a été popularisée par Daniel Halévy dans son *Essai sur l'accélération de l'histoire* – ouvrage de 1948 réédité en 1961 –, et qui allait devenir un lieu commun du discours politique⁷. Dans cette conception, « L'accélération suppose que l'évolution de l'histoire suit un rythme : l'histoire va, avance, progresse, évolue à une certaine vitesse et, donc, parfois plus vite⁸. » Du point de vue de la théorie de l'histoire, des auteurs comme Reinhardt Koselleck ou François Hartog⁹ expliquent que l'émergence d'une expression du temps en termes d'« accélération » est possible uniquement à partir de la période moderne. Pour Koselleck l'accélération naît avec la Révolution Française et les Lumières et pas avant. Ces événements inaugurent une expérience particulière du temps, où le passé et le futur se redéfinissent, ainsi que les attentes autour d'eux. Jusqu'à ce moment, la notion de temps était liée à la pensée religieuse ;

3 Andrea GIUNTA, *Vanguardia, internacionalismo y política : arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 22.

4 Le « *desarrollismo* » sacralise la croissance industrielle et la technicisation sur lesquelles il parie pour solutionner les problèmes du pays. La pensée *desarrollista* s'associe à des notions de progrès et de civilisation, en promouvant un « optimisme agressif » qui fait appel à une rhétorique nationaliste. Les stratégies du *desarrollismo* s'appuient sur l'ouverture au capital étranger et sur la création d'industries de biens de la consommation. En Argentine, l'industrie de l'automobile a un grand essor dans ce contexte ainsi que l'exploitation du pétrole par des entreprises étrangères. Le programme du président Frondizi résulte dans une industrialisation désordonnée et anarchique, caractérisée par un investissement étranger profitant de la spéculation. Le Mexique et le Brésil ont, à la même époque, leurs propres *desarrollismos*. Alain ROUQUIÉ, *Extremo Occidente. Introducción a América Latina*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1990.

5 Oscar STEIMBERG, Oscar TRAVERSA, *Estilo de época y comunicación mediática*, Buenos Aires, Atuel, 1997.

6 Claudia GILMAN, *Entre la pluma y el fusil...*, *op. cit.*, p. 37.

7 Richard LEEMAN, *Le critique, l'art et l'histoire : de Michel Ragon à Jean Clair*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 145.

8 *Ibidem*, p. 146. La perspective assez simpliste de Halévy est l'objet de nombreuses critiques à l'époque.

9 François HARTOG, *Régimes d'historicité : présentisme et expérience du temps*, Paris, France, Éd. du Seuil, 2012.

elle était statique et son accélération pouvait être interprétée exclusivement en termes de réduction du temps d'attente du Jugement dernier. Cependant vers la fin du XVIII^e siècle, l'expérience du temps implique un futur lié au progrès qui permet l'élaboration de pronostics à long terme et transforme l'accélération en la notion historique de l'espérance¹⁰. Koselleck affirme que « L'accélération du temps, jadis catégorie eschatologique, devient au XVIII^e siècle matière à planification terrestre, bien avant que la technique n'ouvre complètement le champ d'expérience convenant à l'accélération¹¹. » Ainsi, la catégorie d'accélération est en relation avec son contraire, celle du ralentissement ou retardement, et les deux vont modifier les rythmes variables des relations entre le passé et le futur. En plus, lors des années soixante, la technique est perçue comme un des facteurs qui rend possible l'accélération grâce aux innovations que les médias de masse et de reproduction des images introduisent dans la vie quotidienne des milieux urbains. Le « rapetissement du monde » qui en résulte, est aussi une perception propre de l'époque qui alimente les sensations de vitesse et simultanéité.

Dans le contexte étudié, l'accélération du temps est perçue comme le moyen pour réduire la cassure entre la temporalité de l'art argentin, historiquement compris comme « en retard », suivant la rythme de sa propre « chronologie du retard », et le temps correct dicté alors par le « méridien de Greenwich » de l'art moderne français. En plus de permettre la « mise à jour », l'accélération est considérée comme la façon de s'éloigner de certains traits, jugés toujours négativement dans la littérature spécialisée : l'importation et la copie de formules, le manque d'audace, la survie du traditionalisme et du folklore, et le provincialisme. Deux variables sont prises en compte au moment de se prononcer sur l'accélération. D'un côté, les auteurs observent les projets qui se multiplient exponentiellement dans le pays. Les institutions artistiques et la critique avaient comme objectif de rendre visible l'art local à l'échelle globale et de transformer Buenos Aires en un centre d'art prestigieux, dans un cadre politique et économique favorable. De l'autre, ils analysent l'essor de l'art informel chez les jeunes artistes argentins, en le jugeant comme l'acquisition définitive et la maîtrise d'un « langage universel ».

L'accélération du temps historique est interprétée différemment selon la position occupée par les observateurs du phénomène¹². Du point de vue des auteurs mentionnés, l'accélération est

10 Reinhart KOSELECK, *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, Paris, Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales, 2000, p. 52.

11 *Ibidem*, p. 32.

12 Je fais appel ici à la notion développée par Sergio Moyinedo à partir de la distinction de Niklas Luhman entre l'observateur de premier ordre et celui de deuxième ordre. A chacune de ces figures correspond un fonctionnement sémiotique différent : l'observateur de premier ordre « habite le monde des choses », un monde transparent, sans médiation. Pour sa part, l'observateur de deuxième ordre est un « observateur d'observations »,

définie comme « catégorie » chez Koselleck, « image et sentiment » chez Hartog, « lieu commun » chez Leeman ou « métaphore » chez Sigal. Tandis que, pour les critiques d'art du début des années soixante, elle constitue un trait de l'expérience personnelle du temps, un événement effectif de la contemporanéité, qui peut être vécu, décrit et daté. Quoique l'expression soit conçue comme une phrase à la mode ou comme un lieu commun, partagé par la critique argentine et étrangère, et traversant divers types de discours – artistique, politique, économique, scientifique –, il est incontournable que sa parution récurrente informe de la vigueur de la conception moderniste de l'histoire et de la fonctionnalité de la notion de progrès dans l'art.

L'art argentin « à l'heure ». Des expositions et leur réception critique

Le passage entre les décennies provoque habituellement l'élaboration de « bilans » destinés à examiner la période qui vient de s'écouler et à formuler des prédictions sur l'étape qui commence. Les bilans de la critique argentine du début des années soixante définissent en plus le présent comme un moment inaugural, comme le seuil qui conduit vers un temps nouveau. Dans le cadre du *desarrollismo*, les projets des institutions se multiplient avec l'objectif, parmi d'autres, de rendre visible l'art argentin dans le panorama mondial¹³. La critique, attentive aux événements, trouve dans l'expression de « l'accélération » une métaphore valide pour rendre compte de ces activités et pour accompagner, en général avec de bonnes augures, le dynamisme inédit du milieu.

sa position implique un déplacement dans l'espace et le temps par rapport à la position de l'observateur de premier ordre. Sergio MOYINEDO, « ¿Cuándo hay arte? » Determinaciones discursivas de la circulación artística », thèse de master FBA/UNLP, 2008, inédit.

13 À ce sujet, on prend en compte principalement les contributions de l'historienne de l'art argentine Andrea Giunta. L'auteure affirme que dans la période les institutions, le discours critique et les acteurs du monde de l'art – représentant même des positions contraires – créent des réseaux de négociation et unifient leurs efforts afin d'atteindre les objectifs de moderniser le milieu local et de rendre visible l'art argentin sur la scène internationale, deux facettes du même besoin. Giunta se focalise sur les rapports entre développement économique, société et champ artistique, et analyse les tendances qui occupent les artistes à l'époque – produire un art d'avant-garde international ou un art en rapport avec la sphère politique – et la manière dont celles-ci accompagnent ou objectent lesdits projets. Le mot « internationalisme » est récurrent et englobe diverses significations : « en 1956, s'internationaliser signifie avant tout, rompre avec l'isolement ; en 1958 il implique participer d'un front international d'artistes ; en 1960, il manifeste le besoin de conduire l'art argentin vers un niveau de haute qualité lui permettant d'affronter celui des centres internationaux ; en 1962 « internationalisme » veut dire le fait d'amener des artistes d'Europe et des États-Unis pour concurrencer les artistes argentins ; en 1964 il dénote l'action d'exporter « l'art nouveau argentin » vers les centres internationaux ; en 1965, il signifie montrer au public local le succès des artistes argentins “dans le monde” et, finalement, depuis 1966, la positivité préalable du terme est bouleversée et internationalisme est, de plus en plus, le synonyme d’“impérialisme” et “dépendance”. » Andrea GIUNTA, *Vanguardia, internacionalismo y política...*, op. cit., p. 30.

La réalisation de grandes expositions rétrospectives, des expositions internationales à Buenos Aires, des expositions d'art argentin à l'étranger, ainsi que la création de concours d'art nationaux et internationaux dans le pays, sont des occasions où la critique applique des nouveaux adjectifs à l'art de la décennie qui commence et constate le rythme accéléré du temps. En 1960, ont lieu à Buenos Aires l'exposition *150 años de arte argentino* [150 ans d'art argentin] au Museo Nacional de Bellas Artes [Musée national des Beaux-arts] (MNBA), et la *Primera exposición internacional de arte moderno* [Première exposition internationale d'art moderne] au Museo de Arte Moderno de Buenos Aires [Musée d'art moderne de Buenos Aires] (MAM-BA). Les deux sont organisées par la Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación [Direction générale de la Culture du Ministère de l'Éducation nationale], la première avec le conseil d'un groupe de spécialistes, et la seconde avec la collaboration de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires [Direction générale de la Culture de la ville de Buenos Aires] à travers la direction du MAM-BA. La même année, le Centro de Artes Visuales [Centre d'arts visuels] de l'Instituto Torcuato Di Tella (CAV de l'ITDT), récemment créé, délivre son premier prix dans un concours – d'abord national et plus tard comptant aussi une section internationale – qui aura lieu jusqu'en 1966¹⁴. En 1961, l'Ambassade argentine au Brésil organise l'exposition d'art argentin contemporain au Musée d'art moderne de Rio de Janeiro¹⁵, tandis que le MAM-BA présente une exposition de peinture et de sculpture argentine au Musée d'art moderne d'Édimbourg en Écosse¹⁶. La même année, l'Argentine participe de la VI^e Biennale de São Paulo avec un envoi dont le commissaire est l'artiste Gyula Kosice. La sculptrice argentine Alicia Penalba reçoit le Grand prix de sculpture lors

14 Le CAV de l'ITDT octroie des prix annuels à partir de 1960, année de sa fondation. Les récompenses sont d'abord destinées aux Argentins et depuis 1962 un prix international est également instauré. Des spécialistes locaux et étrangers intègrent les jurys et les artistes gagnants obtiennent des expositions en Argentine et ailleurs, des bourses de formation et diverses sommes d'argent. Les œuvres primées sont parfois acquises pour être incorporées à la collection Di Tella. En 1967, le format des prix annuels est remplacé par les « Experiencias visuales » où les artistes présentent des projets et obtiennent un financement pour leur concrétisation. Le gagnant de la première édition du prix est le peintre Mario Pucciarelli ; en 1961 Clorindo Testa obtient le premier prix et Rómulo Macció le deuxième. En 1962 le prix convoque des sculpteurs, Gyula Kosice est récompensé avec le prix national et Louise Nevelson avec l'international. En 1963, Luis Felipe Noé et Rómulo Macció reçoivent les prix national et international. Marta Minujín est la vainqueur en 1964, Emilio Renart reçoit une mention spéciale et Kenneth Noland gagne la catégorie internationale. Carlos Silva et James Rosenquist remportent les deux prix en 1965. En 1966, Susana Salgado et Dalila Puzovio gagnent le premier et deuxième prix national et David Lamelas un prix spécial, le concours international n'étant pas organisé par manque de ressources.

15 L'exposition est patronnée aussi par la Dirección General de Relaciones Culturales du Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, et par l'Ambassade du Brésil en Argentine. Rafael Squirru en est le commissaire. Des conférences de dix critiques argentins sont programmées parallèlement à l'événement.

16 Dans l'organisation de *Modern Argentine Painting and Sculpture* participe également la Direction de Relaciones Culturales de la Cancillería dont le directeur est depuis 1960 le critique Rafael Squirru. Vingt et un peintres et six sculpteurs argentins y participent, on citera Luis Barragán, Ricardo Carpani, Alberto Greco, Sarah Grilo, Kenneth Kemble, Rómulo Macció, Mario Pucciarelli, Luis Felipe Noé, Luis Seoane, Pablo Curatella Manes et Gyula Kosice.

de ce dernier concours¹⁷. En 1962, par ailleurs, Antonio Berni gagne le Grand prix de gravure à la XXXI^e Biennale de Venise avec la série de xylographies sur son personnage Juanito Laguna¹⁸. C'est aussi en 1962 que l'entreprise d'automobiles Industrias Kaiser Argentina (IKA), patronnant depuis 1958 des salons annuels d'arts plastiques, organise la première Bienal Americana de Arte [Biennale américaine d'art] à Córdoba¹⁹, un événement à portée régionale qui n'aura que trois éditions, en 1964 et en 1966. Durant ces années, des expositions d'art argentin ont lieu à Paris, ainsi que des participations d'artistes dans des expositions collectives. En 1962, Germaine Derbecq organise *Pablo Manes, sculptures, période parisienne, 1921-1946, 30 Argentins de la nouvelle génération* à la galerie Creuze-Messine, une exposition des œuvres de la période parisienne de son époux, le sculpteur Pablo Curatella Manes et, parallèlement, celle d'un groupe de jeunes artistes argentins. En 1963, à son tour, a lieu *L'art argentin actuel* au Musée national d'art moderne réunissant cinquante-six peintres, sculpteurs et graveurs dont douze sont basés à Paris. Le catalogue est préfacé par Jean Cassou et par le commissaire Kosice [Image 3-1].

Ces événements montrent, dans leur variété, quelques traits caractéristiques du fonctionnement du système de l'art pendant les années soixante en Argentine : l'activité des organismes de l'État engagés dans des projets de diffusion de l'art national ; l'investissement du secteur privé et de l'industrie dans le soutien et promotion des arts au moyen des « fondations » ; la création de salons, prix et récompenses permettant aux Argentins de partir à l'étranger et aux artistes étrangers de faire connaître leurs œuvres dans le pays. Cet état de choses promeut également la mobilité des critiques étrangers vers l'Argentine et des Argentins vers l'étranger.

17 Gyula Kosice est le commissaire du pavillon argentin tandis que Squirru sélectionne les œuvres de la gagnante Penalba. Romero Brest intègre le jury qui octroie le Grand prix de peinture à María Helena Vieira da Silva, artiste portugaise installée à Paris, intégrant l'envoi français sélectionné alors par Jean Cassou.

18 Rafael Squirru et Ernesto B. Rodríguez sont chargés de la sélection, tandis que Romero Brest intègre le jury. Juanito Laguna est un personnage fictif créé par Berni qui apparaît depuis 1958 dans ses gravures, peintures et collages. Il s'agit d'un enfant pauvre, un habitant des « *villas miseria* », les bidonvilles qui entourent Buenos Aires à cause des migrations internes et des pays limitrophes à partir de la crise économique des années trente. Berni soutient un discours d'engagement social dans ses œuvres et dans les séries dédiées à Juanito Laguna – et plus tard à la prostituée Ramona Montiel –, il inclut des objets non-artistiques : de la ferraille, des morceaux de bois, de la toile de jute, des cartons, des matériaux faisant partie du « paysage » des bidonvilles qu'il articule dans des compositions figuratives. Dolinko affirme qu'avec cette opération – propre du moment de récupération du collage par les néo-avant-gardes – l'artiste cherche « à souligner le sens de l'objet rejeté par la société de la consommation, en lui donnant un sens nouveau dans le cadre de l'histoire du garçon misérable ». Silvia DOLINKO, *Arte plural : el grabado entre la tradición y la experimentación 1955-1973*, Buenos Aires, Edhasa, 2012, p. 194.

19 Dans la première édition, les pays participants sont l'Argentine, le Chili, le Brésil et l'Uruguay. Le critique anglais Herbert Read préside le jury qui est intégré par le cubain José Gómez Sicre en représentation du Département des arts visuels de l'OEA, et un critique pour chaque pays intervenant : l'Argentin Squirru, le Brésilien Augusto Borges Rodríguez, l'Uruguayen Luis García Pardo et le Chilien Antonio Romera. Romero Brest est mentionné comme jury dans les archives de la biennale mais, étant alors à l'étranger, il n'y participe pas. L'artiste argentine Raquel Forner obtient le Grand prix de la biennale pour les œuvres *El astronauta* et *Los que vieron la luna*.

Parmi les événements mentionnés, les expositions à caractère historique et rétrospectif et celles « panoramiques » autour de la production récente favorisent certainement les articles critiques du type « bilan », l'examen de l'état actuel de l'art local ainsi que les prédictions sur son futur. L'exposition *150 años de arte argentino* est organisée dans le cadre des célébrations de l'anniversaire de la Révolution du mois de mai de 1810 au MNBA. Elle trace un panorama qui cherche à représenter la totalité de l'histoire de l'art argentin²⁰. Les œuvres choisies sont présentées dans des sections dédiées au XIX^e siècle, à l'impressionnisme, aux premières avant-gardes, au surréalisme et à l'abstraction. La dernière salle du parcours rassemble les dix dernières années en matière de peinture et de sculpture en Argentine. Samuel Paz est le commissaire de cette salle, et de sa sélection d'œuvres « sortaient vainqueurs l'art informel et le groupe appelé des Siete Pintores Argentinos²¹. » Quoique la peinture informelle soit le style dominant de ces années parmi les artistes les plus jeunes, le catalogue publié pour l'occasion contrebalance cette tendance en illustrant sa première de couverture avec une composition géométrique et abstraite de Rogelio Polesello, certainement plus « froide » que celles des toiles informelles faisant partie de la salle la plus contemporaine de l'exposition [Image 3-2]. Le catalogue réunit des textes d'auteurs réputés Cayetano Córdova Iturburu et León Pagano, et de critiques Lorenzo Varela, Eduardo B. Rodríguez et Samuel Paz. Dans cette publication, Córdova Iturburu caractérise l'art argentin à partir des appréciations assez habituelles dans la littérature spécialisée : « Les mouvements modernes argentins – de l'impressionnisme au surréalisme – ont surgi parmi nous (...) avec du retard (...) par rapport aux mouvements analogues du reste du monde²². » L'auteur nuance toutefois ses impressions en affirmant que ledit retard devenait, au fil des années, « de moins en moins important ». L'examen des dernières décennies et du présent le conduisent ainsi à des conclusions plus optimistes :

Ce retard, on peut l'affirmer sans aucune doute, a disparu aujourd'hui. À partir de 1944 (...) les arts visuels se développent chez nous au même rythme

20 Fabiana SERVIDDIO, « La exposición 150 años de arte argentino, MNBA : 1960-1961. Academia y cosmopolitismo en la contienda por el relato del arte argentino », in *Exposiciones de Arte Argentino 1956-2006. La confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2009, p. 41.

21 *Ibidem*. Des œuvres des peintres informels Alberto Greco et Mario Pucciarelli sont montrées ainsi que celles de Clorindo Testa, Kasuya Sakai, Martha Peluffo, Rómulo Macció, du groupe des Siete Pintores et du Grupo del Sur.

22 Cayetano CORDOVA ITURBURU, « Panorama general : 1810-1960 », Comisión Nacional Ejecutiva del 150^o Aniversario de la Revolución de Mayo, *150 años de arte argentino*, Dirección Nacional de Cultura, 1960, sans pages indiquées. [(...) los movimientos modernos argentinos – desde el impresionismo al surrealismo – fueron surgiendo entre nosotros, como ha sido señalado algunas veces, con un retraso, cada vez menos considerable desde luego, respecto de los movimientos análogos ocurridos en el resto del mundo.]

qui anime le développement des disciplines analogues ailleurs. (...) Les grandes tendances actuelles de la non-figuration (...) ont, parmi nos artistes, des représentants dont l'esprit et la vision ne sont pas moins actuels et qualifiés (...) que ceux de n'importe quel pays de la terre²³.

Si l'année 1944 marque une discontinuité par rapport au passé, le même auteur signale dans un autre passage que 1960 clôture aussi une étape, car cette date-là est finalement « une année culminante du processus assez dilaté d'actualisation et d'accentuation des valeurs dans le champ de nos arts²⁴. » L'année 1960 inaugure donc pour l'auteur, un temps nouveau après des années dédiées à la résolution du traditionnel décalage temporel.

Pour Samuel Paz, l'activité artistique actuelle revêt aussi des caractéristiques nettement différentes de celles du passé évoquées par Córdova Iturburu. La situation semble avoir été modifiée et l'art local et son contexte méritent d'être associés à de nouveaux adjectifs. Dans le catalogue de l'exposition citée, Paz affirme alors que

Les générations s'entrechoquent et semblent se confondre. Lors des dernières années les expositions se sont suivies plus fréquemment, le public intéressé est plus large et la grande masse curieuse de l'art contemporain qui visite les musées est encore plus nombreuse. (...)

Ce que j'appelle aventure s'est installée dans notre pays et (...) nos artistes focalisent sur des idées qui ont une effervescence universelle de brûlante actualité²⁵.

L'exposition *150 años de arte argentino* obtient une importante répercussion dans la presse, et les magazines spécialisés lui dédient de nombreux comptes rendus et articles critiques. Dans le bulletin du Fondo Nacional de las Artes, Parpagnoli²⁶ examine les différentes salles de l'exposition

23 *Ibidem*. [Los movimientos modernos argentinos (...) fueron surgiendo entre nosotros (...) con un retraso, cada vez menos considerable desde luego, respecto de los movimientos análogos ocurridos en el resto del mundo. Este retraso, puede afirmarse sin reserva alguna, ha desaparecido en nuestros días. A partir de 1944 (...) las artes visuales, en nuestro país, se desenvuelven con el mismo ritmo que preside el desarrollo de análogas disciplinas en el resto del mundo. (...) Las grandes tendencias actuales de la no figuración (...) tiene(n) entre nuestros artistas representantes cuyo espíritu y cuya visión no son menos actuales y calificados (...) que los del cualquier otro país de la tierra.]

24 Cayetano CORDOVA ITURBURU, « 150 años de arte argentino », *Lyra*, n° 183-185, 1961, pp. 118-131. [Fue un año culminativo, (...) de un proceso no poco dilatado de actualización y acentuación de calores en el campo de nuestras artes.]

25 Samuel PAZ, « Los diez últimos años de pintura y escultura argentina : 1950-1960 », in Comisión Nacional Ejecutiva del 150° Aniversario de la Revolución de Mayo, *150 años de arte argentino...*, *op. cit.* [Las generaciones se agolpan y parecen confundirse. En estos últimos años se suceden las exposiciones con más frecuencia, el público interesado es mayor y aún más numerosa es la gran masa de público curiosa por el arte contemporáneo que visita los museos. (...) Lo que llamo aventura se ha instaurado en nuestro país y en estos años, nuestros artistas se encuentran abocados a planteos que tienen una efervescencia universal de candente actualidad.]

26 Hugo Parpagnoli (1915-1969) est professeur à l'École nationale des arts visuels « Prilidiano Pueyrredón » où il

pour s'attarder sur la dernière. Il écrit que l'ensemble des toiles des peintres informels Mario Pucciarelli, Fernando Maza, Alberto Greco, Rómulo Macció et Kazuya Sakai, est l'expression d'une « période de développement accéléré avec une augmentation notable de la quantité d'artistes et la promotion de générations nouvelles²⁷ ». Le critique ajoute que si, en parcourant l'exposition, « nous sautions subitement à la section (...) correspondant aux dix dernières années, nous verrions dans quelle mesure et comment les choses ont si rapidement changé²⁸. » L'accrochage offrant un panorama historique et chronologique qui permet d'apprécier « en simultané » différentes périodes de l'art national, mène les critiques à comparer et à émettre ce type de conclusions sur la situation de l'art argentin plus récent.

L'entrée dans un temps nouveau, entre constatation et prospection

Les commentaires sur l'accélération du temps historique émergent dans le discours des critiques à partir de ce qu'ils observent : l'état du monde en général ou celui de l'art en particulier. Guillermo de Torre intitule sa collaboration à la publication annuelle de l'Asociación Argentina de Críticos de Arte [Association argentine de critiques d'art] (AACA) de 1961, précisément, « L'accélération du temps artistique ». Le critique espagnol résidant en Argentine y signale que c'est à partir de la Seconde Guerre mondiale que le temps historique s'accélère et conduit par là à l'accélération du temps artistique²⁹. Les principales évidences de l'accélération sont, à son avis, la « soif du nouveau » et la succession incessante des styles, dont les médias de reproduction d'images collaborent. Ce qui inquiète le critique, qui se montre assez conservateur et prudent face au phénomène, est l'acceptation généralisée dont bénéficient les nouveautés. Il doute notamment que la critique d'art puisse accomplir sa tâche de « raisonner et discerner, d'établir des critères de valeurs objectifs et autonomes³⁰ » dans ce contexte changeant, caractérisé par la vitesse dans la successions de tendances. L'accélération est aussi attribuée à l'influence grandissante des

enseigne l'esthétique et l'histoire de l'art. Il publie des textes critiques dans le journal *La Prensa* et dans la revue littéraire *Sur*. Il dirige le MAM-BA de 1963 à sa mort.

27 Hugo PARPAGNOLI, « La pintura. Los artistas argentinos al día », *Artes y letras argentinas. Publicación del Fondo Nacional de las Artes*, année II, numéro extraordinaire, 1961, p. 7. [(...) período de desarrollo acelerado con notable aumento en el número de artistas y la promoción de las nuevas generaciones]

28 *Ibidem*, p. 10. [Si, de pronto, saltamos a la sección de la muestra (...) que corresponde a los últimos 10 años vemos en qué medida y qué velozmente las cosas han cambiado.]

29 Guillermo de TORRE, « La aceleración del tiempo artístico », *Anuario de la crítica*, Publication de l'AACA, 1961, pp. 9-19.

30 *Ibidem*, p. 17.

technologies et des médias de communication de masses qui permettent une diffusion des innovations plus synchronique qu'auparavant, menant soit à la cohabitation des styles soit à leur remplacement vertigineux, à l'uniformisation stylistique et à une meilleure préparation du public d'art³¹. Pour Ernesto Schoo l'accélération est aussi l'effet de la diffusion des nouveautés, fait qui conduit au caractère cosmopolite de l'art et des artistes, et au « rapetissement du monde³² ». María Laura San Martín, à son tour, établit des correspondances entre ce qu'elle appelle « accélération du rythme de l'époque » et l'accélération des processus de création des artistes. Ceux-ci font appel à diverses sources et obtient des résultats éclectiques dans la recherche « d'une grammaire élémentaire lui permettant de maîtriser la Babel artistique actuelle », affirme la critique³³.

Que veut dire « accélération » pour ces auteurs ? En suivant leurs arguments, on ne cerne pas une définition unique du phénomène. Ils ne s'attardent pas sur la notion, ce qui confirme son caractère de « lieu commun³⁴ ». Néanmoins, certaines images sont habituelles comme l'opposition entre « retard » à « actualisation », qui établit le processus de rétrécissement entre ces deux états et qui signale le rythme nouveau de l'art argentin, qui est alors placé à égalité avec celui d'autres pays. Dans le même sens, les caractéristiques du temps présent sont la multiplicité, l'abondance et l'effervescence. Le vocabulaire de la critique est ainsi envahi de termes décrivant les effets du changement de vitesse : on parle de mutation, catastrophe, activation, d'étapes brûlées ; du présent on dit qu'il presse, qu'il est vertigineux et implacable. Ces traits s'opposent aux caractéristiques du passé, en retard, non accélérée, dont le présent cherche à tout prix à se détacher. La variation du rythme du temps, sa vitesse et l'accélération activent des références communes comme le topique qui fait passer le « méridien de Greenwich » de l'art moderne par la France, référence à longue durée dans la littérature sur l'art argentin. Dans le discours de la critique, l'accélération va ainsi de pair avec l'« actualisation » et la « mise à jour » de l'art local selon ce fuseau horaire étranger.

31 María Laura SAN MARTÍN, « Todo parecido... es mera coincidencia », *Crítica de arte. Argentina 1962-63*, Asociación Argentina de Críticos de Arte, Buenos Aires, 1963, p. 43.

32 Ernesto SCHOO, « Problemas tangenciales a la escultura argentina », *Ibidem*, p. 48.

33 María Laura SAN MARTÍN, « Todo parecido... es mera coincidencia », art. cit., p. 43. [(...) el artista reacciona acelerando sus procesos, tomando referencias de distintas fuentes, es ecléctico, tiene que tratar de adquirir una gramática elemental que le permita manejarse en la Babel artística de hoy.]

34 On reprend la définition de « lieu commun » proposée par Steimberg à partir d'Aristote : il s'agit d'un réservoir de formules déjà acceptées et installées dans la mémoire publique. Le lieu commun contribue à la prévisibilité des échanges discursifs et assure la survie des parcours de la mémoire. Il rend possible la répétition, la trivialisation et l'appel dialogique. Pour cet auteur, le lieu commun doit être compris « comme un espace socioculturel de médiation symbolique : il s'articule sur une connaissance vague et indéfinie, le lieu commun constitue l'appropriation des acteurs d'un sol communicationnel souplement partagé. » Oscar STEIMBERG, « Vanguardia y lugar común. Sobre silencios y repeticiones en los discursos artísticos de ruptura », *SyC*, n° 9-10, août 1999.

L'accélération du temps et la sortie de l'art local au monde sont des images associées dans le discours de la critique ; celles-ci articulent autant des références temporelles que spatiales. Ainsi, la batterie d'images sur la temporalité est intégrée également par des expressions concernant la place de l'art argentin dans l'espace mondial des arts et la distance relative qui le sépare des centres. Pour la critique, l'art du pays a été, jusqu'à ce moment, une expression provinciale, insulaire, isolée. Quand Parpagnoli en 1961 compare l'art national du XIX^e siècle et des premières décennies du XX^e avec la peinture européenne de la même période il conclut, très graphiquement, que celui-ci « apparaît comme l'expression des habitants d'autre planète plutôt que d'une autre époque³⁵ », en conjuguant ainsi les deux références à l'espace et au temps de l'art. Le présent vise, au contraire, à rétrécir cet écart historique en rapprochant l'art argentin de l'art européen. Chez Romero Brest, par exemple, il s'agit de casser « la carapace de provincialisme³⁶ », « la croûte d'insularité spirituelle³⁷ ». On trouve des expressions comme « se mettre en route », « commencer à monter », « atteindre le niveau de l'art³⁸ », « aller de pair avec les courants universaux³⁹ ». Elles construisent l'idée du changement et de la transformation par rapport à un modèle préexistant à caractère prescriptif. L'ambition de « sortir au monde », de participer dans le « concert universel », de devenir « international », rétrécit virtuellement les distances géographiques dans la promesse de – finalement – permettre à l'Argentine d'occuper un rôle remarquable dans une distribution inédite des forces et des flux d'influences entre les centres et la périphérie. Les positions plus enthousiastes vont même prédire pour le pays la fonction d'« exportateur de culture⁴⁰ » qui inverserait son rôle traditionnel d'importateur et récepteur.

Dans la variété d'expressions autour de la notion d'accélération et de mise à jour, les aspirations longuement caressées dans la littérature artistique argentine se manifestent tant comme des faits accomplis – « aujourd'hui le retard a disparu », affirme Córdova Iturburu – que comme des « utopies » projetées dans l'avenir, toujours dans l'attente de leur achèvement. Le présent, défini comme un moment différent du passé, amène les auteurs à faire attention au futur

35 Hugo P ARPAGNOLI, « La pintura. Los artistas argentinos al día », art. cit., p. 9. [(...) la primea sección de la muestra de 150 años de arte argentino proyectada sobre ese panorama de las vicisitudes y las figuras de la pintura europea aparece como la expresión de habitantes de otro planeta más que de otra época.]

36 Francisco M. ROSSI, « Entrevista con Romero Brest », *Del Arte*, n° 5, novembre 1961, p. 3.

37 Jorge ROMERO BREST, « Argentina en la VI Bienal de San Pablo », *Anuario de la crítica*, Asociación Argentina de Críticos de Arte, Buenos Aires, 1961, p. 31.

38 Francisco M. ROSSI, « Entrevista con Romero Brest », art. cit.

39 Sans signature, « 150 años de arte argentino. Una muestra de extraordinaria calidad », *Del Arte*, n° 1, juillet 1961, p. 4.

40 Rafael SQUIRRU, « La muestra en Edimburgo. Venturas y desventuras de una muestra Argentina en el exterior », *Del Arte*, n° 1, juillet 1961, p. 10.

de l'art local. La critique met en œuvre la prospection, exercice qui permet d'élaborer des hypothèses sur les caractéristiques du futur de l'art à partir de l'évaluation de son état actuel. Ainsi, dans un article de 1961, Parpagnoli cerne le ton du présent comme un moment charnière entre le passé et le futur. À son avis, la *Primera exposición internacional de arte moderno* de 1960

est le dénouement d'une période de promotion de l'art argentin, activée depuis environ 1925, accélérée dans le dernier lustre et sanctionnée durant l'année en cours. À la fois, cette exposition est le point de départ d'une situation nouvelle qui concentrera la « dimension internationale » si désirée de nos valeurs plastiques non sur des cas isolés mais ayant un caractère collectif⁴¹. [Documents 3-1 à 3-4 suivi de sa traduction en français]

Les attentes d'avenir exprimées dans le discours critique participent de ce territoire vague où autant les désirs et pronostics que la certification des faits se rassemblent. Dans certains exemples, le présent ne constitue donc pas seulement le seuil d'un « temps nouveau⁴² », il n'est pas un moment de réalisation mais un moment de passage qui se distingue du passé et du présent. Ce « mythe de la transition » s'observe dans le discours des intellectuels latino-américains de cette période. Gilman explique qu'il est basé

sur la croyance que la propre époque est de transition entre deux périodes principales et il se transforme dans la croyance que la transition même devient une époque (...). La fiction de la transition est la forme de révéler la conviction que la fin, plus qu'imminente, est immanente⁴³.

Une époque ayant ces caractéristiques n'offre rien de positif et est perçue uniquement comme « transitionnelle », explique Gilman. Une telle perception ne se vérifie pas parmi les critiques d'art au début de la décennie pour qui la « transition » est associée à des valeurs

41 Hugo PARPAGNOLI, « Los obreros de la undécima hora », *Sur*, n° 268, Buenos Aires, janvier-février 1961, p. 134. [(...) puede considerarse el desenlace de un período de promoción del arte argentino, activado desde 1925, aproximadamente, acelerado en el último lustro y sancionado en el año actual. A la vez, esa exposición es el punto de partida de una nueva situación que concretará, no sobre casos aislados, sino con carácter colectivo, la tan ansiada « dimensión internacional » de nuestros valores plásticos.]

42 Rafael SQUIRRU, *Primera exposición internacional de arte moderno*, cat. d'exposition, Buenos Aires, Museo de Arte moderno de Buenos Aires, 1960.

43 Gilman reprend les notions de Franck KERMODE, *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*, Barcelona, Gedisa, 1983. Pour cet auteur-ci, le mythe de la transition implique la croyance que la propre époque est une transition entre deux périodes principales. Cette croyance se transforme en l'idée que la transition même devient une époque, un *seaculum*. Kermode postule que la fiction de la transition exprime notre perception que la fin est plus immanente qu'imminente. Cf. Claudia GILMAN, *Entre la pluma y el fusil...*, *op. cit.*, p. 157.

positives. Ainsi, des expressions sur la « naissance », « renaissance », les « douleurs de l'accouchement⁴⁴ », le passage à la maturité y sont fréquentes.

Dans la préface à la *Primera exposición internacional de arte moderno*, Squirru synthétise efficacement, avec le ton messianique caractéristique de son écriture, les idées peuplant le discours critique : « La République Argentine, suffisamment mature pour convoquer à cette fête spirituelle en 1960, saura dépasser tous les obstacles pour accomplir le grand destin que lui signalent les étoiles⁴⁵. » Ce changement d'époque est ainsi perçu comme inhérent à l'histoire et au développement de la culture locale, et revendiqué comme un « droit naturel ». L'origine de cette interprétation est l'idée de la filiation de la tradition artistique argentine avec la tradition européenne déjà commentée, que les critiques reprennent et renforcent. D'autres exemples le prouvent. Dans l'annuaire de l'AACA Córdoba Iturburu affirme, par exemple, que

Nous sommes les enfants, le fait est indéniable, de cette culture [européenne], nous sommes sa conséquence, et je ne crois pas que nous puissions aspirer (...) à une autre chose qu'à être une expression de cette culture en matière d'art, de la même manière que nous le sommes dans le domaine des institutions publiques, de la pensée et de la technique⁴⁶.

La publication de l'AACA de 1961 recueille le répertoire d'images de la critique autour de ces perceptions. Brughetti y affirme alors que « La clarté des formes, la sobriété conceptuelle et la mesure harmonieuse s'adaptent clairement au meilleur art argentin d'héritage latin, méditerranéen⁴⁷. » Tandis que Squirru écrit que « Nous venons de la grande caste de la Méditerranée européenne, nous sommes les dépositaires directs de cette tradition hébreo-gréco-latine. Il serait insolite que nous renions une telle lignée⁴⁸. »

L'optimisme de la critique cosmopolite face aux événements du début de la décennie, est ainsi en rapport étroit avec l'accomplissement d'une sorte de destinée qui est à plusieurs reprises annoncée dans la littérature spécialisée de l'époque. Dans le raisonnement des critiques, la nouvelle

44 Rafael SQUIRRU, *Primera exposición internacional de arte moderno*, cat. d'exposition cité.

45 *Ibidem*. [La República Argentina, lo suficientemente madura como para convocar a esta fiesta espiritual en 1960, sabrá superar cualquier escollo para cumplir el alto destino que le marcan las estrellas.]

46 Cayetano CÓRDOVA ITURBURU, « La exposición argentina en Río de Janeiro », *Anuario de la crítica*, Publication de l'AACA, 1961, p. 34. [Somos hijos, el hecho es incontrovertible, de esa cultura [la europea], su consecuencia, y no creo que podamos, ni tenemos por qué intentarlo, aspirar a otra cosa que a ser, en arte, una expresión de esa cultura, como lo somos en el de las instituciones políticas o en los ámbitos del pensamiento y de la técnica.]

47 Romualdo BRUGHETTI, « 150 años de arte argentino », *Anuario de la crítica*, publication citée, p. 22. [La claridad de las formas, la sobriedad conceptual y la medida armónica se adaptan agudamente al mejor arte argentino, de herencia latina, mediterránea.]

48 Rafael SQUIRRU, « Sentido de la crítica de arte », *Ibidem*, p. 74. [Venimos de la gran casta del mediterráneo europeo, somos los depositarios directos de esa tradición hebreo-gréco-latina. Sería insólito que renegásemos de tal estirpe.]

vitesse du temps ajuste l'art local aux tendances mondiales, corrige le retard historique, réduit l'écart entre l'Argentine et l'Europe et permet de prédire une visibilité internationale en synchronie avec le rythme des grands centres. Elle donnerait également la possibilité à l'art argentin de se détacher de l'importation et la copie, le caractère spéculaire vis-à-vis de l'art européen, le manque d'audace, le provincialisme, etc., traits jugés négativement par la critique. Cette nouvelle vitesse est reçue, en général, avec d'enthousiasme, comme une occasion que l'on ne peut pas laisser passer⁴⁹.

L'uniformisation stylistique et sortie au monde

Les éléments du présent et du passé récent que la critique observe pour conclure que le temps s'est accéléré appartiennent à deux ordres : l'institutionnel et le stylistique. Dans un article de Parpagnoli cité plus haut intitulé, significativement, « La peinture. Les artistes argentins à jour », l'auteur explique :

Pendant les cinq dernières années les liens physiques avec l'Europe et les États-Unis se sont resserrés plus rapidement, et les aides provenant des organismes privés et officiels aux artistes se sont intensifiées. Les prix importants, les bourses, les emprunts, ne sont pas uniquement un honneur mais aussi une aide effective. L'action des galeries et des collections privées, la plus grande importance de la critique, la publicité et l'auto-publicité bien organisées, la multiplication des groupes d'artistes, les tables rondes, les discussions, les ruses et les panégyriques, forment une scène excitante⁵⁰.

De cette manière sont décrits en 1961 la situation et le fonctionnement du système de l'art local, que la critique appelle « ambiance ». L'« ambiance » ou le « milieu » est une des variables prise en compte par l'histoire et la critique d'art argentines depuis ses origines. C'est une des conditions qui détermine les caractéristiques de l'art – avec la race et le moment historique –,

49 Le phénomène divise toutefois les opinions des critiques. Romero Brest, Squirru ou Parpagnoli sont les plus optimistes en face de ladite « accélération ». D'autres comme Brughetti sont prudents au moment de la célébrer, en particulier quand l'art informel est associé au phénomène, car il est considéré comme un style en vogue, à disposition des artistes non authentiques.

50 Hugo PARGAGNOLI, « La pintura. Los artistas argentinos al día », *Artes y letras argentinas*, numéro extraordinaire, publication du Fondo Nacional de las Artes, 1961. [En los últimos cinco años se han estrechado aceleradamente las vinculaciones físicas con Europa y Estados Unidos y se ha intensificado la colaboración que los organismos privados y oficiales prestan a los artistas. Los premios importantes, las becas, los empréstitos, constituyen una ayuda efectiva, no solo un honor. La acción de las galerías y colecciones particulares, la mayor importancia de la crítica, la propaganda o autopropaganda bien organizada, la multiplicación de los grupos plásticos, las mesas redondas, discusiones insidias y panegíricos, componen una escena excitante.]

dans des interprétations marquées notamment par la pensée d'Hippolyte Taine, très répandue parmi les auteurs positivistes argentins. L'« ambiance » comprend, traditionnellement, des données du climat et du paysage, mais au début des années soixante elle considère les agents, organismes et pratiques intégrant le système de l'art : musées, galeries, prix, salons, marché, critique d'art, parmi d'autres. La critique affirme que, à la différence de moments moins propices dans l'histoire du pays, l'ambiance contemporaine est arrivée à maturité⁵¹, et qu'elle devient spécialement favorable aux jeunes artistes⁵².

Un autre élément observé par les critiques au moment de certifier le changement de rythme du développement de l'art local est le style contemporain. Pour une grande partie de la critique, l'art informel, une des tendances de la non-figuration, est la voie d'accès de l'art argentin à la dimension internationale⁵³. En 1960 a lieu la *Primera exposición internacional de arte moderno* au MAM-BA [Image 3-3], institution qui inaugure avec cet événement son premier siège⁵⁴. L'accrochage a été conçu par le directeur du musée, Squirru, qui opte pour ne pas rassembler les œuvres selon les nationalités des artistes mais pour les mêler. Cette décision permet ainsi aux visiteurs de contempler les œuvres argentines récentes à côté des envois d'autres pays, fait qui entraîne des comparaisons et l'évaluation de la production nationale. Squirru visait à rendre évidentes les filiations – affirme Andrea Giunta – entre l'art nouveau des États-Unis et l'art nouveau de l'Argentine et, par là même, à rétrécir les distances avec l'art européen⁵⁵. Quatorze pays sont invités à participer, entre autres, la France, les États-Unis, l'Espagne et l'Italie⁵⁶. Les États-Unis envoient, à travers le MoMA, des pièces de Willem de Kooning, Franz Kline, Jackson Pollock et Mark Tobey, tandis que la représentation française est composée par des œuvres de Bernard Buffet, Jean Fautrier, Charles Lapicque, Jean Piaubert et Pierre Soulages [Images 3-4 à 3-10]. L'Argentine expose des œuvres des peintres et sculpteurs de différentes générations. Le choix

51 Ernesto RAMALLO, « ¿Qué es una bienal? », *Del Arte*, n° 4, octobre 1961, p. 7.

52 Hugo PARGAGNOLI, « Los obreros de la undécima hora », art. cit.

53 *Ibidem*.

54 Le musée d'art moderne de Buenos Aires (MAM-BA) est créé en 1956 à la requête de Rafael Squirru. Pendant ses premières années d'existence, il n'a pas de locaux propres et Squirru organise des expositions dans des galeries d'art et d'autres musées de la ville, et même dans un bateau itinérant. En 1960, le musée s'installe dans un immeuble récemment bâti sur l'avenue Corrientes. Depuis 1986 il se trouve sur l'avenue San Juan, dans un ancien immeuble industriel récemment restauré. Le patrimoine du MAM-BA est d'environ 7.000 œuvres d'art argentin datant de 1920 jusqu'à présent. Il conserve des collections de photographie argentine, de design industriel et graphique, et d'importantes collections d'artistes tels que Antonio Seguí, Luis Seoane et Alberto Heredia. La peinture informelle est représentée par des toiles d'Alberto Greco, Kenneth Kemple, Luis Wells, Mario Pucciarelli.

55 Andrea GIUNTA, *Vanguardia, internacionalismo y política...*, op. cit., p. 155.

56 Y participent également des artistes du Brésil, Chili, Bolivie, Grèce, Inde, Pays Bas, Angleterre, Pologne, Suisse et Uruguay. Cent trente-huit artistes de différentes générations composent la sélection argentine – la plus nombreuse de tous les pays intervenants –, entre eux : Ricardo Carpani, Héctor Basaldúa, Roberto Aizenberg, Alberto Greco, Federico Peralta Ramos, Emilio Pettoruti, Ernesto Deira, Jorge de la Vega, Nicolás García Urriburu.

privilégie la figuration revisitée dans le contact des avant-gardes du début du siècle et de l'École de Paris (Lino E. Spilimbergo, Ramón Gómez Cornet, Horacio Butler, Raquel Forner, Antonio Berni), ainsi que la non-figuration dans sa dérive abstraite lyrique (Noemí Di Benedetto, Aníbal Carreño). Le groupe de peintres informels agissant à Buenos Aires depuis 1958 est représenté par des œuvres de Kenneth Kemble, Mario Pucciarelli, Towas, Enrique Barilari, Kasuya Sakai⁵⁷, et par celles de Rómulo Macció et Luis Felipe Noé – qui fondent le groupe de la Nueva Figuración quelques années plus tard. L'abstraction géométrique et concrète et la « peinture générative » sont aussi montrées (avec l'inclusion d'Ary Brizzi, Alfredo Hlito, Raúl Lozza d'un côté, et de Miguel Ángel Vidal et Eduardo Mac Entyre de l'autre), mais dans une moindre mesure. Le choix d'images illustrant l'important catalogue démontre la préférence pour des œuvres non-figuratives, lyriques et expressionnistes, que pour ces dernières. Certaines des œuvres sélectionnées par Squirru, notamment celles des peintres informels comme Pucciarelli, Sakai, Macció et Kemble, intègrent les sélections que l'Argentine montre à l'étranger à la même époque⁵⁸.

L'accrochage de Squirru produit les effets recherchés dans les lectures de la critique. La proximité entre les toiles *Gran pintura negra* de Kemble, *Requiem* de Kline et *Peinture* de Soulages, ou entre *Pintura* de Macció et *Women III* de de Kooning, aide les commentateurs à soumettre à l'épreuve les hypothèses autour de l'accélération, la mise à jour et la synchronie entre l'art argentin et les principales tendances étrangères. Des toiles à grand format, à traits rapides et

57 La première exposition du Mouvement informel a eu lieu à la Galerie Van Riel de Buenos Aires en 1959, mais la tendance était déjà en train de se développer les années précédentes parmi Greco, Kemble, Pucciarelli, Fernando Maza, et d'autres. Entre 1959 et 1961, l'art informel a une présence remarquable sur la scène artistique de Buenos Aires. Des critiques comme Aldo Pellegrini et Julio Llinás – fondateur de la revue *Boa* qui suivait les idées néo-surréalistes du poète Edouard Jaguer et de sa revue *Phases* – soutiennent son développement avec des arguments le reliant aux principes du surréalisme. À ce sujet voir Jorge LÓPEZ ANAYA, « El informalismo en la Argentina », in Centro Virtual de Arte Argentino, Subsecretaría de Cultura, CABA, http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/arteargentino/02dossiers/informalismo/01definicion_i.php. Texte consulté en janvier 2010 ; Andrea GIUNTA, *Vanguardia, internacionalismo y política...*, op. cit. ; María José HERRERA, *Arte60 : la era del disenso*, cat. d'exposition, Buenos Aires, Galerie Angel Guido Art Projet, 2008.

58 La présence régulière de certaines œuvres et artistes dans les principaux événements nationaux et internationaux de la période montre quel est le profil de l'art argentin que les commissaires chargés des sélections cherchent à mettre en relief. Pucciarelli, par exemple, en plus de faire partie de la *Primera exposición internacional de arte moderno* au MAM-BA, montre sa peinture *Larnier Place* (huile sur toile, 116 x 89 cm, 1961) à la VI^e Biennale de São Paulo en 1961 et à la XXXI^e Biennale de Venise l'année suivante. Il est le premier gagnant du prix de l'ITDT en 1960 et participé aussi à l'exposition *150 años de arte argentino* la même année. Sakai, à son tour, participe à la VI^e Biennale de São Paulo en 1961 et à la XXXI^e Biennale de Venise en 1962. Il expose, ainsi que Kemble, à l'exposition *150 años de arte argentino*. Macció montre sa toile *Imágenes* (huile sur toile, 200 x 250 cm, 1961) à la VI^e Biennale de São Paulo en 1961 et à la XXXI^e Biennale de Venise en 1962. L'artiste participe à l'*Exposición de arte argentino contemporáneo* à Rio de Janeiro en 1961, et à l'exposition *150 años de arte argentino*. Plusieurs des participants à la *Primera exposición internacional de arte moderno* au MAM-BA profitent préalablement des expositions individuelles (deux expositions de Kemble en 1960) ou collectives (Movimiento informalista en 1959 ; Grupo del Sur en 1959 et 1960 ; Arte generativo en 1960, parmi d'autres) organisées par cette institution dans divers musées (Museo Eduardo Sívori) et galeries (Rubbers, Peuser, Lirolay).

chargés de matière, presque monochromes dans certains cas, et abandonnant pour la plupart les motifs figuratifs, ont réussi à provoquer un effet uniforme dans les salles de l'exposition. Ainsi dans sa chronique, Parpagnoli commente les œuvres des Argentins après avoir présenté les artistes français, italiens, états-uniens, espagnols⁵⁹, et d'autres, comme des « vedettes internationales ». Si les Argentins « tournent encore dans des orbites plus réduites », écrit le critique, ce qu'ils atteignent avec leurs œuvres, au contraire, n'est pas éloigné des résultats obtenus pas leurs collègues étrangers. Il ajoute en plus qu'« on peut oublier leur provenance, ne pas lire leurs notices et, au contraire, se laisser conduire simplement par l'attraction des œuvres. On sera surpris de ne pas toujours pouvoir distinguer le tableau argentin de l'italien ou du français⁶⁰. » Parpagnoli passe en revue les changements d'ordre institutionnel et économique qui depuis la moitié des années vingt contribuent à actualiser la scène locale. En ce qui concerne le développement des styles, c'est alors la non figuration qui participe à l'accélération des cinq dernières années, car elle « internationalise les arts. » et « balaie les éléments de localisation d'un tableau ». Avec la disparition de l'« image locale », les « motifs trompeurs de séduction » indiquant l'appartenance nationale d'un tableau, disparaissent. Parpagnoli conclut que

pour le moment, le grand public ne détecte pas immédiatement le « caractère » japonais, français, italien, espagnol, états-unien ou argentin chez Tadashi Sugimata, Fautrier, Corpora, Tapiés, Kline ou [Alberto] Greco, il unifie ainsi ces peintres qui, étant d'un pays ou d'un autre, ne le démontrent pas, car ils sont plus d'une époque que d'un ici ou d'un là-bas⁶¹.

L'auteur souligne et vante l'uniformisation de la peinture plus actuelle qu'il a corroborée lors de l'exposition. À son avis, celle-là annule le décalage temporel et l'éloignement géographique traditionnel pour placer toutes les manifestations à des niveaux d'égalité et synchronie inusités.

La peinture informelle se développe en Argentine depuis la fin des années cinquante. Maîtriser ce style signifie, pour les critiques, parler sans aucun délai la même langue des centres

59 Les participants italiens sont Giuseppe Santomaso, Emilio Vedova, Alberto Burri, Afro Basaldella, Renato Birolli, Giuseppe Capogrossi, Antonio Corpora ; et les espagnols Antoni Tapiés et Modesto Cuixart.

60 Hugo PARGNOLI, « Los obreros de la undécima hora », art. cit. [Se puede olvidar la procedencia, no mirar los rótulos y, al contrario, dejarse arrastrar con sencillez por la atracción de las obras. Se tendrá la sorpresa de no poder distinguir siempre el cuadro argentino del francés o el italiano].

61 *Ibidem*, p. 140. [Todavía el gran público no detecta de inmediato el « carácter » japonés, francés, italiano, español, norteamericano o argentino de Tadashi Sugimata, Fautrier, Corpora, Tapiés, Kline o Greco, de modo que unifica a estos pintores, que siguen siendo de este o aquel lugar aunque no lo parecen, porque son más de una misma época que de aquí o allá.]

exportateurs d'art. Cela représente la maturité et la possibilité de s'exprimer « correctement dans le langage d'aujourd'hui⁶² ». L'art informel met sur un pied d'égalité les artistes argentins et leurs collègues étrangers, et les libère des risques du folklore, une autre crainte de la critique. Dans ce sens, Schoo répond en 1963 à un questionnaire sur « le moment actuel de l'art argentin », en affirmant qu'« il est impossible aujourd'hui de distinguer, plastiquement parlant, "le caractère argentin" par l'exercice du pittoresque extérieur, c'est-à-dire, par la représentation de *gauchos*, d'indiens et de dames buvant du *mate*⁶³. » L'informel produit un déplacement intéressant en ce qui concerne le problème de l'importation de formules étrangères, la copie, la répétition⁶⁴, le reflet⁶⁵, toutes des accusations que la critique dirige à l'art argentin du passé. Ce style est pratiqué depuis 1957, sans le « retard » des styles modernes de la première moitié du siècle. Alors, s'il ne peut pas être considéré comme « original », il n'est pas perçu comme anachronique et démontre l'ouverture à la nouveauté des artistes locaux, absente dans d'autres périodes et célébrée par les critiques. La non-figuration et l'art informel, dont la critique internationale signale la « portée universelle », donnent lieu à une sorte d'impasse dans la recherche du « caractère national » dans le discours de la critique d'art argentine d'aspiration cosmopolite⁶⁶.

Des périodisations pour le « temps accéléré »

Certaines des dates auxquelles la critique fait appel pour organiser l'irruption du « temps nouveau » de l'art argentin sont fournies par l'histoire de l'art, mais le phénomène de l'accélération en fait ressortir d'autres. L'année 1924 et les années vingt en général, sont

62 « Nous allons finalement de pair avec les courants universaux, avec la maturité suffisante pour nous exprimer correctement dans la langue d'aujourd'hui, sans attendre de l'information et sans faire appel à des affectations qui ne participent pas de la vraie création. », Sans signature, « 150 años de arte argentino... », art. cit., p. 4. [(...) al fin estamos a la par de las corrientes universales, con suficiente adulez para expresarnos correctamente en el idioma de hoy, sin esperar información ni recurrir a impostaciones que no hacen a la creación verdadera.] Voir également Hugo PARGNOLI, « La pintura. Los artistas argentinos al día », art. cit.

63 Ernesto SCHOO, « Problemas tangenciales a la escultura argentina », *Crítica de arte. Argentina 1962-63*. Asociación Argentina de críticos de arte, Buenos Aires, 1963. [imposible distinguir hoy, plásticamente hablando, « lo argentino » mediante el ejercicio de lo pintoresco exterior, es decir, mediante la representación de gauchos, indios y señoras tomando mate.]

64 Romualdo BRUGHETTI, « El arte latinoamericano », *Cuadernos...*, n° 53, octobre 1961, pp. 122-127 ; Rubén VELA, « Algunas reflexiones sobre la pintura argentina actual », *Anuario de la crítica, op. cit.*, pp. 45-51.

65 Hugo PARGNOLI, « La pintura. Los artistas argentinos al día », art. cit.

66 Cette observation doit être toutefois nuancée car, comme on verra plus en bas, une partie de la critique argentine va s'interroger autour des possibilités du développement d'un « art informel argentin ». La référence est ici la peinture informelle espagnole dont les critiques argentins reconnaissent les vrais traits nationaux et admirent la réussite de la transformation d'un langage apparemment « universel » dans un art national et authentique.

mentionnées quand les bilans parcourent la première moitié du siècle. Ces dates sont associées à la modernisation de la scène locale et à la rénovation du langage artistique car à l'époque sont introduites les nouveautés avant-gardistes avec le retour d'Europe d'artistes tels que Pettoruti et Xul Solar en 1924, comme on l'a déjà indiqué. Ce moment inaugure, par là même, une étape riche en scandales pour la critique et le public le plus réticent face au « nouveau ». Cette date signale aussi la création d'institutions telles que l'Asociación Amigos del Arte et la parution de la revue *Martín Fierro* qui rassemble des écrivains et peintres avant-gardistes. Dans le discours critique du début des années soixante son rôle est « décisif » car elle inaugure le processus qui conduit au « surgissement » de l'art argentin plus actuel⁶⁷.

L'année 1944 est aussi souvent signalée comme la date clôturant le retardement. Pour Córdoba Iturburu, à partir de cette année, l'art du pays suit le rythme international grâce à l'introduction des tendances modernes et au développement local de l'art concret⁶⁸. Autant 1924 que 1944 sont des dates organisant encore aujourd'hui le récit historique sur l'art argentin. Pour un nombre limité d'auteurs la fin de la Seconde Guerre mondiale délimite aussi des périodes⁶⁹. Pour Guillermo de Torre, par exemple, cet événement non artistique marque la transformation du monde et le début d'un temps accéléré qui dépasse les frontières de l'Argentine et qui touche l'évolution générale des arts plastiques⁷⁰. À la même époque, l'historiographie française commence juste à faire appel à cette date qui est utilisée d'abord par les Allemands. La démarcation « depuis 1945 » commence à circuler à partir de la Documenta II de l'année 1959, appelée en l'occurrence par ses commissaires, Werner Haftmann et Will Grohmann, « L'art depuis 1945 ». Vers la fin des années soixante, cette date est légitimée comme critère de périodisation, et « elle se doubla d'une rhétorique du surgissement et de la génération spontanée, assortie d'une interprétation systématiquement dramatique de l'origine "post-traumatique" de l'abstraction d'après-guerre⁷¹ ». Dans l'historiographie de l'art, 1945 revêt, désormais, le caractère d'une « coupure dramatique » jamais démentie, affirme Leeman. En ce qui concerne le récit historique et critique des Argentins, la fin de la guerre, en tant que référence étrangère et extra-artistique, n'est pas spécialement prise en compte comme critère de périodisation de l'art local. Quand en 1969 Romero Brest organise son ouvrage *El arte en Argentina. Últimas décadas*, il opte pour introduire deux limites : « depuis 1945 » et « depuis 1963 ». Néanmoins, sa décision n'a pas de

67 Hugo PARGNOLI, « Los obreros de la undécima hora », art. cit., p. 136.

68 Cayetano CÓRDOVA ITURBURU, « Panorama general : 1810-1960 », art. cit., sans page indiquée.

69 Aucune mention à cette date dans la table des matières de l'ouvrage de Córdoba Iturburu.

70 Guillermo de TORRE, « La aceleración del tiempo artístico », art. cit.

71 Richard LEEMAN, *Le critique, l'art et l'histoire...*, op. cit., p. 35.

fondements historiographiques ou conceptuels mais purement stratégiques. Dans le prologue il explique la raison de cette coupure chronologique qu'il juge peu habituelle : le livre est destiné à être publié en Italie dans la collection L'Arte del dopoguerra ad oggi⁷². Dans le contexte européen, cette division trouve un sens, tandis qu'en Argentine, malgré les conséquences locales du conflit mondial⁷³, cette référence est faible pour l'histoire de l'art⁷⁴.

Par ailleurs, l'année 1945 est, pour les Argentins, celle où Juan Domingo Perón arrive au pouvoir pour gouverner le pays pendant deux périodes consécutives jusqu'au coup d'État de 1955⁷⁵. Cette référence politique locale concurrence alors celle associée au conflit international comme critère de démarcation entre les périodes. Cependant, elle n'arrive pas non plus à constituer un moment de coupure relevante dans la construction du récit historique sur l'art⁷⁶. Au

72 L'ouvrage est publié plus tard sous le titre *Arte dopo il 1945. Argentina*, Cappelli Editore, Bologna, 1975.

73 Suite à l'invasion de la Pologne par l'Allemagne en 1939, le gouvernement argentin manifeste sa neutralité face au conflit, en suivant la même politique externe que lors de la Première Guerre mondiale et de la guerre d'Espagne. Cette décision vise à maintenir les liens commerciaux et financiers et à éviter les engagements politiques qui pouvaient compliquer la situation du pays. En plus, elle cherche à ne pas alimenter « l'effet contagion » dans une société formée par une immigration récente provenant des nations en conflit. Parmi la classe politique et l'opinion publique deux factions prennent forme : celle des nationalistes soutenant le fascisme et le franquisme, et celle des secteurs idéologiquement proches des nations alliées. Les différents présidents du pays lors de la durée de la guerre – Roberto Ortiz, Ramón Castillo, Arturo Rawson, Pedro Pablo Ramírez, Edelmiro J. Farrell – optent successivement pour des politiques extérieures plus ou moins proches de ces deux extrêmes. Il sont l'objet de pressions économiques et politiques autant de la part des États-Unis que de l'Allemagne qui exigent la sortie du pays de la neutralité. Au cours de cette dispute, les rapports avec les États-Unis définiront les nuances de la neutralité et le degré de rapprochement vis-à-vis de chaque position en confrontation. En janvier 1944, l'Argentine rompt ses relations diplomatiques avec les nations membres de l'Axe ne déclarant la guerre à l'Allemagne et au Japon que deux mois plus tard. FRANCISCO CORIGLIANO, « La neutralidad acosada (1939-1945). Argentina frente a la Segunda Guerra Mundial », *Todo es Historia*, n° 506, septembre 2009, pp. 54-76 ; CARLOS ESCUDÉ, *Gran Bretaña, Estados Unidos y la declinación argentina 1942-1949*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1983.

74 Cela change notamment depuis quelques années. La nouvelle historiographie de l'art élaborée tend à inscrire les problématiques de l'art local de la seconde moitié du XX^e siècle et de ses institutions dans le contexte géopolitique de la guerre froide. Ces études incluent le pays dans des voies du développement moderne et tardo-moderne alternatives aux récits centraux mais partageant le même contexte politique occidentale. Cf. par exemple, ANDREA GIUNTA, *Vanguardia, internacionalismo y política...*, op. cit. ; ANDREA GIUNTA, LAURA MALOSETTI COSTA (dir.), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires, Paidós, 2005, parmi d'autres.

75 Juan Domingo Perón (1895-1974) gouverne pendant deux périodes entre 1946 et 1955. Membre de l'Armée, il remplit des fonctions au sein du Département – et plus tard, Ministère – du travail, comme vice-président et comme ministre de Guerre des régimes dictatoriaux de Pedro Pablo Ramírez et Edelmiro J. Farrell. Il démissionne de ces postes suite à des pressions des factions contraires dans l'Armée. Il est incarcéré mais libéré grâce à une grande manifestation ouvrière, secteur qu'il avait bénéficié avec des mesures assurant les droits des travailleurs. Il arrive à la présidence après les élections de 1946 où il obtient 56 % des votes. La deuxième présidence de Perón est interrompue en 1955 par un coup d'État militaire qui installe la « révolution libératrice », qui proscrit le *peronismo* et oblige Perón à s'exiler. Il part au Paraguay, puis au Panama, et s'installe finalement à Puerta de Hierro à Madrid. Il ne retourne au pays que lors d'un bref séjour en 1972 avant son retour définitif en 1973 pour sa troisième présidence en remplaçant Héctor J. Cámpora, qui avait gagné les élections et préparé le retour du leader.

76 Comme l'explique Giunta, le « *peronismo* » ne développe pas une politique systématique envers l'art moderne. Bien que le régime taxe de « morbide » l'art abstrait à travers des déclarations du ministre de l'éducation Oscar Ivanissevich vers la fin des années quarante, il n'agit pas contre les artistes et les œuvres, et accepte des positions en faveur de l'art moderne parmi ses propres fonctionnaires. Perón utilise des images pour la propagande mais il ne compte pas d'artistes adeptes exaltant sa figure ou son gouvernement, et n'emploie pas non plus les expositions comme des instruments politiques. ANDREA GIUNTA, *Vanguardia, internacionalismo y política...*, op. cit., p. 64 et ss.

début des années soixante, la référence dans la critique à la décennie 1945-1955 comme une période différenciée en matière d'art est assez subtile voire inexistante. Parpagnoli reconnaît, depuis les pages de la revue *Sur* – publication ouvertement « *anti-peronista* » –, que c'est avec la fin de « la décennie *peronista* », qu'il juge comme « dix années de visible vulgarité mais pas de retardement, car en cachette ou à l'étranger on a continué de travailler⁷⁷. », que l'accélération artistique s'épanouit pleinement. Cependant, 1955 n'est pas une date approuvée à la majorité pour l'organisation des périodes. Parpagnoli et Romero Brest concordent au contraire sur l'année 1950 comme la date indiquant le début de l'accélération.

Pour établir des périodisations sur le passé récent, la critique articule ainsi des repères provenant de la chronologie (la décennie, les lustres), des critères stylistiques (l'apparition de nouvelles tendances artistiques), institutionnels et économiques (les caractéristiques du milieu) et sociologiques (les nouvelles caractéristiques du public, un plus grand nombre d'artistes), etc. Le changement de rythme et l'accélération sont, plutôt, le résultat de l'observation de la somme d'événements (institutionnels et stylistiques) que les critiques ordonnent, rétrospectivement, selon une logique finaliste. « Les dix dernières années » ainsi que « les cinq dernières années » se détachent comme la période de l'accélération du temps, bien que l'origine du phénomène et ses causes restent diffuses et sa périodisation variable. Elle est principalement l'expression de l'esprit d'époque, un sentiment, difficile à cerner au moment de déterminer les faits avec précision.

Les appréciations autour de la temporalité dans la critique d'art du début des années soixante, parviennent-elles à être repérées par les histoires de l'art étudiant la période ? Dans deux ouvrages parus vers la fin de la décennie à Buenos Aires, *Panorama de la pintura argentina contemporánea* [Panorama de la peinture argentine contemporaine] (Paidós, 1967) d'Aldo Pellegrini, et *El arte en Argentina. Últimas décadas* [L'art en Argentine. Dernières décennies] (Paidós, 1969) de Romero Brest, les traces des périodisations basées sur cette expérience de l'accélération du temps ne sont pas conservées. Il s'agit des deux premiers ouvrages proposant une approche historique de la décennie, bien que ceux ne soient pas des histoires de l'art au sens strict du terme. Ils inscrivent la période dans l'histoire de l'art et historicisent certains événements du passé récent. Quoique dédiés à la période contemporaine, les deux ouvrages commencent avec des chapitres préliminaires synthétisant toute l'histoire de l'art argentin depuis l'indépendance – comme habituellement dans cette littérature –, pour ensuite rentrer dans l'étude de la période en question – les « dernières décennies », le « contemporain » –, qui vient s'ajouter comme un

⁷⁷ Hugo PARGAGNOLI, « Los obreros de la undécima hora », art. cit., p. 137.

nouveau chapitre de l'histoire. Romero Brest, qui divise l'étude en deux étapes à partir de l'année 1945 et à partir de l'année 1963, n'inclut aucune indication d'étapes intermédiaires coïncidant avec les années 1950 ou 1955. Pour l'auteur, les années autour de 1960 ont été « un moment confus de notre histoire » où les peintres abstraits lyriques et les informels se distinguent pourtant. Par ailleurs, le livre de Pellegrini⁷⁸ est présenté comme « panorama » dans le titre et comme « histoire de l'art » sur la quatrième de couverture. Pellegrini déclare vouloir faire une « chronique historique autour du présent⁷⁹ » sans clarifier la conjonction problématique d'« histoire » et « temps présent » dans la même proposition. L'inquiétude autour de la construction de l'histoire réapparaît au moment d'explicitier les critères d'inclusion et d'exclusion des artistes dans son analyse. Il annonce qu'il prend en compte les artistes « qui ont fait histoire » en apportant des innovations au développement de l'art, et qu'il écarte ceux qu'il considère « ahistoriques » car, au contraire, ils n'ont pas contribué à l'évolution de l'art moderne. Ce *Panorama...* inclut la période entre le début du XX^e siècle et la date de rédaction du livre, dans un parcours chronologique centré dans la parution et le développement successifs des divers styles et tendances⁸⁰. Il passe assez rapidement sur le début des années soixante et, par rapport à l'art informel, qui avait alors occupé le débat critique, Pellegrini affirme que malgré son grand impact, « peu de choses positives sont restées de ce tumulte fugace⁸¹. » De la même manière que le fait Córdova Iturburu une décennie auparavant, Pellegrini revient sur la « chronologie du retard » dans certaines sections de son travail. Cependant, il explique la succession stylistique, les passages entre un style et l'autre ainsi que leurs causes à partir des références propres au monde de l'art local et non dans la comparaison avec le modèle étranger. L'action des institutions, les événements de l'histoire socio-politique locale ou mondiale ont, de plus, peu d'impact dans le récit sur l'art de cet auteur. Au contraire, le retour au pays des artistes formés en Europe, l'apparition

78 Aldo Pellegrini (1903-1973) est médecin, poète et critique. Il fonde le premier groupe surréaliste hispanophone et contribue à la diffusion de ce mouvement en Argentine à travers la revue *Qué* (1928-1930). Les auteurs Enrique Molina, Oliverio Girondo, Julio Llinás, Olga Orozco et Alejandra Pizarnik et d'autres, interviennent dans ce projet. En 1948 il publie deux numéros de la revue *Ciclo* incluant des textes de Tristan Tzara et Georges Bataille. Il dirige également les revues *Punto y Línea* et *A partir de cero*. En 1951 il promeut la création du groupe Artistas Modernos de la Argentina composé d'artistes abstraits et concrets. Au début des années soixante, Pellegrini publie une anthologie de la poésie surréaliste et en 1965 les manifestes de ce mouvement. En 1967 il organise l'exposition *Surrealismo en la Argentina* [Le surréalisme en Argentine] à l'ITDT où il accroche des œuvres de Xul Solar, Roberto Aizenberg, Berni, Emilio Renart, Osvaldo Borda, Martha Peluffo, Luis Felipe Noé, Macció et autres.

79 Aldo PELLEGRINI, *Panorama de la pintura argentina contemporánea*, Buenos Aires, Paidós, 1967, p. 9.

80 Ce panorama comprend la période entre le début du XX^e siècle et l'époque de sa rédaction et s'organise en trois sections : les premières avant-gardes, la période abstraite et les dernières tendances. Chaque moment est découpé selon des événements propres au monde de l'art : le premier commence avec le retour au pays du peintre Martín Malharro ; le deuxième avec la sortie de la revue *Arturo* en 1944 ; et le troisième avec l'irruption des nouvelles tendances qui déplacent la peinture informelle du centre de la scène artistique.

81 *Ibidem*, p. 79. [Poco de positivo ha quedado de ese tumulto fugaz.]

des générations avec de nouveaux intérêts, l'épuisement d'une tendance poussant le développement de la suivante, jalonnent la période et font avancer son récit.

Les traditionnelles comparaisons avec le développement de l'art moderne selon la cadence du « méridien de Greenwich » français, sont ici nuancées. L'explication de ce changement de perspective est offert dans la section « L'internationalisation de l'art » du prologue où Pellegrini décrit les caractéristiques du présent. À son avis, l'internationalisation est le résultat du développement des médias de masse et son essor atteint l'ensemble des régions du globe. En conséquence, la situation de l'art argentin est comparable à celle de la France, l'Italie, le Japon ou les États-Unis. Aucun mouvement de rénovation peut rester limité aux frontières d'un seul pays et, bien que certains traits nationaux subsistent, explique Pellegrini, « Il y a des lignes tracées de façon similaire dans tous les pays du monde⁸². » L'auteur applique ces postulats pour composer son panorama de la peinture contemporaine. L'art argentin plus récent est analysé de manière autonome des tendances artistiques internationales, dans une évolution autosuffisante et fermée sur elle-même. Les styles et mouvements sont sans conteste les mêmes qu'à l'étranger et se succèdent dans la même séquence – abstraction, art concret, art informel, Pop Art, etc. –, mais Pellegrini n'établit ni comparaisons ni contrastes entre leurs manifestations locales et les étrangères. Il affirme, par exemple, que l'art informel surgit en Europe et aux États-Unis pour se diffuser ensuite dans le monde, ou que le Pop Art est plus fort dans son pays d'origine qu'en Argentine, mais il abandonne la structure traditionnelle de l'historiographie locale du « tandis que X arrive en Europe, en Argentine... ». Les styles et tendances des dernières décennies sont présentés sans besoin d'établir à chaque moment la référence au développement qu'ils ont atteint dans les centres, et Pellegrini évite ainsi de juger l'art local à partir des contrastes habituels avec l'art européen. Le décalage entre le temps local et celui du « méridien de Greenwich » français produisant auparavant la « chronologie du retard » est ici sauvé par effet de l'internationalisation dont la définition est établie en début d'ouvrage :

L'éclosion internationale suit l'apparition [des mouvements rénovateurs] dans n'importe quelle partie du globe presque immédiatement. Il existe aujourd'hui une véritable internationalisation de la culture : l'extraordinaire rapidité et facilité des communications, les gigantesques moyens de diffusion des idées et des réalisations sont la cause évidente de cet état. Et si les barrières douanières ou idéologiques tendent à isoler les nations, la culture a démontré une telle fluidité que toute barrière s'avère absolument inopérante⁸³.

82 *Ibidem*, p. 11.

83 Aldo PELLEGRINI, *Panorama de la pintura argentina contemporánea*, *op. cit.*, p. 11. [La eclosión internacional sigue

La façon dont Pellegrini conçoit l'« internationalisation » diffère de celle placée au centre des projets des institutions artistiques soutenus par la critique au début des années soixante. Cette définition-là désignait la diffusion et visibilité potentielle de l'art argentin à l'étranger tandis que celle de Pellegrini désigne le processus d'expansion et généralisation des nouveautés techniques et les possibilités qu'il comporte. Pour cet auteur, un ordre nouveau basé alors sur l'horizontalité des rapports entre les pays et sur l'homogénéité des problématiques et d'opportunités en aurait résulté ; il s'agit d'une forme de « globalisation » avant l'heure.

L'idée que la taille du monde était en train de se réduire et que la vitesse de la circulation de l'information augmentait, font partie de l'outillage conceptuel des études sur la société, l'art et la communication. Les deux sont liées aux notions développées dans les travaux du sociologue et théoricien canadien H. Marshall McLuhan. Celui-ci dispose alors d'une grande popularité parmi les auteurs argentins qui appliquent et interprètent ses postulats de façon plus ou moins éclectique⁸⁴. En effet, Pellegrini compte McLuhan parmi ses références : au moment de définir le happening, par exemple, il fait appel à la proposition du Canadien de considérer l'ensemble de l'activité humaine comme une œuvre d'art⁸⁵. Dans cette perspective, où tous les pays atteignent une égalité idéale grâce à la technologie qui dissout les hiérarchies anciennes, l'autorité centrale et unique de la capitale de l'espace mondial des arts et de son « méridien » tend à s'affaiblir, et est remplacée par l'utopie d'une distribution des forces et des trajectoires des influences nouvelles. Le résultat de ce point de vue dans le panorama de Pellegrini débouche sur un récit où le fossé historique entre l'art argentin et l'art des pays centraux s'est rétréci jusqu'à disparaître. Le présent est montré comme le moment d'accomplissement de la « synchronie » avec l'art international si attendue. Cela permet à l'auteur d'affirmer alors que « nous sommes à la minute avec ce qui arrive dans le monde⁸⁶ ». Dans un autre ouvrage paru à la même époque mais dont la portée est alors transnationale, Pellegrini suit la même perspective. Dans *Nuevas tendencias en la pintura* [De nouvelles tendances dans la peinture] (Buenos Aires, Muchnik, 1967)⁸⁷, certains styles picturaux dont le développement le justifie, méritent d'être étudiés pays par pays. Ainsi se succèdent des

casi inmediatamente a su aparición en cualquier parte del globo. Existe hoy una verdadera internacionalización de la cultura : la extraordinaria rapidez y facilidad de las comunicaciones, los gigantescos medios de difusión de las ideas y de las realizaciones son la causa evidente de este estado. Y si las barreras aduaneras o ideológicas tienden a aislar a las naciones, la cultura ha demostrado una fluidez tal que toda barrera resulta absolutamente inoperante.]

84 Cf. Ricardo DIVIANI, « La recepción de McLuhan en la Argentina de los años 60. Una lectura sobre lecturas », in Sandra VALDETTARO (dir.), *El dispositivo-McLuhan. Recuperaciones y derivaciones*, Rosario, Editorial de la Universidad Nacional de Rosario, 2011.

85 Aldo PELLEGRINI, *Panorama de la pintura argentina contemporánea*, op. cit., p. 115.

86 *Ibidem*, p. 10. [(...) estamos al minuto con lo que pasa en el mundo.]

87 Il est d'abord publié en anglais : *New Tendencies in Art*, Crown Publishers Inc., Nueva York, 1966.

sections tels que « l'art informel à Paris », « l'art informel en Allemagne », « en Italie », « au Japon », sans qu'ils soient signalées, dans une première approche, des hiérarchies évidentes entre les diverses manifestations nationales.

La critique argentine, au moyen d'un vocabulaire où prolifèrent les références au temps et à l'espace, à la vitesse et à la mutation, contribue à la création d'un imaginaire en concordance avec d'autres discours contemporains. La préoccupation récurrente des critiques pour le rythme du temps dévoile autant une conception finaliste de l'histoire que la vigueur du modèle européen inspirant encore les critères d'évaluation de l'art et déterminant la vitesse correcte de l'histoire. Le « méridien de Greenwich » français continue à dicter la « cadence correcte » pendant les années cinquante, et constitue le barème guidant la mise à jour et le patron permettant de mesurer l'« accélération » au début des années soixante. Celle-ci est perçue comme le biais qui rend possible l'effacement du retard historique et la synchronie définitive avec le temps des centres. Le phénomène de l'accélération du temps et ses conséquences sur l'art des contrées éloignées des centres est une perception fondée sur des événements du milieu – spécialement la réception de l'art informel comme promesse d'un « style universel » –, et accompagnée par un climat social et institutionnel propice. Elle se dilue et ne survit pas à son présent, ne se détachant pas comme époque ni période dans l'histoire de l'art argentin. Toutefois, vers la fin de la décennie, certaines lectures rétrospectives incorporent de nouvelles idées autour de la configuration et de la distribution des forces à l'intérieur de l'« espace mondial des arts ». Au cours de la décennie, des « accélérations » de nature différente ont une place dans la critique d'art en rapport notamment aux urgences liées à l'engagement politique et aux pratiques militantes des artistes.

4. Coexistence et conflit des représentations de la culture européenne, nationale et régionale

Au début de la décennie, des représentations de la culture européenne, régionale et nationale dialoguent et se confrontent dans les publications périodiques sur l'art en Argentine. En examinant les articles, la sélection d'images et la conception globale des différents magazines, on vérifie la circulation de définitions diverses et souvent contradictoires de la culture et du rapport du pays avec d'autres traditions. Dans un panorama mondial en transformation, l'imagination de la critique d'art participe, même à son insu, à la rénovation – et à la réactivation – des questions concernant le national, le régional et l'universel dans l'art. Dans les publications périodiques consacrées aux arts plastiques on identifie l'aspiration cosmopolite d'auteurs et éditeurs et le « modèle français » y reste opérationnel. Les thématiques abordées et la conception intégrale des produits éditoriaux montrent les efforts voulant inscrire ces projets au sein des tendances internationales ainsi que l'ambition de participer, plus ou moins virtuellement, aux dialogues et débats contemporains sur l'art et la critique. Dans ces publications – on se focalisera ici sur l'analyse d'une d'entre elles – on retrouve la certitude, encore en cours et souvent évoquée, que « les Argentins sont les dépositaires directs de la tradition hébreu-gréco-latine » et qu'il serait « insolite de renier cette souche¹ ». Ces mots de Rafael Squirru, confirment la vigueur de cette image traditionnelle parmi une grande partie de l'*intelligentzia* argentine. Il devient évident, néanmoins, que de nouvelles inquiétudes accompagnent la tâche des éditeurs et écrivains ; le regard dirigé vers l'Europe comme autorité en matière d'art et berceau de la culture occidentale et de l'art moderne se maintient mais il n'est pas le seul à remplir les pages des magazines. Les publications rappellent habituellement que les Argentins viennent « de la grande lignée de la méditerranée européenne² ». Toutefois, elles s'occupent davantage d'une autre filiation culturelle celle qui souligne l'appartenance du pays au continent américain.

Cosmopolitisme, internationalisation, universalisme, américanisme sont des notions qui partagent le champ critique lors des années soixante. La question autour du national, bien qu'elle n'ait jamais été abandonnée, montre des facettes renouvelées dans ce contexte de discussion. Elle

1 Rafael SQUIRRU, « Sentido de la crítica de arte », *Anuario de la crítica*, Publication de l'AACA, 1961, pp. 68-74.

2 *Ibidem*.

est rééditée au moment de définir les termes du rapport avec les « autres », soit l'Europe, les États-Unis, ou le reste du continent américain.

Les publications périodiques sur l'art au début des années soixante

Comme on l'a montré, le début de la décennie est vécu comme le seuil d'un changement imminent, origine d'une nouvelle ère où l'art argentin rentrera dans le circuit international et son histoire atteindra une autre vitesse, plus en accord avec le rythme des pays centraux. Le contexte politique et économique est marqué par le *desarrollismo* qui promet de transformer l'Argentine en une nation moderne et industrialisée à l'aide de capitaux étrangers. Les années du régime *peronista* sont alors derrière, et le pays rentre progressivement dans la société de consommation, avec des caractéristiques, des mœurs et une rhétorique différentes qui transforment la presse et les médias de communication. L'industrie de l'édition suit alors une réactivation qui concerne spécialement les publications périodiques. Le magazine états-unien *Time* et le « nouveau journalisme », depuis son essor en 1962, renouvellent et laissent leurs traces dans le style des hebdomadaires d'intérêt général. La revue très influente *Primera Plana* (1962-1969)³, ainsi que *Panorama* (1963-1975), *Análisis* (1961-1972), *Confirmado* (1965-fusionnée en 1972 avec *Análisis*) et d'autres, marquent la décennie, reflétant et façonnant le goût des classes moyennes en expansion⁴. Elles soutiennent les nouveautés, les avant-gardes esthétiques, les différentes façons de modernisation dans le pays et à l'étranger ; elles informent également sur les cas de censure dans

3 *Primera Plana* est un magazine de la maison d'édition Danoti, mot formé par les premières syllabes des noms des propriétaires : Victorio Italo, Sebastián Dalle Nogare et Jacobo Timmerman. Elle importe en Argentine les expériences des hebdomadaires états-uniens *Time* et *Newsweek*, bien qu'elle compte les services de presse de la publication française *L'Express*. Elle exploite ces modèles et engage des rédacteurs jeunes de très bon niveau culturel. Son prix, équivalent à six journaux de l'époque, ne l'empêche pas de devenir une publication à succès, attractive et distincte de ses contemporaines. Avec *Confirmado* elle défend une position politique libérale et soutient une faction des forces armées – les « azules ». Le magazine favorise le coup d'État de 1966 contre le président Arturo Illia qui donne lieu au régime militaire de Juan Carlos Onganía jusqu'en 1970. Ce gouvernement va toutefois la censurer et l'obliger à fermer en 1969. Ernesto Schoo, Alberto Cousté et Aldo Grinberg rédigent des comptes rendus et critiques d'art pour la publication. Carlos ULANOVSKY, *Parén las rotativas. Historia de los medios de comunicación en la Argentina. Diarios, revistas y periodistas (1920-1969)*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2005 ; Cristina FANGMANN, « Primera Plana : la renovación de la crítica periodística en los años 60 », *I Jornadas de historia de la crítica en la Argentina*, Buenos Aires, 2009. filo.uba.ar/contenidos/.../11Fangmann.pdf.

4 Ces publications rencontrent, en général, de nombreux obstacles, imposés tant par les gouvernements démocratiques que militaires. Des soucis économiques, des sanctions, des difficultés dans l'approvisionnement de papier, des poursuites des services de l'information et le manque de soutien publicitaire, entravent et interrompent leur parution. Certaines publications culturelles subissent aussi la censure comme *El grillo de papel*, dirigée par Abelardo Castillo et Liliana Heker, dont la sortie est interdite en 1960 par un arrêt du gouvernement de Frondizi. À ce sujet voir Carlos ULANOVSKY, *Parén las rotativas. Historia de los medios de comunicación... op. cit.*

le domaine de la culture d'autres pays, et examinent dans leurs articles d'importants sujets de l'histoire locale. Elles ont diffusé auprès du grand public de figures de la culture jusqu'alors méconnues comme l'écrivain colombien Gabriel García Márquez ou le philosophe et sociologue Herbert Marcuse⁵. Ces publications octroient des sections à extension variable à la critique des arts plastiques et à l'information sur l'art contemporain. Elles suivent attentivement les événements qui ont lieu au CAV de l'ITDT depuis 1963. Le directeur de cette institution, Jorge Romero Brest, est interviewé à plusieurs reprises ainsi que certains artistes, comme Marta Minujín ou Julio Le Parc. Les nouvelles tendances artistiques, notamment le Pop Art et le happening, captivent l'intérêt des journalistes et chroniqueurs. Dans les pages d'*Análisis*, le critique Jorge Glusberg diffuse tôt les manifestations artistiques les plus avancées nationales et internationales.

Au début de la décennie, des publications périodiques spécialisées nouvelles et d'autres déjà existantes sont disponibles dans le marché éditorial local. En 1960, *Lyra*⁶ et *Ars*⁷ ont presque vingt ans d'existence, tandis que *Del Arte*⁸, *Caballote*⁹, *Realizaciones*¹⁰, *Diagonal Cero*¹¹, entre autres, sont des projets naissants à durées variables¹². On note la présence de magazines privés et indépendants ainsi que celle des publications des institutions artistiques et culturelles : les revues des universités de La Plata et du Litoral ; du Ministère de l'éducation de Buenos Aires ; le bulletin du Fondo Nacional de las Artes¹³ ; *Forma*, la publication officielle de l'association de plasticiens

5 *Ibidem*, p. 258.

6 *Lyra. Revista de la moderna plástica argentina* sort entre 1943 et 1983 sous la direction de Francesco De Eclini Negrini.

7 *Ars. Revista de arte* est publiée depuis 1940 sous la direction de I. Schlagman.

8 *Del Arte* sort chaque mois entre juillet 1961 et juillet 1962. Elle arrive à dix livraisons avec une interruption de trois mois suivie de changements dans le staff. Le premier directeur est Sam Greenberg ; il est remplacé par Lorenzo Varela pour le dernier numéro.

9 *Caballote. Boletín de arte* est dirigé par Eduardo Baliari, il est paru entre mai 1960 et juillet 1967. Baliari est également collaborateur dans *Realizaciones*.

10 *Realizaciones. Revista de Cultura Visual, arte, teatro, poesía* sort entre 1962 et 1963, dirigée par l'artiste et écrivain Salvador Presta. La revue diffuse des idées du mouvement « Arte constructivo arquitectural » [art constructif architectural] fondé par Presta, qui propose l'intégration des arts plastiques et de l'architecture à travers l'abandon de la planimétrie de la toile en faveur de l'espace et du volume. Presta fait partie du mouvement Madí dès 1946.

11 *Diagonal Cero* est éditée par E. A. Vigo et plusieurs collaborateurs à La Plata entre 1962 et 1969, période où elle atteint vingt-huit livraisons.

12 La plupart des publications est dédiée à toutes les disciplines artistiques ; *Ars* et *Lyra*, s'occupent des beaux arts, mais aussi du théâtre, la danse et le ballet, le cinéma et la musique. D'autres comme *Diagonal Cero* rassemblent la critique d'art et la diffusion des xylographies et des poèmes.

13 *Artes y letras argentinas. Boletín del Fondo Nacional de las Artes* sort entre 1958 et 1966 sous la direction d'Eduardo Villalba Welsh. Ce bulletin institutionnel présente une synthèse des activités artistiques et littéraires nationales et des projets du Fonds national des arts. D'abord trimestriel et ensuite quadrimestriel, il livre trente et un numéros.

argentins¹⁴ ; l'annuaire de l'AACA, etc.¹⁵ Dans ces revues, la critique et l'essai sur l'art côtoient les commentaires sur la situation et la vie des institutions et des sections plus générales sur la culture et les idées contemporaines. L'annuaire de l'AACA et le bulletin *Caballote* sont, parmi ces exemples, les seules publications consacrées exclusivement aux arts plastiques, avec des critiques, des essais et des « enquêtes » et questionnaires – genre assez répandu à l'époque – dans la première, et des entretiens, articles d'opinion, comptes rendus d'expositions et des nouveautés de l'édition d'art dans la deuxième. *Lyra* et *Ars* sont de « beaux magazines » en grand format, en papier de qualité, profusément illustrés en couleur et en noir et blanc. Leurs premières de couvertures sont sobres, elles présentent la reproduction d'une œuvre à pleine page ou encadrée dans des marges en blanc où le nom de la revue est imprimé [Images 4-1 et 4-2]¹⁶. Dans ces magazines, de nombreuses pages sont remplies d'annonces publicitaires de marques et produits de haute gamme, associant ainsi les beaux arts et la « haute culture » à la consommation de produits somptueux dirigés aux classes aisées. Au contraire, les publications des institutions (AACA, universités), dont la périodicité varie d'annuelle à trimestrielle, s'assimilent au format des livres et privilégient le texte aux images, sans présenter trop d'intérêt visuel en ce qui concerne la mise en page et les couvertures¹⁷. Parmi l'ensemble des nouveaux magazines parus au début de la décennie, ceux qui sont des initiatives indépendantes – menées pour la plupart par des groupes d'artistes, critiques, journalistes et écrivains – optent plutôt pour de petits formats et pour des papiers plus économiques afin d'assurer la continuité des projets¹⁸. Ceux-ci sont rendus possibles par le soutien financier des galeries d'art¹⁹ ainsi que des ateliers d'encadrements d'art, des maisons

14 La Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP) est fondée en 1925 sur l'initiative de plus de quarante artistes. Benito Nazar Anchorena et Enrique Prins sont respectivement les premiers président et secrétaire. Entre ses membres fondateurs on compte Fray Guillermo Butler, Alfredo Gutero, Agustín Riganelli, Alfredo Bigatti, Emilio Pettoruti, Raquel Forner, Horacio Butler et Lozano Mouján. Le premier numéro de la revue *Forma* sort en 1936.

15 Cette section ne vise pas l'exhaustivité. Pour plus d'information générale sur les publications culturelles voir Horacio TARCUS (dir.), *Catálogo de revistas culturales argentinas 1890-2007*, Buenos Aires, CEDINCI, 2007.

16 *Lyra* illustre ses premières de couverture avec des œuvres d'artistes argentins dont certaines sont conçues spécialement pour la publication. Le magazine exprime ainsi son goût pour les artistes renommés – Carlos Alonso, Raúl Soldi, Pettoruti – de tendance figurative ou géométrique. *Lyra* et *Ars* livrent de volumineux numéros extraordinaires dédiés aux événements culturels marquants, des numéros spéciaux consacrés à la culture de différentes nations ou à des artistes « de tous les temps » comme Schubert ou Michel-Ange.

17 Le bulletin du Fondo Nacional de las Artes se détache pour ses premières de couverture illustrées par la reproduction d'œuvres d'artistes argentins et par une mise en page simple, avec quelques éléments graphiques en couleur [Image 4-3]. La publication de l'AACA correspondante aux années 1962 et 1963, pour sa part, suit le format et le style graphique des catalogues des expositions de l'ITDT, dont Juan Carlos Distéfano et le photographe Humberto Rivas sont les responsables de la conception visuelle [Image 4-4].

18 *Caballote* a un petit format et ne dépasse pas les seize pages. Les pages de *Diagonal Cero* ne sont pas reliées mais pliées. La revue de Vigo s'applique à l'expérimentation avec la typographie et la mise en page, caractéristique qui la rend plus expérimentale en ce qui concerne le « dispositif magazine » que le reste de ses contemporaines plus attachées à des formats traditionnels.

19 Lirolay, Bonino, Casa América, Van Riel, Plástica de Buenos Aires, et Galería de arte Dardo Rocha de La Plata.

d'éditions et des adhérents particuliers. En outre les publications spécialisées, les revues littéraires – champ où le pays compte une tradition remarquable – comme la traditionnelle *Sur*, *Ficción*²⁰, *Nosotros en el arte y la literatura*²¹, *Testigo, revista de literatura y arte*²² et la plus militante *La Rosa Blindada*²³, réservent dans leurs pages de la place pour la critique et l'essai sur l'art.

Les projets éditoriaux sont connectés grâce au passage des mêmes figures dans les différentes revues, comme collaborateurs occasionnels, directeurs ou membres des comités de rédaction ; les publications forment un réseau assez dynamique et changeant. Romero Brest, qui en 1948 avait créé l'influente revue *Ver y Estimar*²⁴, collabore alors dans presque toute la gamme de publications périodiques, d'*Ars* à *Realizaciones*, en passant par *Del Arte* et par la revue de l'université de La Plata, parmi d'autres. C'est le même cas pour des auteurs prestigieux comme José León Pagano – né en 1875 –, Romualdo Brughetti, Cayetano Córdova Iturburu ou Aldo Pellegrini, nés au début du XX^e siècle ; mais aussi pour la génération postérieure, née à partir de 1915, représentée par Hugo Parpagnoli, Squirru, Ernesto Ramallo, Ernesto Schoo ou Ernesto B. Rodríguez²⁵. L'appartenance à cette communauté d'auteurs est, d'une certaine forme, corroborée par la participation de la majorité dans l'AACA et par leurs collaborations dans l'annuaire de cette association²⁶. Ainsi, bien qu'on

20 *Ficción* est une revue-livre bimestrielle parue entre 1956 et 1971. Elle est dirigée par Juan Goyanarte. Des auteurs tels que Brughetti et Córdova Iturburu s'y occupent des articles sur les arts plastiques.

21 Deux numéros de *Nosotros* sont parus en septembre 1963 et en juillet 1964.

22 Le directeur est Sigfrido Radaelli, le secrétaire Ítalo Manzi, et Jorge Glusberg est le secrétaire de la section d'arts plastiques. Le critique Otto Hahn est correspondant en France, d'où il envoie les colonnes « lettres de Paris ». La revue partage le siège de la galerie d'art Nexo, à la rue Viamonte de Buenos Aires. Romero Brest, Parpagnoli, Fermín Fèvre et d'autres y collaborent avec d'articles de critique d'art. *Testigo* sort entre 1966 et 1972.

23 *La Rosa Blindada* atteint les neuf numéros entre octobre 1964 et septembre 1966. La revue est dirigée par Carlos Alberto Brocato et José Luis Mangieri, Raúl González Tuñón en est le « directeur d'honneur ». La publication est d'orientation communiste et publie des auteurs cubains et vietnamiens. Cf. Néstor KOHAN, *La Rosa Blindada. Una pasión de los '60*, Buenos Aires, Ediciones La Rosa Blindada, 1999.

24 *Ver y Estimar* compte deux époques, 1948-1953 et 1954-1955). Dans ses pages écrivent les Argentins Marta Traba, Damián Bayón et d'autres, et des auteurs étrangers comme Margherita Sarfatti, Lionello Venturi, Mathias Goeritz et Mário Pedrosa. Pour une étude approfondie voir Andrea GIUNTA, Laura MALOSETTI COSTA (dir.), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

25 Dans le même sens, Eduardo Baliari dirige *Caballote* et collabore également dans *Realizaciones* et *Lyra*, tandis que ses poèmes sont publiés dans *Diagonal Cero*. Certains noms ont, au début des années soixante, une trajectoire dans le champ de l'édition et des publications périodiques comme Romero Brest ou Lorenzo Varela. On retrouve aussi des auteurs ayant déjà publié des livres et essais sur l'art ou de la poésie comme Pellegrini et Julio Llinás.

26 L'AACA est constituée le 30 novembre 1950 à Buenos Aires sur l'initiative des critiques Romero Brest, Córdova Iturburu, Manuel Mujica Lainez, Joan Merli et Romualdo Brughetti. Cette section nationale est approuvée par l'AICA le 2 juillet 1951 à Amsterdam. En 1960, l'AACA est intégrée par ses fondateurs ainsi que par Guillermo de Torre, Bernardo Graiver, Julio Llinás, Ernesto Ramallo, Ernesto B. Rodríguez, Blanca Stábile, Rafael Squirru, Leonardo Starico, José León Pagano, Vicente P. Caride, Juan Corradini, Julio Rinaldini, Enrique Azcoaga, Eduardo Baliari, Julio E. Payró, Alfredo Roland, parmi d'autres. Lors des années suivantes Silvia de Ambrosini, Osiris Chiérico, Jorge Feinsilber, L. A. García Martínez, Jorge Glusberg, Betty Huberman, Jorge Libedinsky, Osvaldo López Chuhurra, Ángel Osvaldo Nessi, Hugo Parpagnoli, Aldo Pellegrini, Ignacio Pirovano, Roger Plá, Elena F. Poggi, Horacio Safons, María Scuderi, Osvaldo Svanascini, Jorge Taverna Irigoyen, Basilio Uribe, Lorenzo Varela, Guillermo Whitelow s'y incorporent. Dans la période 1968-1971, Héctor Cartier, Teodoro Craiem, Rosa Julia Faccaro, Fermín Fèvre, Abraham Haber, Tomás Alva Negri, Jorge López Anaya, Bengt Oldenburg, Samuel Paz,

reconnaisse des affinités entre certains projets et certains auteurs²⁷, la présence exclusive d'écrivains dans les publications n'est pas un trait remarquable de la période. Au contraire, le moment se caractérise plutôt par la circulation des noms dans différentes revues et par leur association à des groupes de travail successifs, parfois à courte durée. Ce qui distingue alors une publication d'une autre sont les limites de leurs aires d'intérêt, les caractéristiques de sa matérialité et le « lecteur-idéal » visé²⁸.

Les revues d'art représentent un territoire riche où analyser l'inscription des inquiétudes de la critique d'art pendant cette période. Les dix numéros de *Del Arte* servent comme repère pour l'analyse de la rencontre de représentations multiples de la culture de l'époque, des partis pris autour de la définition et de la pratique critique, et pour récupérer les polémiques et tensions concernant autant la composition de l'espace mondial des arts que la place occupée par l'Argentine au sein de celui-ci. *Del Arte* paru à Buenos Aires entre juillet 1961 et juillet 1962 ; il atteint les dix livraisons malgré une interruption entre les mois d'avril et juin 1962 [Image 4-5]. Des aspects variés de la culture contemporaine dans un éventail de disciplines (arts plastiques, littérature, théâtre, musique, cinéma et télévision) ainsi que la mode et les problématiques philosophiques de « l'homme d'aujourd'hui²⁹ » sont les thématiques abordées. Un agenda d'expositions, des entretiens à des personnalités du milieu artistique et des textes critiques sont régulièrement livrés. Dans *Del Arte* cohabitent tant des comptes rendus d'expositions en lien avec l'activité artistique contemporaine que des critiques d'essai plus approfondies sur l'art et des artistes de différentes époques. Une grande partie de la communauté des critiques d'art argentine³⁰ et internationale s'y retrouve, le magazine se prêtant aussi comme plate-forme pour la rencontre des voix des fonctionnaires des institutions artistiques, les agents d'influence plus puissants du système de l'art. Le choix des articles, des figures interviewées et des images illustrant la revue, construisent un univers culturel riche et varié, servant à détacher des idées sur l'art et la culture des Argentins.

Nelly Perazzo, Rosa María Ravera, Edgardo A. Vigo, Saúl Yurkievich sont quelques-uns des nouveaux membres.

27 Vigo, par exemple, publie un article dans *Realizaciones* de Presta (« Panorama de la plástica platense », n° 4, décembre 1963), tandis que le premier numéro de *Diagonal Cero* inclut un article sur les fondements du mouvement du « constructivisme architectural » créé par Presta (José Rodrigo Beloso, « Perennidad del constructivismo arquitectural »). *Diagonal Cero* maintient également des contacts avec la revue de Miguel Grinberg, *Eco Contemporáneo*, et son mouvement de la « nouvelle solidarité »] fondé en 1962, ainsi qu'avec le réseau international de magazines culturels faisant partie de ce groupe comme *El corno emplumado*.

28 Umberto ECO, *Lector in fabula, la cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1987.

29 La revue inclut aussi un courrier des lecteurs et une section d'humour graphique. Le dernier numéro montre quelques changements, entre eux un nouveau sous-titre incluant alors les sciences, les arts, les lettres, et les arts du spectacle, modifications qui n'auront pas de continuité dû à l'interruption de la publication.

30 On prend en compte la critique d'arts visuels, la revue publie aussi de la critique d'autres disciplines.

Del Arte est un produit du moment de transition entre la culture des années cinquante et celle des soixante. En 1961, les traits qu'on considère aujourd'hui comme caractéristiques de l'art de la décennie – tendance forte à l'expérimentation, contamination des disciplines, apparition de nouvelles pratiques et formats, engagement social des artistes et convergence de l'art et la politique, dématérialisation de l'œuvre et virage au conceptualisme, parmi d'autres – ne sont pas encore cernés. Au contraire, la peinture informelle et l'abstraction lyrique sont les tendances présentées comme l'art actuel, notamment dans la section « La bolsa de las artes plásticas » [La Bourse des arts plastiques] [Image 4-6]³¹, tandis que les peintres Pettoruti et Raúl Soldi sont les aînés, les « maîtres consacrés ». *Del Arte* n'est pas un pasquin marginal, mais une revue qui soutient la modernisation culturelle et « certaines » des avant-gardes, affirme Ana Longoni³² en analysant la critique très négative de l'exposition *Arte destructivo* publiée par le magazine³³. Cet événement est considéré aujourd'hui comme l'une des premières expériences artistiques innovatrices qui signalent la fracture des années soixante avec l'art du passé³⁴. Bien qu'une bonne partie des artistes qui y participent intègrent les files du mouvement informel, dont les tableaux sont reproduits et commentés dans ces mêmes pages, la publication n'arrive à aborder cette expérience nouvelle que d'une position critique condamnatoire et conservatrice³⁵.

31 Cette section présente des informations sur les prix des œuvres, les ventes et les activités les plus récentes des artistes. Des œuvres des peintres informels Pucciarelli, Greco et Kemble y sont reproduites, et leurs coûts, ventes et prix obtenus, y sont commentés. On y trouve également des informations sur des œuvres des « informels indépendants », ainsi que sur des abstraits lyriques et gestuels comme Víctor Chab, ou sur le Grupo del Sur.

32 Ana LONGONI, « Llamen a Manliba. Dos críticas de los primeros '60 arremeten contra la vanguardia », *ramona. Revista de artes visuales*, n° 15, août 2001, pp. 30-31.

33 E. A. Z (Enrique Azcoaga?), « Objetos despachurrados. Feria de arte destructivo », *Del Arte*, n° 6, décembre 1961, p. 9.

34 L'historiographie de l'art plus récente signale cette expérience comme celle qui inaugure au sens strict « les années soixante ». Dans ces études, une suite d'événements représentatifs de la décennie est établie. Après d'*Arte destructivo* ont lieu les propositions des peintres du groupe Nueva Figuración, les objets et le Pop Art des artistes liés à l'ITDT, les happenings de Marta Minujín, les premières rencontres entre art et politique vers 1965, les premières expériences conceptuelles et de dématérialisation, et la manifestation collective *Tucumán Arde* en 1969 comme le point culminant de ces deux dernières tendances. Cf. Ana LONGONI, Mariano MESTMAN, *Del Di Tella a « Tucumán Arde »*. *Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000 ; Andrea GIUNTA, *Vanguardia, internacionalismo y política : arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001 ; Inés KATZENSTEIN (dir.), *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años '60*, Buenos Aires, The Museum of Modern Art, Fundación PROA, Fundación Espigas, 2007.

35 Enrique Barilari, Kenneth Kemble, Jorge López Anaya, Jorge Roiger, Antonio Seguí, Silvia Torras et Luis Alberto Wells conçoivent *Arte destructivo*. Ils combinent langages et matériaux, en cherchant à produire une atmosphère immersive. Des objets de récupération trouvés dans la rue et aux marchés aux puces sont soumis aux différents processus de destruction et dégradation – déchirures, brûlures, démontage – pendant les mois précédents l'événement. Des canapés déchirés, des poupées et des parapluies cassés, des objets salis, brûlés et éclaboussés de peinture, et même des toiles informelles entaillées, sont exposés. L'exhibition se complète avec une bande-son obtenue à partir de la transformation des enregistrements de musique, de discours et des lectures de textes comme la *Poétique* d'Aristote. L'idée qui convoque les artistes est de transiter le chemin inverse à ce que traditionnellement on s'attendait d'eux : se dédier à la destruction et non à la création ; ils cherchent aussi à promouvoir la libération des forces irrationnelles et violentes réprimées. Un dépliant avec des textes de José M. Tubio, Pellegrini et Kemble accompagne l'exposition tenue à la galerie Lirolay en novembre 1961.

Sam Greenberg³⁶ dirige la revue – à l’exception du dernier numéro –, sa participation dans le projet semblant être plutôt honorifique³⁷, et le journaliste et critique Salvador Linares est le secrétaire de rédaction. Des éditoriaux ne sont pas rédigés, et la diversité de positions qui se détache des articles publiés rend difficile l’identification de la direction donnée à la publication ou de l’existence d’un programme clairement défini³⁸. Néanmoins, certaines stratégies textuelles et visuelles contribuent à identifier le profil de la publication : c’est un produit de critiques d’art et de journalistes membres du système de l’art local qui cherche à installer et maintenir des thèmes du débat critique et à intervenir dans la scène artistique locale en prenant position autour de problèmes concrets de celle-ci³⁹. En ce qui concerne son aspect, *Del Arte* diffère des revues plus anciennes du type de *Lyra* ou *Arts*, sans aller pourtant dans la direction des projets expérimentaux des revues d’artistes. Elle est imprimée sur papier journal format tabloïd sans reliure, comptant pour chaque livraison un total de seize pages. La seule note en couleur – jaune, rouge ou bleu – est utilisée pour souligner le nom de la revue sur la première de couverture et quelques titres à l’intérieur. Ainsi, à différence des beaux magazines, son but n’est pas la diffusion d’attirantes reproductions d’œuvres, ni n’aspire non plus à être « une revue de bibliothèque », à collectionner, comme propose plus tard *Planeta*. Au contraire, la matérialité de *Del Arte* l’éloigne des étagères de la bibliothèque et propose une vie utile courte, attachée aux événements et aux informations du présent⁴⁰. La publication est

36 Sam Greenberg est un spécialiste en encadrements d’art et marchand de tableaux à la tête de la Casa Veltri, un atelier où se réalisent aussi des expositions. Cf. Mercedes MARQUES, « Casa Veltri, fundada en 1884 », *Primera Línea*, n° 34, juin 1995, sans page indiquée.

37 Le choix de Greenberg a peut-être été le résultat des liens d’amitié et des intérêts stratégiques pour un projet de ce type : l’adresse légale de la revue et de son éditeur, Les éditions du Zéphyr S.R.L., est celle de la Casa Veltri, et la publicité du commerce ainsi que l’information sur les activités de la galerie circulent aussi dans les pages de la revue. Greenberg signe quelques articles dans *Del Arte* où il est introduit comme membre du Print’s Collectors Club, de la Royal Society of Painters & Etchers, et de The Imperial Arts League. La Casa Veltri expose des estampes de Picasso, Braque et Miró et, en 1960, le Grupo del Sur, intégré par les peintres Carlos Cañas, Aníbal Carreño, Ezequiel Linares, Mario Loza, René Morón et le sculpteur Leo Vinci. L’année suivante sort le premier numéro de *Del Arte*, son secrétaire de rédaction étant Salvador Linares, frère de l’un des peintres de ce groupe. Le magazine consacre l’un des premiers articles aux activités de ce collectif d’artistes à Paris.

38 À partir du seconde numéro, Antonio H. Soto, Nicolás Rubió et Carlos Villar Araujo forment le comité de rédaction. Néanmoins, la composition du staff de la revue n’est pas stable. Dans le numéro 5 le comité de rédaction disparaît et Linares est remplacé par Francisco M. Rossi comme secrétaire de rédaction. À partir du numéro 6 Enrique Azcoaga est le rédacteur en chef. Cette organisation change encore pour le dernier numéro quand Greenberg devient l’éditeur et Lorenzo Varela le directeur. Avec ce dernier changement, Pedro Larralde, Alberto Rivas et Ramiro de Casabellas deviennent des collaborateurs de la direction. Manuel A. Díaz est chargé le plus souvent de la mise en page. La revue renouvelle son aspect dans le numéro dix qui constitue sa dernière livraison.

39 *Del Arte* s’occupe de la situation du Fondo Nacional de las Artes, les éditeurs défendant cet organisme dans le numéro 1 face au rumeur d’une intervention imminente.

40 Même les articles qui présentent des sujets moins liés à la conjoncture actuelle introduisent des sujets actuels : l’art religieux permet de discuter l’art abstrait et Velázquez l’art informel.

accessible, à un coût modeste de 12 pesos (0,30 centime de dollar à l'étranger) en 1961 tandis qu'un numéro extraordinaire de la revue *Lyra* coûte alors 150 pesos⁴¹.

Dans ces premières de couvertures, le contenu et le style de *Del Arte* sont mis en évidence. La publication y montre, en associant les arts plastiques à d'autres aspects de la vie sociale (situation des institutions artistiques, débats autour des grandes manifestations internationales, obstacles pour la circulation d'œuvres d'art entre les pays du continent) un profil plus intéressé par l'imbrication de la culture dans le présent et les problèmes contemporains du pays et de la région, que par une conception de l'art comme sphère culte et autonome, privilège des milieux aisés. Dans la plupart de ses premières de couverture, *Del Arte* fait appel à la grande photographie d'une figure reconnue de la culture européenne comme stratégie pour capter l'attention et produire un impact sur la perception de l'acheteur-lecteur : les visages de José Ortega y Gasset, Salvador Dalí, Jean Louis Barrault, Jean Cocteau, Alfred Hitchcock, illustrent ses « unes » [Images 4-7 à 4-9]. Dans le premier numéro, le portrait de Picasso occupe plus d'une troisième partie de la surface, et le nom de l'artiste est imprimé en grandes lettres rouges, suivi du titre de l'article à découvrir à l'intérieur de la revue : « Picasso, mil años antes » [Picasso, mille ans avant]. Seulement pour deux livraisons, les photographies d'œuvres d'arts remplacent les portraits⁴². La première de couverture d'un magazine est le lieu du contact initial avec le public, explique Oscar Traversa⁴³. Avec elle, les publications visent à établir un lien avec le lecteur mettant en marche des stratégies d'énonciation où convergent des composants linguistiques (des titres, légendes, accroches), iconiques (des photographies, dessins) et graphiques (organisation de l'espace, typographie, couleur, etc.). Les couvertures accomplissent deux fonctions : la différenciation par

41 Un journal national coûte à l'époque 2 pesos.

42 Une des pièces d'Alicia Penalba gagnante du prix de sculpture étrangère à la Biennale de São Paulo en 1961 dans le numéro 4, et une vue des toits avec leurs antennes qui annonce un article sur la télévision dans le numéro 5. La couverture du numéro 9 montre un fragment du mural de Cândido Portinari, *Teaching of the Indians* (1941), en hommage à l'artiste brésilien qui vient de disparaître. Ce mural est l'un de ceux que l'artiste a peint à la salle hispanique de la bibliothèque du Congrès des États-Unis. Comme l'affirme Serviddio, l'esthétique de Portinari s'adaptait aux objectifs pan-américains du Bureau du coordinateur pour les affaires inter-américains (OCIA) dirigé par Nelson Rockefeller qui avait commandé le travail, les murals exprimant à la fois les inquiétudes sociales de l'artiste. Fabiana SERVIDDIO, « Los murales de Portinari en la Sala Hispánica de la Biblioteca del Congreso de los EE.UU. : construcción plástica de una identidad panamericana », *Cuadernos del CILHA*, vol.12, n° 1, juin 2011, pp. 124-153.

43 En suivant Sophie Fisher et Eliseo Verón, Traversa définit la première de couverture d'une revue comme un « dispositif » qui articule dans un « entre-deux » la mise en œuvre des techniques de production de discours au moyen de techniques sociales qui lui permet de rentrer en contact avec le public. La notion de « dispositif » constitue ainsi un « point de vue » autour des modalités de comportement de la « matérialité du sens ». Oscar TRAVERSA, « Aproximaciones a la noción de dispositivo », *Signo y Señal*, Revista del Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, n° 12, avril 2001 ; et Oscar TRAVERSA, « Por qué y cómo estudiar las tapas de las revistas : el papel de la noción de dispositivo », *Figuraciones. Teoría y crítica de artes*, n° 5, août 2009, <http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?ida=108&idn=5&arch=1#texto>.

rapport aux publications concurrentes en proclamant le caractère unique de celle-ci par rapport aux autres ; et, en même temps, la construction de certaine « syntonie » entre ce que la revue offre et l’imaginaire des destinataires⁴⁴, facilitant la coparticipation de ceux-ci dans la construction du lien entre la publication et le lecteur.

Dans *Del Arte*, les grands portraits de figures célèbres « à la une » – à la place des reproductions d’œuvres d’art –, les titres renforcés par la couleur, la variation de la taille de la police et la disposition de colonnes de texte, distinguent la publication des revues d’art luxueuses, en la rapprochant par là même de l’aspect des journaux de consommation quotidienne. Les portraits en particulier remplissent un rôle de promotion, une voie d’entrée iconique à la publication assurée par l’identification des personnalités ; le recours parie sur la répercussion que des visages très connus peuvent avoir sur l’acheteur-lecteur potentiel du magazine. La figure de Picasso, choisie pour illustrer la première livraison, peut être associée autant à l’avant-garde du XX^e siècle qu’à des attributs d’« universalité » atteints par son œuvre – quoiqu’elle conserve les traits de l’« expressionnisme espagnol⁴⁵ ». Sa figure condense de plus l’archétype de l’artiste génial, prolifique, « source inépuisable⁴⁶ », et à multiples facettes. Silvia Dolinko signale que l’espace dédié à cet artiste dans la revue *Correo Literario* – publiée entre novembre 1943 et septembre 1945 – condensait à cette époque-là la tension entre tradition et modernité qui traversait tout ce projet éditorial, où la militance politique de l’artiste pouvait être associée à la position des éditeurs Varela, Seoane et Cuadrado⁴⁷. Vingt ans après, la photographie de Picasso est une valeur sûre, bien que sa figure ne soit pas complètement libérée des possibles connotations conflictuelles : la combinaison du portrait de l’artiste et du titre imprimé en rouge aurait coûté à *Del Arte* l’accusation de « communiste⁴⁸ ». Le portrait du philosophe José Ortega y Gasset – décédé en 1955 et comptant une relation longue et influente avec l’intellectualité argentine depuis le début du siècle⁴⁹ – est utilisé de la même manière, ainsi que ceux de Dalí et de Cocteau. Parmi

44 *Ibidem*.

45 MONAR, « Picasso, mil años antes », *Del Arte*, n° 1, juillet 1961, p. 15.

46 Sans signature, « Las nuevas esculturas de Picasso », *Del Arte*, n° 6, décembre 1961, pp. 8-9.

47 Silvia DOLINKO, « El rescate de una cultura “universal”. Discursos programáticos y selecciones plásticas en *Correo Literario* », in Patricia ARTUNDO (dir.), *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2008, pp. 131-165.

48 Les éditeurs réfutent ces accusations, Sans signature, « Camarillas », *Del Arte*, n° 3, septembre 1961, p. 10.

49 Le philosophe espagnol José Ortega y Gasset (1883-1955) arrive pour la première fois à Buenos Aires en 1916, invité pour dicter des conférences à l’Institución Cultural Española de la faculté de philosophie et lettres de l’UBA. Ses présentations publiques obtiennent une grande répercussion et ses idées sont diffusées au-delà du milieu académique et intellectuel. Ortega y Gasset est proche de l’écrivaine Victoria Ocampo et du groupe de la revue *Sur* dont il suggère le titre à la fondatrice. Il collabore profusément avec le journal *La Nación* et la *Revista de Occidente*, qu’il fonde en 1923, est largement distribuée en Argentine et dans le continent. En 1928 Ortega y Gasset séjourne à nouveau dans le pays, il est alors une figure célèbre grâce à la parution de *La déshumanisation de l’art* parmi

ces portraits, celui du comédien français Barrault est le seul qui répond à un événement contemporain : une tournée de l'artiste dans la région⁵⁰. Ainsi, bien que certains éléments de la mise en page de la première de couverture visent à produire un effet dynamique et moderne, le critère de sélection des photographies ne prend pas de risques et revient sur des personnalités consacrées. En plus, l'importance des « promesses » des premières de couvertures est en faible correspondance avec les articles qu'elles annoncent. Elles donnent des indices d'autres éléments initialement non visibles placés à l'intérieur de la publication, elles indiquent une potentialité, qui peut ensuite être accomplie, amplifiée ou diminuée⁵¹. Mais le poids des personnalités photographiées dans le développement des articles est relative ; ils sont dans certains cas uniquement le point de départ ou l'excuse pour développer des argumentations sur des sujets plus ou moins proches⁵². Il ne s'agit dans aucun cas d'un entretien, et d'autres portraits ou des photographies de leurs œuvres n'accompagnent pas les textes. Cela confirme l'utilisation superficielle de ces références, plus liée aux objectifs de marketing qu'au développement de sujets en profondeur. Cela corrobore néanmoins les caractéristiques de la « syntonie » que le dispositif « première de couverture » chez *Del Arte* cherche à établir avec ces lecteurs : une appropriation et une maîtrise des références culturelles européennes, associées à des valeurs modernes et « universelles », libérées de contraintes nationales et, par là même, à caractère atemporel, que les éditeurs disposent comme une sorte de patchwork ou bricolage où se rassemblent des références issues d'origines géographiques et temporelles diverses.

L'organisation des composants verbaux, iconiques et graphiques de la première de couverture de *Del Arte* renvoie à celle d'une autre revue contemporaine, la française *Arts*. Celle-ci, publiée à Paris entre 1952 et 1966, est consacrée aux beaux-arts, à la littérature et au spectacle. Sur la scène culturelle française de l'après-guerre, *Arts* est placée aux antipodes de *Les Temps Modernes*, publication fondée en 1945 par Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir. *Arts* réunit un

d'autres travaux. Il dicte des conférences à l'Asociación Amigos del Arte où il anticipe des idées développées dans l'essai *La révolte des masses* (1930) et traverse la *Pampa* en direction du Chili, expérience qui déclenchera des idées sur l'Argentine et les Argentins présentées dans « La Pampa...promesas » et « El hombre a la defensiva ». Le manque d'authenticité, de profondeur vitale, et la tendance à être à la défensive que l'Espagnol signale comme des traits de caractère des Argentins suscitent des controverses. Entre 1939 et 1942, Ortega y Gasset s'installe dans le pays, échappant à l'Espagne franquiste et à la Seconde Guerre mondiale. Sa position vis-à-vis du franquisme n'est pas très claire et le milieu intellectuel argentin, polarisé alors entre les partisans des alliés et ceux soutenant la neutralité ou l'Axe, le marginalise. Néanmoins, ses œuvres sont abondamment éditées en Argentine et distribuées dans les pays hispanophones.

50 Il s'agit des premières de couverture des numéros 8, 7, 3 et 2 respectivement.

51 Oscar TRAVERSA, « Por qué y cómo estudiar las tapas de las revistas... », art. cit.

52 Bien que la figure de Picasso soit associée à des attributs d'universalité, l'article à l'intérieur de la revue fait une lecture de l'œuvre de l'artiste dès une perspective « hispanophile ». Elle serait la manifestation d'un certain expressionnisme propre « à l'homme espagnol ». MONAR, « Picasso, mil años antes », art. cit.

groupe d'écrivains de droite, critiques de la position soutenue par Sartre en ce qui concerne l'engagement des intellectuels et la fonction sociale de la littérature⁵³. La critique d'art chez *Arts* est alors sous la responsabilité des critiques « vieux », une génération conservatrice formée dans les valeurs des années trente dont Gaston Diehl ou Raymond Cogniat font partie⁵⁴. De la même manière que d'autres publications périodiques françaises, *Arts* est lue en Argentine par des artistes et critiques, des citations et mentions dans des articles de la période le prouvent⁵⁵. Les portraits photographiques en noir et blanc et leur taille ; la police choisie pour les titres ; les rectangles et ovales en jaune ou bleu encadrant le nom de la revue et certains titres ; les traits colorés en bleu ou rouge pour séparer et souligner quelques parties des textes ; et la distribution des colonnes sur la surface du papier, sont des preuves incontournables de l'« inspiration » que les éditeurs argentins trouvent dans la publication française [Images 4-10 à 4-12]. Outre la similarité des premières de couverture, *Del Arte* traduit certains articles parus originellement dans *Arts*⁵⁶ et reprend des contenus présentés dans cette revue pour leur donner une continuation et des facettes locales⁵⁷. Par ailleurs, les deux publications se différencient dans leur dimension et extension, *Arts* est imprimée en *broadsheet* et compte plus d'espace pour de longs articles ; et par sa périodicité, la revue française étant hebdomadaire et l'argentine mensuelle. Des contacts effectifs entre les responsables de deux projets n'ont pas été confirmés, fait qui mène à considérer la décision des Argentins comme une façon de suivre une mode graphique qu'ils considèrent moderne et cohérente avec le profil recherché pour leur projet. L'étude des possibles effets de la réception de *Del Arte* par le lectorat reste hors de portée de notre travail. Cependant, la configuration du dispositif « première de couverture » vise autant un « lecteur idéal » ne reconnaissant pas la connexion avec *Arts* qu'un lecteur pouvant la reconnaître. Dans le deuxième cas, le lien entre

53 Jacques Laurent et Roger Nimier sont les directeurs d'*Arts*. Le groupe à la tête de la revue est connu comme celui des « hussards », expression qui indique son opposition à l'existentialisme et à l'orientation politique de Sartre. Elle est tirée du roman de Nimier, *Le Hussard bleu* (Paris, Gallimard, 1950). À ce sujet voir Henri BLONDET, *Arts la culture de la provocation, 1952-1966*, Paris, Tallandier, 2009 ; François DUFAY, *Le soufre et le moisi. La droite littéraire après 1945. Chardonne, Morand et les hussards*, Paris, Perrin, 2006.

54 Richard LEEMAN, *Le critique, l'art et l'histoire : de Michel Ragon à Jean Clair*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, pp. 50-51.

55 Vigo cite le numéro 732 d'*Arts* de 1959 dans un article qu'il publie dans *El Argentino* de juillet 1961. On retrouve des preuves de lecture de cette revue française encore plus tard. María Escuderi transcrit en 1964 des fragments d'*Arts* du octobre 1962 dans un article publié dans *La Nación* en juillet 1964.

56 Cf. « Jean Cocteau », *Del Arte*, n° 3, septembre 1961, première de couverture et p. 3, traduit par Nicolás Rubió.

57 Dans le numéro 7 de *Del Arte* (janvier 1962), Agustín Tavitian signe l'article « Las copias fotográficas son obras de arte » [Les copies photographiques sont des œuvres d'art]. Sous ce titre, l'auteur transcrit des fragments des déclarations de Dalí en réponse à la question « Quelle peut être l'authenticité d'une œuvre qui apparaît comme une reproduction photographique ? » posée par André Parinaud du magazine *Arts*, et publiée dans le numéro 719 d'avril 1959, source que l'Argentin cite. Tavitian complète son article avec une longue citation de Jacques Maritain sur le même sujet et pose la même question sur l'authenticité aux artistes Greco, Soldi, Testa et Seoane.

l'aspect des deux publications a été peut-être considéré par les éditeurs comme un atout, car la référence était faite avec un produit à grand succès de provenance française, origine culturelle toujours respectée par les élites en Argentine.

Bien que l'adoption de l'aspect de la première de couverture d'*Arts* est faite plutôt à partir d'exemplaires parus vers la fin des années cinquante – les livraisons de la revue française contemporaines à la parution de *Del Arte* montrent alors quelques modifications dans sa conception visuelle –, le renvoi de *Del Arte* vers *Arts* révèle la proximité des Argentins avec l'actualité éditoriale française, les versions de la modernité choisies et adoptées, et la vigueur de certaines préférences au moment de construire leur univers de filiations intellectuelles.

La critique d'art et les références européennes canoniques

La critique d'art trouve sa place dans *Del Arte* ainsi que la réflexion sur cette pratique, ses agents et les modalités de son exercice. Cette inquiétude méta-critique – antécédent timide des révisions et remises en question qu'on trouve approfondies vers la fin de la décennie – se manifeste sous plusieurs modalités. Premièrement, *Del Arte* s'occupe des critiques étrangers dans leurs rôles de personnalités du monde de l'art et cherche à signaler leur proximité avec le milieu local deuxièmement, elle offre une tribune pour le débat entre les critiques argentins ; troisièmement, elle inclut des textes dont l'autorité des auteurs est certifiée, afin de fixer des positions autour du rôle de critique d'art et de sa production. Diverses figures sont convoquées à travers leurs écrits et leurs portraits, comme on l'a déjà indiqué, le but étant de composer le panthéon international de références critiques de la publication.

Le Français André Malraux et le Britannique Herbert Read ont leur place dans la revue. Dans les deux cas, les articles sont des réactions à des contacts de ces personnalités avec le monde de l'art local. « André Malraux con el Grupo del Sur » [André Malraux avec le Grupo del Sur] est la chronique, annoncée dans la première de couverture du numéro 1, de la rencontre à Paris de ce groupe d'artistes, proches de la publication, avec le ministre d'État chargé des Affaires culturelles français du moment (1959-1969)⁵⁸. En 1959, Malraux avait visité l'Argentine, le Brésil, le Chili, le Pérou et l'Uruguay lors d'une mission du gouvernement de Charles de Gaulle. Le voyage avait

⁵⁸ Fernando GARCÍA VILLADOR, « André Malraux con el Grupo del Sur », *Del Arte*, n° 1, juillet 1961, p. 3. Il s'agit d'un article exclusif pour le magazine rédigé par le correspondant à Paris. Cañas, Carreño, Linares et Vinci participent à cette réunion. Ils sont accompagnés par le peintre Jorge Pérez Román et le sculpteur Pedro Suárez.

pour but de défendre à l'étranger la politique que la France menait en Algérie, d'approfondir les liens avec les pays du Sud afin de contrebalancer la présence des États-Unis dans la région, et de tenter de les réunir autour de la latinité pour créer un « troisième continent », aussi différent des États-Unis que de l'URSS⁵⁹. Malraux est alors reçu chez l'écrivaine et éditrice Victoria Ocampo, par les autorités du Fondo Nacional de las Artes et du MAM-BA. Il prononce un « discours aux académiciens⁶⁰ » au Museo Nacional de Arte Decorativo où il propose aux Argentins de participer à l'édification d'une nouvelle civilisation fondée sur l'art et la culture, en se regroupant dans de « vastes aires culturelles » – l'Argentine faisant partie avec la France de celle de la latinité. Lors de sa visite à Buenos Aires, Malraux avait affirmé que « la jeune peinture argentine existe », phrase très répétée dans la presse comme certification d'un but atteint par l'art local⁶¹ et comme soutien des projets d'internationalisation de l'art argentin. Lors de ce séjour il rentre en contact avec les artistes du Grupo del Sur, grâce à l'intervention du directeur du MAM-BA, le critique et écrivain Squirru qui le fait visiter la première exposition de ces artistes à la galerie Peuser⁶² [Image 4-13]. Malraux est présenté dans *Del Arte* comme « notre ami⁶³ ». La réunion avec les artistes argentins s'est déroulée dans une atmosphère aimable et détendue, qui contraste avec la description d'un Paris « sur le pied de guerre » dû au conflit avec l'Algérie, situation que le chroniqueur compare avec celle de 1939. Malraux est l'objet de louanges et décrit comme cordial, effusif, intelligent et profond. Il oppose le Malraux politicien, engagé et inquiet par la situation mais rajeuni par là

59 Cf. Janine MOSSUZ-LAVAU, « André Malraux ministre : une nouvelle vision de la France, une idée certaine de la culture », in Philippe DOUSTE-BLAZY, *Les affaires culturelles au temps d'André Malraux (1959-1969) : journées d'étude des 30 novembre et 1er décembre 1989*, Paris, France, La Documentation française, 1996.

60 André MALRAUX, « Discurso a los académicos », *Sur*, n° 261, novembre-décembre 1959, pp. 4-8. Traduction d'Enrique Fernández Latour. Victoria Ocampo publie dans sa revue un éloge de Malraux à l'occasion du décès de l'écrivain et homme politique. Ocampo y remémore leurs diverses rencontres en Europe à partir des années trente, et reconnaît que l'Amérique latine n'avait pas le type de charme qui pouvait séduire le Français : « ni ruines (...), ni temples, ni superbes reines mortes, ni villes fantasmagiques au milieu du désert, ni mosquées, ni Bouddhas géants : rien à l'émouvoir. », *Sur*, n° 338-339, janvier-décembre 1976, p. 10.

61 Sans signature, « La joven pintura argentina existe », *Clarín*, 10 septembre 1959, p. 5. Cité dans Andrea GIUNTA, *Vanguardia, internacionalismo y política...*, op. cit., p. 118.

62 L'exposition est patronnée par le MAM-BA qui n'a pas de siège propre à l'époque. La dénomination Grupo del Sur est suggérée par Squirru car les ateliers des artistes étaient placés dans les quartiers du sud de Buenos Aires et un des membres du groupe était originaire de la Patagonie. Le peintre Carreño réfléchit plus tard que Squirru avait été plutôt sensible à certain caractère « sudaca » dans le travail du groupe : « Il a vu que nous étions des peintres provinciaux. Des provinciaux dans le monde. C'est-à-dire, des peintres argentins. (...) Il nous voyait comme une élaboration non touchée, non influencée par tous ces choses qui arrivaient de l'étranger. » Alicia ROMERO, Marcelo GIMÉNEZ, « Memorias : Aníbal Carreño (1930-1997) », in Alicia ROMERO (dir.), *De artes y pasiones*. Buenos Aires, 2005, www.deartesy pasiones.com.ar, texte consulté le 17 mars 2011. Une version résumée est disponible dans *El Escarmiento*, n° 1, juillet 2004, pp. 31-34. Le travail du groupe se caractérise par une abstraction qui n'abandonne pas complètement les références figuratives, qui travaille la matière et le graphisme, plus gestuelle que géométrique. Les palettes de couleur varient d'un artiste à l'autre et certains d'entre eux incluent des motifs iconographiques d'inspiration préhispanique. Lors de son séjour à Buenos Aires, Malraux visite également une exposition de Clorindo Testa à la galerie Bonino.

63 Salvador LINARES, « Alicia Penalba en Buenos Aires », *Del Arte*, n° 3 septembre 1961, p. 3.

même, à l'homme qui arrive à s'abstraire de la politique pour se plonger dans la discussion avec les Argentins autour des grands maîtres de la peinture et de l'art contemporain. Quelques idées traditionnelles autour du lien entre l'Argentine et l'Europe se détachent de ce que le commentateur, témoin de la réunion, a choisi d'inclure dans sa chronique. Les oppositions ancien/nouveau, maturité/jeunesse, civilisation/nature, sont en vigueur dans la perception de Malraux qui – dans les propos de l'envoyé de *Del Arte* – « sonde, scrute des impressions de voyage, cherche à connaître la trace que l'Europe a laissée dans la race nouvelle, dans cet énigmatique homme américain dont on peut tout attendre⁶⁴. » La chronique occupe toute une page et est illustrée par cinq photographies [Image 4-14]. Trois membres du Grupo del Sur participent à la rencontre avec le ministre à Paris – Cañas, Carreño et Linares, frère du secrétaire de rédaction de *Del Arte* – et intègrent quelques mois plus tard la représentation argentine dans la deuxième Manifestation Biennale et internationale des jeunes artistes, événement créé par le propre Malraux et connu sous le nom de Biennale de Paris⁶⁵.

Herbert Read est l'autre critique présenté dans le magazine comme une des personnalité du monde de l'art mondial qui rentre en contact avec l'Argentine. Dans le numéro 10, *Del Arte* consacre deux pages à la visite de l'auteur britannique, invité pour intégrer le jury de la première Biennale IKA, qui a alors lieu à Córdoba⁶⁶. La chronique – Salvador Linares en est l'auteur bien que l'article ne soit pas signé – souligne la filiation politique de Read, en l'introduisant comme « l'esthète anarchiste », « l'anarchiste de sa majesté » et « l'anarchiste angélique » – dénomination qui reprend une phrase du poète espagnol León Felipe. Le commentateur crée le mystère avec son récit autour des premières heures de Read à Buenos Aires probablement pour ne pas dire expressément que l'auteur anglais dicte une conférence à la Federación Libertaria Argentina, une organisation anarchiste fondée dans les années trente [Image 4-15]⁶⁷. Linares fait allusion mais censure finalement cette information, de la même manière que le font les hôtes de

64 Fernando GARCÍA VILLADOR, « André Malraux con el Grupo del Sur », art. cit. [Malraux sondea, pregunta impresiones de viaje, quiere saber la huella que Europa ha ido dejando en la raza nueva, en ese enigmático hombre americano del que puede esperarse todo.]

65 Miguel S. Ocampo, peintre et attaché culturel de l'Ambassade argentine à Paris entre 1961 et 1966, est le commissaire. Dans cette édition de la biennale participent également, Juan Carlos Benitez, Jorge López Anaya, Graciela María Lorenzo, Rómulo Macció, Marta Minujín, Luis Felipe Noé, Martha Peluffo, Luis Alberto Wells ; les sculpteurs Martin Daga, Antonio Pujía ; et les graveurs Jorge Alberto Muñeza et Juan Carlos Stekelman.

66 Sans signature (Salvador LINARES), « Huésped ilustre. Anarquista angélico », *Del Arte*, n° 10, juillet 1962, pp. 8-10.

67 Herbert READ, « El anarquismo en la sociedad capitalista », conférence dictée le 29 juin 1962, Federación Libertaria Argentina, Buenos Aires. Libelle « Escuche a Herbert Read », tapuscrit. Archivo IKA, Centro de Arte Contemporáneo, Córdoba. Archives ICAA/MFAH International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. Registre ICAA 770 614. Consulté le 6 janvier 2014.

Read qui n'incluent pas la conférence dans les bulletins de la biennale⁶⁸. Le chroniqueur accompagne Read au MNBA, où les représentants de l'ITDT montrent à ce dernier la collection d'art de cette institution. Plusieurs photographies figent cette réunion, tenue en parallèle à celle du jury du prix national et international de sculpture organisé par l'ITDT cette année-là⁶⁹. La chronique publiée chez *Del Arte* recueille des impressions de Read face aux œuvres de la collection de l'ITDT – des Picasso, Santomaso, Afro, Vedova, Rothko, parmi d'autres. Testa, Sakai et Klee l'intéressent particulièrement. On le voit penché sur *Ruehende Schiffe* (tempera sur papier, 64 x 49 cm, 1927) de ce dernier sur une des photographies illustrant l'article. Read est, par ailleurs, assez sobre dans ses avis.

La parole d'Herbert Read est, ainsi que celle de Pierre Restany et d'autres lors des années soixante, une voix autorisée en matière d'art, convoquée sur place pour émettre un jugement critique sur l'art local⁷⁰. La dernière partie de l'article est consacrée à définir la position critique et politique du personnage à l'aide notamment de quelques citations d'un article récent, « Le dilemme du critique⁷¹ » de 1960. Grâce à cette édition de Linares, on confirme l'intérêt de *Del Arte* pour élucider des aspects clés de la pratique de la critique d'art. Dans cet article, Read questionne le rôle du critique face aux manipulations du marché de l'art et des institutions artistiques. Il confronte des valeurs « absolues et intrinsèques des œuvres d'art » aux divers mécanismes de création artificielle de celle-ci, à travers, par exemple, les expositions rétrospectives, biennales et publicité. Linares récupère des propos de Read autour de l'opposition entre la « civilisation barbare » et les valeurs de l'esprit et de l'esthétique. L'admiration de l'Argentin pour la conjonction de la pensée anarchiste et du pouvoir d'influence dans le milieu intellectuel et artistique de Read est exprimée dans des phrases comme « Seulement au Royaume-Uni un homme comme celui-ci peut-être comblé d'honneurs, en mettant le titre de "Sir" sur sa veste d'anarchiste⁷². » La visite de Read en Argentine dans le contexte décrit met en marche ledit « dilemme » du critique : l'auteur britannique, invité dans le pays par une entreprise privée de

68 Cela a été signalé par Andrea GIUNTA, *Vanguardia, internacionalismo y política...*, op. cit., p. 253.

69 En plus d'Herbert Read, les photographies illustrant l'article montrent plusieurs sculptures participant du prix ITDT de cette année-là et les membres du jury de ce concours, Jorge Romero Brest et Giulio Carlo Argan.

70 Au début de la décennie, de nombreux ouvrages de Read sont disponibles en Argentine. Ils sont publiés depuis les années quarante par les maisons d'édition participant à l'essor de l'industrie du livre : Herbert READ, *Arte y sociedad*, Buenos Aires, Kraft, 1945 ; *El significado del arte*, Losada, Buenos Aires, 1954 ; *Educación por el arte*, Buenos Aires, Paidós, 1955 ; *Arte, Poesía, anarquismo* Buenos Aires, Reconstruir, 1955 ; *Forma y poesía moderna*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1956 ; *Anarquía y orden : ensayos sobre política*, Buenos Aires, Americalee, 1959.

71 Herbert READ, « Le dilemme du critique », *L'œil : revue d'art mensuelle*, n° 72, 1960, pp. 48-53. Recueilli dans le volume *A Letter to a young painter*, London, Thames and Hudson, 1962 ; traduit en espagnol et publié comme *Carta a un joven pintor*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1964.

72 Sans signature, « Huésped ilustre. Anarquista angélico », art. cit., p. 10. [Sólo en el United Kingdom (sic) es posible que a un hombre así se lo agobie de honores, poniéndole el título de « Sir » sobre la casaca del anarquista.]

capitiaux étrangers pour intervenir comme autorité dans le jury du prix d'une biennale, s'éclipse momentanément de cette « machinerie » pour intervenir dans un autre champ d'intérêts, en contradiction avec celui-ci⁷³.

Del Arte s'intéresse aussi aux thématiques débattues par la critique, tant à niveau local qu'international. En 1961, l'art informel continue à occuper les auteurs argentins. Les peintres informels agissent dans le milieu local depuis la fin des années cinquante et la discussion sur la forme la plus adéquate de définir et juger ce style est encore en vigueur dans l'agenda de la critique. L'art informel a été reçu – comme on l'a déjà indiqué – comme un style pictural neutralisant les références à l'origine géographique des œuvres et assurant la disparition des motifs et des thèmes de la peinture de mœurs, réaliste, plus ou moins stylisée, au moyen de l'abstraction. Ces caractéristiques sont centrales pour les critiques cosmopolites car ils voient dans l'effacement de la couleur locale et des éléments folkloriques un atout dans la carrière de l'art argentin pour obtenir la visibilité au niveau global. Ainsi, dans le numéro 1 de *Del Arte*, un dossier spécial confronte en double page les voix divergentes de trois critiques sur le sujet, celles d'Enrique Azcoaga, Squirru et Romero Brest. Ils mettent, comme l'indique la première de couverture, l'art informel « dans la balance⁷⁴ » [Document 4-1 suivi de sa traduction en français]. Dans un magazine contemporain à *Del Arte*, le critique et journaliste Ernesto Schoo, observe ainsi que « depuis le surréalisme on n'avait pas connu une telle quantité de citations philosophiques, littéraires et de tout genre pour expliquer et défendre un mouvement plastique comme celui de "l'art informel"⁷⁵. » L'article de Schoo s'ajoute à une grande quantité de textes parus, tant dans des revues spécialisées que dans des journaux et des publications destinées au grand public, qui cherchent à décortiquer le phénomène de l'art informel. De nombreux articles intitulés « Qu'est-ce que la peinture informelle ? », « Sur l'art informel » ou « Le pourquoi de l'informel », ont été publiés au début des années soixante et ont déplacé le précédent débat axé sur l'opposition figuration-abstraction⁷⁶. Les critiques ont également maintenu des polémiques sur les

73 Comme l'affirme Rocca, Read n'accepte pas immédiatement l'invitation des organisateurs de la biennale. Il décide de venir en Argentine suite à un long échange de correspondances où il décline, pour décliner l'invitation, des arguments développés dans cet article. María Cristina ROCCA, *Arte, modernización y guerra fría. Las bienales de Córdoba en los sesenta*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2009, p. 129.

74 Le dossier inclut les articles d'Enrique AZCOAGA, « Falso y posible informalismo » [Faux et possible art informel] Jorge ROMERO BREST, « Sobre el arte informal » [Sur l'art informel] ; Rafael SQUIRRU, « Una auténtica actitud informalista » [Une authentique attitude informelle], *Del Arte*, n° 1, 1961, pp. 8, 9 et 15. L'article de Romero Brest existe en version anglaise in Inés KATZENSTEIN (dir.), *Listen, Here, Now ! Argentine Art of the 1960s Writings of the Avant-garde*, New York, The Museum of Modern Art, 2004.

75 Ernesto SCHOO, « Apuntes para un ensayo acerca del informalismo », *Arte y Palabra. Difusión y problemática de las artes plásticas*, n° 1, septembre 1961, p. 14.

76 Cf. parmi d'autres les articles suivants : Jorge ROMERO BREST, « Reflexiones sobre la crítica de arte » [Réflexions

dénominations pour cette tendance picturale : « art informel », « art brut », « art autre », « *action painting* » et « tachisme », proposées par des critiques d'origines diverses.

Dans le dossier de *Del Arte*, les critiques font appel à diverses approches critiques et théoriques, attentifs aux développements menés dans d'autres pays par leurs collègues. Les idées de Michel Tapié, Harold Rosenberg et Juan Eduardo Cirlot prolifèrent dans les textes ainsi que les références à la philosophie kantienne, tout autant que les lectures provenant de l'existentialisme et de la phénoménologie. Certains regards depuis le bouddhisme zen sont également convoqués⁷⁷. Azcoaga souligne l'importance de ne pas accepter le « faux art informel » ; et de savoir, au contraire, distinguer les artistes qui arrivent à transmettre un contenu intime, une « voix », à composer un langage à partir de la matière picturale et de la tache sur la toile, de ce qui ne sont que des mystificateurs et simulateurs. La peinture informelle est ici, comme dans une grande partie des approches, l'objet de la méfiance de la critique plus conservatrice ; elle est considérée un produit à facture « facile », dépourvu des difficultés que d'autres styles imposent aux aptitudes techniques des peintres. Elle est perçue également comme un phénomène « à la mode », et donc, associé à des attributs d'inauthenticité. Romero Brest, pour sa part, s'applique à tenter de comprendre ce style au moyen d'une approche théorique, en dépassant le simple fait de se prononcer pour ou contre. Chez cet auteur, la référence à *Un art autre* de Michel Tapié est accompagnée par des outils théoriques provenant de la philosophie d'inspiration existentialiste et de la phénoménologie. Son raisonnement suit l'idée, présente aussi chez Squirru, qu'une fois la forme abandonnée, le problème de l'art doit se résoudre dans le domaine de la philosophie, de la pensée. Pour Romero Brest, l'art informel est un « état de révolte » qui résulte des caractéristiques de la vie actuelle ; pour Squirru il s'agit plutôt d'une « attitude ». Pour construire son argumentation, il utilise diverses ressources. Dans son article il inclut la phrase de la scolastique « *forma dat esse rei* » (la forme donne son être à la chose), des citations des haïkus de Bashô, et

sur la critique d'art], *Revista de la Universidad Nacional de La Plata*, n° 11, 1960, pp. 47-64 ; Jorge ROMERO BREST, « ¿Qué es la pintura informal ? » [Qu'est-ce que la peinture informelle ?], texte inédit, in Inés KATZENSTEIN (dir.), *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años 60*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2007 ; Jorge ROMERO BREST, « Sobre el arte informal », art. cit. ; Jorge ROMERO BREST, « El arte informal y el arte de hoy : un artículo muy remozado y reflexiones nuevas » [L'art informel et l'art d'aujourd'hui : un article mis à jour et de nouvelles réflexions], in *Catalogue du prix national et international de l'Institut Torcuato Di Tella*, 1963, pp. 11-13 ; Enrique AZCOAGA, « Falso y posible informalismo », art. cit. ; Rafael SQUIRRU, « Una auténtica actitud informalista », art. cit. ; Ernesto SCHOO, « Apuntes para un ensayo acerca del informalismo », art. cit. ; Guillermo RANDLE S. J., « Kemble : negación de la co-incidencia » [Kemble : anéantissement de la coïncidence], *Estudios*, n° 525, 1961, pp. 377-378 ; Alfredo ROLAND, « Balance de 1961 y reflexiones » [Bilan de l'année 1961 et réflexions], *Sur*, n° 275, 1962, pp. 115-117 ; María SCUDERI, « Informalismo y nueva figuración » [Art informel et nouvelle figuration], *Cuadernos*, n° 69, 1963, pp. 62-66 ; Romualdo BRUGHETTI, « Georges Mathieu », *Ficción*, n° 23, 1960, pp. 91-92 ; Edgardo Antonio VIGO, diverses colonnes sans signature parues dans le journal *El Argentino* de la ville de La Plata en 1961.

⁷⁷ Cf. Rafael SQUIRRU, « Una auténtica actitud informalista » art. cit.

compare les peintres aux écrivains *beatniks*. À son avis, l'attitude des peintres informels coïncide avec la définition du bouddhisme zen de Daisetz Teitaro Suzuki. Si pour Romero Brest la vérité de l'art informel est dans son ouverture au monde, pour Squirru elle est dans le monde intérieur des individus, dans les intuitions des artistes, libérés des contraintes du temps et de l'espace, catégories propres à la pensée occidentale, théorisées par Kant, et que l'auteur argentin questionne. La direction suivie par son texte montre, plus explicitement que chez d'autres critiques, des contacts avec des lectures provenant des États-Unis où se sont développés des notions reliant la pensée orientale à différentes expressions culturelles, dont l'art informel. Les topiques concernant la qualité des œuvres comme une donnée secondaire, la crise de la notion d'œuvre d'art et la difficulté de distinguer nettement entre peintres et sculpteurs présentes dans ces collaborations anticipent des problématiques approfondies par la critique les années suivantes.

La publication des points de vue sur l'art informel ne constitue pas un fait isolé dans la scène critique argentine ni internationale. Le texte de Squirru, par exemple, est la présentation du catalogue de l'exposition *Movimiento informalista* [Mouvement informel] tenue en 1959⁷⁸. La récupération d'un texte datant de deux ans n'indique pas la réactivation de sujets périmés mais la pleine vigueur de la problématique. Le texte de Romero Brest est, inversement à celui de Squirru, la première version publiée d'un essai que le critique reprendra et continuera à travailler deux ans plus tard pour l'inclure dans le catalogue du prix de l'ITDT de 1963⁷⁹. Les débats internationaux sur l'art informel atteignent par d'autres voies les pages de *Del Arte*. Le critique chilien Ricardo Bindis, par exemple, publie dans le numéro 2 l'article « Velázquez y el informalismo » [Velázquez et l'art informel], un compte rendu du IV Congreso de cooperación intelectual del Instituto de Cultura Hispánica de 1961, tenu à Malaga, en Espagne. Lors de cette rencontre, des critiques européens tels que Umbro Apollonio, Mário de Oliveira, et les Espagnols Antonio Gaya Nuño et José María Moreno Galván, parmi d'autres, discutent autour de la « nouvelle vision » instaurée par l'art informel. Bindis abrège les communications présentées en expliquant que l'art informel, contrairement à l'art occidental traditionnel, critique l'intellectualisme, le classicisme et les conventionnalismes. Cela permet à ce style « d'acquérir un caractère universel et de surpasser les frontières nationales », ainsi que de révéler ses connexions avec l'art des peuples anciens. Néanmoins, l'idée de l'épuisement de l'art informel et la progressive récupération d'une certaine

78 L'exposition est patronnée par le MAM-BA et présentée au Museo Municipal Eduardo Sívori. Les artistes participants sont Greco, Pucciarelli, Kemble, Maza, López, Wells, Barilari, Towas, et le photographe Roiger.

79 Jorge ROMERO BREST, « El arte informal y el arte de hoy : un artículo muy remozado y reflexiones nuevas », art. cit. Le critique travaille aussi en 1961 sur un texte inédit sur le sujet : « ¿Qué es la pintura informal ? », art. cit.

figuration circule déjà entre ces auteurs⁸⁰. Pour 1963, au delà de la période d'existence de *Del Arte*, cet affaiblissement se généralise. L'annuaire de l'AACA paru en juin 1963, recueille diverses opinions sur la situation de l'art informel dans son « enquête sur le moment actuel de l'art argentin⁸¹ ». Dans les commentaires des critiques, le déplacement de ce style du centre de la scène artistique locale après cinq ans de prééminence est alors vérifié. Ils signalent l'académisme qu'il a atteint et remarquent la montée d'autres tendances encadrées dans la « nouvelle figuration »⁸².

Comme on l'a anticipé, *Del Arte* s'intéresse à la réflexion méta-critique et cela semble s'accroître avec les successives livraisons. Des « critiques à la critique » sont rédigées ainsi que des tentatives de réponse de la part des auteurs pratiquant le commentaire sur l'art. L'artiste Gyula Kosice, alors commissaire de la représentation argentine dans la VI^e Biennale de São Paulo de 1961 dénonce, par exemple, le décalage entre le niveau atteint par les artistes argentins, mis en évidence lors de cet événement, et celui de l'activité théorique et critique dans le pays. « Nous n'avons pas d'esthètes », affirme-t-il, et signale ce fait comme un obstacle pour la diffusion de l'art argentin à l'étranger. Pour Kosice, la qualité artistique n'est pas le seul facteur à assurer le succès de l'art national ailleurs ; les œuvres envoyées aux expositions internationales doivent compter aussi sur le soutien des partisans qualifiés intégrant les jurys des grands concours pouvant assurer

80 Ricardo BINDIS, « Velázquez y el informalismo », *Del Arte*, n° 2, août 1961, p. 6. Les commentaires sur le développement de l'art informel en Espagne sont récurrents entre les critiques argentins écrivant sur le sujet. Une des questions souvent posées est celle de la nationalité de l'art, fait qui semble rentrer en contradiction avec la célébration de l'art informel en tant que « langage universel » effaçant les nationalismes. Le cas de l'art informel espagnol constitue une exception à cette règle car pour les Argentins il est évident que l'Espagne, avec Antoni Tàpies, Antonio Saura ou Manolo Millares, parmi d'autres, a réussi à élaborer une variante proprement nationale de cette tendance. Cette lecture est coïncidente avec l'interprétation de la propre critique d'art espagnole qui contribue à transformer l'art informel en l'avant-garde officielle de son pays, en lui octroyant un triomphe aussi critique qu'institutionnel. Pour ce faire, explique Díaz Sánchez, la critique compose une caractérisation raciale de l'art informel et l'inscrit dans la continuité légitime d'un passé artistique glorieux. La critique espagnole conclut ainsi qu'un groupe comme *El Paso* « est dans la ligne des vrais rénovateurs : Goya, Gauguin ou Picasso, mais aussi du Rembrandt ou Velázquez. » Cette perspective explique l'introduction de l'art informel comme sujet de discussion dans le congrès consacré à la mémoire de Velázquez. Une autre voie d'interprétation de la critique espagnole sur l'art informel et abstrait intéresse également les éditeurs de *Del Arte*. Dans le numéro 6, ils incluent des fragments de l'intervention de Juan Antonio Gaya Nuño présentée lors du séminaire « Problemas del arte abstracto » [Problèmes de l'art abstrait] tenu à l'Universidad Internacional Menéndez Pelayo à Santander en 1953. Ricardo Gullón réunit les travaux des intervenants dans le volume *El arte abstracto y sus problemas*, (Madrid, Publicaciones de Cultura Hispánica, 1956). Durant la rencontre, l'art abstrait est caractérisé comme la réponse à un besoin historique marqué par l'épuisement des avant-gardes et comme une tendance à résonance religieuse. Sur ce dernier argument du texte de Gaya Nuño se concentrent les éditeurs de *Del Arte*, en choisissant comme titre de la sélection une citation de l'auteur espagnol : « La seule peinture religieuse est la peinture abstraite ». Cette perspective, qui n'est pas nouvelle pour la critique espagnole, est développée par d'autres auteurs lors du séminaire de Santander. À ce sujet voir Julián DÍAZ SÁNCHEZ, Ángel LLORENTE HERNÁNDEZ, *La crítica de arte en España (1939-1976)*, Madrid, Ediciones Akal, 2004.

81 *Crítica de arte. Argentina 1962-63*, Asociación Argentina de Críticos de Arte, Buenos Aires, 1963, pp. 41-51.

82 Deux mois plus tard, les membres du groupe de la Nueva Figuración, Noé et Macció, remportent les prix national et international de l'ITDT.

leur défense⁸³. L'état de la critique est examiné dans le numéro 7 de *Del Arte*, sous le titre suggestif de « Fonction, utilité et inutilité de la critique d'art ». Romualdo Brughetti, Córdova Iturburu, Bernardo Graiver, Hugo Parpagnoli, Osiris Chierico et Kenneth Kemble répondent à un questionnaire orienté plus sur la figure du critique que sur sa production⁸⁴. En général les auteurs sont d'accord autour de la définition de la critique d'art comme une activité de médiation entre l'œuvre, l'artiste et le public, qui doit être accomplie sous la prémisse de la clarté. D'après les enquêtés, les principaux défauts de la scène locale sont l'improvisation et la carence de préparation de ceux qui remplissent la fonction de critiques sans vraiment l'être. L'article d'opinion de Francisco Rossi, « La crítica en la perrera » [La critique dans la fourrière]⁸⁵, pour sa part, déploie une exigeante « critique de la critique », en examinant des passages d'articles publiés dans la propre *Del Arte*. L'auteur s'attaque au vocabulaire et style de ses collègues et démontre avec des exemples leur manque de rigueur, aspect que l'enquête ne prend pas en compte. Les métaphores utilisées n'ont pas souvent de sens, ni rationnel ni critique, affirme Rossi, et elles sont dépourvues de précision et clarté. L'aspect souligné par Kosice autour du rôle de la critique comme discours d'accompagnement et promotrice de l'exportation de la production locale n'est pas soumis à considération dans ce dossier bien que cette fonction ne passe pas inaperçue pour les critiques de *Del Arte*⁸⁶. Au moment de considérer les aléas de la visibilité de l'art local dans l'espace mondial des arts, l'emphase est plutôt mise sur le rôle des critiques comme des agents d'influence – comme Squirru ou Romero Brest⁸⁷ dirigeant les institutions artistiques –, que sur leur écriture et la portée, les effets ou la qualité de celle-ci.

Poursuivant le débat autour de la fonction de la critique d'art et du rôle du critique, le numéro 8 de *Del Arte* publie un article de José Ortega y Gasset sur le sujet. Un grand portrait photographique du philosophe espagnol illustre la première de couverture qui suit ainsi les mêmes principes d'organisation analysés plus haut. Avec le titre « Sobre la crítica de arte » [Sur la

83 Sans signature, « Gyula Kosice. Organizador consciente y entusiasta de la muestra argentina en São Paulo », *Del Arte*, n° 4, octobre 1961, p. 4.

84 Le questionnaire s'intéresse à la fonction des critiques, la place que le métier occupe dans leur vie professionnelle, leur éducation, le chemin conduisant à la profession, et le type de lecteur auquel ils dirigent leur travail. L'enquête demande aussi des opinions sur la situation de la critique dans le pays. Sans signature, « Función, utilidad e inutilidad de la crítica de arte », *Del Arte*, n° 7, janvier 1962, première de couverture, pp. 8 et 13.

85 Francisco ROSSI, « La crítica en la perrera », *Del Arte*, n° 7, janvier 1962, p. 11.

86 Dans l'article sur l'exposition d'art chilien, le chroniqueur souligne l'importance de la conférence accompagnant les œuvres du pays voisin, « sans laquelle nous n'aurions pas capté pleinement le sens de l'exposition », affirme-t-il. Sans signature, « Una jerarquizada muestra de arte chileno », *Del Arte*, n° 4, octobre 1961, p. 15.

87 Romero Brest et Squirru signent des articles critiques et d'opinion et sont interviewés dans *Del Arte* : Francisco M. ROSSI, « Entrevista con Romero Brest », *Del Arte*, n° 5, novembre 1961, p. 3 ; « Squirru : de "maqui" a Director de Relaciones Culturales », *Del Arte*, n° 6, décembre 1961, p. 3.

critique d'art], les éditeurs anticipent un texte où l'auteur réfléchit sur la combinaison de « bravoure et mesure » que doit adopter le critique dans une période où les difficultés sont « centuplées » car l'évaluation de l'art manque d'un « code préétabli » concernant les critères de jugement. La critique est, à son avis, une tâche pleine de risques où les auteurs peuvent se faire des ennemis et être discrédités par leurs choix et prises de position. Le texte d'Ortega y Gasset est la transcription d'un discours prononcé à l'occasion de l'hommage au critique espagnol Juan de la Encina en 1925 à Madrid⁸⁸. Dans *Del Arte*, il est inclus sans aucun commentaire indiquant son caractère historique. Au contraire, les passages où de la Encina est mentionné ont été éliminés, et le seul élément indiquant la source de l'écrit est une ligne à la fin, « hommage prononcé en 1923 », la date étant de plus inexacte. Ortega y Gasset est choisi pour le magazine comme interlocuteur « virtuel » des critiques et des lecteurs au moment de continuer le débat sur la fonction de la critique d'art. La profusion d'hommages et d'études dédiés au philosophe parus à Buenos Aires – et d'autres venant d'Europe – après son décès en 1955⁸⁹ peut expliquer en partie le choix des éditeurs. Cependant, on est frappé par l'opération de décontextualisation et instrumentalisation de l'image et de la figure du philosophe à partir du traitement du texte. Celui-ci, écrit la même année que l'essai célèbre *La deshumanización del arte*⁹⁰, est le résultat d'une réflexion caractéristique de la période d'entre-deux-guerres où l'idée d'une « crise vitale qui fermente dans le Vieux Continent » est présente, ainsi que la prise de conscience du caractère historique de l'art du XIX^e siècle et de la « dissociation » entre le passé et le présent de l'auteur. Une phrase extraite de ce discours est imprimée en grandes lettres en couleur à la tête de la première de couverture de *Del Arte* : Ortega y Gasset y appelle à « rompre avec le passé de l'art ». Diverses temporalités sont ainsi convoquées par les éditeurs en ce qui concerne la configuration de la première de couverture, les indices offerts au lectorat et les idées développées en 1925 par le

88 Juan de la Encina est le pseudonyme de Ricardo Gutiérrez Abascal (1888-1963), critique d'art espagnol, directeur du Museo de Arte Moderno de Madrid depuis 1931. Ortega y Gasset prononce un discours en son hommage après une conférence dictée par de la Encina à l'occasion de la première exposition de la Sociedad de Artistas Ibéricos. L'allocution est publiée à plusieurs reprises, d'abord dans *El Sol* et *Al Comenzar*, et plus comme « Sobre la crítica de arte » in *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Revista de Occidente, 1956.

89 Le numéro 241 (juillet-août 1956) de *Sur* est consacré au philosophe. Plusieurs livres sur sa pensée sont publiés au début des années soixante : Arturo GARCÍA ASTRADA, *El pensamiento de Ortega y Gasset*, Buenos Aires, Troquel, 1961 ; Hernán LARRAÍN ACUÑA, *La génesis del pensamiento de Ortega*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1962 ; Arturo GAETE, *El sistema maduro de Ortega : la metafísica de Ortega y Gasset*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1962. Divers articles et ouvrages étudient les rapports et l'influence d'Ortega y Gasset en Argentine. Cf. Pablo CHAMI, « Ortega y Gasset y la Argentina », *Los Blogs de Pablo A. Chami*, <http://www.pachami.com/Ensayos/OrtegayGassetylaArgentina.htm>, texte consulté le 29 juin 2014 ; J. L. MOLINUEVO (dir.), *Ortega y la Argentina*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997 ; Tzvi MEDIN, *Ortega y Gasset en la cultura hispanoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994, parmi d'autres.

90 José ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte*, in *Obras completas. Tomo III (1917-1925)*, Madrid, Taurus, 2005, pp. 847-877.

philosophe espagnol. Le texte n'est pas présenté dans le cadre d'une révision d'idées à caractère historique sur la critique d'art mais dans la continuité d'une discussion actuelle. Les propos d'Ortega y Gasset, datant de plus de trois décennies, sont ravivés cherchant un impact dans le présent, dirigés alors au lecteur contemporain du magazine. En même temps, l'opération implique une contradiction ouverte avec les idées développées par cet auteur en 1925, dont les lignes finales du discours convoquent son auditoire à « ne pas revenir un seul pas en arrière. » La récupération d'un texte ancien montre la longue durée de certaines références européennes parmi les Argentins. La flexibilité de celles-ci permet de les adopter et adapter aux divers contextes de discussion. Ainsi, quelques passages peuvent être extrapolés à la situation de l'art et de la critique du début des années soixante en accomplissant, apparemment, leur objectif ; tandis que d'autres appartiennent clairement au contexte et moment de l'énonciation originale.

Comment peuvent être comprises les multiples références critiques qui se donnent rendez-vous dans les pages de *Del Arte* ? On peut supposer qu'il s'agit du résultat de l'absence d'une direction éditoriale clairement définie, marquée par la diversité de figures qui intègre son staff et collabore au projet. Il se peut, néanmoins, que l'hétérogénéité de ce panthéon soit le signe d'un travail en processus, d'une recherche d'un nouveau modèle critique, en accord avec le moment de transition dont la publication fait partie.

La perspective régionaliste dans sa version « panaméricaine »

Les éditeurs de *Del Arte* s'orientent vers des références culturelles européennes au moment de concevoir les premières de couverture, de choisir leurs figures d'autorité ainsi qu'une partie des thématiques développées et débattues dans les pages du magazine. À partir du numéro 2, toutefois, la publication déclare que sa portée s'étend au monde « panaméricain », au moyen d'une légende ajoutée au nom de la revue, qui est désormais une « publication mensuelle panaméricaine ». Dans cette livraison, la liste de pays où *Del Arte* est distribuée s'accroît⁹¹ et s'achève avec une phrase lançant la revue comme la « seule publication culturelle de diffusion panaméricaine ».

La revue montre la multiplicité des dénominations disponibles pour le continent à l'époque. Sur la même couverture où le profil de *Del Arte* est établi comme « panaméricain », les

⁹¹ Dans son premier numéro, *Del Arte* publie la liste de pays où elle est distribuée : Chili, Équateur, Mexique, Panama, Guatemala, les Îles Canaries et les États-Unis. À partir du numéro 2, Honduras, Nicaragua, Paraguay, Uruguay, Venezuela, Cuba et d'autres pays du continent sont ajoutés à la liste.

concepteurs des titres et les chroniqueurs optent également pour écrire « les peuples américains » ou simplement « Amérique » au moment de nommer la région. Dans les livraisons postérieures on retrouve également « Amérique du Sud », « Amérique latine », « Amérique hispanique » et « latino-américain », tant comme gentilé que comme adjectif. Tous ces noms cohabitent avec « Pan Amérique » et « panaméricain » dans la publication⁹².

Dans cette variété, la dénomination « Pan Amérique » n'est pas anodine. Tandis que d'autres publications argentines optent pour se proclamer « inter-américaines⁹³ », le choix de *Del Arte* doit être considéré en relation aux projets culturels que l'OEA (Organisation des États américains) mène alors dans le continent. L'élément clé permettant cette lecture est la mention de José Gómez Sicre sur la première de couverture du numéro 2. Gómez Sicre est le Directeur du département des arts visuels de l'OEA. Cet organisme a été créé en 1948, en pleine guerre froide, avec l'objectif d'être une plate-forme politique pour le dialogue multilatéral, l'intégration et la prise de décisions entre les pays du continent américain. La charte signée par les pays membres déclare que l'organisation cherche à travailler pour la paix, la sécurité et la démocratie, à promouvoir les droits de l'homme, à soutenir le développement social et économique et à promouvoir la croissance soutenable du continent. La création de l'OEA est précédée par divers projets qui depuis la fin du XIX^e siècle tentent de construire l'unité entre les pays du continent, inspirés des prémisses du panaméricanisme. L'antécédent plus proche de l'organisation a été précisément l'Union Panamericana. Le panaméricanisme est une doctrine développée à partir de la déclaration du président des États-Unis, James Monroe, en 1823, qui refusait l'intervention des États européens dans le continent et qui justifiait, au contraire, l'intervention de son propre pays dans les conflits des autres nations américaines. Le panaméricanisme est issu « d'une conception radicalement impérialiste, affirme Miguel Rojas Mix, fondée sur une idée au fond puritaine, issue du *Manifest Destiny*. », qui cherche à assurer l'hégémonie des États-Unis dans le continent et dont le projet de l'OEA fait partie⁹⁴. À cause de ses origines, le « panaméricanisme » n'a pas pu se

92 Au sujet des dénominations de la région et le continent et leur histoire voir Miguel ROJAS MIX, *Los cien nombres de América : eso que descubrió Colón*, Barcelona, Editorial Lumen, 1991 ; et Arturo ARDAO, *Génesis de la idea y el nombre de América Latina*, Caracas, Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1980.

93 Par exemple, *Eco contemporáneo. Revista interamericana*, éditée et dirigée entre 1961 et 1969 par Miguel Greenberg. La publication est dédiée à la poésie, l'art, le cinéma et la télévision contemporains. Elle traduit et diffuse notamment les auteurs états-uniens *beatniks*. À partir de 1964 elle établit des alliances avec d'autres revues du continent comme la mexicaine *El corno emplumado* ayant pour but la génération de projets de collaboration et des rencontres. Ils cherchent à abolir le manque de communication entre les divers projets du continent et à créer une unité à travers les liens d'amitié et les collaborations. Ezequiel Guillermo GATTO, « "El nuestro es un combate de creación" : La revista *Eco Contemporáneo*, Argentina 1960-1969 », *CS*, n° 9, janvier-juillet 2012, pp. 169-198.

94 Miguel ROJAS MIX, *Los cien nombres de América... op. cit.*, pp. 118-119.

détacher de la notion d'« impérialisme » – bien que d'autres perspectives comme la de Simón Bolívar aient fait appel à la notion. Celle-ci accompagne alors la doctrine dans son passage de la politique au champ de la culture et les arts⁹⁵.

Dans ce cadre idéologique, politique et institutionnel, le critique et animateur culturel Gómez Sicre (1916-1991) – né à Matanzas, Cuba – se détache néanmoins comme une figure à grande complexité qui ne peut pas être comprise uniquement comme un « outil » des États-Unis⁹⁶. Dans son rôle à l'OEA entre les années 1948 et 1976, Gómez Sicre inaugure une nouvelle étape dans la diffusion de l'art latino-américain aux États-Unis et même dans les pays de la propre Amérique latine. À travers les expositions, projets d'édition, l'organisation de collections d'art, l'établissement des réseaux entre les différents agents du champ artistique continental tant publics que privés, entre autres⁹⁷, il cherche à trouver une place pour l'art de la région aux États-Unis, en contribuant à la fois à la configuration de la notion d'« art latino-américain ». Pour Gómez Sicre, qui avait façonné sa conception de l'art moderne quand il était conseiller d'Alfred Barr au MoMA entre 1944 et 1946, l'art de l'Amérique latine possède de la valeur tant qu'il est « international ». Gómez Sicre condamne l'héritage du muralisme mexicain et tous les traits qui dans l'art de la région rappellent les questions indigènes, pré-hispaniques, paysannes ou ouvrières. Il prône, au contraire, pour un art qui sans perdre « les valeurs continentales participe de l'essence universelle ». Dans son programme, l'art latino-américain devait embrasser l'esthétique moderne de caractère international et s'éloigner des formes de l'art social, en acceptant simultanément le leadership des États-Unis⁹⁸. À présent les opinions des chercheurs sur Gómez Sicre ne sont pas unifiées en ce qui concerne le profil et les conséquences de sa tâche. Pour quelques-uns, sa vision nourrit l'idée de l'existence d'une Amérique latine homogène et sans diversité, et de ce fait d'un art des mêmes caractéristiques, perception stéréotypée à longue durée⁹⁹. Pour d'autres, il a cultivé

95 William Alfonso LÓPEZ, Intervention à la table ronde « El panamericanismo y la construcción de la idea del arte latinoamericano ». Séminaire international « Redes intelectuales. Arte y política en América Latina », Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires, mai 2013.

96 Cf. Claire F. FOX, « The PAU Visual Arts Section and the Hemispheric Circulation of Latin American Art during the Cold War », *Getty Research Journal*, Getty Research Institute, n° 2, 2010, pp. 83-106.

97 Il édite le Boletín de Artes Visuales de la OEA, crée la galerie de l'Unión Latinoamericana et organise des expositions où il rassemble des artistes latino-américains et états-uniens. Alejandro ANREUS, « José Gómez Sicre and the "Idea" of Latin American Art », *Art Journal*, hiver 2005, pp. 83-84.

98 Andrea GIUNTA, « Crítica de arte y guerra fría en la América latina de la revolución », intervention dans le Séminaire international « Los estudios de arte desde América latina : temas y problemas », UNAM et The Getty Grant Foundation, Buenos Aires, octobre 1999.

99 Ivonne PINI, María Clara BERNAL, Intervention à la table ronde « El panamericanismo y le construcción de la idea del arte latinoamericano ». Séminaire international « Redes intelectuales. Arte y política en América Latina », Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires, mai 2013.

au contraire l'idée que chaque pays du continent avait une tradition forte et distincte des autres, afin d'éviter une déconnexion entre le continent comme une région uniforme et les États-Unis¹⁰⁰.

Dans la même première de couverture où *Del Arte* se définit comme « publication panaméricaine », le bref article « Aduana vs. Cultura » [Douane versus culture] se conclut par des propos de Gómez Sicre imprimés en gras où certaines de ses idées apparaissent :

(...) sans une politique à caractère libérateur qui permet l'art de circuler sans frontière, le progrès de la plastique latino-américaine ne sera que sporadique et contraint. La confirmation de celle-ci et son acceptation dans son propre continent prendra un temps excessif et, en conséquence, décourageant. Notre dépassement culturel dans l'ordre artistique sera diminué par une série de mesures protectrices ne bénéficiant en rien au progrès des nations¹⁰¹.

Les mots de Gómez Sicre soutiennent la demande des éditeurs de la revue aux organismes de l'État concernés de faciliter la circulation des œuvres d'art entre les pays, en simplifiant la bureaucratie, au moyen des mêmes critères appliqués au transit transnational d'autres biens de consommation¹⁰². Cette position en faveur de l'ouverture des frontières traditionnelles entre les pays est un des traits de la politique du Cubain qui cherchait à intégrer la région dans un circuit continental, pour créer un réseau propre au « *Western Hemisphere* ». Une de ses convictions était que les pays du continent n'avaient pas raison d'être des « points d'arrivée » des styles et tendances artistiques européennes mais des centres d'art liés entre eux, qui pouvaient même déplacer la centralité d'une ville comme Paris¹⁰³. L'intérêt pour une politique douanière permettant la circulation des œuvres dans le continent est directement en lien avec l'idée de Gómez Sicre que le travail des artistes latino-américains jeunes devait être, parmi d'autres caractéristiques déjà mentionnées, « exportable¹⁰⁴ ». Dans une des colonnes du numéro 4 de *Del*

100 Par exemple Alejandro ANREUS, « José Gómez Sicre and the "Idea" of Latin American Art », art. cit., cité dans Fabiana SERVIDDIO, *Arte y crítica en Latinoamérica durante los setenta*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2012, p. 252.

101 Sans signature, « Aduana vs. Cultura », *Del Arte*, n° 2, août 1961, première de couverture. [Sin una política liberatoria que permita al arte circular sin fronteras, el progreso de la plástica latinoamericana se hará en forma esporádica y constreñida. Su confirmación y aceptación dentro de su propio continente llevará tiempo excesivo y, por lo tanto, desalentador. Nuestra superación cultural en el orden artístico la mermará una serie de medidas protectoras que en nada benefician al progreso de las nacionalidades.]

102 Le sujet revient dans le numéro 4 de *Del Arte* (Sans signature, « Intercambio cultural y aduanas » [Échange culturel et douanes], octobre 1961, p. 15). Les obstacles rencontrés par l'OEA au moment d'inviter des œuvres et des artistes pour des expositions collectives internationales sont commentés dans cet article. Les éditeurs y exigent de nouvelles normes pour la circulation des œuvres en accord avec les conventions signées entre les nations.

103 Cf. Claire F. FOX, « The PAU Visual Arts Section and the Hemispheric Circulation of Latin American Art during the Cold War », art. cit. Fox explique comment ces convictions en matière d'arts plastiques ont été menées par Gómez Sicre d'abord dans le cadre des politiques états-uniennes du « Good Neighbor » (1933-1945) et plus tard de l'« Alliance for Progress » (1961-1973).

104 *Ibidem*, p. 97.

Arte on lit la suite du bref article paru dans le numéro 2. Le commentateur s'étend plus sur la question, toujours à partir d'informations provenant du Département des arts visuels de l'OEA, et en soulignant l'importance de revoir la politique douanière pour favoriser « le rapprochement de nos peuples à travers la sensibilité de nos artistes¹⁰⁵ ». En août 1961, Gómez Sicre participe à la Conférence de Punta del Este en Uruguay, réunion de l'Alliance pour le Progrès, programme qui vient d'être créé par le gouvernement de John F. Kennedy¹⁰⁶. Lors de son passage à Buenos Aires pour l'occasion, les éditeurs de *Del Arte* ont probablement obtenu les déclarations du fonctionnaire, et peut-être, le conseil de s'enrôler sous la bannière « panaméricaine »¹⁰⁷.

Avec ces antécédents, le numéro 4 de *Del Arte* arrive à être la livraison la plus « panaméricaine » de son existence. Il est dédié à la VI^e Biennale de São Paulo et il consacre également plusieurs commentaires à l'organisation de la première biennale qui prépare alors l'entreprise Industrias Kaiser Argentina (IKA) à Córdoba pour l'année suivante. Un entretien avec Gómez Sicre s'étend sur la première de couverture et sur la deuxième page, incluant même un portrait du personnage [Image 4-16]¹⁰⁸. Le fonctionnaire présentait à São Paulo l'exposition de l'Argentin Clorindo Testa et du Bolivien Alfredo Da Silva organisée par son département à l'OEA, les deux artistes étant absents des envois de leurs pays respectifs. Cette exposition obtient son propre article critique, placé juste à côté de l'entretien. Comme l'annonce le titre, Gómez Sicre fait une lecture politique de la biennale. Il critique durement l'intervention du comité français qui, avec Jean Cassou à la tête, aurait exigé l'obtention d'un prix pour son pays, ayant présenté, par ailleurs, une sélection assez moyenne et décadente. Gómez Sicre défend, évidemment, la position des Latino-américains dans ce concours, ne voulant pas être « le chorus des "vedettes" »

105 Sans signature, « Intercambio cultural y aduanas », art. cit.

106 En 1961, le gouvernement de John F. Kennedy lance l'Alliance for Progress [Alliance pour le Progrès], programme d'aide économique, politique et sociale pour l'Amérique latine. L'alliance avait comme but d'éviter la diffusion du communisme et de prévenir l'influence de l'Union Soviétique dans le continent comme conséquence de la Révolution cubaine. Ce programme favorise les voyages des intellectuels vers les États-Unis, le développement de la recherche en sciences sociales, les expositions d'artistes argentins dans le pays du Nord, ainsi que la création d'institutions et de publications culturelles et artistiques. Dans ce cadre, établi sur l'idée de modernisation et développement, est créé l'ITDT, organe central de la promotion et le développement de l'avant-garde artistique à Buenos Aires. Lors de la conférence de Punta del Este en Uruguay en août 1961, tous les pays membres de l'OEA – à l'exception de Cuba – signent la Déclaration et la Charte qui définissent les objectifs de l'Alliance. Le programme, conçu pour durer toute la décennie, décline suite à l'assassinat du président des États-Unis en 1963.

107 Le contact entre Gómez Sicre et l'entourage de *Del Arte* (Salvador Linares, Rafael Squirru et le Grupo del Sur) existe préalablement comme le démontre le texte de présentation que le Cubain rédige pour l'exposition de ce groupe d'artistes organisée par Squirru en 1960 à la galerie Peuser. Il y célèbre la valeur de ces artistes car « ils proposent des sorties diverses, des chemins différents, ils s'exigent une discipline technique et cette rigueur conceptuelle que moi, quand je vois par la première fois une œuvre, qualifie d'« exportable ».

108 Sans signature, « José Gómez Sicre. Defectos en la organización interna de la Bienal », *Del Arte*, n° 4, octobre 1961, première de couverture et p. 3.

européennes » et ayant atteint, avec les États-Unis et le Canada, de très bon niveau. Il dénonce également la présence de l'URSS – qui y participe pour la première fois – comme faisant partie du « complot politique international », tentant de diffuser en Amérique latine « les merveilles de la culture plastique des pays du bloc soviétique ». Il juge en conséquence son envoi « horrible et provincial ». Il se prononce également sur son action à l'OEA en relativisant l'engagement authentique des nations dans les projets de promotion des arts, et en célébrant, au contraire, l'investissement du secteur privé dans la matière, comme il le fait tout au long de sa carrière. Ainsi, en quelques lignes, les missions et compromis de Gómez Sicre dans la politique culturelle états-unienne sont activés : surveiller et combattre la diffusion des idées communistes dans la région et promouvoir l'unité latino-américaine sous les prémisses du panaméricanisme. La quatrième livraison de *Del Arte*, avec des articles des critiques brésiliens Mário Barata et José Geraldo Vieira ; du Péruvien Juan Manuel Ugarte Eléspuru ; des commentaires sur l'envoi mexicain à São Paulo et sur la figure d'Orozco ; des entretiens avec Gyula Kosice – commissaire de l'envoi argentin à cette biennale – et avec le Brésilien Matarazzo, réussit sa mission « panaméricaine »¹⁰⁹. La couverture de l'exposition d'art chilien à Buenos Aires fait aussi partie de cette intention, le chroniqueur soulignant l'importance de connaître l'art des pays voisins à la place des habituelles expositions d'art européen ou d'artistes latino-américains consacrés d'abord à Paris¹¹⁰.

Gómez Sicre a été le conseiller des organisateurs et un des membres du jury de la première Biennale IKA, présidé par Herbert Read et composé par l'Argentin Squirru, le Brésilien Augusto Borges Rodrigues, l'Uruguayen Luis García Pardo et le Chilien Antonio Romera. IKA visait, avec les biennales, à créer un événement d'art indépendant du centralisme de Buenos Aires et à projection continentale, en s'inscrivant dans la direction des politiques de l'OEA¹¹¹. Gómez Sicre avait suivi les étapes du projet et proposé, parmi d'autres idées, celle d'établir, avec les œuvres gagnantes, les bases pour un futur Musée d'art moderne latino-américain qui serait installé en

109 Cette livraison inclut également des articles sur les envois français et japonais à la biennale ainsi que sur le Salon Nacional de cette année-là.

110 Exposition *Pintores y grabadores de la Pinacoteca de la Universidad de Concepción de Chile*, tenue entre le 19 septembre et le 7 octobre 1961 au MAM-BA.

111 Industrias Kaiser Argentina (IKA) est une entreprise d'origine états-unienne fabriquant des automobiles. Elle s'installe dans la province de Córdoba avec l'aide de l'État argentin dans le cadre des programmes d'industrialisation du *desarrollismo*. Depuis 1958, l'entreprise organise et finance des salons d'art annuels sous la prémisses de se rapprocher de manière solidaire à la communauté. En 1961, IKA amplifie la portée des événements créant un concours international à caractère biennal. Trois éditions sont programmées pour 1962, 1964 et 1966. Le Département des Relations publiques se charge de l'organisation à travers de Pedro Pont Vergés et Luis Varela. María Cristina ROCCA, *Arte, modernización y guerra fría. Las bienales de Córdoba...*, *op. cit.* Giunta signale que « tandis que l'entreprise Di Tella représentait parfaitement les aspirations de la bourgeoisie nationale fortifiée dans le cadre du *desarrollismo*, Kaiser, dont le siège était à Oakland aux États-Unis, était plus liée aux inquiétudes inter-américanistes. », Andrea GIUNTA, *Vanguardia, internacionalismo y política...*, *op. cit.*, p. 249.

Argentine. Il avait également averti les organisateurs sur les risques d'infiltration communiste qu'il avait perçue à São Paulo avec la présentation des pays soviétiques. Les organisateurs et le fonctionnaire de l'OEA partagent ainsi l'idée qu'un événement comme la biennale « devrait contribuer à l'union du continent américain afin de serrer les rangs face à la menace communiste¹¹². » Dans le numéro 5, *Del Arte* déclare son rôle comme porte-parole de cette biennale, car elle « croit à l'importance des valeurs latino-américaines ». Une bonne succession d'articles concernant l'organisation de l'événement est ainsi publiée et la revue devient une source d'informations où paraissent les communiqués de presse, le règlement des participations, l'appel à concours pour la conception des affiches officielles, ainsi que des commentaires soutenant l'investissement des entreprises privées dans le domaine culturel et artistique¹¹³. La revue prospère grâce au soutien économique du Département des relations publiques d'IKA – d'importantes annonces publicitaires en quatrième de couverture [Image 4-17] le prouvent – ce qui permet, dès le numéro 7, la publication séparée d'un guide d'expositions. De la même manière que les premières de couverture constituent le contact initial avec le lecteur, les quatrièmes de couvertures servent à signaler, depuis les « bords » de l'objet, ce qui se passe à l'intérieur, elles sont le lieu du commentaire ou l'allusion auto-référentielle et signalent la publication comme un dispositif particulier et différencié des autres¹¹⁴. Ainsi, un parcours spécifique s'ouvre avec le sous-titre « publication panaméricaine » dans la première de couverture et se ferme avec la publicité d'IKA sur la quatrième. La trame qui se détache des relations entre images et textes dans les pages de la revue, met en lumière l'option des éditeurs pour la perspective panaméricaine comme une des formes possibles de concevoir l'unité du continent à l'époque. Avec ce choix, *Del Arte* s'inscrit dans un réseau d'intérêts américanistes qui inclut de nombreuses publications, projets et événements patronnés par les États-Unis à travers leurs programmes pour l'Amérique latine.

L'inscription de la revue dans les files du panaméricanisme n'a toutefois pas impliqué, la modification de la conception globale proposée depuis la première livraison. La participation des critiques latino-américains continue à y avoir lieu, ainsi que les comptes rendus sur des expositions dans d'autres pays du continent comme le Chili ou le Venezuela. Mais cet intérêt n'implique pas l'abandon des articles sur l'art international au-delà de la région ni le changement du style des couvertures. Dans le numéro 10, des modifications dans le staff de la revue sont

112 *Ibidem*, pp. 251 et 252.

113 Cf. Sans signature, « Otra bienal americana de arte », n° 2, août 1961, p. 14 ; Ernesto RAMALLO, « Qué es una bienal », n° 4, octobre 1961, première de couverture et p. 7 ; Sans signature, « 1era Bienal Americana de Arte », n° 5, novembre 1961, première de couverture.

114 Oscar TRAVERSA, « Por qué y cómo estudiar las tapas de las revistas... », art. cit.

introduites et son aspect visuel est renouvelé. Ledit numéro sera la dernière livraison et le magazine n'arrive donc pas à couvrir la réalisation de la I Bienal Americana de Arte IKA.

L'Europe : phare de la culture ou « vénérable musée » ?

Durant les années soixante, la presse suit avec attention les activités des artistes argentins à l'étranger. Les magazines s'intéressent au développement de leurs carrières et à l'impact que leurs œuvres pouvait atteindre au niveau mondial en consonance avec les projets et les attentes d'internationalisation. *Del Arte* réalise de nombreux entretiens avec les artistes émigrés et profite de leur mobilité ; ils deviennent ainsi d'éventuels correspondants depuis l'étranger. Les récits des Argentins émigrés, installés ailleurs de forme définitive ou transitoire, leurs impressions et évaluations des expériences vécues reproduites dans *Del Arte*, mettent en lumière des représentations sur les centres artistiques, sur les rapports entre ces centres et la périphérie, et sur la chance de l'art national dans ces contextes.

Paris continue à être la destination la plus attractive¹¹⁵ et différentes générations d'artistes argentins installées dans cette ville s'expriment dans la revue. La sculptrice Alicia Penalba (1913-1982) – basée dans la capitale française depuis 1948 –, par exemple, est présentée par le chroniqueur Linares comme une artiste à succès, ayant obtenu la reconnaissance « de la mythique critique européenne », même de la part de Malraux – Michel Ragon et Michel Seuphor écrivent également sur son œuvre –, et des tarifs intéressants sur le marché¹¹⁶. Penalba – dont le nom de famille original « Peñalba » a perdu la « ñ » à cause des difficultés que cette graphie rencontre en français – est arrivée à Paris avec une bourse du gouvernement de ce pays pour faire de la gravure. Elle travaille à l'atelier d'Ossip Zadkine à l'Académie de la Grande Chaumière et depuis 1951 se consacre à la sculpture abstraite. Dans *Del Arte*, Penalba décrit son expérience parisienne en faisant appel à des images récurrentes et traditionnelles dans le récit du rapport entre l'Argentine et la capitale de l'espace mondial des arts : « Je crois qu'être à Paris est comme être au centre du monde. Ici [en Argentine] tout nous touche comme un reflet », affirme l'artiste. Elle

115 Rolland explique qu'après l'impasse de la Seconde Guerre mondiale l'affluence des Latino-Américains en France est relancée sans retrouver toutefois le niveau des années trente. Denis ROLLAND, *L'Amérique latine et la France : acteurs et réseaux d'une relation culturelle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 89. Pour les cas des artistes argentins à Paris lors des années soixante voir Isabel PLANTE, *Argentinos de París : arte y viajes culturales durante los años sesenta*, Buenos Aires, Edhasa, 2013.

116 Salvador LINARES, « Alicia Penalba en Buenos Aires », *Del Arte*, n° 3, septembre 1961, p. 3.

concède néanmoins, que maintenant les imitations des artistes argentins sont « à jour » et n'ont pas une décennie de retard comme auparavant. Penalba reconnaît que le milieu détermine le développement des artistes et que la liberté qu'elle vit à Paris est favorable à son travail de création. De sa position d'émigrée en visite, Penalba critique, avec un œil extérieur, le manque de liberté des artistes jeunes et la peur à la prise de risque.

Del Arte visite également Luis Tomasello (1925-2014), Marino Di Teana (1920- 2012) et Carlos A. Cairoli (1926-1995)¹¹⁷, des artistes argentins formés dans le pays et travaillant depuis les années cinquante à Paris dans le terrain de l'abstraction géométrique et des recherches optico-cinétique, autant sur des supports bidimensionnels que tridimensionnels. Cairoli arrive dans cette ville en 1952 où il développe une esthétique constructiviste dans des structures spatiales ; il intègre le groupe Mesure¹¹⁸. Di Teana, d'origine italienne, y habite depuis 1953 ; il pratique de la peinture et la sculpture « architecturales » – il propose la théorie « tri-unitaire » où l'espace compte autant que la masse –, s'incorpore aussi au groupe Mesure, et travaille dans des formats monumentaux. Tomasello s'y installe en 1957 et réalise ses premières expériences cinétiques au contact de Di Teana. Il ajoute ensuite des volumes géométriques au plan afin d'expérimenter avec la lumière, la couleur et leurs effets de projection et réflexion. Les trois artistes intègrent en 1961 le *Salon des réalités nouvelles*. Di Teana et Tomasello appartiennent au cercle de la galeriste Denise René dont la promotion des artistes abstraits et optico-cinétiques latino-américains, comme Julio Le Parc et le Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV), Jesús Rafael Soto, Carlos Cruz-Diez et d'autres est remarquable dès la fin des années cinquante. Bien que le fait d'être à l'étranger ne soit pas explicitement abordé dans l'article de *Del Arte*, les artistes sont présentés comme des membres de ladite « école argentine de Paris ». Le journaliste reprend la dénomination que la revue *Art International* aurait octroyée à l'importante présence d'artistes argentins dans cette ville à l'époque. L'étiquette fait allusion également la façon dont la critique et l'histoire de l'art désignent habituellement les peintres et sculpteurs argentins participants au début du XX^e siècle à l'« École

117 Jorge PÉREZ ROMÁN, « La escuela argentina de París », *Del Arte*, n° 2, août 1961, p. 9.

118 Le Groupe Mesure, dit aussi Groupe Expérimental de Recherches Plastiques Formelles, est formé par Cairoli, Luc Peire Georges Folmer et d'autres, et constitue la relève du Groupe Espace. « L'appellation "Groupe Mesure", choisie par Folmer dans le courant de l'année 1960, invitait chacun de ses membres à décliner à sa manière l'art géométrique en insistant sur les caractéristiques privilégiées qui lui sont accordées, soit l'ordre, l'harmonie, la précision, la pureté ou bien encore l'universalisme. Ces qualités esthétiques requises donnèrent à Mesure une homogénéité stylistique qui en fut la principale force. » La première exposition du groupe a lieu au Musée des Beaux-arts de Rennes en mars 1961 ; les Argentins Marta Boto et Gregorio Vardánega y participent en tant qu'invités. Domitille D'ORGEVAL, « Groupe Espace - Groupe Mesure. Une histoire de la synthèse des arts dans la France des années 1950 et 1960 », in Arthur CAVANNA, Daniel SCHIDLÖWER, *Groupe Espace/Groupe Mesure. L'esthétique constructiviste de 1951 à 1970, une aventure du XX^e siècle*, Paris, Galerie Drouart, 2009.

de Paris », aussi connus comme « groupe de Paris ». Les carrières de ces artistes ne sont pas commentées avec les attributs triomphalistes de celle de Penalba. Le chroniqueur souligne pourtant l'intérêt qu'une partie de la critique parisienne a manifesté vis-à-vis du travail de ces artistes en leur attribuant une place dans ce milieu.

Outre les récits de ces déplacements où les représentations perdurables de l'autorité de la France en matière artistique s'expriment ainsi que les aspirations des artistes argentins de participer au cœur de l'espace mondial des arts, *Del Arte* montre d'autres perspectives qui commencent à concurrencer cette orientation traditionnelle des voyages. Tandis que le voyage en Europe fait partie des habitudes des artistes argentins et des institutions promotrices dès le XIX^e siècle, l'inclusion de New York comme destination est une nouveauté propre aux années soixante. C'est le résultat de la direction que prenaient les projets d'internationalisation menés par les institutions locales avec le soutien de la politique culturelle des États-Unis, et de la conscience du fait que New York renforçait sa place comme centre international de l'art en déplaçant Paris. Andrea Giunta explique qu'alors

La relation traditionnelle que Buenos Aires entretient avec Paris depuis les années vingt, où les artistes de Buenos Aires voyagent pour apprendre et connaître les formes de la modernité, est bouleversée dans sa structure bipolaire par un processus de triangulation où les artistes réorganisent leurs systèmes de provision de formes, de poétiques et leurs espaces de légitimation¹¹⁹.

Ainsi, des artistes tels qu'Ary Brizzi, Jaime Davidovich, Jorge de la Vega, José Antonio Fernández Muro, Sarah Grilo, Marta Minujín, Luis Felipe Noé et David Lamelas, parmi tant d'autres, arrivent à New York grâce aux bourses, aux invitations pour intégrer des expositions ou au moyen de financements particuliers. Certains d'entre eux, comme Minujín ou Noé, font préalablement le voyage à Paris. À partir de 1961, une série d'expositions d'art latino-américain et argentin sont organisées aux États-Unis et mettent en lumière la présence de cette communauté sud-américaine installée à New York¹²⁰. La nouvelle orientation des déplacements des artistes corrobore « le déclin de Paris » que la critique états-unienne annonce depuis des années¹²¹. Malgré l'importance grandissante de cette ville états-unienne après la Seconde Guerre mondiale, il faut nuancer sa

119 Andrea GIUNTA, *Vanguardia, internacionalismo y política...*, op. cit., p. 169.

120 Notamment *Latin America : New Departures* à Boston en 1961, *Magnet : New York et New Art of Argentina* en 1964, et *The Emergent Decade : Latin American Painting* en 1966, parmi d'autres.

121 Sur ce point voir Serge GUILBAUT, *Comment New York vola l'idée d'art moderne. Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, Paris, Hachette Littératures, 1996.

prédominance absolue : bien qu'elle exerce désormais une énorme attraction chez les artistes argentins, ceux-ci n'ont pas cessé de voyager en France comme on l'a signalé plus haut¹²². Cette attraction montre les limitations du projet de Gómez Sicre de constituer un réseau hémisphérique polycentrique ; et dans le même sens, elle anticipe la forme dont vont s'estomper certaines attentes formulées à plusieurs reprises par la critique argentine – et étrangère, comme on le verra – : celles de transformer Buenos Aires en un centre d'art analogue à cette ville du nord du continent.

Ainsi, dans le numéro 9 de *Del Arte*, Marcelo Bonevardi (1929-1944) et Carlos (Charlie) Squirru (1934), sont présentés comme « deux peintres qui défient le destin à New York¹²³ ». Les deux appartiennent à une génération plus jeune que celle de Penalba. Bonevardi pratique une peinture de traits constructivistes dans l'organisation des espaces où il incorpore des objets et modifie le cadre orthogonal habituel. Il n'abandonne pas complètement la figuration et ses motifs ainsi que sa palette terreuse et atténuée sont associés au vocabulaire plastique préhispanique¹²⁴. Squirru, le frère artiste de Rafael Squirru, critique et fonctionnaire d'État de l'époque, fait des études à The Arts Students League après des années en Europe et s'imbibe de l'esthétique Néo Dada. De retour en Argentine, il intégrera le groupe d'artistes pop proches de l'ITDT en produisant objets et installations, ainsi qu'une peinture peuplée de motifs de vie urbaine moderne imprimés à répétition tels que des motos, profils humains, chiffres et légendes. Ils sont dans les premiers à arriver aux États-Unis, ouvrant un chemin que d'autres suivront ensuite. Bonevardi obtient une bourse de la Simon Guggenheim Foundation qui lui permet de s'y établir dès 1958, tandis que Squirru est à New York depuis 1957. Bien qu'il compte une carrière naissante à Buenos Aires – il fait partie, par exemple, de la *Primera exposición internacional de arte moderno* au MAM-BA en 1960 – il explique le choix de son déménagement à New York au journaliste : « Ici l'artiste a la possibilité de percer internationalement, une chose qui n'arrive pas à Buenos Aires ni dans

122 Isabel PLANTE, *Argentinos de París : arte y viajes culturales...*, *op. cit.* Des statistiques du début des années quatre-vingt sur la présence des Latino-américains à l'étranger confirment ces observations : « une enquête de l'UNESCO de 1981 montre que sur 220 plasticiens latino-américains censés constituer le fer de lance de l'art latino-américain, sur précisément les 188 dont la résidence est identifiée, 38,2 % font ou ont fait un séjour prolongé à Paris, disposant souvent d'un atelier. Et la moitié d'entre eux réside alors encore à Paris tandis que New York, à la même époque, ne rassemble que 9 % de ces plasticiens mentionnés, soit deux fois moins. » Denis ROLLAND, *L'Amérique latine et la France...*, *op. cit.*, p. 103.

123 Lionel GIBSON, « Dos pintores argentinos desafían al destino », *Del Arte*, n° 9, mars, 1962, p. 10.

124 À cause de cela, affirme Serviddio, l'œuvre de Bonevardi satisfait le besoin d'une « identité visuelle latino-américaine » dans le contexte des débats critiques à portée continentale des années soixante-dix. Ses toiles sont « partout où on voulait rendre compte de la modernité latino-américaine. (...) Une abstraction lyrique placée aux limites précises entre la figuration et la non-figuration, entre peinture et objet, (...) qui semblait une image adéquate pour représenter l'identité plastico-visuelle des Latino-américains. » Fabiana SERVIDDIO, *Arte y crítica en Latinoamérica durante los setenta*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2012, p. 268.

aucune autre ville sud-américaine¹²⁵. », affirme-t-il. L'entretien est également l'occasion de confronter l'importance des deux destinations, l'europpéenne et la nord-américaine, et d'évaluer si New York est alors un centre artistique plus important que Paris :

Je crains que Paris va être chaque jour plutôt un vénérable musée, bien qu'elle continue à être la Mecque de l'art mondial dans l'imagination des Latino-américains. New York, c'est autre chose. (...) Il y a de l'inquiétude, de l'anxiété, de l'originalité¹²⁶.

Ces propos montrent l'internalisation du programme qui s'annonçait pour la nouvelle décennie et que de nombreux projets institutionnels et particuliers allaient embrasser comme propres. Le cas de Squirru, âgé alors de moins de trente ans, est représentatif des nouvelles directions que prenait la migration et de la forme dont la distribution des forces et l'orientation de l'espace mondial des arts se reconfigurait pour les Argentins. La carte de cet espace se modifie, en octroyant désormais à sa capitale traditionnelle, Paris, un rôle plus comme référence historique que comme scène définissant les tendances plus actuelles et imprimant son « rythme » à l'art plus nouveau. Ainsi, comme l'affirme Giunta, « Durant les années soixante les artistes ont voyagé à Paris et à New York (exactement dans cet ordre) pour regarder et apprendre de Paris, mais en souhaitant la légitimation et la reconnaissance de New York¹²⁷. » On prendra toutefois en compte les limites de cet enthousiasme vis-à-vis des États-Unis ainsi que les critiques dont ce pays et sa politique seront l'objet.

En plus des artistes émigrés, la critique d'art se prononce dans *Del Arte* sur la situation des centres artistiques étrangers. Des opinions contraires sur la centralité d'une ville ou de l'autre, et sur ce que chacune peut offrir aux artistes cohabitent dans la publication, qui confirme sa place comme produit – témoin et acteur – du moment de transition entre les années cinquante et soixante. Ainsi, un voyage officiel récent en Europe permet à Rafael Squirru de certifier que « la France est en vogue » et qu'elle « en a encore pour un moment ». Pour Squirru, dans ce pays

125 Lionel GIBSON, « Dos pintores argentinos desafían al destino », art. cit. [Aquí el artista tiene la posibilidad de surgir internacionalmente, cosa que no sucede ni en Buenos Aires ni en ninguna otra ciudad sudamericana.]

126 *Ibidem*. [Temo que París vaya siendo cada día más un venerable museo, aunque continúe siendo la Meca del arte mundial en la imaginación de los latinoamericanos. Nueva York es otra cosa. (...) Hay inquietud, ansiedad, originalidad...]

127 Andrea GIUNTA, *Vanguardia, internacionalismo y política...*, op. cit., p. 169. [En los sesenta los artistas viajaron a París y a Nueva York (exactamente en ese orden) para mirar y aprender de París, pero deseando la legitimación y el reconocimiento de Nueva York.]

Il y a les pires et les meilleurs peintres du monde. J'ai vu exposées des toiles dont la critique argentine me pulvérise si je les montre ici (...). J'ai vu beaucoup d'exploitation de la candeur du tourisme. Des demoiselles nues enduites de peinture et jetées sur les toiles. J'ai vu des machines. Des clowneries. Ce qui est intéressant c'est qu'il y a quelque chose derrière tout ça : ils donnent leur chance aux bons et aux mauvais. Le temps tamise. Ils n'ont pas la sévérité un peu frustrante qui est la nôtre. Ils ne s'indignent pas si quelqu'un peint mal. Les mauvais peintres sont la base de la pyramide. Ils peuvent peut-être arriver à être bons. La France peut s'offrir le luxe d'avoir de mauvais peintres, car ils ont un Dubuffet, un Fautrier¹²⁸.

Squirru ne partage pas l'avis de son frère installé à New York, et la référence française lui sert encore comme barème pour évaluer la situation de l'art local. Squirru (1925) est poète, critique et juriste formé en Écosse. En 1956, il fonde le MAM-BA et devient en 1960 le Directeur de culture du Ministère des Affaires étrangères pendant le gouvernement d'Arturo Frondizi. Durant sa gestion, les envois de Penalba à São Paulo (1961) et de Berni à Venise (1962) obtiennent les prix majeurs de ces événements. Il diffuse également l'art argentin à travers les expositions en Europe. Squirru est congédié en mai 1962, suite au remplacement du ministre Miguel Ángel Cárcano¹²⁹. En 1963, néanmoins, il est nommé Directeur du Département des Affaires culturelles à l'OEA par recommandation du nouveau ministre des Affaires étrangères, Carlos Muñoz, et s'installe à Washington D.C. jusqu'en 1970. À ce poste, il supervise les activités dans les branches littéraire, musicale et artistique de cet organisme et se charge de la diffusion culturelle à travers le continent au moyen d'expositions, conférences et publications d'ouvrages. Gómez Sicre collabore notamment avec Squirru depuis le Département des arts visuels. La revue *Américas*, dirigée alors par Guillermo

128 Sans signature, « Squirru : de "maqui" a Director de Relaciones Culturales », art. cit. [Francia está de moda (...) pero mi impresión es que los franceses tienen cuerda. Mucha cuerda todavía. Están los peores y los mejores pintores del mundo y por eso tienen los mejores. Vi expuestas en París telas que la crítica argentina me pulverizaría si yo las colgara aquí y el público consideraría escandalosas. Vi mucha explotación del candor turístico. Señoritas desnudas untadas en pintura y lanzadas sobre telas. Vi máquinas. Payasadas. Lo interesante es que hay algo tras todo esto : se da la chance a buenos y a malos. El tiempo tamiza. No tienen allí esa severidad un poco frustrante que es la nuestra. No se indignan como aquí porque alguien pinte mal. Los malos pintores son la base de la pirámide. Algún día podrán llegar a ser buenos. Francia puede darse el lujo de tener malos pintores, porque tienen un Dubuffet, un Fautrier.]

129 En mars 1962 le gouvernement de Frondizi est renversé par un coup d'État militaire et José María Guido est désormais le nouveau président. Bonifacio del Carril est désigné comme nouveau ministre des Affaires étrangères à la place de Cárcano. Le remplacement de Squirru entraîne des manifestations de soutien et d'adhésion de la part des artistes. Antonio Berni lui adresse des lettres d'encouragement depuis Paris ; Olga López et Federico Martino participent avec d'autres dans une manifestations de rue ; et un groupe de peintres, architectes, écrivains et musiciens fait parvenir aux nouvelles autorités une pétition soutenant Squirru. Cf. Eloísa SQUIRRU, *Tan Rafael Squirru!*, Buenos Aires, El elefante blanco, 2008, p. 120 et ss. Le numéro 10 de *Del Arte* inclut dans sa première de couverture la photographie de la manifestation des artistes partisans de Squirru, maniant des toiles et des pancartes. Aucun article n'est pourtant dédié à l'événement, la revue annonce qu'elle abordera le sujet dans le numéro suivant, mais celui-ci ne sortira pas, le numéro 10 étant sa dernière livraison.

de Zéndegui, sert à celui-là de plate-forme pour faire connaître des artistes et écrivains dans le continent. Son parcours professionnel suit ainsi le même processus de triangulation cité plus haut : il s'agit d'un Argentin formé en Europe qui se déplace ensuite vers les États-Unis pour s'incorporer dans les projets culturels panaméricains grâce à son principal organe promoteur¹³⁰.

En outre les images de la France et des États-Unis circulant dans le magazine au début de la décennie, *Del Arte* n'échappe pas à une des questions traversant tout l'historiographie et la critique de l'art local. Dans le numéro 9, Adela Tarraf demande alors « existe-t-il un art plastique argentin¹³¹ ? » Bien qu'une telle interrogation ne soit pas nouvelle, l'auteur décide de revenir sur le sujet « dû à l'intérêt que le mouvement plastique argentin éveille actuellement, tant parmi ceux qui jugent les concours internationaux que dans le marché de l'art même. » Tarraf prévoit l'entrée imminente de l'art argentin dans le « concert international », fait qui exige de découvrir et souligner « les particularités de l'esprit argentin à travers son expression plastique ». La formule proposée par la critique pour résoudre ce dilemme toujours revisité est d'accéder à l'universalité mais en gardant le caractère spécifique et distinct de la production nationale. Elle passe en revue les cas de l'art d'autres pays du continent. L'art du Mexique est ainsi défini par son passé préhispanique ; celui du Brésil par la force de sa nature ; l'art de Bolivie par son lien avec le paysage ; celui des États-Unis par le dynamisme de sa société. Au moment de parler de l'art argentin, l'article tourne mal car les « constantes différentielles » cherchées par Tarraf sont plutôt évanescentes : l'art argentin est varié, c'est un art du divers, impossible à classer. Le détour par l'« École de Paris » complique également la démonstration de l'existence de l'art argentin bien qu'il constitue une stratégie habituelle dans l'historiographie locale : l'influence que Paris exerce sur les Argentins est indéniable et il s'agit d'assimiler les leçons européennes sans perdre la

130 Dans ses textes et projets, Squirru soutient la culture latino-américaine et cherche à récupérer les liens avec les traditions des peuples anciens et du passé colonial méprisés par ses aînés cosmopolites et européophiles. Il évite et refuse la connexion entre art et idéologie, bien que cela ne l'empêche pas de soutenir des artistes ouvertement engagés dans des tendances politiques : Berni – de filiation communiste –, l'écrivain Leopoldo Marechal – *peronista* –, Nicolás Guillén et d'autres poètes cubains – castristes –, sont l'objet des expositions et publications organisées par le critique et diplomate. Il condamne néanmoins le marxisme-léninisme comme option pour l'Amérique latine et critique l'adoption d'un régime totalitaire à Cuba qui, à son avis, rogne les libertés individuelles des artistes, intellectuelles et de l'homme en général. Cf. Rafael SQUIRRU, lettre à Miguel Grinberg, début 1965. Reproduite dans Eloísa SQUIRRU, *Tan Rafael Squirru!*, *op. cit.*, pp. 158-162. Les prémisses de la pensée de Squirru se résument autour d'un « nouvel humanisme » chrétien, où la culture et l'art sont des valeurs supérieures et dont l'« homme nouveau » est le principal acteur. Vers la fin des années cinquante, Squirru fonde avec les poètes Manolo Belloni – cousin de Squirru – et Fernando Demaría un mouvement éphémère appelé *El hombre nuevo*. Sous cette dénomination ils publient de la poésie dans les Ediciones del hombre nuevo. Belloni résume les principes de la proposition, qui combine l'humanisme et l'existentialisme, dans l'ouvrage-manifeste Manolo BELLONI, *El hombre nuevo*, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Museo Nacional de Arte Moderno, Secretaría de Cultura y Acción Social, Buenos Aires, 1959. 79 pages, Archivo MAM-BA, Dossier 1959.

131 Adela TARRAF, « ¿Existe un arte plástico argentino? », *Del Arte*, n° 9, mars, 1962, pp. 8-9. Alejandro Bustillo, Romualdo Brughetti, Héctor Basaldúa et Gyula Kosice répondent à la question posée par Tarraf.

connexion avec un « sentiment du national », affirme l'auteur. Pour Tarraf, les artistes remplissant ces conditions sont Pettoruti (1892-1971), Spilimbergo (1896-1964) et Miguel Carlos Victorica (1884-1955), des peintres rénovateurs du langage pictural dans les années dix et vingt du XX^e siècle, ayant réalisé à l'époque le voyage en Europe, et faisant partie, en 1961, d'une génération de maîtres âgés déjà consacrés¹³². Quoiqu'elle prenne de la distance par rapport au modèle et cherche à faire une place à l'art argentin et régional dans un panorama mondial virtuel, Tarraf s'attache à des conceptions traditionnelles à l'heure de caractériser le lien entre l'Argentine et la culture du Vieux Continent :

Ce n'est pas nécessaire d'être européen pour réussir (...) Nous continuerons à admirer l'Europe et les Européens et à penser [comme le fait Eça de Queirós] que « sur notre globe l'Europe est le plus délicieux théâtre public où le rideau ne tombe jamais » (...) Mais nous sommes en désaccord avec lui quand il affirme qu'« uniquement l'Européen possède une véritable fantaisie », car cette faculté supérieure n'a rien à voir avec la situation géographique et le fait d'être né ou d'habiter dans tel ou tel continent n'assure pas son exercice. Nous avons foi en l'Amérique vierge, elle a des choses à dire autant que l'Europe de la patine du temps.

Ces points de vue divergents, bien qu'exprimés simultanément et dans le même support, montrent l'attention que les artistes et critiques locaux prêtent à l'Europe et aux États-Unis et la façon dont ils imaginent le futur de l'art local en relation à ces centres. Toutefois, les propos sur le besoin d'internationaliser l'art argentin ne clôturent pas les débats autour de sa définition ; ils ne répondent non plus sur la façon dont cet art participera à la scène mondiale. Le caractère national de l'art argentin continue à être débattu dans la tension entre le poids grandissant des liens latino-américains et les aspirations outre-Atlantique qui ne sont pas abandonnées.

Les représentations de la culture nationale, régionale et européenne circulant au début de la décennie dans le discours de la critique d'art et l'imaginaire des artistes sont mises en lumière dans les publications périodiques et exposent leurs contradictions. L'Europe détient encore sa fonction d'autorité en matière d'art, esthétique et critique, bien que certaines attestations de ce pouvoir soient datées de plusieurs décennies. Ledit « déclin de Paris » et le déplacement du centre artistique de la capitale française à New York sont des thématiques discutées par les auteurs et

132 Dans la même livraison de *Del Arte*, Carlos Squirru s'exprime sur ce point d'une manière toute à fait divergente. Il remet en question la transcendance de ces figures et soutient qu'il n'y pas d'artistes argentins célèbres au niveau international. Il faut voyager pour vérifier que ceux-ci sont absents des histoires de l'art mondiales, explique-t-il. Lionel GIBSON, « Dos pintores argentinos desafían al destino », art. cit.

artistes. Ils s'ouvrent graduellement un chemin parmi la représentation traditionnelle autour de la composition de l'espace mondial des arts et la localisation des centres de culture. Le registre cosmopolite d'une publication comme *Del Arte* ne peut pas non plus omettre la problématique continentale, marquée à ce moment-là par la réactivation de la pensée « panaméricaine » dans le cadre des projets des États-Unis pour le continent. Cependant, la montée en puissance de ce pays organisant des manifestations artistiques, promouvant et soutenant les arts dans la région ne remplace pas la tutelle de la France ni le modèle qu'elle représente pour l'art et culture chez les Argentins.

5. Portée et limites d'un épisode cosmopolite

El Di Tella fait partie du style de fonctionnement de la culture d'une ville comme Buenos Aires, qui a toujours eu la prétention d'être une des capitales du monde. Il faut voir le Di Tella comme une manifestation en retard, dans le champ de la culture, de ce mythe de la bourgeoisie nationale. Sur le plan économique et politique, le mythe était épuisé, mais c'est comme si, sur le plan de la culture, il avait duré dix ans de plus. L'ambiance nationale, progressiste, moderne et d'avant-garde organisée par le Di Tella n'avait plus de soutien politique et n'avait pas d'accès au pouvoir. Elle était le dernier râlement d'un projet qui n'était pas viable¹. Eliseo VERÓN

Au cours des années soixante, les liens tissés entre les acteurs du système de l'art argentin – artistes, critiques et animateurs institutionnels – et leurs collègues d'autres latitudes sont nombreux. En plus des idées et des concepts voyageant d'un continent à l'autre au moyen des livres et des revues, ces relations engagent des personnes physiques qui se déplacent entre les régions en façonnant la géographie changeante de l'espace mondial des arts de ces années-là. Les visites de Pierre Restany en Argentine constituent, dans ce sens, un cas exemplaire. Elles font partie des projets des institutions argentines intéressées à moderniser le milieu artistique comme l'Instituto Torcuato Di Tella (ITDT) et, plus tard, le Centro de Arte y comunicación (CAYC) qui invitent le critique à intervenir dans leurs activités². À travers elles, Restany rentre en contact avec ses pairs locaux et avec les artistes engagés dans ces projets. Les institutions visent ainsi à dynamiser la scène artistique en cherchant à établir un dialogue avec des figures réputées³. Elles

1 Eliseo VERÓN, « Testimonio », in John KING, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Asunto Impreso Ediciones, 2007, p. 417. [El Di Tella queda dentro del estilo de funcionamiento de la cultura en una ciudad como Buenos Aires. Siempre tuvo esa pretensión de ser una de las capitales del mundo. Hay que ver el Di Tella como una manifestación en el campo de la cultura, en retardo, de ese mito de la burguesía nacional. En el plano económico y político el mito no daba más, pero era como si en el nivel de la cultura ese mito hubiera durado diez años más. La cosa nacional, progresista, moderna, de vanguardia que organizó el Di Tella ya no tenía ningún apoyo político y no tenía acceso al poder. Era el último estertor de un proyecto no viable.]

2 Restany arrive à Buenos Aires pour la première fois le 27 septembre 1964, invité par Jorge Romero Brest à participer comme jury des prix national et international de l'ITDT. Il revient pour un court séjour en 1965, et en 1966 pour participer dans la « Semana del arte avanzado » [Semaine de l'art avancé] organisée par l'ITDT. En 1969, il est invité au « Simposio de escultura contemporánea » [Symposium de sculpture contemporaine] organisé par Jorge Glusberg du CAYC et Angel Kalenberg en collaboration avec la biennale de Montevideo d'Uruguay. Les décennies suivantes il débarque à plusieurs reprises à Buenos Aires, jusqu'à sa dernière visite en 2001.

3 Pendant les années soixante, des institutions artistiques de régime privé telles que l'ITDT, l'entreprise IKA-Kaiser et plus tard le CAYC, financent le déplacement des critiques et animateurs culturels états-uniens et européens invités à discerner des prix et à donner des conférences. Ainsi, Giulio Carlo Argan débarque en 1961, 1962 et 1965 ; James Johnson Sweeney et Herbert Read en 1962 ; Jacques Lassaing et William Sandberg en 1963 ; Clement Greenberg et Umbro Apollonio en 1965 ; Allan Bownes en 1965 ; Lawrence Alloway, Otto Hahn et

aspirent à attirer l'attention et l'intérêt de celles-ci afin d'assurer la visibilité de l'art argentin dans le circuit international ainsi qu'à concourir avec l'art des grands centres.

Les visites du critique français, les textes qu'il dédie à l'art et aux artistes locaux, le réseau qu'il établit ensuite avec ces derniers au moyen de correspondances⁴, les projets qu'ils ont imaginés ensemble ainsi que la répercussion et l'impact de ses propos sur les auteurs argentins, s'inscrivent dans la lignée de ce que Gonzalo Aguilar appelle « épisodes cosmopolites » de la culture argentine. Depuis le XIX^e siècle, certains événements de l'histoire culturelle du pays peuvent être compris dans le cadre de cette notion. Elle condense les aspirations et le souhait des Argentins de devenir « visibles » aux yeux étrangers en s'incorporant aux « universels » de l'art, la littérature et la pensée. Un épisode cosmopolite résume également les actions que ce souhait déclenche et les effets de ces dernières. Depuis Emmanuel Kant, le concept de cosmopolitisme sert à postuler une citoyenneté au-delà des frontières et à soutenir le pacifisme et la tolérance politique⁵. Parmi les élites culturelles latino-américaines, cette notion ne peut pas être détachée de l'idée de modernité. Elle revêt la forme d'un idéal, d'un désir, en étant une position toujours à conquérir. Elle permet en même temps de repenser et de reconfigurer à chaque fois les définitions du local, du national et de l'universel. Le cosmopolitisme instaure ainsi un accord stratégique entre le local et l'universel, et cherche à comprendre la modernité comme un processus propre aux cultures locales plutôt que comme un modèle émané des pays centraux et importé par ceux de la périphérie. Aguilar fait appel à l'idée de l'écrivain argentin Jorge Luis Borges selon laquelle le cosmopolitisme des Latino-américains est un moyen d'exprimer et de réclamer leur droit à la participation dans la culture occidentale⁶. Dans ce sens, la vertu du cosmopolitisme réside dans son pouvoir de disloquer l'origine même de la modernité. Ainsi, quand les auteurs et artistes de la périphérie s'engagent dans la réflexion autour de cette notion, la définition et la portée de celle-ci changent : ses lieux d'émission et de réception sont confondus, ses versions excentriques rivalisent avec sa première version en sapant toute définition univoque et définitive. En conséquence, la notion d'universel s'amplifie et se transforme. Le cosmopolitisme octroie aux

Michel Ragon en 1966 ; Lucy Lippard et Jean Clay en 1968, et Umberto Eco en 1970.

4 Des copies des correspondances citées sont disponibles dans l'Annexe documentaire de cette thèse [Documents 5-4 à 5-47]. Les originaux de plusieurs d'entre elles se trouvent en duplicata autant aux ACA qu'aux Archives JRB et aux Archives Marta Minujín.

5 Gonzalo AGUILAR, *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*, op. cit., p. 28. Comment l'explique l'auteur, pendant le XX^e siècle, la notion d'« internationalisme » s'impose sur « cosmopolitisme », considéré désormais plus élitiste et apolitique. Récemment, avec la déclinaison des États nationaux, le cosmopolitisme est réintroduit et chargé d'implications politiques, avec notamment le néologisme *cosmopolitics* de Bruce Robbins et Pheng Cheah.

6 *Ibidem*, p. 14.

élites illustrées non centrales une présence active dans l'élaboration de la modernité, en les libérant du rôle passif de récepteurs.

L'orientation cosmopolite est présente précocement chez certains écrivains latino-américains du XIX^e siècle, la modernisation et la modernité étant pour eux des éléments qu'il fallait amener, importer d'Europe. C'est au contraire à partir du modernisme et avec son principal représentant dans les lettres espagnoles, le poète nicaraguayen Rubén Darío⁷, que le cosmopolitisme esthétique latino-américain adopte « un caractère catégoriquement *stratégique*, c'est-à-dire, délibéré, spéculatif et programmatique⁸. » Dans la culture hispano-américaine, le « *modernismo* » désigne l'ample mouvement de réforme de l'expression poétique qui incorpore, dans la littérature en espagnol, l'élan innovateur des écoles post-romantiques européennes : celle de l'art pour l'art, le mouvement parnassien, le symbolisme⁹. Désormais, différents écrivains et artistes incarnent, alternativement et d'une manière mobile et flexible, le rôle de « sujets cosmopolites ». Ils conduisent les projets visant l'introduction et l'accélération des éléments modernes dans le continent, agissant comme des médiateurs ou des passeurs¹⁰ actifs entre le national, le régional et l'universel¹¹.

Vers la moitié des années soixante, l'avant-garde argentine est prête à recevoir un envoyé du centre, un « voyageur culturel », de la même manière que pendant les années vingt le groupe de la revue *Martín Fierro* avait reçu l'écrivain espagnol Ramón Gómez de la Serna ou le futuriste italien Filippo Tommaso Marinetti¹². Depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, le profil des

7 Félix Rubén García Sarmiento (Rubén Darío) (1867-1916) est un poète et écrivain autodidacte, formé d'abord dans son pays et ensuite au Chili. Il y suivit l'influence française à travers des œuvres des frères Goncourt, Flaubert, Daudet, Mendés, Baudelaire et d'autres poètes parnassiens. En 1888 Darío publie *Azul*, un recueil d'articles, de contes et de poèmes. Il y incorpore le modèle moderniste français d'une manière inédite à l'époque entre les auteurs hispanophones et contribue ainsi à la rénovation de la littérature en espagnol, en refusant le passé et la tradition hispanique en faveur des formes nouvelles développées dans la littérature française. L'auteur voyage en Europe et aux États-Unis et s'installe à Buenos Aires où participe d'un climat cosmopolite et de renouvellement du prestige de la culture française. Darío utilise le mot « *modernismo* » pour qualifier son propre travail.

8 Gonzalo AGUILAR, *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*, op. cit., p. 10.

9 Carlos ALTAMIRANO, *Para un programa de historia intelectual y otros ensayos*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2005, p. 114.

10 Denis ROLLAND, *L'Amérique latine et la France : acteurs et réseaux d'une relation culturelle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 12.

11 Pour Aguilar, la définition canonique de « cosmopolite » – élite déracinée, occidentale, métropolitaine et intellectuelle – ne suffit pas à expliquer le cosmopolitisme esthétique latino-américain du XX^e siècle. Celui-ci établit des relations de création avec les universels, les normes, le territoire et l'activité critique, et entraîne une idée particulière de culture qui vise la modification du réel. *Ibidem*, p. 30.

12 Le voyage culturel est un déplacement particulier, explique Aguilar, un mouvement transitoire et même accidentel. Au début du XX^e siècle, l'espace entre les villes se rétrécit grâce à la modernisation technique, les frontières semblent s'effacer et des possibilités inédites pour la pratique artistique et culturelle naissent. Les voyageurs culturels avant-gardistes Marinetti et Gómez de la Serna arrivent à Buenos Aires en 1926 et en 1931 respectivement, invités par le groupe fondateur de la publication *Martín Fierro*. Ces visites font partie d'un programme visant « la modernisation du milieu, l'introduction d'éléments non traditionnels et la production de

élites illustrées accueillant les visiteurs étrangers s'est néanmoins transformé avec l'irruption des classes moyennes dans un terrain réservé auparavant aux représentants issus de l'aristocratie¹³. Ce sont alors les fils de la puissante bourgeoisie industrielle, formés à l'université et qui professent encore de l'admiration pour la culture française de leurs aînés, les sujets cosmopolites – ouverts à la nouveauté, engagés dans le processus de modernisation, bilingues ou trilingues, eux aussi voyageurs¹⁴ – qui créent les conditions nécessaires pour l'arrivée de Restany. Les cosmopolites locaux et le voyageur culturel français incarnent ainsi un nouvel épisode cosmopolite, une intervention et irruption historique¹⁵ qui réactualise les questions concernant la place des Argentins dans le monde ainsi que les représentations mutuelles.

Un épisode est défini comme une action secondaire, ayant généralement un lien avec le sujet principal d'une œuvre littéraire ou autre et, par extension, comme un ensemble d'actions ou d'événements formant un tout et constituant un moment marquant de l'histoire, du temps¹⁶. L'épisode inauguré avec l'arrivée à Buenos Aires de Restany, où les locaux Marta Minujín et Jorge Romero Brest jouent des rôles principaux, représente une nouvelle tentative de modernisation du milieu local. Au cœur de ces efforts se placent le regard vers les modèles étrangers qui inspirent cette modernisation, et les regards que les représentants des centres, ces ambassadeurs de la modernité, renvoient en échange. Depuis le XIX^e siècle, les projets modernisateurs sont possibles car à partir de l'examen de la situation locale et de la fréquentation des pays centraux, les Argentins reconnaissent des « contrastes temporels¹⁷ », des décalages qu'il faut corriger. Mais, à différence des contextes historiques précédents, les années soixante représentent un moment de passage vers une configuration différente, où la modernité semble être un projet accompli et les contrastes se diluent. L'épisode qui engage la figure et les écrits de Restany sur l'art argentin à partir de 1964 réunit alors les traits d'une conclusion, tout en étant un « dernier » épisode cosmopolite impliquant la critique

dislocations extra-territoriales ou cosmopolites ». La contre-figure est celle du voyageur Marcel Duchamp. Il débarque à Buenos Aires le 19 septembre 1918 mais, à l'inverse de ses successeurs, il ne rencontre ni les interlocuteurs ni un environnement d'avant-garde où déplier sa pratique artistique. Gonzalo AGUILAR, « El cuerpo y su sombra. Los viajeros culturales en la década del 20 », en *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina, op. cit.*, p. 171-183.

13 Luis Alberto ROMERO, *Breve historia contemporánea de la Argentina : 1916-2010*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2012.

14 Les divers types de voyage des écrivains, intellectuels et politiciens argentins en Europe, ainsi que leurs traces dans la littérature sont analysés par David VIÑAS, *Literatura argentina y realidad política : de Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Ed. Siglo Veinte, 1971.

15 Gonzalo AGUILAR, *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina, op. cit.*, p. 32.

16 Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) <http://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9pisode>. Consulté le 1 juillet 2013.

17 Gonzalo AGUILAR, *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina, op. cit.*, p. 30.

d'art. Au-delà de ces années, les possibilités de ce type d'épisodes sont définitivement épuisées – les interventions plus tardives du critique en Argentine en faisant preuve.

Depuis 1962, le directeur du CAV de l'ITDT à Buenos Aires¹⁸, Jorge Romero Brest, agrmente systématiquement les jurys des prix de l'institut d'un membre états-unien et d'un européen, en plus de la présence argentine – assurée par lui-même¹⁹. L'ascendance des centres ainsi que la double aspiration d'internationaliser l'art argentin et de transformer Buenos Aires en un nouveau centre artistique, alimentent les actions favorisant au long de la décennie les visites des étrangers. En 1964, Restany arrive à Buenos Aires incarnant le rôle de voyageur culturel et il rencontre une ville disponible, prête à le recevoir. Alors, l'écart entre la capitale argentine et Paris se rétrécit et les cartographies se redessinent. Les propos pleins d'enthousiasme du Français

18 L'Institut Torcuato Di Tella (ITDT) est une structure de la Fondation Di Tella. Celle-ci est créée en 1958 par les frères Guido et Torcuato Di Tella en hommage à leur père, homme d'affaires fondateur du complexe industriel Siam Di Tella. Elle suit le modèle des fondations états-uniennes, basées sur le financement corporatif. Les frères Di Tella préféraient soutenir de petits « centres d'excellence », indépendants des universités ou de l'État, dont un des modèles d'inspiration a été le MIT (Massachusetts Institute of Technology). Ces structures sont alors inédites en Argentine où il n'existait pas d'organisations privées « consacrées à travailler professionnellement en faveur du bien public au moyen d'une structure solide et avec un financement régulier. », affirme King. Les gouvernements encouragent la création de ces organismes grâce à de lois d'impôts favorables au secteur privé. La Fondation dirige des fonds privés vers des activités culturelles et sociales à travers des différents centres dépendants de l'ITDT. Elle compte avec le soutien financier de la société Siam, tandis que l'ITDT, n'ayant pas de fonds propres, reçoit des subventions de la Fondation ainsi que d'autres sources, telles que les États-uniennes Ford et Rockefeller. Guido Di Tella est le président de l'ITDT et Enrique Oteiza est le directeur général. Les aires visées sont d'abord l'économie et la sociologie, en accord aux intérêts des fondateurs. Néanmoins, un programme dédié à l'art est également organisé, avec l'objectif principal d'exposer la collection d'art de la famille. Finalement, divers centres de recherche et production dans les domaines des arts sont créés : le Centro de Artes Visuales [Centre des arts visuel] (CAV), dirigé par Jorge Romero Brest et sous-dirigé par Samuel Paz ; le Centro de Experimentación Audiovisual [Centre d'expérimentation de l'audiovisuel] (CEA), dirigé par l'acteur et directeur de théâtre Roberto Villanueva le Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales [Centre latino-américain de hautes études musicales] (CLAEM), dirigé par le compositeur Alberto Ginastera. Des centres d'études en sciences humaines voient également le jour. Pour une analyse détaillée de l'histoire de la Fondation Di Tella, de l'ITDT et ses centres, voir John KING, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Asunto Impreso Ediciones, 2007. En 1964 la revue de gauche, *La Rosa Blindada*, diffuse un questionnaire sur « la signification des "fondations" ». Les auteurs s'inquiètent pour la prolifération de ce mécénat et cherchent à connaître clairement la nature socio-culturelle de ces aides, leur influence et « les racines qui les nourrissent ». Ils s'interrogent également autour des liens entre l'État, les entreprises privées et les fondations. L'article met en relief la situation des artistes participant ou refusant publiquement de participer dans des prix organisés par ces structures. Carlos GORRIARENA, « Encuesta. ¿Cuál es el significado de las "Fundaciones" ? », *La Rosa Blindada*, n° 3, décembre 1964, p. 22. La méfiance précoce de *La Rosa Blindada* au sujet des fondations et de l'origine des financements des projets artistiques et culturels se généralisera au cours de la décennie.

19 Les deux premières éditions du prix sont ouvertes uniquement aux Argentins avec la participation de quelques Chiliens et Uruguayens. Le critère dominant la conception et l'organisation du concours est encore européen et les Italiens Lionello Venturi et Giulio Carlo Argan y participent comme des jurys. Venturi avait été le conseiller de la famille Di Tella au moment de composer sa collection d'art. À ce sujet voir Andrea GIUNTA, *Vanguardia, internacionalismo y política : arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 136 et ss. À partir de 1962, le prix compte une section internationale. Cette année-là les membres étrangers du jury sont Argan et James Johnson Sweeney. En 1963, William Sandberg et Jacques Lassaing ; en 1964, Clement Greenberg et Pierre Restany ; en 1965, Argan et Alan Bowness. Lors de la dernière édition en 1966, Lawrence Alloway et Otto Hahn interviennent. Jorge Romero Brest est, de son côté, le membre argentin du jury chaque année.

affirmant que Buenos Aires est « le New York austral²⁰ », concordent parfaitement avec les attentes des Argentins. Également, la notion de « pop-lunfardo » désignant la spécificité de l'art de Buenos Aires, amplifie la définition anglo-saxonne du Pop Art et fournit, à la fois, des repères conceptuels pour les nouvelles pratiques que la critique argentine n'arrive pas encore à saisir.

Le caractère réceptif du milieu local résulte d'une série de raisons : premièrement, de la traditionnelle observance du « modèle français » des élites qui nourrit l'intérêt pour les propos d'un Français sur l'art du pays. Deuxièmement, de la mise en marche de la machinerie internationaliste favorisant la sortie au monde de l'art national. Dans ce cadre, attirer l'attention d'un critique à projection internationale implique l'accès potentiel et la visibilité dans les centres d'art, Paris ou New York. Troisièmement, l'absence d'un discours solide et les hésitations de la critique par rapport à l'art plus récent produit à Buenos Aires contribuent à la réception enthousiaste des mots du critique et assurent une longue vie à ses dénominations et interprétations innovantes. Finalement, la présence concrète du critique à Buenos Aires est responsable de la portée de son impact ; à contre-courant du fonctionnement d'autres visites européennes, où le corps du voyageur est précédé par son œuvre, dans ce cas, le corps et la voix de Restany – dont la maîtrise de l'oratoire est reconnue –, s'imposent parmi les Argentins avant même son écriture. Pour comprendre son retentissement dans le Sud, il ne faut pas surestimer donc la puissance d'une sociabilité édifiée sur le réseau d'affections et d'amitié tissé entre Paris et Buenos Aires à partir de 1964.

Des remises en question de la dimension atteinte par cet épisode s'imposent une fois qu'on constate la fortune des textes que le critique consacre à l'art argentin. Bien que Restany s'intéresse au travail des jeunes artistes et s'engage dans des projets avec les critiques et les institutions locales, le centre d'où il ressort ne partage pas son intérêt pour cet art périphérique. Ses textes sur l'art de Buenos Aires sont ainsi publiés ailleurs mais pas en France. À travers Restany, les Argentins à volonté cosmopolite visent donc la France mais touchent au contraire ce qui constitue, d'une certaine manière, les marges de l'Europe – l'Italie et la Suède. Dans le même sens, l'analyse détaillée des documents conservés dans les archives de Romero Brest, de Minujín et de l'ITDT en Argentine et dans le Fonds Restany des Archives de la critique d'art en France, révèle l'existence de textes conçus pour des projets en commun qui pour diverses raisons ont échoué, les écrits restant inédits jusqu'à présent. De plus, les articles que le critique parvient à publier en

20 Pierre RESTANY, « Buenos Ayres et le nouvel humanisme ». Tapuscrit. Paris, janvier 1965. ACA PREST.XSAML 13/34 à 41.

Argentine demeurent sous l'égide d'un seul magazine, sans ne jamais pouvoir amplifier leur circulation. Les projets concernant l'édition des ouvrages du Français en Argentine, ne sont pas arrivés non plus à bon terme, comme on verra dans une section ultérieure de cette thèse.

L'échec des ces démarches permet d'interroger finalement l'importance de Restany au moment de rédiger l'histoire de l'art et de la critique de ces années. L'impact de sa rencontre avec la scène argentine revêt-elle donc des traits de l'ordre du « mythe » – pour rappeler un mot cher à Restany et très utilisé à l'époque ? S'agit-il d'une sorte d'illusion ou mirage alimenté et soutenu par les propres acteurs engagés dans l'épisode ? S'agit-t-il d'une manifestation de la survivante fascination argentine pour la culture française et ses diverses manifestations ? Les premières à éclaircir ces questions sont la propre historiographie de l'art et la récente muséographie argentines. Elles continuent à associer le nom de Restany à la vie artistique de Buenos Aires et à signaler l'empathie du critique vis-à-vis de l'avant-garde des années soixante.

L'entrée de Pierre Restany dans la scène artistique *porteña*²¹

Restany rédige son premier article sur l'art argentin à Paris en janvier 1965, quelques mois après avoir été invité par Romero Brest à Buenos Aires pour intervenir comme jury du Prix de l'ITDT, institution qui finance son voyage en Argentine²². « Buenos Ayres et le nouvel humanisme » est publié en avril en français dans les pages de la revue milanaise *Domus* et il paraît ensuite en espagnol sous le titre « Buenos Aires y el nuevo humanismo » dans le cinquième numéro de l'édition argentine de la revue *Planeta* [Images 5-1 à 5-15]²³. Les langues de publication de l'article et les différents médias assurant sa circulation publique donnent des pistes pour dessiner le profil du critique. Il compte à ce moment une carrière professionnelle solide dans le monde de l'art parisien et ailleurs. Le lien avec le milieu artistique italien, par exemple, commence en 1952 quand Restany décide de continuer sa formation dans ce pays sous la tutelle de l'historien et critique

21 L'adjectif *porteño/a* qualifie tout ce qui est propre à Buenos Aires. Le mot dérive du *puerto*, port, étant la ville un port important depuis la domination espagnole. On appelle également les habitants de la ville *porteños* et *porteñas*.

22 Cf. Jorge ROMERO BREST, lettre à Pierre Restany, 3 février 1964. Archives CAV-ITDT CAV_GPE_0303068 Correspondencia Críticos.

23 L'article sort dans *Domus*, n° 425, avril 1965, pp. 34-38. *Domus* publie l'intégralité des articles en italien mais les contributions de Restany apparaissent en français, sans traduction. Cela change quelques années plus tard et tous les articles sont en italien, anglais et français. La revue *Planeta* publie le texte en espagnol dans le n° 5, mai/juin, 1965, pp. 118-129. Les citations proviennent désormais de la version française.

Giulio Carlo Argan²⁴. La rencontre avec le critique brésilien Mário Pedrosa, dans le cadre des activités de l'AICA vers la fin des années cinquante, est à l'origine des premiers contacts de Restany avec l'Amérique latine²⁵. C'est grâce à la médiation de Pedrosa que le Français rencontre Romero Brest – directeur alors du MNBA – à Paris en janvier 1960²⁶. Avant le premier voyage du critique en Argentine, ils se croisent notamment dans le cadre des activités de l'AICA²⁷. Le début des relations dans l'hémisphère sud est suivi d'une longue série de voyages incluant le Brésil, l'Argentine et l'Uruguay, et déterminent la participation de Restany dans des manifestations comme la Biennale de São Paulo, les prix de l'ITDT, les activités de l'Instituto General Electric à Montevideo en Uruguay et les événements organisés plus tard par le CAYC à Buenos Aires.

Bien qu'un réseau latino-américain soit déjà établi, c'est un États-unien qui lui fournit plus systématiquement des informations sur l'art argentin avant son arrivée à Buenos Aires. Le critique échange des correspondances avec le directeur du Walker Art Center de Minneapolis, Jan van der Marck, qui y avait séjourné quelques mois auparavant afin d'établir avec Romero Brest la sélection d'œuvres qui interviendraient dans l'exposition *New Art of Argentina*²⁸. L'article que Jan van der Marck prépare alors à la demande de la revue *Art International*²⁹ sert à Restany de première documentation pour découvrir une scène qu'il ne connaît pas, bien qu'il ait côtoyé

24 À partir de 1963, Restany collabore régulièrement avec *Domus*, la revue italienne d'art, design et architecture créée en 1930 par l'architecte italien Gio Ponti. Il partage avec cette publication une conception affirmative du monde de la consommation et une foi basée sur les principes de la modernité et les avancements technologiques. Voir Romy GOLAN, « Point de chute ; Restany à *Domus* », in Richard LEEMAN (dir.), *Le demi-siècle de Pierre Restany*, Paris, INHA-Les éditions des cendres, 2009. Dans ces pages il reconnaît, avant ses collègues européens, la centralité de New York dans la scène internationale de l'art et publie nombreux articles sur le Pop Art et les happenings.

25 Isabel PLANTE, « Pierre Restany et l'Amérique latine. Un détournement de l'axe Paris-New York », in Richard LEEMAN (dir.), *Le demi-siècle de Pierre Restany*, op. cit., pp. 287-309.

26 Henry PÉRIER, *Pierre Restany. L'alchimiste de l'art*, Paris, Cercle d'art, 1998, p. 132.

27 Restany devient membre sociétaire en 1960 et participe au Congrès de Varsovie de cette année-là, ainsi qu'à celui de 1966 à Prague et Bratislava. Cf. Henry MEYRIC HUGHES, « Pierre Restany, l'AICA et l'aventure est-européenne », in Richard LEEMAN (dir.), *Le demi-siècle de Pierre Restany*, op. cit., pp. 387-401. Romero Brest, pour sa part, assiste pour la première fois à une assemblée générale de l'AICA en 1952, et participe sans interruption entre 1962 et 1965. Les deux critiques participent en 1963 à la rencontre de Tel-Aviv.

28 L'exposition, organisée par l'ITDT et le Walker Art Center de Minneapolis, a lieu entre le 9 septembre et le 11 octobre 1964. Elle est présentée au Walker Art Center et ensuite à The Akron Art Institute, à l'Atlanta Art Association et à The University Art Museum à l'Université de Texas, Austin. Les artistes participants sont Hugo R. Demarco, Julio Le Parc, Luis Tomasello, Carlos Silva, Eduardo Mac Entyre, Víctor Magariños D., Miguel Ángel Vidal, Sarah Grilo, José Antonio Fernández Muro, Miguel Ocampo, Kasuya Sakai, Clorindo Testa, Mario Pucciarelli, Osvaldo Borda, Víctor Chab, Martha Peluffo, Rogelio Polesello, Ernesto Deira, Rómulo Macció, Jorge de la Vega, Luis Felipe Noé, Antonio Seguí, Delia Cancela, Carlos Squirru, Delia (Dalila) Puzovio, Marta Minujín, Antonio Berni, Rubén Santantonín, Libero Badii, Noemí Gerstein, Ennio Iommi, Gyula Kosice, Alicia Penalba et Marino Di Teana. *New Art of Argentina* est conçue pour diffuser l'art argentin récent aux États-Unis et représente un moment fort des stratégies d'internationalisation mises en marche durant 1964. La sélection trace un panorama de tous les styles en vigueur – abstraction géométrique et sensible, nouvelle figuration, Pop Art – et, comme l'affirme Giunta, aucune tendance n'est spécialement soulignée. Le résultat a été finalement assez confus comme définition d'une image de l'art local. Andrea GIUNTA, *Vanguardia, internacionalismo y política ...*, op. cit., p. 276.

29 Van der Marck joint un tapuscrit de l'article intitulé, comme l'exposition, « New Art of Argentina », à la lettre qu'il envoie à Restany le 20 août 1964. ACA PREST.XSAML 08/2 à 08/14.

quelques artistes argentins installés à Paris³⁰. L'article trace une brève histoire de l'art moderne dans le pays à partir de 1944, moment qui marque le commencement d'une rénovation mise en œuvre par les artistes réunis autour du numéro unique de la revue *Arturo*. Un front abstrait partagé – et bientôt fragmenté – par les groupes Arte Concreto Invención et Madí, qui place l'Argentine « proche de l'Europe plus que jamais³¹ », selon van der Marck, et qui la transforme, en même temps, en la capitale de l'art de l'Amérique du Sud. Ensuite, une généalogie est proposée, incluant les *Artistas modernos de la Argentina* [Artistes modernes de l'Argentine], le groupe de la revue *Boa*, et celui plus récent de la *Nueva Figuración*. Dans la section « Collages et objets » Jan van der Marck englobe l'« inclassable » Antonio Berni comme la figure paternelle de la génération plus jeune, tiraillée en ce temps-là entre les options du Nouveau Réalisme européen et du Pop Art états-unien. Dans ce groupe, il mentionne Rubén Santantonín, Marta Minujín et Delia (Dalila) Puzzovio. La dernière tendance mentionnée dans l'article est celle des « héritiers » de l'Asociación Arte Concreto-Invención qui rassemble tant les artistes du Groupe de recherche d'art visuel (GRAV) et Gyula Kosice que les peintres promouvant l'*arte generativo* (art génératif). Quoique les artistes argentins aient toujours dirigé leur regard vers l'Europe – la France, l'Italie, les pays slaves et germaniques, et l'Espagne sont mentionnés dans cet ordre – au lieu d'avoir essayé d'élaborer une indépendance créative, écrit Jan van der Marck, commencent alors « à sentir le vent du changement venant de cette direction et l'équilibre changeant du leadership dans le domaine des arts³² ». Une série de « preuves » sont ensuite présentées – les nouvelles politiques des institutions artistiques et les aides financières – afin d'expliquer le nouvel intérêt des Argentins pour ce qui arrive au nord du continent ; intérêt qui, toujours selon Jan van der Marck, est proportionnellement réciproque aux influences de l'art du Nord parmi les artistes du Sud³³. Tout cela, en plus de la circulation des artistes vers les États-Unis, provoque « l'accélération de l'internationalisation de l'art argentin ».

30 Pierre RESTANY, lettre à van der Marck, 9 septembre 1964. ACA PREST.XSAML. Restany avait fait la connaissance de l'artiste argentin Antonio Berni. Celui-ci, en sachant que le critique partait en Argentine, lui suggère de visiter l'exposition « La muerte » à la Galería Lirolay, où Berni intervenait avec d'autres artistes « adeptes » du critique, selon les propos de l'artiste installé à ce moment à Paris. Antonio BERNI, lettre à Restany, 7 septembre 1964. ACA 4770 PREST.XSAML 08/16. Restany avait été jury de la Biennale de São Paulo en 1961, occasion où il avait connu le travail des Argentins y exposant. Cf. Isabel PLANTE, « Pierre Restany et l'Amérique latine. Un détournement de l'axe Paris-New York », art. cit. Néanmoins, il ne mentionne pas cette connaissance préalable dans la lettre adressée à van der Marck.

31 Jan VAN DER MARCK, « New Art of Argentina », tapuscrit. ACA PREST.XSAML 08/6. [Buenos Aires, more than ever oriented toward Europe, became the living arts capital of South America.]

32 *Ibid.*, p. 11 [(...) to sense the winds of change from that direction and the shifting balance of leadership in the arts.]

33 *Ibid.*

L'article de Jan van der Marck condense certains des topos des discours sur l'art argentin, partagés tant par les auteurs étrangers que par les locaux. D'une part, l'affirmation que cet art est devenu « international » – plus orienté maintenant vers les États-Unis que vers la traditionnelle destination européenne – comme résultat d'un processus réussi de modernisation. Et, de l'autre, la présentation de Buenos Aires comme la nouvelle capitale des arts du Sud du continent. Ces deux conclusions guident également la conception de l'exposition *New Art of Argentina* présentée au Walker Art Center de Minneapolis au moment même du séjour de Restany à Buenos Aires. En outre et tel qu'il l'annonce à Restany, van der Marck fait circuler en Europe avec l'aide de James Fitzsimmons, éditeur d'*Art International*, son article en anglais sur l'art argentin simultanément à l'exposition aux États-Unis³⁴. Cette action de promotion semble être un succès en elle-même si on la compare aux tentatives du même genre menées un peu plus tard par Restany. En ce qui concerne l'exposition, néanmoins, elle n'arrive pas à assurer la fortune de l'art argentin aux États-Unis : la sélection des œuvres inspirée de cette ambition internationaliste n'emballa ni les institutions ni les critiques de ce pays³⁵. Si van der Marck, contrairement à Restany, ne devient pas une voix critique de référence sur l'art argentin, certaines de ses affirmations vont pourtant trouver une place, comme on le verra, dans les textes du Français sur cette production.

« Buenos Ayres et le nouvel humanisme » et « Buenos Ayres face à son propre miroir » [Images 5-16 à 5-18]³⁶ sont rédigés après les deux premiers voyages du critique et publiés en espagnol par *Planeta*. Un autre article entièrement dédié à l'art *porteño*, « Les happenings en Argentine : Buenos Ayres à la découverte de son folklore urbain », est écrit entre les deux et publié seulement dans la revue suédoise *Konstrevy*³⁷. La situation de l'art argentin est aussi examinée dans des articles ultérieurs comme « La crise de la conscience sud-américaine » paru en *Domus* en 1970 où le critique s'occupe également de l'actualité des scènes du Brésil et de

34 L'article est publié dans le numéro 20 d'*Art International*, octobre 1964, pp. 35-38. Depuis 1957 cette revue, fondée sur la notion de l'art comme langage international, documente l'activité artistique des États-Unis et d'Europe. Elle reçoit les contributions régulières d'artistes et de critiques basés dans les principaux centres, en publiant ainsi des articles multilingues et des comptes rendus traduits. Chère et luxueuse, elle occupe la seconde place en matière de prestige derrière *Artforum*.

35 Cette froide réception entraîne des difficultés au moment de faire circuler l'exposition et provoque de dures critiques comme celle de John Canaday dans le *New York Times* (« Art : Argentina's Blue Plate Special », 9 septembre 1964, p. 49). Voir Andrea GIUNTA, *Vanguardia, internacionalismo y politica...*, *op. cit.*, pp. 278-280.

36 Pierre RESTANY, « Buenos Ayres face à son propre miroir », texte original tapuscrit daté d'octobre 1965 à Buenos Aires. ACA PREST.XSAML 13. Publié en espagnol sous le titre « Buenos Aires frente a su propio espejo », en *Planeta*, n° 8, novembre/décembre 1965.

37 Pierre RESTANY, « Les happenings en Argentine : Buenos Ayres à la découverte de son folklore urbain », Tapuscrit. Paris, juillet 1965. ACA PREST.XSAML 13/54 à 58. Publié comme « Happenings i Argentina » dans *Konstrevy*, 1965, n° 4-5, pp. 160-165.

l'Uruguay qu'il vient de visiter³⁸. Pendant les années soixante – et bien au-delà – Restany rédige de nombreuses préfaces de catalogues pour les Argentins³⁹ ; en 1965, par exemple, il prépare le texte qui était censé intégrer le catalogue de *La Menesunda* de Marta Minujín, Raúl Santantonín et Pablo Suárez mais qui reste encore inédit.

Un article paru dans la revue française *Planète* au début de 1965 donne des pistes sur d'autres contacts entre le critique et le milieu argentin. Dans « Planète et l'Argentine⁴⁰ » Restany célèbre la naissance de la version *porteña* de la revue d'origine française. Restany intègre *Planète* comme membre du comité de rédaction et comme collaborateur régulier ; ses idées sur la « culture et l'humanisme planétaire » s'accordent avec le « réalisme fantastique » et le profil mystique et pseudo scientifique que les éditeurs Louis Pauwels et Jacques Bergier donnent à la publication⁴¹. *Planeta* d'Argentine sort entre septembre 1964 – mois de la visite du critique – et décembre 1968, publiée par la maison d'édition Sudamericana⁴². La connexion avec cette revue

38 Écrit après le voyage du critique de l'année 1969 et publié en français dans *Domus*, n° 486, mai 1970, pp. 51-57, le tapuscrit est conservé aux ACA PREST.XSAML 13/95 à 13/112. Lors de ce voyage en Amérique du Sud le critique participe du célèbre boycott à la X^e Biennale du São Paulo inaugurée en septembre. Pendant le mois de novembre il prononce des conférences dans le cadre de la Primera Bienal de Escultura d'Uruguay, organisée par Ángel Kalenberg, directeur du Museo Nacional de ce pays. Le voyage se poursuit en Argentine où le critique arrive pour la quatrième fois – il vient aussi en 1967 pour participer à la « Semana del arte avanzado » organisée par l'ITDT – ; à cette occasion il intervient dans le « Simposio de escultura contemporánea », organisée en collaboration entre le CAYC et la biennale de Montevideo. Il assiste également aux dernières étapes préparatoires de l'œuvre « Fluvio Subtunal » de Lea Lublin à Santa Fe, au nord de Buenos Aires.

39 On peut mentionner la brève présentation de Gyula Kosice publiée dans le volume *Kosice*, de Guy HABASQUE, (Paris, Collection Prisme, p. 58) et la préface « El imperio de los Capetos » pour l'exposition de Nicolás García Urriburu à l'Instituto General Electric de Montevideo en 1968, parmi d'autres.

40 Pierre RESTANY, « Planète et l'Argentine », *Planète*, janvier/février 1965, n° 20, p. 156.

41 Le « Réalisme fantastique » conçoit le fantastique comme quelque chose de naturel, qui peut être perçu de manière directe, « dans » le réel. Cette doctrine invoque les mystères et le royaume de l'inconnu avant que la rationalité technique et vise à être à l'avant-garde de la recherche dans le domaine de l'explicite, sans pour autant refuser les conquêtes technologiques. Pauwels et Bergier cultivent une position pro-technologique mais anti-rationnelle. Kaira M. Cabañas observe que ces idées sont en parfaite syntonie avec celles de Restany et expliquent la collaboration étroite du critique avec les éditeurs de la revue. Kaira M. CABAÑAS, « Le Nouveau Réalisme ou le Réalisme fantastique », in Richard LEEMAN (dir.), *Le demi-siècle de Pierre Restany, op. cit.*, p. 89-98.

42 *Planeta* atteint vingt-six livraisons au total. De la même manière qu'en France, elle a une seconde époque sous le nom de *Nuevo planeta*, parue en 1970. Chaque numéro reprend une importante partie des articles de la version française et les membres du staff sont ceux de celle-ci, sauf le rédacteur en chef, Ricardo Gosseyn. Les responsables du projet en Argentine ont été les membres de la maison d'édition Sudamericana – créée en 1939 et en pleine expansion lors des années soixante – : Antonio López Llausás, son fils Jorge López Llovet et Francisco Porrúa, conseiller littéraire depuis 1955. Ce dernier, principal correspondant de Restany, est le « découvreur » d'écrivains comme Julio Cortázar et Alejandra Pizarnik, et du célèbre roman *Cien años de soledad* du Colombien Gabriel García Márquez. Porrúa est, au sein de Sudamericana, un promoteur incontournable du dit « boom » de la littérature latino-américaine pendant les années soixante. Cf. José Luis de DIEGO, *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 97. La version argentine de *Planète*, dirigée aussi par Pauwels et Bergier, est un succès de ventes. Les premiers numéros sont rapidement réédités atteignant les 40.000 exemplaires. La présentation de la revue a lieu dans l'amphithéâtre de la faculté de Droit à Buenos Aires, selon raconte Gloria LÓPEZ LLOVET, petite-fille du fondateur et héritière de la maison dans *Sudamericana. Antonio López Llausás, un editor con los pies en la tierra*, Buenos Aires, Dunkin, 2004, p. 43. Restany écrit à Minujín que 30.000 exemplaires de *Planeta* sont préparés pour le deuxième numéro, dont 2.000 sont vendus à Rosario et à Santa Fe le jour même de sa parution. Pierre RESTANY, lettre à Marta Minujín, 26 décembre 1964.

étant déjà établie, elle devient le média le plus adéquat pour héberger la version en espagnol du premier des articles du critique sur l'art argentin⁴³. L'échange de correspondances avec Francisco Porrúa de Sudamericana après le voyage, rend compte de la préparation de la publication de « Buenos Ayres et le nouvel humanisme » ainsi que de la répercussion du séjour de Restany. Porrúa remercie celui-ci de l'envoi du texte :

Votre article est admirable et votre analyse de la métamorphose actuelle de Buenos Aires, ainsi que vos observations sur les différences entre la présente génération d'artistes et celle qui l'a précédée auront, je crois, l'effet d'un réulsif et aideront à l'épanouissement de « lo porteño ». *Planeta* devient aussi un centre magnétique de polarisation⁴⁴.

Restany, à son tour, souligne l'importance de la revue et la place au centre même de la « mutation » et la « transformation de la conscience » qu'il augure pour les Argentins :

Le succès de l'édition argentine d'une revue tel que *Planète* est à la taille de ce grand espoir, de cette projection dynamique de la pensée. La tâche des éditeurs ne se borne pas à la vulgarisation d'un certain nombre d'idées-forces, illustrées par quelques fait précis. L'objectif de leur action est de polariser autour de *Planète* une équipe de chercheurs, savants, artistes, sociologues, philosophes, historiens, littérateurs. Cette équipe, en s'articulant sur d'autres recherches et en définissant son propre champ de travail, doit constituer une branche de la Grande Entreprise, l'apport latino-américain a la conscience planétaire⁴⁵.

Non seulement ce commentaire présente l'auteur comme un connaisseur du milieu culturel argentin – qu'il vient en fait juste de découvrir –, il revêt aussi un caractère publicitaire évident visant le marché éditorial, tant local qu'étranger, car l'article est d'abord destiné aux pages de la revue italienne *Domus*, pays qui compte aussi sa *Pianeta*, version italienne de la revue d'origine française. Le commentaire sert ainsi à faire la promotion de la revue dans plusieurs fronts à la fois.

ACA PREST.XSAML 10/48. La revue, ayant un grand succès en France, compte aussi des versions en Espagne, Brésil et Italie.

43 Outre les articles sur la scène artistique porteña qu'on commente ici, *Planeta* diffuse d'autres contributions de Restany comme par exemple « La pintura se vuelve industrial », n° 8, novembre-décembre 1965, pp. 154-156, et « Después del arte abstracto, ¿qué? », n° 9, janvier-février 1965, pp. 124-139, les deux reprises respectivement des numéros 21 et 23 de *Planète*.

44 Francisco PORRÚA, lettre à Pierre Restany, 9 février 1965. ACA PREST.SAMLX 25/12.

45 Pierre RESTANY, « Buenos Ayres et le nouvel humanisme », tapuscrit cité, p. 7. Les citations des articles de Restany dans cette section sont tirées des tapuscrits originaux en français dont les copies sont incluses dans l'Annexe de cette thèse. Dans ce cas en particulier, une ligne manquante dans l'original est complétée à partir de l'édition en espagnol dans *Planeta*. Sauf indication contraire, ces versions n'ont pas été modifiées ni dans leur édition en français ni dans leur édition en espagnol.

Dans ses articles sur l'art argentin, Restany réserve une place privilégiée à la présentation du contexte dans lequel celui-ci s'élabore. La structure des textes est conséquente avec la forme de la réflexion du critique ; ainsi, les informations présentées dans les premières lignes dessinent les traits sociologiques et historiques du milieu sans s'occuper des questions artistiques mais du contexte qui les détermine. La description du panorama artistique vient ensuite avec des sections dédiées aux institutions et aux artistes, et c'est à la lumière des premières informations qu'il faut l'interpréter. Restany énumère les caractéristiques sociales, démographiques, économiques et historiques de Buenos Aires dans des passages rédigés à partir d'une documentation de base sur le pays et la ville. Ainsi, dans « Buenos Ayres et le nouvel humanisme » on lit :

Buenos Aires : 7 millions d'habitants sur une population totale de 25.
L'Argentine s'étend sur 3 millions de km² ; presque 6 fois la France, pour une population inférieure de moitié. Sa densité au km² n'atteint pas 10 habitants et le tiers des Argentins sont concentrés sur les bords du Rio de La Plata⁴⁶.

Ce fragment de la première sous-section de l'article signé au début de 1965 est transcrit sans être modifié, et réutilisé comme les lignes ouvrant « Buenos Ayres face à son propre miroir⁴⁷ » et « Les happenings en Argentine : Buenos Ayres à la découverte de son folklore urbain » de la même année. Il s'agit d'une itération, obtenue au moyen du déplacement d'un texte dans l'autre artisanalement, une opération de « copier et coller » économique et pratique qui intègre le répertoire de ressources du critique avant même que la technologie la transforme en un geste tout à fait simple et automatique. Les données sommaires répétées par Restany dans les trois textes servent de repères quantitatifs sur lesquels ancrer ensuite les qualités de la ville et de sa vie artistique. L'opération est analogue à celles des écrits des premiers voyageurs anglais arrivés au Río de la Plata durant le XVIII^e siècle, et à ceux des mémoires des « voyages utilitaires » des Argentins en Europe pendant le XIX^e. Les statistiques aident à rendre visible l'apprentissage du nouveau et à dominer la nouvelle matière ; la géographie et la culture juste découvertes sont rapetissées et apprivoisées au moyen des chiffres afin d'y soustraire les données plus utiles⁴⁸. Pour comprendre le nouveau, le critique opte également pour le comparer avec ses savoirs préalables⁴⁹.

46 Pierre RESTANY, « Buenos Ayres et le nouvel humanisme », tapuscrit cité, p. 1.

47 Le paragraphe répété est toutefois éliminé dans l'édition de l'article dans la revue *Planeta*.

48 Viñas propose la typologie de « voyage utilitaire » pour caractériser un des « regards sur l'Europe » forgés par les écrivains argentins du XIX^e siècle. À l'époque, « la littérature ne peut pas être justifiée que comme l'histoire d'un projet de nation » et dans ce cadre, l'exemple du voyageur utilitaire c'est Juan Bautista Alberdi qui cherche en Europe le patron universel et le point de départ du progrès pour les appliquer dans son pays d'origine. David VIÑAS, *Literatura argentina y realidad política : de Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Ed. Siglo veinte, 1971.

49 Il s'agit d'une stratégie habituelle dans les récits des voyageurs-conquistadors. À ce sujet voir Tzvetan TODOROV,

Il établit ainsi des comparaisons entre la dimension et la quantité de population de l'Argentine et celles de la France. Les conclusions qu'il tire l'amènent à comparer les situations culturelles respectives. « Buenos Ayres et le nouvel humanisme » continue de cette manière :

Ces chiffres expriment une réalité précise, avec ses facteurs positifs et négatifs. On peut dire de la province argentine ce qu'on a dit de la France et de Paris : un désert culturel autour de Buenos Ayres. (...) La capitale argentine ignore peut-être sa propre province, mais elle sait déjà qu'elle ne peut échapper à son propre destin, qui est à l'échelle du monde⁵⁰.

En matière de culture, la relation entre la capitale et le reste du pays est comparable à celle qui existe entre Paris et les provinces françaises. Un centralisme connu pour le critique qui détermine ses liens avec le monde de l'art local : malgré quelques incursions dans les activités artistiques de Córdoba et Santa Fe, ceux-ci vont être tissés exclusivement avec Buenos Aires. La capitale argentine supporte aussi d'autres comparaisons qui aident le critique à la décrire en faisant appel à des références qu'il maîtrise :

Buenos Ayres a le corps et l'âme d'une vraie métropole, d'un New York austral. Ce qui est passionnant dans Buenos Ayres, tout comme dans New York, c'est l'envergure du phénomène urbain, les dimensions à la fois physiques et psychologiques du cosmopolitisme⁵¹.

La situation de Buenos Aires est ainsi comparable à celle de la France par ses aspects plutôt négatifs, et à celle de New York par ses aspects positifs. La capitale est alors « le New York austral », formule optimiste et à grand retentissement, citée à plusieurs reprises lors de ces années. La comparaison entre ces deux villes est incontournable pour Restany, qui est un observateur externe dans les deux cas et qui essaie de comprendre des processus distants de la tradition moderne française dont il est issu. Il analyse la situation des États-Unis comme le résultat d'un processus d'autonomisation, de libération d'un passé colonial égal à celui de l'Argentine. New York a doté le pays d'une littérature et d'un art proprement « américains », autochtones et indépendants des réalisations européennes contemporaines : la ville a élaboré un « style » propre avec lequel s'identifier et concourir internationalement, affirme le critique. En plus, ce style a réussi à « s'affirmer ensuite comme une réalité tangible aux yeux de sa propre

La conquista de América : El problema del otro, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2014.

50 Pierre RESTANY, « Buenos Ayres et le nouvel humanisme », tapuscrit cité, p. 2.

51 *Ibidem*, p. 1.

élite, sceptique a priori à l'égard de toute production culturelle⁵². » Restany s'attarde sur les caractéristiques de ce processus états-unien pour présenter ensuite ses projections et conclusions sur le futur de Buenos Aires, qui aurait un destin analogue à celui du pays du Nord :

Buenos Ayres est à la veille d'une grande mutation organique comparable à celle qui a fait de New York un centre international de la création contemporaine. Nous assistons, sur le Río de la Plata, aux premières manifestations de cette prise de conscience. Le jour n'est pas loin où Buenos Ayres se couvrira d'une nuée de collectionneurs, de galeries, de critiques et d'analystes, et surtout de créateurs « d'art 100% argentin »⁵³.

L'arrivée de l'Argentine à un état de maturité et d'autonomie culturelles après avoir traversé un processus de « synthèse mentale », est attribuée par Restany, en partie, à la rupture des liens avec le passé hispanique qui reste derrière, car l'intellectualité locale a préféré la culture française comme modèle en matière de culture. Ainsi, les artistes aînés ont cherché à maîtriser le langage universel et ont adopté les tendances européennes, négligeant la consolidation de la créativité locale. Ils ont fait partie de l'École de Paris en embrassant ses règles comme propres. Pour les jeunes artistes, au contraire, celle-ci ne remplit plus un rôle exemplaire et leurs options sont actuellement plus complexes : elles se trouvent tant du côté de l'Europe que des États-Unis. Ce sujet de débat, actuel parmi les Argentins visant à être inclus dans le panorama international, filtre l'analyse du critique pour qui la place centrale de son propre pays en matière d'art est également contestée par la montée des États-Unis depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. Bien que sa perspective française l'amène à établir des filiations entre l'art argentin et celui de son pays, Restany fait des pronostics et encourage les Argentins à défendre une sorte de « troisième position », qui soit proprement argentine et équilibrée par rapport aux influences européennes et états-uniennes. Les acteurs principaux de ce phénomène d'ébullition sont les jeunes artistes de moins de trente ans rassemblés autour du CAV de l'ITDT qui, pour Restany, engendrent un « nouvel état d'esprit » en se chargeant de remettre en question les anciens rapports à la tradition. Le voyageur en transit propose ainsi à ces artistes d' « ignorer les distances géographiques » et d'abandonner l'obsession migratoire en restant au pays. Ce groupe est le destinataire des textes du critique ainsi que son interlocuteur tant sur place qu'au moyen des nombreuses correspondances échangées pendant ces années.

52 *Ibid.*, p. 2.

53 *Ibid.*, p. 3.

Les articles sur l'art de Buenos Aires sont l'échantillonnage des idées qui composent à l'époque l'outillage théorique de Restany. Des notions comme « Seconde Renaissance », « folklore urbain » et « conscience planétaire », intégrantes de son répertoire, sont présentées dans « Buenos Ayres et le nouvel humanisme » et interviennent dans les textes ultérieurs. La profusion d'énoncés prospectifs sur cette ville et son art justifient la caractérisation de Restany comme un « critique pygmalion⁵⁴ » : un producteur de « prophéties auto-réalisatrices » qui cherchent à modeler les faits en faisant des hypothèses sur leur futur⁵⁵. Dans ce cas, la prédiction réserve une place centrale pour le critique même qui se voit comme un acteur dans ce futur ; ces articles deviennent ainsi les premières interventions concrètes sur le chemin de la réalisation de ses propres hypothèses. Les pronostics sur la consolidation de Buenos Aires comme capitale artistique à la manière de New York impliquent le propre critique car leur accomplissement ouvrirait un territoire potentiel où installer et amplifier la portée de son travail. La sélection des temps verbaux accentue le caractère prophétique et « futuriste » des énoncés sur l'art argentin : « Leur présence nationale et internationale *ira en se multipliant*⁵⁶ », affirme Restany quand il commente l'exposition *Buenos Aires '64*. Cette manifestation, tenue à New York au même moment où le critique séjourne en Argentine visait, comme d'autres à l'époque, des objectifs internationalistes⁵⁷. Les propos du critique épaulent alors cette direction mais ce processus semble commencer pour lui à partir du moment où il rentre en scène. Comme il l'écrit à Marta Minujín, Buenos Aires est désormais « Buenos Aires restanysta⁵⁸ ».

Un principe nominaliste, « fondé sur la création ou l'emprunt de concepts que le critique désigne comme des réalités objectives⁵⁹ », guide également le travail de Restany. Il détermine le style de son écriture, peuplée ainsi de notions, étiquettes et adjectifs distincts et singuliers. L'« optimisme », par exemple, synthétise sa position affirmative par rapport au développement technologique et à la généralisation des habitudes du monde de la consommation dans laquelle la

54 Richard LEEMAN, *Le critique, l'art et l'histoire : de Michel Ragon à Jean Clair*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 136.

55 Le psychologue Robert Rosenthal développe cette notion en reprenant le mythe classique de Pygmalion ; il l'applique pour expliquer notamment un phénomène du champ de la pédagogie, parmi d'autres.

56 Pierre RESTANY, « Buenos Ayres et le nouvel humanisme », tapuscrit cité, p. 6.

57 *Buenos Aires '64* a lieu aux bureaux de la compagnie Pepsi-Cola à Nueva York en septembre 1964. Le commissaire est le directeur du MAM-BA, Hugo Parpagnoli. Les artistes Ary Brizzi, Zulema Ciordia, León Ferrari, Luis Gowland Moreno, Pablo Mesejean, Nemesio Mitre Aguirre, Marta Minujín, Delia (Dalila) Puzzovio, Emilio Renart, Josefina Robirosa, Rubén Santantonín, Carlos Squirru, Carlos Uría, Luis A. Wells, Antonio Berni, Osvaldo Borda, Alberto Heredia, Luis Felipe Noé, Berta Rappaport et Alberto Greco participent. Un catalogue de cette exposition est conservé dans les fonds Pierre Restany des Archives de la critique d'art. ACA PREST.SAML 446.

58 Pierre RESTANY, lettre à Marta Minujín, 12 avril 1965, Paris. ACA PREST.SAMLX 11/12

59 Richard LEEMAN, Introduction « Pierre Restany le dénominateur », in Richard LEEMAN (dir.), *Le demi-siècle de Pierre Restany*, op. cit., p. 16.

France entre au cours des années soixante, une fois remise de la Seconde Guerre mondiale. Dans les textes consacrés à l'art argentin, il décrit, pour ensuite le condamner, l'état d'esprit propre des années cinquante, dominé par la crainte apocalyptique et par le refus de la machine. Dans « Buenos Ayres et le nouvel humanisme », Restany oppose « l'optimisme de l'actuelle condition humaine » où l'homme sera toujours « le cœur de la machine », aux conceptions critiques des avancements techniques, en repoussant en même temps ce « monde en ruines qu'il faut laisser derrière » – figure récurrente dans ses écrits⁶⁰. Cet optimisme est l'un des traits définissant le « folklore sociologique urbain » qui résume, comme le signale Richard Leeman, l'idée de « nature moderne » et le style de vie propre des métropoles que le critique reconnaît tant à New York et à Tokyo qu'à Buenos Aires. La prolifération de ce vocabulaire montre les emprunts aux sciences de son temps⁶¹ ainsi que l'utilisation peu approfondie que le critique en a fait⁶².

Certaines notions intégrant la pensée de Restany sont celles qui, quelques années auparavant, comme le remarque Jill Carrick, avaient été remises en question par Roland Barthes dans *Mythologies*, car elles constituaient des « mythes modernes » bourgeois : la définition du réel comme une entité qui peut être abordée dans son intégralité objective, sans description, et le concept même de « nature moderne⁶³ ». Le critique fait appel à toute sa batterie de termes « mystificateurs » confronté au travail des artistes qu'il découvre à Buenos Aires. On lit ainsi ce type de passage : le travail des Argentins est « la contribution d'un terroir particulier à une grande œuvre commune, l'élaboration d'une hiérarchie de valeurs fondée sur un rapport nouveau homme-nature, le gage d'une renaissance culturelle⁶⁴. » Les « caractères spécifiques », la « personnalité du terroir », « l'argentinité », côtoient « les valeurs de signification universelle de la nature urbaine » dans les articles inspirés par les séjours du critique dans le pays. Il s'agit d'énoncés récurrents qui composent une caractérisation de l'art local basé sur des traits assez vagues ; ils comptent par ailleurs sur le pouvoir de ce qui est « évident par soi-même⁶⁵ », sans jamais être directement décrits ou définis par l'auteur.

60 Cf. Jill CARRICK, « Vers un art d'intégration ? », in Richard LEEMAN (dir.), *Le demi-siècle de Pierre Restany*, op. cit., pp. 77-88.

61 Richard LEEMAN, *Le critique, l'art et l'histoire...*, op. cit., pp. 149-150.

62 Laurence BERTRAND DORLÉAC, « Opérations linguistiques », in Richard LEEMAN (dir.), *Le demi-siècle de Pierre Restany*, op. cit., p. 442.

63 Roland BARTHES, *Mythologies*, Paris, Éd. du Seuil, 2007. Pour l'analyse de ces questions chez Restany ainsi que des liens du critique avec les éditeurs de la revue *Planète*, voir Jill CARRICK, « Vers un art d'intégration ? », art. cit., et Kaira M. CABAÑAS, « Le Nouveau Réalisme ou le Réalisme fantastique », art. cit.

64 Pierre RESTANY, « Buenos Ayres et le nouvel humanisme », tapuscrit cité, p. 5.

65 Roland BARTHES, *Mythologies*, op. cit.

Les textes sur l'art de Buenos Aires rassemblent d'autres éléments qui composent à l'époque le programme esthétique du critique et qu'il projette à plusieurs reprises sur la scène locale : l'importance de la communication, du travail collectif et de l'acheminement vers l'aventure – figure habituelle de l'écriture du critique –, et la promotion du travail intégré dans l'architecture comme option face à l'image bidimensionnelle. La place de Buenos Aires dans la « conscience planétaire » et le « nouvel humanisme » est assurée, dès lors qu'elle développe de manière satisfaisante son propre folklore urbain ; la ville s'inscrit donc sous la bannière de la « Grande Entreprise » restanyenne, projet totalisateur, globalisante avant l'heure.

Avant son voyage en 1964, Restany avait déjà eu l'occasion de connaître les œuvres des Argentins exposant à la Biennale de São Paulo de 1961. La sélection de Gyula Kosice, commissaire de l'envoi, incluait des travaux de Raquel Forner, Antonio Fernández Muro, Rómulo Macció, entre autres peintres, et des sculpteurs Enio Iommi et Alicia Penalba⁶⁶. Quoique Restany considère cette sélection supérieure à celle d'autres pays latino-américains, il juge que l'ensemble manque d'originalité et regrette l'absence de « références au folklore local⁶⁷ » proprement argentin. Les tendances informelles et constructives exposées n'arrivent pas à intéresser le critique, à cause probablement de leur proximité avec des esthétiques européennes qu'il juge déjà dépassées – en plus, certains de ces artistes résidaient en Europe et leur œuvre était connue à l'étranger. Le fait que, dans leur modernité, elles ne répondent pas aux stéréotypes normalement associés à la représentation du latino-américain a certainement contribué au maigre intérêt du critique. Trois ans plus tard néanmoins, la rencontre avec les jeunes artistes *porteños* et l'immersion dans ce milieu changent sensiblement ses impressions. Dans « Buenos Ayres et le nouvel humanisme » Restany appelle « pop lunfardos » les artistes s'appropriant des objets non-artистiques et soumettant ces matériaux à diverses transformations. Il s'enthousiasme alors face aux « montages anatomiques », « appareils fétiches », « iconographie populaire » du football et des foires, assemblage des plâtres d'hôpital, « objets hétéroclites », « fossiles préfabriqués⁶⁸ », qu'il retrouve non seulement entre les œuvres du salon ITDT – surtout les pièces de Minujín et d'Emilio Renart – mais dans d'autres expositions tenues en parallèle comme *La muerte* [La mort] et *La feria de las ferias* [La foire des foires], les deux à la galerie Lirolay [Images 5-19 à 5-22]. Les artistes Pablo Mesejean, Carlos

66 Le reste de la sélection était composé par les œuvres d'Anibal Carreño, Sarah Grillo, Alfredo Hlito, Eduardo Mac Entyre, Federico Martino, Miguel Ocampo, Mario Pucciarelli, Kazuya Sakai, Albino Fernández, Zygro, Héctor Basaldúa, Luis Diego Pedreira, Amancio Williams et Guillermo Thiemer.

67 Cf. Isabel PLANTE, « Pierre Restany et l'Amérique latine. Un détournement de l'axe Paris-New York », art. cit.

68 Pierre RESTANY, « Buenos Ayres et le nouvel humanisme », tapuscrit cité, p. 6.

Squirru, Edgardo Giménez, Juan Stoppani, Alfredo Rodríguez Arias, Oscar Palacio, Delia Cancela, Delia (Dalila) Puzzovio, Susana Salgado et Zulema Ciordia sont alors les « pop lunfardos » :

imagiers de la ville, (...), troubadours urbains. Tour à tour metteurs en scène, prestidigitateurs, monteurs de foire, reporters de la vie sociale, fétichistes du quotidien, ils sont à la fois « pop » et naïfs et aussi quelque chose d'autre qui leur donne un air de famille très spécial⁶⁹.

Le caractère expérimental de ces propositions, leur lien avec l'esthétique urbaine interprétée comme la manifestation du « folklore urbain » restanyen, ainsi que la proximité avec certaines opérations pratiquées sur l'objet, habituelles aussi chez les Nouveaux Réalistes, transforment ce groupe d'artistes, avec Minujín en tête de liste, dans les représentants de l'art nouveau produit en Argentine. Les précurseurs des jeunes imagiers sont Antonio Berni et Rubén Santantonín – comme l'avait anticipé Jan van der Marck –, tandis qu'Antonio Seguí, Rómulo Macció, Ernesto Deira, Jorge de la Vega, Lea Lublin et Pablo Suárez composent pour le critique le « courant expressionniste figuratif ». L'étiquette du « pop lunfardo » devient dans ce contexte un outil efficace pour caractériser l'esthétique et la forme de travailler des « imagiers » argentins :

Moins conditionnés que les Américains du nord par le culte de l'effcience et du banal, moins sensibles à l'incantation du geste et au verbiage social agressif des pop européens, les « pop lunfardos » [sic] semblent être plus naturellement eux-mêmes dans un contexte dont ils définissent avec extrême sensibilité les rapports aigus ou chroniques⁷⁰.

La signification du mot « lunfardo » n'est pas clarifiée dans « Buenos Ayres et le nouvel humanisme » mais dans le texte publié dans la revue *Konstrevy* quelques mois plus tard. Une note y explique que : « Le “lunfardo” est le terme qui désigne l'argot argentin, le “slang” de Buenos Aires, un espagnol fortement italianisé et riche en néologismes locaux⁷¹. » La particule « pop » indique l'affinité des travaux des Argentins avec cette tendance artistique. Tandis que le Pop Art est un phénomène reconnu par la critique comme proprement états-unien, le « lunfardo » apporte la spécificité en introduisant un trait local et intraduisible ; il rend ainsi valide l'étiquette pour désigner l'art argentin plus actuel.

69 *Ibidem*.

70 *Ibid*.

71 Pierre RESTANY, « Les happenings en Argentine : Buenos Ayres à la découverte... », tapuscrit cité, p. 5.

Bien que Restany élabore un panorama de l'art, les critiques et les institutions *porteños*, ce sont finalement l'ITDT, Minujín et Romero Brest ceux incarnant les rôles principaux dans cette scène en pleine transformation, décrite par le critique comme un organisme vivant. Les noms qu'il inclut dans le groupe des « pop lunfardos » montrent que son intérêt pour les « objetistes » plus que pour les peintres, l'amène à se rapprocher d'autres artistes, au-delà de ceux participant aux prix de l'ITDT. Ainsi, ses relations ne se restreignent pas aux artistes plastiques, au contraire, il s'intéresse aux différentes disciplines pratiquées au sein de l'institut : la musique, la danse, le théâtre. Il amplifie également la sélection que Jan van der Marck lui avait présentée quelques mois auparavant. Effectivement, parmi les artistes mentionnés dans « Buenos Ayres et le nouvel humanisme », uniquement Ernesto Deira, Jorge de la Vega, Julio Le Parc et Luis Felipe Noé participent au salon ITDT avec, bien sûr, Minujín qui obtient, avec le soutien du critique, le premier prix national pour sa pièce *¡Revuélquese y viva !* [Images 5-23 et 5-24]⁷². Un an plus tard, néanmoins, le prix de l'ITDT incorpore Puzovio et Squirru⁷³, et, en 1966, Cancela et Mesejean, Puzovio, Salgado, Rodríguez Arias, Stoppani, tous des artistes qui avaient attiré l'attention de Restany en 1964. Salgado et Puzovio y obtiennent en plus le premier et le deuxième prix du concours⁷⁴. En 1967, les « pop lunfardos » de Restany composent pratiquement l'intégralité des « Experiencias visuales », le nouveau format qui depuis cette année-là remplace les habituels salons ITDT. Dans ce cadre, Rodríguez Arias, Cancela, Mesejean, Giménez, Stoppani et Palacio présentent leurs projets, et Puzovio reçoit une mention spéciale du jury [Image 5-25]⁷⁵. La présence des artistes repérés par Restany dans un des événements les plus attendus du milieu artistique de Buenos Aires, devient ainsi progressivement de plus en plus significative ; et si cela

72 Le procès verbal du jury, daté du 28 septembre 1964 et signé par les trois jurys. Archives CAV-ITDT CAV_GPE0301009. Dans la section nationale du prix participent : Roberto Aizenberg, Osvaldo Borda, Oscar Curtino, Ernesto Deira, Jorge de la Vega, Magariños D., Marta Minujín, Martha Peluffo, Emilio Renart, Carlos Silva ; et dans la section internationale : Yaacov Agam, Arman, Enrico Baj, Lee Bontecou, Chryssa, Alberto Gironella, Jasper Johns, Julio Le Parc, Luis Felipe Noé, Kenneth Noland, Robert Rauschenberg, Takis, Joe Tilsson. Clement Greenberg, Pierre Restany et Jorge Romero Brest composent le jury.

73 Dans le salon de 1965 participent également Armando Durante, León Ferrari, Eduardo Mac Entyre, Fernando Maza, Honorio Morales, Federico Peralta Ramos, Pérez Celis, Rogelio Polesello, Carlos Silva, Luis Alberto Wells, pour le prix national ; et Mary Bauermeister, Mark Brusse, Pol Bury, Jim Dine, Allen Jones, Marta Minujín, Emilio Renart, James Rosenquist, Richard Smith, Franck Stella, Günther Uecker, Sven Lugin pour le prix international. Le jury est intégré par Giulio Carlo Argan, Alan Bowness et Jorge Romero Brest.

74 En 1966 le salon ne compte pas de section internationale par manque de fonds. Y participent Luis Fernando Bedit, Armando Durante, David Lamelas, Florencio Méndez Casariego, César Paternosto, Alejandro Puente, Eduardo Rodríguez, María Simón, Miguel Ángel Vidal. Le jury est composé par Lawrence Alloway, Otto Hahn et Jorge Romero Brest.

75 Oscar Bony, Pablo Suárez, Antonio Trotta, Margarita Paksa, Ricardo Carreira et David Lamelas, participent également des « Experiencias Visuales » de 1967.

ne peut pas être attribué à un seul facteur on peut toutefois y reconnaître le succès des « prédictions » avancées par le critique et le résultat du soutien qu'il exprime dans ses articles.

Le réseau entre les Argentins et le critique français : lettres et textes en déplacement

Les derniers jours de l'année 1964, Louis Pauwels adresse à Restany une carte postale qui montre le palais du Congrès de Buenos Aires : « Tu avais raison et tes prédictions sont dépassées (...) Tout le monde me parle de toi ici. (...) Je suis converti aux propos que tu tenais (...) Tu as fait ici un bon travail pour nous tous. Merci⁷⁶. », écrit l'éditeur de *Planète*. Son séjour à Buenos Aires quelques mois après celui du critique lui permet de vivre en direct la conversion « restanyenne » de la ville et d'apercevoir notamment les bienfaits que cela implique pour l'imminente sortie de la version argentine de sa revue. Celle-ci va s'inscrire dans l'impulsion de la première rencontre entre le critique et le milieu *porteño* étant à son tour le support de diffusion de « Buenos Ayres et le nouvel humanisme » qui ravivera l'enthousiasme des Argentins envers le critique.

Les documents conservés dans le Fonds Restany aux Archives de la critique d'art, en outre de garder les traces des impressions d'un compatriote, sont éloquentes sur l'impact que ces premiers contacts ont eu parmi les artistes et les critiques argentins. Les correspondances échangées sont nombreuses à partir de 1964 et, dans certains cas, ne s'arrêtent qu'au décès du critique⁷⁷. Les lettres et cartes postales, les invitations et catalogues, les coupures de presse et aussi les œuvres envoyées par la poste – l'extrait de naissance d'Edgardo Antonio Vigo de 1970 ou le *Relaxing-Egg* de Margarita Paksa [Images 5-26 à 5-28], mentionné par l'artiste dans une lettre et que le critique remercie ensuite⁷⁸ –, montrent la position géographique des interlocuteurs à chaque moment de l'échange ainsi que leurs déplacements, et informent sur le développement de leurs carrières. Restany écrit ses lettres à Paris, Milan, São Paulo, alors que les Argentins le font de Buenos Aires ou, eux aussi en déplacement, de Paris, Madrid ou New York⁷⁹. Les lettres de Restany sont rédigées presque exclusivement en français, langue que plusieurs des correspondants

76 Louis PAUWELS, lettre à Pierre Restany, 28 décembre 1964, Buenos Aires. ACA PREST.XSF 17/66.

77 La correspondance avec l'artiste Gyula Kosice, par exemple, se poursuit jusqu'en 2002. Les lettres sont alors remplacées par des courriers électroniques. ACA PREST.ART 189 (2).

78 Margarita PAKSA, lettre à Pierre Restany, 20 décembre 1967. ACA.

79 L'artiste Antonio Berni et l'écrivain et dessinateur Copi (Raúl Damonte Botana), argentins installés à Paris, envoient à Restany des notes et des invitations, tandis que Alberto Greco, Marta Minujín et Nicolás García Urriburu le font de l'Espagne et des États-Unis. Fonds Pierre Restany, ACA.

maîtrisent aussi, et qu'ils utilisent pour répondre avec plus ou moins de difficultés⁸⁰ ; dans le cas contraire, les lettres des Argentins sont en anglais, et même en espagnol, langue que le critique peut uniquement lire.

Tandis que la critique d'art est une affaire publique, les correspondances montrent les coulisses des relations entre l'auteur, les artistes et d'autres critiques. Cette écriture privée est d'abord destinée à rester dans l'orbite des confidences. Toutefois, dès qu'elle est pratiquée par des écrivains, individus ayant une vie publique construite, précisément, à partir de l'élaboration des propos écrits circulant sur des supports médiatiques, les limites entre le public et le privé se confondent. Si l'existence première des lettres est, bien évidemment, privée et sa circulation restreinte, on peut formuler cependant une hypothèse concernant la façon dont les auteurs ont anticipé leur futur. Comme l'explique Gérard Genette, les lettres des écrivains font partie du multiforme paratexte de leurs œuvres, et bien qu'elles soient adressées à un correspondant réel informant la forme et le contenu de la communication, elles sont écrites en pressant leur future publication. Elles ont ainsi un premier destinataire, singulier et contemporain, et un deuxième destinataire, le public qui peut être témoin de cet échange et le recevoir « en différé ». Dans cette zone intermédiaire entre le public et le privé, l'écrivain construit – quoique qu'il y parle rarement de son œuvre –, l'image de soi qu'il veut donner, l'image de sa relation avec l'écriture, avec sa méthode de travail, et avec la réception critique de sa production⁸¹.

Cette hypothèse est peut-être plus applicable dans le cas des critiques que dans celui des artistes, car pour les premiers les correspondances représentent une extension de leur production professionnelle, une autre manifestation possible de l'exercice d'écriture, soumise elle aussi aux soins de la conservation et de l'archivage. Les lettres de Pierre Restany dont on s'occupe ont été tapées à la machine et conservées systématiquement en double exemplaire. Ce soin ne peut-être attribué uniquement aux exigences pratiques de la tâche quotidienne du critique mais à la valorisation positive que fait l'auteur de sa propre écriture dans tous ses genres et supports. Il prévoit donc un intérêt de la part de la postérité, des chercheurs, des organisateurs d'ouvrages, des exégètes, auxquels il envoie « virtuellement » sa correspondance. Les lettres ne s'adressent pas uniquement aux contemporains, des collègues et des amis, elles anticipent aussi la lecture analytique qui est faite au-delà des circonstances concrètes de la situation de communication

80 Jorge Romero Brest, Gyula Kosice, Antonio Berni, Raquel Forner, Nicolás García Urriburu, Marta Minujín dans la première époque, écrivent en français tandis que Hugo Parpagnoli et Margarita Paksa, par exemple, le font en espagnol. L'échange avec Glusberg se fait, en revanche, en anglais.

81 Gérard GENETTE, « L'épître privée », in *Seuils*, Paris, France, Éd. du Seuil, 2002, pp. 341-370.

originale. Les archives de Restany, gardent ainsi, sauf quelques exceptions, les lettres reçues ainsi que les lettres envoyées et permettent de reconstruire les échanges presque dans son intégralité. Certains des duplicata envoyés et récupérés dans les archives des destinataires de l'échange, comptent de petites notes en marge ou des post-scriptum ajoutés à la main avant l'envoi. Ainsi, les lettres de Restany soutiennent et alimentent le réseau amical et professionnel construit lors des voyages, en se prêtant à l'élaboration des représentations de soi en accord avec le programme critique et l'activité publique de son auteur. Une fois la situation de communication originale terminée, les missives deviennent des documents où le chercheur peut retrouver des informations et des témoignages, et distinguer comment elles remplissent par rapport à l'écriture du critique, leur « fonction » paratextuelle sur le premier destinataire et leur « effet » paratextuel, plus éloigné et vague, sur le public potentiel⁸².

L'échange épistolaire témoigne des représentations mutuelles et des auto-représentations ainsi que du type de lien établi ou cherché, qui évolue nécessairement au cours des années. Quel est l'objet du discours de cet échange de nature dialogique⁸³ ? Le critique, en étant une figure d'autorité, un intermédiaire accrédité aux yeux des artistes, qui a le pouvoir d'activer les liens entre eux, le public et les institutions à l'échelle globale, est le destinataire de divers types de demandes d'intervention concrète dans le monde de l'art. Les participants de la communication écrivent sur la forme dans laquelle leurs pratiques s'insèrent dans le milieu artistique auquel ils appartiennent ; sur leurs relations avec les institutions et avec la critique locale et la communauté de pairs. Ils décrivent l'activité artistique des villes où ils résident, ils présentent également les projets en voie de réalisation et donnent des nouvelles concernant d'autres membres du même groupe. Les lettres permettent de connaître également l'état de la production du critique, certains détails des relations professionnelles qu'il maintient en Europe, et la portée de ses attentes concernant la fortune de ses textes en Argentine. Ces missives ne constituent pas, en général, le terrain sur lequel débattre les aspects conceptuels du travail des uns et des autres. Sauf quelques exceptions, elles ne sont pas utilisées pour confronter des points de vue divergents sur les positions ou les choix esthétiques, théoriques ou idéologiques des correspondants. Le voyage du critique jette les bases d'un accord permettant un échange amical voire complice, semé d'opinions toujours positives et encourageantes des uns envers les autres⁸⁴. Par ailleurs, des projets censés

82 *Ibidem*.

83 Jean-Michel ADAM, « Les genres du discours épistolaire », en Jürgen SIESS (dir.), *La lettre entre réel et fiction*, Paris, France, Éditions Sedes, 1998, pp. 37-53.

84 Les caractéristiques du lien entre certains artistes et le critique sont perçus par la presse de Buenos Aires. Une semaine après le départ de Restany on lit dans *Primera Plana* : « Quand ce Français de 34 ans (...) est arrivé à

atteindre ensuite une existence publique, notamment des expositions et l'écriture de textes, sont imaginés et discutés dans les lettres.

Au moment de son arrivée en Argentine, Restany est un jeune critique reconnu, avec une présence active sur la scène européenne, qui a réussi à installer le Nouveau Réalisme dans le discours critique, en animant et accompagnant le travail des artistes réunis sous cette dénomination. Le succès d'une appellation-synthèse comme celle-ci est dû à son efficacité pour établir le consensus sur les traits artistiques et esthétiques qui définissent une parcelle de la production artistique à un moment donné, en la détachant durablement de l'ensemble. La dénomination établit des limites, propose une explication, une interprétation et même un programme ; elle fige un aspect du présent et facilite la communication entre ceux qui l'utilisent. Le Nouveau Réalisme trouve une place grâce à la promotion mise en œuvre par Restany qui comprend la rédaction d'articles et de manifestes, l'organisation d'expositions et de festivals à Paris et à l'étranger. Le Nouveau Réalisme parvient ainsi à s'imposer comme alternative européenne au Pop Art états-unien en rivalisant avec d'autres nomenclatures contemporaines telles que la Figuration narrative de Gérald Gassiot-Talabot, la Nouvelle figuration de Michel Ragon, et l'Abstraction réaliste de François Pluchart, et c'est la seule à construire promptement son inscription dans l'histoire de l'art, le critique accomplissant de cette manière les fonctions de l'historiographe⁸⁵.

Il faut nuancer cependant la familiarité du milieu artistique argentin avec les idées et la production du critique. Avant sa visite, la connaissance du travail de Restany est restreinte aux échos de ses activités à la galerie J à Paris – dont témoignent une lettre de Minujín de 1962 rédigée dans cette ville⁸⁶, et la missive qu'Alberto Greco envoie au critique de Madrid –, et à ses articles dans la revue *Cimaise* qui circule alors parmi les Argentins⁸⁷. À différence de ce qui est arrivé lors des années vingt à l'occasion des visites d'autres voyageurs culturels, celle de Restany n'est pas précédée d'une connaissance ample de son travail. Au contraire, c'est son voyage qui inaugure la relation avec les Argentins, relation fortement marquée par la présence du « corps » du voyageur, son charisme – qui déclenche de forts rapports amicaux dont les correspondances font preuve – et de ses qualités comme orateur, plutôt que par une connaissance du type livresque de sa pensée

Buenos Aires, (...) il est devenu l'idole de la plus nouvelle génération de constructeurs d'"objets" de l'Argentine, dont la médiatique Marta Minujín est à la tête. » Sans signature, « Retrato del crítico joven », *Primera Plana*, n° 103, 27 octobre 1964, p. 35.

85 Richard LEEMAN, *Le critique, l'art et l'histoire...*, *op. cit.*, pp. 163-164.

86 Marta MINUJÍN, lettre à Hugo Parpagnoli, 22 mars 1962. Archives MAM-BA, sobre 31, folio 23. Citée dans Andrea GIUNTA, *Vanguardia, internacionalismo y política...*, *op. cit.*, p. 192.

87 Des exemplaires de cette revue des années 1955 à 1967 – avec plusieurs lacunes – se retrouvent à la bibliothèque de l'artiste Edgardo Antonio Vigo. Archives Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata.

critique. En 1964 la revue *Primera Plana* de Buenos Aires signale que, probablement à cause des prises de position iconoclastes et polémiques du critique envers l'art traditionnel, aucune des publications *porteñas* se faisant écho de sa visite n'inclut la liste de ses publications ni ne mentionne les nombreux médias auxquels il collabore régulièrement. Le chroniqueur ne corrige pas non plus ce manque et affirme ensuite que la visite du « petit bonhomme souriant et affable » s'est passée en silence, sans laisser de traces dans une ville qui reste indifférente [Image 5-29]⁸⁸. Les impressions laissées par la visite du critique sont exprimées dans le circuit privé des correspondances. Au contraire des pauvres répercussions dans la presse, les lettres sont amicales et pleines d'enthousiasme. Le réseau entre le critique et les Argentins s'établit malgré la faible connaissance du travail de celui-là par les Argentins. Restany répond de cette façon à la lettre où Minujín lui présente le projet pour *La Menesunda* :

Merci de ta lettre, excitée, exaltée, furieuse, confuse et vibrante. C'est très bon tout ça : tu es l'espoir de Buenos Aires, la Passionaria de l'art vivant, la Louise Michel et la Rosa Luxembourg de la Renaissance linfarda [sic], la Jeanne d'Arc de la Buenos Aires Restanysta⁸⁹.

Une lettre dirigée à Romero Brest recueillant les impressions de Restany après avoir reçu les coupures de presse et les commentaires autour de la dite œuvre de Minujín commence de cette manière :

Grande ROMERO, BRAVO ROMERO !!!!! Único Romero !!!!!!!!!!!
(...) C'est magnifique, sublime, exultant. Enfin Buenos Ayres bouge !!!!! Et cela grâce à vous pour une bonne part, il faut bien le dire. Vous prenez vos risques, n'importe qui n'en est pas capable dans la mare aux grenouilles *lunfarda* : vous êtes vous le crapaud solitaire, celui qui n'aura peur ni des soliveaux ni des pavés. Le snobisme de votre automne est l'illumination de votre vie, la consécration de votre carrière. Il faut absolument que je vous trouve une médaille, un titre suprême : je vous propose d'être élevé à la dignité de Commandeur du Désordre Pop. C'est la moindre des choses, je vous en prie, ne me remerciez surtout pas⁹⁰.

Le ton, parodiant la déclamation, entre burlesque et grandiloquent, est caractéristique de l'écriture épistolaire du critique. Tandis que Minujín est identifiée aux figures historiques des martyres et des héroïnes, le critique s'arroge le titre de *fondateur* ou conquérant : la Buenos Aires

88 Sans signature, « Retrato del crítico joven », art. cit.

89 Pierre RESTANY, lettre à Marta Minujín, 12 avril 1965. ACA PREST.XSAML 11/12

90 Pierre RESTANY, lettre à Jorge Romero Brest, 26 juillet 1965. ACA PREST.XSAML 11/73.

qu'il laisse derrière, lui appartient, la ville « est » à lui. Ce pouvoir qu'il s'arroge apparaît aussi dans le deuxième fragment où il le partage symboliquement en distribuant des « titres » parmi les Argentins qui restent au pays comme des « représentants » de son projet, d'un programme prévu préalablement. L'opération selon laquelle le voyageur culturel arrive pour « fonder » une ville qui a besoin d'un regard étranger légitimant son accès à la modernité cosmopolite est mise en marche⁹¹. Ce processus ne se déclenche qu'à l'arrivée de Restany, en se développant dans les lettres écrites ensuite, les deux parties de l'échange participant à cette construction. Les traces du séjour du voyageur, qui est arrivé au pays en amenant avec lui « la vitesse et le dehors », sont présentes dans les lettres, le critique encourageant Minujín à maintenir la scène argentine en pleine ébullition comme il l'a laissée avant son départ, et reconnaissant depuis l'étranger Romero Brest comme exécutant dans le processus de modernisation de la ville. La presse, majoritairement hostile et méfiante face à des activités artistiques plus avancées, avait consacré très peu d'attention à la visite du critique. Au contraire, les correspondances sont l'endroit alternatif où élaborer une autre dimension pour cet événement, favorable tant aux aspirations cosmopolites des artistes et des animateurs culturels locaux qu'à l'expansionnisme des idées du critique.

Les lettres de Minujín et d'autres artistes argentins adressées à Restany manifestent la complicité établie lors de leur première rencontre. Au moyen de références plus ou moins claires à « la Córdoba católica » [le Córdoba catholique]⁹² par exemple, et aux partenaires rencontrés sur place par Restany, les missives actualisent des souvenirs des journées et des anecdotes partagées. Minujín, sa principale interlocutrice, exprime dans ses lettres ses impressions autour des décisions de Romero Brest comme directeur de l'ITDT, par exemple, et sur d'autres critiques arrivant à Buenos Aires après Restany. Pour l'artiste, le jury invité par Romero Brest au prix de l'ITDT de 1965 est « horrible », et parmi eux Giulio Carlo Argan, « est le moins fou le plus stupide des critiques actuels. Il vient pour la troisième fois pour abîmer encore plus les esprits réactionnaires que encore il y a tellement ici⁹³. » [sic] En outre, Otto Hahn, arrivé en 1966⁹⁴, est jugé trop gentil,

91 Gonzalo AGUILAR, *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*, op. cit., p. 175.

92 Avec cette phrase, ils font certainement allusion aux impressions du critique confronté au milieu plus conservateur et moins permissif que celui de Buenos Aires qu'il a pu rencontrer lors de son séjour à Córdoba dans la province argentine. Il intervient dans les activités de la II^e Bienal Americana de Arte invité par Christian Sorenson, représentant de l'entreprise organisatrice IKA, grâce à Romero Brest. Restany y dicte la conférence « La situation de l'art actuel ».

93 Marta MINUJÍN, lettre à Pierre Restany, non datée. ACA PREST.XSAML 11/65 à 69, p. 1.

94 Le critique intègre le jury du prix de l'ITDT de 1966 à côté de Lawrence Alloway et Jorge Romero Brest. Invité par le groupe de l'ITDT, il voyage à Córdoba pour faire partie du « Festival de Formas Contemporáneas », organisé en parallèle à la III^e Bienal Americana de Arte IKA, connu sous le nom d'« Anti-biennale ».

mais ennuyant et fermé, il n'est « pas comme toi que deux minutes après tu te rends compte de tout⁹⁵ », écrit l'artiste à Restany.

En plus des correspondances assurant la communication, les textes de critique sur l'art de Buenos Aires incluent de nombreuses traces indiquant qu'il « a été vraiment là-bas⁹⁶ », et qu'il a vu de ses yeux et vécu à la première personne ce qu'il raconte par écrit. Cela confère de l'autorité à ses mots et soutient une argumentation construite en grande partie sur l'enthousiasme et les surprises qui ont résulté des rencontres personnelles. Dans chaque article résultat des impressions de voyage, le voyageur établit des comparaisons avec la visite précédente, signale des continuités et juge ce qui avance et qui recule dans le milieu de l'art *porteño*.

Les lettres de Minujín sont – avec celles de Romero Brest – les plus abondantes dans le Fonds Restany. La plus ancienne des correspondances des artistes argentins adressées au critique est une lettre d'Alberto Greco. Plusieurs mois avant le début de l'« aventure » argentine du critique, l'artiste lui écrit : « Tengo necesidad URGENTE de hacer una exposición de GENTES⁹⁷ » [J'ai besoin d'URGENCE de faire une exposition de GENS]. La lettre n'est pas datée, mais son contenu permet de situer sa rédaction entre octobre 1963 et les premiers mois de l'année 1964⁹⁸. Quand il l'écrit, Greco habite à Madrid. Il a séjourné déjà deux fois à Paris ; la deuxième fois en 1962, au même moment que Minujín. À cette occasion il rentre en contact avec le groupe du Nouveau Réalisme et intervient de façon informelle à l'exposition *Antagonismes 2. L'objet* au Musée des arts décoratifs⁹⁹. Lors de ce séjour, Greco conçoit ses premiers *vivo-ditos*, œuvres performatives et éphémères où il revendique la capacité du réel de se transformer en art grâce à la décision et la désignation de l'artiste ; désormais l'art n'est plus le tableau mais ce que l'artiste signale « de son doigt¹⁰⁰ ». Son étape précédente dans les files de la peinture informelle est définitivement close comme le démontre sa participation à l'exposition *30 argentins de la nouvelle génération* tenue à

95 Marta MINUJÍN, lettre à Pierre Restany, non datée, probablement novembre 1966. ACA PREST.XSAML 11/9 à 10, p. 1.

96 Clifford GEERTZ, Daniel LEMOINE, *Ici et là-bas l'anthropologue comme auteur*, Paris, Métailié, 1996.

97 Alberto GRECO, lettre à Pierre Restany, non datée. ACA PREST.XSF 38/8 à 11.

98 Avec la lettre, Greco envoie une invitation au *Vivo Dito* « *Viaje de pie en el Metro desde Sol a Lavapiés* » qui a lieu à Madrid le 18 octobre 1963 ainsi qu'une coupure de presse avec l'article d'Alfredo Amestoy, « Alberto Greco, inventor del vivo-dito », s'occupant de cette intervention de l'artiste dans les rues de Madrid. D'autre part, en mai 1964 Greco expose « des gens » à la Galerie Juana Mordó à Madrid. La lettre a été rédigée donc entre ces deux dates ; elle a peut-être été déposée directement auprès du critique à Paris, car Greco y séjourne vers la fin janvier 1963. L'enveloppe témoignant de l'endroit et la date où elle a été postée ne sont pas conservés.

99 Rivas raconte une des multiples anecdotes de la vie de Greco : l'artiste se présente au vernissage d'*Antagonismes 2* en « homme-sandwich » en affichant la légende « Alberto Greco, chef d'œuvre hors catalogue ». Il y rencontre Yves Klein auquel il emprunte un stylo pour « signer des gens ». Arman aurait pris ces actions en photographies, par ailleurs jamais diffusées. Greco visite également l'exposition *Propositions monochromes* de Klein à la galerie Collette Allendy. Francisco RIVAS, *Alberto Greco, op. cit.*, p. 290.

100 L'expression « *Vivo-dito* » joue avec la signification en italien des mots *vivo*, vivant, et *dito*, doigt. En juillet 1962 Greco rédige en italien le « Manifesto dito dell' arte vivo ». Cf. *Ibidem*.

la Galerie Creuze-Messine¹⁰¹ à Paris. Si à cette occasion il montre une pièce composée d'une boîte contenant 30 souris vivantes, l'idée d'exposer « des gens » était déjà dans son esprit¹⁰².

Greco envoie à Restany quatre pages dactylographiées, comportant des phrases barrées et réécrites, corrigées et signées avec un crayon vert, avec des passages renversés qui obligent à retourner la feuille pour continuer la lecture [Images 5-30 à 5-34]. Il s'agit d'un petit artefact condensant certains principes du travail de l'artiste ainsi que les traces de sa situation géographique et linguistique délocalisée, déplacée, en pleine migration : Greco est un Argentin à Madrid, qui a travaillé à Rome, qui est familiarisé avec la scène artistique française et qui écrit en français grâce à la traduction d'un autre. L'écriture intègre très tôt sa production à côté du travail plastique, et une grande partie de son œuvre – à exception des moments vraiment « picturaux », tant informels que monochromes – naît d'une rencontre, sur la feuille ou la toile, de l'écriture, soit manuscrite, soit composée au moyen du collage, et du dessin. La lettre à Restany, écrite principalement en français, alterne des passages en espagnol ; elle comporte la référence à une telle « Sofía », chargée de traduire et de taper à la machine ce que Greco dicte en espagnol. La phrase du début de la lettre n'est pas dirigée au destinataire mais à cette médiatrice : « Écris toutes les choses que je te dicte, même ça, en corrigeant un peu, peut-être, ma façon espagnole de parler, mes tournures écris tout ce que je te dis, ne pense pas¹⁰³. » Ainsi, une bonne partie de la missive, qui ignore par ailleurs tous les rituels d'ouverture et de clôture propres au genre¹⁰⁴, est une réflexion en soliloque sur la forme d'établir la communication avec le critique et sur la possibilité même de le faire. Ensuite on peut lire : « Bien sûr qu'on ne va pas commencer en disant cher Monsieur, excellence, Monsieur le ministre, Monsieur le sénateur, monsieur le président du nouveau réalisme¹⁰⁵. » La lettre est alors un terrain où les paroles deviennent des actes, l'écrit se construit en réfléchissant tout le temps sur lui-même. La figure du destinataire est anticipée par le texte mais d'une manière toujours indirecte : on parle de Restany plutôt qu'à Restany. Il faut également déchiffrer les connexions entre chaque partie car l'introduction logique

101 L'exposition est organisée par la peintre et critique française basée à Buenos Aires, Germaine Derbecq, en parallèle à celle de la période parisienne de son époux, le sculpteur argentin Pablo Curatella Manes. Tenue entre le 9 février et le 1 mars 1962, elle réunit des travaux des Argentins séjournant à Paris tels que Jorge de la Vega, Alberto Heredia, Marta Minujín, Luis Felipe Noé, Julio Le Parc et Luis Tomasello, parmi d'autres. Greco y expose *Treinta ratas de la nueva generación* [Trente souris de la nouvelle génération], une boîte en verre avec 30 souris qu'il baptise avec les noms des trente compatriotes participants à l'exposition. L'œuvre, dont la réalisation est financée par Derbecq et Noé, a été démontée le lendemain du vernissage à cause de l'odeur émanant des rongeurs.

102 Alberto GRECO, lettre à Lila Mora y Araujo, 1962. Citée en Francisco RIVAS, *Alberto Greco, op. cit.*, p. 288.

103 Alberto GRECO, lettre à Pierre Restany, non datée. ACA PREST.XSF 38/8.

104 Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, « L'interaction épistolaire », in Jürgen SIESS (dir.), *La lettre entre réel et fiction, op. cit.*, pp. 15-36.

105 Alberto GRECO, lettre à Pierre Restany, non datée. Correspondance citée.

des informations est bouleversée par de nombreuses digressions ; la ponctuation presque inexistante contribue aussi à l'effet chaotique que produit l'écrit. D'autres textes interviennent : une lettre du peintre espagnol Eduardo Arroyo que Greco cite largement et le texte d'invitation au *Vivo Dito*, dont le carton d'invitation accompagne la lettre. C'est seulement dans la troisième page qu'on découvre le motif de cette lettre : l'artiste demande au critique de l'aide pour réaliser son « exposition de gens ».

Greco écrit à Restany en reconnaissant son rôle de père du Nouveau Réalisme, mais principalement en faisant appel au pouvoir de celui-ci comme animateur culturel et responsable de la Galerie J à Paris¹⁰⁶, où il envisage d'adresser son courrier. Une réponse positive de la part du critique pouvait être une carte d'entrée « officielle » dans ce milieu avec lequel Greco avait eu des contacts et où il avait fait de petites incursions mais dont il restait une figure marginale. L'échec des tentatives de s'y insérer prend aussi une place dans cette lettre :

Oui, je suis le même qui, en décembre 1961, était à la Galerie de la rue Montfaucon, proposant une exposition de clochards. Et la réponse, dans cette occasion, de la part de son secrétaire, grand et pâle, était merveilleuse mais idiotement castrante [sic] : « on ne peut pas parce que l'Armée du Salut, qui est en face, emmènerait toutes vos œuvres ». La réponse est vraiment gracieuse pour la raconter mais vous imaginez quelle merveille d'exposition nous avons perdu pour cette raison. Avec un esprit de concierge refoulé, je ne me résigne pas. Je crois encore, plus certain que jamais, qu'il faut la faire¹⁰⁷.

L'état du développement des carrières du critique et de l'artiste au moment de rédiger cette lettre, ainsi que la connaissance de Greco des activités et des choix esthétiques du critique, expliquent cette tentative d'établir le contact. Les œuvres de l'Argentin montrent à l'époque plusieurs points proches des pratiques du Nouveau Réalisme auxquelles Restany avait apporté un soutien conceptuel. La définition du *Vivo Dito* comme « art vivant, aventure du réel¹⁰⁸ » (1962) et les actions et performances que l'artiste englobe sous cette dénomination ne sont pas loin de « l'urgence expressive », du « baptême de l'objet », de « l'appropriation du réel objectif, toujours

106 La Galerie J, de Jeannine de Goldschmidt, ouvre ses portes le 17 mai 1961 à la rue Montfaucon, comme le signale Greco dans sa lettre. Restany s'y occupe de l'orientation artistique, la programmation et les relations avec les artistes ; la galerie constitue un espace pour les Nouveaux Réalistes et une tribune pour le critique. Voir Julie VERLAINE, « Le critique et la galerie : Pierre Restany et la scène parisienne de l'art contemporain (1954-1969) », in Richard LEEMAN (dir.), *Le demi-siècle de Pierre Restany*, op. cit., pp. 351-361.

107 *Ibidem*. Dans la deuxième page, il mentionne qu'il a proposé le même projet à la galerie Iris Clert.

108 Alberto GRECO, « Manifesto Dito dell'Arte Vivo », in Rafael CIPPOLINI, *Manifestos argentinos. Políticas de lo visual. 1900-2000*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003, p. 308.

plus directe et totale »¹⁰⁹ que le critique reconnaît dans les œuvres des artistes français qu'il place dans la ligne tracé par Marcel Duchamp. La recherche de nouvelles formes d'art en dépassant la peinture, les performances impliquant le corps de l'artiste ainsi que l'intérêt pour descendre dans la rue pour l'exploiter comme vrai contexte de l'art actuel, sont des propositions défendues par Greco au moyen de son écriture et son œuvre ; elles peuvent, en effet, être reliées au Nouveau Réalisme. La situation migrante de Greco lui permet de connaître et de reconnaître la figure de Restany comme celle de quelqu'un d'influent et potentiellement intéressé par son œuvre. Greco est ainsi à l'avant-garde de ses compatriotes qui attendront l'arrivée du critique sur leur territoire à Buenos Aires.

Malgré les accords qu'on peut signaler rétrospectivement, aucune réponse de Restany à cette lettre n'a pu être identifiée ni d'autres envois de l'artiste au critique. Cet écrit ne réunit donc pas les attributs d'une vraie correspondance, demeurant comme une tentative de communication ratée, comme un document isolé du réseau nécessaire pour lui donner du sens. Dans la perspective du critique, le statut de la missive de Greco est analogue à celui de l'artiste et de son œuvre. Greco se présente comme un « génie en exil » et rédige en espagnol une sorte de curriculum vitae télégraphique ajouté au crayon à la va-vite à la fin de la lettre, comme s'il avait oublié de l'inclure : « J'ai exposé les souris. Je vous ai envoyé le manifeste VIVO-DITO. J'ai fait à Rome mieux que personne C.63 VIVO-DITO au théâtre laboratoire¹¹⁰. Je suis ARGENTIN 1931. Chaussures vertes, quelle horreur¹¹¹ ! »

Comme l'affirme Restany lui-même, sa connaissance de l'art argentin avant son premier séjour en Argentine est assez pauvre. La lettre de Greco ne compte donc pas un cadre approprié où être pertinemment interprétée. Sa propre définition de « génie en exil » explique l'incompréhension, le silence et la postérieure confusion de Restany, qui ne peut pas « voir » Greco. La nationalité de l'artiste reste peu claire, avec des indications concernant l'Argentine, l'Espagne voire même l'Italie. On peut se demander toutefois si, dans le cas où cette donnée aurait été moins ambiguë, la lettre aurait eu une répercussion différente. Greco et Restany ne se rencontrent jamais à Buenos Aires et, malgré les commentaires de Minujín, qui parle au critique du travail de son collègue, et de la petite notice sur l'artiste que Restany a pu lire dans le catalogue de l'exposition *Buenos Aires '64*, la rencontre qui aurait pu être intéressante pour les deux ne s'est

109 Pierre RESTANY, « À quarante degrés au-dessus de Dada », in *Le nouveau réalisme*, Paris, Luna Park Transédition, 2007, pp. 11-28.

110 Greco fait référence à la pièce théâtrale expérimentale *Cristo 63* qu'il réalise à Rome le 4 janvier 1963 avec la collaboration de Carmelo Bene et Giuseppe Lenti et qui lui coûte l'expulsion de l'Italie accusé de blasphème. Francisco RIVAS, *Alberto Greco, op. cit.*, « Cronología ».

111 Alberto GRECO, lettre à Pierre Restany, non datée. Correspondance citée.

pas produite. Dans l'analyse que Restany fait de l'art *porteño*, le rapport avec les caractéristiques de Buenos Aires est essentiel pour que celui-ci soit bien compris. Dans cette perspective, la figure de Greco n'est pas assimilée au contexte qu'offre la ville ni comprise dans le cadre – le « folklore urbain » – qu'elle fournit au reste des jeunes artistes dans la lecture de Restany. Greco, habitant à l'étranger et ayant des liens instables avec le milieu de son pays, demeure inclassable dans les catégories que Restany élabore pour comprendre le phénomène *lunfardo*.

La seule référence du critique à Greco qu'on a identifié apparaît dans un article dédié à l'artiste française basée aux États-Unis, Nicola (Nicole Lanzenberg). L'artiste se remémore aujourd'hui que Greco a été pour elle un gourou existentiel et artistique, qui l'a poussée vers l'abandon de la peinture au début des années soixante, et c'est elle qui, « obsédée » par le charisme de son ami argentin, a réussi à intéresser le critique français¹¹². Toutefois, Restany n'arrive pas à localiser l'artiste : il le mentionne dans un texte sur Nicola de 1990 où il écrit alors qu'il s'agit d'un « Italo-argentin » qui est mort en 1962 quand, en réalité, Greco se suicide en octobre 1965¹¹³. L'artiste continue à être un étranger pour Restany, et bien qu'il l'anticipe, il ne participe pas pleinement de l'« épisode cosmopolite » qui engage le critique, Minujín, Romero Brest et d'autres Argentins. Cet épisode est possible si les origines des uns et des autres ainsi que les représentations mutuelles sont claires. La position d'*extranjería*¹¹⁴ de Greco est, dans ce sens dérangeant : c'est un migrant en Europe mais qui ne remplit pas la catégorie d'« Argentin de Paris » de certains de ses compatriotes, et cette situation ne permet donc pas d'établir le rapport entre la France et l'Argentine, le Nord et le Sud, les locaux et les étrangers, possible, néanmoins à partir de l'arrivée du critique français dans la région du Río de la Plata.

Les projets en commun et les limites de la collaboration

Les visites successives de Restany en Argentine impulsent tant la collaboration mutuelle dans des projets particuliers que la conception des projets en commun entre le Français et les Argentins.

112 Nicola L. (Nicole LANZENBERG), conversation par mail avec l'auteure, 7 décembre 2012.

113 Pierre RESTANY, « Art as a Destiny », 1990. http://www.nicolal.com/Restany_ArtAsDestiny.html. Texte consulté le 26 septembre 2009.

114 Avec ce néologisme on essaie de traduire le mot espagnol *extranjería* proposé par Néstor García Canclini pour expliquer le statut des gens en déplacement dans le monde contemporain et les expériences d'être étranger dans le propre pays et dans la culture actuelle. Néstor GARCÍA CANCLINI (dir.), *Extranjeros en la tecnología y en la cultura*, Barcelona, Colección Fundación Telefónica/Ariel, 2009.

Chaque entrée du voyageur culturel dans la scène artistique locale déclenche une multiplicité d'échanges visant la concrétisation d'idées formulées d'abord informellement ou juste visualisées. Les étapes de discussion et préparation de ces projets dévoilent les intérêts, les buts visés ainsi que les paris faits par chaque intervenant. Les rencontres étant occasionnelles et bien circonscrites, les correspondances ont été l'endroit privilégié d'idéation des projets partagés. Le premier d'entre eux est celui d'une exposition d'art argentin à Paris. En rentrant en France après son voyage de 1964, Restany fait office de médiateur entre Romero Brest de l'ITDT et les représentants des institutions françaises¹¹⁵. Cette tentative échoue de la même manière que d'autres ultérieures. Certains projets impliquant l'écriture – préfaces de catalogues, articles¹¹⁶ – sont interrompus avant que les textes n'atteignent une existence publique. D'autres ont une circulation restreinte et peu documentée. Ces textes demeurent, pour la plupart inédits dans les différents fonds d'archives consultés. En général, connaître la réception ou l'effet de ces écrits dans le milieu artistique qu'il soit argentin ou français devient une tâche difficile. On ne peut donc récupérer ni leurs traces dans des textes suivants ni leur attribuer de l'importance dans les carrières professionnelles des intervenants. Le travail intellectuel et créatif des artistes et des critiques engagés dans ces projets est toutefois accompli. La nature des obstacles empêchant la concrétisation des programmes collaboratifs informe sur les limites imposées par une distribution inégale du pouvoir entre les acteurs de l'espace mondial des arts. Le traditionnel déséquilibre Nord-Sud n'explique pas tous les échecs : les contextes des projets sont configurés à chaque moment par les rapports de forces en jeu entre Argentins et Français, et par la place relative de chaque intervenant dans son contexte national et, à la fois, dans le contexte global.

Depuis son premier séjour à Buenos Aires, Restany s'embarque dans plusieurs projets animés par Marta Minujín. L'approche du critique à l'art argentin se focalise, comme on l'a signalé auparavant, sur le travail des jeunes producteurs d'objets et les aspects « pop » de leurs poétiques. Les pratiques proches du happening que ce groupe d'artistes commence à mettre en

115 À partir de décembre 1964, Romero Brest et Restany échangent des idées autour d'une exposition d'art argentin à Paris. Les institutions mentionnées dans les lettres comme possibles intéressées à un tel projet sont le Musée d'art moderne de la ville de Paris et le Musée des arts décoratifs. Restany entreprend des démarches auprès du commissaire de ce dernier, François Mathey, et décrit l'intérêt que le modèle des fondations privées suscite entre les fonctionnaires français. Mathey propose de réaliser l'exposition début 1966, mais le projet n'est pas accompli. Cf. diverses correspondances entre Romero Brest, Restany, Mathey et Samuel Paz conservées aux ACA, aux Archives CAV ITDT et aux Archives JRB. Plante explique qu'uniquement trois expositions d'art argentin ont lieu en France entre 1960 et 1974, en plus de *Pablo Manes et 30 Argentins de la nouvelle génération* et *L'art argentin actuel* déjà citées. Mais l'envergure et la répercussion de ces expositions ne répondent pas aux aspirations de Romero Brest visant la diffusion de l'art argentin à un niveau international. Isabel PLANTE, *Argentinos de Paris : Arte y viajes culturales durante los años sesenta*, Buenos Aires, Edhasa, 2013, pp. 83 et ss.

116 Un autre de ces projets est étudié dans le septième chapitre de cette thèse.

place en 1964 attirent l'attention du critique qui les commente, bien que marginalement, dans « Buenos Ayres et le nouvel humanisme ». Minujín y est signalée comme la figure-phare de cette tendance autour de laquelle s'organisent et se développent les activités¹¹⁷. Restany place ces manifestations à proximité du travail des danseuses et chorégraphes de l'ITDT, groupe avec lequel il tisse de nombreux liens à partir de son premier voyage¹¹⁸. Le premier happening argentin de Minujín a lieu en octobre 1964 dans une émission télévisée. L'artiste raconte les détails au critique dans la première lettre qu'elle lui adresse après son séjour à Buenos Aires¹¹⁹. Bien qu'il n'ait pas assisté à cet événement qu'il découvre à travers la description de l'artiste et les photographies qu'elle lui envoie, Restany participe cependant à un de ses antécédents les plus proches¹²⁰, *La feria de las ferias* [La foire des foires]. Cette foire, tenue quelques semaines auparavant à la galerie Lirolay, est un événement collectif et éphémère, créé pour durer uniquement la nuit du 7 octobre 1964 et pour rendre hommage au jury du prix de l'ITDT qui venait d'avoir lieu, où Minujín avait remporté le premier prix national avec le soutien du critique français¹²¹. Sous la coordination de cette artiste et la participation de plusieurs collègues liés à l'ITDT, l'événement est conçu comme un petit marché ou une kermesse où les artistes disposent de stands où ils offrent leur travail directement au public consommateur. Les règles de la foire sont tout à l'opposé de celles du

117 « Autour de Marta Minujín ils ont organisé dans des galeries privées, des théâtres, à la télévision des “happenings”, des psychodrames, des kermesses, des “actions” improvisées qui sont autant de manifestations d'une véritable commedia dell'arte sociologique. » Pierre RESTANY, « Buenos Ayres et le nouvel humanisme », tapuscrit cité, p. 6.

118 Dans ces textes sur l'art argentin des années soixante, Restany dédie toujours quelques paragraphes aux activités du groupe « Danza Actual », fondé par la danseuse Graciela Martínez et dirigé ensuite par Marilú Marini.

119 Le happening a lieu dans l'émission *La campana de cristal*, présentée par Augusto Bonardo à la chaîne de télé numéro 7. Minujín raconte la suite des actions qui dure « seulement 4 minutes » : D'abord elle peint une affiche de The Beatles qui est brisé par deux rockers qui jouent la guitare ; elle lance ensuite des ballons qui sont crevés par deux culturistes. Elle fait tomber des rideaux de casseroles et de matelas sur l'auditoire et deux poneys rentrent avec des boîtes de peinture sur le dos éclaboussant le public et les participants. Elle lance alors deux douzaines de poules avant que l'action soit interrompue par le présentateur. « Jamais aucun tranquille type que regardez la TV. A vue chose comme ça. » [sic] écrit l'artiste après d'une description débordante et désordonnée des événements. Des photographies de cet événement illustrent « Buenos Ayres et le nouvel humanisme » dans *Domus*. Marta MINUJÍN, lettre à Pierre Restany, sans date indiquée. ACA PREST.XSAML 11/25 et 11/26.

120 Une brève histoire du happening en Argentine est proposé très tôt par Oscar Masotta. Dans le prologue au livre *Happenings* (1967) il établit une chronologie qui débute avec l'exposition de peinture informelle au Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en 1959, continue avec l'exposition *Arte Destructivo* à la galerie Lirolay en 1961 et ensuite avec le *vivo-Dito* d'Alberto Greco à la galerie Bonino en décembre 1964. Les événements dont on s'occupe se placent juste avant des actions de Greco dans son dernier séjour à Buenos Aires et avant le développement du happening proprement dit en 1965, désormais déconnecté, selon Masotta, de toute référence à l'art informel des premières recherches.

121 En plus de sa participation comme jury et dans des manifestations telles que *La feria de las ferias*, le séjour du critique inclut la présentation de plusieurs conférences, prévues dans les correspondances précédentes à son arrivée. Jorge ROMERO BREST, lettre à Pierre Restany, 13 avril 1964. Archives CAV-ITDT CAV_GPE_0303071. Il aborde dans ce cadre des sujets divers : « Propositiones para un nuevo realismo », le 29 septembre au CAV ; « Europa descubriendo su folklore urbano », le 1 octobre au MNBA ; « Arte y tecnología », le 5 octobre au siège de *Ver y Estimar* ; « La ocupación del espacio en el arte contemporáneo », le 7 octobre au CAV.

concours d'art tenu quelques jours auparavant. Les organisateurs, cherchant à « mettre l'art à la portée de tous », laissent le choix des caractéristiques des œuvres au public qui peut opter pour la taille et le style des pièces avant de les acheter à des prix accessibles. Ainsi, la danseuse Marilú Marini offre des « danses érotiques à vingt pesos » et la taille des objets de Minujín, faits avec des matelas, est modifiée au goût du consommateur. Un article dans la revue *Primera Plana* restitue le climat chaotique et festif de cette foire – bien que le chroniqueur se montre critique à l'égard de ce type de manifestation –, montrant une photographie de Romero Brest entre la foule, déguisé avec les pièces de Minujín [Image 5-35]¹²².

Restany participe activement à *La feria de las ferias*, en occupant alors une place différente à celle du jury du prix de l'ITDT, mais toujours à côté de l'artiste qu'il avait soutenue par son vote. Il rédige, en suivant la logique de production proposée par les artistes, « 5 Modèles de Préfaces-type dédiées à Marta Minujín, et spécialement élaborées à l'occasion de la FOIRE réalistico-popisante de la Galerie Lirolay, Buenos Ayres, 7 octobre 1964¹²³ » [Documents 5-1 à 5-3]¹²⁴. Il s'agit de cinq textes brefs servant chacun à présenter l'œuvre imaginaire d'un peintre expressionniste abstrait ; d'un néo-plasticien, néo-géométrique ou concret ; d'un naïf ; d'un Nouveau Réaliste ou un Néo Dada, et d'un artiste pop, respectivement. De la même manière que les matelas de Minujín ou les danses de Marini, c'était au public acheteur de choisir entre ces textes standards le plus adapté à un besoin hypothétique. L'auteur profite ici d'un espace ludique, n'écrivant pour personne et pour tous les artistes en même temps, sans la contrainte de la référence à l'égard d'une production artistique précise ou du respect des données documentaires fidèles. Dans le maigre espace des paragraphes les règles distinguant le genre « préface d'exposition d'art » d'autre type d'écrits sont toutefois respectées : il s'agit d'écrits affirmatifs qui simulent avoir été conçus avec les œuvres sous les yeux, notamment dans les cas de l'expressionnisme abstrait, du néoplasticisme et du naïf, où l'aspect formel des pièces imaginées est souligné. Les textes combinent des passages descriptifs et interprétatifs dans les deux premiers exemples ; ils focalisent sur les motifs et les sentiments émanés par le tableau imaginaire dans le cas du naïf ; ils mettent en relief les opérations plastiques, les connections historiques et la mesure

122 Sans signature, « Las hogueras del mundo moderno », *Primera Plana*, n° 102, 20 octobre 1964, p. 36.

123 Pierre RESTANY, « 5 Modèles de Préfaces-type de Pierre Restany dédiées à Marta Minujín, et spécialement élaborées à l'occasion de la FOIRE réalistico-popisante de la Galerie Lirolay, Buenos Ayres, 7 octobre 1964 ». Tapuscrit en français qui compte deux pages, la troisième étant perdue. Est conservée également une traduction en espagnol. Dossiers des Projets 1960-1970 « La feria de las ferias », Archives Marta Minujín.

124 Quelques aspects de cette thématique ont été développés dans Berenice GUSTAVINO, « Prácticas más allá de la crítica en la escritura sobre arte de los años sesenta : los prefacios-tipo de Pierre Restany », in *IX^e Jornadas nacionales de investigación en Arte en Argentina*, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, septembre 2013, publication électronique.

des conséquences des innovations du Nouveau Réalisme et Dada ; et ils abordent l'œuvre pop par le biais des conditions sociologiques de son éclosion – sachant qu'on n'a pas récupéré que le début de cette dernière préface. Restany choisit les expressions clés du jargon critique, habituels à l'époque dans la description et l'interprétation des styles mentionnés. Dans chaque préface, il déploie un répertoire terminologique et rhétorique exclusif et distinct. Pour commenter l'expressionnisme abstrait, par exemple, il parle de la « texture », le « rythme » et le « contraste », tandis que ces éléments sont alternativement « puissants », « spontanés », « directs », « libres ». Le tableau dégage « instinct », « sentiments », « affectivité », et ne se soumet pas aux règles de la raison. Dans la « Préface pour un néo-plasticien, néo-géométrique ou concrétiste » il écrit :

Des formes simples intégrées dans des couleurs pures : la sobriété du langage fait ressortir la rigueur de la construction, la recherche d'un équilibre harmonique entre les différents éléments géométriques de base¹²⁵.

Et il continue plus bas :

Cette peinture n'est pas un dévouement pour schizophrènes, mais l'affirmation d'une vision structurée, universelle, incarnée en un nouveau nombre d'or¹²⁶.

Dans une extension restreinte, cette expérience donne des phrases alambiquées où on lit, par exemple, « La couleur portée au paroxysme de la stridence accuse par les contrastes aigus de ses tons la puissance d'une écriture de l'instinct¹²⁷. » Nombreux sont les passages qui peuvent être retrouvés effectivement dans l'écriture « sérieuse » du critique. Ainsi, dans la préface-type pour un nouveau réaliste Restany écrit que dans cette tendance « La leçon de Marcel Duchamp et de Schwitters a été reprise et poursuivie ; ce qui naguère était le comble de l'anti-art est devenu aujourd'hui la base positive d'un nouveau langage : le langage de l'objet¹²⁸. » Tandis que, dans le deuxième manifeste pour ce groupe, il écrivait que « le geste anti-art de Marcel Duchamp se charge de positivité. (...) Le ready-made n'est plus le comble de la négativité ou de la polémique, mais l'élément de base d'un nouveau répertoire expressif¹²⁹. » Restany écrit aussi que « Ces différents fragments du réel, considérés dans leur totalité expressive, nous donnent à voir le monde avec d'autres yeux¹³⁰. », tandis que dans *Les*

125 Pierre RESTANY, « 5 Modèles de Préfaces-type de Pierre Restany... », tapuscrit cité, p. 1.

126 *Ibidem*.

127 *Ibid.*

128 *Ibid.*, p. 2.

129 Pierre RESTANY, « À quarante degrés au-dessus de Dada », in *Le nouveau réalisme, op. cit.*, p. 173.

130 Pierre RESTANY, « 5 Modèles de Préfaces-type de Pierre Restany... », tapuscrit cité, p. 2.

nouveaux réalistes de 1968 il affirme, sur le même groupe d'artistes, que « Chaque parcelle du réel renferme en soi une virtualité signifiante. Comment dégager cette signification inhérente à l'objet même ? Par l'appropriation immédiate et directe de la réalité objective, à travers un aspect de sa totalité¹³¹. »

C'est toutefois dans les notes ajoutées aux préfaces, à la manière des « modes d'emploi », où se joue l'aspect parodique de l'expérience. Pareillement aux artistes qui contournent les règles définissant l'œuvre d'art comme pièce unique et désintéressée, résultat de l'activité inspirée d'un seul individu, et qui questionnent la définition même d'artiste créateur, Restany détourne les attributs associés au travail intellectuel du critique. Dans ses préfaces il élabore un auteur fictif qui résume les clichés négatifs dont la critique est souvent l'objet. Ainsi, le mode d'emploi de la préface destinée aux expressionnistes abstraits conseille :

(Ce texte, volontairement bref et affirmatif, peut être utilisé phrase par phrase et débité en fragments autonomes : chaque citation peut être post-datée ou antidatée selon les besoins et l'évolution de l'artiste)¹³².

Tandis que celui conçu pour un peintre naïf indique :

(Ce texte à la rigueur peut également servir à de nombreux peintres figuratifs, anciens ou nouveaux : dans ce cas, il convient de changer les citations exemplaires, et de remplacer les références à Séraphine de Senlis et au Douanier Rousseau pour une allusion à Fautrier, Dubuffet ou n'importe quel surréaliste à la mode – sauf Max Ernst)¹³³.

Ces « modes d'emploi » insistent sur le caractère échangeable et adaptable des idées présentées : les phrases peuvent être coupées et utilisées séparément ; une affirmation peut être utilisée avant ou après dans le récit chronologique du développement d'un artiste, peu importe son emplacement ; ce qui a été écrit pour un naïf peut appliquer pour un figuratif, à condition de changer les peintres cités comme référence ; le texte rédigé pour un Nouveau Réaliste peut être recyclé rapidement pour un Néo Dada. Si cet artiste a un nom anglo-saxon il s'agit simplement d'ajuster le titre ; s'il n'est ni d'origine européenne ni anglo-saxonne, il suffira d'ajouter à sa préface les lignes écrites pour l'artiste pop, suggère le critique. De cette manière, Restany expose sa production à la manipulation de l'acheteur-utilisateur, la voix canonique du critique perd toute

131 Pierre RESTANY, *Le nouveau réalisme*, op. cit., p. 29.

132 Pierre RESTANY, « 5 Modèles de Préfaces-type de Pierre Restany... », tapuscrit cité, p. 1.

133 *Ibidem*, p. 2.

gravité dans l'opération parodique et son travail devient aussi prosaïque que n'importe quel objet de consommation. L'année suivante, il évoque *La feria de las ferias* en dissociant ses composants selon que leur caractère soit « vrai » ou « faux » :

Marta Minujín et ses amis ont offert aux membres du jury du Prix di Tella une « foire-pop », kermesse réunissant toutes les imitations stylistiques du pop new-yorkais et parisien, depuis les faux-Rauschenberg et les faux-Oldenburg jusqu'aux faux-Arman et aux faux-Tinguely. Un stand était réservé à l'achat de préfaces-standard d'exposition conçues selon une série de modèles-types variables selon les styles, tandis que de faux historiens d'art se relayaient sur une fausse chaire de faculté : le tout au milieu d'un vrai bar, fourni en vrai vin et en vrais sandwiches et à proximité d'un rayon achalandé de vrais articles de bazar (jouets en plastique, ballons, etc.)¹³⁴.

Avec ces préfaces, Restany met en scène des produits génériques – préfaces qui sont des faux-Greenberg, des faux-Ragon, et surtout des faux-Restany –, obtenus à partir de l'assemblage des lieux communs du genre, crédibles et destinés à accomplir efficacement la fonction de présenter artistes et œuvres, et destinés à être échangés pour de l'argent. Cette expérience ludique lui permet d'expérimenter avec les règles du genre critique et avec celles de l'institution artistique en se libérant de ce que Hal Foster signale comme un impératif de l'époque : l'exigence de « transmettre de la conviction¹³⁵ ». Pour cet auteur, la critique de la tardo-modernité aurait assumée le poids de l'éthique et de la politique, face à un art qui se croit menacé intérieurement et extérieurement. Dans cette participation du critique à côté des artistes, on observe, comme propose à son tour Lyotard, que le commentaire rentre sur le terrain des œuvres. Le commentateur se libère de l'exigence « d'avoir à dire la vérité » sur celles-ci et peut « faire œuvre » avec le commentaire¹³⁶. L'écriture des préfaces-type est auto-référentielle, l'objet n'étant pas l'œuvre ou l'artiste mais les règles traditionnelles du genre qui sont démontées à travers la parodie des « modes d'emploi ». Restany intègre au discours critique, de façon auto-consciente, le même type d'opérations que les artistes expérimentaux mettent en œuvre simultanément dans leur production. Les préfaces sont conçues comme des pièces produites en série, où la force de la « paternité » de l'auteur est virtuellement effacée ou mise en suspens. De la même manière que nombreuses œuvres néo-avant-gardistes proclament que n'importe qui peut être artiste et réaliser

134 Pierre RESTANY, « Les happenings en Argentine... », art. cit., p. 3.

135 Hal FOSTER, « Críticos de arte *in extremis* », en *Diseño y delito y otras diatribas*, Madrid, Ediciones AKAL, 2004, pp. 117-119.

136 Jean-François LYOTARD, « Petites ruminations sur le commentaire d'art », *Opus international*, n° 70-71, hiver 1979, pp. 16-17.

des œuvres d'art, ces textes comportent l'idée selon laquelle aucune compétence spécifique ou singulière est nécessaire pour produire des textes critiques. Tandis qu'une lecture en clé de « critique institutionnelle » serait abusive, on constate néanmoins comment l'arbitraire et le conventionnel de certaines catégories du système de l'art – la critique en faisant partie – sont mises à nu. Elles sont cependant plus explicitées que détournées. Les aspects purement pragmatiques de la pratique critique sont mis en relief – Restany propose aux « consommateurs » des préfaces l'opération du « copier-coller » que lui-même utilise dans sa production de textes « sérieux » – au moyen de l'autodérision et de la transformation d'un processus censé engager des compétences intellectuelles et littéraires dans un produit bon marché et banal, « de foire ». Les « textes type » sont adaptables également à des « artistes type » dont les particularités ne sont pas telles, mais des clichés et des caricatures : le peintre expressionniste abstrait est un artiste « ayant atteint l'âge mûr sans avoir acquis la gloire mondiale » ; le néo-plasticien peut être « de tout genre et de tout sexe, travaillant en deux ou plusieurs dimensions » ; le naïf peut être « vrai ou faux, mais de préférence féminin en n'ayant commencé à peindre qu'après la ménopause », écrit le critique.

En remémorant l'expérience, Restany touche un sujet épineux pour les Argentins : celui de la culture locale comme reflet ou dérivé des grands centres. Face à cela, son observation n'est pas condamatoire – comme c'est le cas parmi une bonne partie de la critique locale. Il certifie non seulement la maîtrise des Argentins au moment d'« imiter » les styles internationaux mais aussi leur capacité de trouver la distance nécessaire pour les détourner et se moquer de l'autorité des « pères célèbres », dans un geste d'affirmation, d'autosuffisance et d'indépendance artistiques¹³⁷.

Restany participe ainsi de l'intérieur d'une des expériences qui constituent l'archéologie du happening en Argentine. Malgré le manque de documentation, les témoignages indiquent que la fin de l'événement a été marquée par la destruction des objets confectionnés pour l'occasion¹³⁸. Cela place *La feria de las ferias* dans la lignée directe des expériences comme l'exposition d'*Arte destructivo* de 1961 et bien évidemment de *La destrucción* que Minujín avait réalisée à l'Impasse Ronsin à Paris en 1963¹³⁹.

137 Noorthoorn observe également ce trait dans l'attitude des artistes et auteurs liés à l'ITDT. Victoria NOORTHOORN, « El vértigo de la creación », in Victoria NOORTHOORN, Jimena FERREIRO PELLA, Javier VILLA, *Marta Minujín. Obras 1959-1989*, Buenos Aires, Fundación Eduardo Costantini, 2012, p. 24.

138 Sans signature, « Las hogueras del mundo moderno », art. cit. Minujín raconte que l'intention était de jeter les restes dans le Río de la Plata. *Ibidem*, p. 138.

139 *La destrucción* [La destruction] est une action organisée par Minujín pour clôturer une exposition tenue à son atelier à Paris. L'artiste invite Lourdes Castro, Alejandro Otero, Christo, Jean-Jacques Lebel et d'autres à intervenir des pièces en carton pour ensuite les détruire et les brûler dans un terrain vague.

Le critique français s'engage dans une autre proposition de Minujín. Les premiers mois de 1965, l'artiste lui écrit en parlant pour la première fois de *La Menesunda*. Si l'idée s'impose d'abord vaguement et sans titre, certaines des inquiétudes guidant le projet sont déjà explicitées dans le français défectueux de l'artiste : « nous sommes en train de chercher quel est notre image sans sédiment pop ou même d'origine européen ça serait très difficile par ce que l'Argentine comme pays même n'est pas mure¹⁴⁰. » Un peu plus tard, dans une longue lettre de cinq pages, l'artiste raconte chaotiquement la forme que prendra cette *menesunda*¹⁴¹. Elle la prépare alors avec Raúl Santantonín, Pablo Suárez et d'autres pour l'exécuter à l'ITDT¹⁴². Le spectateur est l'élément central du projet et les artistes aspirent à le faire réagir au moyen de la profusion de stimulus. Il s'agirait d'un parcours labyrinthique avec une seule entrée et une unique sortie où le public trouverait différentes ambiances, lumières, odeurs, températures, sons, textures, et serait confronté à différentes situations « vitales » qui anéantirait sa passivité, raconte Minujín¹⁴³. Elle décrit la suite de multiples chambres et couloirs qui seraient spécialement bâtis dans les installations du CAV de l'ITDT, et détaille les matériaux qui seraient utilisés pour créer chaque pièce. « Cette une chose très difficile d'expliquer en français et je pense même en espagnol », conclut l'artiste, qui demande un texte de présentation de l'œuvre au critique¹⁴⁴.

Minujín atteint son but car Restany lui communique, dans sa réponse du mois d'avril, qu'il accepte de rédiger une préface pour le catalogue¹⁴⁵. Il écrit ainsi « Soyez réalistes : apprenez à conjuguer la vie au futur ! » [Documents 5-48 à 5-54 suivi de la traduction en espagnol]¹⁴⁶. Le critique y respecte la demande de l'artiste de ne pas écrire sur elle mais sur le projet, afin de ne pas dénaturer les caractéristiques de *La Menesunda* qui cherchait à être une réalisation collective où le travail du groupe serait mise en évidence. Il épargne également les passages descriptifs facilités par l'artiste en gardant les traits principaux de la proposition et en les combinant

140 Marta MINUJÍN, lettre à Pierre Restany, non datée. ACA PREST.XSAML 11/7 à 8, p. 3.

141 Dans le *lunfardo*, l'argot de Buenos Aires, *menesunda* a deux acceptions, elle signifie drogue, mais aussi grand désordre, bordel, tapage. On reviendra sur la signification de ce mot.

142 *La Menesunda* est un projet de Minujín et Santantonín où participent Pablo Suárez, Floreal Amor, David Lamelas, Rodolfo Prayón et Leopoldo Maler, tenu au CAV de l'ITDT entre le 27 mai et le 11 juin 1965. Les artistes conçoivent la pièce comme « une œuvre d'art totale ». Il s'agit d'un parcours comptant plusieurs salles où le public est surpris par divers stimulus – visuels, sonores, olfactifs. Les artistes confrontent les visiteurs à des obstacles et à différentes situations interactives et ludiques. L'exposition mobilise une grande quantité de public – 33.694 personnes –, les gens rentrent par groupes de huit après quelques heures d'attente. La pièce, qui occupe 150m² sur deux étages et coûte deux millions de pesos argentins, est l'objet d'une large couverture médiatique.

143 Marta MINUJÍN, lettre à Pierre Restany, non datée. ACA PREST.XSAML 11/65 à 69, p. 2.

144 *Ibidem*, p. 5.

145 Pierre RESTANY, lettre à Marta Minujín, 12 avril 1965. ACA PREST.XSAML 11/12.

146 Pierre RESTANY, « Soyez réalistes : apprenez à conjuguer la vie au futur ! », Paris, mai 1965. Texte inédit. Tapuscrit. ACA PREST.XSAML 24/40 à 42.

habilement avec son appareil de notions critiques. Comme il est habituel dans ses écrits, Restany compose d'abord le cadre général de l'état de la société. Pour cela il utilise ses notions-phare du « Nouvel Humanisme », de la « Seconde Renaissance », de la science comme « stimulant suprême de la Connaissance », de l'« orientation réaliste » qui domine l'évolution actuelle et introduit « un relais sociologique dans l'expression individuelle¹⁴⁷ », parmi d'autres. Suite à la découverte du folklore urbain, la recherche artistique continue au niveau de l'objet, soit au moyen de l'assemblage, soit dans la restructuration des deux dimensions de la toile, affirme le critique. Le but de cet art est l'élaboration d'un langage réaliste et Buenos Aires, en tant que « ville à vocation universelle », est appelée à jouer un rôle fondamental dans cette recherche. *La Menesunda* est présentée ensuite comme un cas exemplaire illustrant cet état de choses :

Sous cet angle de vue technique, si j'ose dire, MENESUNDA prend tout son sens. Qu'est-ce que c'est ? Un parcours orienté à partir d'une série de situations sociologiques bien définies. Le spectateur-acteur est appelé à s'exprimer totalement à travers les gestes, les réflexes, les circuits mentaux que conditionne la technologie de l'époque¹⁴⁸.

L'œuvre de Minujín et Santantonín est définie à partir du principe de « synthèse de l'information artistique » que le même Restany avait développé quelques années auparavant pour expliquer au lectorat européen le phénomène du happening états-unien¹⁴⁹. En 1963, le critique expliquait que celui-ci était un produit propre à ce pays du Nord, et même exclusivement new-yorkais, et il jugeait très négativement la perspective de son développement ailleurs :

Cet enracinement géographique lui a communiqué [au happening] une physionomie et une philosophie particulières. Vouloir transposer la formule hors du contexte américain, au nom de la tendance synthétique générale de l'art actuel, est une entreprise vaine et qui offre même, étant donné la souplesse et la fluidité de ce genre d'expression, de sérieux dangers de confusion¹⁵⁰.

Deux ans plus tard, *La Menesunda* est, au contraire, une véritable manifestation du terroir argentin et, en plus, elle représente « une contribution locale à une œuvre commune¹⁵¹ », les

147 *Ibidem*, p. 1.

148 *Ibid.*, p. 2.

149 Pierre RESTANY, « Une tentative américaine de synthèse de l'information artistique : les happenings », *Domus*, n° 405, août 1963, pp. 35-42.

150 *Ibidem*, p. 42.

151 Pierre RESTANY, « Soyez réalistes : apprenez à conjuguer... », tapuscrit cité, p. 2.

préalables objections nationalistes ayant disparu. La récupération de l'esthétique urbaine par l'objet, la génération des environnements au moyen de l'assemblage, la dissolution des frontières entre les genres artistiques et, surtout, l'emphase mise sur le rôle actif du spectateur dans l'œuvre et de l'artiste dans la société accordent à cet œuvre une place dans la définition restanyenne du happening¹⁵². Ce raisonnement est clair dans le diagramme organisant les idées du critique pour la rédaction de la préface [Document 5-48]. Il ne s'agit pas cependant du recours à la définition qu'il avait proposé en 1963, amplifiée pour inclure désormais cette œuvre argentine, mais du détournement de la définition vers une acception « nouveau réaliste ». Ainsi, chez Restany, les antécédents de *La Menesunda* ne sont pas les recherches des États-Uniens mais celles des Français. Cette filiation se détache des exemples commentés dans la préface : il s'agit des travaux d'Arman, Alain Jacquet et Gianni Bertini et aucun autre artiste n'est mentionné.

Bien que les rapports signalés entre les pays ne soient pas alors ceux de la logique des influences ou de l'importation des tendances, mais ceux du partage d'une « nature moderne » généralisée, on ne peut pas sous-estimer la démarche de Restany d'incorporer *La Menesunda* sous l'égide de son Nouveau Réalisme. « Soyez réaliste » est d'abord conseillé dans le titre. Il s'agit d'une tentative de Restany d'inscrire et de donner du sens aux recherches artistiques des Argentins dans un panorama apparemment « international » mais « intéressé », dont l'axe passe par la France et non pas par les États-Unis. Le fait de « signer » un événement ayant lieu sur un territoire sur lequel le critique s'arroge des droits de fondateur sert à contrebalancer à court terme d'autres références et vise à confirmer la validité et la portée internationale de ses catégories et dénominations. Il faut prendre en compte également la dimension historiographique des textes restanyens¹⁵³ où des chronologies et des récits sur le passé sont établis. Dans ce cadre, son interprétation de *La Menesunda* peut être comprise comme un effort visant à long terme l'élaboration d'une histoire de l'art.

152 Restany s'adresse directement aux participants potentiels de l'événement. Il met en œuvre la « dimension performative » du discours critique : le texte propose des comportements, anticipe les réactions du public, et cherche à attirer son attention. Pour cela, la « fonction conative » du langage identifiée par Roman Jakobson est utilisée : l'objet du discours est le destinataire, le mode impératif vise à convaincre le lecteur et à l'engager en tant que pièce fondamentale de l'événement qui s'annonce. Voir Daniela KOLDOBSKY, « La crítica de artes visuales en su sistema. Un análisis sobre la prensa diaria y semanal », *Otrocampo. Estudios sobre cine*, n° 7, 2002. Disponible en http://www.otrocampo.com/7/critic_koldobsky.html. Restany écrit par exemple : « Vous êtes conviés à explorer la zone profonde des motivations sociologiques et technologiques d'un langage. En vous y intégrant, en assumant la logique interne de votre participation active à l'événement, vous vous enrichirez d'une expérience à la fois suffisante et nécessaire : la satisfaction de l'urgence expressive individuelle à travers les motivations du folklore moderne. » *Ibidem*.

153 Richard LEEMAN, Introduction « Pierre Restany le dénominateur », in Richard LEEMAN (dir.), *Le demi-siècle de Pierre Restany*, *op. cit.*, p. 16.

Cet écrit était censé intégrer un catalogue auquel Romero Brest allait également contribuer¹⁵⁴. Bien que ce dernier accuse réception de la préface de Restany dans une lettre du 1 juin¹⁵⁵ – l'événement allait finir seulement dix jours plus tard –, l'édition n'a pas été concrétisée. Le texte du Français n'est même pas conservé à Buenos Aires, Minujín ignorait son existence¹⁵⁶, et il reste inédit jusqu'à présent. *La Menesunda* est une installation participative qui signale un moment de passage dans la carrière de l'artiste juste avant son départ pour les États-Unis et son expérimentation avec les médias et la technologie des communications, mais elle ne compte pas avec l'accompagnement des propos d'aucun critique étranger lors de sa présentation. Romero Brest compose néanmoins un texte bref, imprimé sur un simple dépliant jaune [Images 5-36 et 5-37], où il écrit des espèces de listes à la place des paragraphes qui peuvent être lues dans plusieurs sens. Il y indique vaguement ce que *La Menesunda* est, ce qu'elle n'est pas et pourquoi. Cette sorte d'invitation donne peu d'éléments sur la nature de l'œuvre et met l'accent sur les « situations » qui seront proposées au public. Sans signature, le texte montre néanmoins des traits caractéristiques du discours du critique à l'époque : il introduit des notions tels que l'« être » et l'« existence » ; il s'intéresse au rôle du temps et de l'imagination dans l'œuvre ; il abuse des guillemets pour renforcer graphiquement certains termes, comme Romero Brest le fait, par exemple, dans *Ensayo sobre la contemplación artística*¹⁵⁷ l'année suivante.

Par ailleurs, ce critique présente *La Menesunda* dans une conférence, modalité d'accompagnement des expositions habituelle à l'ITDT. Face aux importants changements qui étaient, à son avis, en train de se produire dans l'art et la culture, l'objectif de son allocution est de chercher « un principe de compréhension de ce qui se passe dans le monde¹⁵⁸ ». Il interprète le présent comme le point d'arrivée de la crise de la peinture qui a commencé très tôt et qui atteint son paroxysme avec Antoni Tàpies et Yves Klein. D'un bout à l'autre de l'histoire, la pratique et la valeur de la peinture se sont basées sur l'idée de la durée, affirme Romero Brest, tandis que le présent change la notion du temps et met en valeur l'expérience. Les artistes abandonnent la représentation et optent pour « mettre des objets au monde », fait qui ouvre de nouvelles possibilités à l'imagination. La notion d'œuvre d'art conçue pour durer succombe. Romero Brest place *La Menesunda* au centre de cette conjoncture. Bien qu'il refuse toute réception

154 Marta MINUJÍN, lettre à Pierre Restany, non datée. ACA PREST.XSAML 11/65 à 69, p. 2.

155 Romero Brest remercie Restany et affirme que la préface est magnifique. Jorge ROMERO BREST, lettre à Pierre Restany, 1 juin 1965. ACA PREST.XSAML 21/70.

156 Conversation avec l'auteure, Buenos Aires, 14 juin 2011.

157 Jorge ROMERO BREST, *Ensayo sobre la contemplación artística*, Buenos Aires, EUDEBA, 1966.

158 Jorge ROMERO BREST, « Arte 1965 : del objeto a la ambientación. La Menesunda », Buenos Aires, 11 juin 1965. Tapuscrit. Archives JRB C1-S6-C156C, p. 5.

« perceptuelle » de l'installation et défend son caractère expérimental, il se garde d'émettre des propos définitifs sur sa valeur et sa signification. Il propose au contraire de « suspendre le jugement¹⁵⁹ » par suite des faibles repaires contemporains, et d'essayer de comprendre ce que font les artistes en retardant l'évaluation des résultats¹⁶⁰. Le critique est persuadé d'être au centre d'un changement qui allait toucher tous les ordres connus et « qu'il ne pouvait pas conceptualiser avec clarté, mais par rapport auquel il considérait nécessaire d'éviter les préjugés et les préconceptions¹⁶¹. », adoptant ainsi une position d'ouverture et de disponibilité. Deux ans plus tard, il aborde à nouveau l'interprétation de l'art plus récent¹⁶². Il offre alors une explication historique du Pop Art, l'inscrivant dans une généalogie remontant jusqu'à la Grèce classique. Quoiqu'il ait entrevu auparavant la crise complète des valeurs connues, ce qu'il cherchait alors était de trouver une place pour le Pop Art dans la continuité des étapes de l'art moderne et de soutenir en conséquence la notion de progrès dans l'art. Comme le signale Giunta, l'explication soutenant ces idées a été jugée probablement comme forcée et même absurde par ce même critique, au point de l'avoir poussé à renoncer à la publier¹⁶³.

À différence de son collègue de Buenos Aires, Restany intègre sans difficulté les caractéristiques de *La Menesunda* aux notions qui structurent son système de pensée, élaboré préalablement pour des contextes plus amples et amplifié pour embrasser les particularités du travail des Argentins. Le rôle qu'occupe l'objet dans sa théorie du Nouveau Réalisme amène son interprétation sur un terrain déjà libéré des références à la peinture et aux aléas de son dépassement. Les problèmes sont alors autres et ils impliquent, plutôt que la discussion sur les disciplines traditionnelles, la participation du spectateur et la connexion de l'œuvre avec ses déterminations sociologiques. Sa conception de l'histoire de l'art et sa vision de la scène artistique internationale permettent l'inclusion des manifestations de l'art *porteño* dans une contemporanéité au sens large. Romero Brest, pour sa part, reconnaît l'importance de l'expérience du spectateur dans *La Menesunda* mais il essaie de comprendre ce type de phénomène en suivant la logique des

159 *Ibidem*, p. 14.

160 Cf. Andrea GIUNTA, « El descentramiento del paradigma modernista », dans *Vanguardia, internacionalismo y política...*, *op. cit.*, pp. 163-215.

161 *Ibidem*, p. 224.

162 Jorge ROMERO BREST, « Relación y reflexión sobre el Pop Art » [Relation et réflexion sur le Pop Art], document inédit reproduit dans Inés KATZENSTEIN (dir.), *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años '60*, Buenos Aires, The Museum of Modern Art, Fundación PROA, Fundación Espigas, 2007, pp. 120-131. Il existe en version anglaise dans Inés KATZENSTEIN (dir.), *Listen, Here, Now ! Argentine Art of the 1960s Writings of the Avant-garde*, New York, The Museum of Modern Art, 2004.

163 Pour une analyse détaillée de l'interprétation que Romero Brest propose du Pop Art voir Andrea GIUNTA, « El descentramiento del paradigma modernista », *Vanguardia, internacionalismo y política...*, *op. cit.*

mutations de la peinture tout au long du XX^e siècle et même avant, en dressant une évolution où il devient compliqué d'insérer et d'expliquer l'éclosion « du nouveau ». Les arguments du critique portent sur la situation mondiale autant que la locale et la pertinence des notions et des dénominations d'origine étrangère pour aborder l'art argentin n'est pas interrogée. Romero Brest échoue dans la tentative de trouver la place du nouveau dans la continuité moderniste, et il n'arrive pas non plus à signaler la possible spécificité de l'art argentin plus récent. Le critique reste trop concentré dans les efforts d'adaptation du récit moderniste et dans l'obéissance à un canon international d'où il essaie d'obtenir des repères pour clarifier la confusion du présent.

Les raisons de l'annulation du projet d'un catalogue pour *La Menesunda*, signé tant par Restany que par Romero Brest, n'ont pas été retrouvées dans les documents interrogés. On peut cependant émettre quelques hypothèses autour de cet échec. D'une part, le délai initialement prévu pour la réception du texte de Restany n'a pas été respecté¹⁶⁴, cet inconvénient d'ordre pratique peut avoir entravé la concrétisation de l'idée. D'autre part, le coût de réalisation de l'œuvre a probablement dépassé les prévisions des organisateurs qui ont dû affecter les dépenses prévues initialement pour financer la publication à d'autres frais¹⁶⁵. Finalement, et au-delà du court texte de présentation et du tapuscrit de la conférence sur *La Menesunda*, Romero Brest n'a laissé aucun texte destiné au catalogue en question. Cela permet de postuler que le décalage entre les moments d'élaboration de la pensée d'un critique et d'un autre a pu empêcher la réunion de leurs réflexions dans une même publication.

Quoique ce projet de collaboration entre les Argentins et le Français n'ait pas été réalisé, en juillet 1965 Restany se présente comme « le préfacier » de *La Menesunda* dans un article paru dans la revue suédoise *Konstrevy*¹⁶⁶ où il diffuse l'actualité de l'art argentin et en particulier l'œuvre de Minujín. Pour rédiger cette contribution, il compte alors sur de nombreuses coupures de presse ainsi que sur l'avis de ses différentes connaissances argentines autour du déroulement de l'exposition qui lui sont parvenus par la poste. À la même époque, il reçoit des nouvelles du retentissement de « Buenos Ayres et le nouvel humanisme », paru dans *Planeta* en pleine effervescence *porteña* à cause de *La Menesunda*. Le décalage des mois écoulés entre la rédaction de

164 Minujín demande la préface pour la fin avril mais elle ne parviendra à Romero Brest que au début juin.

165 Minujín explique à Restany que l'ITDT financerait *La Menesunda* avec un demi-million de pesos argentins (le *Peso Moneda Nacional* est monnaie en cours à l'époque) et que le catalogue compterait avec la publicité de l'institution. L'œuvre coûte finalement deux millions de pesos, dont la moitié par l'ITDT et l'autre par des partenaires privés. Cf. Victoria NOORTHOORN, Jimena FERREIRO PELLA, Javier VILLA, Marta Minujín. *Obras 1959-1989, op. cit.*, p. 140.

166 Pierre RESTANY, « Les happenings en Argentine : Buenos Ayres à la découverte... », tapuscrit cité. Restany accompagne l'article avec des photographies envoyées par Minujín. Pierre RESTANY, lettre à Olle Granath, 21 juillet 1965. ACA PREST.XSAML 13/42.

l'article et cette manifestation, contemporaine de la parution de la revue, est sauvé par les éditeurs en ajoutant, parmi les illustrations, un collage synthétisant l'esprit du parcours labyrinthique de Minujín et Santantonín¹⁶⁷. Dans l'ultérieur « Les happenings en Argentine... » – dont il n'existe pas de version en espagnol et que les Argentins ont du mal à obtenir¹⁶⁸ –, Restany déplace son intérêt de la production d'objets aux expériences « happenistes » des artistes du Sud en dédiant toute une section à *La Menesunda*. Il enrichit alors la présentation de l'œuvre pour les lecteurs suédois en optant pour la définition du mot *menesunda* que Francisco Porrúa lui fournit dans une lettre – « la “menesunda”, en notre argot, c'est la drogue que l'on injecte aux chevaux pur sang pour les faire courir davantage¹⁶⁹. » – à la place de celle proposée par Minujín – « parole [sic] en *lunfardo* qui veut dire grand mélange, situation difficile¹⁷⁰ » –, beaucoup plus adéquate par ailleurs à une transmission fidèle de l'esprit de l'expérience. Restany incorpore également la description des différentes salles, des obstacles et des actions proposés aux spectateurs lors du parcours. Les répercussions négatives dans la presse *porteña* sont commentées par le critique, qui les interprète positivement, comme étant la concrétisation de ses propres prévisions :

Les réactions du public répondirent à l'attente des organisateurs et du préfacier : l'indignation fut énorme, le scandale total et dans leur fureur les conformistes de l'esprit s'en prirent directement à Romero Brest, directeur du Centre Di Tella et hôte bienveillant de « La Menesunda »¹⁷¹.

Tout en étant en France, Restany réussit à reconstruire le climat autour de *La Menesunda*. Les coupures de presse envoyées par Minujín et Porrúa rendent compte de la réception de l'œuvre. L'espace dédié à l'événement dans les magazines généralistes et les journaux montre l'ampleur de la répercussion à Buenos Aires. Dans *La Prensa*¹⁷² et les magazines *Careo*¹⁷³ et *Leoplán*, les commentaires sont franchement négatifs et péjoratifs : pour les chroniqueurs anonymes la manifestation est un spectacle dans le sens le plus bas du mot, digne d'un parc d'attractions, et les artistes sont des fous et des arnaqueurs qui incommode le public en se moquant de lui. Les articles s'attaquent également à l'ITDT et à Romero Brest et opposent leur habituelle sagesse – désormais remise en question – à la promotion incompréhensible de cette manifestation. Toutes les chroniques

167 L'article est illustré avec plusieurs photographies d'Humberto Rivas, photographe directeur du Département de photographie de l'ITDT.

168 Marta MINUJÍN, lettre à Pierre Restany, non datée. ACA PREST.XSAML 11/13 et 11/14.

169 Francisco PORRÚA, lettre à Pierre Restany, 12 juillet 1965. ACA PREST.XSF 17/99.

170 Marta MINUJÍN, lettre à Pierre Restany, non datée. ACA PREST.XSAML 11/65 à 69, p. 2.

171 Pierre RESTANY, « Les happenings en Argentine : Buenos Ayres à la découverte... », tapuscrit cité, p. 4.

172 Sans signature, « “La Menesunda” inauguróse en el Instituto Di Tella », *La Prensa*, 30 mai 1965.

173 Sans signature, « “Algo” para locos o tarados », *Careo*, juin 1965.

ne sont cependant pas du même ton, les commentaires d'*Atlántida*¹⁷⁴ et *Crónica*¹⁷⁵ sont plus nuancés et focalisent sur les réactions du public qui sort du parcours labyrinthique confus et méditatif, une projection évidente des impressions des auteurs mêmes. Quelques-uns examinent les caractéristiques les plus remarquables de l'événement : la mise en relief des nouvelles problématiques concernant la définition d'œuvre d'art, d'artiste et de spectateur¹⁷⁶.

La réception critique de *La Menesunda* est partagée, mais les opinions des contacts Argentins de Restany sont favorables à l'événement. Porrúa lui raconte des détails des réactions hostiles¹⁷⁷ tandis qu'Hugo Parpagnoli – le directeur du MAM-BA – affirme que l'œuvre de Minujín vient « liquider la peinture traditionnelle¹⁷⁸ ». L'ébullition du milieu *porteño* amène ce dernier à affirmer, exultant, que « Nous ne voyons pas encore où nous allons, mais il est évident que nous fuyons à toute allure de notre passé récent¹⁷⁹. » Cette correspondance témoigne également du retentissement de « Buenos Aires y el nuevo humanismo » depuis sa sortie, et chaque lettre transmet donc des félicitations et des expressions d'enthousiasme d'une rive à l'autre de l'Atlantique.

Pour Restany la division entre les deux camps – celui de l'avant-garde et celui de la réaction – se dessine clairement : il intègre le premier avec les artistes et les promoteurs de *La Menesunda* tandis que le reste demeure dans la résistance aux changements de l'art nouveau. À ce sujet, le recadrage de la figure de Manuel Mujica Lainez dans les écrits du Français montre l'approfondissement tant des écarts entre les différentes positions du champ culturel argentin que de la connaissance que le critique a de ce milieu. À l'époque, l'écrivain et journaliste Mujica Lainez participe activement à la vie artistique locale. Depuis les années trente il pratique la critique d'art dans le journal *La Nación*, il est membre de l'ACA et il collabore avec Alfredo Bonino, en orientant la direction de sa galerie homonyme¹⁸⁰. Dans « Buenos Ayres et le nouvel humanisme » de 1964, Restany place cet auteur parmi le « groupe d'observateurs lucides » qui, avec Aldo Pellegrini et Julio Llinás, reconnaissent le processus d'intégration de la culture

174 Sans signature, « Buenos Aires inundado por un escándalo que tiene bastantes dosis de inocencia : ¿Arte vivo o arte de vivos ? », *Atlántida*, août 1965, pp. 78-82.

175 Sans signature, « Cuadros con modelos vivos en Florida. Una bomba en las artes plásticas ha estallado en pleno centro », *Crónica*, sans information.

176 Cf. par exemple, Alberto CIRIA, « La Menesunda », sans information; Fermín FÈVRE, « Habla "La Menesunda" », sans information.

177 Francisco PORRÚA, lettre à Pierre Restany, 12 juillet 1965. ACA PREST.XSF 17/99

178 Hugo PARPAGNOLI, lettre à Pierre Restany, 28 juin 1965. ACA.

179 *Ibidem*.

180 Émigré d'Italie, Bonino ouvre sa galerie à Buenos Aires en 1951. Cet espace contribue à l'activation et rénovation du marché d'art local à travers l'application de nouveaux critères commerciaux. Pendant les années soixante la galerie accompagne, entre autres, le développement du groupe de peintres de la Nueva Figuración. Elle s'agrandit en inaugurant des locaux à Rio de Janeiro et à New York et ferme définitivement en 1979.

argentine moderne dans la « planétarisation de la conscience¹⁸¹ ». Un an plus tard et après la présentation de *La Menesunda*, Mujica Lainez devient pour Restany un représentant de l'élite *porteña* traditionnelle qui s'obstine à nier la venue de ce temps nouveau : « ils ont renoncé une fois pour toutes à porter un jugement de valeur sur un art qui ne les amuse plus¹⁸². », écrit-il¹⁸³. Le critique, plus sûr alors de sa connaissance des forces locales en tension, et moins cauteleux que dans les premiers temps, n'hésite pas à juger les positions de ses collègues argentins.

La Menesunda divise les eaux entre les critiques, les intellectuels et les artistes de Buenos Aires, et ses détracteurs accusent tant Minujín – dont le nom et le portrait effacent largement ceux de Santantonín, co-auteur de l'œuvre – que Romero Brest¹⁸⁴. L'artiste, qui prépare son séjour à New York, écrit au critique que tout le monde la déteste après l'événement pour avoir « détruit leurs concepts¹⁸⁵ ». Quelques années plus tard, en 1976, elle reconnaît que peut-être *La Menesunda* l'avait fixée dans un type particulier de travail qu'elle n'avait pourtant pas réussi à reproduire à cause du coût de ce genre de projets¹⁸⁶.

Restany est aussi affecté par ce partage d'opinions vis-à-vis de *La Menesunda* ; dans une lettre du 3 novembre Porrúa lui écrit que la revue *Primera Plana* refuse de publier son article « Buenos Ayres face à son propre miroir ». Le texte aurait « provoqué un véritable ouragan » parmi les éditeurs qui ont décidé de le laisser de côté, du fait des opinions « trop favorables » envers les artistes pop de l'ITDT que la revue n'aime pas¹⁸⁷, écrit Porrúa. *Primera Plana* est depuis

181 Pierre RESTANY, « Buenos Ayres et le nouvel humanisme », tapuscrit cité.

182 Pierre RESTANY, « Buenos Ayres face à son propre miroir », tapuscrit cité.

183 Manuel Mujica Lainez (1910-1984) est le représentant d'une génération de critiques « vieux » dont l'écriture est souvent associée aux formes poétiques et littéraires. D'origine aristocratique, issu des premières familles de Buenos Aires et formé en Europe, il s'agit d'un type de figure d'intellectuel qui est en crise à ce moment en Argentine. Il s'intéresse toutefois au développement de l'art moderne et même à des nouveautés techniques dans l'art. Cf. Manuel MUJICA LAINEZ, « La Argentina en la VI Bienal de San Pablo », dans *Placeres y fatigas de los viajes. Crónicas andariegas II*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1986, pp. 69-76. Dans le même sens, Mujica Lainez travaille à côté d'Alberto Ginastera, directeur du CLAEM de l'ITDT, dans la réalisation de l'opéra polémique *Bomarzo*, adaptation de son roman homonyme, censurée par le gouvernement dictatorial d'Onganía en 1967. Néanmoins et tel que le perçoit Restany, ce n'est pas viable d'associer les choix esthétiques de Mujica Lainez aux activités expérimentales de l'ITDT. Une telle association est cependant faite dans le film *La hora de los hornos* où tant l'ITDT que l'écrivain sont signalés comme les ennemis de la « nouvelle gauche ». Cf. « Beatriz Sarlo. Sobre literatura y política », entretien de Pablo E. Chacón, *Letras Libres*, septembre 2011. <http://www.letraslibres.com/revista/entrevista/beatriz-sarlo?page=0,1>. Texte consultée le 8 février 2013.

184 L'écrivain Eduardo González Lanuza (1900-1984), par exemple, prononce « A propósito de la Menesunda » à la galerie Proar en réaction à la conférence de Romero Brest du juin 1965. Il questionne l'attitude et les arguments du critique, spécialement la décision de « suspendre le jugement », et prône le retour d'un art « transcendent ».

185 Marta MINUJÍN, lettre à Pierre Restany, 30 juillet 1965. ACA PREST.XSAML 11/76.

186 À partir de 1978, l'artiste parvient à développer d'autres projets monumentaux et de participation massive comme *El obelisco acostado* [L'obélisque allongé] à São Pablo en 1978 ; *El obelisco de pan dulce* [L'obélisque de panettone] à Buenos Aires en 1979 ; *La torre de pan de James Joyce* [La tour du pain de James Joyce] à Dublin en 1980, qui intègrent la série *La caída de los mitos universales* [La chute des mythes universaux], parmi d'autres.

187 Francisco PORRÚA, lettre à Pierre Restany, 3 novembre 1965. ACA PREST.XSAML 25/23. Restany cite les propos de Porrúa dans la lettre que lui envoie à Samuel Paz quelques jours plus tard. Pierre RESTANY, lettre à Samuel Paz,

sa création en 1962 un magazine généraliste modernisateur qui atteint sa légitimité parmi des publications traditionnelles telles que le journal *La Nación* ou la revue *Sur*. Il s'impose avec un style journalistique nouveau et devient le guide du goût de la classe moyenne cultivée et enrichie pendant les années du *desarrollismo*. La publication accompagne les activités de l'ITDT avec un style distant et ironique qui lui permet de faire passer des critiques. En dépit de cela, *La Menesunda* ne reçoit pas l'attention de l'hebdomadaire pendant les jours de sa présentation, elle n'est même pas mentionnée dans l'agenda des expositions des premières pages de la revue¹⁸⁸. *Primera Plana* s'intéresse néanmoins à la parution du Pop Art et du happening et au travail de Romero Brest en leur dédiant plusieurs articles durant ces années-là.

L'enthousiasme de Restany et sa défense des artistes *porteños*, jugés trop partisans par la revue, ne permettent pas le critique de franchir les limites de *Planeta*, publication à laquelle il était lié avant même son arrivée à Buenos Aires, et de se faire connaître d'un autre public. Avec ce changement de forum, Restany aurait varié et amplifié son lectorat au cœur d'une des rares publications – voire la seule – à faire écho de sa visite de l'année précédente. La circulation de ses écrits en Argentine est accidentée tout au long des années soixante et au-delà. C'est en 1982, et grâce à la médiation de Romero Brest, qu'apparaît *L'autre face de l'art*, premier livre du critique à profiter d'une traduction en espagnol¹⁸⁹. Le volume, préfacé par l'Argentin¹⁹⁰, réunit une série d'articles publiés dans *Domus*, où Restany associe l'évolutionnisme et le dualisme, présents déjà dans ses écrits à volonté historique. Il développe une théorie normative basée sur la notion de « fonction déviante » et ses deux courbes : la « courbe plastique de la fonction déviante » et la « courbe des fissions sémantiques de la fonction déviante »¹⁹¹. On reviendra sur la question des

10 novembre 1965. ACA PREST.XSAML 25/25.

188 Les jours de la présentation de *La Menesunda*, les éditeurs commentent d'autres expositions ayant lieu à Buenos Aires, comme celles du sculpteur Henry Moore au MNBA ou de Héctor Basaldúa à la galerie Bonino. Malgré le silence octroyé à *La Menesunda*, *Primera Plana* annonce l'exposition suivante à l'ITDT, qui était une rétrospective d'Antonio Berni. Agenda d'expositions « Plástica », *Primera Plana*, n° 138, 29 juin 1965, p. 2.

189 Pierre RESTANY, *La otra cara del arte*, Buenos Aires, Rosenberg-Rita, 1982. Traduction de la version originale illustrée *L'Autre face de l'art*, Milano, Domus, 1979. Le volume compte une réédition française condensée : *L'Autre face de l'art*, Paris, Galilée, 1979.

190 Romero Brest est à l'époque le directeur de la maison d'édition Rosenberg-Rita, créée par Adriana Rosenberg et Renato Rita, dédiée à la diffusion d'essais critiques sur l'art. Dans une lettre de juillet 1981, l'Argentin propose ainsi à Restany de traduire et publier *L'Autre face de l'art*, ouvrage qu'il a connu grâce à Minujín. Restany approuve le projet dans un télégramme ultérieur. Jorge ROMERO BREST, lettre à Pierre Restany, 28 juillet 1981. Archives JRB C22-S2-81 ; et Pierre RESTANY, télégramme adressé à Jorge Romero Brest, non daté. Archives JRB C22-S2-78. En mars 1982, Romero Brest lui raconte que le livre transite par les dernières étapes de sa préparation et qu'il espère trouver un financement pour organiser un voyage du critique au moment de sa sortie. Jorge ROMERO BREST, lettre à Pierre Restany, 2 mars 1982. Archives JRB C22-S2-80. En 1982, Romero Brest préface pour la même maison d'édition la première version en espagnol de *La Transavanguardia italiana* du critique italien Achille Bonito Oliva, paru à Milan en 1980.

191 Cf. Richard LEEMAN, *Le critique, l'art et l'histoire...*, op. cit., p. 145.

publications du critique en Argentine¹⁹². L'article refusé par *Primera Plana* apparaît finalement dans le numéro 8 de *Planeta*. Restany y distingue le camp avant-gardiste – où il s'inclut – et celui de la réaction, et évalue le premier affirmant que la concentration de l'avant-garde autour de l'ITDT et de la figure « paternaliste » de Romero Brest¹⁹³, est une « Situation paradoxale et artificielle, qui ne saurait durer ; la jeune génération a besoin de débouchés, et, une fois déçue dans ses espoirs, elle ira les chercher ailleurs, comme auparavant¹⁹⁴. » Le critique se fait écho des inquiétudes de Minujín qui dans ses lettres se plaint de la situation du milieu artistique local et affirme avoir atteint là-bas ses limites¹⁹⁵. Elle prépare désormais son premier séjour à New York, ville d'où elle continuera sa correspondance avec le critique.

1965 marque le début de la seconde moitié de la décennie, étape que les auteurs s'accordent à signaler comme celle de la politisation de l'art et des artistes argentins¹⁹⁶. Restany arrive à percevoir quelques aspects du processus qui engendre la crise entre les artistes et les institutions promotrices. Cette année-là, précisément, la suggestion de Romero Brest à León Ferrari de retirer la pièce *La civilización occidental y cristiana* [La civilisation occidentale et chrétienne] de l'ensemble que l'artiste envoie au prix de l'ITDT représente, comme l'ont signalé Giunta et d'autres, une rupture dans le type de discours que l'ITDT préconisait à l'époque¹⁹⁷. La pièce réunit deux objets d'abord étranges – une figure de Christ en carton-pierre crucifiée sur un modèle réduit d'un chasseur bombardier – pour créer une nouvelle réalité avec une intentionnalité de transgression sociale, en récupérant des gestes déjà présents chez Dada et le surréalisme [Image 5-38]. Elle aspirait à être une « image-manifeste », un moyen d'intervention sur la scène artistique *porteña* afin d'instaurer la polémique sur la présence états-unienne au Vietnam. L'ITDT, ouvert jusqu'à ce moment aux propositions des artistes, explicitait une des limites de son programme esthétique : le refus de la rencontre de l'art et de la politique – et, dans ce cas, de la religion – dans les pièces qu'il exposait.

En 1969, après le retentissant boycott à la Biennale de São Paulo, Restany est invité par le CAYC à participer du « Simposio de escultura contemporánea » [Symposium de sculpture

192 *L'autre face de l'art* est introduit dans le milieu académique argentin et intègre, encore durant les années quatre-vingt-dix, le programme du cours d'Histoire des arts plastiques de la Faculté des Beaux-arts à l'Universidad Nacional de La Plata. C'est l'artiste Margarita Paksa, à l'époque enseignante dans cette institution, qui en 1989 présente l'ouvrage à la professeure María de los Ángeles de Rueda, qui à son tour l'incorpore à la bibliographie. Conversation de l'auteure avec cette dernière, 28 février 2013.

193 Pierre RESTANY, lettre à Jorge Romero Brest, 2 juin 1969. Archives JRB C22-S5-233.

194 Pierre RESTANY, « Buenos Ayres face à son propre miroir », tapuscrit cité, p. 5.

195 Marta MINUJÍN, lettre à Pierre Restany, 30 juillet 1965. ACA PREST.XSAML 11/76.

196 Cf. Andrea GIUNTA, *Vanguardia, internacionalismo y política...*, op. cit., et Ana LONGONI, Mariano MESTMAN, *Del Di Tella a « Tucumán Arde »*. *Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000.

197 Cf. Andrea GIUNTA, « La política del montaje », in *Vanguardia, internacionalismo y política...*, op. cit., pp. 349-359.

contemporaine] à Buenos Aires, organisé par Jorge Glusberg et Ángel Kalenberg en collaboration avec la Biennale de Montevideo. Les impressions du critique lors de cette dernière visite de la décennie à cette région australe sont enregistrées dans l'article « La crise de la conscience sud-américaine », publié dans *Domus* en mai 1970¹⁹⁸. Quoiqu'il y reconnaisse l'option plus politisée chez certains artistes, en mentionnant notamment les cas de Pablo Suárez et Margarita Paksa et leur participation dans des événements comme l'Encuentro « Cultura 1968 » ou *Tucumán Arde*, l'emphase de son analyse ne se porte pas sur les tendances contestatrices mais sur la restructuration du milieu artistique en réaction aux mesures répressives des régimes militaires¹⁹⁹. Si pour le critique les conflits sont plus subtils en Argentine qu'au Brésil, il corrobore une attitude généralisée de repli, d'attente et de désengagement vis-à-vis des institutions artistiques officielles. Restany célèbre la naissance des projets de type individuel – comme le *BarBaro* de Luis Felipe Noé – et de nouvelles structures comme le CAYC²⁰⁰. Les démarches particulières sont signalées comme les voies alternatives de résistance politique, qui prennent alors le relais dans un milieu régi auparavant presque en exclusivité par l'ITDT :

Chaque destin individuel devient exemplaire, en tant que témoignage du refus. Un peintre devient barman, un autre chansonnier, un autre tient une boutique de gadgets. D'autres artistes sont devenus hippies et pratiquent l'amour des fleurs. Reconversion temporaire d'une partie de l'élite artistique, survie dans l'attente constituent les deux plans corrélatifs d'un problème de contestation fondamentale²⁰¹.

Comme on l'a indiqué, le texte de Restany pour *La Menesunda* n'a pas atteint de diffusion publique. Il reste au bord de la route, sans accomplir son rôle d'accompagnateur de l'œuvre de l'artiste, tâche pour laquelle il était destiné. D'autre part, le deuxième article du critique en

198 Pierre RESTANY, « La crise de conscience sud-américaine », tapuscrit cité.

199 Au Brésil, la dictature commence en 1964 avec le coup d'État contre le président João Goulart et s'étend jusqu'en 1985. Plusieurs militaires gouvernent le pays, dont Emílio Garrastazu Médici entre 1969 et 1973. En Argentine, Juan Carlos Onganía est à la tête de ladite « Revolución argentina » entre 1966 et 1970, la dictature s'étendant jusqu'en 1973 avec les régimes de Roberto Marcelo Levingston et Alejandro Agustín Lanusse.

200 Le Centro de Arte y Comunicación [Centre d'art et communication] (CAYC) est créé par le critique Jorge Glusberg vers 1969 avec l'objectif d'être un espace de production artistique expérimentale et de débat théorique rassemblant plusieurs disciplines. Avec cette plate-forme, Glusberg diffuse la notion d'« art des systèmes » – définition qui associe l'art à la technologie, la politique, l'écologie et qui souligne le processus plus que l'œuvre comme objet – et promeut la réflexion autour du régional ainsi l'intégration de l'art local dans un réseau latino-américain et mondial. Le centre organise de nombreuses activités à Buenos Aires avec des invités étrangers et patronne la participation des artistes dans des événements internationaux. Le CAYC accueille le Grupo de los Trece [Groupe des treize], collectif à constitution variable, dont font parti, entre autres, Carlos Ginzburg, Jorge González Mir, Leopoldo Maler, Vicente Marotta, Luis Pazos, Juan Carlos Romero et Horacio Zabala. Jacques Bedel, Luis Benedit, Víctor Grippo, Edgardo Antonio Vigo, Alfredo Portillos et Clorindo Testa participent aussi du CAYC.

201 Pierre RESTANY, « La crise de conscience sud-américaine », tapuscrit cité, p. 2.

espagnol n'a pas pu non plus accéder aux pages d'une de plus importantes publications hebdomadaires *porteñas* de l'époque, brisant les limites d'un territoire familier pour le critique – la revue *Planeta* – où ses propositions ne trouvaient pas d'obstacles. Face à l'échec des projets engageant les écrits de Restany sur le travail de Minujín, il est possible de se demander quelles ont été les répercussions dans leurs carrières du lien établi à partir de leur rencontre. Vers la fin 1965, Minujín s'installe à New York pour la première fois et raconte à Restany la difficile réalisation de ses projets là-bas – la présentation d'*El Batacazo* à la galerie Bianchini, par exemple – et ses soucis économiques²⁰². Le critique affirme avoir préparé le terrain pour l'arrivée de l'artiste au pays du Nord en diffusant parmi ses correspondants états-uniens son premier article sur Buenos Aires : « Tu sentiras l'effet quand tu arriveras aux USA : malgré Greenberg, tu verras que tu n'es pas une inconnue là-bas²⁰³. », affirme-t-il. Toutefois, la jeune artiste se plaint du peu d'intérêt des galeristes à l'égard de son travail et de la froide réception de ses collègues états-uniens²⁰⁴. Restany lui envoie des suggestions et lui propose de se mettre en contact avec la galerie Grippi & Waddell à laquelle il adresse aussi un courrier²⁰⁵. Minujín n'obtiendra aucune exposition dans cette galerie, mais à partir de juillet 1966 elle profitera d'une bourse de la Foundation Guggenheim qui financera le reste de son séjour new-yorkais. Dans une correspondance du mois de novembre, elle remercie le critique de sa lettre de recommandation qui l'a sûrement aidée à recevoir ce soutien financier²⁰⁶. Quelques interventions du critique ont ainsi des effets concrets sur le parcours professionnel de l'artiste. Restany, de son côté, fait appel au travail de Minujín pour exemplifier sa conception esthétique. Dans *Le livre rouge de la révolution picturale*, petit volume rédigé en français et publié à Milan et destiné à un lectorat purement européen, l'artiste est « la grande-prêtresse argentine de la Menesunda et du Minuphone²⁰⁷ ». Elle intègre, selon le critique, le groupe d'artistes qui comprend les problématiques introduites par Marcel Duchamp au début du siècle, en état également une « militante de l'aventure de l'objet » aux côtés de Tinguely et d'un autre Argentin, Kosice.

202 Marta MINUJÍN, diverses lettres à Pierre Restany, fin 1965, mars et avril 1966. ACA PREST.XSAML 11/15 ; PREST.XSAML 11/20 ; PREST.XSAML 11/23.

203 Pierre RESTANY, lettre à Marta Minujín, 26 juillet 1965. ACA PREST.XSAML 11/75.

204 Marta MINUJÍN, lettre à Pierre Restany, non datée. ACA PREST.XSAML 11/13 et 11/14.

205 Pierre RESTANY, lettre à Richard Waddell, 23 décembre 1965. ACA PREST.XSAML 11/17. Restany présent Minujín comme « la meilleure artiste argentine de sa génération. »

206 Pierre RESTANY, lettre à Marta Minujín, non datée (novembre 1966). ACA PREST.XSAML 11/9 et 10.

207 Pierre RESTANY, *Le livre rouge de la révolution picturale*, Milan, Éditions Apollinaire, 1968, p. 10. Le *Minuphone* (combinaison du nom de famille de l'artiste et du mot « téléphone ») est une cabine téléphonique réalisée au début de l'année 1967 grâce à la bourse de la Foundation Guggenheim et exposée à la Howard Wise Gallery de New York. Il s'agit de la reproduction d'une cabine téléphonique où une série d'effets de lumière, couleur, son et vapeur sont déclenchés aléatoirement quand le spectateur rentre dans l'habitacle. Des experts de l'EAT conseillent Minujín pour la construction. Les ACA conservent la documentation de cette pièce envoyée par l'artiste à Restany.

L'action du critique au-delà des années soixante

La décennie commence pour Minujín en France, mais à partir de 1965 elle développe ses activités entre l'Argentine et les États-Unis, concrétisant ainsi les étapes successives d'un parcours artistique dont la direction traditionnelle était en cours de modification²⁰⁸. L'échange épistolaire avec le critique français, assidu jusqu'à ce moment, s'interrompt vers 1967 ; ils ne se croisent pas aux États-Unis non plus. En 1969 néanmoins ils se retrouvent à Buenos Aires, Restany invité cette fois-ci par le CAYC. Quoique Minujín reconnaisse plus tard avoir été à ce moment-là « hors du monde » à cause de son expérimentation avec des drogues hallucinogènes, et que le critique continue à la signaler comme la « figure agglutinante²⁰⁹ » du milieu local, leur correspondance ne va être reprise qu'à partir de 1976²¹⁰.

La portée du travail des critiques d'art peut être mesurée, en partie, si les artistes que ceux-là ont soutenus ont acquis une visibilité sur la scène artistique, ensuite une place dans les institutions et le marché et, plus tard, dans l'histoire de l'art. De la même manière, la survie des catégories proposées par les critiques et leur adoption par le discours de l'histoire de l'art peuvent être considérées comme des réussites de l'action de ces premiers médiateurs entre les œuvres et le public. L'action de promotion des artistes argentins et en particulier de Minujín développée par Restany est restée, comme on l'a déjà souligné, marginale et circonscrite – sauf quelques exceptions – à l'espace réduit des relations partagées entre les intéressés. Les textes que le critique lui a dédié ne sont pas parus en France, qui reste réfractaire à son travail, mais Restany profite en revanche des espaces de diffusion qu'il a construit ailleurs, en Italie et en Suède. Même en Argentine, la publication de ses articles reste dans les limites de *Planeta*.

En 1963, Minujín séjourne rue Delambre à Paris et tandis qu'elle prépare à l'Impasse Ronsin l'action connue comme *La destrucción*, elle commence à coudre et à peindre à la main les matelas qui seront ensuite le motif le plus associé à son nom. Ces faux matelas – en tant qu'objets confectionnés ne sont pas des ready mades, et ne présentent jamais la disposition horizontale d'un matelas ordinaire²¹¹ – ce sont des volumes de différentes tailles, combinés pour être ensuite accrochés au mur, suspendus au plafond ou assemblés à des structures en bois et métal comme dans *La chambre d'amour* que l'artiste réalise avec Mark Brusse. Cette pièce est le précurseur de

208 Andrea GIUNTA, *Vanguardia, internacionalismo y política...*, op. cit., p. 169.

209 Pierre RESTANY, « La crise de la conscience sud-américaine », tapuscrit cité, p. 6.

210 Marta MINUJÍN, lettre à Pierre Restany, 12 octobre 1976. ACA PREST.XSAML 11/24.

211 Lors de son séjour parisien, l'artiste travaille aussi avec des vrais matelas usagés et récupérés. Cf. Victoria NOORTHOORN, Jimena FERREIRO PELLA, Javier VILLA, *Marta Minujín. Obras 1959-1989*, op. cit., p. 21.

¡Revuélquese y viva ! avec laquelle Minujín obtient le prix de l'ITDT une année plus tard. *Colchoncito* [Petit matelas] exécuté en 1963 à Paris appartient à cette première étape de recherche et d'expérimentation avec cette matière. En 2010 cette pièce est la première de l'artiste à intégrer une collection publique d'art en France, au moyen d'un achat où participent Erica Roberts et le « Pinta Museum Acquisition Program²¹² » ; elle intègre ensuite l'accrochage spécial *elles@centrepompidou. Artistes femmes dans les collections du Musée National d'art moderne*²¹³.

À partir de ces données, on constate qu'une œuvre conçue à Paris par une artiste membre de la diaspora latino-américaine qui au début de la décennie peuplait cette ville, prend néanmoins un demi-siècle pour arriver à être légitimée par une des institutions artistiques les plus importantes d'Europe, en décrivant un parcours qui semble épargner la figure de Restany et être indépendant de son pouvoir d'influence²¹⁴. À Buenos Aires, cependant, l'association entre le travail de l'artiste et les propos du critique français survit à la marche du temps et aux limites détaillés préalablement. Vers la fin de l'année 2010, par exemple, une grande exposition rétrospective de Minujín conçue par la commissaire argentine de trajectoire internationale Victoria Noorthoorn²¹⁵ est organisée au Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA). L'essai où Noorthoorn développe les idées guidant la conception de l'exposition et l'accrochage²¹⁶, commence par une longue citation en français à mode d'épigraphe, extraite de « Buenos Ayres et le nouvel humanisme » de Restany. Pour s'approcher de l'œuvre et du personnage de Minujín, Noorthoorn déduit alors trois concepts clé à partir des affirmations du critique faites sur la ville de Buenos Aires : la capacité de se redéfinir constamment ; la possibilité de s'imaginer à l'échelle du monde, et le besoin d'affirmer toujours la liberté du corps et de l'esprit. La figure de Restany revient dans cet essai contemporain en étant encore celle du « célèbre critique français », ferme défenseur du travail de l'artiste et auteur des premiers mots

212 *Colchoncito*, 1963, Toile à matelas en coton rayé peint à la main avec des fluos. 75 x 42 x 27 cm. Inscriptions sur la toile : « Paris 1963 Marta Minujín » Donation d'œuvre à l'artiste Michel Haberland 1980 Paris. Éléments de matelas peints cousus. Numéro d'inventaire : AM 2010-293. L'œuvre est exposée à la Foire PINTA tenue à Londres en 2010. Désormais des photos de *La destrucción* (1963) intègrent aussi la collection permanente du dit musée.

213 *elles@centrepompidou. Artistes femmes dans les collections du Musée National d'art moderne*, Paris, Centre Pompidou, 27 mai 2009 au 21 février 2011.

214 Afin d'enrichir l'étude de l'impact de l'action critique de Restany vis-à-vis des artistes argentins, il faudra examiner le rapport du critique au travail de Nicolás García Urriburu, dont on ne s'occupe pas ici.

215 Victoria Noorthoorn est en 2012 la commissaire de la XI^e Biennale de Lyon « Une terrible beauté est née ». L'exposition rétrospective *Marta Minujín. Obras 1959-1989* a lieu entre le 26 novembre 2010 et le 7 février 2011. Le projet reçoit le financement de la fondation Eduardo F. Costantini Malba-Fundación Costantini et le soutien de diverses entreprises privées. Un catalogue bilingue espagnol-anglais de plus de 300 pages est publié pour l'occasion. Il ne s'agit pas de la première grande exposition dédiée à l'artiste : en 1999 le MNBA, sous la direction de Jorge Glusberg, organise *Marta Minujín en el Museo Nacional de Bellas Artes*.

216 Victoria NOORTHOORN, « El vértigo de la creación », in Victoria NOORTHOORN, Jimena FERREIRO PELLA, Javier VILLA, *Marta Minujín. Obras 1959-1989*, Buenos Aires, Fundación Eduardo Costantini, 2012, pp. 11-39.

remarquables à l'égard de son œuvre. Ainsi, ce qui reste invisible en France prend en revanche en Argentine l'ampleur d'un regard fondateur sur l'œuvre d'une artiste, qui est, par ailleurs aujourd'hui, aisément placée dans le récit de l'histoire de l'art des années soixante et dont la présence active dans la scène artistique locale est dernièrement revitalisée²¹⁷.

La récupération opérée par Noorthoorn démontre que l'association de Restany à l'art argentin des années soixante a su surmonter la polémique qu'il entretient à la moitié des années quatre-vingt-dix avec une nouvelle génération de critiques d'art. Suite à une nouvelle visite au pays, Restany publie un article sur l'art de Buenos Aires dans les pages de la revue espagnole *Lápiz* [Documents 5-55 à 5-61]²¹⁸. Il y fait appel encore au *lunfardo* pour qualifier de *guarango* – grossier, mal élevé, ordinaire²¹⁹ – l'art qui était en train de se produire à Buenos Aires : un art, selon lui, adapté et analogue à l'esthétique bon marché, banale et kitsch des « nouveaux riches » proches du gouvernement de Carlos S. Menem²²⁰. Restany, accompagné de Minujín, comme il raconte dans les premières lignes de l'article, retourne dans un milieu artistique où une des institutions les plus dynamiques est alors le Centro Cultural Rector Ricardo Rojas – connu comme « le Rojas » –, dirigé par Jorge Gumier Maier. Les propos du Français s'adressent notamment aux dits « artistes du Rojas²²¹ » qui développent un esthétisme exacerbé, caractérisé par la récupération du travail manuel où il est difficile d'apprécier l'idéologie implicite²²². Ce groupe s'oppose ainsi tant aux tendances conceptuelles dominantes lors des années précédentes qu'au néo-conceptualisme contemporain, en explorant les voies du kitsch, des matériaux peu nobles, du citationnisme et de l'intimisme. Deux ans plus tard, à l'occasion d'une des expositions résumant la courte histoire du centre culturel, *El tao del arte* (1997), le critique Fabián Lebenglik assume la défense de ces artistes et conteste les objections formulées plus tôt par Restany et d'autres. Sans le nommer directement, le critique fait allusion au Français comme intégrant le groupe de critiques

217 Les soixante-dix ans de l'artiste sont fêtés au MALBA en janvier 2013 et l'événement est suivi par les médias.

218 Pierre RESTANY, « Arte guarango para la Argentina de Menem », *Lápiz*, n° 116, 1995, pp. 50-55.

219 Quelques décennies auparavant, José Ortega y Gasset utilise aussi ce terme pour définir le caractère des Argentins. La coïncidence est surprenante mais on ne peut pourtant pas signaler que Restany ait fréquenté le travail de l'Espagnol.

220 Menem dirige l'Argentine en deux mandats successifs entre 1989-1995 et 1995-1999. Issu du Partido Justicialista, il arrive au pouvoir grâce aux votes des classes populaires et ensuite il applique une politique économique néolibérale, en vidant l'État et en attaquant les privilèges sociaux de la classe ouvrière. De nombreux cas de corruption ont lieu lors de sa présidence. Sa figure étant auparavant associée à celle d'un « caudillo » populaire, elle est devenue le symbole de l'argent et de la vie « facile », la corruption et le népotisme.

221 Les artistes réunis sous cette dénomination sont Feliciano Centurión, Martín Di Girolamo, Sebastián Gordin, Miguel Harte, Benito Laren, Alfredo Londaibere, Nuna Mangiante, Enrique Marmora, Ariadna Pastorini, Marcelo Pombo, Elisabet Sánchez, Omar Schiliro, Sergio Vila, Jorge Gumier Maier, Magdalena Jitrik, parmi d'autres.

222 Inés KATZENSTEIN, « Acá lejos. Arte en Buenos Aires durante los 90 », *ramona. Revista de artes visuales*, n° 37, décembre 2003, pp. 4-15.

et de commentateurs qui n'ont pas compris la double opposition à l'intellectualisme et à la politique des artistes du Rojas, ni leur esthétique :

Ils ont commencé à la cataloguer et à l'apostropher, à taxer toute la variété du Rojas d'une seule catégorie réductionniste : art light, kitsch, gay, menemista, art guarango, ils ont dit, fondamentalement, ces parvenus, qui sont arrivés tard et mal et qui généralement ont connu le centre uniquement pour en avoir entendu parler, sans comprendre la production artistique en l'Argentine de l'après dictature, ni le contexte d'une création artistique qui cherche refuge dans l'intimité au milieu de la fragmentation et la dissolution²²³.

Restany parcourt la capitale argentine des années quatre-vingt-dix de la main de Minujín, une artiste « des années soixante ». S'il était auparavant à l'aise dans la direction qu'il imprimait à ses interprétations de l'art local, il trouve désormais des obstacles pour comprendre la nouvelle configuration de la scène artistique de Buenos Aires et, plus globalement, la situation politique du pays. « Les années quatre-vingt-dix ne sont pas les années soixante », peut-on affirmer en détournant le titre d'une pièce de Rosana Fuertes de 1994²²⁴, et le Rojas n'est pas non plus l'ITDT.

L'article de Restany ne trouve pas une réception favorable dans le milieu *porteño*. L'auteur est alors perçu comme un critique « *menemizado* »²²⁵ et il est, par là-même, refusé par un secteur de la communauté artistique et intellectuelle qui soutient des positions critique vis-à-vis des politiques du président Menem. Depuis les années quatre-vingt, il est aussi déplacé parmi les Argentins par d'autres figures à projection internationale comme Achille Bonito Oliva²²⁶. Malgré la diffusion à l'étranger de son article, assurée par la revue *Lápiz*, il ne contribue non plus à faire connaître l'art du Rojas ailleurs. « L'art argentin des années quatre-vingt-dix », étiquette installée dans le discours critique et historiographique argentin, n'obtient pas, comme le signale Inés Katzenstein, un porte-

223 Fabián LEBENGLIK, « Las páginas del Rojas », *Página/12*, 6 mai 1997, p. 29. Lebenglik évoque ici également Jorge López Anaya, le critique qui en 1992 avait qualifié d'« art light » l'esthétique des artistes du Centre Culturel Rojas. Jorge LÓPEZ ANAYA, « El absurdo y la ficción en una notable muestra », *La Nación*, 1 août 1992. [Comenzaron a catalogarla y a apostrofarla, tildando toda la variedad del Rojas en una sola categoría reduccionista : arte light, kitsch, gay, menemista, arte guarango, dijeron, fundamentalmente, aquellos advenedizos que se acercaron tarde y mal y que generalmente conocieron el espacio sólo de oído, sin comprender la producción artística en la Argentina postdictadura, ni el contexto de creación artística que busca el refugio de la intimidad en medio de la fragmentación y la disolución.]

224 *Los 60 no son los 90* [Les 60 ne sont pas les 90], 1994, acrylique sur bois, 64,5 x 67 cm. Collection Bruzzone. Il s'agit d'une série de t-shirts en bois peint. Les motifs en couleurs vifs sur chaque pièce se répètent : le célèbre portrait du Che Guevara en noir sur un t-shirt rouge, un fleur contenant la légende qui donne le titre à l'œuvre en vert, rouge et noir, et le portrait du président Menem – peint à la manière de celui du Che – en noir sur un t-shirt rose. La photographie d'une autre œuvre de cette artiste illustre l'article de Restany dans la revue *Lápiz*.

225 Rafael CIPPOLINI, « Entrevista », in Jorge GUMIER MAIER, *Curadores : Entrevistas*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2005, pp. 145-154.

226 Sur le contact du critique italien avec la scène argentine et la réception de son travail voir, Viviana USUBIAGA, *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2012, p. 33 y ss.

parole chargé de traduire sa spécificité et d'orienter sa compréhension hors de l'Argentine. Pour cette raison, il reste isolé des débats esthétiques latino-américains ainsi qu'internationaux²²⁷.

En 2001, une autre polémique implique le Français et met en évidence le décalage entre sa perspective critique élaborée lors des années soixante, et les caractéristiques nouvelles de la scène artistique *porteña* du début du siècle. Son accompagnement de l'exposition *Bandera* [Drapeau] de Jean-Pierre Raynaud à Buenos Aires – et l'exposition elle-même – suscite une forte critique de la part de Lebenglik. Il responsabilise tant l'artiste que le critique de ne pas avoir approfondi leur connaissance de l'histoire et de la politique argentines avant de s'emparer de symboles et d'icônes à signification très locale, et d'avoir, au contraire, agi avec la légèreté et le manque d'engagement propre à « des touristes » ; l'exposition étant pour lui une escroquerie²²⁸ [Document 5-62]. Restany émet une réponse où il fait recours à la notion de « la communication globale des hommes » – présente dans ses écrits des années soixante – pour tenter de surmonter les erreurs et justifier les décisions de l'artiste [Document 5-63]²²⁹. Mais les vieux arguments ne suffisent pas à toucher la scène locale, où la figure du critique ne parviendra pas à revenir au centre des débats. La polémique occupe des brèves colonnes dans les dernières pages du journal *Página/12* qui suit dans ses premières de couvertures la grande révolte sociale qui explose en décembre 2001 et qui marque la fin catastrophique des années des politiques néo-libérales du *menemismo*.

Les propos de Restany, fortement associés aux années soixante et aux artistes-phare de cette époque, n'ont pas réussi à s'installer au-delà de ces limites. Celui qui a été le voyageur culturel flatté des *sixties* n'atteint alors que le rang désengagé et superficiel de « touriste » aux yeux de la nouvelle génération de critiques. Ses incursions dans le milieu argentin des années quatre-vingt-dix n'obtiennent pas le statut d'un épisode cosmopolite car la figure qui arrive de l'étranger autant que les conditions locales ont complètement changé. Si l'épisode culturel des années soixante est peut-être le dernier en son genre, c'est à cause de l'épuisement des conditions qui permettaient aux Argentins de considérer encore la France comme un modèle en matière d'art et de culture. La scène artistique des années quatre-vingt-dix et deux mille, les projets des nouvelles institutions, la conjoncture politico-sociale, ainsi qu'une autre génération d'artistes et de critiques, traversés par des problématiques post-historiques, posent les questions du rapport entre le milieu national et l'international en termes différents – et critiques – de ceux des années soixante.

227 Inés KATZENSTEIN, « Acá lejos. Arte en Buenos Aires durante los 90 », art. cit., p. 6.

228 Lebenglik signale particulièrement les erreurs dans la couleur des drapeaux et les affiches des campagnes électorales choisis pour l'exposition. Fabián LEBENGLIK, « Jean Pierre Raynaud en el Centro Cultural Recoleta. El turista que vino a hacer bandera », *Página/12*, 30 octobre 2001, p. 33.

229 Pierre RESTANY, « Opinión. La comunicación global », *Página/12*, 18 décembre 2001, p. 29.

Pierre Restany et Clément Greenberg croisent le fer à Buenos Aires

Les notions proposées par Restany rentrent rapidement dans le répertoire du discours critique argentin comme le démontre, par exemple, leur présence dans *El pop-art* d'Oscar Masotta – conférence prononcée à l'ITDT en septembre 1965 et devenue livre par la suite. Lors de sa première visite en Argentine, le critique français partage le territoire *porteño* avec son collègue états-unien, Clement Greenberg. Ce dernier est mentionné dans les missives que le Français échange avec différents interlocuteurs avant et après cette rencontre. La réunion du jury pour discerner le prix de l'ITDT de 1964, événement auquel les deux sont invités, est alors l'arène où se confrontent deux positions critiques. Lors de l'examen des œuvres, Greenberg soutient Kenneth Noland, un compatriote dont le travail est représentatif de la fin des années cinquante, tandis que Restany défend un Nouveau Réaliste français, Arman, représenté dans le concours par des accumulations et assemblages [Images 5-39 et 5-40]. C'est Romero Brest qui définit le ballottage en attribuant son vote à Noland, qui est ainsi récompensé. Dans la section nationale du prix, Restany soutient à son tour les matelas de Minujín tandis que Greenberg vote pour l'objet-installation d'Emilio Renart. La gagnante est Minujín avec le vote de Romero Brest qui départage à nouveau les ex æquo.

La rencontre à Buenos Aires des deux modèles esthétiques et deux positions critiques discordantes au sein même d'un moment de discontinuité²³⁰ acquiert, rétrospectivement, les traits d'un épisode fondateur. L'idée première de Romero Brest est d'inviter Giulio Carlo Argan comme membre du jury à côté de Restany, mais des obligations empêchent l'historien italien de participer et le directeur du CAV opte alors pour convoquer Greenberg²³¹. Dans les lettres échangées avant les voyages, Restany montre son accord sur cette décision mais prend ses distances par rapport au critique états-unien : « en choisissant M. Clement Greenberg vous avez fait appel à un critique de

230 Arthur C. Danto localise dans les années soixante le début du passage entre ce qu'il appelle « l'ère de l'art » et « l'ère après de l'ère de l'art », c'est à dire, le moment contemporain ou la post-histoire. Pour l'auteur, ce changement n'est pas un simple relais dans la succession stylistique mais un saut vers un autre niveau de conscience. Cette discontinuité révèle que le surgissement d'un récit unique et dominant sur l'art n'est plus possible, et que les questions de l'art ressortent désormais de la philosophie. La contemporanéité se différencie ainsi du modernisme qui arrive encore à élaborer un récit fort sur l'art, sa définition, ses règles et ses limites, à travers son principal porte-parole, Clement Greenberg. La montée du Pop Art et la parution d'œuvres ne se distinguant en rien des « choses réelles », banales et du monde de la consommation, mettent en évidence la crise et l'épuisement du récit moderne, basé sur le visuel et sur des critères de qualité. Arthur C. DANTO, *Después del fin del arte : El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Buenos Aires, Paidós, 2006. Nous introduisons cette perspective car la rencontre de Greenberg et Restany à Buenos Aires a lieu en 1964, année du prix donné à Robert Rauschenberg à Venise, par exemple, au cœur des transformations décrites par Danto.

231 Jorge ROMERO BREST, lettre à Pierre Restany, 28 février 1964. Archives CAV-ITDT CAV_GPE_0303070.

qualité que je tiens en haute estime, – écrit-il à Romero Brest – même si je ne partage pas toujours ses idées²³². ». À l'époque c'est Jan van der Marck, un observateur externe mais familiarisé avec tous les acteurs de la rencontre qui se prépare, qui dresse un portrait de ce qui sera la réunion des critiques à Buenos Aires. Pour orienter Restany avant son débarquement en Argentine il suggère que le monde de l'art *porteño* est un « champ de combat vierge », une scène marginale aux centres où néanmoins l'« abstraction post-picturale » et le « Nouveau Réalisme », incarnés dans chaque critique, se donnent rendez-vous et croisent leurs armes. Dans la correspondance citée, Van der Marck s'amuse à l'avance car il sait que la rencontre des deux personnalités à Buenos Aires va nécessairement ajouter « un peu du *jazz* » aux activités de l'ITDT.

Greenberg, explique Jean-Marc Poinot, « était devenu une autorité incontournable d'une modernité dont il avait forgé peu à peu une version qui se voulait exclusive et irréversible quitte à remettre à leur place ceux qui en doutaient, et à corriger les œuvres qui s'en écartaient. », tandis que « Face à lui, Pierre Restany, né 21 ans plus tard, après un premier intérêt pour l'abstraction lyrique d'après-guerre s'était fait l'inventeur d'Yves Klein et du Nouveau Réalisme²³³. » Malgré les prévisions de Jan van der Marck, le milieu *porteño* compte peu d'éléments pour s'apercevoir clairement de ces différences et pour faire de cette rencontre un événement significatif et l'occasion d'une réflexion profonde sur l'art plus actuel. Bien que la discussion semble avoir été intense – « Clem est dur dans ce genre de réunion. Son intransigeance a été finalement payée de succès », raconte Restany à Leo Castelli un peu plus tard²³⁴ ; et Romero Brest se souvient de l'États-unien comme « le plus difficile²³⁵ » des critiques jamais invités – la presse locale expérimente certaines difficultés pour préciser les termes de la confrontation et pour interpréter les échos de celle-ci.

Restany et Greenberg sont présentés dans les médias par l'indication de leurs nationalités et de la transcription des informations provenant de leurs biographies, probablement obtenues

232 Pierre RESTANY, lettre à Jorge Romero Brest, 13 avril 1964. Archives CAV-ITDT CAV_GPE_0303072.

233 L'auteur analyse trois « dialogues » entre Greenberg et Restany pendant 1964 : l'un dans le « dossier sur l'art informel » de la revue *Preuves*, l'autre à la Biennale de Venise, et le troisième à Buenos Aires. Greenberg et Restany y confrontent deux âges différents, deux traditions culturelles, et deux postures critiques : « Clement Greenberg s'inscrit dans la lignée initiée longtemps avant lui par Lafont de Saint-Yenne qui voulait tout à la fois redresser les jugements “si souvent bizarres” du public dans lequel le critique américain inclut ses confrères et fournir des conseils aux artistes, sans cesse renvoyés vers l'objectif ultime du modernisme dans l'affirmation de la spécificité du médium. (...) A l'inverse, la posture volontariste de Restany reprend presque à la lettre des mots de Sartre dans *L'existentialisme est un humanisme* : “La nature n'existe que dans la conscience de l'homme. Il peut la modifier à son gré, elle n'a de limites que celles de sa propre connaissance, elle n'acquiert de réalité que dans la mesure où il projette hors de soi la conscience qu'il en a.” » Jean-Marc POINOT, « Dialogues critiques » « Kritické Dialógy », *Ars* (Bratislava), vol. 41, n° 2, 2008, pp. 3-12.

234 Pierre RESTANY, lettre à Leo Castelli, 27 décembre 1964. ACA PREST.XSEU 36/8.

235 Jorge ROMERO BREST, « A Damián Carlos Bayón, discípulo y amigo », 1 février 1972. Archives JRB C1-S6-A.

sous forme de dossiers de presse fournis par l'ITDT. Leurs options esthétiques et critiques ne se détachent pas facilement de ces données sommaires : si Restany est bien souvent associé au Nouveau Réalisme, il arrive également qu'il soit introduit comme étant le défenseur de la nouvelle figuration et du Pop Art, ou que les préférences des critiques soient traduites dans l'opposition des « abstraits lyriques » et « abstraits géométriques ». Cependant, la diffusion des actes contenant le détail de la votation du jury [Image 5-41]²³⁶ ainsi que les textes du catalogue aident les commentateurs à distinguer l'opposition entre « peinture et objet » qui traverse le concours, domine le débat, et trouve son expression dernière dans la distribution des récompenses à Minujín et Noland. Cette année-là, l'ITDT publie comme d'habitude un catalogue dédié aux prix contenant des textes brefs sur les artistes et des photos des œuvres en compétition, ainsi que les profils, les portraits et des textes de chaque membre du jury. Restany rédige pour l'occasion « El arte, virtud moral, al fin ! » [L'art, vertu morale enfin !] et Romero Brest « El juicio de los críticos » [Le jugement des critiques], tandis qu'il est inclus – en traduction espagnole – un extrait de « Modernist Painting », essai de Greenberg en 1960, intitulé pour l'occasion « La continuidad del arte » [La continuité de l'art]. Aucun des textes introduisant les prix de l'ITDT ne commente le travail des artistes participants, mais des principes généraux sur l'art [Images 5-42 à 5-45].

Dans un article du journal *La Nación*, un auteur anonyme cherche à éclaircir les critères guidant les décisions des critiques²³⁷. Pour cela, il extrait les principales idées de chaque texte du catalogue. Chez Greenberg l'art moderne ne signifie pas une rupture avec le passé mais sa continuité ; pour Restany le fait capital du XX^e siècle est « la victoire de l'agir sur le faire » ; et pour Romero Brest, le jugement de la critique n'est pas authentique s'il conçoit les œuvres comme des « effets » de certaines « causes » externes aux œuvres mêmes. Après avoir présenté les trois conceptions, le commentateur conclut que celle de Restany a évidemment guidé l'élection des gagnants du prix national. Les votes du critique français octroyés à Minujín et à Arman ont été cohérents avec son idée d'un « art moral » dont une des phases « découvre la nature moderne de notre siècle, industrielle, publicitaire, urbaine » et l'assume au moyen de l'appropriation, l'accumulation, la compression et la destruction d'objets. La position de Restany se détache alors clairement, malgré l'ironie du chroniqueur envers le critique comme étant « loyal et inamovible »,

236 Acte signé par Jorge Romero Brest, Pierre Restany et Clement Greenberg. 28 septembre 1964. Archives CAV-ITDT CAV_GPE_0301009.

237 Sans signature, « Consideraciones sobre el Premio Di Tella », *La Nación*, 10 octobre 1964. La chronique aspire à rendre service aux artistes, décortiquant les aspects à considérer pour réussir un concours. Le fait que dans un prix de peinture toutes les toiles soient éliminées et que les pièces gagnantes soient finalement des objets, est la plus grande contradiction entre les dits et les faits du jury, postule le chroniqueur. La conclusion remarque, ironiquement, l'impossibilité de prévoir la direction que ces derniers imprimeront sur leurs choix.

le « champion de la rigueur et de la fidélité invariable ». Le commentateur s'interroge ensuite autour de la décision, moins évidente, de Greenberg de soutenir jusqu'à la fin Emilio Renart, car sa pièce *Integralismo Bio-Cosmos N° 3* [Image 5-46] est difficilement classable comme manifestation de la « continuité » dans l'art, affirme-t-il : en effet, ni peinture ni sculpture, « impure » dans sa combinaison de matériaux, à remembrances biomorphiques et même sexuelles, pouvait être considérée, au contraire, la manifestation de la rupture. Dans la section internationale du prix, Greenberg aurait trouvé chez Noland, en revanche, un exemple plus accordé à sa position. La conception de l'art moderne comme continuité dans le cours inéluctable de l'histoire, par laquelle les avant-gardes mêmes perdent leur caractère rupturiste, est bien repérée par le chroniqueur dans le fragment de « Modernist Painting ». Ces idées sont aussi chères à Romero Brest, qui défend l'importance de l'auto-référence dans l'art, libéré des contraintes qui lui sont externes.

Malgré les efforts de cette lecture comparative et la confrontation des conclusions avec la conduite du jury face aux œuvres, la pensée de Greenberg et les positions qu'il défend à partir des années quarante ne comptent pas une large diffusion en Argentine. La traduction en espagnol du recueil *Art and Culture*, qui comprend l'influent « Avant-garde and Kitsch » de 1939 parmi d'autres essais n'est publiée qu'en 1979²³⁸. En dépit de cela, Romero Brest inclut Greenberg précocement parmi ses références bibliographiques²³⁹ – bien que la contribution du travail de l'États-unien au développement de sa pensée soit faible²⁴⁰ –, et l'invite à venir à Buenos Aires en le considérant encore une figure influente au niveau mondial. La comparaison entre les deux critiques est possible, comme le signale Giunta, car durant les années cinquante autant l'un que l'autre défendent le formalisme et l'art élevé en les opposant au kitsch et aux effets culturels de l'expansion des classes moyennes. Pendant la décennie suivante, la tournure des événements artistiques va déconcerter ces auteurs qui verront contestée leur idée de la « continuité » dans l'art moderne. À différence de Greenberg qui s'éloigne des tendances émergentes, Romero Brest cherche les moyens de se plier à la nouvelle esthétique.

L'inexistence des traductions, la défaillance de la circulation des publications, et le fait que lors des années soixante les postulats de Greenberg autour de la « peinture pure et plate » soient

238 Clement GREENBERG, *Arte y cultura. Ensayos críticos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

239 Dans son étude sur la peinture européenne, Romero Brest paraphrase Greenberg dans la section dédiée à l'étape surréaliste de Joan Miró. Il adhère aux « arguments convaincants » de cet auteur qui relativise l'accord du peintre aux principes du surréalisme d'André Breton. Sans le citer ni introduire ses références, Romero Brest élogie l'« excellent livre » de l'états-unien dédié au peintre. Il s'agit de *Joan Miró* (New York, The Quadrangle Press, 1948) préfacé par Ernest Hemingway. Jorge ROMERO BREST, *La pintura europea contemporánea : (1900-1950)*, México, Fondo de cultura económica, 1952.

240 Andrea GIUNTA, *Vanguardia, internacionalismo y política...*, op. cit., p. 221.

fortement remis en question, notamment avec l'apparition du Pop Art, déterminent le peu d'intérêt que les Argentins octroient au critique. Ses propos sur l'art local, que la presse recueille pendant son séjour, ne contribuent pas à renverser cette situation, ils vont même l'accentuer. L'art qu'il a vu à Buenos Aires manque, à son avis, d'originalité, et se rapproche de ce qu'il trouvait vingt ans plus tôt à New York ; c'est une impression générale de provincialisme ce qu'il garde de son passage par Buenos Aires²⁴¹. Les topos que Greenberg touche dans cette valorisation négative – manque d'originalité, décalage temporel par rapport à l'art international, isolement et périphérie –, sont alors trop sensibles pour les Argentins engagés dans les projets visant la visibilité de l'art local à l'étranger, dont l'objectif était précisément de combattre ces problèmes de longue date. Il faut rappeler que pour les élites engagées dans l'orientation cosmopolite, le provincialisme et l'exotisme sont des menaces perçues comme sinistres²⁴². Dans ce contexte, la non conformation d'une véritable scène de débat critique est fort compréhensible et le basculement des Argentins en faveur de Restany dans le duel anticipé par van der Marck, dilue la confrontation entre les positions du critique français et son collègue états-unien. Celle-ci laisse plus de traces privées que publiques, comme on le constate dans les échanges épistolaires ultérieurs à la rencontre²⁴³.

La réception et la répercussion très inégales des visites des deux critiques dans le milieu local subsiste largement dans la mémoire des institutions artistiques actives pendant la décennie. Dans un dossier des archives du MAM-BA, la section intitulée « Visite de Pierre Restany » conserve de nombreuses photographies noir et blanc où l'on voit le critique français et Greenberg visitant les installations du musée, aux côtés des autorités et membres de cette institution, parmi eux le directeur Hugo Parpagnoli et l'ex-directeur Rafael Squirru. Les légendes ne mentionnent en aucun cas le nom du critique états-unien. Trois ans plus tard, le musée publie *MAM 10 años 1956-1966*, un recueil commémorant la première décennie d'existence de l'institution²⁴⁴. Une photographie de la série consacrée à la visite de Restany est choisie pour documenter les activités remarquables du musée : sur l'image occupant toute la surface de la page, on voit Restany à côté des autorités, mais pas Greenberg. Au pied, la légende fait référence à la visite du critique en 1964, sans mentionner Greenberg non plus [Image 5-47]. Ainsi, dans ce livre, qui vise à condenser et

241 Sans signature, « El premio Di Tella a la plástica nacional », *La Nación*, 2 octobre 1964.

242 Gonzalo AGUILAR, *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*, op. cit., p. 17.

243 Jan van der Marck, par exemple, commente à Restany, amusé, qu'il est évident que Minujín « hait » l'États-unien car dans ses lettres elle insiste à écrire « Grimberg » à la place de « Greenberg ». Jan VAN DER MARCK, lettre à Pierre Restany, 10 décembre 1964. ACA PREST.XSAML 08/21.

244 *MAM 10 años 1956-1966*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, Secretaría de Cultura y Acción Social, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1967.

hiérarchiser les événements les plus marquants de la période comprise entre 1956 et 1966, aucune trace visuelle ou textuelle de la présence du critique états-unien à Buenos Aires n'est conservée.

Lors des années soixante, auteurs, animateurs culturels et critiques d'art français et d'autres origines arrivent en Argentine, invités par les institutions locales imbues de l'élan internationaliste et modernisateur. Le nom qui revient toujours est celui de Restany. Malgré les inconvénients subis par ses articles et projets, le critique est le seul à créer, accroître et maintenir dans le temps un réseau professionnel et amical. Au début de la section, on postulait que les voyages de Restany et son contact avec les Argentins constituent un des « derniers » épisodes cosmopolites touchant la critique d'art. La conjoncture permettant de le considérer en ces termes est alors en pleine transformation. L'euphorie internationaliste montre rapidement ses aspects utopiques avec l'échec des projets orientés vers cette direction. De la même manière, la traditionnelle disponibilité locale envers les envoyés des centres subit une forte critique dans le cadre des débats priorisant la question latino-américaine dans le tournant de la décennie. Les nouvelles perspectives examineront l'autorité des modèles européens et discréditeront le rôle réceptif des élites intellectuelles et artistiques locales.

6. Formes artistiques inédites, modèles étrangers et engagement

La profusion des pratiques et comportements inédits parmi une partie des artistes argentins met la critique d'art à l'épreuve pendant les années soixante. Ceux-là peuvent être compris sous la notion de « néo-avant-gardes¹ » : des objets construits ou récupérés, de la peinture « contaminée » avec des ressources d'autres langages, des pratiques du corps et du temps, des expériences orientées vers la dématérialisation et le conceptuel, de l'introduction de nouvelles technologies dans l'art et de l'intromission de l'art dans les médias de masse et dans d'autres sphères dont il était normalement séparé, des pratiques critiques de l'institution et du système de l'art, parmi d'autres. Le caractère expérimental des recherches des Argentins durant ces années connaît des stratégies et voies différentes et multiformes. Il y a des « informels, créateurs d'objets, conceptuels, militants de l'art destructif et de la nouvelle figuration, qui occupent la scène avec des peintures, sculptures, collages, objets, bricolages, assemblages, environnements, installations, et *happenings*². » Vis-à-vis de cela, divers agents du milieu artistique manifestent leur inquiétude autour de l'absence d'approches critiques satisfaisantes. Des critiques, artistes et écrivains d'art circonstanciels confirment cette perception. Bien qu'eux-mêmes soient des membres actifs de la communauté d'écrivains, ils sont d'accord sur ce manque, et, paradoxalement, ne cessent de contribuer à accroître la discipline avec leurs nombreux écrits. La préface des conférences d'Oscar Masotta sur le Pop Art, publiées en 1967, expose le mécontentement envers cette situation³. Masotta y affirme que le milieu souffre d'« agraphie⁴ ». Dans un bref échange épistolaire avec Luis Felipe Noé, artiste et aussi écrivain, au début de 1968, il signale le besoin de combler la « carence de critique sérieuse⁵ ». Pour ce faire, Masotta propose d'envisager l'édition des textes des deux –

1 À ce sujet on suit Hal FOSTER, *El retorno de lo real : la vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.

2 Marcelo PACHECO, « De lo moderno a lo contemporáneo. Tránsitos del arte argentino 1958-1965 », in Inés KATZENSTEIN (dir.), *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años '60*, Buenos Aires, The Museum of Modern Art, Fundación PROA, Fundación Espigas, 2007, p. 19

3 Certains aspects de ce chapitre sont développées dans Berenice GUSTAVINO, « La escritura sobre arte y las nuevas prácticas artísticas en Argentina a mediados de los años sesenta. El problema de la nacionalidad del arte », in BARREIRO LÓPEZ Paula, DÍAZ SÁNCHEZ Julián (dir.), *Crítica(s) de arte. Discrepancias e hibridaciones de la Guerra Fría a la globalización*, Madrid, CENDEAC, 2014, pp. 97-113.

4 Oscar MASOTTA, *El pop-art, in Revolución en el arte : pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*, Buenos Aires, Edhasa, 2004, p. 117. Diverses articles de Masotta existent en version anglaise dans Inés KATZENSTEIN (dir.), *Listen, Here, Now! Argentine Art of the 1960s Writings of the Avant-garde*, New York, The Museum of Modern Art, 2004.

5 Oscar MASOTTA, lettre à Luis Felipe Noé, 11 janvier 1968. Fonds Luis Felipe Noé, Archives Fundación Espigas. Reproduite dans KATZENSTEIN (dir.), *Escritos de vanguardia..., op. cit.*, pp. 230-231.

qui par ailleurs ne sera jamais concrétisée. En 1969, à son tour, Jorge Romero Brest corrobore l'état du discours critique dans un des premiers ouvrages dédiés à l'art de la décennie :

La critique, en général, n'a pas favorisé le mouvement de rénovation, malgré ceux qui ont tenu le coup et qui l'ont soutenu dès le début, Aldo Pellegrini et Germaine Derbecq, et quelques-uns qui se sont ajoutés, Basilio Uribe (...) et quelques jeunes comme Fermín Fèvre, Carlos Claiman et Horacio Safons à Buenos Aires, et Jorge López Anaya, Edgardo Vigo et Luis Pazos à La Plata. En plus de quelques combattants acharnés de la première heure qui ont modifié ou qui sont en train de modifier cette attitude⁶.

Les lamentations sur l'insuffisance et les points faibles du discours critique sont quasiment un trait propre du genre. À chaque époque, les auteurs évaluent leur production et celle de la communauté des pairs, avec le but de disqualifier tant leurs aînés que leurs contemporains. Il s'agit d'un exercice visant à installer et à affirmer la position critique personnelle dans l'ensemble des discours sur l'art. En Argentine, au milieu des années soixante, les observations sur l'absence de critique d'art concernent diverses fonctions de ce discours d'accompagnement. Face aux nouveautés introduites par les artistes, la critique serait inefficace, incapable d'apporter des idées, et ne saurait orienter ni la production ni la réception du nouveau. Les écrivains d'art sont accusés de ne pas connaître l'art contemporain (Vigo) et, plus particulièrement, de ne pas contribuer, à l'aide d'arguments et de théorisations, à la diffusion et à la compréhension de l'art argentin à l'étranger (Kosice). Ces plaintes expriment les attentes autour du rôle et des fonctions de la critique : l'élaboration de catégories, d'étiquettes, et surtout de nouveaux critères de jugement permettant la compréhension et l'organisation des pratiques innovatrices, dont la succession, la simultanéité et le remplacement rapide, semblent compliquer le temps d'élaboration des réflexions.

Quelles sont les caractéristiques de ce discours remis en question par les acteurs de la décennie ainsi que par les analystes de la période⁷ ? D'abord, la présence des pratiques artistiques

6 Jorge ROMERO BREST, *El arte en la Argentina. Últimas décadas*, Buenos Aires, Paidós, 1969, p. 103. [La crítica, en general, no ha favorecido el movimiento de renovación, aunque se mantuvieron firmes en la brecha quienes la apoyaron desde el primer momento, Aldo Pellegrini y Germaine Derbecq, y se incorporaron algunos : Basilio Uribe, con la autoridad que procede del campo de acción en que actúa y algunos jóvenes como Fermín Fèvre, Carlos Claiman, y Horacio Safons en Buenos Aires, Jorge López Anaya, Edgardo Vigo y Luis Pazos en La Plata. Aparte de que algunos combatientes encarnizados de la primera hora modificaron o están modificando la actitud.]

7 Aujourd'hui, l'historiographie de l'art des années soixante concorde en général sur ce point. La critique de l'époque est signalée comme inefficace par rapport à la production artistique de son temps. Longoni, par exemple, retient peu de noms dans un ensemble qu'elle juge en général « hostile » à l'avant-garde. Ana LONGONI, « Oscar Masotta : Vanguardia y revolución en los sesenta », in Oscar MASOTTA, *Revolución en el arte...*, op. cit., p. 9. Giunta signale que la critique ne contribue pas à la compréhension du nouveau et ignore directement certaines expériences d'avant-garde, car elle opère encore à partir d'une « tradition sélective » qui évalue les œuvres actuelles avec de critères configurés dans le passé. Cette critique considère la récupération du legs des avant-

expérimentales dans la presse, notamment dans les revues généralistes, semble contredire ces affirmations au moins d'une perspective « quantitative ». En effet, les activités de l'ITDT rassemblent un nombreux public et chaque événement est suivi par les médias – comme on l'a signalé préalablement⁸. Le quartier où fonctionne le CAV est appelé « *Manzana Loca* » [« Pâté de maisons fou » ou « de folie »], et un plan de cette zone de la ville indiquant les points de culture et socialisation significatifs (cafés, librairies, galeries, cinéma) est élaboré et publié par le magazine *Claudia* [Image 6-1]⁹. Les chroniques de certains médias se réjouissent des aspects scandaleux et contestataires des activités du centre, les associant à la jeunesse, au phénomène *hippie* et à des pratiques à contrecœur des mœurs de l'époque. En outre les approches sensationnalistes de certains comptes rendus et articles sur la vie sociale de Buenos Aires, une critique d'art de circulation médiatique n'a cessé d'être publiée. On considère ici des articles sur les prix et certains événements tenus à l'ITDT entre 1964 et 1966 où l'outillage conceptuel maîtrisé par ce méta-discours artistique peut être aperçu. Comme l'affirme Arthur Danto, des œuvres du genre des *Brillo Box* (1964) de Warhol dévoilent progressivement la certitude que le récit sur l'art moderne en vigueur depuis l'impressionnisme – le « récit dominant » dont Clement Greenberg est le principal porte-parole dans cette perspective états-unienne – est tombé en désuétude. La production artistique ne s'arrête pas, mais elle ne compte pas désormais un récit d'explication et légitimation fort, capable d'établir les frontières entre ce qui appartient au domaine de l'art et ce qui n'y appartient pas. L'ancienne définition de l'œuvre d'art basée sur les principes d'originalité, autonomie et beauté formelle devient insuffisante pour aborder les nouvelles expérimentations¹⁰.

gardes historiques comme la répétition anachronique de ce qui en Europe compte un demi-siècle d'existence ; elle n'arrive donc pas à composer un cadre de légitimation pour l'art nouveau. Andrea GIUNTA, *Vanguardia, internacionalismo y política : arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001, pp. 167, 168, 187 et d'autres. King, quant à lui, explique – à partir des témoignages d'Enrique Oteiza, directeur de l'ITDT –, que la critique n'a pas contribué par une pensée théorico-critique au mouvement d'avant-garde artistique se penchant, au contraire, sur les aspects scandaleux de certains événements et expositions. Des auteurs comme Romero Brest, Aldo Pellegrini et Hugo Parpagnoli, affirme King, étaient alors fortement influencés par la critique d'art moderne européenne. Leurs approches, dépendantes de celle-ci, déterminaient leur aveuglement face à la créativité des mouvements locaux. John KING, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Asunto Impreso Ediciones, 2007, pp. 24, 94, 113 et d'autres.

8 « Le phénomène "Di Tella" et le phénomène "avant-garde" ont été pendant les années soixante "faits" en grande partie par *Primera Plana* ou *La Nación* et quelques autres journaux et magazines », affirme Néstor García Canclini, soulignant ainsi l'importance de la presse autant dans la diffusion que dans l'« invention » des événements de l'ITDT, cité dans *Ibidem*, p. 95.

9 Plan illustrant un article du magazine *Claudia*, novembre 1968. *Ibid.*, p. 169. Le récit des souvenirs de ceux qui y ont participé insiste particulièrement sur la manière dont l'activité culturelle s'inscrivait dans l'espace public. Beatriz Sarlo remémore la continuité spatiale et le transit existant entre les locaux de l'UBA et le siège de l'ITDT. Elle compare ce phénomène avec ceux de certaines zones de Paris imprégnées dans différentes époques par l'activité culturelle et la modernisation, étudiés notamment par Pierre Bourdieu. Entretien dans *Ibid.*, pp. 419-425.

10 Arthur C. DANTO, *Después del fin del arte : el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Buenos Aires, Paidós, 2006.

La critique d'art argentine est l'objet de contradictions et ajustements imposés par ce nouveau contexte de problèmes qui devient évident au fil des années.

L'impossibilité d'assimiler de manière convaincante certaines œuvres soit à la catégorie de « peinture » soit à celle de « sculpture » est un des obstacles rencontrés par la critique. L'irruption de l'« objet » force les catégories préexistantes, et les descriptions et appréciations des composants visuels et perceptifs propres de la critique formaliste se heurtent aux pièces qui mettent en cause l'autonomie de l'art et les formes traditionnelles de la « beauté ». En plus, l'idée que « n'importe quel objet peut être une œuvre d'art », diffusée à l'époque¹¹, n'est pas facilement adoptée par les commentateurs. Le prix de l'ITDT de 1964 installe l'art nouveau comme sujet de controverse dans les médias. Les œuvres récompensées, *¡Revuélquese y viva !* de Marta Minujín, et *Integralismo Bio-cosmos N° 3* d'Emilio Renart, déconcertent la critique. Que ce soient ceux qui soutiennent la décision du jury comme ceux qui la remettent en question, tous signalent le problème posé par ces pièces à l'égard des catégories de peinture et de sculpture. Les critiques optent, sans trop de conviction dans certains cas, pour interpréter ces œuvres comme « objets ». Dans un article anonyme, les critères pour récompenser les « matelas » de Minujín sont comparés avec ceux observés pour décerner le prix de la Biennale de Venise à Robert Rauschenberg deux mois auparavant¹². Bien que le même « climat » semble régner sur les deux scènes, le chroniqueur argentin n'utilise pas les étiquettes Pop Art ou Néo Dada pour cerner l'œuvre de Minujín ; il utilise au contraire celle d'objet¹³. Les positions les plus opposées au caractère indéfinissable et expérimental de ces pièces sont celles des critiques Cayetano Córdova Iturburu et Hernández Rosselot. Ces commentateurs refusent « la nouveauté pour la nouveauté en elle-même » et signalent leur préférence pour des œuvres dont l'appartenance au genre pictural est plus clairement reconnaissable, comme c'est le cas de celles de Magariños D., Carlos Silva ou Kenneth Noland [Images 6-2 et 6-3], participant aussi au concours, où « les formes et la couleur continuent à avoir du sens¹⁴ ». Ils soutiennent notamment l'envoi au salon de l'ITDT de l'artiste argentin installé en France, Julio Le Parc. L'objet entraîne de nouvelles préoccupations. Il s'agit pour la plupart des pièces réalisées avec des matériaux peu nobles (carton pâte, plâtre, bois, fil de fer, tissu) ou récupérés. Les critiques manifestent des réticences concernant la vie future des

11 En 1965, Noé cite la phrase qu'il attribue à Andy Warhol. Luis Felipe NOÉ, *Antiestética*, Buenos Aires, de la Flor, 1988, p. 158.

12 Sans signature, « Cuando se premia un colchón », *Atlántida*, novembre 1964.

13 Le commentateur reconnaît néanmoins des éléments « pop » dans l'installation qu'Antonio Berni avait présentée à la galerie Liroloy dans l'exposition *La muerte* la même année.

14 HERNÁNDEZ ROSSELOT, « Notas de arte. Polémica sobre un premio internacional », *La Razón*, octobre 1964.

œuvres, leur conservation¹⁵ et commercialisation¹⁶. Les commentaires les moins convaincus suggèrent que le recours à ce type de matériaux risque de pousser les pièces au-delà des limites de ce qui est accepté comme art¹⁷. Pour estimer la valeur du travail des producteurs de ce type d'objets, les chroniqueurs reconnaissent le besoin d'élaborer une nouvelle règle plus focalisée alors sur l'« invention » que sur les anciens critères de « qualité »¹⁸ ; ils remarquent également la transformation du paysage entourant traditionnellement le travail artistique : outils, atelier, gestes¹⁹.

En 1966, l'étiquette « Pop Art » est bien installée dans le vocabulaire de la critique qui l'utilise notamment pour les œuvres des quelques participants au prix de l'ITDT de cette année-là. *Girasoles* [Tournesols] (acrylique, divers type de plastique, vernis, lumière, 300 x 480 x 100 cm) de Susana Salgado, et l'autoportrait de Delia (Dalila) Puzzovio reçoivent le premier et deuxième prix du concours. Salgado présente une installation avec des dizaines de tournesols artificiels, et Puzzovio une peinture agrémentée de lumières et coussins disposés par terre. La structure de David Lamelas, *Prolongación de una cantidad limitada de espacio* [Prolongation d'une quantité limitée d'espace] (verre, aluminium, néon, 10 m²) – œuvre « minimaliste » avant l'heure –, obtient un prix spécial par décision d'un jury composé alors de Lawrence Alloway, Otto Hahn et Romero Brest [Images 6-4 à 6-10]. Córdova Iturburu, soutenant la même orientation critique qu'avant, conteste ces choix. Les pièces gagnantes ne sont, à son avis, que des exemples « corrects » du Pop Art, réalisés avec l'objectif de satisfaire le goût d'un jury n'ayant d'yeux que pour cette tendance. Les examinateurs sont discrédités par le critique qui les présente comme des « enfants alléchés par les friandises » du pop local. Córdova Iturburu soutient, au contraire, un autre secteur des œuvres exposées :

Le jeu dansant des lumières, couleurs et sons d'Armando Durante est d'une ingéniosité et d'un intérêt esthétique aussi convaincant que les précieuses colonnes et structures d'acrylique et lumières d'Eduardo Rodríguez, ou que les peintures génératives et le beau *Cuadrado generando vibración*, de Miguel Ángel Vidal. La fantaisie, la perfection réalisatrice et la présence de cette suggestion technique où on aperçoit l'esprit de notre temps confèrent aux œuvres des trois artistes une dignité indiscutable et cette résonance dans les sens et dans l'esprit qu'on appelle beauté²⁰.

15 Basilio URIBE, « Artes Plásticas. Premio Di Tella 64 », *Criterio*, 24 septembre 1964. Le problème de la conservation des pièces nouvelles surgit en particulier en relation à l'œuvre d'Emilio Renart mais l'inquiétude pouvait se présenter aussi face aux *Cosas* de Raúl Santantonín, par exemple.

16 Fanny POLIMENI, « La muchacha del colchón », *Para Tí*, 22 décembre 1964, pp. 22-23.

17 Fermín FÈVRE, « El Salón Nacional Di Tella 1964 », *El Cronista Comercial*, 16 septembre 1964.

18 Fermín FÈVRE, « El Premio Nacional Di Tella 1964 », *El Cronista Comercial*, 6 octobre 1964 ; Basilio URIBE, « Artes Plásticas. Premio Di Tella 64 », art. cit.

19 Fanny POLIMENI, « La muchacha del colchón », art. cit.

20 Cayetano CORDOVA ITURBURU, « Op-art y pop-art en el Di Tella », *El Mundo*, octobre 1966. [El danzante juego de luces, colores y sonidos de Armando Durante es de un ingenio y un interés estético tan convincente como las

L'approche des œuvres focalisant sur leurs composants formels qui auraient la capacité de transporter la sensibilité du spectateur sur des plans moraux et sensibles, et de l'amener à une expérience esthétique dominée par le sentiment de la beauté, se heurte à un obstacle infranchissable face aux œuvres pop gagnantes. L'association de ces pièces à des opérations et à l'esthétique de la mode et de la publicité, devient aussi un argument pour condamner l'ensemble. Pour Córdoba Iturburu, les œuvres pop et la position du jury aident à faire de l'exposition la réussite de « l'annulation complète de la substantifique moelle de l'art de tous les temps : l'affirmation incorruptible de la personnalité. »

Un article de Germaine Derbecq²¹ montre une autre réception critique du même prix. L'auteure y signale les œuvres exposées comme de vrais témoignages du temps actuel. À la différence de Córdoba Iturburu, elle parie sur la jeune génération pop. Pour cette critique, ces artistes se détachent de la génération précédente, celle des « constructivistes » comme Rodríguez, Vidal, Durante et autres – artistes soutenus par Córdoba Iturburu. Les artistes pop représentent le relais « Après des années d'art informel, d'expressions psychiques, de couleurs sombres, de peintures tristes, sinistres souvent (...)»²². Derbecq juge « classique » la composition de l'installation de tournesols plastiques de Salgado et remarque les opérations produisant la profondeur ainsi que le rôle de la couleur. Elle trouve également que la répétition des motifs floraux marque le rythme et « ferme le thème, la mélodie de l'ensemble ». L'œuvre de Puzzovio, à son tour, est pour Derbecq une peinture « murale » en raison de sa taille (500 x 700 cm). Le portrait de l'artiste mi-nue, allongée sur le sable, jouant le rôle suggestif d'une starlette ou d'un mannequin à la plage, est encadré par une bande d'ampoules électriques comme celles des loges des comédiens ou des affiches de cinéma ; quelques coussins sur le sol au pied de la toile complètent l'installation. Derbecq examine ces derniers : « Leurs surfaces lisses, brillantes comme une peau, les beaux volumes s'identifiant à la chair, suggèrent des douceurs qui caressent déjà la

joyantes columnas y estructuras de acrílico y de luces de Eduardo Rodríguez, o las pinturas generativas y el bello *Cuadrado generando vibración* de Miguel Ángel Vidal. La fantasía, la perfección realizativa y la presencia de esa sugestión técnica en que se advierte el espíritu de nuestro tiempo confieren a las obras de estos tres artistas una dignidad incuestionable y esa resonancia en los sentidos y en el espíritu a la que llamamos belleza.]

21 Germaine Derbecq (1899-1973) est une peintre et critique française formée dans diverses académies à Paris. Elle y côtoie Juan Gris, Le Corbusier, Pablo Picasso et Maurice Raynal. En 1922 elle épouse le sculpteur et diplomate argentin Pablo Curatella Manes. Le couple habite différents pays avant de s'installer en Argentine où Curatella Manes décède en 1962. À Buenos Aires, Derbecq conseille les propriétaires de la galerie Lirolay, espace qui accueille les premières expériences d'avant-garde. Elle publie ses critiques, rédigées en français, dans le journal de la communauté française de Buenos Aires. Avec Silvia de Ambrosini et Odile Baron Supervielle elle fonde en 1970 la publication spécialisée *Arte informa* appelée ensuite *Artinf*. Ana LONGONI, « Germaine Derbecq : una visionaria del arte », *Todo es Historia*, n° 414, janvier 2001, pp. 60-64.

22 Germaine DERBECQ, « Les expositions. Prix national Di Tella », *Le Quotidien*, octobre 1966.

vue. Par une sorte d'osmose, ces qualités se communiquent à la peinture. » Pour expliquer ce passage des attributs de la matière des coussins à celle de la peinture qu'ils entourent, l'auteure fait appel à l'idée de Georges Braque selon laquelle les choses n'existent pas en soi mais dans leurs rapports. Dans le même sens, la discontinuité ou la « rupture optique » identifiée par Derbecq comme l'opération centrale dans la pièce de David Lamelas est interprétée comme une nouvelle version d'un problème présent déjà dans les recherches de Paul Cézanne. L'élaboration d'arguments de soutien aux nouvelles expérimentations qu'elles soient par la voie du Pop Art et des références à la culture de masses ou qu'elles soient au moyen de l'interrogation de l'espace et de la lumière, est basée ici sur des critères d'observation, description et analyse provenant encore de l'histoire et de la théorie de la peinture moderne. Si Derbecq ne refuse pas l'innovation, comme c'est le cas chez Córdova Iturburu, son approche des œuvres reste cependant héritière des critères modernes. Les œuvres des Argentins sont ainsi observées par le biais de la connaissance de la peinture moderne et inscrites de cette manière dans la continuité de problèmes d'ordre conceptuel et formel définis par l'impressionnisme.

Face à l'art nouveau, les commentaires critiques mettent en évidence la préoccupation pour le public²³. Néanmoins, dans de nombreux cas, la tâche de médiation entre les œuvres et le spectateur que la critique est censée accomplir est déplacée par la thématization des réactions de ce dernier. Autant la réception critique la plus opposée au nouveau que celle qui évite de prononcer des jugements explicites, cherchent à établir une sorte de solidarité avec celui-ci et avec le lecteur – public potentiel – basée sur le partage des expressions de confusion et de désorientation provoquées par la rencontre avec les œuvres²⁴.

Les avertissements autour du « manque de critique sérieuse » sont progressivement mis en relation avec la conscience du besoin d'un outillage théorique d'un nouveau type qui soit en accord avec l'art actuel. Cette question intervient dans les débats des auteurs le reste de la décennie, comme on le verra dans de prochaines sections. Les pratiques et propositions artistiques plus récentes révèlent cette situation de manière incontournable. Au-delà des positions de soutien ou de refus de l'art nouveau, la critique de compte rendu a su identifier et désigner les problématiques inédites auxquelles elle s'affrontait. Les questionnements des catégories d'œuvre

23 Comme l'affirme Moyinedo, l'inclusion des pratiques jusqu'alors étranges à l'art « irrite » le public dans la mesure où l'œuvre ne respecte plus ses usages prévisibles. La critique et l'histoire signalent alors cette irritation comme un assaut à la bonne foi du spectateur. Sergio MOYINEDO, « “¿Cuándo hay arte?” Determinaciones discursivas de la circulación artística », thèse de master FBA/UNLP, 2008, inédit.

24 Romero Brest choisit ce point de départ dans son allocution sur *La Menesunda* citée précédemment. Jorge ROMERO BREST, « Arte 1965 : del objeto a la ambientación. La Menesunda », Buenos Aires, 11 juin 1965. Tapuscrit. Archives JRB C1-S6-C156C, p. 5.

d'art, d'artiste et de spectateur des expériences plus récentes sont détectés, dans la mesure où les modifications qu'ils provoquent ne s'accordent plus aux attentes et critères élaborés pour la compréhension et le jugement de l'art moderne.

De l'art nouveau et des problèmes anciens

Les pratiques néo-avant-gardistes confrontent la critique à de nouveaux défis en la poussant à tenter des voies d'approche originales. Quelques manifestations raniment notamment les débats traditionnels de la littérature sur l'art argentin. Avec le Pop Art en particulier réapparaît la question du national qui avait été déplacée du centre de la réflexion pendant les années de recherche et défense d'un langage artistique voulu commun à toutes les régions de l'espace mondial des arts. Le retentissement du Pop Art entre les artistes argentins amène les critiques à se poser la question sur l'existence d'un « Pop Art national » et de la place de celui-ci sur la scène internationale. Les auteurs concordent quant à la nature éminemment « états-unienne » de cette tendance. Mais cette certitude ne fait qu'alimenter le débat, car il devient nécessaire d'expliquer l'adhésion que ce style éveille parmi les artistes locaux. La question contribue aussi à élargir la composition traditionnelle de l'espace mondial des arts : désormais les États-Unis, exclus auparavant des débats privilégiant l'axe Argentine-Europe, vont y être incontestablement intégrés. De la même manière que les artistes modifient à l'époque leurs déplacements dans le sens d'une route traçant un triangle entre l'Argentine, l'Europe et les États-Unis, l'irruption du Pop Art amène la critique à considérer l'art de la nation du Nord d'une manière jusqu'alors inédite²⁵.

Des auteurs ayant des profils différents comme Romero Brest, Oscar Masotta et Luis Felipe Noé contribuent à la discussion reliant Pop Art et nationalisme, tout en cherchant à renouveler leurs savoir-faire. Les trois consacrent depuis 1965 des écrits et réflexions au Pop Art et aux problèmes qu'il pose aux approches et interprétations critiques. Ils appartiennent à des générations différentes – Masotta et Noé ont une trentaine d'années alors que Romero Brest en a déjà soixante –, occupent des positions dissemblables dans le milieu et sont issus de traditions et

25 On peut postuler que pour la critique locale, le Pop Art est la première avant-garde proprement états-unienne plutôt que l'expressionnisme abstrait des années de l'après-guerre. Celui-ci est perçu comme une manifestation comparable à l'art informel européen dans ses versions française comme espagnole. Il faut prendre en compte que la diffusion de l'expressionnisme abstrait comme « art national » des États-Unis et les travaux des porte-paroles comme Clement Greenberg, n'ont pas un impact contemporain en Argentine, où l'intérêt pour les questions artistiques se concentre plutôt sur l'axe Buenos Aires-Europe comme on l'a déjà signalé.

parcours intellectuels divers. Romero Brest revêt, plus que les autres, les attributs du critique et de l'historien d'art. Toutefois le Pop Art fait irruption avec des caractéristiques qu'il n'avait pas prévu et sa recherche des critères appropriés pour l'aborder se prolonge dans le temps. Son contact avec le Néo Dada date de 1960, quand il découvre les œuvres de Robert Rauschenberg lors d'un voyage à New York. Il visite des expositions de Pop Art à Paris en 1963, moment où cette tendance pénètre en France de par l'action de la galerie d'Ileana Sonnabend. La même année, il examine ses idées autour de l'art informel pour conclure qu'aucune tendance totalement nouvelle a surgi et que ce style continue à être en vigueur²⁶. Quoiqu'il reconnaisse le caractère innovateur du Pop Art, la nouvelle figuration et l'art des objets, il les interprète comme étant des éléments nouveaux venant s'ajouter à la tendance majeure de l'art informel, qui est à son avis, la véritable rupture avec la première moitié du XX^e siècle. L'année suivante, les œuvres exposées au prix de l'ITDT montrent cependant l'avancée de ces tendances perçues d'abord comme « marginales » ; elles semblent déplacer alors la primauté de l'informel. Le salon montre des œuvres dont l'esthétique est liée au Pop Art, au Nouveau Réalisme et à l'art cinétique, entre autres, et le jury – dont le même Romero Brest fait partie – récompense les matelas de Minujín. En 1965, dans sa conférence sur *La Menesunda*, Romero Brest vise à décrypter les expériences artistiques plus nouvelles²⁷. Il interprète les problèmes posés par cette pièce dans la direction ouverte par l'art informel et l'art des objets qui ont révélé « la crise de la peinture » qui se prépare depuis des siècles et bouleverse la culture fondée sur l'« image peinte comme élément d'éternité ». Le passage entre la composition d'images et la proposition d'objets ouvre une perspective vers une culture du temps et de l'espace différente, affirme-t-il, où l'abstraction et l'idéalisme mutent vers une valorisation inédite de l'expérience. Un an après, en 1966, il prend également la parole dans le cadre de l'exposition *11 Artistas pop : la nueva imagen* [11 artistes pop : la nouvelle image]²⁸. L'événement réunit pour la première fois à Buenos Aires un ensemble d'œuvres récentes d'artistes états-uniens. Romero Brest y intervient avec sa conférence « La nueva imagen de los artistas pop » [La nouvelle image des artistes pop]. Un article non signé fait le compte rendu de l'événement et donne le ton de l'allocution : le commentateur souligne les hésitations du critique

26 Jorge ROMERO BREST, « El arte informal y el arte de hoy. Un artículo muy remozado y reflexiones nuevas », *Premio Internacional de Pintura Instituto Torcuato Di Tella 1963*, Buenos Aires, Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, 1963, pp. 10-13. Il s'agit d'une version augmentée de l'article paru dans *Del Arte*, n° 1, juillet 1961, pp. 8-9. Souligné dans l'original.

27 Jorge ROMERO BREST, « Arte 1965 : del objeto a la ambientación. La Menesunda », tapuscrit cité.

28 Exposition tenue entre le 13 et le 29 mai 1966 à l'ITDT, organisée par Phillip Morris International avec le soutien du Service Culturel de l'Ambassade des États-Unis. Les artistes participants sont Allan D'Arcangelo, Jim Dine, Allen Jones, Gerald Laing, Roy Lichtenstein, Peter Phillips, Mel Ramos, James Rosenquist, Andy Warhol, John Wesley et Tom Wesselmann.

et son refus d'« élaborer des théories définitives » sur le Pop Art²⁹. La chronique montre que Romero Brest n'a pas pu finalement expliquer « pourquoi tout cela arrive », question à laquelle le public attendait une réponse. De la même manière que le critique l'avait fait l'année précédente, l'idée de l'objet comme destructeur de l'image est alors commentée ainsi que celle du Pop Art comme « sauveur » de l'image. D'après le critique, le Pop Art offrirait au public la possibilité de se retrouver « sur les chemins d'un art qui lui parle du monde où il habite après des années d'égarement ». Le chroniqueur ne laisse pas passer les occasions de remarquer les points contradictoires et même dubitatifs du conférencier qui essaie sans cesse d'« assurer ses arrières » et d'éviter toute sentence apodictique sur le Pop Art. Bien que Romero Brest fasse des efforts pour renouveler ses savoir-faire et s'adapter, la tâche ne s'avère en rien facile. En 1967, il remémore l'« ennui et le stupeur » déclenchés par la contemplation des « hamburgers » de Claes Oldenburg, ainsi que son incapacité d'articuler des interprétations devant les bandes dessinées de Roy Lichtenstein³⁰. Il combine des notions de la phénoménologie et de l'existentialisme et décrit le Pop Art comme un art à « nature ontologique différente ». La réactualisation de l'image opérée par cette tendance artistique est interprétée comme une tournure imprévue dans la continuité du modernisme. Dans la tentative d'écrire l'histoire de cette continuité, le critique dresse une généalogie reliant le Pop Art à l'art grec classique et à l'art concret. Comme ces styles, le Pop Art cherche à représenter un composant essentiel de la réalité, une « certaine *cosidad* » [choséité], qui annule les références au passé et au futur et installe l'image dans un temps présent perpétuel, explique le critique. Selon lui, le Pop Art est un art réfractaire à toute interprétation, qui laisse « tous les signes à la vue » et crée un cercle vicieux entre le « signe » et la « chose représentée ». Comme on l'a déjà signalé, Romero Brest affirme qu'une œuvre comme *La Menesunda* ne peut pas être abordée uniquement à partir des données sensibles qu'elle propose aux spectateurs. Confronté aux pièces de cette sorte, que remettaient en question les approches formalistes plus puristes, il recommandait de comprendre sans émettre de jugements, laissant cette tâche, qui s'avérait risquée, à l'histoire future³¹.

Masotta, quant à lui, se définit comme un intellectuel « arraché » à la politique et intéressé par l'étude du langage et du développement de la pensée contemporaine³². Il participe de différentes disciplines et aborde des thématiques variées lors de sa carrière – critique littéraire,

29 Article sans signature, « Puntos de vista. Pop-Art », *La Nación*, juin 1966.

30 Jorge ROMERO BREST, « Relación y reflexión sobre el pop-art », Inés KATZENSTEIN (dir.), *Escritos de vanguardia...*, op. cit., p. 120.

31 Jorge ROMERO BREST, « Arte 1965 : del objeto a la ambientación. La Menesunda », tapuscrit cité.

32 Oscar MASOTTA, *El pop-art, in Revolución en el arte...*, op. cit., p. 187.

psychanalyse, sémiologie – ; il s’insère pendant peu de temps dans le milieu de l’art, et quitte plus tard le pays pour s’installer en Espagne. À cause de cela, il reste « hors du canon de la critique d’art argentine ou latino-américaine³³ » – bien que cette situation se soit modifiée depuis quelques années dans l’historiographie de l’art local. Masotta voyage à New York début 1966, mais il est déjà familiarisé avec le Pop Art à travers les textes étrangers qu’il lit à Buenos Aires³⁴. Cela lui permet d’exposer quelques-unes de ses idées dans des conférences en 1965, qui sont publiées ensuite dans le volume *El pop-art* (Buenos Aires, Columba, 1967). Masotta écrit également sur le happening³⁵ et en réalise lui-même quelques-uns, changeant ainsi le rôle de l’analyste pour celui du « happeniste³⁶ ». Pour cet auteur, le Pop Art est une rupture radicale qui invalide définitivement toute discussion autour de l’opposition abstraction-figuration qui avait occupée la critique la décennie antérieure. Les plâtres de George Segal le conduisent à l’élaboration de sa théorie du « masque à l’envers » pour expliquer le Pop Art :

(...) le « pop » art est un art de l’objet masqué, masqué par les langages et par les codes. (...) Il est un « art du masque à l’envers » dont le sens profond consisterait en la perception et l’acceptation d’une intentionnalité qui ne va plus de l’homme vers les choses mais qui, selon l’expression de Merleau-Ponty, vient des choses vers l’homme³⁷.

Le Pop Art est analysé en le comparant avec la culture des masques étudiée par Lévi-Strauss dans *Anthropologie structurale* de 1958. Masotta s’intéresse à l’idée de « double représentation » présente dans diverses cultures, qui suppose qu’il est possible d’avoir un regard totalisant, une vision frontale, latérale et dorsale simultanée sur la figure représentée. Dans ces cultures, la personnalité se dédouble mais la subjectivité est centrée, car la signification est conçue comme un objet qui peut être perçu frontalement et de manière intégrale. Pour Masotta, le Pop Art est alors une analogie inversée car « il serait un art de la personnalité non dédoublée, de la subjectivité

33 Ana LONGONI, « Oscar Masotta : Vanguardia y revolución en los sesenta », *Ibidem*, p. 10.

34 Dans *El pop-art*, Masotta affirme connaître des œuvres à travers les reproductions et des revues *Quadrum*, *Arts*, *Art International*, *Métro*, *Cimaise* et *L’œil*.

35 Oscar MASOTTA, *Happenings*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1967. Partiellement réédité dans Oscar MASOTTA, *Revolución en el arte...*, *op. cit.*, pp. 199-312.

36 Masotta réalise les happenings *El helicóptero*, *Para inducir al espíritu de la imagen*, et *Sobre happenings* en 1966 à l’ITDT. Le dernier est un cycle où il recrée, avec d’autres artistes, des happenings de Carolee Schneemann, Claes Oldenburg et Michael Kirby qu’il avait vu à New York ou qu’il connaissait par des articles et livres. Cf. *Ibidem*.

37 Oscar MASOTTA, *El pop-art*, in *Revolución en el arte...*, *op. cit.*, p. 158. [(...) « el arte “pop” es un arte del objeto enmascarado », enmascarado por los lenguajes y los códigos. (...) Un arte de la « máscara al revés » cuyo sentido profundo consistiría en la percepción y en la aceptación de una intencionalidad que no va ya del hombre a las cosas, sino que, según la expresión de Merleau-Ponty, viene de las cosas hacia el hombre...]

décentrée, proposant une signification ne pouvant pas être explorée frontalement³⁸. » Pour cet auteur, le Pop Art ne peut pas être étudié sans prendre en considération le développement contemporain d'autres champs de la connaissance. De la même manière que le surréalisme et la psychanalyse ont partagé un temps historique précis, explique-t-il, ce style doit être observé dans sa corrélation avec la sémantique, la sémiologie, les études des langages et la théorie de l'information dont il est contemporain. Pour mettre en œuvre ses idées, l'auteur – en plus de consulter maints articles sur ce style parus entre 1958 et 1966 dans des publications étrangères³⁹ – fait appel aux notions de « code », « contexte », « signe » et « méta-langage », issues des travaux de Roman Jakobson, Ferdinand de Saussure et Claude Lévi-Strauss. Il base son analyse de l'esthétique contemporaine et ses rapports aux médias de masse sur les notions de « médium », « message », « redondance », « œuvre ouverte », formulées par des auteurs comme Umberto Eco et Marshall McLuhan, ainsi que sur celle de « discontinuité » proposée par Roland Barthes. À l'aide de ces outils conceptuels, le but de Masotta est de trouver le « principe systématique » guidant les recherches des artistes pop. À son avis, ce principe consiste à placer la « structure » au premier plan de l'œuvre, comme une relation logique entre les signes, opération qui pousserait alors la « forme » vers un second plan. Pour Masotta, le Pop Art se réfère moins aux contenus sociaux qu'aux structures qui rendent possible la transmission de ces contenus. Cette tendance thématise ainsi le « code » de la communication et souligne l'importance de cet élément dans la production de la signification⁴⁰. Tandis que Romero Brest cherche à comprendre le Pop Art dans la continuité du récit moderniste, Masotta ne pose pas le problème dans une perspective historique mais dans la confrontation avec les outils d'analyse plus contemporains. Il prend de cette manière une position particulière dans la production d'idées de son temps, aspirant à réfléchir « contemporanément sur le contemporain⁴¹ ». Cet auteur élabore une approche actualisée de l'art récent, innovante par rapport à ce qui était habituel à l'époque en Argentine, en prenant ses distances de l'existentialisme sartrien et de la phénoménologie qu'il avait côtoyés pendant les années cinquante. Il participe au processus de rénovation des sciences sociales et ses travaux peuvent être considérés comme des tentatives d'amener cette rénovation au terrain de la

38 [(El Pop Art) sería entonces un arte de la personalidad no desdoblada, de la subjetividad descentrada y que pensaría el significado como no pudiendo ser explorado de frente]. *Ibidem*, p. 184.

39 L'article le plus ancien de la bibliographie de Masotta est le célèbre « The Art and the Mass Media » de Lawrence Alloway, *Architectural Design*, février 1958, Londres, pp. 84-85. L'auteur argentin compte également des revues états-uniennes, anglaises, françaises, italiennes, allemandes, suisses et canadiennes dans sa liste de références.

40 Oscar MASOTTA, *El pop-art, in Revolución en el arte...*, op. cit.

41 Carlos CORREAS, *La operación Masotta : cuando la muerte también fracasa*, Buenos Aires, Interzona, 2007, pp. 62-105.

littérature sur l'art, visant à définir des critères de scientificité et à dépasser une critique de type philosophique, poétique et subjective⁴².

À l'exception des brèves incursions de Masotta sur le terrain du happening, Noé est le seul artiste des trois auteurs. Il compte une expérience comme critique d'art dans les pages du journal *El Mundo*, activité exercée en parallèle au métier de peintre⁴³. Depuis 1962, il intègre le groupe de la Nueva Figuración avec Ernesto Deira, Jorge de la Vega et Rómulo Macció, dont les objectifs sont de diffuser l'actualité artistique internationale et surtout de générer une avant-garde proprement argentine, un art concilié avec la réalité nationale. En 1965 Noé publie son premier livre, *Antiestética* (Buenos Aires, Van Riel), un essai où il développe sa « théorie du chaos » [Image 6-11]. L'ouvrage, rédigé en partie à New York, est présenté en simultané à l'exposition *Experiencias colectivas* [Expériences collectives] tenue au MAM-BA, où Noé met en pratique quelques notions développées dans l'essai : l'idée que le travail collectif dépasse la création individuelle, et que l'œuvre d'art comme objet unique et sacré est un mythe qui touche à sa fin. *Experiencias colectivas* montre le résultat d'une voie alternative de production artistique basée sur le travail collaboratif d'un groupe d'artistes convoqués par Noé⁴⁴. Dans *Antiestética*, cet artiste-écrivain s'occupe également du Pop Art, style qu'il connaît lors de son séjour à New York. L'introduction des objets dans les « *combines paintings* » de Robert Rauschenberg est pour lui l'« expérience ultime de l'esprit chaotique », et résume les traits les plus authentiques de l'art contemporain⁴⁵. L'approche de Noé n'est pas théorique mais une analyse générale de l'état de l'art dont le pop est un symbole, produit du chaos, l'instabilité et le dynamisme. Le « chaos » est la forme de l'expressionnisme qui régit le monde et l'art doit assumer une forme « chaotique » afin d'être un art véritablement de son temps, propose l'auteur. L'« anti-esthétique » sera le résultat de cette rencontre authentique

42 Ces questions sont examinées plus spécifiquement dans la section suivante de cette thèse.

43 Luis Felipe NOÉ, *Antiestética*, Buenos Aires, Van Riel, 1965 ; *Una sociedad colonial avanzada*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1971 ; *Código rompecabezas sobre Recontrapoder en cajón desastre*, Buenos Aires, De la Flor, 1974 ; *A Oriente por Occidente (Descubrimiento del llamado descubrimiento o del origen de lo que somos y no somos)*, Bogotá, Dos Gráficos, 1992 ; *El Otro, la Otra y la Otridad*, Buenos Aires, IMPSAT, 1994 ; et avec Nahuel RANDO le roman graphique, *Las aventuras de Recontrapoder*, Buenos Aires, De la Flor, 2003 ; *Noescritos sobre eso que se llama arte*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007, entre autres. Des fragments d'*Antiestética* sont traduits en anglais dans Inés KATZENSTEIN (dir.), *Listen, Here, Now ! Argentine Art of the 1960s Writings of the Avant-garde*, New York, The Museum of Modern Art, 2004.

44 L'exposition est tenue au MAM-BA en juin 1965. Les œuvres sont distribuées dans trois sections : cinq toiles de Noé, accrochées de manière chaotique, superposées, distribuées sur le mur jusqu'au plafond et jusqu'au sol, modalité pratiquée aussi dans l'exposition de l'artiste à la galerie Bonino de New York au début de l'année [Images 6-17 à 6-19]. Ensuite un ensemble de pièces conçues et réalisées avec les artistes Roberto Aizenberg, Enrique Barilari, Ernesto Deira, Fernando Maza et Jorge de la Vega ; et un dernier accrochage des œuvres d'artistes invités. Communiqué de presse. Archives MAM-BA, dossier 1965 B, folio 145 ; et *Experiencias colectivas*, cat. d'exposition, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Ce dernier n'est pas un catalogue traditionnel mais une « lettre » de quatre pages manuscrites rédigée par Noé et adressée au public.

45 Luis Felipe NOÉ, *Antiestética*, Buenos Aires, de la Flor, 1988, p. 151.

entre les artistes, leur temps et leur lieu. Toute création n'observant pas cet élément sera une œuvre hors du temps, non ancrée dans les déterminations de l'espace et du temps actuel. Dans le Pop Art, Noé ne vérifie pas une révolution formelle mais un changement qui affecte les hiérarchies de l'art occidental et produit des transformations dans les façons de voir. Ce style est pour l'auteur un art centré sur l'objet en accord avec la vision des artistes états-uniens, car leur propre société est centrée sur l'objet. La lecture de l'essai *Antiestética* de Noé est le point de départ de Masotta pour son travail sur le Pop Art⁴⁶. Mais la recherche de ce dernier d'un principe systématique servant à décortiquer cette tendance s'oppose à la revalorisation et acceptation du « chaos » du premier. Masotta objecte les conclusions de Noé : dans le Pop Art il n'y a pas de non-sens, affirme-t-il, et l'explication de cette nouvelle tendance ne se trouve pas dans l'expressionnisme.

L'approche sociologique et existentialiste de Noé, l'analyse depuis le structuralisme et la sémiologie de Masotta, et la philosophie de Romero Brest, sont les voies proposées pour traiter le phénomène du Pop Art. Les styles des auteurs sont différents ainsi que les objectifs de leurs textes : l'écriture de Romero Brest naît d'abord de son expérience comme spectateur et il cherche à répondre aux inquiétudes éveillées lors de ce contact. Masotta adopte la position du chercheur, il fournit des données précises sur les expositions et les ouvrages qu'il consulte, et décrit d'abord les œuvres afin d'arriver à des formulations théoriques sur le sujet. Noé fait appel à des phrases courtes et redondantes, son écriture est plus programmatique et prescriptive qu'analytique. Dans ce sens, ses écrits correspondent à sa position d'artiste d'avant-garde qui cherche à secouer le milieu et les traditions établies. Au-delà des différences, les trois s'accordent sur certains aspects : l'idée que « n'importe quel objet peut être une œuvre d'art » et la mise en évidence conséquente des limites de la critique formaliste ; la constatation de nouveaux points de contact entre la « basse » et la « haute culture » ; et la confirmation de la rupture des frontières séparant les divers genres de l'expression, révélée par la prolifération et par la brièveté de la vie des nouvelles étiquettes. En plus, l'explication du Pop Art par le biais des hypothèses du type sociologique est présent chez les trois : la consommation, l'omniprésence des médias de masse, l'artifice et la technique dominant la vie quotidienne servent à expliquer le phénomène, n'étant pas compréhensible hors des caractéristiques des sociétés urbaines actuelles.

Les auteurs concluent que le Pop Art est un phénomène proprement états-unien. La question autour de l'existence d'un Pop Art « national » revient pourtant à plusieurs reprises dans

46 Oscar MASOTTA, *El pop-art, in Revolución en el arte...*, op. cit., p. 117.

leurs écrits, en rentrant en apparente contradiction avec l'affirmation précédente. La question est cependant motivée par de diverses raisons : d'une part, l'inclusion dans l'œuvre d'un groupe d'artistes argentins des attributs associés au « pop » et, de l'autre, la diffusion de la dénomination dans les médias servant à adjectiver divers types de manifestations culturelles, qui pousse la critique à fixer des positions sur le sujet. Cette présence incontournable ravive d'anciennes inquiétudes sur le besoin de cerner et définir un art national authentique. Comme on l'a signalé, des débats similaires ont eu lieu face à l'art informel quelques années auparavant. Le problème de la nationalité de l'art n'était pas néanmoins privilégié dans les discussions autour de cette tendance. Elle était conçue comme un style effaçant les traits « locaux » et assurant un langage « universel » ignorant des frontières nationales, et le degré de son attachement aux milieux d'origine n'était pas central dans les débats qu'elle a suscités. La critique argentine avait célébré ces traits car ils promettaient une place sur la scène internationale pour l'art local. Dans ces discussions, c'est l'art informel espagnol la manifestation qui sème le même type d'inquiétudes que le Pop Art car pour les critiques les Espagnols réussissent une variante proprement nationale de cette tendance à prétention universelle. Cette exception mène alors les Argentins à s'interroger sur les possibilités d'un enracinement semblable de l'informel dans le pays⁴⁷.

Romero Brest comme Masotta sont attentifs à la différence entre le Pop Art et les manifestations produites en Argentine dont les opérations mises en œuvre par les artistes étaient tout à fait comparables à celles des États-Uniens. Si Masotta consacre une des premières sections d'*El pop-art* à commenter les œuvres de Renart, Raúl Santantonín, Carlos (Charlie) Squirru, Juan Stoppani, Luis Wells, Fernando Maza et Minujín, il évite pourtant de les inclure sous la dénomination pop, comme le signale Ana Longoni⁴⁸. Il opte pour les classer sous l'étiquette

47 En 1963, par exemple, une critique tentait des explications au phénomène de « nationalisation » de la peinture informelle en Espagne : « Quelques nations – Espagne, par exemple –, avec une tradition picturale et une personnalité collective forte et définie, ont pu – tâche presque irréalisable – donner un ton national à l'art informel. Comment l'Espagne a réussi cette entreprise qui la place au moment de se concrétiser (...) dans l'exception et non dans la règle ? (...) [Ils ont choisi le chemin de] transcrire en termes plastiques certaines parcelles du paysage ibérique (...). Ils ont cherché spécialement celles que, par extension, on peut appeler informelles (...). » María SCUDERI, « Encuesta. El momento actual del arte argentino », *Crítica de arte. Argentina 1962-63*, Asociación Argentina de críticos de arte, Buenos Aires, 1963, p. 41. Au début des années soixante-dix, Noé remémore cette perception : « Nous étions [le groupe de la Nueva Figuración] impressionnés par la force qu'avait eu l'art informel en Espagne et face au monde et par la façon dont ils avaient imposé une « peinture espagnole » à un moment où la peinture espagnole était en décadence. Nous voulions imposer une « peinture argentine » qui reflétait un peu le bordel dans lequel nous vivions. » [Queríamos suscitar una nueva tendencia, un gran movimiento en Argentina, porque creíamos poder agarrar la imagen argentina. Estábamos impresionados por la fuerza que había tenido el informalismo en España y frente al mundo y cómo había impuesto una "pintura española" en un momento que la pintura española estaba en decadencia. Nosotros queríamos imponer una "pintura argentina" que reflejara un poco el despelote que vivíamos.] Miguel A. ROJAS MIX (dir.), *Noé. El arte de América Latina es la revolución*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1973, p. 12.

48 Ana LONGONI, « Oscar Masotta : Vanguardia y revolución en los sesenta », in Oscar MASOTTA, *Revolución en el*

d'« imagiers » dans un renvoi double aux auteurs qui font partie de ses références. D'une part, à José Augusto França – dont il discute largement des idées dans le même texte⁴⁹ – ; et de l'autre à Pierre Restany⁵⁰. Masotta n'utilise pas la dénomination Pop Art pour les œuvres des Argentins. Il revient néanmoins sur cette question après un séjour à New York où il visite des expositions de Minujín, Noé et Le Parc. Il s'aventure alors à dire que Restany avait peut-être raison et que les Argentins ont finalement consolidé un art équivalent au Pop Art ; il confirme que ses compatriotes ont arrivés à refléter la complexité de la scène argentine et que leurs œuvres sont, autant que celles des États-Uniens, des expressions authentiques de leur propre « folklore urbain⁵¹ ».

Romero Brest n'inclut pas d'artistes argentins dans l'article inédit de 1967 «Relación y reflexión sobre el pop-art» [Relation et réflexion sur le Pop Art]. Même s'il reconnaît l'existence d'un Pop Art dans le pays, les œuvres des artistes travaillant dans cette tendance ne rentrent pas dans le schéma d'analyse qu'il propose car elles ne répondent pas aux conditions « psycho-sociologiques » qui se trouvent à la base du développement du Pop états-unien. Deux ans plus tard, dans *El arte en la Argentina. Últimas décadas*, l'auteur examine les dernières tendances artistiques et affirme que le Pop Art « fait déjà partie de l'histoire » et qu'il peut donc être jugé. Pour ce faire, Romero Brest confronte, de la même manière que Masotta, ses propres affirmations à celles de Restany et de Lawrence Alloway qui, lors de leurs visites, avaient soutenu le travail des artistes plus jeunes en le certifiant comme de véritables expressions du Pop Art. Romero Brest concède finalement que si une variante du Pop s'est développée dans le pays, il faut néanmoins convenir que son importance et sa portée ont été uniquement locales, sans avoir eu un impact sur le circuit international. Il préfère postuler que l'« art des médias de communication » est la véritable innovation d'origine argentine. Ces conclusions n'empêchent pas l'auteur de faire appel

arte..., *op. cit.*, p. 43.

49 José Augusto FRANÇA, « Présentation mythologique de la “nouvelle imagerie” », *Les Temps Modernes*, n° 221, octobre 1964, pp. 740-756.

50 L'article de Restany « Buenos Aires y el nuevo humanismo » fait partie des références de Masotta, son indication est incluse dans une note au pied de page mais elle est absente de la liste de références bibliographiques à la fin de l'essai. Masotta reprend la notion de « folklore urbain » et montre qu'il connaît la dénomination d'« imagiers » proposée par Restany à travers l'article de 1965 cité. Au moment de commenter cette lecture, Masotta fait toutefois passer ses repères sur la perspective adoptée par le critique français sur le sujet : « J'ai lu l'article que Pierre Restany avait dédié à nos imagiers : l'universalisme humaniste et spiritualiste de Restany, projetait Buenos Aires dans un étrange « mutationnisme » interplanétaire, très au goût de *Planeta...* ». Oscar MASOTTA, *El pop-art, in Revolución en el arte...*, *op. cit.*, p. 121. [Leí el artículo que Pierre Restany había dedicado a nuestros imagineros : el universalismo humanista y espiritualista de Restany proyectando a Buenos Aires sobre un extraño « mutacionismo » interplanetario », muy al gusto de *Planeta...*]

51 Oscar MASOTTA, « Tres argentinos en Nueva York », *Happenings, in Revolución en el arte...*, *op. cit.*, pp. 197-312.

à l'adjectif « Pop » au moment de caractériser l'œuvre de quelques artistes locaux comme Delia Cancela, Pablo Messejean, Delia (Dalila) Puzzovio, Edgardo Giménez et Carlos Squirru⁵².

Dans *Antiestética*, le problème de la nationalité de l'art est le noyau des problématiques abordées par Noé et dépasse le cas spécifique du Pop Art. Ce style est incontestablement national mais « national des États-Unis » et les déterminations d'ordre social qui constituent son soubassement découragent toute tentative de le recréer dans des conditions différentes de celles de son pays d'origine, postule l'auteur⁵³. Pour cela, le Pop défi l'Europe en lui volant son rôle de leader. Noé sait qu'il appartient à un milieu culturel sous-développé et à partir de cette perspective il examine les rapports avec les pays centraux et évalue les dangers de l'importation de formules. À son avis, le Pop Art a les moyens de devenir une tendance nouvelle à validité universelle, de la même manière que le modernisme de l'École de Paris ou l'art informel. Face à cela les artistes argentins doivent éviter de se laisser confondre et prendre conscience du caractère imposé de cette expansion dont l'effacement des frontières est toujours fictif. Noé affirme ainsi que

Faire du pop dans d'autres pays n'a aucun sens. Le fait que nous consommions du Coca-Cola et que nous regardions la publicité du Coca-Cola n'est plus qu'une autre « extranéité », de la même manière que pour nous la Vénus de Milo appartient à autrui⁵⁴.

Dans l'interprétation de Noé, la manière dont le Pop Art s'est développé aux États-Unis représente un modèle que les jeunes nations non européennes peuvent reproduire afin de consolider des formes d'art propres et authentiques et ensuite les imposer au reste du monde. Il ne s'agit pas alors d'imiter le contenu – le Pop Art en soi – mais la forme du processus suivi. Noé propose d'apprendre du nationalisme états-unien ce qui a permis à ce pays de devenir une « société auto-inventée⁵⁵ », dont le Pop Art est la manifestation de cette réussite⁵⁶. Le risque est

52 Jorge ROMERO BREST, *El arte en la Argentina... op. cit.*

53 Noé refuse autant les approches à sa propre œuvre comme exemple de « Pop Art » qu'aux travaux des réalisateurs d'objets ou aux œuvres d'Antonio Berni. Luis Felipe NOÉ, *Antiestética, op. cit.*, p.163.

54 *Ibidem*, p. 165. [No tiene ningún sentido hacer Pop en otros países. (...) El hecho de que nosotros consumamos Coca-Cola y veamos la publicidad de Coca-Cola no significa más que otra « ajenidad », tanto como nos es ajena la Venus de Milo.]

55 Luis Felipe NOÉ, « Irse o quedarse. La responsabilidad del artista que se va de Latinoamérica y la del que se queda », *La Nación*, 11/06/1967, Suplemento dominical. L'article est publié d'abord dans *Mirador : una publicación de la Fundación Interamericana para las Artes*, vol. I, n° 7, juillet 1966, pp. 2-4. [Annexe documentaire 6-1].

56 Dans *Antiestética*, Noé n'interprète pas l'irruption du Pop Art états-unien comme une « menace culturelle impérialiste ». En revanche, certains secteurs de la gauche se prononcent contre les diverses formes d'expérimentation artistique en objectant leur caractère frivole, apolitique et « *extranjerizante* ». L'épistémologue Gregorio Klimovsky, par exemple, exige des artistes et intellectuels d'engager « les pouvoirs de l'imagination » dans la mission d'atténuer des fléaux comme la famine, au lieu de se concentrer sur la réalisation de happenings. Masotta répond à ces critiques dans « Yo cometí un happening » du début 1967. Ana LONGONI, « Oscar Masotta :

toujours de retomber dans la copie et la répétition de formules, et l'auteur souligne à ce sujet qu'« Il n'est pas question maintenant de remplacer européisme par nord-américanisme, comme si un fils, pour s'émanciper de son père, se mettait sous la dépendance de son frère aîné⁵⁷. » La métaphore parentale, figure habituelle dans l'explication des origines culturelles, rappelle les liens historiques de l'Argentine avec les pays européens, relation toujours perçue comme plaçant le pays dans une situation de subordination. Chez Noé, l'avertissement cherche à clarifier les termes du rapport qu'il propose d'entretenir avec les États-Unis. À la fois, assumer pleinement le « national » implique un rapprochement de l'espace latino-américain. Dans la littérature artistique du milieu des années soixante, l'espace mondial des arts peut être représenté par une carte incluant les États-Unis, l'Europe et l'Argentine, ainsi que les rapports d'influence, les comparaisons entre l'art d'un pays et de l'autre, et les déplacements entre ces trois points. Cependant, dans la discussion du nationalisme dans le Pop Art s'opère un détour qui replace l'Amérique latine dans cette espace imaginaire et qui souligne l'appartenance du pays au continent. L'objectif est alors de modifier les représentations traditionnelles où « il résulte que nous sommes des Européens hors contexte et des Sud-américains qui n'arrivent à l'être pleinement », écrit Noé.

Ainsi comme l'Europe était avant la seule dépositaire du destin de l'Occident et maintenant, au contraire, les États-Unis y participent et, en plus, ce sont eux qui mènent le bal et le défendent, ne serait-il pas temps pour d'autres pays (je pense à ceux d'Amérique Latine) de commencer à jouer dans ce destin ayant comme rôle fondamental celui d'assumer le chaos ? Le chaos n'a-t-il pas toujours été notre plus grande différence avec l'Europe sans que nous n'ayons pourtant cessé de nous considérer des occidentaux⁵⁸ ?

Noé propose une double transformation : s'éloigner des diktats européens et se rapprocher de l'Amérique latine. Il est temps pour les Argentins, affirme-t-il, d'abandonner d'une fois par

vanguardia y revolución en los sesenta », in Oscar MASOTTA, *Revolución en el arte...*, op. cit., p. 96. En outre, le film documentaire *La hora de los hornos* de Fernando « Pino » Solanas (1966-1968), signale les happenings à l'ITDT et le Pop Art, comme étant la production d'artistes et intellectuels non critiques et « intégrés au système ».

57 Luis Felipe NOÉ, *Antiéstética*, op. cit., p. 166. [No es cuestión de que ahora cambiemos europeísmo por norteamericanismo, como si un hijo para independizarse de su padre se pusiera bajo la dependencia del hermano grande.]

58 *Ibidem*, p. 178. [Así como antes Europa era la única depositaria del destino de Occidente y ahora, en cambio, Estados Unidos no sólo participa de él sino que además es la voz cantante y su defensor, ¿no será que le toca a otros países (pienso en los de América Latina) entrar a jugar en ese destino y que su papel será fundamentalmente el de asumir ese caos? (...) ¿Acaso el caos no ha sido siempre nuestra diferenciación mayor con Europa, y sin embargo, siempre nos hemos considerado occidentales?]

toutes « la supposition d'être des Français.⁵⁹ », d'assumer le sous-développement partagé avec le reste des pays du sud du continent et de s'inscrire dialectiquement dans l'international mais à partir du national. On reviendra plus tard sur cela.

Dans le récit de Noé, la façon dont les États-Unis succèdent à l'Europe rappelle, sans le thématiser explicitement, la question de la « déclinaison de Paris » comme centre mondial des arts, sujet soulevé par les Argentins depuis le début de la décennie⁶⁰. De la même manière que l'art local, l'art français est confronté au Pop Art états-unien et les auteurs argentins font leurs propres analyses de ce fait. En ce qui concerne le Nouveau Réalisme, style analogue et contemporain du Pop Art, Noé et d'autres sont du même avis : face à celui-ci, l'option française n'est pas suffisamment intéressante. Pour Romero Brest, le Nouveau Réalisme représente plus la continuation des mouvements européens d'avant-garde qu'un authentique renouvellement ; tandis que pour Masotta il est, exactement au contraire du Pop Art, un style trop lié aux « contenus sociaux eux-mêmes » qui ne s'intéresse pas aux structures permettant la transmission de ces contenus⁶¹. Le même problème est observé par Noé. À son avis, le Nouveau Réalisme est un mouvement nihiliste qui travaille les objets en leur octroyant un « sens dernier », « le secret du monde », sans remettre en question l'unité ni l'autorité de l'œuvre d'art traditionnelle⁶².

Les comparaisons maintes fois répétées entre l'art argentin et l'art européen montrent des facettes inédites sur la nouvelle scène dessinée par l'irruption du Pop Art. Les observations du lien entre l'art argentin et ses références françaises amènent les auteurs à considérer pour la première fois que le « méridien de Greenwich » s'est sinon déplacé au moins affaibli, voire dissolu. Le respect des normes élaborées par l'art et la critique français étaient considérés comme la voie pouvant garantir l'accès à la modernité. Désormais, ce même assujettissement sert à expliquer, au contraire, la mauvaise fortune et les limitations de la version argentine du Pop Art. En 1969, Romero Brest affirme que si le Pop Art local n'a pas eu un développement analogue à celui des États-Unis, cela est dû à l'influence évidente de la France dans la culture argentine, fait qui a conduit les artistes à « accepter les sujets populaires à contrecœur avec l'espoir de les rendre dignes, et de ne pas transgresser la tradition au-delà du strictement nécessaire⁶³. » Le Pop Art

59 *Ibidem*, p. 187.

60 Ricardo CARPANI, *Arte y revolución*, Buenos Aires, Editorial Coyoacán, 1960, p. 25.

61 Oscar MASOTTA, *El pop-art, in Revolución en el arte...*, *op. cit.*, p. 154.

62 Luis Felipe NOÉ, *Antiestética*, *op. cit.*, p. 149. [El Nuevo Realismo) Es un asirse a la forma como el último sentido de las cosas. Es el colmo del nihilismo. Allí no se desafía el problema de la unidad, sino que se recurre a cada cosa como el secreto, en sí mismo, del mundo.]

63 Jorge ROMERO BREST, *El arte en la Argentina...*, *op. cit.*, p. 71. [La cuestión del « pop-art » en la Argentina no se plantea ni resuelve como en los Estados Unidos. Si se quiere buscar similitud se la encontrara más bien con el desarrollo que tuvo en Francia, siempre que Nicki de Saint-Phalle o Martiel Rayces [sic] sean considerados

argentin est pour le critique comparable au pop français à condition que des artistes comme Niki de Saint-Phalle ou Martial Raysse soient considérés effectivement comme des artistes pop. Cette comparaison rassemblant le Pop Art argentin et français dans le groupe de ceux « qui n'ont pas réussi » un véritable Pop Art fait partie également des nouveautés permises par l'ascension de la scène états-unienne. Masotta avait décrit la même opération avant Romero Brest et il avait inclus les Allemands et les Espagnols⁶⁴ dans le groupe, en installant entre l'art de tous ces pays une horizontalité impensée auparavant.

La révision des références traditionnelles et les dilemmes de l'engagement

La deuxième moitié des années soixante est marquée en Argentine par la rupture des relations pacifiques et collaboratives entre les artistes et les institutions, publiques et privées, comme on l'a commenté préalablement. Certains événements locaux et étrangers se répercutant directement sur le milieu artistique ou engageant le plan idéologique plus général, ont un impact sur la conscience politique des artistes. L'interventionnisme des États-Unis⁶⁵, la guerre du Vietnam, la répression des étudiants en « mai 68 », favorisent cette prise de conscience. Un des événements à l'origine de cette politisation progressive est la Révolution cubaine de 1959. Elle oriente le virage progressif vers la « latino-américanisation » d'artistes et intellectuels et grâce à l'ébranlement qu'elle produit « l'imagination latino-américaine s'est rendue compte, avec ferveur, qu'elle faisait partie de la scène contemporaine, de sa transformation et, qu'en plus, elle était porteuse d'utopie⁶⁶. » Sur le plan local, des événements politiques, spécialement le coup d'État de juin 1966 et l'implantation du gouvernement militaire de Juan Carlos Onganía, alimentent les prises de positions critiques et combatives⁶⁷. Dans ce cadre, les contradictions entre la contestation des artistes et les principes idéologiques des partenaires étrangers des institutions promotrices mettent en lumière la

« pop ». Pues aquí como en Francia y por la evidente influencia de este país en nuestra cultura, los temas populares fueron aceptados a regañadientes, con la esperanza de dignificarlos y de no trasgredir la tradición más de lo necesario.]

64 Oscar MASOTTA, « Tres argentinos en Nueva York », *Happenings, in Revolución en el arte...*, op. cit., p. 271.

65 Les États-Unis interviennent à Cuba (1961), au Panama (1964) et en République dominicaine (1965).

66 Roberto SCHWARZ, « Un seminario de Marx », *Punto de Vista. Revista de cultura*, n° 54, année XIX, avril 1999, p. 36. Cette événement majeur amène, par exemple, à la révision des étapes prévues par Marx pour l'accès au socialisme du point de vue latino-américain.

67 Ce processus n'est toutefois pas homogène en Argentine. Tandis que la question de l'engagement est débattue très tôt par les écrivains et intellectuels, parmi les artistes visuels, plus concentrés sur la modernisation du langage plastique et sur l'élaboration d'une avant-garde purement artistique, l'inquiétude s'éveille plus tard. Cf. Claudia GILMAN, *Entre la pluma y el fusil...*, op. cit. ; Andrea GIUNTA, *Vanguardia, internacionalismo y política...*, op. cit.

graduelle « conversion de l'artiste d'avant-garde en intellectuel⁶⁸ ». Ceux-ci entament diverses formes de critique des institutions les soutenant et les promouvant préalablement, et organisent des passages à l'action concrète plus ou moins organiques. La prise de parole publique se répand aussi parmi les artistes comme une stratégie d'intervention dans le social. Ainsi, des essais, manifestes et consignes, individuels ou collectifs – pratiques d'écriture « militantes » ou « guerrières », comme Laurence Bertrand Dorléac propose de les appeler⁶⁹ –, prolifèrent. Ces manifestations sont parallèles aux propositions plastiques, actions et performances, dirigées à combattre, tant le système de l'art, ses institutions et règles, que les structures et pratiques culturelles et sociales plus générales. Ces écritures de l'engagement participent du contexte de radicalisation de la pensée de gauche qui a lieu alors parmi les artistes plastiques, et qui permet de formuler à nouveau la question « que faire⁷⁰ ? »

Les textes de Luis Felipe Noé des années 1965 à 1971 permettent de suivre ce processus de transformation des artistes en intellectuels. Celle-là implique une remise en question du rôle de l'artiste et de son œuvre dans la société, ainsi que des tentatives d'élaborer de idées et catégories originales pour penser l'art actuel. Les formes traditionnelles de la culture, ainsi que les modèles étrangers hérités sont également contestés et déconstruits dans la formulation de perspectives nouvelles pour l'art argentin et latino-américain. Avec *Antiéstética*, essai qu'on a déjà présenté, Noé confirme sa carrière comme artiste-écrivain⁷¹. Il rédige et publie désormais des réflexions sur

68 *Ibidem*, p. 339.

69 Cf. Laurence BERTRAND DORLÉAC, « Buren contre la violence », in Françoise LEVAILLANT, (dir.), *Les écrits d'artistes depuis 1940 : actes du colloque international*, Paris et Caen, 6-9 mars 2002. Caen, Institut Mémoires de l'édition contemporaine, 2004, pp. 365-379.

70 La question apparaît dans un traité politique de Lenin des premières années du XX^e siècle où l'auteur fixe les bases pour l'organisation d'un parti révolutionnaire dont l'action serait orientée vers la révolution socialiste. La phrase va au-delà de ce champs et est reprise en 1968, par exemple, par l'artiste *povera* Mario Merz pour une pièce avec lumière néon, actuellement à la Tate Gallery à Londres.

71 Vers 1956, année du début de l'activité de Noé comme critique d'art, différents projets de réactivation de la scène locale sont en marche, notamment ceux coordonnés par les critiques Aldo Pellegrini et Julio Llinás. Le Grupo de Artistas Modernos de la Argentina, créé en 1952 par Pellegrini, réunit des artistes concrets, semi-abstraites ou abstrait-lyriques (Maldonado, Alfredo Hlito, Lidy Prati, Enio Iommi et Girola parmi les premiers ; et Fernández Muro, Sarah Grilo, Miguel Ocampo, Hans Aebi parmi les seconds), tandis qu'autour de la revue *Boa* créée par Llinás se rassemblent abstraits, abstraits lyriques et d'autres côtoyant le surréalisme (Martha Peluffo, Osvaldo Borda, Rogelio Polesello, Alberto Wells, Víctor Chab). Dans ce cadre, le parti pris de Noé est en faveur de l'abstraction. Il s'intéresse toutefois aux rapports entre abstraction et surréalisme, mouvement dont les principes ont une place importante dans la formulation de sa « théorie du chaos ». Dans ses critiques, il décrit les qualités formelles des œuvres – le rythme, la force, la propreté des compositions – ainsi que les rapports entre la couleur et la forme et le dessin, pour signaler ensuite lequel des deux emporte la domination sur l'autre. Il associe les personnalités des artistes – plutôt que les caractéristiques des œuvres – aux attributs conventionnels du discours sur l'art qui opèrent comme des condensations de ce que le lecteur doit se figurer lors de la lecture ; il décrit mais au moyen de ces formules. En outre, il interprète les œuvres en établissant des relations entre elles et divers « au-delà » : la personnalité de l'artiste, la nature, la vie, l'univers. Le travail artistique est dans cette perspective un mouvement de va-et-vient entre ces différentes instances dont l'œuvre est le témoin. La méthode et le style critique de Noé ne s'éloignent donc pas des formes et formules partagées par la critique de l'époque.

l'art latino-américain, sur le rôle et la fonction sociale de l'artiste du continent, sur la situation de dépendance économique et culturelle ainsi que sur la situation de l'art dans les processus révolutionnaires des nations du Sud. Les inquiétudes de l'artiste traversent les genres de l'écriture, de l'essai à l'article d'opinion, en passant par la « lettre à soi-même » et le manifeste. Il varie également les formats et supports d'expression – catalogues, livres, affiches –, une opération habituelle des artistes d'avant-garde visant à violenter les frontières entre les disciplines et les langages au moyen de pratiques expérimentales. Diverses lectures contribuent au répertoire d'idées et figures peuplant ces textes, entre autres des œuvres d'Hippolyte Taine et de Jean-Paul Sartre. La présence du premier témoigne de la longue durée des références européennes canoniques parmi les Argentins⁷², tandis que l'autre fait partie des lectures qui depuis les années cinquante intéressent une partie de l'intelligentsia locale. La définition de l'œuvre d'art comme un phénomène produit à la fois du social et de l'individuel, proposée par Sartre, est reprise par Noé. Avec cette définition, il explique que l'artiste est toujours un « élément du social » et un instrument de l'histoire, au-delà des prises de position explicites et même à son insu⁷³.

La fréquentation des idées sartriennes n'est pas exclusive de cet artiste-auteur. L'essai « Qu'est-ce que la littérature » Sartre – publié d'abord dans diverses livraisons de la revue *Les Temps Modernes* et dans un volume en 1948 – est largement lu par les intellectuels argentins à l'époque, tant dans sa version originale que dans les successives traductions de la maison d'édition Losada depuis 1950⁷⁴. Dans cet écrit, ainsi que dans d'autres de la période d'après-guerre, le philosophe déplace ses intérêts vers la politique suite à l'expérience de l'occupation allemande de la France, et propose pour la première fois la notion de « littérature engagée ». L'argumentation est basée sur la succession de questions : qu'est-ce qu'écrire ?, pour quoi écrire ?, et pour qui écrire ?, qui ont été reprises par les écrivains latino-américains « révolutionnaires⁷⁵ » et par les artistes qui les ont inscrites au sein de leurs propres débats afin de remettre en question les institutions de l'art, leur propre fonction sociale et celle de leur pratique.

72 Noé reprend l'idée que le travail de l'artiste est le produit d'un temps et d'un espace, mais il reconnaît les critiques dont elle a été l'objet depuis sa formulation. Il reconnaît que peut-être la force de détermination de la triade milieu, moment et race sur la création a eu un poids exagéré dans les postulats du philosophe. Luis Felipe NOÉ, *Antiéstetica*, op. cit., pp. 48-49.

73 *Ibidem*, p. 53.

74 Gilman explique que les idées de Sartre fournissent divers types de « garanties théoriques » au processus de transformation des écrivains latino-américains en intellectuels de l'époque. Claudia GILMAN, *Entre la pluma y el fusil...*, op. cit., p. 72. Cf. également Hernán SCHOLTEN, « Oscar Masotta y la recepción de Sartre en Buenos Aires », Rosario, 2000. Disponible en http://www.elseminario.com.ar/biblioteca/Scholten_Masotta_sartre.htm ; Oscar TERÁN, *Nuestros años sesentas : la formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina, 1956-1966*, Buenos Aires, Puntosur, 1991 ; parmi d'autres.

75 Claudia GILMAN, *Entre la pluma y el fusil...*, op. cit.,

En plus, le prologue rédigé par Sartre pour *Les damnés de la terre* de Frantz Fanon et les propos révolutionnaires et anticolonialistes du Martiniquais touchent également les auteurs latino-américains⁷⁶. Des traces de ces lectures, centrales pour le développement de la pensée tiers-mondiste, anti-impérialiste et post-coloniale, peuvent être retrouvées dans des productions culturelles argentines de la période, comme, par exemple, dans le célèbre film documentaire présenté en 1968, *La hora de los hornos*⁷⁷. L'idée qu'une violence légitime peut s'exercer en réponse à une violence préalable jugée comme inacceptable, présent chez Max Weber et chez Fanon, fait partie de l'univers des références des écrits des artistes engagés⁷⁸. La notion de « responsabilité » intègre également le répertoire des idées des intellectuels et artistes de gauche qui discutent à l'époque autour de l'« engagement » personnel et de leurs œuvres dans les processus politiques contemporains⁷⁹. Dans « Qu'est-ce c'est la littérature ? » et dans d'autres écrits, Sartre caractérise l'artiste bourgeois comme un « irresponsable » envers la réalité qui l'entoure et son œuvre comme un produit déraciné. Les deux idées peuvent être mises en relation avec les propos de Noé. Les « conclusions pratiques » de Sartre rejoignent également celles de l'Argentin : l'artiste doit embrasser étroitement son temps et intervenir activement dans les faits tout en sachant qu'il n'existe aucune manière d'échapper à la situation dans laquelle il est inscrit ; les mots deviennent des actions et même le silence parle⁸⁰.

Ces lectures sont des intertextes vérifiables des écrits des Argentins de l'époque. D'autres peuvent être signalées comme d'hypothétiques conditions de production⁸¹ de la littérature engagée. Les travaux des auteurs de l'École de Francfort, par exemple, appartiennent à ce dernier groupe car il n'est pas possible d'assurer que la théorie critique ait eu une diffusion significative pendant les années soixante parmi les auteurs argentins⁸². Néanmoins, les thèmes et problèmes

76 Le livre de Fanon sort en français en 1961 (François Maspero, Paris) et deux ans plus tard en espagnol au Mexique chez Fondo de Cultura Económica.

77 Fernando SOLANAS, Octavio GETINO, Juan Carlos DESANZO et Grupo Cine Liberación, *La hora de los hornos : notas y testimonios sobre el neocolonialismo la violencia y la liberación*, 1968. Une analyse du film et de sa rhétorique inspirée de Fanon est proposée dans Gonzalo AGUILAR, « La salvación por la violencia : *Invasión y La hora de los hornos* », *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2009.

78 La violence est un topos des discours de gauche de l'époque. Pour Gilman, « la notion de révolution allait charger, au cours des années, toute la capacité sémantique du mot "politique" ; la révolution allait être le synonyme de lutte armée et de violence révolutionnaire. » Claudia GILMAN, *Entre la pluma y el fusil...*, *op. cit.*, p. 51.

79 Notons qu'en 1972 un des sujets débattus lors du premier « Encuentro de plástica latinoamericana » à La Havane est précisément celui de la responsabilité de l'artiste. Cf. Ana LONGONI, Mariano MESTMAN, *Del Di Tella a « Tucumán Arde »*. *Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000, p. 220.

80 Jean-Paul SARTRE, *Situations, II. Qu'est-ce que c'est la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948.

81 On prend la notion d'Eliseo VERÓN, *La semiosis social : fragmentos de una teoría de la discursividad*, Buenos Aires, Gedisa, 2004.

82 Bien que les perspectives analytiques et les inquiétudes concordent, quelques traits du champ local interfèrent la réception fluide de ces travaux. L'origine oligarque et la position anti-populaire de Victoria Ocampo, fondatrice de la revue littéraire *Sur* et de la maison d'édition homonyme qui traduit et édite Theodor W. Adorno en Argentine,

qui occupent certains artistes peuvent être comparés à ceux formulés par Walter Benjamin trois décennies avant dans « L'auteur comme producteur » : le rôle de l'auteur dans la construction d'une société orientée vers le socialisme, la discussion des techniques de production plus que des « contenus » visant la libération des moyens de production en faveur des luttes des classes – refonctionnalisation ou *Umfunktionierung* –, parmi d'autres.

La « théorie de la dépendance », conçue dans le continent, fournit également un nouveau cadre où penser les traditionnels rapports culturels entre les pays développés et les sous-développés, le centre et la périphérie, la capitale et les contrées de l'espace mondial des arts⁸³.

La recherche de fondements pour un art engagé dans sa réalité d'origine mène Noé à examiner les liens traditionnellement entretenus entre la culture locale et les modèles étrangers. Il incite ainsi ses collègues artistes à « trahir l'Europe⁸⁴ ». Cet appel implique de contester les règles établies et abandonner les enseignements de l'art européen. De cette perspective, en désobéissant à l'Europe les Latino-américains accompliraient d'une part une tâche encore en suspens, celle de la création d'un art vraiment propre et, de l'autre, ils répondraient aux enseignements dispensés par l'Europe elle-même. La voie indiquée par Noé pour aboutir à un tel programme est de remettre en question l'ordre, le goût et l'harmonie et de les bouleverser en introduisant du « chaos » dans l'art. La figure de la « trahison » est reprise d'un critique italien qui, indigné par le prix décerné à Robert Rauschenberg à la Biennale de Venise en 1964 se serait exclamé que cette

chassent le lectorat potentiel de gauche. Alicia ENTEL, Víctor LENARDUZZI, Diego GERZOVICH, *Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad*, Buenos Aires, Eudeba, 2005. La publication des essais de Walter Benjamin, traduits par Héctor Álvarez Murena et publiés aussi par Sur depuis 1967, ont un sort similaire. Ces éditions sont pionnières et précèdent celles faites dans d'autres langues et pays, mais elles n'ont pas de continuité lors des années suivantes. Luis Ignacio GARCÍA, « Constelación austral. Walter Benjamin en la Argentina », *Herramienta*, n° 43, mars 2010. Disponible en <http://www.herramienta.com.ar>. Consultada el 27/11/2012.

83 La « *teoría de la dependencia* » est élaborée par des économistes latino-américains pour expliquer le retard dans le développement des pays du Sud. La Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) de l'ONU, créée en 1948 et installée à Chili, joue un rôle fondamental dans la production et diffusion de cette perspective. La notion double de « centre-périphérie », formulée par l'Argentin Raúl Prebisch, explique la croissance inégale des nations : les pays de la périphérie produisent des matières premières qui comptent peu de valeur ajoutée, tandis que les pays du centre produisent des biens industriels à haute valeur ajoutée. Cette théorie postule que l'État doit contrôler le marché financier et mettre en place des industries propres afin de remplacer les importations. Bien que d'origine économique, les principes de cette théorie participent des théories sociologiques et sociopolitiques. Vers la fin des années soixante, ce courant connaît un nouvel essor grâce aux travaux de Fernando H. Cardoso et Enzo Faletto et d'autres. Quelques notions sont redéfinies, notamment celle qui responsabilise les élites latino-américaines d'avoir contribué au retardement de leurs propres pays. Des facteurs autant internes qu'externes ont donc amené au long de l'histoire aux situations de dépendance. Ces idées sont mises en relation avec les théories sur l'impérialisme, liées aux questions économiques, qui resurgissent alors en Amérique latine. Dans ce cadre, la « théorie du sous-développement » d'inspiration marxiste d'Andre Gunder Frank est largement diffusée ; elle propose pour la région la sortie du capitalisme et le cheminement vers la révolution socialiste. « Diálogo entre Giorgio Alberti, Arturo O'Connell y José Paradiso. Orígenes y vigencia del concepto centro-periferia », *Puente @ Europa*, numéro spécial, décembre 2008, pp. 18-27.

84 Luis Felipe NOÉ, *Antiéstética*, *op. cit.*, p. 183.

consécration était une trahison de la part de l'Amérique⁸⁵. Noé détourne la connotation négative du commentaire et songe à une situation analogue pour l'Argentine, où une grande récompense internationale pourrait primer un artiste issu du processus culturel local. La trahison qu'il propose ne vise pas alors à dissoudre l'Occident mais à achever un processus déjà en cours que même les Européens attendent : « C'est le meilleur hommage que nous pouvons faire à l'Europe⁸⁶ », affirme-t-il.

Le principal obstacle auquel les artistes se confrontent, en plus du sous-développement de leurs pays, est l'inexistence d'une « réalité culturelle propre » et, en conséquence, l'inexistence d'un art latino-américain authentique et plein, affirme l'auteur. Noé n'échappe pas à l'évaluation du monde culturel latino-américain en termes de « vide », dont l'acception est alors celle du « désert culturel » : « Nous n'avons ni une réalité dynamique de fond ni une tradition culturelle sauf les indices de notre sous-développement ou d'un passé antérieur à Colomb », affirme-t-il. La création des circonstances favorables dont la région manque encore ne peut être aboutie qu'à condition de transformer les relations établies jusqu'alors entre les nations.

La façon dont les carrières des jeunes artistes se développent à l'époque gêne aussi la réalisation d'un tel programme. Noé lui-même est un artiste « internationalisé » qui a séjourné d'abord à Paris et qui s'est installé ensuite aux États-Unis à l'aide de deux bourses de la Fondation Guggenheim. Tandis que le voyage d'études en Europe fait partie des habitudes des artistes et des institutions promotrices depuis le XIX^e siècle, l'inclusion de New York comme destination est, comme on l'a déjà indiqué, une nouveauté propre aux années soixante. Elle est le résultat de la direction suivie par les projets d'internationalisation des institutions locales et de la conscience du fait que New York allait remplacer Paris comme centre de l'art. Noé raconte à la première personne l'expérience de ce changement :

85 *Ibidem*. Un secteur de la critique d'art française s'est prononcée de la même manière sur ce prix. Cf. Alain BOSQUET, « Trahison à Venise », *Combat*, 23 et 27 juillet 1964, cité et commenté dans Richard LEEMAN, « Pierre Restany, Venise et les "cocus de l'histoire" », *Critique d'art*, automne 2003, n° 22, pp. 118-119. Pierre Restany décrit ce type de réaction comme des « hurlements de chacals appelant à la défense de l'Occident (...) contre la barbarie américaine (...). » Pierre RESTANY, lettre à Leo Castelli, 27 décembre 1964, Sylvie MOKHTARI, Jean-Marc POINSOT, Richard LEEMAN, « Dossier : Les Archives de Pierre Restany », *Critique d'art*, automne 2003, n° 22, pp. 118-119. La critique plus conservatrice entreprend ainsi une défense de l'art occidental et devient le porte-parole de l'antiaméricanisme régnant parmi quelques auteurs français.

86 *Ibid.*, p. 183. [Es el mejor homenaje que le podemos hacer a Europa.] Ces attentes européennes autour du développement de l'art argentin sont synthétisées par les propos de Jean Cassou cités par Noé. Le Français participe au colloque de Buenos Aires du P.E.N. Club en octobre 1962. Dans un article publié après son séjour, il explique que les Argentins l'avaient interpellé, avides de connaître les dernières nouveautés de l'art européen. Il leur avait répondu : « Ne vous occupez plus de nous, au contraire, concentrez-vous sur la création de vos propres avant-gardes. Ce sont ces avant-gardes que nous espérons que vous nous montrerez. N'êtes-vous pas l'avenir ? » *Ibid.*, p. 184. Les actes du colloque sont publiés dans *Coloquio de Buenos Aires. 1962*, Buenos Aires, P.E.N. Club de la Argentina, 1963. Noé compte probablement ce livre entre ses références parce qu'il commente les idées d'Arnold Toynbee et Vladimir Weidlé, les deux intervenant au colloque. *Ibid.*, pp. 127-128.

Au début des années soixante, nous voulions tous aller à Paris, parce que tout le monde à Buenos Aires disait des merveilles de Paris. Quand nous avons finalement voyagé (...) nous avons trouvé qu'à Paris tous parlaient de New York, les artistes, les revues d'art, tous⁸⁷.

Il participe à des manifestations, réunissant des Latino-américains, qui ont lieu aux États-Unis⁸⁸. Il est présent au Guggenheim International Award de 1964 avec le groupe de la Nueva Figuración et expose ses œuvres à *Magnet : New York* [Aimant : New York], à *New Art of Argentina* [L'art nouveau argentin] et à *The Emergent Decade : Latin American Painting* [La décennie émergente. Peinture latino-américaine]. Thomas Messer, directeur du musée Guggenheim, avait voyagé en Amérique latine comme organisateur de cette dernière exposition et il y avait fait connaissance des artistes, des critiques et des responsables des institutions. Messer est « probablement le critique et commissaire d'art latino-américain le plus important des États-Unis pendant les années soixante⁸⁹ ». Dans l'ouvrage accompagnant *The Emergent Decade* en 1966 [Image 6-12], il observe alors que

Des centaines de peintres latino-américains ont trouvé un foyer, temporel ou permanent, à New York (...). Certains ont fait des percées notables dans les structures hiérarchiques strictement définies de New York, en gagnant des représentations dans les meilleures galeries et dans des collections privées et publiques distinguées⁹⁰.

87 Entretien avec Luis Felipe Noé, Rodrigo ALONSO, Adriana ROSENBERG, *Imán : Nueva York. Arte argentino de los años 60*, cat. d'exposition, Buenos Aires, Fundación Proa, 2010. L'attraction que New York exerce sur les artistes latino-américains est repérée par les commissaires de l'exposition *Magnet : New York* tenue à la galerie Bonino de cette ville du 21 septembre au 10 octobre 1964. Une exposition homonyme est organisée à Buenos Aires en 2010. Le commissaire Alonso réunit des œuvres des Argentins séjournant aux États-Unis pendant les années soixante.

88 En outre les démarches individuelles des artistes, les expositions d'art latino-américain et argentin en particulier sont nombreuses lors de ces années aux États-Unis. En 1961, Messer organise *Latin America : New Departures* à Boston. En 1964, *Buenos Aires 64* est organisée par Pepsi Cola dans ses bureaux à New York, *Magnet : New York*, est tenue au siège new-yorkais de la galerie Bonino, et *New Art of Argentina* est organisée par le Walker Art Center de Minneapolis et l'ITDT. Le *Salon Esso of Young Artist of Latin America*, organisé par l'OEA, a lieu en 1965 à Washington ; et *The Emergent Decade : Latin American Painting*, organisée également par Messer, en 1966. L'engagement des fondations et des entreprises dans l'organisation et le financement des expositions détermine la réception de l'art latino-américain aux États-Unis, réception qui est en relation étroite avec les investissements de ce pays dans le continent. Cf. Andrea GIUNTA, *Vanguardia, internacionalismo y política...*, op. cit., p. 324.

89 Andrea GIUNTA, *Vanguardia, internacionalismo y política...*, op. cit., p. 324. Messer succède à James Johnson Sweeney à la direction du musée Solomon R. Guggenheim entre 1961 et 1988 et dirige la Fondation Solomon R. Guggenheim entre 1980 et 1988.

90 Thomas M. MESSER, Cornell CAPA, *The Emergent Decade : Latin American Painters and Painting in the 1960's*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1966, p. 59. [Hundreds of Latin American painters have found a home, temporary or permanent, in New York (...). Some have made notable inroads upon the rather rigidly defined New York hierarchies by gaining representations in top galleries and in distinguished private and public collections.] Le livre et l'exposition font partie d'un projet de l'Université Cornell et du Museum Solomon R. Guggenheim développé entre 1963 et 1966 qui inclut également un programme de conférences et d'activités culturelles. L'objectif est « de stimuler l'appréciation des réussites créatives de l'Amérique latine et d'élargir la compréhension de ses problèmes. », « Foreword » de William H. MACLEISH, *Ibidem*.

Quoiqu'il célèbre la bonne adaptation des Latino-américains aux règles du milieu artistique new-yorkais, Messer exprime à la fois sa surprise vis-à-vis de la quantité d'artistes argentins vivant à l'étranger. Dans l'échange épistolaire avec Samuel Paz inclus dans le volume, il écrit :

Une question importante en relation avec les peintres d'Amérique latine, et plus particulièrement avec l'Argentine, concerne la grande proportion d'émigration parmi les meilleurs et les plus créatifs d'entre eux. Quelle raison y a-t-il à cela? Pourquoi vos peintres se sentent-ils forcés d'aller à New York, Paris et Rome⁹¹ ?

Pour expliquer cette diaspora, Paz expose quatre raisons : la crise qui oblige les artistes à aller chercher de meilleures conditions de travail ailleurs ; l'effet des propos des critiques étrangers qui lors de leurs visites avaient encouragé les artistes à partir ; le besoin d'aller y voir les sources de la peinture, connues uniquement par des reproductions ; et finalement, des raisons plus intimes : le besoin d'aller se mesurer avec ceux qui avaient eu du succès. Il signale cependant que peu se sont installés définitivement ailleurs et que les séjours à l'étranger deviennent plus courts, parce que les artistes craignent de perdre les espaces gagnés dans leur propre pays. Messer commente le travail des artistes ayant « déserté le front » *porteño* pour une position « derrière les lignes » dans cette ville états-unienne et inclut le nom de Noé dans la section « Expatriés : New York »⁹².

Dans un article de juin 1966, Romero Brest place également Noé dans le groupe d'Argentins expatriés et regrette la décision de l'artiste et du reste du groupe de la Nueva Figuración d'avoir quitté l'Argentine et d'être partis s'installer ailleurs⁹³. Le critique reconnaît l'importance du groupe dans la préparation du terrain pour les générations plus jeunes, mais compare leur décision d'émigrer aux positions de ces derniers « plus décidés à rester ». Romero Brest ne compte pas spécialement entre ses idées celle de l'attachement des artistes à leurs pays d'origine ou celle de l'engagement avec une réalité locale. Au contraire, il avait impulsé différentes démarches visant l'internationalisation de l'art argentin, initiatives dont le propre Noé avait profité. Dans le même article, le critique nuance ces affirmations et est d'accord sur le fait que les artistes plus jeunes sont aussi prédestinés à partir. Cela n'empêche pas la réaction de Noé, qui dit se sentir vexé et traité d'expatrié et déraciné⁹⁴. Le mot « désertion », convoqué dans la rhétorique

91 *Ibid.*, p. 35. [An important question, arising in connection with Latin American painters, and specifically whit Argentina, concerns the uncommonly high rate of emigration among the best and most creative practitioners. Why is this so ? Why do your painters feel compelled to go to New York, Paris, and Rome ?]

92 *Ibid.* Les Argentins Fernández Muro, Grilo, Sakai et Bonevardi intégraient la section, parmi d'autres.

93 Jorge ROMERO BREST, « Panorama de la nueva generación argentina », *Mirador. Una publicación de la Fundación Interamericana para las Artes*, juin 1966, n° 6, pp. 3-4.

94 Luis Felipe NOÉ à Jorge Romero Brest, 10 octobre 1966 à New York. Correspondance citée.

belliciste de Messer, ainsi que ceux d'« expatrié » et « déraciné », circulant dans l'échange entre Romero Brest et Noé, activent des significations impliquant l'« abandon » de la patrie, de la lutte, des collègues, ainsi que l'idée de « défaite ». Ces connotations, chères dans les débats sur l'engagement des intellectuels à l'époque⁹⁵, sont assumées et reprises par Noé dans l'article « La responsabilidad del artista que se va de Latinoamérica y la del que se queda » [La responsabilité de l'artiste qui quitte l'Amérique Latine et celle de celui qui reste] de 1966, rédigé et publié à New York dans le même magazine qui avait diffusé celui de Romero Brest [Document 6-1 suivi de sa traduction en français]⁹⁶. Ces échanges et écrits sont au centre de la mutation suivie par la notion d'internationalisation. Alors qu'au début de la décennie celle-ci est associée à la modernisation, à la « mise à jour » de l'art local avec les tendances mondiales et à la possibilité de le rendre visible dans les centres, depuis 1966, affirme Giunta, ces valeurs originellement positives sont bouleversées pour devenir synonymes d'« impérialisme » et de « dépendance »⁹⁷.

L'artiste invite à la « prise de conscience » de la situation de sous-développement, à la « mobilisation », à l'« indépendance » ; il proclame l'« auto-invention » pour affirmer finalement qu'« il ne s'agit pas de rester ou de quitter le pays d'origine mais d'éviter le déracinement » et d'agir avec de l'« indépendance culturelle ». L'alternative « partir ou rester » introduit alors la réflexion autour de la responsabilité des artistes latino-américains face aux chances de quitter leurs pays d'origine pour chercher fortune et suivre une carrière à l'étranger. Le dilemme face aux deux options traverse la réflexion de Noé qui, d'une part, cherche à élaborer un art simultanément d'avant-garde et engagé dans son contexte national mais qui, de l'autre, profite des opportunités des projets d'internationalisation et des contextes favorables pour les Argentins à l'étranger. La question est alors pour l'artiste de savoir comment développer un projet artistique national et latino-américain en étant installé à New York, c'est-à-dire, comment résoudre la situation contradictoire de vouloir élaborer un discours et une pratique engagés avec la réalité de son pays en étant en même temps un artiste « international »⁹⁸. Si la dynamique de fonctionnement du

95 Cf. par exemple la polémique entre l'écrivain argentin installé à Paris, Julio Cortázar, et le Péruvien José María Arguedas des années 1967-1969.

96 Luis Felipe NOÉ, « La responsabilidad del artista que se va de Latinoamérica y la del que se queda », *Mirador : una publicación de la Fundación Interamericana para las Artes*, n° 7, juillet 1966, pp. 2-4. L'article est publié presque un an plus tard dans le supplément dominical du journal *La Nación* de Santiago du Chili avec la phrase « Irse o quedarse » [Partir ou rester] antéposée au titre original.

97 Andrea GIUNTA, *Vanguardia, internacionalismo y política...*, *op. cit.*, p. 30. [(...) el significado que, para entonces, revestía la noción de internacionalización : desde 1966 esta había trastornando su positividad original para devenir sinónimo de imperialismo y dependencia].

98 Le séjour aux États-Unis renforce l'orientation de gauche de la pensée politique de l'artiste-auteur. Noé s'intéresse à la notion de « *black power* » et réfléchit à la manière de construire le pouvoir sans l'avoir. Luis Felipe NOÉ, entretien avec l'auteur, 15 décembre 2012 à Buenos Aires.

milieu artistique argentin détermine le parcours professionnel d'un jeune artiste comme Noé, elle devient aussi progressivement discordante avec les idées qui s'imposent alors parmi les intellectuels et les artistes visuels. Pour Noé, l'artiste étant « un instrument de l'histoire » est confronté alors, d'une manière spécifique et en accord aux débats du moment, à la problématique des liens avec son temps et son lieu d'appartenance : il s'agit d'examiner son degré de responsabilité et les possibilités de son action face au destin de son pays d'origine.

Dans « La responsabilidad del artista... », l'appel vise une perspective plus ample que celle du nationalisme, l'action doit briser les frontières des pays et atteindre le continent :

S'enraciner ne signifie pas pour les Latino-américains rester dans leur pays mais beaucoup plus : c'est commencer à élaborer dans la mesure du possible, dans le continent qui leur appartient, une même aventure culturelle. Notre aventure culturelle sera grande dans la mesure où elle rompra les frontières. Il est beaucoup plus gratifiant de penser que nous sommes en train de faire l'Amérique latine que d'affirmer un simple localisme⁹⁹.

Tout au long du XX^e siècle, comme l'affirme Gonzalo Aguilar, les écrivains et les artistes argentins cosmopolites ont su travailler avec des identités fluides et dans le changement permanent, en s'opposant de cette manière aux demandes du nationalisme¹⁰⁰. Dans les textes de Noé on constate cependant la crise de cette neutralité et l'inscription de plus en plus prononcée des exigences concernant l'appartenance aux territoires national et régional et les « devoirs » des artistes comme agents sociaux confrontés au destin de leurs pays. Des impératifs d'ordre politique qui n'avaient pas encore été mis en relief sont graduellement explicités dans ces écrits ; l'héritage culturel, notamment européen, adopté traditionnellement au moyen de la logique d'importation de formules est remis en cause ; et l'indépendance culturelle du pays devient alors un objectif à conquérir, dans le cadre de revendications qui atteignent l'intégralité du continent. On constate ainsi, en suivant les propos d'Aguilar, que le concept « Amérique latine » déplace progressivement les références européennes, en particulier, les références françaises, et s'y substitue comme concept d'unité et de comparaison¹⁰¹. Cependant, la force de cette référence est encore en vigueur dans la

99 Luis Felipe NOÉ, « La responsabilidad del artista que se va de Latinoamérica y la del que se queda », art. cit. [Enraizarse no significa para los latinoamericanos quedarse en sus países sino mucho más : comenzar a elaborar en lo posible, dentro del continente que les es suyo, una misma aventura cultural. Nuestra aventura cultural será grande en la medida en que rompa las fronteras. Es mucho más gratificante pensar que estamos haciendo América Latina que afirmar simplemente un localismo.]

100 Gonzalo AGUILAR, *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2009, p. 30.

101 Gonzalo AGUILAR, « Los intelectuales de la literatura, cambio social y narrativas de identidad », in Carlos ALTAMIRANO (dir.), *Historia de los intelectuales en América Latina*, vol. II « Los avatares de la "ciudad letrada" en el siglo XX », Buenos Aires, Katz Editores, 2010, p. 699. Aguilar propose cette idée à partir de l'étude du travail

réflexion de Noé au moins dans sa négativité : nier ce pouvoir historiquement construit, lui « désobéir », le « trahir », est le pas préalable et nécessaire pour changer la situation de la culture de la région et pour concrétiser l'« auto-invention » de la culture nationale.

La demande d'engagement de l'art dans le destin des nations latino-américaines n'est pas une nouveauté ni le cas de Noé une exception¹⁰². En 1961, Ricardo Carpani, artiste-écrivain lui aussi, publie *Arte y revolución en América latina* [Art et révolution en Amérique latine]¹⁰³ où il souligne, d'une perspective marxiste et militante, l'importance du nationalisme dans l'art des pays du sud comme un moyen pour faire face aux impérialismes qui harcèlent le continent. Carpani distingue un impérialisme historique, émanant de l'Europe et soutenu par les bourgeoisies locales, et un impérialisme moderne provenant des États-Unis. Carpani et le groupe Espartaco défendent une esthétique réaliste et monumentale inscrite dans la tradition de la peinture murale. Cette position est diffusée au début de la décennie mais elle reste marginale pendant les années où les projets d'internationalisation et leur rhétorique d'accompagnement dominant la scène artistique, comme on l'a déjà montré. L'option esthétique prônée par Carpani est aux antipodes des recherches des artistes réunis autour de l'ITDT, et même Noé s'exprime contre elle. Noé explique que si l'art mural mexicain « avait fondé la tradition de l'engagement dans l'art latino-américain » quelques décennies auparavant, il ne constitue plus une option artistique remplissant les demandes d'avant-gardisme et nationalisme¹⁰⁴. Toutefois, le processus de politisation et d'intellectualisation des artistes pendant la seconde moitié de la décennie conduit à la rencontre et à la collaboration des deux artistes. Carpani, militant de gauche et défenseur d'une esthétique « engagée » dans la lignée du muralisme mexicain, et Noé, lié aux institutions artistiques modernisatrices et impliqué dans la création d'une avant-garde nationale, se retrouvent au sein de différents projets où les artistes argentins ont explicité collectivement une posture solidaire ou de contestation vis-à-vis des événements politiques et sociaux contemporains¹⁰⁵. Les deux artistes participent à l'*Homenaje al Viet-Nam* [Hommage au Vietnam], avec une grande « exposition-manifestation » collective qui dénonçait la politique impérialiste des États-Unis en Asie du Sud-

d'Antonio Cândido et l'étend à toute la critique littéraire brésilienne.

102 Cf. Andrea GIUNTA, *Vanguardia, internacionalismo y política...*, op. cit. ; Ana LONGONI, Mariano MESTMAN, *Del Di Tella a « Tucumán Arde »...*, op. cit. ; Claudia GILMAN, *Entre la pluma y el fusil...*, op. cit. ; Silvia SIGAL, *Intelectuales y poder en la década del sesenta. La ideología argentina*, Buenos Aires, Puntosur, 1991 ; Oscar TERÁN, *Nuestros años sesentas...*, op. cit., parmi d'autres.

103 Ricardo CARPANI, *Arte y revolución en América Latina*, Buenos Aires, Editorial Coyoacán, 1961.

104 Cf. Andrea GIUNTA, « La vanguardia entre el arte y la política », *Vanguardia, internacionalismo y política...*, op. cit., pp. 333-374.

105 Ana LONGONI, Mariano MESTMAN, *Del Di Tella a « Tucumán Arde »...*, op. cit., p. 74.

Est et aussi en Amérique latine en 1966¹⁰⁶ ; et dans *Malvenido Mister Rockefeller* [Malvenu Mister Rockefeller], exposition refusant la visite de l'économiste états-unien au pays en 1969¹⁰⁷.

Dans ce cadre de contestations, les projets artistiques et culturels financés avec des fonds provenant des États-Unis et exécutés par des institutions locales sont de plus en plus discrédités. En 1966, le journal *The New York Times* diffuse des informations révélant que le Congrès pour la liberté de la culture était financé par la CIA états-unienne¹⁰⁸. En conséquence, les activités et les publications du congrès, comme la revue *Mundo Nuevo*, ainsi que les fonctions de certains intellectuels latino-américains associés à ces projets, sont fortement remis en question dans tout le continent¹⁰⁹. Chaque partenariat entre des institutions locales et étrangères est alors soupçonné de possibles activités de renseignement menées par le gouvernement états-unien.

L'article de Noé « La responsabilidad del artista... » est publié dans les pages de la revue *Mirador*, une publication de l'IAFA, Inter-American Foundation for the Arts¹¹⁰. Dans l'approfondissement de la portée latino-américaniste des propos de l'artiste, les particularités de la publication ne peuvent pas être contournées ; même si *Mirador* est éditée à New York, elle est rédigée en espagnol et distribuée dans les pays d'Amérique Latine, ce qui assure à l'auteur un public lecteur au niveau continental, bien au-delà des seules frontières argentines. Le choix de ce magazine permet aussi d'autres lectures. L'IAFA était un produit typique de la guerre froide¹¹¹.

106 L'exposition est organisée par León Ferrari et Carlos Gorriarena entre avril et mai 1966 à la galerie Van Riel. Deux cents artistes de diverses tendances et orientations politiques y participent.

107 En juin 1969, Nelson Rockefeller arrive au pays pour une mission du gouvernement de Richard Nixon visitant l'Amérique latine. L'exposition est organisée par Noé, León Ferrari et Ricardo Carpani, et a lieu dans les locaux de la S.A.A.P. [Société argentine d'artistes plasticiens].

108 Le Congrès est fondé en 1950 avec l'objectif d'établir un front intellectuel international anti-soviétique, anti-neutraliste et favorable aux États-Unis. Ernst Reuter préside le comité d'organisation et Melvin J. Lasky est le secrétaire général. Karl Jaspers, John Dewey, Bertrand Russell, Benedetto Croce, Jacques Maritain, Arthur Koestler et d'autres se comptent parmi ses membres. Le Congrès accomplit de multiples actions : l'organisation de colloques et festivals, le financement de publications et de traductions. Il établit un large réseau international de revues subventionnées comme *Encounter* (Angleterre), *Preuves* (France), *Cuadernos* (Amérique latine), *Forum* (Autriche), *Tempo Presente* (Italie), *Quest* (Inde), *Der Monat* (Allemagne), *Quadrant* (Australie). Cf. María Eugenia MUDROVICIC, *Mundo Nuevo : cultura y guerra fría en la década del 60*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1997.

109 La traduction du matériel du *The New York Times* et les articles d'Ángel Rama dans l'hebdomadaire uruguayen *Marcha* ont un grand retentissement en Amérique latine. Les programmes comme l'Alliance pour le progrès ainsi que les expériences du plan Camelot, Job 430 et Simpático avaient tellement sensibilisé le champ intellectuel que la question sur les fonds soutenant les entreprises culturelles devenait incontournable. L'inquiétude des intellectuels engagés était alors de savoir comment et pourquoi la CIA investissait dans la culture de leurs pays. *Ibidem*, p. 33.

110 Robert Wool est l'éditeur et Claudio Campuzano le secrétaire de la rédaction.

111 « La Fondation Inter-américaine pour les Arts (IAFA, Inter-American Foundation for the Arts), fondée en 1962 par Rodman Rockefeller, a été créée pour promouvoir l'échange intellectuel entre l'Amérique du Nord et du Sud. Le contexte où l'IAFA s'inscrit (l'impact brûlant du débarquement de la Baie des Cochons était encore au vif) sentait l'idéologie de la guerre froide. La famille Rockefeller avec laquelle l'IAFA était liée (Rodman était le fils aîné de Nelson, et comme son père, il avait une passion pour l'Amérique Latine) et l'accent mis sur le dialogue inter-américain (une idée recyclée de la Politique du Bon Voisinage) conduit plusieurs Latino-américains à la conclusion que la Fondation était l'aile artistique de l'Alliance pour le Progrès. » María Eugenia MUDROVICIC, « Reading Latin American Literature Abroad : Agency and Canon Formation in the sixties ans Seventies », dans

Comme d'autres projets dans son genre, son intention, jamais ouvertement explicitée, était de contrebalancer l'impact de la Révolution cubaine sur les intellectuels latino-américains en montrant à la fois l'intérêt des États-Unis pour leurs voisins du Sud sous-développé, dans l'espoir de chasser toute suspicion d'impérialisme et interventionnisme¹¹². En plus de soutenir cette revue – où Romero Brest et Noé collaborent¹¹³ –, l'IAFA est partenaire de l'organisation de l'exposition *Magnet : New York* – dont Noé fait partie –, entre autres projets. La participation de l'artiste à ces initiatives rentre apparemment en contradiction avec son engagement dans la contestation de la politique étrangère des États-Unis, ainsi qu'avec son inquiétude sur la responsabilité des artistes. Ces dilemmes peuvent pourtant être compris comme une autre facette des tensions mises à jour par les opportunités que les projets d'internationalisation offraient aux artistes argentins et leur engagement progressif avec la cause latino-américaine. D'autres nuances contribuent à expliquer ces contradictions. D'une part, il faut signaler que les projets soutenus par des fonds états-uniens secrets se sont caractérisés finalement par l'ouverture d'esprit en ce qui concerne l'échange des idées, dans un cadre dominé par une pensée libérale plutôt pluraliste et non monolithique¹¹⁴. Ce profil leur a permis de compter avec la collaboration de différents acteurs du monde de la culture, « non comme des propagandistes à gage ou comme des serviteurs temporaires de l'État nord-américain mais comme des intellectuels "libres"¹¹⁵ ». D'autre part, un article d'un Argentin installé à New York qui convoque ses collègues à « imiter les États-Unis » ne peut certainement pas être perçu comme opposé aux valeurs défendues par l'IAFA. Il faut toutefois dire que l'appel à la « rébellion » et à la révélation du continent est introduit discrètement dans cet écrit ; ils ne sera mis en relief et renforcé que dans des textes plus tardifs. Noé, qui profite des espaces disponibles pour un artiste reconnu ayant une expérience comme écrivain, choisit toutefois les mots appropriés aux différents espaces où circule sa parole.

Daniel BALDERSTON, Marcy E. SCHWARTZ (dir.), *Voice-overs : Translation and Latin American Literature*, Albany, State University of New York Press, 2002, p. 133.

112 Inés ROSTAGNO, *Searching for Recognition : The Promotion of Latin American Literature in the United States*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1997, p. 103. Cité dans María Eugenia MUDROVICIC, « Reading Latin American Literature Abroad, Agency and Canon Formation in the sixties ans Seventies », art. cit., p. 133.

113 En plus des articles cités, Noé rédige pour la revue « Fin de temporada en Nueva York : en la sociedad pop la vanguardia no está en las galerías de arte » (n° 5, mai 1966, pp. 1 et 4). La critique argentine basée à Bogotá, Marta Traba, et l'artiste argentin Eduardo Costa collaborent également à la publication.

114 À ce sujet, Luis Felipe Noé affirme avoir eu une totale liberté pour choisir le contenu des articles. Et que la publication, ainsi que d'autres initiatives du même type, cherchait plutôt à créer les conditions pour le débat. Pour ce faire, elle réunissait dans les mêmes événements d'artistes et intellectuels de positions politico-idéologiques diverses et même opposées. Luis Felipe NOÉ, entretien avec l'auteure, 15 décembre 2012 à Buenos Aires.

115 María Eugenia MUDROVICIC, *Mundo Nuevo : cultura y guerra fría...*, op. cit., p. 43.

En 1967, l'artiste rédige *El arte entre la tecnología y la rebelión* [L'art entre la technologie et la rébellion], livre jamais publié mais dont deux fragments sortent dans diverses publications en 1968 et en 1969¹¹⁶. Il y propose une redéfinition du mot « culture », inspirée de Lévi-Strauss, où la notion est éloignée des hiérarchies distinguant une basse et une haute culture. Les termes rébellion et révolution se côtoyaient et sont utilisés de manière indistincte ; ils servent à caractériser un processus propre à la sphère de l'art qui atteint aussi la conscience culturelle, la vie sociale et la structure politique. Noé fait appel à des citations de Marshall McLuhan, Herbert Marcuse et Octavio Paz sur ces sujets ; et il conclut qu'« on ne fait pas la distinction entre la production artistique et la militance (...). L'art se sépare de la réalisation d'objets et se dissout dans la vie sociale¹¹⁷. » Ce processus est ici un phénomène à caractère général et l'auteur n'établit pas de relations avec des contextes précis concernant l'Argentine ou l'Amérique latine.

L'échange épistolaire est l'endroit choisi pour transformer plus explicitement la « rébellion » dans la « révolution ». Vers la fin de l'année 1967, Noé refuse l'association entre quelques-uns de ses arguments et des idées et auteurs de droite, faite par Oscar Masotta dans l'article critique « Tres argentinos en Nueva York » [Trois Argentins à New York]¹¹⁸. Masotta y exprime – tangentiellement – son désaccord avec les conclusions théoriques de Noé présentées dans *Antiéstetica*. Dans une note en bas de page, il affirme que la réflexion esthétique autour du chaos n'apporte rien de nouveau à ce que le manifeste du CoBrA proposait en 1948. Masotta ajoute que l'explication sociologique du peintre est tributaire des idées de José Ortega y Gasset, Oswald Spengler et l'Argentin Ezequiel Martínez Estrada, une littérature qu'il juge de droite et vieillie. Dans sa réponse à Masotta, Noé s'attarde à refuser cette filiation et conteste également l'association d'Ortega y Gasset et Martínez Estrada – qu'il considère un révolutionnaire – à la pensée de droite. Les deux auteurs sont effectivement une référence importante chez Noé – dont l'ouvrage *Una sociedad colonial avanzada* de 1971 est dédié « in memoriam » au dernier. La

116 Luis Felipe NOÉ, « La cultura artística condenada a muerte » [La culture artistique condamné à mort], *El Cielo*, décembre 1968, pp. 16-20, et « De la rebelión en el arte al arte en la rebelión » [De la rébellion dans l'art à l'art dans la rébellion], *Persona*, mai 1969, pp. 14-16.

117 Luis Felipe NOÉ, « De la rebelión en el arte al arte en la rebelión », art. cit., p. 16.

118 Oscar MASOTTA, « Tres argentinos en Nueva York », in *Revolución en el arte...*, op. cit., pp. 197-312. Cet écrit commente les expositions de Noé, Minujín et Le Parc que l'auteur visite lors de son premier séjour aux États-Unis entre janvier et mars 1966. Il s'agit de *Luis Felipe Noé : Paintings* à la galerie Bonino (18 janvier au 15 février) ; d'*El Batacazo* de Minujín à la galerie Bianchini (8 au 18 février) ; et de l'exposition de Le Parc à la galerie Howard Wise (25 janvier au 12 février). Noé expose des toiles et des châssis envahissant l'ensemble des salles. L'accrochage cherchait à produire un effet « chaotique » et mettait en marche la critique à l'unité de l'œuvre qu'il proposait dans ses écrits et dont des expériences avaient été déjà montrées au MAM-BA. Masotta trouve que cette recherche est la même que chez Warhol ou Arman, et signale que la « revendication de la peinture en tant que peinture » de son compatriote néglige les tentatives de dépasser les limites de la toile et d'avancer vers l'espace environnant.

réception des idées de ces auteurs n'a pas toujours été homogène entre les intellectuels argentins ; elle varie selon les interprétations des positions politiques de chacun face aux événements internationaux et selon les tensions internes du milieu local¹¹⁹. Pour se démarquer de toute possible association avec la droite, Noé opte pour interpeller son interlocuteur en appelant à l'engagement, ce qui à l'époque était censé servir à clarifier toute erreur de compréhension et à mettre en évidence les sympathies politiques. Tandis que dans « La responsabilité de l'artiste... » l'appel à la « rébellion » demeure dans les limites du champ de l'art, Noé va alors plus loin. En réponse à Masotta il écrit :

Qu'est-ce que tu appelles pensée de droite ? (...) Je pense que le mot « droite » connote une position politique et celle-ci est, pour moi, très claire et militante. De ce point de vue, je considère que la distinction entre gauche et droite est libérale, parlementaire, anachronique, et sert uniquement à la rhétorique. La question entre nous aujourd'hui est plus concrète : il s'agit d'être ou de ne pas être dans le processus initié par la Révolution cubaine¹²⁰.

L'exigence d'être du « côté » de la Révolution cubaine devient alors explicite, une fois l'auteur confronté à des arguments idéologiques plutôt qu'esthétiques ou artistiques. En 1971, un autre texte publié au Chili introduit plus de précisions dans la manière de concevoir ce changement. Noé expose alors son travail à l'Instituto de Arte Latinoamericano (ILA) de la Facultad de Bellas Artes de l'Universidad du Chili, invité par son directeur, Miguel Rojas Mix. En partenariat avec La Casa de las Américas de La Havane, et avec la participation de nombreux artistes de différents pays, l'ILA cherche à consolider un axe artistique et culturel entre Cuba et le Chili du Frente Popular pendant le gouvernement de Salvador Allende, avec l'intention de diffuser une proposition latino-américaniste et de combattre la « pénétration culturelle impérialiste » dans le continent. Si le projet n'est pas inattendu, il est innovant dans la mesure où il s'agit d'une

119 Ezequiel Martínez Estrada (1895-1964) est écrivain, essayiste et poète, auteur du célèbre *Radiografía de la Pampa* (1937). Il appartient au groupe de la revue *Sur*, publication où il collabore. Pendant les dix ans du gouvernement *peronista* il est d'abord licencié de ses fonctions de professeur puis il s'installe à la province. Il soutient la Révolution cubaine et part à Cuba où il étudie l'œuvre de José Martí, sur qui il écrit trois ouvrages. Cette adhésion l'éloigne du cercle de *Sur*. Il embrasse les idées de la cause latino-américaine. L'opinion de Masotta sur cet auteur est comparable à celle d'un autre intellectuel du même groupe qui questionne aussi la portée révolutionnaire de la pensée de celui-là : Juan José SEBRELI, *Martínez Estrada : una rebelión inútil*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1960. L'œuvre et la figure de Martínez Estrada, méprisées depuis des décennies, sont récemment remises en valeur.

120 Luis Felipe NOÉ, lettre à Masotta des derniers jours 1967, Inés KATZENSTEIN (dir.), *Escritos de vanguardia...*, op. cit., p. 226. Masotta répond brièvement la longue lettre de Noé ; il accepte les remarques en remettant à plus tard la réflexion sur les questions posées. Il ouvre néanmoins un espace d'accord qui pourrait signer le début des projets communs orientés à remplir « carence de critique sérieuse ». Oscar MASOTTA, lettre à Luis Felipe Noé, 11 janvier 1968. *Ibidem*, pp. 230-231.

démarche officielle des deux pays¹²¹. Dans le cadre de cette collaboration différentes manifestations ont lieu, en particulier les deux Encuentro de Plástica Latinoamericana de 1972 et de 1973. Noé participe à la deuxième réunion avec d'autres argentins à La Havane¹²². Longoni et Mestman analysent ces rencontres comme des expressions du même élan qui avait inspiré *Tucumán Arde* en 1969, étendu alors à tous les pays du continent ; il s'agissait d'une autre manifestation du sentiment que « tout était politique » chez les artistes de la région¹²³.

El arte de América Latina es la revolución [L'art de l'Amérique latine est la révolution] est le titre choisi pour l'exposition de Noé au Chili où l'artiste, qui dès 1969 avait suspendu son activité comme peintre¹²⁴, expose des affiches et des pancartes¹²⁵. Un petit volume réunissant un entretien avec l'artiste réalisé par Rojas Mix, un « auto-entretien » de Noé¹²⁶, et un manifeste, est publié comme résultat de cette expérience. Dans le manifeste *El arte de América Latina es la revolución*, Noé revient plusieurs fois sur la phrase du titre, imprimée en gros caractères entre de brèves sentences sur l'art, la culture et les artistes latino-américains. On y lit par exemple :

L'art ne consiste plus à faire ni à inverser l'image de la culture de l'occident, mais à inverser cette culture. Et ce renversement ne peut être accompli que par les peuples qui jusqu'alors en ont été uniquement les tributaires. (...)
 L'art de l'Amérique latine est la révolution
 L'art énonce une culture. Il est le visage du peuple. Ce n'est pas la tâche d'un seul homme. C'est la tâche d'un peuple.
 L'art de l'Amérique latine est la révolution
 Les artistes d'Amérique latine débattent autour de l'image, si elle doit être consciemment ou inconsciemment coloniale, tandis que d'autres font la révolution. Et ceux-ci sont les vrais artistes latino-américains : ceux qui donneront à l'Amérique latine une image non coloniale¹²⁷. [Documents 6-2 à 6-4 suivi de sa traduction en français]

121 Mariana MARCHESI, « Las redes culturales latinoamericanas y los debates del arte revolucionario (1970-1973) », communication dans Transnational Latin American Art International Research Forum for Graduate Students and Emerging Scholars University of Texas, Austin, Texas, 2009, pp. 1-20.

122 Graciela Carnevale, Ricardo Carpani, Ignacio Colombres, León Ferrari, Julio Le Parc et Alejandro Marcos.

123 Ana LONGONI, Mariano MESTMAN, *Del Di Tella a « Tucumán Arde »...*, op. cit., pp. 219-222.

124 L'artiste explique que cette décision est due à la prise de conscience de l'épuisement de la peinture comme moyen de « transformation » et de révélation. Cet abandon de l'activité dure jusqu'en 1975. Néstor PONCE, « Noé nada, Noé mucho », *Actes du Colloque d'ALMOREAL*, Université d'Angers, 2001, pp. 265-277.

125 La consigne « L'art de l'Amérique latine est la révolution » est une des conclusions du Congrès culturel tenu à La Havane à Cuba en janvier 1968. Des représentants de plus de 70 pays y participent avec l'objectif de penser le rôle de l'intellectuel et de la culture dans le processus révolutionnaire et de créer un mouvement révolutionnaire mondial éloigné du socialisme soviétique. Des propos de Fidel Castro et d'Ernesto « Che » Guevara, récemment assassiné, autour de ces thématiques sont repris lors du débat.

126 Noé avait déjà rédigé ce genre d'écrits. Luis Felipe NOÉ, « De por qué Luis Felipe Noé ya no es más pintor y sin embargo hace una exposición de pintura (autorreportaje) », *Noé : liquidación por cambio de ramo. Saldos*, cat. d'exposition, Galería Carmen Waugh, 1969.

127 M. A. ROJAS MIX (dir.), *Noé. El arte de América Latina es la revolución*, Cuadernos de Arte Latinoamericano, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1973.

Le texte est le résultat de l'accumulation de sentences aphoristiques. La même opération est pratiquée dans *Una sociedad colonial avanzada* [Une société coloniale avancée] de la même année. Dans les deux cas, le destinataire est non seulement l'artiste latino-américain mais les peuples du continent, et leur « situation » – mot toujours présent, trace des lectures sartriennes – est plus que jamais celle de la dépendance économique et culturelle. L'appel à la révolution est maintenant plus explicite et clairement situé. Le processus qui doit être assumé est celui tendant à la décolonisation et à l'inversion de la situation actuelle, il conduira au socialisme comme étape ultime. Si les notions de dépendance et de sous-développement – propres à ce qu'on peut appeler la rhétorique de la « théorie de la dépendance » élaborée et diffusée en Amérique latine pendant ces années – participaient déjà des textes de Noé, celles de « colonialisme », « impérialisme » et « décolonisation » contribuent à donner à ces textes un caractère plus militant que les précédents. Chez Noé, l'« art du peuple » est opposé à l'« art colonial », un art jusqu'à présent nostalgique de l'Europe, un art qui respecte la culture occidentale, une culture qui ne lui appartient pas ni ne le représente. Dans *Antiéstética* cette culture est encore le cadre général où s'inscrit la problématique latino-américaine. Dans les textes du début des années soixante-dix, en revanche, l'auteur pousse plus loin ses idées pour formuler un discours sur l'art accordé à la position anti-impérialiste. La réponse de Noé à l'appel des organisateurs d'une manifestation contre la biennale de São Paulo de 1971¹²⁸, est symptomatique de l'état d'urgence qui traverse alors la réflexion et qui pousse vers la prise de position et vers l'« action » :

Le seul grand art de l'Amérique latine est la recherche d'élaboration de sa propre image, d'être elle-même, d'arrêter d'être coloniale, de rompre avec ce qui l'attache. C'est-à-dire, c'est la : RÉVOLUTION. Si la Biennale de São Paulo exposait des actions révolutionnaires, elle aurait du sens, mais, dans ce cas, elle ne serait pas la Biennale de São Paulo mais, peut-être, une Assemblée Populaire¹²⁹. [Image 6-13]

La demande, concernant la critique et la théorie de l'art, de l'invention des catégories conceptuelles propres, destinées à penser « localement l'art local », fait aussi partie du répertoire

128 En 1971, un groupe d'artistes résidents à New York et le MICLA (Movimiento de Independencia Cultural Latinoamericano) lancent un appel ouvert pour contester la réalisation de la biennale de São Paulo qu'ils considéraient « la biennale de la dictature ». Les collaborations sont publiées dans le volume *Contrabienal*, réalisé par le collectif intégré par Luis Wells, Luis Camnitzer, Carla Stellweg, Liliana Porter et Teodoro Maus.

129 Luis Felipe NOÉ, « Luis F. Noé », in *Ibidem*. [El único gran arte de América Latina es la búsqueda por constituir su propia imagen, por ser ella misma, por dejar de ser colonial, por romper con lo que la ata. O sea, es la : REVOLUCIÓN. Si la Bienal de San Pablo expusiese actos revolucionarios, tendría sentido, pero, en este caso no sería la Bienal de San Pablo, sino tal vez, una Asamblea Popular.] Le texte est entièrement cité dans *El arte de América Latina es la revolución, op. cit.*, p. 24.

des thématiques débattues à l'époque par les critiques et les artistes. Comment l'explique Roberto Schwarz, durant ces années il y avait une conscience du besoin de remettre en question les catégories existantes et d'inventer de nouvelles, « il était clair que sans le dépassement de la condition mentale passive des consommateurs crédules du progrès des nations avancées (...) il n'était pas possible de rendre compte de la tâche historico-sociologique à laquelle nos pays s'affrontait¹³⁰. » Dans le bref échange épistolaire entre Noé et Masotta cité, les arguments du premier suivent déjà cette direction, visant cette fois-ci non la « responsabilité » des artistes mais celle de ceux prenant l'art comme l'objet de leurs commentaires. La certitude d'être au cœur d'une étape pauvre en production de réflexion, critique et analyse de l'art s'était répandue à l'époque comme on l'a signalé préalablement ; la discussion touche alors l'engagement de la propre production du discours sur l'art. Noé conteste le parti pris de Masotta dans *Happenings*, ainsi que les implications idéologiques qu'il entraîne. L'ouvrage inclut des travaux de plusieurs auteurs sur le happening et son développement pendant 1966¹³¹. Il est dédié aux deux artistes qui pour Masotta sont les initiateurs de la tendance : Allan Kaprow à l'international et Alberto Greco – « in memoriam » – sur la scène locale. Masotta, qui se familiarise avec le happening d'abord à Buenos Aires et ensuite à New York, explique que l'encadrement théorique et méthodologique des essais est fourni par le structuralisme, l'anthropologie structurale, la sémiologie, et les théories de la communication, que les contributeurs du livre côtoient. Noé examine divers aspects de ce travail. Il critique d'abord le choix du happening comme objet d'étude au lieu d'avoir analysé l'« art des médias de communication », un détournement local de cette tendance qu'il considère authentiquement argentine¹³². Cela constitue pour Noé un geste typique des intellectuels argentins aborder la culture locale uniquement après avoir parcouru les cultures étrangères. « Je trouve que c'est comme si, pour parler du "pop" les Américains avaient publié un livre sur le nouveau réalisme

130 Roberto SCHWARZ, « Un seminario de Marx », art. cit., p. 39. Cet auteur brésilien affirme que dans les pays issus de la colonisation, les catégories historiques façonnées par l'expérience européenne passent à fonctionner dans des espaces sociologiques différents mais pas complètement étrangers. Ces catégories ne s'appliquent pas avec propriété ni sont non plus écartées, demeurant comme des références obligées. Elles sont en « semi-vigueur » en Amérique latine, où gravitent à la fois la modernité et un développement inégal et combiné du capitalisme.

131 Oscar MASOTTA, *Happenings*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1967. Le recueil inclut des textes d'Alicia Páez, Eliseo Verón, Roberto Jacoby, Eduardo Costa, Raúl Escari, Octavio Paz et Madela Ezcurra. Il est partiellement réédité dans Oscar MASOTTA, *Revolución en el arte...*, op. cit., pp. 197-312.

132 Roberto Jacoby, Raúl Escari et Eduardo Costa travaillent ensemble pendant un an et demi. Ils signent le manifeste « Un arte de los medios de comunicación » [Un art des médias de communication] en juillet 1966, recueilli dans *Happenings* de Masotta. Le trio réalise le *Happening para un jabalí difunto*, un faux happening diffusé dans les médias au moyen de communiqués de presse et de photographies sans qu'il n'ait jamais été vraiment réalisé. Les artistes concrétisent ainsi l'idée de faire des médias de masse, leurs techniques et opérations, l'endroit où construire leurs œuvres. Cette expérience et d'autres dans son genre, alimentent la tendance vers le conceptuel et la dématérialisation fortement développées en Argentine à l'époque.

français ou si pour étudier l'« Action Painting » le titre du livre soit *Tachisme et art informel*¹³³. », écrit-il. Ce parti pris transforme ainsi Masotta en un « importateur de culture » qui accepte le « colonialisme culturel » plutôt qu'en un créateur. Pour Noé, l'essayiste répète la même opération des générations précédentes habituées aux « *refritos* » [réchauffés] et à la culture de référence¹³⁴ :

Cette erreur (...) c'est la même que commettaient nos *afrancesados* : admirer la France mais sans apprendre la leçon des grandes cultures, c'est-à-dire, la manière dont elles se sont édifiées elles-mêmes ; copier les résultats en ne faisant aucun cas des processus. L'erreur qui amène en plus à ignorer toute leur d'originalité dans notre société au nom de ce que l'étranger a déjà consacré¹³⁵.

D'autre part, les options théoriques choisies pour aborder le phénomène souffrent de la même critique ; la question est donc : pourquoi regarder ailleurs s'il y a dans les pays des options aussi intéressantes voire plus qu'à l'étranger ? Noé avait déjà signalé cela comme un problème de la culture locale : les mêmes idées peuvent être simultanément formulées dans différents endroits de la planète, mais celles considérées comme des idées originales sont celles des artistes des milieux riches ; les autres idées formulées dans des endroits moins favorisés bien qu'ayant une valeur comparable ou égale, sont considérés comme de simples imitations¹³⁶. Avec ces observations, Noé anticipe des révisions ultérieures qui remettent en question l'importation des tendances dans les sciences sociales sans objecter le geste importateur, en prenant les nouveaux encadrements théoriques comme des outillages « neutres », non idéologiques.

La demande de Noé à Masotta – un intellectuel d'orientation marxiste – d'approfondir l'engagement avec la révolution socialiste est traversée par ce qu'Aguilar appelle l'« exigence révolutionnaire ». Celle-ci, propre de la période, aurait substitué lentement la préalable « demande de modernisation » répandue parmi les intellectuels latino-américains pendant le XX^e siècle¹³⁷. Elle exprime également la recherche d'une grandissante « efficacité pratique » des

133 Luis Felipe NOÉ, lettre à Masotta des derniers jours 1967, Inés KATZENSTEIN (dir.), *Escritos de vanguardia...*, op. cit., p. 226. [(...) como si para hablar del « pop » , los americanos hubieran publicado un libro sobre neorrealismo francés o si para estudiar la « Action Painting », el título del libro fuese *Tachismo e informalismo*.]

134 Noé s'adresse au Masotta « happeniste » plutôt qu'au critique, car Masotta est aussi une figure « bicéphale » ayant une – brève – carrière artistique. Noé accepte la didactique autour du happening mais il refuse l'imitation de cette pratique étrangère une fois qu'elle est déjà dépassée par de nouvelles expérimentations.

135 *Ibidem*. [Ese error, (...) es el mismo que cometían nuestros *afrancesados* : admirar a Francia y no aprender la lección de las grandes culturas, o sea cómo se edifican a sí mismas; copiar los resultados haciendo caso omiso de los procesos. Error que lleva además a ignorar todo atisbo de originalidad dentro de nuestra sociedad en nombre de lo extranjero ya consagrado.]

136 Luis Felipe NOÉ, *Antiéstética*, op. cit., p. 35.

137 Gonzalo AGUILAR, « Los intelectuales de la literatura, cambio social y narrativas de identidad », art. cit.

activités politiques et artistiques qui oppose les « mots » à l'« action » en faveur de la seconde¹³⁸. Les travaux de Noé ont été lus par ses collègues, critiques et artistes, comme le démontrent les textes de León Ferrari, Jorge Romero Brest et Jorge Glusberg¹³⁹, entre autres. Avec Masotta, les échanges trouvent la forme de petits épisodes, tant publics que privés, ayant lieu dans les prologues, les pages de leurs livres et correspondances. Les deux en parcourant alternativement les territoires de la pratique artistique et de l'écriture ont su délimiter un espace partagé où les points en commun sont aussi nombreux que les divergences, en prétendant toutefois être tous les deux du côté de la « critique sérieuse », de la bonne critique d'art. Tandis que pour Masotta celle-ci est une critique qui met en œuvre la pensée contemporaine la plus avancée, pour Noé, qui exerce alors une « méta-critique » visant des aspects plus idéologiques que conceptuels ou méthodologiques, elle ne peut pas être « universelle » mais toujours « située ».

Le retard de l'art moderne argentin, préoccupation de la critique d'art encore au début des années soixante, n'a pas de place quand il s'agit d'écrire sur les pratiques artistiques néo-avant-gardistes. L'art local semble avoir accompli les demandes de mise à jour et actualisation, bien que les remarques autour du danger de l'importation de formules ait encore un rôle à jouer dans le discours critique. Dans le contexte décrit, les auteurs engagés étendent ces remarques à l'élaboration des modèles critiques et théoriques sur l'art ; ceux-ci sont désormais soumis au même type d'objections dont l'art et les artistes locaux ont été traditionnellement la cible. Des exigences autour de l'engagement avec le contexte politique de la région, pouvant accompagner le processus de politisation des artistes, s'ajoutent aux bilans autour du manque de critique d'art.

En ce qui concerne les modèles étrangers, la France continue à être la référence incontournable, encore active dans la littérature sur l'art. Dans les textes de Noé, elle sert de repère aussi bien que d'exemple à éviter. Les caractéristiques du présent obligent pourtant à prendre conscience et à mettre en évidence les traits des rapports avec ce pays et d'autres détenteurs d'autorité : pour avancer dans le nouveau sens du progrès tous les paramètres d'autorité en vigueur auparavant doivent être questionnés, soit qu'ils affectent la définition de l'art, soit qu'ils déterminent celle plus structurelle de l'identité nationale. Les idées de Noé se

138 Ana LONGONI, « Oscar Masotta : Vanguardia y revolución en los sesenta », in Oscar MASOTTA, *Revolución en el arte...*, *op. cit.*, p. 31.

139 León FERRARI, « El arte de los significados », communication présentée au « I Encuentro nacional de arte de vanguardia », août 1968, reproduite dans Ana LONGONI, Mariano MESTMAN, *Del Di Tella a « Tucumán Arde »...*, *op. cit.*, p. 138-142 ; Martha BERLIN, Jorge GLUSBERG, Fernando ULLOA, « Antecedentes para un enfoque interdisciplinario acerca de la identidad del arte argentino », communication présentée aux « Primeras Jornadas de Psicopatología Social », Facultad de Medicina, UBA, octobre 1967. Tapuscrit. ACA PREST.SAML 455, n° 6758.

focalisent d'abord sur le développement d'un certain nationalisme dans l'art, pour s'ouvrir ensuite vers une perspective latino-américaine que la critique n'avait pas spécialement considéré pendant les années précédentes, dominées par une rhétorique de soutien des projets d'internationalisation qui visaient les pays centraux en méprisant le Sud du continent. En revanche, la carte de l'art qui se détache des écrits de Noé met en relief les liens du pays et de son art avec ceux du reste du continent et elle souligne le besoin de reformuler critiquement les relations traditionnelles avec l'Europe et plus récemment avec les États-Unis. Le dessin en couleur illustrant la première de couverture du petit ouvrage publié chez Andrés Bello au Chili, ainsi que celui clôturant *Una sociedad colonial avanzada*, offrent une matérialisation de cette carte imaginaire : la couleur jaune unifie l'ensemble de l'Amérique latine qui n'a plus de frontières nationales, les points cardinaux nord et sud sont inversés mais affectent uniquement le continent américain, et le reste du globe est effacé [Images 6-14 et 6-15]¹⁴⁰.

140 Des représentations semblables de la carte du continent sont proposées par Joaquín Torres García (*América invertida*, 1943) et plus tardivement par Nicolás García Uriburu dans diverses toiles depuis les années quatre-vingts. Noé affirme que sa carte est plus politique que celle de Torres García car il y propose l'unité de l'Amérique latine signalée à l'aide de la couleur. Luis Felipe NOÉ, entretien avec l'auteure, 15 décembre 2012 à Buenos Aires.

7. La circulation des textes critiques : une tentative d'inversion de l'orientation traditionnelle

Divers projets visant à faire connaître artistes et œuvres argentins à l'étranger sont mis en marche pendant les années soixante. La critique collabore à l'élaboration d'un discours soutenant ces démarches et à des actions concrètes des auteurs occupant de façon plus ou moins circonstancielle des positions de pouvoir et de décision autour de ces projets. Comme on l'a déjà remarqué, l'utopie d'« internationaliser » l'art argentin crée des conditions pour la visite des critiques et pour la mobilité des artistes locaux vers les pays centraux, parmi d'autres opérations visant la modernisation de la scène argentine. Ces contacts avec l'étranger ainsi que l'arrivée de bibliographie artistique actualisée n'a pas impliqué toutefois des corrélats significatifs à l'égard de l'exportation de la littérature locale, l'Argentine conservant ainsi son rôle traditionnel de récepteur de culture. Bien qu'une importante littérature spécialisée d'origine étrangère soit disponible dans le pays, les cas de diffusion de la littérature sur l'art argentin sont rares ailleurs. Néanmoins, quelques efforts dirigés à rendre visible le travail des critiques locaux en sens contraire de l'orientation traditionnelle de l'entrée des idées sont impulsés à l'époque. Les éditions imaginées par les critiques Jorge Romero Brest et Pierre Restany le démontrent. Bien qu'elles ne se soient jamais concrétisées, ils motivent un riche travail d'écriture et un échange épistolaire abondant entre les critiques qui sont engagés à divers degrés dans les événements bouleversants de la deuxième moitié de la décennie. Ces textes restent pour la plupart inconnus et ne sont pas entrés dans le réseau de la circulation sociale. Des textes français qui n'arrivent à être ni traduits ni publiés en Argentine, des textes argentins qui ne parviennent pas à se placer sous l'égide de la langue française, ainsi que des missives rédigées majoritairement en français intègrent l'ensemble que l'on analyse. Le fait de les examiner actuellement permet néanmoins de révéler les actions visant le dépassement des rapports inégaux existant dans l'espace mondial des arts ainsi que la portée et les limites de celles-ci. Ces écrits servent également à comparer la façon dont les deux auteurs ont répondu aux défis des manifestations artistiques de la fin de la décennie et à comprendre comment ils ont essayé de renouveler leurs savoir-faire afin de les aborder. Chez Romero Brest, les écrits inédits révèlent le processus de l'élaboration d'idées qui seront finalement diffusées dans des travaux ultérieurs. Les sujets abordés ainsi que les divergences entre les auteurs

au cours des discussions exposent les caractéristiques de la place occupée par chaque critique dans son propre milieu et dans l'espace mondial des arts.

Des écrits critiques face à la contestation artistique

Parmi les critiques argentins installés dans le pays¹, Jorge Romero Brest a le profil le plus « international ». Il cumule les voyages à l'étranger, les interventions comme jury dans des événements de nombreux pays², les rôles à la direction de l'AACA – organisme qu'il crée avec quelques collègues –, et une présence assez régulière dans les réunions de l'AICA qui lui permet d'entretenir des contacts fluides avec ses pairs étrangers³. Son rôle comme introducteur et éditeur d'ouvrages phare de la modernité artistique dans le pays a été préalablement signalé. En plus d'être un agent d'influence redoutable dans le milieu local et une figure critique à trajectoire internationale, Romero Brest est auteur, traducteur, préfacier et éditeur, tâches lui permettant de cumuler multiples « bienfaits symboliques ». Mais le critique cherche également à obtenir une place dans la scène critique internationale aux côtés de ses pairs étrangers au moyen de la traduction, la publication et la distribution de son travail. L'inversion de l'orientation

-
- 1 On écarte les noms de Marta Traba et Damián Bayón, des critiques argentins formés à côté de Romero Brest mais émigrés et installés respectivement en Colombie et en France pendant les années soixante et plus tard ailleurs.
 - 2 Romero Brest est jury des deux premières éditions de la Biennale de São Pablo, en 1951 et en 1953, et aussi de la VI^e en 1961. En 1952, il intègre le jury du prix international de sculpture *The Unknown Political Prisoner* de l'Institute of Contemporary Arts à Londres. En 1962, il est jury à la XXXI^e Biennale de Venise. Il est également jury dans la sélection des œuvres composant l'envoi à l'exposition *L'art argentin actuel* tenue au Musée d'art moderne de la Ville de Paris en 1963. En 1965 et 1967, il est jury à la IV^e et V^e Biennale de Paris, entre autres.
 - 3 Dès la réalisation des premiers congrès de l'AICA en 1949, Romero Brest suit attentivement les débats de ses pairs européens et les aléas de la conformation de l'organisation. D'abord sans y participer personnellement, il intervient néanmoins « virtuellement » et à distance à travers des articles qu'il publie dans la revue *Ver y Estimar*. Florencia SUÁREZ GUERRINI, « Moderno, contemporáneo y reciente. El arte argentino entre la Escuela de París y la abstracción », *Figuraciones. Teoría y crítica de artes*, n° 10, septembre 2012. <http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?id=215&idn=10#texto>. En 1951 il devient le premier Argentin à intégrer le comité de direction de l'AICA dans le rôle de vice-président à côté de Raymond Cogniat, Pierre Courthion, Herbert Read, James Johnson Sweeney et Lionello Venturi. Il remplira cette fonction à nouveau en 1963, 1970 et 1972, tandis que lors des années quatre-vingts il est un des présidents d'honneur de l'association. En parallèle au développement de l'organisation au niveau mondial, il promeut la création de la section argentine, AACA. Elle est constituée le 30 novembre 1950 à Buenos Aires et son adhésion est approuvée le 2 juillet 1951 en Amsterdam. Romero Brest préside l'AACA pendant trois périodes : de 1955 à 1960, de 1968 à 1971 et de 1975 à 1978. Lors des années cinquante et soixante il est pratiquement le seul Argentin à participer des congrès et assemblées générales, en assistant assez régulièrement aux rencontres. En 1952, il prend part pour la première fois à une assemblée générale de l'AICA, en Suisse. Il participe sans interruption entre 1962 et 1965 – XIV^e Assemblée générale au Mexique ; VIII^e Congrès et XV^e Assemblée générale à Tel-Aviv ; XVI^e Assemblée générale à Venise ; XVII^e Assemblée générale à Paris –, en étant candidat à la présidence de l'AICA en 1963 aux côtés de Juliusz Starzinsky et de Mário Pedrosa. Romero Brest y obtient 10 votes contre les 181 du gagnant, Giulio Carlo Argan.

traditionnelle reliant les centres exportateurs de culture et le milieu local habituellement « traducteur » aurait permis au critique d'accroître ses bienfaits au moyen de l'internationalisation de son travail. Comme signale Pascale Casanova, il existe des langues « cible » et de langues « sources », l'inégalité des protagonistes du jeu littéraire mondial procédant en partie de leur inégalité⁴. Ainsi, dans le cas de la littérature, la traduction comme exportation de textes dans une langue centrale est la plus grande instance de consécration spécifique. Elle n'est pas un simple changement de langue, d'apparente neutralité, mais l'inversion du sens habituel de la traduction ; c'est une « traduction-consécration » qui donne accès à la visibilité et à l'« existence littéraire⁵ ». Dans le cas de la critique d'art, dont l'action et l'influence se mettent en place dans des terrains qui ne sont pas ceux du projet artistique (ni littérature, ni poésie) ou du projet de connaissance (ni théorie, ni histoire), la traduction peut toutefois accroître significativement les effets du travail des auteurs. Un texte d'une langue périphérique qui est traduit vers une langue centrale, peut contribuer également à sa production du sens dans la tradition dont il est originaire en inversant le sens habituel de l'échange culturel⁶.

Vers la fin des années soixante, quelles sont alors les chances d'un critique argentin renommé de partager et de faire circuler ses idées au-delà des limites géographiques et linguistiques de son pays ? Quelques initiatives individuelles y réussissent. Romero Brest publie en France chez Arted son *Essai sur la contemplation artistique*⁷ de 1966, ainsi que des articles dans des publications périodiques⁸. En 1967, pour sa part, Aldo Pellegrini, édite son *New tendencias in art* à Londres. On ne peut néanmoins confirmer l'existence de projets systématiques dans cette direction. L'essai de Romero Brest serait passé « sans peine ni gloire » en Argentine, comme se le remémore son propre auteur⁹, et on ne possède aucune donnée sur sa réception à l'étranger. Il faut

4 Pascale CASANOVA, *La république mondiale des lettres*, Paris, Éd. du Seuil, 2008, p. 188 et ss.

5 « Ceux qui créent dans des langues peu ou pas reconnues comme littéraires, très démunies de traditions propres, ne peuvent être d'emblée consacrés littérairement. C'est la traduction dans une grande langue littéraire qui va faire entrer leur texte dans l'univers littéraire : la traduction n'est pas une simple "naturalisation" (au sens d'un changement de nationalité), ou le passage d'une langue dans une autre ; c'est, beaucoup plus spécifiquement, une "littérisation". » *Ibidem*, p. 191.

6 Patricia WILLSON, *La constelación del sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2004, p. 14.

7 Le critique Otto Hahn est le contact de Romero Brest pour la publication de ce livre en France. Romero Brest lui envoie le manuscrit afin qu'il s'occupe de la traduction. Jorge ROMERO BREST, lettre à Otto Hahn, 1 avril 1966. ACA Fonds Otto Hahn, 96.

8 Romero Brest compte la publication d'articles dans des revues françaises lors des décennies préalables ; ce n'est donc pas la première fois qu'il envisage ce type de projet. Il faut mentionner les publications au Mexique, voie de sortie importante pour le travail des Argentins mais qui n'implique pas un passage entre les langues.

9 Jorge ROMERO BREST, « A Damián Carlos Bayón, discípulo y amigo », Buenos Aires, 1 février 1972. Tapuscrit, 24 pages. Archives JRB C1-S6-A. Un exemplaire de ce livre est envoyé à l'éditeur milanais Le Noci qui remercie l'Argentin et s'engage à le lire afin de savoir « qu'est-ce que le critique a dans la tête ». Guido LE NOCI, lettre à Romero Brest, 11 décembre 1968. Archives JRB C-23 S-5 542.

attendre le début des années soixante-dix pour que l'idée que le discours critique produit localement doit accompagner la sortie au monde de l'art local s'installe. Les projets développés par Jorge Glusberg au CAYC, mettent en évidence le changement de perspective critique dans ce sens. Le soutien critique et théorique visant à faciliter la compréhension des œuvres d'art au moyen des catégories spécialement formulées et à reconstituer les contextes de production est désormais un élément programmatique des projets menés par Glusberg. Le CAYC imprime dans divers formats – dossiers, dépliants, cartons, catalogues – les idées guidant le travail du Grupo de los Trece, les édite dans des versions en espagnol et anglais, les diffuse profusément à des destinataires étrangers¹⁰, organise et participe à des expositions, séminaires et colloques transnationaux¹¹. Pendant les années soixante, le CAV de l'ITDT, sous la direction de Romero Brest, destinait des fonds à l'édition de catalogues modernes et visuellement innovants, mais la promotion et accompagnement des expositions se faisait en espagnol et circulait majoritairement dans le pays.

Romero Brest et Restany se rencontrent à l'assemblée de l'AICA tenue à Bordeaux en 1968. C'est sans doute lors de cette réunion que les critiques discutent l'idée de publier dans un seul volume le *Livre blanc* de Restany, encore en préparation, et un « bouquin pareil » que le critique argentin allait rédiger à ce propos¹². Le 1 novembre est établi comme date limite pour la préparation du texte de Romero Brest, date que le critique ne peut pas respecter, comme il l'affirme dans la correspondance du mois d'octobre adressée à son collègue français et à l'italien Guido Le Noci. Ce dernier, à la tête de la galerie milanaise Apollinaire et de la maison d'édition homonyme, serait le futur éditeur de l'ouvrage¹³. Avant cette rencontre à Bordeaux, Restany envoie à Romero Brest des exemplaires de son livre *Les nouveaux réalistes* qui vient de sortir chez Planète à Paris¹⁴. L'échange épistolaire des critiques des années 1968-1969 est traversé par les aléas

10 Les matériaux envoyés par Glusberg aux critiques français conservés aux Archives de la critique en donnent foi.

11 Le CAYC invite des artistes, critiques et responsables des institutions artistiques comme Pierre Restany, Umberto Eco, Jasia Reichardt, Willoughby Sharp, Charles Spencer, Charles Harrison, Lucy Lippard, Sol LeWitt, Antonio Dias et d'autres, pour intervenir dans ses activités. Ces contacts internationaux permettent aux artistes du CAYC d'exposer ailleurs. Spencer organise, par exemple, *From Figuration to System Art* au Camden Arts Centre à Londres en 1971. Le CAYC expose aussi à l'Institute of Contemporary Arts (ICA), à l'Internationaal Cultureel Centrum (ICC) en Anvers, à la Fundació Joan Miró à Barcelone, à l'Espace Cardin et au Centre Georges Pompidou à Paris.

12 Jorge ROMERO BREST, lettre à Pierre Restany, 22 octobre 1968. ACA PREST.XSIT 26/2.

13 L'Argentin mentionne cette date dans deux lettres du 22 octobre 1968 envoyées à Restany et à Le Noci.

14 *Les nouveaux réalistes* réunit les divers manifestes rédigés par Restany pour le groupe depuis 1960 (« Les nouveaux réalistes », 1960 ; « Au quarante degrés au-dessus de Dada », 1961, et « Le nouveau réalisme : que faut-il en penser ? », 1963). À l'aide de ces textes, affirme Leeman, Restany cherche à « faire du Nouveau Réalisme la référence à la fois naturelle et dominante de l'histoire de l'art des années soixante en France ». Il y signale la supériorité des Français par rapport aux Néo Dada états-uniens en évacuant du même geste toute concurrence française, notamment celle de la Figuration narrative. Dans cet ouvrage, l'écriture critique de Restany est déplacée par celle de l'historien. Richard LEEMAN, *Le critique, l'art et l'histoire : de Michel Ragon à Jean Clair*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, pp. 137 à 146.

des tentatives de publication de cet ouvrage en Argentine, de l'édition conjointe en Europe ainsi que, dans un second plan, par les opinions des interlocuteurs autour de la Biennale de São Paulo qui était en train de se préparer¹⁵.

Les critiques se mettent alors d'accord pour traduire en espagnol et publier à Buenos Aires *Les nouveaux réalistes*¹⁶. La période est d'une intense activité pour Restany, qui parle à Romero Brest du manifeste-poster « Contro l'internazionale della mediocrità, verso l'estetica generalizzata : manifeste du 14 nov. 1967 », publié aux Éditions Apollinaire à Milan¹⁷ ; et lui anticipe la prochaine parution d'« un petit livre-surprise qui sortira au moment de la Biennale de Venise¹⁸ », en l'occurrence, *Le livre rouge de la révolution picturale*. Romero Brest s'occupe personnellement de la traduction de *Les nouveaux réalistes* et rédige un « prologue du directeur de la collection » en guise de présentation, car il envisage de le publier dans la collection « Arte y estética » qu'il dirige chez Paidós¹⁹. La sortie du livre ne se fera pas à cause des droits détenus par Planète²⁰. Par ailleurs, les critiques discutent l'autre projet qu'ils ont en commun, celui de la création d'une sorte de bibliothèque « en couleurs » composée par *Le livre blanc-objet blanc*²¹ et par le « livre jaune » ou « livre vert » de l'Argentine, qui allaient constituer la suite de *Le livre rouge de la révolution picturale*.

Romero Brest entreprend ainsi la rédaction de son livre qu'il intitule d'abord *libro amarillo* [livre jaune], et plus tard *El libro verde de la estética futura*²² [Le livre vert de l'esthétique future] [Image 7-1]. Restany pense publier l'ouvrage commun chez Éditions Apollinaire, propriété de Le Noci. Depuis le milieu des années cinquante, ce dernier ouvre les portes de sa galerie aux projets du critique français : il expose d'abord les artistes de l'abstraction lyrique et gestuelle soutenus

15 Une sélection des correspondances entre Romero Brest, Restany et Le Noci est disponible dans l'Annexe documentaire de cette thèse. [Documents 7-1 à 7-29]

16 Pierre RESTANY, lettre à Jorge Romero Brest, 16 février 1968. Archives JRB C23-S3-446.

17 Une version en espagnol de ce texte existe à la bibliothèque de la Faculté des Beaux-arts de l'Universidad Nacional de La Plata, réalisée par la Commission des publications au service du Département d'histoire des arts plastiques de cette institution, qui était alors École supérieure des Beaux-arts, et destinée à la circulation interne.

18 Pierre RESTANY, lettre à Jorge Romero Brest, 16 février 1968. Correspondance citée.

19 Jorge ROMERO BREST, lettre à Pierre Restany, 20 août 1969. ACA PREST.XSAML 12/14. L'Argentine avertit Restany sur les objections qu'il fait dans le prologue – notamment sur le peu d'attention prêtée au happening dans le livre – et explique qu'elles cherchent à être utiles au lecteur et ne sont pas rhétoriques.

20 *Planète* étant en partie propriété de la maison d'édition espagnole Plaza & Janés, les droits du livre n'ont pas pu être cédés à la maison argentine Paidós pour sa publication en espagnol. Planète propose à Paidós de lui vendre les droits pour les pays d'Amérique latine mais de garder ceux pour l'Espagne. Marie Ange MOSCA (Denoël-Gonthier-Planète), lettre à Jaime Berstein (Paidós Argentine), 22 janvier 1969. ACA PREST.XSIT 26/14.

21 Pierre RESTANY, *Le livre rouge de la révolution picturale*, Milan, Éditions Apollinaire, 1968 ; et Pierre RESTANY, *Livre blanc - Objet blanc*, Milan, Éd. Apollinaire, 1969.

22 Jorge ROMERO BREST, *El libro verde de la estética futura*, Buenos Aires, octobre 1968-janvier 1969. Tapuscrit, 63 pages, inédit. Archives JRB C21-S1.

par Restany, et dès 1960 le Nouveau Réalisme²³. Chaque exposition est accompagnée d'un catalogue, et c'est dans ce cadre que sort le premier manifeste dédié à ce groupe d'artistes français²⁴. En 1960 Le Noci édite le volume *Lyrisme et abstraction* de Restany, en 1967 le manifeste cité « Contro l'internazionale della mediocrità... » et, en 1968, *Le livre rouge de la révolution picturale*. Le projet d'une nouvelle publication est établi donc dans cette continuité, mais l'inclusion de Romero Brest semble être une idée de Restany et une surprise pour l'éditeur, comme témoignent les premières correspondances échangées²⁵. L'idée de publier les deux livres en un seul volume est rapidement abandonnée. Les Européens proposent en échange au critique argentin de sortir *Le livre vert* quelques mois après *Le livre blanc*, afin de bénéficier des échos auxquels ils s'attendent. Romero Brest à son tour propose de traduire *Le livre blanc* en Argentine, et de concrétiser l'idée originale d'un seul volume, en l'ajoutant notamment dans le cadre des projets qu'il anime à Buenos Aires. La circulation des lettres entre cette capitale, Paris et Milan, tant en français qu'en italien – jamais en espagnol d'ailleurs – dresse une trajectoire que la circulation des textes des critiques projette égaliser au moyen de futures traductions.

L'assemblée de l'AICA de 1968 où est née l'idée de ces éditions, est imprégnée par la remise en question de la fonction de la critique d'art dans la société. Lors des étapes préparatoires de la rencontre une « Enquête sur la critique d'art et l'évolution des sociétés et des cultures » est lancée avec l'objectif d'analyser, à partir des rapports de chaque section nationale, la situation de la critique et l'animation des musées, le rôle des critiques dans l'enseignement, et les liens de la critique avec d'autres disciplines dans chaque pays membre [Image 7-2]²⁶. Mais les événements de mai 68 précipitent l'examen de la fonction sociale des critiques ainsi que de l'association qui les représente. L'intervention de Michel Ragon lors de la séance inaugurale en est révélatrice : le

23 Entre 1955 et 1957, Restany présente à la galerie Apollinaire le groupe Espaces Imaginaires intégré par les peintres Claude Bellegarde, Gianni Bertini, Peter Brüning, Sacha Halpern et le sculpteur Delahaye. La remise en question de sa propre défense de l'abstraction lyrique ainsi que la rencontre d'Yves Klein le conduisent à de nouvelles recherches. Il définit alors les caractéristiques de ce qu'il baptise Nouveau Réalisme. En mai 1960, il présente à la galerie de Le Noci l'exposition *Les nouveaux réalistes* regroupant Arman, Dufrène, Hains, Klein, Tinguely et Villeglé. Avec d'autres galeries comme Naviglio et celle d'Arturo Schwarz, Le Noci contribue à renouveler et rajeunir le milieu milanais, animant ainsi un centre indépendant des luttes des galeries parisiennes et états-uniennes dominant la scène des années cinquante.

24 Pierre RESTANY, *Les Nouveaux Réalistes*, Milan, Galleria Apollinaire, 1960.

25 Le Noci demande à Restany « qu'est-ce qu'il doit répondre » aux lettres de l'Argentin. Guido LE NOCI, lettre à Pierre Restany, 28 octobre 1968. ACA PREST.XSIT 26/5.

26 L'enquête est réalisée « en vue de la participation de l'AICA à l'Étude Internationale sur les tendances principales de la Recherche dans les Sciences Humaines et Sociales – Seconde partie –, organisée par l'Unesco. » Elle pose des questions sur la participation de la critique à la création artistique, et sur la critique et les systèmes de communication dans les pays membre de l'association. Outre, un colloque sur le thème « Art et télévision » a lieu le 11 septembre, dans le cadre de cette rencontre mondiale. Comptes rendus XX^e Assemblée générale, Bordeaux, du 8 au 15 septembre 1968. Fonds AICA-Internationale ACA.

critique participe en tant que porte-parole d'une « Commission de jeunes critiques » français, créée juste après les révoltes²⁷. Il est impératif que l'AICA définisse un statut professionnel en donnant un cadre juridique clair au travail de ses membres et en devenant un véritable syndicat professionnel, affirme cette commission. Celle-ci expose quelques conclusions en réponse aux questionnements des artistes et critiques lors des événements de cette année-là²⁸.

Romero Brest est le seul Argentin à participer à cette assemblée. Il est le porte-parole de la section nationale qu'il préside. En plus de ses interventions dans le débat, il présente un projet d'édition concernant l'histoire de l'art moderne de son pays²⁹. La participation de Romero Brest dans le cadre des activités de l'AICA remonte aux premières années d'existence de l'institution et se poursuit au cours des années soixante. Il est presque le seul critique argentin à participer plus ou moins régulièrement aux événements de l'association, soucieux d'occuper une place dans cet espace transnational, de faire intervenir l'Argentine dans les débats globaux et de moderniser l'art et les institutions artistiques au sein de son propre pays. En 1968, ses interventions dans les discussions témoignent, plus que du retentissement de la « contestation » qui traverse alors celles de ses collègues français, de sa préoccupation encore à l'ordre du jour autour des soucis financiers et de l'organisation pratique de la section nationale qu'il représente³⁰. Par ailleurs, il profite de cette tribune pour essayer de faire connaître et d'obtenir une visibilité de l'activité artistique et critique de son pays. Il exprime alors son souhait de réaliser la prochaine assemblée de l'association à Buenos Aires ou d'y programmer un congrès extraordinaire pour 1970, axé sur les problèmes de la critique d'art des nouvelles manifestations artistiques de l'Amérique latine, et notamment de Buenos Aires, qui est un centre important mais encore méconnu, assure-t-il³¹.

27 Ragon reprend certains aspects développés quelques mois avant dans sa préface à *Les nouveaux réalistes* de Restany, spécialement sa classification des types de critiques en « juge », « militant » et « théoricien », parmi d'autres. Comptes rendus XX^e Assemblée générale, Bordeaux, 1968, p. 35. Fonds AICA-Internationale ACA.

28 Bien que cette discussion soit accélérée par les événements de mai, l'AICA travaille depuis sa fondation dans l'élaboration d'une définition du rôle et des compétences de la pratique critique. En 1966, les thèmes du IX^e Congrès sont entre autres : « L'essence de la critique », « Les fonctions de la critique », « Méthodes et techniques de la critique », « L'exercice de la profession ». Cf. Ramón TIÓ BELLIDO, « La AICA, apuestas y límites de acción crítica en el campo artístico y cultural », *Figuraciones. Teoría y crítica de artes*, n° 10, septembre 2012. Disponible en : <http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?ida=215&idn=10#texto>

29 Jacques Lassaïgne commente ce projet, Romero Brest en étant déjà parti. Il s'agit d'un rapport bref sur les origines de l'art moderne en Argentine proposé à la « Commission des Archives » qui « pourrait faire l'objet d'une publication très intéressante », affirme Lassaïgne. Mais, ce type de publication étant interrompue, faute de moyens, il suggère de présenter l'idée à l'UNESCO qui pourrait considérer l'importance de la contribution sur le plan international – cible évidente des tentatives de diffusion de la critique et l'art argentins de Romero Brest. Comptes rendus XX^e Assemblée générale, Bordeaux, 1968, p. 63. Fonds AICA-Internationale ACA. On n'a pas pu vérifier la concrétisation dudit projet.

30 Romero Brest prend la parole dans la discussion sur l'organisation de la prochaine assemblée et propose de modifier les dates prévues car les prix des billets sont plus convenables à d'autres périodes de l'année, affirme-t-il. Comptes rendus XX^e Assemblée générale AICA, Bordeaux, 1968. Fonds AICA-Internationale ACA.

31 Comptes rendus XX^e Assemblée générale AICA, Bordeaux, 1968, p. 22. Fonds AICA-Internationale ACA.

Lors de la rencontre, Romero Brest a probablement écouté l'intervention de Restany, « Entre la contestation globale et l'évolution historique, où en est la critique d'art aujourd'hui ? », comprise quelques mois plus tard dans le *Livre blanc*, avec une simple modification dans le titre³². Restany y synthétise la façon dont les événements plus récents l'interpellent : « Le critique doit-il prendre parti dans le débat permanent sur l'art qui s'élabore, ou doit-il se borner à en être le spectateur objectif³³ ? », demande-t-il. À son avis, le critique ne peut pas obéir aux ordres d'aucun parti ou groupe politique car il doit rester un homme libre, engagé avec ses responsabilités individuelles. Pour lui, l'engagement est une affaire plus subjective que morale. Cette prise de position peut coûter au critique l'isolement, le sentiment d'être à contre-courant, et l'attaque des « révolutionnaires professionnels » ; mais dans la perspective actuelle, son passage à l'acte doit être dans le sens de la réforme des structures et modalités artistiques épuisées. Le critique est confronté à une étape de transition vers des structures nouvelles et modernes qui vont remplacer l'actuel système de l'art périmé. Pour Restany, la culture se dirige vers l'esthétique généralisée et l'art sera désormais produit en grande série ou sera un art de synthèse. Dans cette conjoncture, le critique doit contribuer et faire la promotion des nouvelles structures, où la technologie et les médias de masse joueront un rôle central.

Ces propos ont certainement intéressé Romero Brest car ils sont largement en accord avec la direction que sa pensée prenait alors face à la politisation des artistes argentins. Sa contribution au projet d'édition en commun dans la suite des livres *rouge* et *blanc* se place ainsi dans une perspective proche de celle du critique français³⁴. Dans *Le livre rouge de la révolution picturale*, paru avant les événements de mai 68, le titre et le format du livre de citations du leader révolutionnaire chinois Mao Tsé-toung sont imités³⁵, mais le contenu n'est pas politique [Images 7-3 et 7-4]. La conception de ce petit ouvrage est marquée par le goût de la provocation et l'intention d'épater ; la position politique modérée de Restany et ses critiques à l'égard du mouvement contestataire des étudiants et des auteurs phares de la révolte, nuancent toute interprétation politico-idéologique du livre³⁶. *Le livre blanc*, à son tour, « détourne le vade-mecum

32 *Ibidem*, p. 60. Il s'agit de la section « I/B Où en est la critique d'art aujourd'hui ? » du *Livre blanc*, *op. cit.*, p. 25-29.

33 Pierre RESTANY, *Le livre blanc-objet blanc*, *op. cit.*, p. 28.

34 Jorge ROMERO BREST, « Dedicatoria », *El libro verde de la estética futura*, tapuscrit cité, p. 2. L'ouvrage de Romero Brest est dédié à son ami, Pierre Restany.

35 *Le livre rouge de la révolution picturale* est un petit livre de 9 x 13 cm et 71 pages, couvert par une jaquette en plastique rouge sur laquelle le titre est gravé en bas-relief. Le recueil de phrases de Mao circule à partir de 1964, il est un instrument d'endoctrinement et de consultation obligatoire pour les membres du parti communiste chinois.

36 Cf. Annabelle TÈNÈZE, « Art et contestation : Pierre Restany et mai 68 », *Le demi-siècle de Pierre Restany*, *op. cit.*, pp. 141-156.

administratif³⁷ » qui est censé contenir une publication présentée sous cet intitulé dans les domaines de l'action gouvernementale et des entreprises. Restany y réunit différents articles déjà publiés, en confectionnant un bilan dynamique de la scène artistique et de son propre travail critique. Pour cela, il revient sur son écriture en la remaniant : lors des phases préparatoires de l'ouvrage il ajoute des notes, efface certains passages et insère de petits papiers qui modifient les articles originaux³⁸. Restany y fait recours à l'analyse des données de la réalité sociologique avant d'avancer son programme : il observe la situation des jeunes, des institutions artistiques et de la critique après mai 68. Les ouvrages partagent le même « esprit d'époque », caractérisé par l'aiguinement de certaines problématiques réveillées par les événements récents ; il s'agit de deux bilans qui cherchent à établir des programmes d'action future. Romero Brest adhère au choix des couleurs pour l'intitulé de sa contribution à la série, en proposant d'abord la couleur *jaune* mais optant finalement pour le *vert*, après s'être probablement documenté sur la signification et l'utilisation de ces dénominations en Europe³⁹.

Pour le critique argentin, le projet d'édition avec son collègue français est la possibilité d'examiner ses idées à la lumière des problématiques plus récentes et de faire l'état de la situation de l'art tant en Amérique latine qu'en Europe. Dans *Le livre vert*, ni les faits contemporains ni les motifs de la contestation des artistes ne sont expressément commentés. Mais le critique désigne un sujet social nouveau, les « jeunes dissidents d'aujourd'hui », qui englobe sans trop de précisions les artistes optant pour des positions militantes contre le système de l'art en particulier et de la société en général. La position de Romero Brest vis-à-vis de la politisation progressive à partir de 1965 a déjà été signalée. Les deux critiques sont poussés à aborder le sujet de la contestation artistique, malgré le refus de Romero Brest à accueillir les propositions à caractère politique au sein du CAV de l'ITDT, et les différences idéologiques de Restany avec les positions les plus combatives. À l'époque de la rédaction de *Le livre vert*, la tendance s'est approfondie en Argentine⁴⁰. Des événements marquants dans cette direction, comme le I Encuentro Nacional de

37 *Ibidem*, p. 149.

38 Cf. les documents concernant la préparation de la section « L'art-jeu », par exemple. Cet article, paru d'abord dans *La galerie des arts* en février 1967, est alors revisité pour être inclus dans *Le livre blanc*. ACA PREST.XSIT 26

39 Les appellations « livre vert » et « livre blanc » servent, depuis la première moitié du XX^e siècle, à identifier les publications des gouvernements réunissant de l'information sur des sujets particuliers. Le livre vert est un recueil d'idées visant le débat sur un thème d'intérêt public, tandis que le livre blanc contient des propositions d'action dans un domaine spécifique. Cf. Par Lætitia DARMON, « Livre vert, livre blanc », *Europlusnet*, 3 février 2005. Disponible en <http://www.europeplusnet.com/article529.html>. Si souvent le *livre blanc* vient après le *livre vert*, l'ordre est inversé chez Restany et il est difficile de reconnaître une continuité explicite entre l'un et l'autre.

40 La notion « itinéraire de l'année 1968 » indique le déplacement progressif des artistes argentins politisés d'une position « alternative » au système de l'art vers la plus radicale « opposition » vis-à-vis des institutions artistiques, le régime militaire du général Onganía et, dans une critique plus étendue, la totalité du système

Arte de Vanguardia [Première rencontre d'art d'avant-garde] (Rosario, 10 et 11 août 1968), les deux présentations de *Tucumán Arde* [Tucumán brûle] (à Rosario et à Buenos Aires), ainsi que la rencontre « Cultura 1968 », [Culture 1968] ont lieu en parallèle à la préparation du livre en question⁴¹. Quelques mois avant, le critique est personnellement impliqué dans deux situations qui démontrent l'écart existant alors entre les institutions et leurs représentants et les artistes militants, ainsi que la force des nouvelles formes d'organisation collective de ceux-ci. Pendant le mois de mai, les artistes retirent leurs œuvres de l'exposition *Experiencias 1968* [Expériences 1968] – deuxième édition du concours annuel remplaçant les traditionnels prix de l'ITDT⁴². Les participants réagissent de cette façon à la censure subie par la pièce de Roberto Plate connue comme *El baño* [Les toilettes]. Cette solution est néanmoins l'épilogue d'une série de désaccords et ruptures préalables. Certains artistes convoqués à participer au salon déclinent l'invitation. Ils transforment leur refus et leurs critiques à l'institution en la matière même de leurs propositions artistiques⁴³. Pablo Suárez, par exemple, distribue à l'entrée des salles de l'ITDT des copies d'une lettre de déclinaison adressée à Romero Brest où il expose les arguments de son refus : l'institution annule tout le pouvoir transformateur des œuvres et l'invention de nouvelles formes de vie ne peut avoir lieu qu'au-delà de ses frontières, écrit-il⁴⁴. Roberto Jacoby, quant à lui, opte pour installer sa critique au sein de l'exposition. Il déplie sur un grand panneau en bois un texte dénonçant la futilité des structures artistiques confrontées à l'ensemble de la vie sociale qui devient alors « matière esthétique », et où l'œuvre d'art traditionnelle est dissolue. Le panneau est

capitaliste. L'itinéraire comprend des productions et interventions publiques ayant lieu entre avril et décembre 1968 à Buenos Aires et à Rosario. *Tucumán Arde* est considérée l'expression culminante de ce processus. À ce sujet voir Ana LONGONI, Mariano MESTMAN, *Del Di Tella a « Tucumán Arde »*. *Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000.

41 D'autres événements complètent l'« itinéraire 1968 ». Le 30 avril a lieu l'« attentat » lors du vernissage du prix Ver y Estimar, où l'artiste Eduardo Ruano détruit la vitrine illuminée où il avait placé préalablement le portrait de John Fitzgerald Kennedy, en criant des consignes anti-impérialistes. En juin, certains artistes refusent de participer au Prix Braque de l'Ambassade française en Argentine dont le règlement venait d'être modifié. Les organisateurs demandaient désormais la description des œuvres et la mention de la présence de légendes ou de textes, et ils se réservaient le droit de modifier les pièces. Ces changements sont interprétés comme des réactions du gouvernement français contre les émeutes du mois de mai. Les artistes font irruption lors de la distribution des prix en criant des consignes contre la censure, le colonialisme culturel et en faveur de leurs pairs étrangers.

42 Romero Brest implémente cette modalité expérimentale où les artistes soumettent des projets individuels à l'évaluation et éventuel financement de l'ITDT. Les « Experiencias » sont présentées entre 1967 et 1969. Celles de 1968 sont évoquées par Romero Brest comme les plus agressives des trois. Jorge ROMERO BREST, « A Damián Carlos Bayón, discípulo y amigo », Buenos Aires, 1 février 1972. Tapuscrit, 24 pages. Archives JRB C1-S6-A.

43 Les « Experiencias 1968 » ont lieu entre le 15 et le 23 mai 1968. Les artistes participants sont Jorge Carballa, Oscar Bony, Juan Stoppani, Margarita Paksa, Alfredo Rodríguez Arias, Delia Cancela et Pablo Mesejean, David Lamelas, Rodolfo Azaro, Antonio Trotta, Roberto Jacoby et Roberto Plate. Eduardo Ruano, qui n'est pas invité, participe pourtant avec un tract distribué dans une action rapide, où il dénonce Romero Brest et l'ITDT comme faisant partie de l'« appareil culturel » sous les ordres du pouvoir impérialiste états-unien.

44 Pablo SUÁREZ, « Carta de Pablo Suárez a Jorge Romero Brest, en "Experiencias 1968" », Ana LONGONI, Mariano MESTMAN, *Del Di Tella a « Tucumán Arde »...*, *op. cit.*, p. 82.

accompagné d'un téléimprimeur de l'Agence France-Presse émettant des dépêches sur les émeutes qui, hasardeusement, ont lieu ces jours-là à Paris⁴⁵. Dans ce contexte, l'intervention de la police pour clôturer *El baño* de Plate – une reproduction des toilettes publiques mixtes où les visiteurs gribouillent des images à référence sexuelle et des consignes contre le président Onganía et son régime dictatorial – déclenche la décision d'une fraction des artistes de retirer leurs œuvres et de les détruire dans la rue. Cet événement marque pour Ana Longoni et Mariano Mestman, la rupture des artistes critiques avec l'ITDT. Une autre action signe la scission avec ce que les artistes appellent « les structures de la culture officielle », dont Romero Brest constitue indéniablement le fer de lance. En juillet 1968, une conférence du critique à Rosario est alors interrompue par une action rapide du type commando. Le Grupo de Arte de Vanguardia [Groupe d'art d'avant-garde]⁴⁶ prépare méticuleusement cet « Assaut à la conférence de Romero Brest » pour dénoncer les différents niveaux institutionnels impliqués dans l'événement, comme étant des alliés du pouvoir bourgeois : l'association Amigos del Arte qui organise la conférence, le format de l'allocution magistrale et la figure même du critique. Ils revendiquent à leur place la figure du Che Guevara, leader révolutionnaire argentin assassiné quelques mois auparavant en Bolivie, et les luttes récentes des étudiants français, comme étant d'authentiques œuvres d'art⁴⁷.

Dans *El libro verde*, les « jeunes dissidents » incarnent la « contestation ». Ils refusent le modèle de la représentation et ses formes épuisées ; ils opposent à l'art de contenu traditionnel les attitudes libres, et remplacent, en dernier recours, la production d'objets artistiques par l'action réelle. Pour Romero Brest, ces jeunes contribuent au changement social et à la libération des consciences contre les oppressions,

Ils sont accusés de frivolité car ils sont libres, mais dans leur manière de faire face à la vie ils sont beaucoup plus sérieux que les adultes en apparence sérieux qui l'esquivent. Ils n'ont pas détruit encore l'œuvre d'art mais ils clarifient la situation de l'homme dans le monde en problématisant la portée de ladite œuvre⁴⁸.

45 L'installation comprend aussi une photographie d'un homme noir manifestant contre la guerre de Vietnam et le racisme, Roberto JACOBY, « Mensaje en el Di Tella », Ana LONGONI, Mariano MESTMAN, *Del Di Tella a « Tucumán Arde »...*, *op. cit.*, p. 84.

46 Le groupe est intégré par les artistes de Rosario Graciela Carnevale, Juan Pablo Renzi, Roberto Elizalde, Noemí Escandell, Eduardo Favario et d'autres. En 1968, ils réalisent plusieurs actions expérimentales et critiques dans le cadre du Ciclo de Arte Experimental. Ils participent aux divers événements de 1968 et à *Tucumán Arde* avec les artistes *porteños*.

47 Pour une reconstruction documentée et une analyse détaillée de ces événements, voir Ana LONGONI, Mariano MESTMAN, Parte II « El itinerario del '68 », *Del Di Tella a « Tucumán Arde »...*, *op. cit.*, pp. 77-252.

48 Jorge ROMERO BREST, *El libro verde de la estética futura*, tapuscrit cité, p. 58. [Pues bien, sostengo que los artistas y los jóvenes que vengo llamado disidentes han contribuido en gran escala a provocar ese cambio. Se los acusa de frivolidad porque son libres, pero son bastante más serios afrontando la vida que los adultos supuestamente serios

Le critique distingue parmi eux une fraction qui risque de confondre conscience politique et attitude politique. Tandis que la première est fondamentale, la seconde tend à appauvrir l'« imaginaire » et la « conscience esthétique », et à imposer dans le champ de l'art des solutions qui lui sont étrangères, soutient-il.

C'est-à-dire que, s'ils utilisent le ferment de libération que la conscience politique amène au monde pour imposer des solutions depuis le champ artistique, ils vont dénaturer cette conscience-là [esthétique]. (...) Il y aura du temps pour que le ferment produise l'effet recherché et que la société découvre le moyen de se libérer. Toute hâte dans ce sens peut avoir des effets déplorables⁴⁹.

Romero Brest garde toujours une distance par rapport aux actions les plus radicales des jeunes artistes combattifs, notamment celles du genre dont il a été l'objet.

L'avant-garde artistique des années soixante en Argentine – et ailleurs – s'est débattue dans la disjonctive d'être révolutionnaire dans le champ artistique et de produire des modifications qui ébranlent le champ social. Romero Brest soutient les innovations et les nouvelles propositions concernant les formes de l'art et le rôle des spectateurs, mais il se garde de remettre en question l'organisation du système de l'art ou le rôle des institutions qu'il représente. D'une certaine manière, l'avant-gardisme qu'il défend reste contenu dans les limites connues de l'art, son langage et ses organisations, et ne touche le social qu'à travers la modification des comportements des individus lors de la contemplation et du jugement des œuvres. Comparativement, c'est Restany qui va au-delà avec sa proclamation du Musée d'art moderne de Paris « fermé pour cause d'inutilité ». Ses actions ne proviennent pourtant pas d'une critique institutionnelle systématique et approfondie. L'inscription et la place de chaque critique dans la structure des milieux respectifs contribuent, sans doute, à la direction des prises de position effectives.

esquivándola. No han destruido aún la obra de arte pero aclaran la situación del hombre en el mundo al problematizar su alcance.]

49 *Ibidem*, pp. 58-59. [Dicho de otra manera, porque si tratan de aprovechar el fermento de liberación que trae al mundo la conciencia política para imponer soluciones desde el campo artístico, desnaturalizarán esa conciencia. (...) Tiempo habrá para que el fermento produzca el debido efecto y la sociedad descubra el medio de liberarse. Cualquier apresuramiento en este sentido puede tener deplorables efectos.]

L'actualisation des savoir-faire critiques

Les points de contact et les différences entre les propositions de chaque critique sont signalés par Romero Brest dans le prologue qu'il rédige pour l'édition de *Le livre blanc* et *Le livre vert* en Argentine⁵⁰. Bien que l'objectif commun soit la « socialisation de l'art », les étapes pour atteindre ce but ainsi que l'importance de chaque élément intervenant dans ce processus, varient pour chaque auteur. La méthode est aussi différente : « P. R. utilise la méthode historique pour exposer les faits et l'empirique-prospective pour formuler le programme. J. R. B. utilise la méthode phénoménologique dans un sens, et le structuraliste dans l'autre⁵¹. », explique le critique argentin en optant pour s'exprimer à la troisième personne.

Le dernier ouvrage publié par Romero Brest avant de rédiger *Le livre vert*, est *Ensayo sobre la contemplación artística* (1966) [Essai sur la contemplation artistique], un petit volume où il se focalise sur le rôle du spectateur dans l'expérience esthétique. Il y adopte une perspective phénoménologique traversée par des éléments provenant de l'existentialisme sartrien et interroge la présence du temps dans l'œuvre d'art et les possibilités du spectateur commun et du critique d'atteindre « la vérité à travers les œuvres ». Avec cet essai il cherche également à définir une méthode pour la critique d'art. Pour Romero Brest, cette dernière est en crise et tournée vers la philosophie. Cela est la conséquence des modifications introduites par l'abstraction et l'art informel qui ont vidé les œuvres de leur contenu. Quoique ce petit essai considère les problèmes posés par l'art des objets, le Pop Art et le happening, une fois mis en relation avec *Le livre vert*, il se révèle comme étant un produit propre de la première partie de la décennie voire de la décennie antérieure. Ses références théoriques et philosophiques correspondent plutôt à cette étape-là et son style est lourd et alambiqué. La première partie de *Le livre vert*, demeure étroitement liée à cette ligne de réflexion, les arguments s'appuyant sur les mêmes fondements philosophiques, leur développement étant complexe, la rédaction embrouillée et itérative. Romero Brest arrive, néanmoins, à cerner les problèmes de l'art plus actuel, à identifier les aspects propres de cette problématique en Amérique latine, et à renouveler ses références avec l'incorporation de notions théoriques récentes, sans abandonner pour autant ses inquiétudes préalables.

Pour cet auteur, l'art actuel traverse une crise et la possibilité de la représentation en est la question centrale. Les artistes modernes ont essayé de transformer la représentation en

50 Jorge ROMERO BREST, « Prólogo a los dos libros », sans date indiquée (juin 1969). Tapuscrit, 7 pages. Archives JRB 782.

51 *Ibidem*, p. 2.

signification et désormais les images sont devenues des signes, mais ce détournement n'est actuellement plus satisfaisant, affirme-t-il. Les références de Romero Brest dans *Le livre vert* – provenant de la phénoménologie, l'existentialisme, le structuralisme dans ses dérives linguistique et anthropologique, et de la sociologie de l'art⁵² – sont symptomatiques du moment de rénovation des sciences humaines. L'auteur articule les notions de base de sa pensée esthétique préalable avec cette nouvelle perspective, notamment en ce qui concerne la crise de la représentation dans l'art, au cœur de l'ouvrage. Dans *Ensayo sobre la contemplación artística*, cette notion est élaborée dans le contact évident de la philosophie de Maurice Merleau-Ponty⁵³. Romero Brest commente la notion d'« intentionnalité opérante » d'Husserl à travers les propos du philosophe français. Cette perspective s'avère assez féconde pour aborder notamment les « objets » envahissant le monde de l'art depuis peu. Le critique affirme qu'ils constituent la véritable révolution car ce sont des « formes » valides en tant que « choses » et pas comme « images ». Ces objets installés dans le monde aident à faire comprendre qu'une œuvre d'art ne peut pas être ni contemplée ni jugée pour ses rapports avec n'importe quelle « cause » ou élément déterminant au-delà d'elle-même. Deux ans plus tard, son point de vue se construit dans l'arrangement de la phénoménologie et du structuralisme. Romero Brest récupère ainsi de ce dernier les arguments servant à soutenir et à élargir ses idées préalables, notamment les critiques du modèle de la représentation en vigueur pendant la modernité, énoncées tant par Claude Lévi-Strauss que par Michel Foucault. *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines* fait partie de la bibliographie de *Le livre vert*. L'ouvrage de Foucault est publié en France en 1966 chez Gallimard et la traduction apparaît à Buenos Aires en 1968⁵⁴. Les nombreuses notes de lecture faites à partir de la version française de cet ouvrage témoignent du processus de production de *Le livre vert*⁵⁵. Romero Brest consulte également une autre bibliographie récente, telle que la première édition d'*Esthétique et philosophie* de Mikel Dufrenne, parue en France en 1967⁵⁶. La lecture de *Les mots et les choses* du critique argentin correspond au premier moment de la réception du travail de Foucault en Argentine. La perspective adoptée dans l'ouvrage correspond au moment structuraliste de la pensée du philosophe et rencontre des obstacles pour s'intégrer au climat intellectuel local, dominé alors par

52 Romero Brest inclut aussi des références à Edmund Husserl, Hedwig Conrad-Martius, Immanuel Kant, Pierre Francastel, Herbert Marcuse sans ne jamais indiquer leur provenance ni l'origine des passages paraphrasés.

53 Les Archives JRB conservent des notes de lecture non datées de différents ouvrages du philosophe : *L'œil et l'esprit*, *La structure du comportement* et de très longues notes sur *Phénoménologie de la perception*.

54 Michel FOUCAULT, *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1968.

55 Il s'agit de trente-neuf pages manuscrites et à la machine. Le critique traduit les passages qu'il transcrit de la version française. Jorge ROMERO BREST, notes de lecture. Tapuscrits et manuscrites. Archives JRB C6-D-11.

56 Jorge ROMERO BREST, notes de lecture. 6 pages manuscrites. Archives JRB C6-D-36.

des pulsions transformatrices et volontaristes et par l'influence puissante de l'existentialisme humaniste⁵⁷. Bien que *Le livre vert* reste inédit et exclut de la circulation, il faut signaler la précocité de la lecture de Foucault chez Romero Brest. Il s'agit probablement d'un des premiers exercices d'appropriation de Foucault et de son application à la réflexion sur l'esthétique contemporaine dans le milieu local⁵⁸. Cela témoigne tant des efforts d'actualisation du critique que de la ductilité transdisciplinaire des réflexions du philosophe français⁵⁹. Dans la sous-section « Le modèle structural » de *Le livre vert*, Romero Brest reprend la proposition de Foucault selon laquelle la représentation est le modèle qui structure toute l'activité humaine pendant la modernité⁶⁰. Il amplifie ensuite la portée du postulat et affirme que la représentation est plutôt « le modèle de tous les temps pour les artistes visuels », mais qu'elle touche néanmoins à sa fin avec la « nouvelle conscience épistémologique de la finitude de l'être humain⁶¹ ». Si ces arguments semblent rentrer en contradiction avec le fondement humaniste de l'existentialisme – une des principales références de l'auteur argentin –, ils soutiennent néanmoins son analyse de la situation de l'art actuel, et le sens de sa prospective : la destruction de l'éternité de l'image représentative et l'avènement d'une nouvelle ère, à laquelle Romero Brest souscrit avec enthousiasme. La pratique de la lecture de Foucault chez Romero Brest anticipe la réception ample

57 Oscar TERÁN, « La recepción sudamericana de Foucault », *Revista Ñ*, 19 juin 2004, p. 9. La deuxième étape de cette réception a lieu pendant les années soixante-dix, quand la construction de la problématique du pouvoir notamment dans *Surveiller et punir* (Paris, Gallimard, 1975) est lue sur fond de terrorisme d'État de la dernière dictature militaire (1976-1983). La réception et discussion pleines des idées du philosophe ont lieu à partir du retour de la démocratie. Des interprétations et appropriations des intellectuels locaux tracent alors une continuité entre le travail de Foucault et la théorie marxiste. Cf. Mariana CANAVESE, « A la orilla porteña del Sena. Para un estudio de la recepción local de Foucault », *Políticas de la Memoria*, n° 8-9, été 2009-2008.

58 La réception de Foucault en Argentine n'est examinée systématiquement qu'à partir de 1970. *Ibidem*. La réception du structuralisme comprenant un éventail d'auteurs plus élargi est toutefois particulièrement productive dans la critique littéraire entre 1967 et 1969. Les travaux de Josefina Ludmer, Noé Jitrik et Nicolás Rosa témoignent de la lecture locale de Roland Barthes, Gérard Genette, Tzvetan Todorov, Roman Jakobson et Algirdas Julien Greimas. Adolfo PRIETO, « Estructuralismo y después », *Punto de vista. Revista de cultura*, n° 34, septembre 1989, pp. 22-25.

59 En 1969, le critique déclare à *Primera Plana* que *Les mots et les choses* « fournit l'échafaudage théorique à mes intuitions ». Sans signature, « Muerte y transfiguración de la pintura », *Primera Plana*, n° 333, 13 mai 1969, p. 73.

60 Michel FOUCAULT, *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1999. Chap. III « Représenter ».

61 Jorge ROMERO BREST, *El libro verde de la estética futura, op. cit.*, p. 25.

et active dont l'auteur français profite jusqu'à maintenant. En 1970, Damián Bayón inclut aussi Foucault parmi les auteurs français plus actuels qui contribuent à la critique d'art⁶².

Pierre Restany, au contraire, se tient à distance du structuralisme bien qu'il le consomme « à petites doses⁶³ ». Sa fréquentation des notions telles que celle du « mythe », postulée tant par Claude Lévi-Strauss que par Roland Barthes pour l'analyse de la culture, démontre bien « une acuité au temps présent très convaincante » sans qu'il n'adopte pourtant « la figure de l'intellectuel engagé dans la création d'une pensée rigoureuse et novatrice⁶⁴ ». Comparativement, la figure de Romero Brest se détache comme plus consciencieuse dans la recherche de perspectives pour l'élaboration de réponses aux problèmes de l'art à travers les époques. Il n'arrive toutefois pas à construire un système solide de pensée ni son travail n'est celui d'un théoricien ou d'un philosophe. Au contraire, « Il mélange des concepts, traditions et références pour élaborer des réponses face aux transformations qui étaient en train de se produire dans l'art de son temps⁶⁵. » Les écrits de Romero Brest conjuguent existentialisme, phénoménologie et contributions du structuralisme, et Restany ajoute à ces dernières, lyrisme et humanisme. L'Argentin prend de longues notes de lecture, suit les nouveautés bibliographiques venant de l'Europe, et tente d'articuler des notions à partir de celles-là. Chez Restany, la mise à jour de la pratique et de la méthode critique, bien que faite aussi dans le croisement des sciences humaines, résulte « (...) bien davantage d'une culture glanée de manière orale, au gré des rencontres, des dîners, des vernissages ou encore des voyages. La consultation de ce qu'était la bibliothèque du critique d'art ne révèle pas, qui plus est, la présence d'ouvrages appartenant à l'histoire des idées⁶⁶. » Les deux critiques élaborent ainsi des mélanges en profitant de divers éléments disponibles – ils font, selon les dires de Bayón, « leur propre miel après être sortis butiner les

62 Bayón signale qu'en France « ce n'est pas de la brillante littérature "adaptable" à toute circonstance d'où parviendra la lumière. Des jeunes et de moins jeunes écrivains continuent à "cuisiner" des textes sur l'œuvre d'art. Mais non, la lumière peut venir d'autres personnages plus sérieux, plus énigmatiques, plus difficiles aussi à lire : un Roland Barthes, par exemple, ou plus proche de mes actuels préoccupations, un Michel Foucault, dont l'extraordinaire livre *Les mots et les choses* ne cesse de m'étonner. » Damián BAYÓN, *Qué es la crítica de arte*, Buenos Aires, Editorial Columba, 1970, p. 84. [En Francia, no es de la brillante literatura « adaptable » a toda circunstancia, de donde nos vendrá precisamente la luz. Jóvenes y no tan jóvenes escritores siguen « cocinando » textos a propósito de la obra de arte. No, la luz puede venir de otros personajes más serios, más enigmáticos, más difíciles de leer también : un Roland Barthes, por ejemplo, o más cerca de mis preocupaciones actuales, un Michel Foucault, cuyo extraordinario libro *Les mots et les choses* (1966), no ha acabado aún de asombrarme.]

63 Annie CLAUSTRES, « Le rôle de Pierre Restany dans l'historiographie de l'art français après-guerre. Le mythe en question », in Richard LEEMAN (dir.), *Le demi-siècle de Pierre Restany*, Paris, INHA-Les éditions des cendres, 2009, pp. 467-477.

64 *Ibidem*, p. 475.

65 Andrea GIUNTA, *Vanguardia, internacionalismo y política : arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 221.

66 Annie CLAUSTRES, « Le rôle de Pierre Restany dans l'historiographie de l'art français après-guerre. Le mythe en question », in Richard LEEMAN (dir.), *Le demi-siècle de Pierre Restany, op. cit.*, p. 474.

meilleures fleurs⁶⁷ ». Leurs écrits se caractérisent par un ton à la fois urgent et fortement prospectif. Ils manifestent la conscience de participer à un moment de grandes transformations. Romero Brest écrit :

Je sais qu'il aura des changements, et je sais également que les changements ne sont pas des catastrophes, ainsi donc j'écris [le livre vert] pour ceux qui admettent sans crainte la caducité des normes de comportement, quand elles sont acceptées par indolence, mauvaise foi ou sectarisme. Parmi ceux qui se lamentent ou ceux qui promettent, je suis, décidément, prêt à unir mes armes théoriques à celles de ceux qui luttent « pour une esthétique prospective », c'est-à-dire, une esthétique de la liberté⁶⁸.

L'art doit passer de l'œuvre à l'expérience directe, propose-t-il, de la production d'objets à volonté éternelle à l'action réelle, pour créer ainsi un produit artistique complètement nouveau. De la même manière que Restany, Romero Brest octroie un rôle important aux médias de communication de masse et aux nouvelles technologies de reproduction dans cette mutation, car ils contribueront à déborder les limites traditionnelles des œuvres et leurs canaux habituels de circulation. Les manifestations artistiques non représentatives et impliquées dans la vie quotidienne au moyen de la consommation sont des tentatives de solution à cette situation :

les vêtements, les chansons, la danse (...). De nouveaux produits artistiques qui établissent le jeu dialectique d'une autre façon ; au lieu de le faire dans une œuvre d'art comme représentation qui se transmet au contemplateur, c'est dans le contemplateur même que le jeu dialectique se produit⁶⁹.

Au moyen de ce type de passages qui corroborent un état de choses et qui indiquent des chemins à suivre, le critique anticipe et promeut à la fois la fusion de l'art et la vie, une sorte d'esthétisation de la vie quotidienne – comparable à l'« esthétique généralisée » chez Restany – où les œuvres « multiples » ont un important rôle à jouer⁷⁰. La problématique de la dématérialisation de l'art surplombe aussi sa proposition, bien qu'elle ne soit pas spécifiquement

67 Damián BAYÓN, *Qué es la crítica de arte*, op. cit., p. 84.

68 Jorge ROMERO BREST, *El libro verde de la estética futura*, tapuscrit cité, p. 3. [Yo sé que habrá cambios, pero también sé que los cambios no son catástrofes, de modo que lo escribo para quienes admiten sin temor la caducidad de las pautas de comportamiento, cuando se las acepta por pereza, mala fe o sectarismo. Decididamente, entre los que lamentan y los que prometen estoy con éstos, dispuesto a unir mis armas teóricas con las de quienes luchan « pour une esthétique prospective », o sea una estética de la libertad.]

69 *Ibidem*, p. 42. [(...) la libido puede manifestarse en formas artísticas que no sean representativas : la ropa, los adornos, las canciones, las danzas (...). Nuevos productos artísticos con los que el juego dialéctico se entabla de otro modo; en vez de hacerlo en la obra de arte como representación que se transmite al contemplador, en él mismo mientras actúa. Lo que a mi juicio configura el comienzo de la gran solución.]

70 *Ibid.*, p. 60.

mentionnée⁷¹. La « conscience esthétique », l'« imaginaire » et la « liberté » ont également une fonction dans cette transformation et, en ce qui concerne la critique d'art, elle doit alors abandonner la philosophie en faveur de l'anthropologie, affirme Romero Brest.

L'examen de l'actualité dans *Le livre vert* permet à Romero Brest de commencer à élaborer les bases de ce qui sera sa pensée au début des années soixante-dix. Comme le signale Fabiana Serviddio, à ce moment-là il soutient l'idée de l'esthétisation de la vie quotidienne comme le seul moyen de surmonter l'isolement de l'art à l'égard du goût populaire. Il est alors obligé de reconnaître que les modalités de l'art traditionnel qu'il avait jugé épuisées et dépassées – notamment la peinture –, n'ont pas disparu comme il l'avait prédit à la fin des années soixante⁷². Romero Brest propose alors plus concrètement un « art à consommer ». Après avoir été directeur du CAV de l'ITDT, il installe la boutique *Fuera de caja. Centro de arte para consumir* [Hors du carton. Centre d'art à consommer], dédiée à la vente de meubles et d'objets d'artistes⁷³. Les idées réunies dans *Le livre vert* constituent donc un moment de transition. L'ouvrage inédit est un laboratoire où s'élabore le passage entre l'appareil théorique des années cinquante et une réflexion d'un nouveau type, faite au contact des manifestations artistiques plus récentes et des nouvelles directions de la théorie sur l'art.

Des accords et des divergences entre perspectives et contextes différents

L'édition conjointe de *Le livre blanc* et *Le livre vert* aurait assuré à l'Argentin un lectorat européen. Bien que Restany mentionne dans *Le livre blanc* la situation de l'art à Buenos Aires, le travail de certains artistes et spécialement le rôle de promotion joué par l'ITDT, *Le livre vert* aurait ajouté une autre perspective. Les propos d'un Sud-américain écrivant sur l'art de sa région et établissant des comparaisons avec l'art des « pays développés » auraient élargi et décentré l'axe proprement européen du projet du Français. Dans son analyse, Romero Brest confronte les deux milieux

71 En 1967, autant l'Argentin Masotta que l'États-unienne Lippard sondent déjà la question de la dématérialisation de l'art. Oscar MASOTTA, « Después del pop : nosotros desmaterializamos », conférence à l'ITDT, 21 de juillet 1967, in *Conciencia y estructura*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1968 ; Lucy LIPPARD, John CHANDLER, « The desmaterialization of art », *Art International*, volume XII/2, 20 février 1968, Zurich ; Lucy LIPPARD, *Six years : The Desmaterialization of the Art Object from 1966 to 1972*, New York, Praeger, 1973.

72 Fabiana SERVIDDIO, « De la crítica a la teoría : Romero Brest y Juan Acha en busca de una estética latinoamericana », *Figuraciones. Teoría y crítica de artes*, n° 10, septembre 2012. <http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?id=205&idn=10#texto>. Texte consulté le 20 mars 2013.

73 Il s'agit d'un projet du critique, de son épouse – Marta Bontempi –, d'Edgardo Giménez et de Raquel Edelman. La boutique fonctionne à partir de 1969 dans une galerie commerciale de l'avenue Alvear à Buenos Aires.

artistiques. Dans les pays centraux, affirme-t-il, la disjonctive cruciale – conserver ou abandonner le modèle de la représentation – n’est même pas visualisée ; les artistes y continuent à produire des œuvres d’art. En Europe, ils sont trop anéantis par le poids de la tradition tandis qu’aux États-Unis ils sont trop engourdis par l’abondance. En Argentine, au contraire, la situation est fort différente. En examinant l’ensemble de l’Amérique latine, l’auteur souligne l’exception de Buenos Aires où ce type de contraintes n’existent pas ; les plus jeunes embrassent le monde de la consommation et les artistes avancent dans la dissolution de l’œuvre comme objet – dans le sens qu’il préconise –, suivis par le public le plus averti.

Finalement, *Le livre blanc-objet blanc* de Restany est publié seul, sans que les correspondances clarifient le motif de l’abandon du projet original⁷⁴. La préparation des ouvrages à paraître séparément produit ensuite un échange intéressant entre les critiques, qui n’arrivent pas à se mettre d’accord sur les caractéristiques et l’apparence physique des livres. Romero Brest objecte l’idée de Restany et de *Le Noci* d’une première de couverture vide, sans titre et sans aucune indication dans les premières pages. Restany décrit ainsi le projet à Romero Brest en lui demandant de faire attention parce que *Le livre vert* suivra ensuite les mêmes principes :

Je tiens en effet à ce que ce « Livre Blanc » soit d’abord un objet blanc : il y aura au début beaucoup de pages blanches. La page du titre général sera entièrement supprimée et remplacée par la table des matières qui se trouvera ainsi reportée au début de l’ouvrage, en face de ma photographie.

De la même manière que l’apparence de *Le livre rouge* contient une tournure parodique et ludique, *Le livre blanc* cherche à être un objet muet, un « anti-livre, un objet de lecture⁷⁵ », effaçant tout élément para-textuel éclairant sur sa thématique, provenance et paternité [Image 7-5]. Les étapes de diffusion traditionnelles allaient être aussi bouleversées. Avec *Le Noci*, Restany envisage une « diffusion auto-sélective » afin que le lecteur potentiel se rapproche d’abord de l’objet-livre pour s’intéresser ensuite aux idées qu’il contient. Le critique aspire à ce que les concepts trouvent leur public sans être imposés à travers les moyens artificiels de la publicité⁷⁶. Il propose un objet qui est d’abord hermétique et qui refuse toute interprétation basée sur les

74 *Le livre blanc* sort en août 1969. En septembre, Restany et *Le Noci* entreprennent la diffusion et la présentation. À ce moment-là l’échange épistolaire s’interrompt. Plus tôt, *Le Noci* écrivait qu’il n’aimait pas l’idée de publier les deux livres ensemble, et que chacun devait exister séparément. Il venait d’envoyer pourtant l’ouvrage de l’Argentin à la traduction. Guido LE NOCI, lettre à Pierre Restany, 15 juillet 1969. ACA PREST.XSIT 26/26.

75 Pierre RESTANY, lettre à Jorge Romero Brest, 2 juin 1969. Archives JRB C22-S5-233.

76 Pierre RESTANY, lettre à Jorge Romero Brest, 10 juillet 1969. Archives JRB C22-S5-231. Cf. également l’explication dans l’insert accompagnant *Le livre blanc-objet blanc*, *op. cit.*

données visuelles et textuelles fournies. En voulant rester inaperçu, il met des obstacles dans le premier contact avec un lecteur probable. Romero Brest, au contraire, priorise le didactisme et la clarté vis-à-vis des destinataires et conçoit le livre comme un objet de communication « Comment le public saura qu'il s'agit du *Livre blanc* ? », demande-t-il à son collègue européen⁷⁷. Sa longue expérience comme éditeur depuis les années quarante l'autorise évidemment à s'inquiéter du sort qu'un tel objet peut obtenir dans les étapes de diffusion et consommation en Argentine. En outre l'aspect physique des ouvrages, Restany mise sur une lecture rapide et libérée de la contraignante continuité habituelle en optant pour rédiger des sections courtes et découpées, chiffrées mais indépendantes les unes des autres en ce qui concerne la suite de l'argumentation. Cela est, par ailleurs, beaucoup moins réussi dans *Le livre blanc* que dans le précédent, *Le livre rouge*, car le critique part alors sur des articles conçus pour d'autres publications et publiés préalablement, ce qui les rend moins ductiles à l'heure d'une mise en page alternative. Dans *Le livre rouge*, il profite au contraire d'une plus grande plasticité, en engageant vraiment le blanc des pages, la taille de la police et l'absence de ponctuation dans la conception matérielle du livre. Un tel format ne peut évidemment pas intéresser Romero Brest pour qui le sens de l'argumentation se construit au four et à mesure de l'avancement de la rédaction et dont l'écriture peut difficilement supporter une lecture sautillante ou distraite. Le désaccord dans la conception des ouvrages amène Restany à proposer une solution partagée : l'édition européenne sera « expérimentale » – un objet –, tandis que celle de chez Paidós à Buenos Aires respectera les conditions de l'édition « classique », avec un titre général, le nom de l'auteur, c'est-à-dire, tous les éléments constituant un livre. Finalement les deux éditions vont se compléter, affirme Restany, qui comprend l'inadéquation de l'idée car en Argentine des produits de ce genre n'existent pas, affirme-t-il⁷⁸.

77 Jorge ROMERO BREST, lettre à Pierre Restany, 17 juin 1969. ACA PREST.XSIT 26/21.

78 Pierre RESTANY, lettre à Jorge Romero Brest, 10 juillet 1969. Archives JRB C22-S5-231. Le commentaire méconnaît des expériences d'artistes argentins dans l'édition des revues, livres et imprimés. A partir des années soixante, ils profitent, par exemple, de l'offset qui permet des impressions rapides et à bas prix. Ils font circuler ces impressions par la poste, en traçant les premiers pas de l'art postal, très prolifique dans le pays les décennies suivantes. Les travaux d'Edgardo Antonio Vigo sont fondateurs dans ce sens ainsi que ceux de Margarita Paksa, Luis Camnitzer, Liliana Porter et Alfredo Portillos. Juan Carlos ROMERO, « Acerca del libro de artista », *Nolix Anitnegra. Boletín informativo de Xylon Argentina*, année 6, n° 18, Buenos Aires, juillet 1997, dans Juan Carlos ROMERO, Fernando DAVIS, Ana LONGONI, *Romero*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2010. La revue *Cuadernos de Mr. Crusoe* et les catalogues de l'ITDT font preuve des recherches en matière éditoriale, avec des formats imprévus, de matériaux inédits, d'un graphisme moderne et d'une mise en page innovatrice, bien qu'ils ne soient pas des livres d'artiste. En dépit de cela, un livre-objet comme celui de Restany, s'appropriant des opérations expérimentales mais appartenant au champ du commentaire sur l'art, ne trouve pas d'antécédents locaux. Romero Brest n'expérimente pas spécialement sur ce point. La conception matérielle de ses livres suit les formats traditionnels, son écriture étant plutôt encadrée dans les genres de l'essai et la monographie. Bien qu'il ne nie pas la capacité créatrice du critique, il exprime ses doutes vis-à-vis des droits de ce dernier de reproduire avec des mots ceux qui font les artistes visuels. Cf. Jorge ROMERO BREST, *Ensayo sobre la contemplación artística*, op. cit., p. 57.

En septembre 1969, l'auto-promotion de *Le livre blanc-objet blanc* est en marche, comme en témoignent les copies des nombreuses lettres envoyées par Restany aux galeristes, experts et différents acteurs du monde de l'art et de la culture en Europe⁷⁹. La traduction de cet ouvrage reste inédite ainsi que celle de *Les nouveaux réalistes*, de la même manière que le prologue pour ce dernier, *Le livre vert* et le prologue pour l'ouvrage en commun, tous signés par Romero Brest. Le projet original est alors abandonné, probablement à cause des contraintes d'ordre économique bien qu'ils n'arrivent pas à trouver une forme unique pour l'ouvrage en commun, la traduction en français que Le Noci demande à Tomasso Trini prouve que l'intérêt des Européens pour les idées de Romero Brest arrive jusqu'à cette étape du projet⁸⁰. Néanmoins, l'ouvrage de l'Argentin n'est publié ni en français ni à côté du texte de Restany. Par ailleurs, il n'est pas publié non plus en espagnol. *Le livre vert* ne traverse donc pas cette voie qui lui aurait assuré l'accès et la diffusion dans des régions mieux dotées que la sienne dans l'espace mondial des arts. Restany, quant à lui, concrétise son projet d'édition, mais il n'obtient pas la traduction des ouvrages en question. Il est localisé au centre de l'espace mondial des arts mais il n'arrive que partiellement à diffuser son travail ailleurs, comme on l'a déjà largement signalé.

Dans l'échange épistolaire des critiques, une autre thématique est abordée parallèlement aux questions de traductions et éditions. Quoiqu'elle reste en second plan, elle contribue à la visualisation des contextes et positions inégales que les deux auteurs occupent au sein de l'espace mondial des arts. Une carte différente à celle comprenant Milan, Paris et Buenos Aires se dessine à partir de la mention de São Paulo et de sa Biennale internationale. Un front d'action virtuel non européen engageant l'intérêt des critiques est alors activé. Les correspondances enregistrent très tôt l'inquiétude grandissante de Restany autour de la dixième édition de la biennale brésilienne prévue pour la fin 1969. Invité par les organisateurs, le Français prépare une salle spéciale hors concours sur « Art et technologie » qui comptera quarante artistes de treize pays. Cependant, le changement de situation politique au Brésil fait douter Restany de la réalisation de cette exposition. Bien que la dictature gouverne ce pays depuis 1964, c'est dès la fin 1968 que le régime s'endurcit avec l'application de l'*Ato Institucional N°5*⁸¹. La vie culturelle, jusqu'à ce moment

79 Les Fonds Pierre Restany aux ACA conservent les réactions à cette diffusion. René Berger, Gérard Gassiot-Talabot, Giulio Carlo Argan et d'autres envoient des remerciements. Parmi les Argentins, Gyula Kosice s'en fait écho dans une lettre du mois d'août tandis que Niomar Moniz Sodré Bittencourt raconte les répercussions du livre au Brésil.

80 Pierre RESTANY, lettre à Jorge Romero Brest, 3 septembre 1969. Archives JRB C22-S5-241.

81 Cet arrêté – connu sous le nom d'AI-5 – suspend le Congrès pour une période illimitée, ferme les assemblées législatives, suspend les droits civils, met à la retraite compulsive intellectuels et artistes, renforce la répression et instaure une importante censure sur la presse et les manifestations culturelles. Cf. Cecilia RABOSI, « El boicot a la X Bienal de San Pablo : distintos tipos de cuestionamientos », María José HERRERA (dir.), *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano : curaduría, diseño y políticas culturales*, Córdoba, Escuela Superior de Bellas Artes Dr.

épargnée des mesures répressives, commence à subir le contrôle du régime avec des interventions et des clôtures de salons et d'expositions. Les actes de censure se multiplient envers des œuvres transmettant des messages supposés contraires à l'orientation idéologique du gouvernement. Dans ses lettres, Restany informe Romero Brest de la prise de position des commissaires et artistes européens contre la réalisation de la Biennale dans ce contexte dictatorial et demande son avis au critique, probablement afin d'avoir un point de vue plus proche des circonstances, de la part d'un Latino-américain vivant lui aussi sous une dictature⁸². Néanmoins, Romero Brest répond ne pas être spécialement au courant de la marche des événements, « Je n'ai pas beaucoup de nouvelles sur la Biennale de San Pablo, en réalité c'est toi, qui m'en a donné les plus intéressantes. On ne parle pas de cela ici⁸³. », écrit-il. Le jury responsable de l'envoi argentin à la Biennale cette année-là est intégré par Hugo Parpagnoli du MAM-BA, Jorge López Anaya – critique et directeur du Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata – et le poète et critique d'art Aldo Pellegrini. Romero Brest n'est pas impliqué cette fois-ci dans le processus de sélection quoiqu'il compte une longue et riche relation avec la scène artistique du pays voisin initiée au début des années quarante grâce aux contacts avec Mário de Andrade⁸⁴. Il est néanmoins invité à intégrer une table ronde de critiques d'art qui se prépare en parallèle à l'exposition. Comme il écrit à Restany dans des lettres des mois d'août et septembre, il refuse d'y participer et regrette la participation de quelques artistes argentins⁸⁵.

Le flux de l'information entre les contextes de chaque critique a une orientation particulière et la direction qu'on pourrait supposer « normale » est alors inversée. Les réponses de Romero Brest montrent que malgré la proximité géographique et la similarité des situations politiques en Argentine et au Brésil, le boycott à la Biennale de São Paulo de la part des Argentins résulte, en grande partie, des échos d'une action déclenchée en Europe plus que de la circulation

Figuroa Alcorta ; Buenos Aires, Grupo de Estudios sobre Museos y Exposiciones, 2011, pp. 83-91.

82 Des commissaires et critiques européens comme Edouard de Wilde (Stedelijk Museum d'Amsterdam), Pontus Hulten (Moderna Museet de Stockholm) et Restany, animent un mouvement « anti-biennale » en dénonçant la situation au Brésil et en faisant appel à la non participation dans l'édition de l'exposition de 1969. Restany s'engage particulièrement en solidarité avec son amie Niomar Moniz Sodré Bittencourt, cofondatrice du MAMRJ, accusée de subversion pour ses éditoriaux dans le journal *Correio da Manhã* et emprisonnée. Le dossier « Non à la biennale de São Paulo » réunissant les arguments de la non participation est rédigé en juin à Paris et signé par 321 artistes et critiques. Malgré le boycott généralisé, la biennale ouvre ces portes le 27 septembre ; il s'agit néanmoins d'une version affaiblie et modeste de l'événement dû à la désertion d'une grande partie des artistes et des représentations nationales. Cf. Cecilia RABOSSI, « El boicot a la X Bienal de San Pablo : distintos tipos de cuestionamientos », art. cit. ; Isabel PLANTE, « Pierre Restany et l'Amérique latine. Un détournement de l'axe Paris-New York », art. cit.

83 Jorge ROMERO BREST, lettre à Pierre Restany, 17 juin 1969. ACA PREST.XSIT 26/21.

84 Pour une étude détaillée des contacts entre Romero Brest et le Brésil, voir María Amalia GARCÍA, *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2011, p. 101 et ss.

85 Jorge ROMERO BREST, lettre à Pierre Restany, 20 août 1969. ACA PREST.XSAML 12/14; et 15 septembre 1969. ACA PREST.XSAML 12/19.

de l'information au niveau régional. Restany collabore activement à ce mouvement d'opposition à niveau global. Il est impliqué dans la situation brésilienne tant professionnellement que personnellement depuis des années ; et sa prise de position affecte de manière substantielle le déroulement de l'événement. Romero Brest, de son côté, est engagé dans un autre processus de répercussion locale : la fermeture du CAV de l'ITDT qu'il dirige, concrétisée à partir de 1970, dont une partie des causes s'originent dans la situation politique du pays⁸⁶.

Restany, familiarisé avec les deux milieux, résume désappointé son opinion vis-à-vis de la situation :

Les généraux brésiliens ont réussi à se mettre à dos toute l'intelligentzia française et européenne. Onganía, lui, avait été plus discret : son heurt avec les syndicats a fait éclater le matelas d'oubli qu'il avait dressé entre son régime et l'opinion internationale. Le merdier continue : le caca est général : je me demande si nous ne devrions pas intercaler quelques morceaux de papier hygiénique entre les chapitres (ou plutôt les tranches) de notre objet blanc-vert⁸⁷.

Il prévoit ainsi la façon dont les projets d'édition en commun allaient s'insérer dans le contexte problématique de la fin des années soixante.

Le projet d'édition de *Le livre vert* de Romero Brest à côté de celui de Restany est une tentative d'« internationalisation » du discours critique argentin basée sur des efforts d'ordre privé qui, sans l'appui financier ou promoteur des institutions locales, échoue. Il est traversé par les situations politiques complexes qui bouleversent autant l'Argentine que la France. Les thématiques abordées par les critiques ainsi que leurs actions et engagements comme agents d'influence dans le système de l'art sont ébranlés par cette situation. Sauf quelques exceptions isolées et inorganiques, la littérature artistique, critique et historique, des auteurs argentins n'arrive pas à l'époque à circuler ailleurs et à se faire connaître en renversant le sens traditionnel de la diffusion des idées.

86 Andrea GIUNTA, *Vanguardia, internacionalismo y política...*, op. cit. ; John KING, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Asunto Impreso Ediciones, 2007.

87 Pierre RESTANY, lettre à Jorge Romero Brest, 10 juillet 1969. Archives JRB C22-S5-231.

8. La critique d'art à la recherche d'une nouvelle légitimité

Lors du passage entre les années soixante et la décennie suivante, la critique d'art atteint une conscience d'elle-même comme discipline. De la même manière que l'art qui lui est contemporain, elle se retourne sur soi dans une étape autoréférentielle traversée par des analyses « méta-critiques ». Cette tournure engage les questions des méthodes et des styles, mais aussi l'auto-perception de la critique comme institution membre du système de l'art qui partage ce champ avec des œuvres et des artistes, et avec d'autres agents et institutions. Cette situation n'est pas exclusive de la littérature sur l'art, la plupart des disciplines humaines et scientifiques modernes suivent alors des révisions profondes, dans le cadre de la crise des principes de la modernité d'où elles proviennent. Il est évident pour la critique que la période artistique initiée en Europe vers 1880 touche à sa fin et qu'une discontinuité sépare désormais cette étape-là du présent et du temps à venir. Examinant les transformations qui ont lieu durant ces années, Arthur C. Danto affirme qu'à partir du milieu des années soixante a lieu le passage entre l'« ère de l'art » et l'« ère d'après l'art ». La remise en question des « récits dominants », des grands récits de légitimation autour de l'art, signalerait l'entrée dans la « post-histoire » où aucune voix d'autorité n'arriverait à s'imposer et à se détacher des autres pour déterminer ce qu'est l'art et ce qu'est le « bon art »¹.

La prise de conscience vis-à-vis de ce moment de transformation dévoile à la fois la « crise » de la critique qui est mentionnée à plusieurs reprises dans les débats autant en Argentine qu'à l'étranger. L'état de la discipline est examiné et évalué, des conclusions en sont tirées, et des propositions visant le dépassement de la crise sont prononcées. Le contenu des discussions peut être divisé en deux thématiques, bien qu'elles soient étroitement imbriquées. D'une part, la question institutionnelle entraîne notamment des tentatives de « refondation » de la discipline sur des bases renouvelées. Les critiques débattent autour de leur fonction sociale, des cadres de l'exercice professionnel et des définitions de leur métier. De la même manière que la pratique artistique est de moins en moins spécifique, ils trouvent que la pratique critique perd de sa spécificité et qu'il faut se doter d'un profil professionnel précis et adopter une présence sociale nouvelle. Le réseau des associations des critiques d'art est très actif à la fin des années soixante, et

¹ Arthur C. DANTO, *Después del fin del arte : el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Buenos Aires, Paidós, 2006.

c'est dans ce cadre que les auteurs confrontent leurs points de vue sur la refondation disciplinaire souhaitée. D'autre part, les critiques s'embarquent dans des analyses méta-critiques : leurs vocabulaires, styles et méthodes sont décortiqués et contestés. Chez les Argentins, cet exercice met en évidence la cohabitation de deux générations d'auteurs, les vieux et les jeunes, les premiers représentants des méthodes et styles datés, qui sont objectés et écartés par les seconds. Le problème de la méthode et des critères de la critique d'art est central dans ces débats. Une « soif de théorie » inédite – mais concomitante aux processus d'autres champs disciplinaires, la critique littéraire par exemple – et l'aspiration à maîtriser des principes assurant plus d'« objectivité » et de « scientificité » dans la pratique professionnelle amènent les critiques à rechercher ailleurs un outillage conceptuel. Des « points d'appui » nouveaux, promettant des méthodes d'approche plus « rationnelles » du phénomène artistique, sont alors recherchés dans les développements récents de la psychologie et la sociologie, ainsi que dans des systèmes théoriques à grand retentissement comme le structuralisme et la sémiotique. La critique d'art s'ouvre aussi à des partages inusités avec des professionnels d'autres aires de la connaissance pour tenter des approches interdisciplinaires de l'œuvre d'art. Dans le même élan, des psychologues et sociologues intéressés aux processus de création et de communication trouvent de nouveaux objets d'études dans le champ de l'art et proposent des interprétations à partir de leurs propres disciplines. Dans la recherche de fondements pour investir la pratique de la critique d'une nouvelle légitimité, les auteurs fouillent aussi dans le passé. L'intérêt pour l'histoire de la discipline est mis en relief dans les débats ; se donner un passé et signaler des ancêtres renommés peut aider à faire face à la crise. Bien qu'une histoire de la discipline ne soit pas élaborée pendant cette période, cette inquiétude intervient dans ledit processus de prise de conscience et ouvre le chemin à des développements ultérieurs.

Lors des débats, les références aux modèles d'autorité étrangers sont affaiblies, mises en question ou omises. En suivant une analyse comparative, on détecte que les débats des critiques tant en Argentine qu'à l'étranger partagent les mêmes inquiétudes et posent des questions tout à fait similaires. Sur divers fronts, des problématiques, termes et tentatives de résolution sont énoncées pareillement. On vérifie de la simultanéité dans les discussions, la critique préalable est soumise à examen et des réponses sont recherchées par des biais comparables : la sociologie et le structuralisme. On constate toutefois la cohabitation des tendances conservatrices et attachées aux références canoniques avec de tendances rénovatrices et critiques du passé. À l'aube des années soixante-dix, les approches régionalistes sont privilégiées parmi les Latino-américains qui

opposent aux constructions centralistes et unidirectionnelles traditionnelles des perspectives où la question de l'identité de l'art régional est au centre des débats. Dans ce contexte, les références sont alors polycentriques et fragmentaires. Il s'agit d'une étape complexe, traversée par des questionnements dont certains sont encore en vigueur.

Les débats sur la fonction, la méthode et les fondements de la critique

À contre-courant des évaluations négatives de l'état de la critique d'art et de son pouvoir comme agent d'influence ou guide dans la direction de l'art plus actuel, l'activité des auteurs est réactivée à partir du milieu de la décennie dans le cadre de divers projets institutionnels. Les inquiétudes des critiques autour de la légitimité de leur pratique et du rôle de la discipline comme membre du système de l'art traversent les débats, comme en témoignent les réunions de l'AICA, de l'AACA et d'autres organismes. En Argentine, la réactivation de ces espaces fait ressurgir les inquiétudes autour de la situation professionnelle des critiques et les rencontres sont empreintes d'un esprit de refondation de la discipline sur des principes renouvelés. La méthode de la critique, son langage et ses critères s'avèrent alors des problématiques partagées par les auteurs de différentes latitudes. L'examen des thèmes mis à l'étude dans les réunions des critiques révèlent ces inquiétudes.

Le IX^e Congrès de l'AICA, tenu à Bratislava et à Prague en 1966 a été un succès de participation comme le montre la quantité de communications présentées². La réunion est consacrée majoritairement à l'analyse des fondements de la discipline. « L'essence de la critique », « Les fonctions de la critique », « Méthodes et techniques », « L'exercice de la profession » et « La critique devant le problème de l'intégration de l'art dans la vie », sont les thèmes du congrès³. « Essence », « fonctions » et « méthodes » incluent des sous-thèmes parmi lesquels « la critique comme création », « la critique comme discipline scientifique, philosophique, artistique, etc. » ensuite « le rôle social de la critique », « fonction pédagogique » et « compétence et responsabilité » de la critique ; et pour la question de la méthodologie, « critique et histoire », « critique et esthétique », « critique et sociologie », « critique et théorie de la communication » et « le langage de la critique ». Les termes du programme du congrès avancent, au moins dans sa

2 En 1967, Jacques Lassaigne commente l'idée de publier ces travaux dans un recueil d'environ quatre cents pages.

3 Programme du IX^e Congrès internationale de l'AICA, Bratislava-Prague, 25 septembre au 3 octobre 1966. Fonds AICA-Internationale ACA. Dans ce cadre, se réalise également le « Colloque international sur les tendances nouvelles de l'art » dont la première édition avait eu lieu l'année précédente.

première formulation, une intention fortement refondatrice de la discipline. Cet intérêt pour examiner les fondements et perspectives de la critique d'art ainsi que l'attention grandissante prêtée aux sciences sociales dans ce cadre de débat est maintenue et approfondie les années suivantes. Début 1968, par exemple, l'AICA lance parmi les sections nationales une enquête sur « La critique d'art et l'évolution des sociétés et des cultures », en vue de la participation de l'association à la seconde partie de l'Étude internationale sur les tendances principales de la Recherche en Sciences Humaines et Sociales, organisée par l'UNESCO. Dans cette étude, il était encore question de débattre la possibilité d'un statut de la critique d'art. Elle était placée alors à côté de la philosophie, l'histoire, les sciences juridiques. Cette question est déjà débattue par les intervenants lors de l'Assemblée générale de l'AICA de 1967 à Rimini. René Berger met sur un pied d'égalité ces disciplines en signalant qu'elles « font problème » car « leur statut traditionnel est remis en question, tout comme leur fondement, leurs principes, leurs méthodes (...) »⁴.

En plus de la définition de nouveaux cadres de référence conceptuelle et méthodologique, et du rapport entre critique d'art et sciences sociales, les congrès et réunions de l'AICA de la fin de la décennie visent les liens entre l'art, les médias de communication de masse et la « vie quotidienne ». En 1967, par exemple, le XVI^e Convegno internazionale artisti critici e studiosi d'arte, tenu en parallèle à l'Assemblée générale – organisé en partenariat entre les critiques italiens et l'AICA –, est convoqué sous le thème « L'espace visuel de la cité, urbanisme et cinéma »⁵. En 1968, un colloque sur « Art et télévision » est tenu à Bordeaux en parallèle à la XX^e Assemblée générale de l'association. Lors de ce colloque modéré par Argan, les critiques Jaffe (Pays-Bas), Madeleine Hours (France), Kristian Romare (Suède), Dan Grigoresco (Roumanie), entre autres, débattent autour du rôle du critique d'art dans cette conjonction⁶. En 1969, à son tour, le X^e Congrès de l'AICA se focalise sur l'œuvre d'Edvard Munch – la rencontre se tenait au Danemark, en Suède et en Norvège –, et consacre également une partie des séances à « L'art et la ville ». De cette thématique se dégagent des lignes de travail dont l'une d'elles est la continuation des débats de l'année précédente sur l'art et la télévision, et l'autre « L'art comme expression des intentions sociales »⁷. Le débat autour des rapports entre l'art et la société demeure jusqu'alors plutôt absent

4 René BERGER, Intervention sans titre, *Actes de la XIX^e Assemblée générale de l'AICA*, Rimini, 1967, p. 30.

5 Compte rendu, XIX^e Assemblée générale de l'AICA et XVI Convegno internazionale artisti critici e studiosi d'arte, tenus à Rimini du 8 septembre au 12 septembre. ACA Fonds AICA-Internationale. La VI^e Biennale d'arte Repubblica di San Marino a lieu en parallèle à ces rencontres.

6 Programme officiel et compte rendu, XX^e Assemblée générale de l'AICA, du 8 au 15 septembre, et Colloque « Art et télévision », 11 septembre 1968, Bordeaux, France. Fonds AICA-Internationale ACA.

7 Programme officiel, XXI^e Assemblée générale et X^e Congrès de l'AICA, 22 au 30 octobre 1969, Copenhague, Stockholm, Oslo. Fonds AICA-Internationale ACA.

des discussions tenues à l'association mais il devient incontournable après les événements de 1968. En 1970, le congrès extraordinaire de l'association célébré dans différentes villes du Canada, s'emploie à débattre sur « Art et perception ». Ce déménagement dans le continent américain favorise la réunion de critiques et théoriciens européens, états-uniens et canadiens issus de divers champs disciplinaires. Rudolf Arnheim – dont le titre de l'ouvrage de 1954, *Art and Visual Perception : A Psychology of the Creative Eye*, est repris presque à l'identique dans la dénomination du congrès –, Abraham Moles, Harold Rosenberg, Marshall McLuhan et Lawrence Alloway, sont les figures réputées qui interviennent lors des séances, qui visent, selon les organisateurs, à contribuer depuis leurs domaines aux enjeux actuels de la critique d'art⁸.

Un des points débattus dans le congrès de 1970 est celui du « vocabulaire » de la critique d'art. Cette inquiétude n'est pas complètement nouvelle et est en lien étroit avec les questions de la méthode et du style. Déjà en 1955, la section hollandaise avait proposé la création d'une commission de travail sur la « terminologie de la critique d'art ». La secrétaire générale de l'association, Simone Gille-Delafon, expliquait alors qu'

En entreprenant cette tâche, l'AICA travaillera encore pour le plus grand bénéfice de l'art car, à croire le public, les critiques n'arrivent plus à se faire comprendre. S'ils arrivent, pour commencer, à se comprendre entre eux, un premier pas aura été franchi⁹.

Le souci de trouver des critères communs entre les écrivains des différents pays, à commencer par la fixation du sens des termes utilisés dans leurs textes, est exprimé tôt par la communauté d'auteurs. L'écart existant entre le travail de la critique et le public lecteur était dans ce sens un symptôme de cet état de choses. Rappelons que le langage de la critique des années d'après-guerre a été remis en question, au moins en France, pour son caractère ampoulé, confus, et son excès de métaphore au détriment d'un langage analytique¹⁰. Le ton un peu ingénu de

8 Laurent LAMY, « Avant-propos », *Compte rendu de la XXII^e Assemblée générale et du II^e Congrès extraordinaire de l'AICA*, Ottawa, Toronto, 17 au 31 août 1970, sans page indiquée. Fonds AICA-Internationale ACA.. Lamy, le président de la section canadienne, rédige l'introduction. La publication recueille les interventions et les débats ultérieurs : « The Psychology of Perception », Rudolph Arnheim ; « L'esthétique informationnelle de l'espace et la théorie des actes », Abraham Moles ; « Internationalism et Regionalism », Harold Rosenberg ; « The Garbage Apocalypse », Marshall McLuhan ; « The Crisis in Criticism Today », Lawrence Alloway. McLuhan s'excuse de ne pas pouvoir participer mais sa contribution est néanmoins incluse dans le compte rendu.

9 Comte rendu, VII^e Assemblée générale de l'AICA, 3 au 9 juillet 1955, Oxford, Londres, p. 5. Tapuscrit. Fonds AICA-Internationale ACA.

10 À ce sujet voir Annie CLAUSTRES, « La critique d'art française après-guerre. Origines et enjeux politiques d'un style poétique », *20/21 siècles. Cahiers du centre Pierre Francastel*, « Histoire et historiographie. L'art du second XX^e siècle », n° 5-6, automne 2007, pp. 41-49. L'auteure prend toutefois de la distance par rapport à ce type d'approche et propose une autre lecture de la critique de l'époque d'auteurs comme Ragon, Estienne et Tapié.

l'introduction de l'idée dans le passage cité n'empêche pas la prise en compte sérieuse du projet à partir de 1955. Dans cette réunion, le Belge Paul Fierens, remémore que Jorge Romero Brest – alors absent – avait déjà partagé l'idée de constituer un dictionnaire de « terminologie comparée¹¹ ». L'ambition d'élaborer un outil contribuant à la méthode de travail, consultable et applicable dans différents contextes, s'empare des rencontres internationales et reflète l'intérêt des envoyés des pays divers.

Dix ans plus tard, la terminologie de la critique continue à intéresser les membres de l'AICA. Lors de l'Assemblée générale de 1965, le projet présent à Oxford en 1955 est repris et sera discuté aussi dans les réunions des années suivantes. Les échanges dans la réunion de la Commission de la terminologie mettent en évidence l'impossibilité de résoudre et de mener à terme le projet original¹². Les dix années écoulées sont déjà une preuve de la complexité de la tâche que les participants signalent à plusieurs reprises comme un échec. Quelques tentatives ont été toutefois envisagées par certaines sections nationales, mais la difficulté fait surface rapidement : « Nous sommes pris entre les langues », affirme H. L. C. Jaffe. En 1955, le Français Claude Roger-Marx avait attiré l'attention sur quelques termes constamment employés par les critiques sans être pourtant préalablement définis. Il affirmait que cette imprécision prêtait à confusion : « art de droite » et « art de gauche », « art avancé » ou « art non avancé », « art traditionnel » ou « non traditionnel », se détachaient comme des expressions problématiques dans le discours sur l'art des années d'après-guerre. Dix ans plus tard, « formalisme », « valeur », « intuition », « naïf » et « surréalisme », sont des mots sur lesquels les critiques reviennent pour tenter « un travail d'unification du langage ». Néanmoins, les obstacles émergent avant de pouvoir avancer sur des cas concrets. Les intervenants dans le débat de la Commission de la terminologie en 1965 concluent que les termes changent de signification dans chaque langue et selon la perspective théorique ou philosophique du critique qui les utilise. Le problème est finalement un problème méthodologique, puisque un même terme peut varier selon le point de vue du critique soit « descriptif » ou « métaphysique », et son attitude « empirique » ou « méthodologique ».

Pour Giulio Carlo Argan, le problème de la terminologie s'avère encore plus complexe à partir du développement du structuralisme, qui permet que de « soi-disant critiques

11 Comte rendu, VII^e Assemblée générale de l'AICA. Tapuscrit cité, p. 18.

12 H. L. C. Jaffe (président de la section hollandaise), Giulio Carlo Argan (président de la section italienne), Pierre Rouve (Grand Bretagne), Pierre Jeannerat (Grand Bretagne), Miroslav Micko (Tchécoslovaquie), René Berger (Suisse), Tony P. Spiteris (Grèce) et René de Solier (France) interviennent dans la réunion. Comte rendu de la Commission de la terminologie, 1 octobre 1965. Tapuscrit. Fonds AICA-Internationale ACA.

structuralistes » s’emparent mal des mots sans avoir la préparation philologique et linguistique exigée. Argan, déterminé à prendre des décisions pratiques sur la façon de travailler cette « terminologie », et de mettre en relation ce projet avec celui de la création d’une revue transnationale, tente de fixer quelques directions dans un débat alors au point mort. Pour l’Italien, il est clair toutefois qu’il est impossible d’élaborer un « Esperanto critique ». Il propose, au lieu d’établir des équivalences entre les termes dans différentes langues, de tenter une compréhension des mots au sein de leur culture, de sonder les définitions données dans chaque pays et de découvrir également des néologismes. Il vise une recherche qui ne s’arrête pas aux variations morphologiques ou à l’étymologie des mots, en se rapprochant plutôt de l’histoire des termes et de leur utilisation dans chaque pays. Il explique qu’une enquête sur le surréalisme en Yougoslavie peut révéler des facettes de ce mouvement inconnues même en France. Argan cherche à promouvoir une étude définissant les termes du langage de la critique « localement », en situant les dénominations dans leurs contextes d’origine et d’application¹³. Sa perspective résulte assez avancée pour l’époque car elle résume l’idée d’une histoire de l’art « mondiale » décentralisée qui prend en compte les contextes nationaux.

Le problème de la méthode est discuté lors de l’Assemblée générale de l’AICA de 1966, dont le programme met en évidence la volonté refondatrice guidant la rencontre des associés. La possibilité d’une rénovation à partir de l’adoption des principes du structuralisme est commentée par Umbro Apollonio et René Berger lors de la séance sur « L’essence de la critique¹⁴ ». Apollonio synthétise certains des points sur lesquels la discipline cherche à se donner une nouvelle définition. En même temps, il tente de s’éloigner des pratiques appartenant au passé. Il explique que la critique était avant une activité spéculative, simple et facile parce qu’elle ne pénétrait pas la substance particulière du phénomène artistique, en se limitant à un discours littéraire et subjectif. Les œuvres actuelles, au contraire, la confrontent à des obstacles inédits : les anciennes catégories n’ont plus de validité, même la distinction entre peinture et sculpture ne sert plus ; les œuvres incorporent les nouveaux médias de communication, et l’art dans son ensemble devient très difficile à définir. Pour Apollonio, la critique doit alors approfondir l’analyse de la structure de l’œuvre, la démonter et la décomposer pour reconstituer son processus de création. La compréhension des œuvres doit être le résultat de la description de leurs différents aspects et des

13 Cf. les diverses prises de parole du critique italien dans *Ibidem*.

14 Les critiques Argan, Herbert Read, Pamayotis Michelis, Ullrich Kuhirt, Jindřich Chalupecký, René de Solier, Branko Rudolf, Juliusz Starzynski, Franco Miele et Jaffé interviennent dans la même séance. *Art et critique. Actes du IX^e Congrès de l’AICA*, Tchécoslovaquie, 1966. Fonds AICA-Internationale ACA.

intentions cherchées par l'artiste. Le critique pourra ainsi démontrer la congruence du résultat proposé, éclaircir les significations et signaler leur degré de valeur. L'auteur propose de transformer la critique en une sorte de « surveillante » du nouveau : elle doit exercer une enquête en vue de juger « ce qui est en train de voir le jour, mais non pas de prononcer des jugements négatifs ou positifs pour ce qui doit advenir ou adviendra¹⁵. » Pour affronter cette rénovation et parvenir à la communiquer aux lecteurs, la critique doit modifier son langage :

Le langage de la critique d'art est obligé, lui aussi, de repenser ses moyens. Je crois que presque tous ceux qui se penchent sur l'examen des faits artistiques avec un esprit spéculatif, sentent l'insuffisance, tout au moins l'imperfection d'un langage encore insuffisamment renouvelé, dépendant trop d'un héritage de typologies surannées. Une grande partie de la critique continue à employer un langage traditionnel alors que l'objet qui se présente à elle est fort improprement réductible à ces termes.

En ce sens, les recommandations d'Apollonio visent à prendre en compte la nature même des œuvres, à les aborder sans *a priori* et à remplacer le langage ancien et stéréotypé « par un système analytique et discursif proportionné aux formalisations mises en œuvre¹⁶ ».

Dans la même séance du congrès, le suisse René Berger s'interroge sur l'origine des références servant de fondement à la critique une fois que l'insuffisance de ses traditionnels « points d'appui » est démontrée¹⁷. Berger expose son choix du structuralisme linguistique comme alternative pour la rénovation du discours critique dans une communication partagée entre l'analyse de la situation et la prescription de nouvelles règles. L'adoption de cette perspective servirait à élever le degré de scientificité en écartant la critique de l'« historicisme » et des biographies – des méthodes propres de l'histoire de l'art –, de l'« impressionnisme » littéraire, et de l'« événement », des traits anciens de la critique que Berger refuse comme son collègue Apollonio. La « structure » des œuvres n'est plus la référence vague suggérée par ce dernier, mais l'adoption de la définition de Ferdinand de Saussure du signe linguistique. Dans la « critique structuraliste » de Berger, l'œuvre d'art peut être pensée à partir de la nature du langage, de la même manière que d'autres phénomènes de la vie sociale. L'œuvre d'art est comme la langue,

15 Umbro APOLLONIO, « La critique devant le nouveau », dans *Ibidem*, pp. 38-43.

16 *Ibidem*, p. 42. Apollonio propose une autre option, plus radicale, au rapprochement linguistique traditionnel des œuvres. Il se demande pourquoi ne pas penser une critique des images au moyen d'autres images. Une « critique par la cinéma » serait une voie alternative dans cette période de désaccord entre mots et images, affirme-t-il.

17 René BERGER, « Vers un nouveau fondement de la connaissance critique ? », *Art et critique. Actes du IX^e Congrès de l'AICA*, op. cit., pp. 26-38.

« un système où toutes les parties peuvent être considérées dans leur solidarité synchronique¹⁸. » Ce nouveau « point d'appui » théorique, permettra désormais à la critique de poser le problème de l'art sur un terrain qui lui est propre, « en excluant tous les recours aux principes d'explication extérieurs et étrangers », et « en fournissant la base, par analogie avec la linguistique, des principes et une méthode fondée sur une réflexion en étroit rapport avec son objet. » La définition saussurienne postulant que le signe est formé de deux composants inséparables, un signifiant et un signifié, substituerait l'habituel « atomisme » des approches critiques, qui tendent à isoler les différents aspects de l'œuvre. Le structuralisme permettra d'étudier, au contraire, la synchronie au lieu de la diachronie, « le problème des matériaux, des techniques, de la grammaire, de la syntaxe, du style. », affirme Berger. Les critiques ne pourront pas désormais négliger l'existence formelle des œuvres, même s'ils devront se garder d'appliquer les outils de la linguistique mécaniquement. « On aperçoit à quel point l'attitude des linguistes peut féconder la critique en lui apprenant à tenir compte de la totalité de l'œuvre-signe, en lui apprenant à remettre à sa vraie place l'aspect si souvent négligé du signifiant¹⁹. », explique l'auteur. Le critique est séduit par la nouvelle perspective au point de proposer un néologisme désignant provisoirement la nouvelle « science de l'art » : l'« artologie », qui serait comparable à l'anthropologie ou à la sociologie. À l'intérieur de cette nouvelle discipline, la « morphologie » – analogue à la « phonologie » – aidera à analyser les correspondances entre les variations de l'aspect matériel du signe et les variations de leurs significations²⁰. Ces nouveaux fondements, prévient Berger, doivent être complétés par des outils méthodologiques aidant à la description des œuvres issus de la phénoménologie d'Husserl, Merleau-Ponty et autres. La nouvelle perspective permettra ainsi à la critique d'agir à quatre niveaux : sur la description, l'analyse, la signification – qui sera dirigée à fonder une sémantique des arts –, et sur la connaissance comparative. Les conclusions de Berger incitent à des rencontres et collaborations des critiques d'art avec des professionnels des sciences humaines. Comme on le verra ensuite, la communauté de critiques argentine partage les termes du débat sur la rénovation de ses fondements ainsi que les chemins parcourus pour trouver des réponses.

La problématique de la légitimité, la fonction et la méthode de la critique d'art s'empare des réunions des spécialistes argentins les dernières années de la décennie. L'organisation même des rencontres de professionnels est motivée par l'intérêt d'élaborer collectivement des réponses à ces questions qui surplombent les débats. De la même manière que dans les discussions

18 *Ibidem*, p. 33. Citation de Ferdinand de Saussure, sans référence.

19 *Ibid.*, p. 35.

20 René BERGER, « Vers une "artologie" ? », *Art et critique. Actes du IX^e Congrès de l'AICA*, op. cit., pp. 54-55.

internationales, un esprit de refondation de la discipline s'installe, et s'exprime tant dans des actions de l'AACA et des organismes publiques de la culture, que dans les contenus conceptuels soumis à discussion. L'existence de « deux générations » d'auteurs est alors révélée. Certains d'entre eux sont associés à des traditions et des façons d'exercer le métier amplement remises en question par les plus jeunes qui aspirent autant à la rénovation de la méthode et du langage critique qu'à une plus grande professionnalisation au moyen d'études pertinentes et de spécialisation de la pratique. Au cours des assemblées, tables rondes et colloques, les critiques n'arrivent pas, pour la plupart, à se mettre d'accord sur la définition de la tâche qu'ils remplissent. Ils n'unifient pas non plus les positions autour de la méthode ou l'orientation théorique plus efficace et avancent des hypothèses parfois contradictoires du rôle du critique. Néanmoins, la réalisation de plusieurs événements les regroupant et les thématiques abordées montrent la mise en marche d'un processus de prise de conscience de l'existence du collectif des critiques et l'approfondissement de la réflexion auto-référentielle sur la discipline.

Les activités sont particulièrement énergiques dans le cadre de divers programmes institutionnels entre 1968 et 1970²¹. L'AACA, dirigée par Romualdo Brughetti entre 1960 et 1968, et par Jorge Romero Brest jusqu'en 1971, s'accroît à l'époque. Cet essor ne passe pas inaperçu à l'étranger. En 1965, la section argentine envoie à la XVII^e Assemblée générale de l'AICA à Paris une liste de candidats voulant devenir membres qui est alors jugée comme « trop » longue dans la réunion du comité de direction. La décision est reportée en attendant l'arrivée de Romero Brest, chargé de présenter les postulants. Finalement, Juan Corradini, Leonardo Estarico, Eduardo B. Rodríguez, Ángel Osvaldo Nessi et Osvaldo Svanascini sont incorporés²². Tous sont des membres de la section nationale depuis le début de la décennie à l'exception des deux derniers, entrés un peu plus tard. Les annuaires de l'AICA comptent un total de quarante-deux membres argentins, entre la commission directive, les sociétaires et les adhérents en 1965 ; quarante-cinq l'année suivante, et quarante-huit en 1969²³. Il s'agit d'une croissance très importante si on prend en compte la liste de huit membres seulement enregistrée dans l'annuaire dix années auparavant²⁴. Bien que les

21 En plus des cas détaillés on peut mentionner le « Symposium national de critiques d'art » organisé par le Ministère de l'Éducation de Tucumán en juin 1969.

22 Compte rendu de la réunion du comité de l'AICA, 30 septembre 1965. XVII^e Assemblée générale, 30 septembre au 4 octobre 1965, Paris. Fonds AICA-Internationale ACA.

23 Annuaires de l'*Association internationale de critiques d'art (AICA)*, diverses années. Fonds AICA-Internationale ACA. En 1965, la commission directive est intégrée par Romualdo Brughetti (président), Julio Llinás (secrétaire général), Vicente P. Caride (secrétaire-adjoint), Ernesto Ramallo (trésorier) ; et en 1969, par Jorge Romero Brest (président), Guillermo de Torre (vice-président), Ernesto B. Rodríguez (secrétaire), Alfredo Enrique Rolland (secrétaire), Helena Poggi (trésorière).

24 En 1959, la Section argentine compte Jorge Romero Brest (président), Blanca Stabile (secrétaire), Ernesto B.

sociétaires argentins soient nombreux, leur participation effective dans les congrès et assemblées de l'AICA sont faibles. Les voyages dans les pays lointains où ont lieu les rencontres sont chers pour le budget des Argentins, membres d'une section qui a du mal à se soutenir financièrement. Les grandes questions longuement discutées dans les rencontres internationales se heurtent en Argentine à des déterminations d'ordre pratique, signalées à plusieurs reprises par Romero Brest, qui est presque le seul représentant du pays à intervenir dans ces réunions périodiques²⁵.

Les Argentins organisent néanmoins leurs propres événements destinés à traiter de la situation de la discipline. En 1968, Romero Brest retourne à la présidence de l'AACA, organisme qu'il avait déjà conduit entre 1957 et 1960. À la demande de l'AICA, il rédige un « Rapport moral » de l'association argentine, qui serait présenté lors de l'Assemblée de l'année suivante [Images 8-1 et 8-2]. Lesdits rapports, résumant les activités, les projets et la situation des sections nationales, sont habituellement partagés dans les réunions annuelles. Cependant, ceux des Argentins sont manquants à plusieurs reprises à l'époque. Romero Brest régularise les réunions de la commission directrice, normalise les paiements des contributions des sociétaires, obtient un local pour l'association, et organise des séances de travail fermées et aussi des conférences ouvertes au public, comme en témoigne le rapport moral qu'il rédige. Le critique retourne alors décidé à recadrer l'association argentine au moyen de la considération et l'application de certaines normes professionnelles négligées jusqu'alors. Le critique Fermín Fèvre célèbre ces décisions ainsi que l'incorporation de nouveaux membres qui étaient habituellement réticents à rentrer « dans une autre association inefficace²⁶ ». Ce commentaire résume le point de vue d'un secteur des critiques sur la vraie représentativité et utilité de cet organisme professionnel. Bien que les mesures prises par Romero Brest visent à animer le milieu critique et artistique de Buenos Aires, un « problème sérieux » n'a pas encore trouvé de solution : en raison de « l'impossibilité d'unifier le jugement critique des associés²⁷ », l'AACA décide d'interrompre l'envoi de jurys à des prix et d'organiser des prix elle-même, explique l'auteur aux collègues étrangers. Le commentaire bref sur cette décision résume alors l'état d'esprit de la communauté des critiques dans le pays. En peu de lignes, l'examen de la situation et la prise de position institutionnelle décrite par Romero Brest mettent en relief le caractère utopique des tentatives de fixation des critères conventionnels et

Rodríguez (secrétaire-adjoint), Eduardo Baliari (trésorier), et les secrétaires Oliverio de Allende, Vicente P. Caride, Cayetano Córdova Iturburu et Julio Rinaldini.

25 L'Argentine n'envoie pas des représentants aux réunions de l'AICA de 1966, 1967 et 1970. En 1968, Romero Brest participe et, en 1969, Jorge Glusberg le fait pour la première fois.

26 Fermín FÈVRE, « Asociación de Críticos », *Criterio*, n° 1581, 9 octobre 1969, p. 706. Fèvre s'associe cette année-là.

27 Jorge ROMERO BREST, « Rapport moral l'Association argentine des critiques d'art », sans date indiquée. Tapuscrit, p. 1. Fonds AICA-Internationale ACA.

unifiés de l'exercice de la critique d'art. Cela n'empêche pas que les thématiques des séances de travail interne prévues dans le rapport moral pour 1969 tournent sur des examens méta-critiques ; la méthode de travail et les nouvelles approches théorico-interprétatives seront décortiquées à partir d'axes de discussion en complet accord avec celles des débats de l'AICA. « Critique et langage », « Les trois instances de l'acte critique : vérifier, concevoir et transposer », ou « Une interprétation symbolique de l'art » sont quelques-uns des titres annoncés²⁸. Dans le même sens, une conférence sur la façon dont chaque critique conçoit sa pratique est programmée, et Romero Brest ainsi que Basilio Uribe, Aldo Pellegrini et Ernesto Rodríguez sont censés y intervenir.

En plus des activités au sein de l'AACA, d'autres rencontres sont mises à exécution par une structure publique. La Direction des Beaux-arts du Ministère de l'éducation de la Provincia de Buenos Aires organise le Coloquio Nacional de la Crítica de Arte [Colloque national de la critique d'art], grâce à l'initiative de son directeur Jorge López Anaya. Trois colloques sont ainsi tenus entre 1968 et 1970. Ces réunions sont programmées simultanément aux festivals des arts organisés par le même organisme d'État à Tandil [Images 8-3 et 8-4]²⁹. Dans ce cadre, les critiques agissent non seulement lors des rencontres de la communauté des pairs, mais aussi comme des jurys des œuvres présentées dans les festivals. Le projet de López Anaya – artiste, professeur en histoire de l'art, critique et fonctionnaire – vise la décentralisation de l'activité artistique, qu'il juge trop concentrée dans la capitale du pays. Ce double programme, engageant critiques et artistes, pousse ainsi les intervenants à se déplacer dans une petite ville provinciale. Dans le même sens promotionnel, le festival des arts offre des prix exclusifs aux artistes de la région afin de les protéger des concurrences trop désavantageuses³⁰. Depuis la Direction des Beaux-arts, López Anaya aspire à instaurer de nouvelles possibilités de préparation, développement et visibilité pour les artistes résidents dans la province de Buenos Aires. Il envisage l'établissement de régions spécialisées dans les différentes branches de la création à travers le renforcement et la modernisation de l'enseignement artistique³¹. Chaque festival est également une façon d'accroître le patrimoine de la province car chaque prix attribué suppose l'acquisition des œuvres récompensées, qui passent ainsi à intégrer les collections des musées d'art de la région. Comme directeur des Beaux-arts au niveau provincial, López Anaya débute sa carrière de fonctionnaire

28 Jorge López Anaya, Horacio Safons et Abraham Haber développent ces thématiques. Dans les séances suivantes, Osvaldo López Chuhurra, Fermín Fèvre et J. A. García Martínez sont censés intervenir. *Ibidem*, p. 2.

29 Ville située au sud-est de la province de Buenos Aires.

30 La Direction des Beaux-arts organise la même année la première édition de l'*Exposición de valores plásticos bonaerenses* [Première exposition des valeurs plastiques de la province de Buenos Aires] à Luján. Ces événements auront lieu les années suivantes dans différentes villes de la province comme Chacabuco, Junín ou Chascomús.

31 Sans signature, « Las bellas artes en la provincia », *Nueva Era*, 22 octobre 1968, p. 4.

public pendant les gouvernements militaires cumulant plusieurs fonctions simultanées ; à cette époque-là, par exemple, il est aussi le directeur du Museo Provincial de Bellas Artes « Emilio Pettoruti » (MPBA) de La Plata.

La ville de Tandil est choisie comme siège de festivals et colloques pour les bonnes installations et la tradition dont compte son musée des Beaux-arts³². Les critiques – entre vingt et trente chaque année – sont convoqués pour décerner les prix et pour participer à des tables rondes. Les appels à participation atteignent une grande répercussion entre les artistes : en 1969, les organisateurs reçoivent 485 œuvres, dont uniquement 34 sont retenues³³. Chaque année, des prix dans différentes catégories sont attribués aux disciplines traditionnelles – la gravure en 1968, la peinture en 1969 et la sculpture en 1970 – mais aussi aux propositions plus expérimentales regroupées sous la dénomination d'« expériences visuelles » en 1970³⁴. Pendant la deuxième et la troisième éditions des colloques, les critiques rivalisent aussi pour des récompenses aux essais sur l'art : un prix annuel de la critique d'art doté de 300.000 pesos argentins est créé. Un travail collectif de Marta Slemenson, Germán Kratochwil et Fermín Fèvre est récompensé en 1969 par un jury intégré par López Anaya, Aldo Pellegrini et Basilio Uribe ; tandis que ce dernier reçoit cette distinction en 1970 pour son travail « Después del arte : sistemas abiertos y sistemas aislados » [Après l'art : systèmes ouverts et systèmes isolés]³⁵.

Ces événements sont les premiers dans le genre dans le pays pour leur degré de spécialisation et continuité à travers le temps. Bien que l'AACA ne participe pas comme institution partenaire, ses rapports avec les organisateurs des colloques sont incontournables, la communauté de critiques n'étant pas très vaste dans le pays. López Anaya et la plupart des invités sont membres de l'association et le président Romero Brest est chargé d'inaugurer les séances de la première édition des colloques [Image 8-5]. Les rencontres cessent après 1970³⁶, bien qu'en 1969

32 Sans signature, « Premio de grabado. "Este puede ser el comienzo de una auspiciosa cadena de realizaciones" », *Nueva Era*, 20 octobre 1968, p. 4. La presse locale recueille les propos du sous-secrétaire de la culture de la province de Buenos Aires, Horacio Carballal, à l'occasion de l'inauguration du Festival de las artes. Le fonctionnaire se prononce aussi sur la création de « pôles d'irradiation culturelle » cherchant la décentralisation.

33 Sans signature, « De las 485 obras enviadas al Festival de las artes de Tandil, solamente fueron admitidas 34 », *Nueva Era*, 9 septembre 1969, p. 4.

34 Le premier Festival de las artes de Tandil est consacré en exclusivité à la gravure. Il distribue un Grand prix, un Grand prix spécial pour des résidents de la province et deux Prix « Festival de las artes », faisant un total de 700.000 pesos argentins de récompense. Lors de la deuxième édition, dédiée à la peinture, les 34 sélectionnés disputent le Grand prix provincial, un Grand prix municipal, un Prix spécial pour des résidents de la province, et un Prix « Festival de las artes ». L'édition de 1970 attribue à son tour un Grand Prix provincial, deux Prix en sculpture, et un Grand prix à la nouvelle catégorie « Expériences visuelles ». Les éditions de 1969 et de 1970 doublent chacune le chiffre de la première année et distribuent un total de 1.500.000 pesos de récompense.

35 Fermín FÈVRE, « Tercer coloquio de críticos », *Criterio*, 22 octobre 1970, p. 766.

36 Le projet de López Anaya n'a pas survécu au rythme vertigineux des remplacements des gouvernants pendant la dictature de la période 1966-1973. Les deux premières éditions des festivals et colloques sont organisées sous les

les organisateurs envisagent d'établir un partenariat avec la Direction de la culture au niveau national et même de leur donner une portée latino-américaine³⁷. Ces colloques peuvent être considérés comme les précurseurs, à l'échelle nationale, des Jornadas internacionales de la crítica [Journées internationales de la critique] organisées par l'AACA depuis 1978, sous la présidence de Jorge Glusberg³⁸.

Dans le premier colloque de Tandil, les thématiques de débat partagent le même esprit de révision et refondation de la discipline des réunions internationales citées. Les axes sont alors « Qu'est-ce qu'un critique d'art ? », « La méthode de la critique d'art » et « La critique d'art dans le pays ». L'allocution inaugurale de López Anaya donne le ton de la rencontre. L'organisateur manifeste qu'un des buts est de constituer une plate-forme pour la réflexion des auteurs sur leur propre pratique, car il est impératif de « savoir ce qu'on est en train de faire³⁹ ». Il compare cet auto-examen à la prise de distance réflexive des scientifiques par rapport à leur travail, exercice qui a permis, à son avis, de faire avancer la science. López Anaya distingue, dans ce sens, l'activité des critiques de celle des artistes : celle des premiers est inévitablement auto-réflexive tandis que la pratique artistique peut être indépendante de la réflexion théorique sur elle-même, affirme-t-il. Les participants exposent différents points de vue autour des axes de travail. À l'heure de définir

administrations du Brigadier Francisco A. Imaz (1966-1969) et de Saturnino Llorente (1969-1970) à la province de Buenos Aires, pendant la présidence d'Onganía. L'édition de 1970 a lieu pendant le gouvernement du Brigadier Horacio Carlos Rivara à la province (1970-1971) sous le régime du Brigadier Levingston (1970-1971). Les mois préparatoires d'une possible quatrième édition coïncident avec la première période au pouvoir d'un nouveau président, le Commandant de l'Armée Lanusse (1971-1973), qui désigne encore un nouveau gouverneur pour la province de Buenos Aires, le Brigadier Miguel Moragues, en septembre 1971. Lanusse est le dernier président de cette dictature militaire avant les élections de 1973 d'où sort vainqueur Héctor Cámpora, soutenu par Perón depuis l'exil en Espagne. Pour Horacio Safons, critique participant au troisième colloque et membre l'AACA, l'interruption du projet est due à la sortie de López Anaya de son poste et à la volonté de ces successeurs de s'éloigner d'une démarche née sous un régime non constitutionnel. Conversation par mail avec Horacio Safons, 18/02/2014.

37 Sans signature, « El subsecretario de cultura prometió la adhesión de la Nación para 1970 », *Nueva Era*, 15 septembre 1969, p. 4.

38 Les Jornadas de la Crítica sont des rencontres internationales tenues à Buenos Aires chaque année jusqu'en 1992 – sauf en 1982, 1989 et 1991. Les participants abordent des problématiques concernant la pratique critique et l'art contemporain à travers des topiques comme « Théories actuelles dans les arts visuels » et « Fonction de la théorie et de la critique d'art », « Les nouvelles écritures et les nouveaux médias », « Théorie et critique pour les années 80 », « Situation de la théorie et de la critique d'art » et « Méthodologies de la critique ». Dans ce cadre ont lieu « Los lunes de la crítica » [Les lundis de la critique], des tables rondes où les membres de l'AACA débattent des problématiques de l'art national et international avec la participation d'artistes invités. Depuis 1988, les Journées sont organisées en partenariat avec le CAYC. Lors des premières éditions y participent, parmi d'autres, Aracy Amaral, Frederico Morais, Roberto Pontual, Jean-Louis Pradel, René Berger, Juan Acha, Angel Kalenberg, Ticio Escobar, Nelly Richard, Gregory Battcock, Barbara Duncan, Clement Greenberg, Gianni Vattimo, Achille Bonito Oliva et Christos Joachimides. Voir María Noel CORREBO, Berenice GUSTAVINO, Sergio MOYINEDO, Florencia SUÁREZ GUERRINI, « La autorrepresentación del crítico en la era poscrítica », *Actas de las VI Jornadas de Historia del Arte*, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA), Facultad de Bellas Artes, UNLP, octobre 2008. Publication en CD-ROM ; et site officiel de l'AACA : <http://aaca-aica.org.ar>

39 Sans signature, « Se inició esta mañana el Festival de las Artes », *Nueva Era*, 18 octobre, 1968, p. 3.

ce qu'est un critique, des explications plus ou moins remaniées sont reprises : le critique est alors un médiateur, un lien entre l'œuvre et le spectateur, et son travail est très personnel, même indéfinissable ; il ne peut pas accomplir les fonctions de marchand et de critique à la fois ; il peut assumer le rôle de créateur de la même façon que l'artiste, etc. La notion de critique comme médiateur et lien indispensable entre l'artiste et le public est commentée par Córdova Iturburu⁴⁰, tandis qu'Osvaldo Svanascini définit le critique à partir des propos de T. S. Elliot comme quelqu'un qui a un sens très développé de la réalité. Pellegrini cite à son tour le critique littéraire Ramon Fernandez pour expliquer que le critique d'art est celui qui transmet « une vision d'une autre vision », en l'occurrence celle de l'artiste⁴¹. Herbert Read, Malraux et surtout Baudelaire sont également très cités, comme soulignent certains chroniqueurs⁴², qui agissent à la fois comme intervenants et commentateurs de l'événement dans la presse⁴³. Pour Fermín Fèvre, qui rapporte le contenu des réunions dans la revue *Criterio*, l'abondance de mentions faites à Baudelaire brise l'apparente unanimité des participants autour de la perte de vigueur des vieilles méthodes critiques. Ce consensus n'est alors que superficiel et les positions traditionnelles sont encore sous-jacentes. En ce qui concerne les perspectives guidant la méthode de travail, l'esthétique romantique et idéaliste et la critique phénoménologique sont passées en revue par Rodríguez et López Anaya respectivement. Jorge Glusberg, quant à lui, revient sur la philosophie d'Aristote pour y situer le premier indice de la critique structuraliste.

Les chroniques révèlent que les critiques ne sont pas arrivés à se mettre d'accord sur leur auto-définition ou sur celle de leur pratique. Dans les comptes rendus, les commentateurs, plutôt des critiques jeunes, signalent à plusieurs reprises le choc des générations lors des tables rondes qui montrent les prises de position théorique opposées. Le peintre Kenneth Kemble, qui intervient lors des événements de Tandil comme artiste mais aussi comme critique et fonctionnaire⁴⁴, esquisse ainsi le profil de cette confrontation :

40 Sans signature, « Primer coloquio de la crítica de arte. Sobre qué es un crítico de arte hubo una mesa redonda », *Nueva Era*, 10 octobre 1968, p. 4.

41 Sans signature (Jorge GLUSBERG), « Festival de las artes en Tandil. Algunos premios, muchos críticos », *Análisis*, n° 398, 30 octobre 1968, p. 69.

42 Kenneth KEMBLE, « Los críticos frente a los críticos », *ARTiempo*, n° 2, novembre 1968, p. 34.

43 On n'a pas trouvé de comptes rendus ou de publications de ces colloques. Les données qu'on présente ont été récupérées des articles de presse et de l'entretien réalisé avec l'un des participants. Cela explique le caractère fragmentaire et la portée limitée de certaines affirmations. Par ailleurs, les chroniques citées ont été rédigées par les propres intervenants des colloques : Glusberg, Fèvre, Safons, Kemble et autres.

44 Kemble participe comme critique d'art dans le premier colloque de la critique. En 1969, il participe comme critique et artiste, car il envoie un acrylique sur toile au concours. En 1970, il intervient alors comme directeur du Museo de Bellas Artes de Luján, ville de la province de Buenos Aires, fonction qu'il exerce entre 1968 et 1973.

Une distinction nette a été (...) établie entre ceux de la « vieille garde » qui semblaient invoquer le mot « amour » comme suprême ressource, et les plus jeunes qui, en général, ont parlé peu mais bien, en préconisant l'utilisation du structuralisme comme une méthode parmi d'autres⁴⁵.

Fèvre reconnaît également deux positions parmi les orateurs :

D'une part, ceux qui – sans manquer de rhétorique – donnaient une approche « romantique » et non-systématique à leurs interventions et, de l'autre ceux qui cherchaient – avec un langage plus actuel – à donner un fondement plus systématique et incarné dans la réalité du présent⁴⁶.

Le débat sur les définitions et la méthodologie de la critique est ainsi partagé entre les voix représentantes du passé, associées au subjectivisme et au romantisme, et celles cherchant de nouvelles approches, associées alors à une plus grande objectivité. Les chroniques mettent l'accent notamment sur les aspects performatifs des interventions orales des critiques et passent en revue rapidement les concepts énoncés. Les allocutions des « vieux » sont taxées ainsi de rhétoriques et d'excès de verbalisme – Glusberg remarque l'interminable monologue de Romero Brest qui accapare le débat⁴⁷. En revanche, les discours des « jeunes » sont décrits comme clairs et pointus.

Le manque de préparation spécialisée des critiques n'est pas une thématique formellement débattue pendant les colloques. Néanmoins, elle apparaît comme un problème à résoudre selon les commentaires des chroniqueurs des événements. Sa mise en relief rappelle une des voies possibles pour assurer une plus grande légitimité à la pratique critique. Dans les articles, cette demande est associée à la volonté de trancher nettement entre deux époques. Ainsi, Kemble regrette que l'éducation et l'expérience professionnelle n'aient pas occupé plus largement les échanges, car il remarque que « la plupart de nos critiques viennent de disciplines éloignées des problèmes proprement visuels, ils viennent majoritairement de la poésie et la littérature, quand ils ne viennent pas du football ou des *Correos y Telégrafos*. » Pour Kemble, cette hétérogénéité et

45 Kenneth KEMBLE, « Los críticos frente a los críticos », art. cit. [Se estableció (...) una neta diferenciación entre aquellos de la « guardia vieja » que parecían invocar como supremo recurso a la palabra « amor » y aquellos, los más jóvenes, que en general hablaron poco pero bien, que preconizaban el uso del estructuralismo como uno de tantos métodos.] Kemble fait probablement référence à l'allocution de García Martínez qui aurait rappelé à ses collègues l'importance de « l'amour de l'art » comme expérience nécessaire pour exercer la critique d'art. Sans signature, « Dos platenses obtuvieron los premios de grabado del festival de Tandil », *El Día*, 20 octobre 1968.

46 Fermín FÈVRE, « Primer coloquio de la crítica de arte argentina », *Criterio*, n° 1559, 14 novembre 1968, p. 845. [(...) de allí en más se trazarían dos grandes campos. Por una parte quienes -no sin cierta retórica – daban un enfoque « romántico » y asistemático a sus intervenciones y quienes por otro lado buscaban – en un lenguaje más actual – dar un fundamento más sistemático y encarnado en la realidad presente.]

47 Sans signature (Jorge GLUSBERG), « Festival de las artes en Tandil... », art. cit.

manque de spécificité explique l'état de la discipline et sa position à l'égard de celle-ci se déduit du ton ironique de l'article⁴⁸. Le commentaire méprisant de Glusberg sur Jorge Feinsilber – « ce célèbre vendeur aux enchères » qui ose se prendre pour un critique – peut être compris dans le même sens⁴⁹. Pour Fèvre, le fait que « tous soient issus de différents secteurs de la connaissance (la philosophie, le professorat des Beaux-arts, le journalisme spécialisé, etc.)⁵⁰ », est également une des causes de la « confusion » qui domine les réunions.

Les conclusions générales du premier comme du dernier colloque sont assez concordantes. Pour Kemble, à la fin de la rencontre de 1968,

On n'est évidemment arrivés à aucune conclusion concrète. On n'a pas pu décider si le critique devait purement informer, éclaircir ou expliciter l'œuvre plastique afin d'améliorer sa compréhension par le public spectateur, ou si la critique devait être normative⁵¹.

Fèvre, à son tour, reconnaît que la rédaction de conclusions unifiées destinées à une publication suivant le colloque de 1970⁵² oblige les intervenants à composer des propositions trop générales et, paradoxalement, introductives. Néanmoins, « ces synthèses – opine le critique –, reflètent d'une certaine manière l'état actuel de la critique d'art dans notre pays, la tonique des thématiques traitées, leur intérêt et actualité, leur universalité et leur tendance vers une plus grande rigueur méthodologique⁵³. »

Les désaccords conceptuels sur la définition de la critique et de sa méthodologie contrastent avec l'entente des intervenants au moment de discerner les prix des festivals. En 1968, les douze membres du jury octroient, presque à l'unanimité, les prix aux gravures de Carlos Pacheco, Antonio E. Vigo, Juan Carlos Gómez, Juan Carlos Romero et Pérez Celis. Bien que les pièces s'inscrivent encore dans les limites de la gravure traditionnelle, certaines sont réalisées sous l'élan expérimental qui traverse alors la discipline en Argentine⁵⁴. Les artistes primés au

48 Kenneth KEMBLE, « Los críticos frente a los críticos », art. cit. [Pero no se comentó con suficiente amplitud el hecho de que la mayor parte de nuestros críticos proviene de disciplinas alejadas de los problemas propiamente visuales, en su mayor parte de la poesía y la literatura, cuando no del fútbol o de Correos y Telégrafos.]

49 Sans signature (Jorge GLUSBERG), « Festival de las artes en Tandil... » art. cit.

50 Fermín FÈVRE, « Tercer coloquio de críticos », art. cit.

51 Kenneth KEMBLE, « Los críticos frente a los críticos », art. cit. [Desde luego que no se llegó a ninguna conclusión concreta. No se pudo decidir si el crítico debía meramente informar, aclarar o explicitar la obra plástica para su mejor comprensión por parte del público espectador, o si la crítica debía ser normativa. Hubo gran preocupación de parte de algunos por demostrar que la crítica de arte también podía ser creación (...).]

52 L'existence de cette publication n'a pas pu être confirmée.

53 Fermín FÈVRE, « Tercer coloquio de críticos », art. cit.

54 L'*Homenaje a Fontana N° 2* [Hommage à Fontana n° 2] de Vigo, par exemple, est une xylographie-objet tridimensionnelle à tirage unique, où les principes et opérations de l'esthétique de Lucio Fontana, créateur du

festival ne sont pas des inconnus mais si ceux ayant obtenu une reconnaissance, notamment dans le récent Salon Nacional – Romero et Gómez –, et le Salon Swift – Péres Celis, Romero⁵⁵.

Pour sa troisième édition, le festival des arts de Tandil inclut une nouvelle catégorie, celle dédiée aux « expériences visuelles », créée pour intégrer des pratiques expérimentales qui sortaient alors des frontières des disciplines traditionnelles. La dénomination est reprise des concours homonymes organisés par Romero Brest à l'ITDT à partir de 1967 en remplacement des prix annuels. Ce format ne récompensait pas des œuvres mais des projets et payait leur réalisation⁵⁶. Pour le festival de Tandil de 1970, les artistes *platenses* Luis Pazos, Héctor Puppò et Jorge de Luján Gutiérrez, engagés déjà dans les directions expérimentales, préparent alors une œuvre qu'ils encadrent sous la notion d'« art de situation⁵⁷ ». Ils créent une agence touristique fictive, *Compañía de Excursiones S.R.L. Atendida por sus dueños* [Compagnie d'excursions SARL. Tenue par ses propriétaires], et transforment les critiques dans les protagonistes d'un événement participatif placé au cœur de ces « expériences nouvelles ». La proposition habite le format d'une fausse entreprise destinée à la détente et à la distraction – une structure, par ailleurs, très habituelle dans la vie quotidienne de Tandil, destination touristique de la province de Buenos Aires – où les artistes remplissaient simultanément les rôles de propriétaires, guides et animateurs et les critiques devenaient des touristes inopinés. Le groupe est ainsi conduit en bus dans une

« spatialisme », sont examinés graphiquement. Il s'agit d'une série composée de trois boîtes montées sur des armatures métalliques, indépendantes de mur, contenant diverses couches d'estampes superposées, coupées, pliées et modelées qui, renfermées dans des verres, pouvaient être contournées et observées sur leurs deux faces. Vigo et Romero font partie à l'époque du Museo de la Xilografía [Musée de la xylographie] créé par le premier en 1967 à La Plata. Les artistes cherchent à toucher un public populaire avec leurs œuvres. Dans ce sens, les boîtes de Vigo, dont la série dédiée à Fontana fait partie, permettaient d'être déplacées et installées dans des espaces d'exposition non traditionnels. Pour une analyse plus approfondie de la gravure à l'époque en Argentine voir Silvia DOLINKO, *Arte plural : el grabado entre la tradición y la experimentación 1955-1973*, Buenos Aires, Edhasa, 2012. Autour de l'œuvre de Vigo et de Romero voir Fernando DAVIS, *Edgardo-Antonio Vigo. Xilografías y ediciones (1962-1972)*, Buenos Aires, Museo del Grabado, 2004 ; Juan Carlos Romero, *Cartografías del cuerpo, asperezas de la palabra*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2009 ; Juan Carlos ROMERO, Fernando DAVIS, Ana LONGONI, *Romero*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2010.

55 Romero obtient le troisième prix pour la pièce (*M*) *Mundo*, (stencil sur papier, 72 x 75,5 cm, 1968) où il utilise des lettres découpées comme des matrices pour obtenir des estampes abstraites. Dans ce cas, la lettre « m » est imprimée à plusieurs reprises, fragmentée et déplacée sur la plan, le résultat provoquant l'illusion de mouvement. Fernando DAVIS, *Juan Carlos Romero. Cartografías del cuerpo...*, op. cit., p. 9.

56 Les « Expériences visuelles » de 1967 et 1968 exposent des « structures primaires », œuvres pop, environnements, « événements » et « situations », des propositions visant la « dématérialisation » de l'objet artistique et engageant des dispositifs technologiques. Les critiques partagent l'intérêt pour les nouvelles catégories servant à contenir ce type de productions. La même année que Romero Brest opte pour ce format à l'ITDT, Aldo Pellegrini propose l'étiquette de « structures visuelles » comme une dénomination ambiguë permettant d'englober des réalisations de caractère varié ; elle inclurait « tout objet ayant une fonction plastique mais qui ne rentre pas dans les catégories de peinture ou sculpture. », affirme-t-il. Aldo PELLEGRINI, *Panorama de la pintura argentina contemporánea*, Buenos Aires, Paidós, 1967, p. 89. [se entendería por « estructura visual » cualquier objeto de función plástica que no entre en las categorías de pintura o escultura.]

57 María de los Ángeles DE RUEDA, « Las artes visuales en La Plata. Un recorrido por los años 70 y 80 », *Boletín de Arte. Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano*. FBA, UNLP, n° 12, 2010, pp. 23-35.

promenade à travers différents endroits des sierras de Tandil, avec le but d'« illustrer la thèse que l'objectif de l'art est la formation d'une culture ludique⁵⁸. » Dans les différentes étapes de l'excursion, les artistes, déguisés en contrôleur de bus, paparazzi et clown, distribuent des pommes et invitent les critiques à partager un verre du vin, nourritures accompagnées de consignes comme « Vivre est accepter toutes les tentations », ou « Le vin c'est la vie ». Un grand cadre décoré dans le style rococo, installé au milieu du paysage, offre aux participants la possibilité de regarder la nature à travers, et de devenir, à la fois, l'objet de cet encadrement. Les participants peuvent également voter en opinant sur le statut artistique de l'expérience à laquelle ils sont en train de participer. La fin du parcours inclut la prise d'une photographie où les auteurs posent en complétant avec leurs visages un panneau en carton décoré avec l'image d'une équipe de football [Images 8-6 à 8-8], dispositif habituel dans les fêtes foraines et les sites touristiques. Les critiques reçoivent une bande dessinée qui raconte l'expérience vécue où les artistes synthétisent leurs idées autour de l'art comme jeu et divertissement, et proposent une esthétique nouvelle basée alors sur la création collective, la participation libre du spectateur et l'identification de l'art et la vie⁵⁹. Dans la publication ils affirmaient que « L'art n'est pas une théorie, il est un acte de liberté ».

Par son caractère événementiel, *Compañía de Excursiones* constitue une forme dérivée du happening et fait partie des recherches visant la dématérialisation de l'objet artistique. Comme l'explique María de los Ángeles De Rueda,

L'œuvre a consisté en une « opératoire multiple » : elle a été un événement, une action, un happening, sa condition éphémère et ludique a été accompagnée d'une légère critique au milieu artistique, mettant en œuvre les thématiques qui étaient alors discutées théoriquement et esthétiquement⁶⁰.

À la différence des votes du jury du premier festival face aux gravures, les positions des critiques autour de cette œuvre ne sont pas unanimes. *Excursión* risque toutefois d'avoir le premier prix pour trois voix de différence. Elle est choisie notamment par les critiques les plus jeunes⁶¹. La pièce qui remporte le prix aux « expériences visuelles » est, en revanche, l'*Elastociclo* de Víctor Grippo [Images 8-9 et 8-10]. Les comptes rendus médiatiques remarquent que le passage des critiques du rôle de participants-protagonistes de *Compañía de Excursiones* vers celui de juges de la

58 B. O. (Bengt OLDENBURG), « Plástica. Los críticos en camiseta », *Análisis*, 20 octobre 1970, p. 60.

59 María de los Ángeles DE RUEDA, « Los nuevos comportamientos artísticos y el arte joven platense a comienzos de los años 70 », cité dans « Biografía de Luis Pazos », Centro Virtual de Arte Argentino. Disponible sur http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/arteargentino/04biografias/pazos_luis.php

60 María de los Ángeles DE RUEDA, « Las artes visuales en La Plata... », art. cit., p. 24.

61 Basilio URIBE, « Premio de escultura y experiencias visuales », *Criterio*, n° 1606, 22 octobre 1970, pp. 764-766.

proposition n'a pas été simple. Certains d'entre eux comprennent tardivement l'événement comme une des œuvres candidates au prix, destinée à être jugée et, notamment, votée⁶². Même l'œuvre gagnante de Grippo est l'objet de malentendus propres du genre de propositions nouvelles : elle n'est comprise que partiellement car le jury ignore une partie des ses composants⁶³.

Compañía de Excursiones est conçue spécialement pour les critiques et ne prévoit pas la participation d'un autre public⁶⁴. Au moyen de divers gestes établissant des parallèles entre la consommation de l'art et celle de la nature à travers le tourisme ou en s'emparant des opérations et des dispositifs propres de champs non artistiques – la presse, le parc d'attractions –, les artistes installent leur proposition comme un exemple flagrant des croisements dont les critiques allaient débattre dans le colloque de cette année-là. La révision de la discipline qui avait dominée les rencontres préalables n'intègre pas – au moins explicitement – les axes de discussion programmés pour 1970. Les organisateurs proposent au contraire d'examiner les pratiques artistiques les plus récentes, conçues dans le carrefour de la consommation et la vie quotidienne, de la communication et la technologie⁶⁵. Ainsi, en 1970 « Art et vie » est un des points soumis à débat dans le colloque, dégagé de la thématique générale « Art et société de la consommation ». L'idée de Pazos, Puppo et Luján Gutierrez de confronter les auteurs, objets et sujets de l'œuvre, à « la vie » au moyen d'actions et situations programmées mais aussi de sentences provocatrices rédigées pour l'occasion, repose sur une position répandue et soutenue par divers artistes et collectifs en ce qui concerne la fonction et l'utilité de la critique. L'opposition entre « art, vie, liberté, jeu » et « théorie » qui se détache du projet des *platenses*, peut être considérée aussi d'un point de vue plus général, comme l'expression de l'anti-intellectualisme qui dominait alors dans

62 B. O. (Bengt OLDENBURG), « Plástica. Los críticos en camiseta », art. cit.

63 *Elastociclo* est une boîte de 72 x 72 x 26,5 cm, où un petit moteur fait bouger des pièces cachées qui poussent doucement la toile de la surface. Une lumière rasante souligne le mouvement. La pièce doit être accrochée en semi obscurité et compte aussi un panneau avec un dessin technique qui semblait « expliquer » le mécanisme. Celui-ci n'aurait pas été compris comme étant partie de l'œuvre.

64 Ce trait distingue cette proposition d'autres expériences du même genre, comme *Une journée dans la rue* du GRAV, réalisée à Paris en 1964. Pierre Restany et Otto Hahn y participent mais les destinataires de la proposition étaient tous les passants. Un autre exemple peut être *Escultura, follaje y ruidos*, une exposition collective tenue en plein air en novembre 1970, où les artistes invitaient les gens à intervenir dans des situations ludiques. Elle est organisée par le CAYC et la Direction de la culture de la ville de Buenos Aires. Pazos et Luján Gutiérrez y interviennent, de la même façon que Vigo, Benedict et Paparella, exposant aussi à Tandil.

65 Déjà en 1969, une partie des discussions est dédiée aux croisements entre l'art et la technologie, thématique motivée notamment par l'exposition *Arte y cibernética* [Art et cybernétique] tenue à la même époque à Buenos Aires. Glusberg est l'organisateur de l'exposition – un des premiers événements du CAYC – et dans le texte de présentation explique les buts du centre et les principes du travail des artistes présents. Selon la chronique de Fèvre, l'échange entre les critiques au sujet de cette exposition est riche, Glusberg parlant comme un « critique-promoteur » de l'expérience, et Uribe comme un critique confronté à l'expérience. Fermín FÈVRE, « Un coloquio provechoso », *Criterio*, n° 1581, 9 octobre 1969, pp. 705-706.

quelques secteurs de la gauche⁶⁶. Les critiques, immergés directement dans les « expériences visuelles » qui cherchaient à effacer les limites entre « art et vie » auraient eu des soucis au moment de les aborder et juger. Bien qu'ils ne s'embarquent pas dans l'examen de la discipline lors de ce colloque, la proposition des artistes les pousse ainsi dans cette direction. Cela contredit notamment les déclarations de López Anaya lors de l'inauguration du premier colloque en 1968. Il excusait alors les artistes de l'auto-réflexion autour de leur pratique et renforçait, au contraire, cet aspect comme un trait propre du travail des critiques. *Compañía de Excursiones* bouleverse cette distribution des tâches car elle amène à l'intérieur de l'œuvre des réflexions sur la nature de l'art, sur la définition d'artiste, d'œuvre et de spectateur, son rapport à la « vie » et à la consommation, et interpelle également le rôle de la critique et sa place dans le système de l'art.

Les propos autour de la « perte de spécificité » de la critique, de l'« amollissement ontologique⁶⁷ », et même de « la mort de la critique », sont motivés par la confrontation avec ce type d'œuvre, par une critique qui détecte d'une manière approximative les problèmes mais qui manque d'une perspective adéquate pour y faire face. Dans une conférence de 1969 – annoncée par Romero Brest dans le rapport moral cité plus haut –, l'auteur disserte sur « la façon dont il conçoit la critique d'art » [Documents 8-1 à 8-4]. Il y analyse les possibilités de la pratique critique face à l'art nouveau et les positions qu'elle peut occuper vis-à-vis de la création artistique. Romero Brest distingue le présent de la période antérieure : aujourd'hui les processus de l'art et de la critique sont confondus, affirme-t-il, et « en faisant de l'art on fait à la fois de la science de l'art, de l'esthétique⁶⁸ ». Il reconnaît ainsi des contributions à la réflexion sur l'art du côté de la pratique artistique et aussi de l'exercice critique, sans faire de distinction de niveau entre l'œuvre et le discours sur l'œuvre⁶⁹. Il continue en décrivant le panorama inédit qui engage tant la critique que la création artistique :

66 L'anti-intellectualisme des écrivains latino-américains engagés avec la Révolution cubaine est analysé dans Claudia GILMAN, *Entre la pluma y el fusil : debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2003.

67 Romero Brest détecte un « amollissement ontologique » qui révèle la capacité esthétique et créatrice de l'homme ordinaire. À son avis, cela coïncide avec l'« amollissement sociologique » qui résulte de l'irruption des masses et de leur recherche accélérée de revendications. Jorge ROMERO BREST, « Cómo concibo la crítica de arte », conférence dictée dans un cycle organisée par l'AACA dans les locaux de *Ver y Estimar*, 22 août 1969. Tapuscrit, 4 pages. Archives JRB C3-S1 V.

68 *Ibidem*, p. 2. [haciendo arte se hace al mismo tiempo ciencia del arte, estética.]

69 « (...) l'art n'est pas le phénomène ni la critique l'épiphénomène, ni à l'inverse. L'art n'est pas langage ni la critique méta-langage. Art et critique marchent en parallèle, c'est vrai, en se soutenant plus qu'en s'aidant, mais avec indépendance en ce qui concerne les moyens dont ils se servent. » *Ibid.*, p. 3. [ni el arte es el fenómeno y la crítica el epifenómeno, ni a la inversa. Ni el arte es lenguaje y la crítica metalenguaje. Arte y crítica marchan paralelamente es cierto, sosteniéndose más que ayudándose, pero con independencia en cuanto a los medios de que se valen.]

(...) je dois vous avouer que je n'ai pas toujours exercé la critique en accord avec cette proposition. Je crois que personne n'aurait pu le faire il y a dix ans, à cause de la force captivante des œuvres d'art. Il a fallu que les œuvres perdent cette force et que les artistes mêmes, en remettant en question leur travail, découvrent la dimension théorique, pour que la critique conquière par là même, sa propre dimension⁷⁰.

On constate ainsi que les idées sur la puissance réflexive des œuvres par elles-mêmes sont contemporaines aux débats autour de la légitimité, la fonction et la méthode de la critique d'art et arrivent à être abordées par certains critiques. Cela n'implique pas d'accords conceptuels et les diverses positions sont encore ouvertes et soumises à discussion. Néanmoins, les choix des critiques sont assez concordants au moment de récompenser œuvres et artistes, fait qui contredit apparemment l'affirmation de Romero Brest autour du manque de consensus des critères de jugement appliqués par les différents membres de la communauté des critiques. Les critiques se mettent plus facilement d'accord au moment d'appliquer leur savoir-faire qu'au moment de trouver les mots et les perspectives adéquates pour s'auto-définir et pour définir les principes de leur métier.

Critique, sciences sociales et rénovation théorique

Vers la fin de la décennie, le besoin de compter avec des « points d'appui » différents des anciennes références, est évident parmi les critiques d'art. Les écrivains s'embarquent ainsi dans la recherche de nouveaux critères servant à légitimer leurs propos sur les œuvres d'art. Cette inquiétude est mise en relief à la même époque dans d'autres milieux critiques. L'États-unien Leo Steinberg, par exemple, met en question la critique formaliste et la conception linéaire du développement historique du modernisme greenbergien pour parler en échange d'« *other criteria* » ainsi que de « postmodernisme » dans des conférences de l'année 1968⁷¹. Quelques décennies plus tard, Hal Foster analyse la critique états-unienne et affirme que, lors des années soixante et soixante-dix, la dialectique de la modernité échoue sur le mot et que les critiques n'arrivent donc pas à « continuer à naviguer ». Ils perçoivent alors comme des menaces le kitsch,

70 *Ibid.* [A esta altura del discurso debo confesar a ustedes que no siempre ejercí la crítica de acuerdo con esta proposición. Creo que nadie hubiera podido hacerlo diez años atrás, por la fuerza subyugante de las obras de arte. Ha sido necesario que perdieran esa fuerza y que los artistas mismos problematizando su hacer descubrieran la dimensión teórica, para que la crítica conquistara a su vez su dimensión propia.]

71 Leo STEINBERG, *Other Criteria : Confrontations with Twentieth-century Art*, New York, Oxford University Press, 1972.

le théâtral dans l'art, la vie quotidienne dans la culture des marchandises ainsi que l'élargissement de la scène artistique. Face à la peur de l'« arbitraire » qui semble régner dans la production des artistes et qui bouleverse les conventions et les rend opaques, la critique cherche des moyens pour arriver à « transmettre conviction » dans leurs écrits et à égaler ainsi le pouvoir de l'art au moyen de la rhétorique, affirme Foster⁷². Quoique la situation dans les deux pays ne soit pas identique, certaines des idées repérées par Foster peuvent être associées aux débats tenus en Argentine.

Durant la période, affirme Beatriz Sarlo, les concepts pour penser la société et la culture changent, ainsi que les méthodes et la définition de la « scientificité ». Une idée devient alors transversale à diverses disciplines :

Aux sociétés traditionnelles correspond une pensée sociale où prédomine l'essai comme genre, impressionniste et littéraire, tandis qu'aux sociétés modernes ou en transition conviennent des sociologies scientifiques, qui répondront, par là même, aux exigences du marché en expansion⁷³.

Bien que les critiques d'art ne remplissent pas les conditions des scientifiques sociaux, ils sont confrontés au même genre d'inquiétudes répandues dans d'autres domaines du travail intellectuel. Une des voies pour lutter contre l'« arbitraire » a été ainsi de tenter de s'assurer des procédures et méthodes scientifiques. Les auteurs se sont rapprochés des sciences sociales cherchant des soutiens conceptuels d'une plus grande « scientificité », ainsi que une orientation pour définir leurs méthodes et outils d'analyse. Ils aspiraient à rendre leur pratique plus « objective » et à octroyer à leurs arguments un degré de généralisation et fiabilité majeur. Celles-ci avaient suivi très tôt leur propre processus de modernisation et avaient abandonné d'anciens modèles intuitifs⁷⁴. Dans ce contexte, les approches à la sociologie, la psychologie, le structuralisme et la sémiotique se diffusent chez les critiques les plus jeunes, avides de consolider ces nouveaux critères. Comme l'affirme Gilman, le structuralisme et le post-structuralisme dominant la critique française, séduisent rapidement la critique des pays latino-américains plus

72 Hal FOSTER, « Críticos de arte *in extremis* », *Diseño y delito y otras diatribas*, Madrid, Ediciones AKAL, 2004.

73 Beatriz SARLO, Carlos ALTAMIRANO, *La batalla de las ideas : 1943-1973*, Buenos Aires, Emecé, 2007, p. 113.

74 En 1957, est créé le diplôme en psychologie à l'UBA. Le programme d'études est ensuite renouvelé et modernisé au moyen des critères de la médecine tandis que les perspectives philosophiques sont graduellement abandonnées. Le diplôme en sociologie est créé la même année et les deux formations sont établies dans d'autres universités du pays. Ces événements ont un profond impact dans le champ intellectuel et pénètrent aussi le grand public des classes moyennes à travers les articles de vulgarisation dans la presse. Cf. Oscar TERÁN, *Nuestros años sesentas : la formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina, 1956-1966*, Buenos Aires, Puntosur Editores, 1991, p. 73. L'essor des sciences sociales modernes est toutefois interrompu en 1966, suite au coup d'État d'Onganía. La police occupe violemment l'université lors de « la nuit des longs bâtons », le 29 juillet 1966, et des centaines de professeurs et de chercheurs sont licenciés ; d'autres démissionnent de leurs fonctions et s'exilent.

étroitement liés aux centres métropolitains⁷⁵. Dans le même sens, des chercheurs et intellectuels issus de champs disciplinaires non artistiques, traversent les frontières de leurs disciplines pour aller chercher de nouveaux objets d'études parmi les œuvres d'art, les artistes et le public d'art.

Chez les auteurs argentins, le renouvellement des repères conceptuels vise à laisser derrière la méthode et le langage des aînés, jugés trop littéraires, impressionnistes, hermétiques et non systématiques. L'adoption irréfléchie de critères « importés », dégagés de modèles esthétiques et théoriques d'origine étrangère, est également questionnée. Elle est associée aux attitudes intellectuelles considérées alors périmées et favorisant la dépendance culturelle du pays par rapport aux détenteurs des traditions et du pouvoir politique et économique, l'Europe et les États-Unis. De la même manière que le remarque Foster parmi les critiques états-uniens, certains auteurs argentins comprennent l'exigence d'éclaircir leurs positions idéologiques face aux partis pris de l'avant-garde plastique la plus militante.

Quelques incursions de la critique dans le terrain d'autres disciplines exemplifient ces recherches. En 1967, le critique Jorge Glusberg participe aux Primeras Jornadas de Psicopatología Social [Premières journées de psycho-pathologie sociale] tenues à la Faculté de Médecine de l'UBA. Il y présente un travail en collaboration avec deux auteurs, la psychologue Martha Berlin et le psychanalyste Fernando Ulloa, intitulé « Antecedentes para un enfoque interdisciplinario acerca de la identidad del arte argentino » [Antécédents pour une approche interdisciplinaire autour de l'identité de l'art argentin]⁷⁶. Dans ce travail, en plus de l'élaboration partagée avec deux professionnels non critiques, Glusberg adopte des notions de la psychologie, le présente dans un contexte non artistique, et organise une exposition d'artistes liés à l'ITDT voulant illustrer ses arguments⁷⁷, dans un cadre également non artistique. Au-delà de la qualité des résultats obtenus, l'expérience constitue un exemple symptomatique des tentatives et de l'ouverture d'esprit d'un secteur de la critique cherchant à renouveler ses savoir-faire. Depuis 1965, Glusberg est le responsable de la section d'arts plastiques du magazine *Análisis*. Dans cette publication, dédiée à l'actualité politique et économique, le critique compte plusieurs colonnes où il s'occupe de l'activité artistique nationale et internationale⁷⁸. Si vers la fin de la décennie il devient un auteur

75 Bien que Gilman analyse la critique littéraire, on constate un enthousiasme identique chez les critiques d'art. Gilman compare cette réception à celle obtenue à Cuba où ces mêmes théories et auteurs ont rapidement été disqualifiés. Cf. Claudia GILMAN, *Entre la pluma y el fusil...*, op. cit., p. 338.

76 Jorge GLUSBERG, Martha BERLIN, Fernando ULLOA, « Antecedentes para un enfoque interdisciplinario acerca de la identidad del arte argentino », octobre 1967. Tapuscrit. ACA PREST.SAML 455.

77 Les artistes participants sont César Ambrosini, Rodolfo Azaro, Oscar Bony, Antonio Trotta, Delia (Dalila) Puzzovio, Lía Maissonave, Enrique Torroja, Gabriel Messil, Oscar Palacio, Miguel Ángel Vidal, Carlos Silva, Ary Brizzi, Rogelio Polesello, Julio Le Parc, Eduardo Rodríguez, Alicia Orlandi, Jorge Luna Ercilla, Osvaldo Romberg.

78 Il rédige également de nombreux prologues de catalogues pour Nicolás García Urriburu, Osvaldo Romberg, Luis

engagé dans l'application des concepts de la sémiotique aux manifestations artistiques, il pratique une critique d'art fondée sur des notions de la psychologie de l'art des années cinquante. Avec un intérêt mitigé sur les essais sur l'art de Sigmund Freud il se penche plutôt sur les travaux de René Huyghe, Rudolph Arnheim, Henri Delacroix, Ernest Gombrich⁷⁹ ; et s'intéresse également à la notion d'« inconscience collective » et à la théorie des archétypes de Jung. Ces références sont mises en évidence dans ses commentaires critiques, qui prennent parfois la forme de courts essais assez libérés des exigences de l'agenda d'exposition⁸⁰. Glusberg conçoit l'œuvre d'art comme un « écran » reflétant tous les aspects du moment historique et psycho-social où elle est réalisée, et l'artiste comme une « éponge » imbibée de son époque et son milieu⁸¹. Dans cette perspective, l'artiste n'est pas intéressant comme individu mais comme « homme collectif » : son style est moins une création à lui que le reflet des sentiments et de la pensée de la société dans un moment donné. L'étude de chaque mouvement artistique exige de reconstruire les aspects conditionnant la création artistique ; l'histoire de l'art peut être ainsi une « psychologie de l'humanité »⁸², affirme l'auteur. Glusberg prend position en faveur des pratiques artistiques plus actuelles : l'art informel, le Pop Art, et un peu plus tard, les recherches sur le terrain des « structures primaires », des matériaux industriels et de la technologie – il organise, par exemple, la première exposition d'art et ordinateurs en Argentine en 1969⁸³ – ; il s'intéresse également au *design* et à l'architecture⁸⁴. Il condamne, par ailleurs, l'emploi des ressources plastiques périmées voulant transmettre des contenus idéologiques, ainsi que la soumission du style à la politique⁸⁵. L'artiste d'avant-garde est pour Glusberg quelqu'un qui cherche à produire un « *shock* » au spectateur qui pourrait l'aider à rompre avec le passé et à s'orienter vers le changement social⁸⁶.

Benedit et d'autres, pour des expositions tenues à la Sociedad Hebraica et aux galeries *porteñas* Bonino et Rubbers.

79 Jorge GLUSBERG, Horacio DE DIOS, *Jorge Glusberg. Conversaciones sobre las artes visuales. Respuestas a Horacio de Dios*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1992, pp. 38-44.

80 Cf. Sans signature (Jorge GLUSBERG), « Un intento de acercamiento al objeto estético », *Análisis*, n° 252, 10 janvier 1966, p. 46.

81 Jorge GLUSBERG, Horacio DE DIOS, *Jorge Glusberg. Conversaciones sobre las artes visuales...*, *op. cit.*, p. 43.

82 Sans signature (Jorge GLUSBERG), « El miedo al cambio », *Análisis*, n° 254, 24 janvier 1966, p. 161.

83 *Arte y cibernética* est organisée par le CAYC en août et septembre 1969. En plus des artistes japonais et états-uniens, les Argentins Luis Benedit, Antonio Berni, Ernesto Deira, Eduardo Mac Entyre, Osvaldo Romberg et Miguel Ángel Vidal y participent.

84 Dans *Análisis*, Glusberg accompagne l'activité artistique de Buenos Aires. Il rédige des comptes rendus des prix de l'ITDT, Palanza, Ver y Estimar et Braque, ainsi que de la troisième Biennale IKA de 1966. Il commente également les expositions d'art français, brésilien et états-unien arrivées en Argentine à l'époque. Il suit l'activité d'artistes du Grupo del Sur, d'Ary Brizzi, Luis Seoane, Raquel Forner, Julio Le Parc, Rogelio Polesello, Pérez Celis, Osvaldo Romberg et Miguel Ángel Vidal, parmi d'autres, pour qui il rédige aussi des préfaces des catalogues.

85 Jorge GLUSBERG, « Van Riel repleto por un homenaje », *Análisis*, n° 270, 16 mai 1966, p. 1194.

86 Sans signature (Jorge GLUSBERG), « Un intento de acercamiento al objeto estético », *art. cit.*

Le travail interdisciplinaire du critique, de Berlin et d'Ulloa est lu dans la séance sur « La jeunesse non-conformiste » des journées de psycho-pathologie sociale⁸⁷. Ils y appliquent des notions issues de la « psychologie du Moi » – l'« *Ego-psychology* » fortement développée aux États-Unis pendant l'après-guerre par des psychiatres et psychanalystes comme Heinz Hartmann –, à l'étude de l'art local à partir des années trente. Pour ce faire, ils établissent un parallèle entre le processus de consolidation de l'identité de l'art argentin et celui de la formation de l'identité de l'individu. Un des buts de l'essai est d'examiner :

le processus de changement qui conduit à l'écartement des *patterns* classiques du concept d'œuvre d'art, et dont le développement est basé sur la recherche d'une identité artistique nationale qui ne répond pas à la traduction textuelle d'un folklore localiste, mais qui tend à placer l'artiste argentin à un niveau international et cosmopolite qui rétrécit la distance temporelle entre ce qui arrive en Europe, aux États-Unis et à Buenos Aires⁸⁸.

Les auteurs aspirent à « catégoriser psychologiquement le changement des images et des attitudes dans la pratique » des artistes de l'ITDT, au moyen d'une approche « dynamique-descriptive » du groupe. Le « processus évolutif des trente dernières années » aurait débouché, affirment-ils, sur la configuration d'une nouvelle physionomie de l'art et sur le chaos apparent de la création esthétique actuelle⁸⁹. L'essai établit les étapes de cette évolution : au début les Argentins travaillent individuellement en produisant des « œuvres fermées », en approfondissant l'isolement de l'art national. Quoiqu'ils voyagent en Europe, ils ne peuvent pas « métaboliser le nouveau ». Ils souffrent de la « schizophrénie paranoïaque » due à la « dissociation d'éléments », car ils n'appartenaient ni à Buenos Aires ni à l'Europe. La constitution d'équipes de travail depuis les années quarante transforme néanmoins la situation, affirment les auteurs. Ces groupes sont alors les « noyaux du Moi » qui contribuent à la consolidation de l'identité. Les rapports avec le « dehors » sont toutefois problématiques car l'internationalisation sépare les artistes, qui rentrent en compétition pour des prix et des positions à l'étranger. L'identité de l'art argentin s'est

87 Les autres sujets traités sont « Aliénation mentale et désintégration sociale », « Composants psychologiques des mouvements populaires », et « Ambiguïté de la personnalité dans la structure de l'homme et la femme dans la société actuelle ». Sans signature (Jorge GLUSBERG), « Defensa de la juventud disconforme », *Análisis*, n° 351, 4 décembre, 1967, p. 42.

88 *Ibidem*, p. 1. [Nuestra hipótesis se centra en comprender y aclarar el proceso de cambio que se escinde de los *patterns* clásicos en el concepto de obra de arte, y cuyo proceso de desarrollo está basado en la búsqueda de una identidad artística nacional que no responde a la traducción textual, de un folklore localista, sino que tiende a situar al artista argentino en un plano internacional y cosmopolita ; acortando la distancia temporal entre lo que sucede en Europa, E.E.U.U. y Buenos Aires.]

89 Jorge GLUSBERG, Martha BERLIN, Fernando ULLOA, « Antecedentes para un enfoque interdisciplinario... », tapuscrit cité, p. 1.

pourtant consolidée récemment grâce à l'influence positive du groupe de la Nueva Figuración et de Romero Brest. Dans la même direction, les actions institutionnelles promouvant le travail en équipe et évitant l'émigration des artistes sont aussi significatives⁹⁰. Tout cela permet la manifestation d'un certain non conformisme, qui est l'expression d'une « vraie idéologie ». L'identité de l'art argentin est par conséquent ferme et définie, et « le Moi » plus « adulte et mature », concluent les auteurs.

Plusieurs remarques critiques peuvent être faites à cette « approche interdisciplinaire » tant au niveau conceptuel – assimilation des notions « identité » et « personnalité » ; définition vague de l'entité « art argentin » comme un organisme vivant comptant d'un appareil psychique – ; que méthodologique – sauts entre l'observation et l'analyse des œuvres, des artistes, du contexte social et historique, sans les explications pertinentes ; manque de clarification de la signification de plusieurs des notions appliquées, etc. Il s'agit d'un exercice de remaniement d'un récit usuel sur l'art argentin – la périodisation, les « ruptures » et les acteurs principaux sont les mêmes – à partir des concepts proposés par cette tendance spécifique de la psychologie. Glusberg fait appel, comme plusieurs de ses aînés, aux lieux communs du « retard » et la « mise à jour » de l'art local. Ces options le conduisent à un carrefour conceptuel non résolu dans le texte en ce qui concerne la position de l'art argentin par rapport aux centres internationaux. Il célèbre, d'une part, les contributions de Romero Brest et de l'ITDT en faveur du rétrécissement des distances et de la synchronisation de l'art local au rythme marqué par l'art étranger. Mais de l'autre, il reconnaît l'importance des actions évitant l'exode et l'éparpillement des artistes. L'« identité-personnalité » de l'art argentin n'est jamais concrètement signalée ni vérifiée dans les œuvres. La situation est similaire pour d'autres auteurs ayant voulu saisir la problématique du national dans l'art. Bien que Glusberg côtoie la psychologie de l'art⁹¹ il adopte ensuite les principes de la sémiotique comme outil de rapprochement des œuvres et de l'architecture, et plus tard les réflexions sur la postmodernité de Jean-François Lyotard et Gianni Vattimo. L'importance du travail collectif de poètes, écrivains et peintres est remarquée dans l'essai tandis que les propres auteurs assument la collaboration interdisciplinaire à la première personne avec une présentation

90 Les auteurs citent comme exemple la transformation du prix annuel de l'ITDT dans les « Experiencias Visuales ».

91 En plus des lectures du critique, la psychologue Martha Berlin, co-auteure du travail en question, est son épouse. Glusberg aborde plus tard, avec le Grupo de los trece, les idées de David Cooper. Celui-ci prônait l'« anti-psychiatrie ». Le refus des institutions et des règles et valeurs de la société capitaliste de ce courant s'accorde aux prises de position critique des membres du CAYC dès 1972. Mariana MARCHESI, « El CAYC y el arte de sistemas como estrategia institucional », dans María José HERRERA, Mariana MARCHESI, *Arte de Sistemas. El CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional. 1969-1977*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2013, pp. 55-87.

de ce genre. Glusberg continue à appliquer cette forme de travail, notamment dans la conception du CAYC⁹².

D'autres intersections entre la réflexion sur l'art et les sciences sociales ont alors lieu. Cela répond, d'une part, aux motivations des critiques d'art de nourrir leur pratique avec de nouveaux outils et des perspectives plus adaptées aux défis imposés par l'art contemporain, que l'on a déjà signalé ; et d'autre part, à l'action de certaines institutions favorisant et encadrant des rencontres interdisciplinaires, soit dans la conception même de leurs structures, soit à partir de programmes spécifiques. Ainsi, quelques échanges ont lieu entre le CAV de l'ITDT et le centre dédié à la recherche en sociologie (CIS)⁹³. Le CIS est un centre multidisciplinaire dédié aux études dans divers champs des sciences humaines : anthropologie, démographie, psychologie et sociologie. Il a parmi ses objectifs la création d'une infrastructure statistique et informative pour la recherche sociale. Ce centre joue un rôle de poids dans la modernisation de la sociologie en Argentine et parmi ses chercheurs attachés se trouve Gino Germani, une figure fondamentale dans ce processus⁹⁴. Les sociologues Eliseo Verón, Marta Slemenson, Germán Kratochwil et d'autres, sont

92 Cette modalité de travail n'est pas une expérience isolée à l'époque. En plus des collectifs d'artistes, les expériences des groupes comprenant aussi la figure d'un critique sont en plein essor. La V^e Biennale de Paris de 1967 certifie la tendance : « des groupes formés à l'initiative de critiques d'art ou des artistes eux-mêmes, sont venus se joindre aux œuvres sélectionnées ou choisies par les jurys », explique Raoul-Jean Moulin, en présentant le B.M.P.T – Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier, Niele Toroni – ; les « nouvelles mythologies » regroupées par Gérard Gassiot-Talabot ; et le groupe cinétique présenté par Frank Popper, parmi d'autres. Raoul-Jean MOULIN, « La V^e Biennale de Paris. Anthologie des groupes », *Opus international*, n° 3, octobre 1967, pp. 70-79. Certains démarches artistiques envisagent des collaborations interdisciplinaires comparables à celles des critiques et s'approprient des techniques et méthodes des sciences sociales. En plus des projets du CAYC, on peut signaler l'utilisation de questionnaires par le GRAV, destinés à recueillir l'impact sur le public des pièces participatives et des parcours ludiques. L'expérience collective *Tucumán Arde* s'avère aussi comme un cas exemplaire. Elle est conçue par un groupe d'artistes, journalistes, sociologues et autres, et son développement inclut diverses étapes et emplacements engageant des acteurs issus d'aires disciplinaires multiples. Des méthodes de recueil de données provenant de la recherche en sciences sociales sont utilisées lors de l'expérience.

93 Le Centro de Investigaciones en Economía [Centre de recherche en économie] (CIE) est le premier centre créé par l'ITDT. L'institut compte aussi un Centro de Estudios Urbanos [Centre d'études urbaines] (CEUR) réunissant des économistes, architectes, avocats et historiens avec l'objectif d'étudier le développement urbain d'une perspective interdisciplinaire. L'organisme recouvre aussi les aires des sciences de l'éducation, médecine et administration publique. En 1969, selon la revue *Panorama*, la structure compte au total quarante-cinq chercheurs, trente-cinq chercheurs assistants, trente et trois techniciens, et quatre-vingt-deux employés administratifs. Sans signature, « Investigación. Las dos caras del Di Tella », *Panorama*, n° 121, 19 août 1969, pp. 9-11.

94 À partir de 1955, Germani et d'autres s'embarquent dans le développement d'une sociologie moderne. Après d'avoir été renvoyé par le gouvernement de Perón, Germani retourne à l'université où il renouvelle les références théoriques en introduisant des auteurs états-uniens. Il écarte les approches précédentes du social, considérées alors « préscientifiques » et dominées par une littérature d'essai, ontologique et intuitionniste. Il associe désormais la tâche du sociologue à la rigueur scientifique et délimite des champs thématiques inédits. Les années suivantes, le rôle de Germani est remis en question par des intellectuels de gauche qui voient dans sa modernisation de la discipline l'adoption sans critique de modèles théoriques étrangers apparemment « neutres », et la facilitation de cette façon de la « pénétration impérialiste » à l'université. Sa perspective est alors déplacée par la « teoría de la dependencia ». Voir Oscar TERÁN, *Nuestros años sesentas...*, op. cit., p. 76 ; et Silvia SIGAL, *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Buenos Aires, Puntosur Editores, 1991, parmi d'autres travaux.

diplômés de l'UBA, où ils ont suivi les cours de Germani⁹⁵ et travaillent avec lui au CIS et au comité éditorial de la *Revista Latinoamericana de Sociología* [Revue latino-américaine de sociologie]. Le siège de ce centre est installé dans le quartier de Belgrano à Buenos Aires, une zone assez éloignée de la rue Florida où se trouve le CAV dirigé par Romero Brest. Pour John King, cette distance géographique a possiblement entravé la création de liens de coopération entre les expériences artistiques et la recherche en sciences sociales :

La possibilité que les scientifiques sociaux contrôlèrent ou contribuèrent à développer ce qui devait être une intervention significative dans la vie sociale et culturelle argentine s'est encore plus éloignée. La sociologie était une discipline si nouvelle que l'analyse de la structure sociale basique de l'Argentine prit plus d'importance que les inquiétudes culturelles⁹⁶.

King reconnaît toutefois des exceptions notables à cet éloignement dans certains travaux de Verón, Juan Marsal et Slemenson. Effectivement, à partir de 1966, quelques expériences révèlent des croisements entre les centres et témoignent de la tournure qui était en train de se produire. Certains chercheurs en sciences humaines et sociales franchissent alors le fossé séparant les centres en prenant partie de projets tant scientifiques qu'artistiques. Tandis que les intellectuels de la décennie précédente cherchaient leurs objets d'études sur le terrain de la « haute culture », la génération nouvelle s'intéresse aux formes discursives de la culture de masse, les médias de communication, le Pop Art et la bande dessinée. Les déplacements disciplinaires et institutionnels mettent en évidence la porosité des frontières entre les milieux artistiques et intellectuels du moment. La rénovation des références théoriques et la diffusion du travail de ceux qui deviendront des auteurs-phare pour la génération plus jeune, comme Umberto Eco, Claude Lévi-Strauss et Roland Barthes⁹⁷, contribuent à ce changement.

Verón écrit sur le happening *Simultaneidad en simultaneidad* de Marta Minujín – artiste vedette du CAV comme on l'a déjà signalé. Verón est chercheur associé au CIS et secrétaire de rédaction de la *Revista Latinoamericana de Sociología*⁹⁸. Après avoir obtenu un diplôme en

95 Germán KRATOCHWIL, « Dos criterios para la crítica de arte que surgen del análisis sociológico », Marta SLEMENSON, Germán KRATOCHWIL, Fermín FÈVRE, *Criterios para la crítica de arte contemporáneo*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1969.

96 John KING, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino...*, op. cit., p. 83.

97 Beatriz SARLO, « Testimonios », John KING, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino...*, op. cit., p. 421.

98 Eliseo Verón (1935-2014) est philosophe, anthropologue et sémiologue. Il fait des études en philosophie à l'UBA et part à Paris grâce à une bourse du CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas), l'équivalent argentin du CNRS en France. Il traduit *Anthropologie structurale* de Lévi-Strauss (1958), publié en 1968. Verón s'installe en France à partir des années soixante-dix jusqu'en 1995. Il y enseigne et obtient son doctorat d'État à l'université Paris VIII Vincennes-Saint-Denis. Il étudie la communication politique et médiatique à travers

philosophie à l'UBA, il s'installe à Paris au début des années soixante. Il y rejoint le laboratoire d'anthropologie sociale de Lévi-Strauss au Collège de France et assiste au séminaire de Barthes à l'École Pratique des Hautes Études (EPHE). Dans ce contexte, il se familiarise avec la sémiologie saussurienne – dont il prendra plus tard ses distances au profit des propositions de Charles S. Peirce. Verón refuse les appréciations superficielles et les accusations dirigées au happening comme manifestation « réactionnaire », ainsi que les approches de la critique traditionnelle, qu'elle soit de gauche ou de droite, qui « ne parle jamais de l'œuvre en elle-même » et qui la contourne sans envisager de « vraies analyses internes⁹⁹ ». Verón s'appuie, en revanche, sur la sémiologie générale et propose de s'occuper d'abord de la « matière » du happening, de son « existence empirique ». Il propose de se rapprocher du phénomène en excluant, dans un premier moment, les considérations historiques, politiques, sociologiques et, indéniablement, celles concernant le jugement esthétique, afin de tenter une définition de la « structure de l'objet » en question. Il soutient que

S'il existe un principe permettant de regrouper de façon systématique les manifestations très diverses que recouvre le mot *happening*, ledit principe a à voir (...) avec la *matière* des œuvres. Avec le terme matière je ne me réfère pas, naturellement, au contenu ou thématique (...), mais aux éléments dont l'organisation consiste en l'*existence empirique* de l'objet. Dans ce sens, j'aventurerai l'hypothèse que la matière du genre happening (et c'est qui le distingue d'autres genres) est l'*action sociale comme système*. Je pense que cela ne peut être affirmé par rapport à aucun autre genre, même pas le théâtre¹⁰⁰.

Le happening est différent aussi de la « vie quotidienne », bien qu'il travaille sur cette matière en introduisant « des transformations systématiques dans les composants de l'action sociale », affirme l'auteur. Dans *Simultaneidad en simultaneidad* – réalisé sur deux jours séparés d'une semaine en octobre 1966 à l'ITDT – un groupe d'invités est confronté aux technologies et

l'analyse du discours. Sa thèse est parue sous le titre *Construire l'événement : les médias et l'accident de Three Mile Island*, Paris, Éditions de Minuit, 1981. Il publie aussi *La semiosis sociale : fragments d'une théorie de la discursivité*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1988, dont le deuxième volume est sorti en Argentine en 2013. Il signe avec Martine LEVASSEUR et Jean-François BARBIER-BOUVET, *Ethnographie de l'exposition : l'espace, le corps et le sens*, Paris, Bibliothèque publique d'information, Centre Georges Pompidou, 1989.

99 Eliseo VERÓN, « Un happening de los medios masivos : Notas para un análisis semántico », in Oscar MASOTTA, *Happenings*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1967, p. 78.

100 *Ibidem*. [(...) si existe algún principio que permite agrupar en forma sistemática las muy diversas manifestaciones que cubre el término *happening*, dicho principio tiene que ver a mi juicio con la *materia* de estas obras. Con el término materia no me refiero, naturalmente, al contenido o tema (...), sino a los elementos en cuya organización consiste la *existencia empírica* del objeto. En este sentido, aventuraré la hipótesis de que la materia del género happening (y lo que lo diferencia de otros géneros) es la *acción social como sistema*. Pienso que esto no puede afirmarse de ningún otro género, ni aún del teatro.]

médias de communication de masse dans diverses situations créées par l'artiste¹⁰¹. Cette expérience permet à Verón – qui a été un des participants – d'analyser donc une des aires du social prises comme « matière » par une bonne partie des *happenistes* argentins : la consommation des médias. Verón établit des comparaisons entre les situations où cette consommation a lieu « normalement » – l'écoute de la radio, le visionnage de la télévision, les communications par téléphone dans des contextes domestiques –, et la situation artificielle créée par Minujín qui prend cette « matière » mais altérant certains de ses éléments, opérations et contextes habituels. Cet essai de Verón est recueilli par Oscar Masotta dans *Happenings* (1967) avec d'autres textes sur ces manifestations artistiques. Celui-ci, qui n'est pas formellement chercheur au CIS, mais qui se déplace entre les espaces académiques et le CAV, avec des projets théoriques et pratiques sur le happening, intervient à son tour avec un travail sur la signification du « schématisme » dans la bande dessinée dans un symposium du CIS organisé par Verón¹⁰².

La portée et l'intérêt que les approches interdisciplinaires réveillent se vérifient dans des projets de diverses institutions argentines mis en marche pendant ces années-là. Parallèlement au premier colloque de la critique d'art réalisé à Tandil, commenté précédemment, le MAM-BA organise un séminaire ouvert au grand public sur la thématique « Criterios para la crítica contemporánea » [Des critères pour la critique contemporaine], avec le soutien de la Secretaría de Cultura y Acción Social de la Municipalidad de la ville de Buenos Aires. Le directeur du musée, Hugo Parpagnoli, visait avec un séminaire de ce genre « à faire de l'institution un réceptacle de la grande vie de la ville » et « Il savait que cela devait aller de la main de la réflexion théorique¹⁰³ ». Deux sociologues et un critique d'art sont alors chargés des sept séances programmées pour les mois d'octobre et novembre 1968 [Images 8-11 et 8-12]¹⁰⁴. Avec ce séminaire, le MAM-BA

101 *Simultaneidad en simultaneidad* fait partie du projet *Three Country Happening* conçu par Minujín, Wolf Vostell et Allan Kaprow, réalisé à Buenos Aires, Cologne et New York. La recherche sur les médias de masse peut être abordée, suggère Verón, à travers des projets artistiques se mêlant sur le terrain de la communication. Dans ce sens, le happening de Minujín n'est pas une expérience isolée. Les médias sont abordés soit par l'appropriation de leurs motifs, thèmes et rhétorique – c'est le cas des œuvres pop –, soit à travers l'analyse des situations sociales qu'ils provoquent, leur fonctionnement et leur portée – c'est le cas du groupe Arte de los medios de comunicación de Jacoby, Escari et Costa ; de quelques happenings de Masotta ; et d'autres œuvres de Minujín.

102 Simposio sobre la teoría de la comunicación y modelos lingüísticos en ciencias sociales, dirigé par Verón, du 23 au 25 octobre 1967. Masotta y présente un travail sur le "schématisme" des bandes dessinées et leur signification. *Memoria y balance. Instituto Torcuato Di Tella*, Buenos Aires, ITDT, 1967, p. 27. Un texte sur la même thématique, daté de février 1967, est publié dans Oscar MASOTTA, *Conciencia y estructura*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1968. Oscar Steimberg analyse la confrontation entre Masotta et Verón tenue quelques années plus tard, chaque auteur associé alors à deux positions théoriques différentes, psychanalyse et sémiotique. Oscar STEIMBERG, « Una modernización "sui-generis". Masotta/Verón (Una escena polémica entre psicoanálisis y semiótica) », en Susana CELLA (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, Vol. 10, La irrupción de la crítica*, Buenos Aires, Emecé, 1999.

103 Fermín FÈVRE, « Hugo Parpagnoli », *Criterio*, n° 1581, 9 octobre 1969, p. 706.

104 Les séances sont les mercredis, entre le 2 de octobre et le 13 novembre avec entrée libre et gratuite. Le dépliant imprimé pour l'occasion annonce les diverses thématiques qui allaient être abordées. Le séminaire est organisé en

introduit dans un territoire proprement artistique, le travail que Marta Slemenson et Germán Kratochwil, sociologues de profession, mènent depuis quelques années au CIS de l'ITDT¹⁰⁵. Ils constituent un groupe pluridisciplinaire avec Fermín Fèvre, qui est journaliste et critique d'art. Le séminaire, dicté au siège du musée, a probablement compté un public plus proche des arts que des sciences humaines.

Même si Slemenson et Kratochwil proviennent de la sociologie, ils connaissent déjà l'art et les artistes de Buenos Aires. En 1966, ils publient les résultats partiels d'une recherche en cours sur la « sociologie du pop », dans une livraison du magazine *Primera Plana* où neuf artistes pop *porteños* font la une sur une photographie en couleur et dont un dossier spécial leur est dédié [Image 8-13]¹⁰⁶. Dans cette étude, les sociologues prennent comme échantillon le groupe d'artistes participants aux événements du CAV de l'ITDT et appliquent le questionnaire comme méthode de collecte de données [Documents 8-5 et 8-6 suivi de sa traduction en français]. En plus de l'interprétation des résultats obtenus, sept « présupposés » de départ et les « conclusions » correspondantes sont publiés¹⁰⁷. Les étapes de cette recherche sont diffusées dans différentes

deux parties : « Art et société » et « Critique de la critique ». Dans la première partie, Slemenson disserte sur « Les sciences sociales et l'art » et sur « La société contemporaine et l'art », tandis que Kratochwil aborde « Deux critères pour la critique d'art issus de l'analyse sociologique » et « La recherche sociologique en arts plastiques ». Dans la seconde partie, Fèvre dicte « Histoire et critique d'art », « Art et critique d'avant-garde » et « La fin de la critique d'art ». Archives MAM-BA, dossier 1968 B, document n° 146.

105 Slemenson est diplômée en psychologie (Université de Berkeley) et en Sociologie (UBA). Dans cette institution elle intègre le département de sociologie, en y dictant pour la première fois un séminaire de sociologie de l'art. Elle est chercheuse invitée au CIS depuis 1967. Kratochwil est sociologue, ayant suivi des études à l'UBA et en Allemagne. En 1968, il est le secrétaire de rédaction de la *Revista Latinoamericana de Sociología* du CIS, dirigée alors par Juan F. Marsal. Les deux chercheurs interviennent dans des réunions et publications du CIS en présentant leur travail sur les artistes argentins d'avant-garde. Slemenson intègre également une équipe de recherche sur les professionnels argentins aux États-Unis avec Enrique Oteiza. En 1970, elle publie un travail sur les scientifiques latino-américains émigrés. Bien que ces sociologues s'intéressent à l'art et aux artistes depuis une perspective sociologique, leurs interventions dans ce champ restent isolées. Leurs parcours professionnels suivant ensuite d'autres directions. Cf. *Memoria y balance. Instituto Torcuato Di Tella*, Buenos Aires, ITDT, années 1965 à 1968.

106 Marta SLEMENSON, Germán KRATOCHWIL, « Sociología del pop », *Primera Plana*, n° 191, 23 août 1966, pp. 77-78.

107 Les magazines généralistes comme *Primera Plana*, *Panorama* et *Análisis* octroient une place importante aux actualités dans la recherche en sciences humaines et aux nouveaux courants de la pensée, au moyen de reportages et de comptes rendus. Cela fait partie de leurs stratégies modernisatrices qui favorisent de nouvelles habitudes de consommation culturelle d'un public issu des classes moyennes alors en plein essor. Différents projets éditoriaux comme ceux d'EUDEBA, la maison d'édition de l'UBA, accompagnent aussi ce processus. Dans les magazines, les articles sur le structuralisme, sur les idées de Marshall McLuhan et du psychiatre Enrique Pichon-Rivière sont habituels. Les chroniques incluent des points de vue des représentants locaux de ces tendances. Cf. parmi d'autres Sans signature (Copyright *Newsweek*), « McLuhan, el mago de las comunicaciones », *Primera Plana*, n° 222, 28 mars 1967, pp. 38-42 ; Enrique PICHON-RIVIÈRE, « Perturbaciones », *Primera Plana*, n° 222, 28 mars 1967, p. 41 ; John DIEBOLD, « Comunicación : una puerta a la utopía », *Primera Plana*, n° 323, 4 mars 1969, pp. 40-46 ; A. C. (Alberto COUSTÉ), « Estructuralismo : el pensamiento de hoy », *Primera Plana*, n° 255, 14 novembre 1967, pp. 109-114 ; Tomás Eloy MARTÍNEZ, César FERNÁNDEZ MORENO, « Informe especial. Lévi-Strauss : El padre del estructuralismo », *Primera Plana*, n° 341, 8 juillet 1969, pp. 60-66. Ces magazines s'occupent également du dit « boom » de la littérature latino-américaine.

réunions et supports jusqu'en 1970. En 1967, les sociologues présentent une communication au Symposium sur la sociologie des intellectuels organisé par le CIS intitulée « Un movimiento plástico de vanguardia en Buenos Aires : sus creadores, sus difusores y su público » [Un mouvement plastique d'avant-garde à Buenos Aires : ses créateurs, ses diffuseurs, son public]. Ce rapport est publié en 1970 dans les actes du Symposium, réunies alors sous le titre principal d'*El intelectual latinoamericano* [L'intellectuel latino-américain] [Image 8-14]¹⁰⁸. Dans ce recueil, le travail est inclus dans la section « Problèmes spéciaux de l'intellectuel latino-américain ». La place occupée par l'étude des sociologues dans la publication implique alors l'entrée discursive des « artistes » dans une catégorie différente, celle des « intellectuels », réservée jusqu'alors à certains écrivains, essayistes socio-politiques ou scientifiques sociaux. Le critique d'art Fèvre rejoint le groupe à partir de 1968. En 1969, ils reçoivent le prix du colloque de la critique à Tandil, et l'année suivante ils publient un article sur d'autres aspects de la recherche dans la revue *Mundo Nuevo*¹⁰⁹.

Avant de déduire des « critères pour la critique d'art » dans le séminaire au MAM-BA, les sociologues s'embarquent dans l'étude du « groupe social » qui, selon leur propre terminologie¹¹⁰, produit l'« art d'avant-garde » à Buenos Aires. L'analyse de Slemenson et Kratochwil est basée sur des données obtenues à l'aide de soixante-dix-sept questions ouvertes faites à un groupe de vingt artistes travaillant à Buenos Aires, considérés des artistes pop et « *cosistas* » (faisant des objets, des « choses ») – notamment ceux qui Restany appelle « pop-lunfardos » lors de sa première visite à Buenos Aires¹¹¹. L'échantillon de la recherche des sociologues est établi à partir de références obtenues d'une conférence de Oscar Masotta, des notions proposées par Luis Felipe Noé dans *Antiéstetica*, de la consultation des spécialistes, et de la technique de boule de neige, expliquent les scientifiques. Ils recueillent des données sur les conditions d'existence matérielle des artistes – extraction sociale, instruction, moyens de subsistance – ; sur leurs parcours et

108 Le symposium est organisé par Juan F. Marsal en 1967 et les actes sont publiés en 1970. Le travail des sociologues est inclus dans ce recueil. « Un arte de difusores. Apuntes para la comprensión de un movimiento plástico de vanguardia en Buenos Aires, de sus creadores, sus difusores y su público » [Un art des diffuseurs. Notes pour la compréhension d'un mouvement plastique d'avant-garde à Buenos Aires, ses créateurs, ses diffuseurs et son public], dans Juan F. MARSAL (dir.), *El intelectual latinoamericano : Un simposio sobre sociología de los intelectuales*, Buenos Aires, Editorial del Instituto, 1970, pp. 171-201.

109 Marta SLEMENSON, Germán KRATOCHWIL, Fermín FÈVRE, « ¿Un vacío de vanguardia en las artes plásticas de Argentina? », *Mundo Nuevo*, n° 49, 1970, pp. 73-78.

110 Dans le symposium de 1967, cette dénomination est objet de discussion. Slemenson et Kratochwil sont spécialement interrogés sur la portée de celle-ci : s'agit-il d'un groupe au sens sociologique ou d'une catégorie analytique ? Juan F. MARSAL (dir.), *El intelectual latinoamericano, op. cit.*, p. 17.

111 Oscar Bony, Delia Cancela, Ricardo Carreira, Edgardo Giménez, Roberto Jacoby, Kenneth Kemble, David Lamelas, Florencio Méndez Casariego, Pablo Mesejean, Marta Minujín, Stella Newbery, Oscar Palacio, Delia (Dalila) Puzovio, Alfredo Rodríguez Arias, Susana Salgado, Rubén Santantonín, Carlos Squirru, Juan Carlos Stoppani, Pablo Suárez et Luis A. Wells.

l'évolution de leur travail – passage par différents styles, pratique et expérimentation dans divers formats – ; sur leur insertion dans le milieu artistique local – niveau de professionnalisation atteint, rapport avec les « intermédiaires » – les représentants des institutions et la critique – ; sur leurs opinions envers le public et sur la société en général. Ils contribuent ainsi à la recherche empirique dans la sociologie de l'art sous la forme de ce que Nathalie Heinich appelle « sociologie des questionnaires¹¹² ». L'analyse des données obtenues lui permet de conclure que les artistes pop ne sont pas très jeunes, qu'ils ont suivi des études artistiques, qu'ils ne vivent pas des bénéfices de leur art, que la perception autour de l'existence d'un « groupe » est erronée, qu'ils aspirent à former le public pour arriver à une meilleure compréhension du monde avec leurs œuvres, et que les médias repèrent uniquement les aspects « scandaleux » de leurs travaux. En plus, les enquêtés trouvent que l'aide de la critique et des institutions est insuffisante :

Ce qui se détache est plutôt une sensation d'insatisfaction et frustration sur le rôle des intermédiaires en Argentine. En ce qui concerne la critique, il y a quelques noms – Jorge Romero Brest, Oscar Masotta – qui sont mentionnés plusieurs fois comme des gens « jouant le tout pour le tout pour nous » ou comme des « avertis »¹¹³.

Toutefois, les chercheurs soulignent que les « intermédiaires » constituent un groupe de référence et d'identification pour les artistes, bien que la place dans l'échelle sociale qu'ils occupent ne soit pas la même. Slemenson et Kratochwil soulignent ainsi l'« incongruence de statut » entre la situation sociale des artistes d'une part, et leurs aspirations économiques et de consommation, de l'autre. L'étude permet aux auteurs de signaler en 1968 l'existence d'un « conflit absolu » entre les propos et conduite des avant-gardistes argentins et leur production artistique.

112 La sociologie de l'art trouve ses origines dans la sociologie française et états-unienne et s'intéresse davantage à l'étude du temps présent qu'aux documents du passé. Désormais, la recherche se focalise plus sur les processus sociaux qui rendent possibles les œuvres d'art, que sur les œuvres elles-mêmes. La sociologie de l'art examine le « fonctionnement du milieu artistique, ses acteurs, interactions, sa structure interne », à partir de la certitude qu'il n'est plus possible de concevoir l'art comme une expérience humaine établie « en dehors » ou « en dedans » de la société, car les deux se construisent en même temps. L'art est conçu comme une activité sociale qui possède des caractéristiques propres. Nathalie HEINICH, *Sociología del arte*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2002, pp. 42-45.

113 Marta SLEMENSON, Germán KRATOCHWIL, « Sociología del pop », art. cit., p. 78.

Nous avons pu observer un groupe fortement instrumentalisé par des minorités de diffuseurs qui possèdent et exercent le pouvoir de sélectionner les artistes, décoder leurs messages et diriger leur production. Nous avons trouvé un groupe qui rêvait de participer à la société de consommation avec la commercialisation massive et directe de son travail mais qui, dans la pratique, était dirigé par un noyau très réduit de diffuseurs qui les parrainait face à un public d'élite et qui consacrait ses œuvres mais sans générer pourtant un vrai marché artistique¹¹⁴.

Les conclusions de l'étude montrent des artistes conformistes, pragmatiques, rebelles mais uniquement en surface, qui acceptent « une auto-image créée à l'extérieur et diffusée à niveau international (...), mais qui ne se sont pas vraiment emparés de normes acceptées verbalement, ni se sont adaptés à la réalité nationale où ils vivent¹¹⁵. » Les auteurs trouvent également surprenant « que des individus dotés d'une imagination féconde, qui se voient eux-mêmes comme des marginaux, n'aient pas développé des utopies variées et riches au moment d'imaginer une société idéale¹¹⁶. » Si dans les premières approches le groupe d'artistes demeure prisonnier de « la minorité des diffuseurs », dans le rapport publié en 1970 ces « intermédiaires » acquièrent un rôle encore plus central, et l'art d'avant-garde argentin est signalé comme dépendant de ceux-ci, c'est « un art de diffuseurs... ». Les auteurs affirment ainsi qu'un artiste d'avant-garde « ne l'est uniquement parce qu'il se présente comme tel ou parce que ses aspirations vont dans cette direction. Il faut se demander jusqu'à quel point l'art même est modifié parce que les intermédiaires sont prêts à le permettre¹¹⁷. »

Les sociologues passent alors de l'étude des producteurs et médiateurs de l'avant-garde plastique *porteña*, à la déduction et proposition de certains « critères » pour la critique d'art lors du séminaire au MAM-BA¹¹⁸. Slemenson aspire à contribuer à la consolidation de la « sociologie

114 Marta SLEMENSON, « La sociedad contemporánea y el arte », in Marta SLEMENSON, Germán KRATOCHWIL, Fermín FÈVRE, *Criterios para la crítica de arte contemporáneo*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1969, p. 41. [Pudimos observar un grupo fuertemente instrumentalizado por minorías difusoras que poseen y ejercen el poder de seleccionarlos, de decodificar sus mensajes y de dirigir su producción. Nos encontramos con un grupo que fantaseaba con el consumo masivo y directo de sus productos pero que, en la práctica, era dirigido por un núcleo muy reducido de difusores que los patrocinaba ante un público de élite y premiaba sus obras sin crearles un mercado comprador.]

115 *Ibidem*, pp. 41-42. [(...) el movimiento parecía ejemplificar la aceptación de una autoimagen creada externamente y difundida a nivel internacional (...) pero que no había realizado ni una verdadera internacionalización de las pautas aceptadas verbalmente, ni una adecuación a la realidad nacional en la que vivían.]

116 *Ibid.*, p. 41. [Lo que más nos asombró fue el conformismo que subyacía bajo su aparente rebelión contra lo tradicional.]

117 Marta SLEMENSON, Germán KRATOCHWIL, « Un arte de difusores... », dans Juan F. MARSAL (dir.), *El intelectual latinoamericano...*, op. cit., p. 195.

118 Lors du séminaire, Kratochwil aspire à dégager « deux critères pour la critique d'art ». Il propose d'abord de penser les manifestations artistiques comme des unités sociales où convergent et interagissent le producteur, le diffuseur et le consommateur, et signale ensuite l'importance de considérer le contexte social, structural et

de l'art » quoiqu'elle reconnaisse, après avoir passé en revue les apports d'auteurs tels qu'Arnold Hauser, Friedrich Antal, Walter Abell et d'autres, que celle-ci n'est pas encore une science proprement élaborée¹¹⁹. La sociologue suit les notions développées par Pierre Francastel, auteur qu'elle présente comme le précurseur de cette branche dans la sociologie, et dont le travail est connu à Buenos Aires, notamment à partir de la traduction de *Peinture et société* en 1960, faite par Damián Bayón, disciple argentin du Français¹²⁰. Cette perspective permet, explique Slemenson, d'analyser à la fois le contenu de l'art et sa projection¹²¹. Elle ajoute à ces notions l'explication du sociologue états-unien Charles Wright Mills sur le passage de la « communauté de publics » traditionnelle à l'actuelle « société de masse ». À l'avis de l'auteure, cela détermine le passage entre l'art abstrait et ce qu'elle considère « plastique d'avant-garde »¹²². L'auteure explique alors que l'avant-garde argentine extrait ses thématiques du « folklore urbain » qui l'entoure et qui est en rapport avec les médias de communication de masse, en expérimentant avec les nouvelles technologies et les situations de communication qu'elles permettent. La sociologue se méfie toutefois des propos trop « optimistes » d'auteurs contemporains comme Restany, Jacques Lebel

temporel des manifestations. Dans la seconde séance, il examine les approches sociologiques plus récentes des arts plastiques en Argentine. Il les classe à partir de leur objet d'étude (phénomènes de la culture et d'autres arts, et arts plastiques en particulier) et à partir de leur méthodologie (scientifique-objective ou estimative-subjective), pour ensuite les commenter sans en extraire plus de conclusions. Il dresse un état de la situation de la recherche en sociologie de la culture dans le pays. Marta SLEMENSON, Germán KRATOCHWIL, Fermín FÈVRE, *Criterios para la crítica de arte contemporáneo*, op. cit.

- 119 Bien que les références des sociologues argentins soient vastes, elles n'incluent pas les contributions récentes de Pierre Bourdieu. Celui-ci avait déjà publié avec Alain Dardel *L'amour de l'art : Les musées et leur public*, et son article programmatique « Champ intellectuel et projet créateur » de 1966 était disponible en espagnol. Pierre BOURDIEU, « Campo intelectual y proyecto creador », Marc BARBUT, Pierre BOURDIEU, Maurice GODELIER *et alii*, *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI, 1967. Traduction de Julieta Campos, Gustavo Esteva et Alberto de Ezcurdia.
- 120 Des critiques aux travaux de Francastel ont été faites depuis la sociologie. Heinich affirme que ces études souffrent d'un important degré de généralité car ils manquent autant de méthodologies et références conceptuelles propres à la discipline que d'une conception stratifiée de la société, et elle y est abordée comme un tout. Francastel, n'étant pas sociologue fait une histoire de l'art « sociologisante ». Nathalie HEINICH, *Sociología del arte*, op. cit., pp. 23-25.
- 121 Slemenson suit la pragmatique de la sociologie de l'art développée par l'auteur français dans six points dans « Problèmes de la sociologie de l'art ». Celle-ci comprend une sociologie des groupes et une typologie des civilisations ; une sociologie des œuvres ; une sociologie des objets figuratifs et des moyens d'expression ; une sociologie des médiums de présentation ; une sociologie artistique comparée des signes et symboles ; et une sociologie de l'art dans la société industrialisée. Pierre FRANCASTEL, « Problèmes de la sociologie de l'art », Georges GURVITCH (dir.), *Traité de sociologie*, Tome 2, Paris, PUF, 1963, pp. 278-296.
- 122 Pour Wright Mills, dans la société de masse, la communauté est un collectif abstrait d'individus qui reçoivent des impressions des médias de communication. Dans la société de masse, l'individu trouve difficile ou impossible de répondre immédiatement, ce qui était possible dans la communauté de publics. Les opinions individuelles sont alors contrôlées par des institutions qui créent des voies pour les organiser ; en conséquence, la masse n'est plus autonome des institutions, et la formation de l'opinion au moyen du débat souffre une réduction. Cf. Sara FERNÁNDEZ CARDOSO, « Un regreso a C. Wright Mills : Sociedad y poder (2002/2006) », *Desafíos*, 24-I, 2012, pp. 293-330. La bibliographie de Slemenson inclut C. WRIGHT MILLS, *La elite del poder*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1957, traduction en espagnol de l'ouvrage de 1956. Les références de Slemenson sur cette thématique incluent les travaux d'Enrico Tedeschi et Norberto Rodríguez sur la société de masse en Argentine.

et McLuhan, qui placent dans cette rencontre de l'art et de la société de masse des attentes excessives en ce qui concerne le pouvoir du premier de briser les structures sociales existantes. Slemenson oppose aux approches simplistes et déterministes¹²³ le principe que « tout énoncé sur l'œuvre esthétique doit être précédé d'une description de la structure de l'objet et par une analyse interne de l'œuvre¹²⁴. » Et elle soutient que chaque propos doit être contrasté avec chaque cas particulier, d'une manière proche à celle postulée par Verón¹²⁵.

Les contributions des sociologues à une critique d'art plus rigoureuse engagent donc des opérations propres à la recherche en sciences sociales : détermination de l'objet d'étude, rassemblement des données, description, analyse, comparaison, mise en relation avec leurs contextes socio-politique et institutionnel, etc. Slemenson applique ces critères à l'analyse de l'œuvre de Julio Le Parc. Elle observe alors les connexions entre la production verbale de l'artiste et son œuvre plastique. L'artiste argentin basé à Paris rédige à l'époque de nombreux textes programmatiques et contestataires. Dans le « Manifiesto para la impugnación del rol del arte en la sociedad » [Manifeste pour une contestation du rôle de l'art dans la société]¹²⁶, il appelle à l'organisation d'une « guérilla culturelle », qui révèle les contradictions entre les secteurs dominants et dominés de la société et du système culturel afin de les détruire et s'attaque aux structures mentales et aux mythes de longue durée comme ceux de l'artiste et de l'œuvre unique. Slemenson confronte ces propos aux œuvres « multiples¹²⁷ » de Le Parc et à leur circulation sociale. Elle remet en question la portée révolutionnaire de ces pièces qui, à son avis, « demande encore à être prouvée », et souligne la contradiction entre les objectifs de l'artiste et les caractéristiques des milieux où ses œuvres circulent – Biennale de Venise, ITDT, etc. –, des institutions culturelles dominantes. Il s'agirait d'« une confusion entre les caractéristiques sociales

123 L'auteur rejette les approches critiques et théoriques du XIX^e et du XX^e siècle les trouvant généralisateurs et simplistes. Elle affirme, par ailleurs, que l'art d'entre-guerres a été associé de façon trop déterministe à la réalité sociale de l'époque, et que la psychologie appliquée à l'art a extrapolé des notions de la pathologie pour donner des interprétations déformantes, expliquant les styles picturaux à partir des états psychiques des artistes.

124 Marta SLEMENSON, « La sociedad contemporánea y el arte », in Marta SLEMENSON, Germán KRATOCHWIL, Fermín FÈVRE, *Criterios para la crítica de arte contemporáneo...*, op. cit., p. 32.

125 En effet, Slemenson signale l'essai de Verón sur le happening *Simultaneidad en simultaneidad* de Minujín comme « la tentative la plus aboutie dans le pays d'approfondir le contenu idéologique d'une œuvre analysée individuellement. » Elle y trouve des points de contact entre sa propre pensée et celle du sémiologue. *Ibidem*, p. 42.

126 Le texte est rédigé en mars 1968 suite au séjour de quatre mois de l'artiste dans différentes villes d'Amérique latine et de sa participation au Symposium des intellectuels et artistes du continent tenu en novembre 1967 à Puerto Azul au Venezuela. De la même façon que les tracts et manifestes de Le Parc et du GRAV, l'article est réimprimé dans plusieurs catalogues et recueils, tant en espagnol qu'en français. Sur le même ton que le manifeste, Le Parc publie dans la revue *Robho* l'article « ¿Guerrilla cultural ? », (n° 3, printemps 1968, p. 7).

127 Notons que les « multiples » de Le Parc sont à ce moment une « marque déposée » par son galeriste à Paris, Denise René, et que l'artiste est un salarié régulier de celle-ci. Cf. Isabel PLANTE, « La multiplicación (y rebelión) de los objetos. Julio Le Parc y la consagración europea del arte cinético », *La abstracción en La Argentina : siglos XX y XXI. XIII Premio Fundación Telefónica, Buenos Aires, Fundación Espigas, Fundación Telefónica, 2009.*

de l'œuvre de Le Parc et la lecture idéologique de celles-ci¹²⁸. » Slemenson argumente que, malgré le public nombreux qui assiste à ces expositions, il faudrait en étudier la composition pour vérifier si les intentions mises en œuvre touchent vraiment le niveau socio-culturel visé. Elle décortique cette contradiction qui devient évidente pour certains artistes à l'époque et qui les conduit à questionner les institutions et à abandonner la création en faveur de la militance politique.

Fermín Fèvre, le seul critique d'art du groupe dictant le séminaire au MAM-BA¹²⁹, assume le rôle de porte-parole de la discipline et examine brièvement son histoire pour arriver à des problématiques plus actuelles. Il passe en revue les différentes fonctions de la critique à travers l'histoire de l'art. Anciennement, celle-ci analysait les œuvres au moyen de la comparaison et utilisait un langage plus ou moins littéraire, afin de communiquer avec son lecteur, affirme-t-il. Avec la modernité et notamment entre 1930 et 1950, les ouvrages historiques et critiques plus marquants sont élaborés par des auteurs comme Herbert Read, Alfred Barr, Lionello Venturi, René Huyghe, Michel Seuphor ou Maurice Raynal. Mais l'art des époques postérieures – notamment l'expressionnisme abstrait et l'art informel – introduit de nouveaux défis car il détruit le type de communication que l'œuvre établissait auparavant avec le public. En conséquence, le critique est poussé à devenir un « traducteur » et un « intermédiaire » entre eux. Mais à présent, ces perspectives ne sont plus valables, affirme Fèvre. L'art des années soixante, avec les expériences cinétiques, le Pop Art et les happenings, inaugure de nouvelles circonstances pour la critique. Les médias jouent un rôle central dans ce changement, puisqu'ils la libèrent des tâches de « diffusion » et c'est le journalisme qui prend en charge la communication de l'œuvre. La critique vit alors « sous la menace » et tend à s'identifier avec la théorie. Elle fait appel à différentes théories et devient désormais partie prenante dans le processus de création, en s'occupant de la réflexion et la conceptualisation de ce processus. Les propos de Fèvre témoignent de l'expérience de passage, pleine d'incertitudes, entre différentes façons de concevoir l'exercice de la critique :

Le besoin de déchiffrer le code d'une œuvre et d'une tendance (...) oblige le critique à rester en lien étroit avec la sociologie, et dans la mesure de nos

128 Marta SLEMENSON, « La sociedad contemporánea y el arte », dans Marta SLEMENSON, Germán KRATOCHWIL, Fermín FÈVRE, *Criterios para la crítica de arte contemporáneo...*, op. cit., pp. 40-41.

129 Fermín Fèvre (1939-2005) est journaliste et professeur de littérature. Lors des années soixante il exerce la critique d'art dans le journal *El Cronista Comercial* de Buenos Aires et plus tard dans *Clarín*. Depuis 1961 il intègre le magazine d'actualité politique, sociale et économique *Criterio*, d'orientation catholique, nationaliste et anti-communiste. Fèvre est membre de l'AACA depuis la fin des années soixante et vice-président de la section argentine entre 1978 et 1986. Il dirige le Fondo Nacional de las Artes et le MNBA à la fin des années quatre-vingt, entre autres fonctions dans l'administration publique. Il collabore au volume dirigé par Damián Bayón, *América Latina en sus artes*, México, España, Argentina, Siglo XXI Editores et UNESCO, 1974.

possibilités – c'est-à-dire, en nous battant avec notre formation humanistique
– nous trouverons l'accès au monde des sciences et de la technologie¹³⁰.

De la même manière que d'autres collègues, Fèvre parie pour le structuralisme comme une voie pour sortir du carrefour actuel :

Personnellement je crois que la méthode structuraliste répond à l'analyse critique de l'art actuel dans la mesure où elle propose de reconstruire les règles d'élaboration du sens de l'œuvre étudiée, tout en admettant que l'œuvre même est un système sémantique très particulier.

Mais jusqu'alors on ne peut pas parler du développement d'une critique d'art structuraliste. Le structuralisme est quelque chose comme un plan ou un projet sur lequel il faut encore beaucoup travailler¹³¹.

L'auteur propose alors de parler d'une « critique de la compréhension ». Dans cette perspective, la théorie de l'art est le futur de la critique d'art, affirme-t-il. Son intervention dans le séminaire est symptomatique du moment que traverse la discipline. Loin de pouvoir établir de nouveaux repères, Fèvre risque des diagnostics sur la situation actuelle et des propositions pour l'avenir de la pratique critique. Ainsi, les critères ne sont pas fixes et, au contraire, ils doivent être définis face à chaque œuvre, en accompagnant la progression de l'avant-garde. Il reprend l'idée de Francastel selon laquelle un critique doit d'abord se demander quelle est la nouvelle réalité que l'œuvre d'art représente. Il commente divers critères qu'il déduit de sa propre expérience professionnelle : confronter l'œuvre à sa valeur d'actualité, vérifier sa capacité d'invention, sa pureté formelle et l'utilisation qu'elle fait des matériaux, la répercussion qu'elle atteint, et comment elle rentre en relation avec le contexte global. Ces principes sont uniquement des exemples, mais ils suffisent pour « avertir qu'aujourd'hui il est presque impossible de rester dans des catégories exclusivement artistiques. (...) car le champ artistique a brisé ses limites et se confond avec toute la réalité¹³². », affirme Fèvre.

130 Fermín FÈVRE, « Crítica de la crítica », dans Marta SLEMENSON, Germán KRATOCHWIL, Fermín FÈVRE, *Criterios para la crítica de arte contemporáneo...*, op. cit., p. 98. [La necesidad de descifrar el código de una obra y de una tendencia, que señalaba recién, obliga a que el crítico permanezca en estrecho contacto con la sociología y en la medida de sus posibilidades – es decir, luchando con la formación humanística que tenemos – hallemos un acceso al mundo de las ciencias y la tecnología.]

131 *Ibidem*. [Personalmente creo que el método estructuralista responde al análisis crítico del arte actual en la medida en que propone reconstruir las reglas de elaboración del sentido de la obra estudiada, admitiendo que la obra misma es un sistema semántico muy particular. Pero hasta ahora no puede hablarse del desarrollo de una crítica de arte estructuralista. El estructuralismo es todavía algo así como un plan o un proyecto sobre el cual hay que trabajar mucho.]

132 *Ibid.*, p. 100. [(estos criterios) bastan para advertir que hoy en día es casi imposible medirse dentro de categorías exclusivamente artísticas. Esto ocurre, (...) porque el campo de lo artístico ha roto sus límites y se confunde con

Malgré les réunions, débats et écrits les auteurs n'arrivent évidemment pas à tomber d'accord sur la nouvelle définition de la critique d'art et surtout de sa méthode. La recherche de nouveaux critères, de voies pour contrôler l'avancée de l'arbitraire ne conduisent pas à des résultats approuvés par la majorité et révèlent l'impossibilité d'un consensus généralisé. Néanmoins les options théoriques choisies, issues soit de la sociologie orientée vers l'étude des arts soit du structuralisme, s'accordent sur l'exigence de décrire l'œuvre, ses composants et fonctionnement. Dans l'approche du phénomène artistique, cette étape apparaît comme le procédé assurant la prise de distance des perspectives humanistes, intuitives et impressionnistes de la critique ancienne.

L'historisation de la critique d'art

La « crise de la critique » détectée sur divers fronts vers la fin des années soixante et le début de la décennie suivante réveille le besoin de donner à la discipline un passé, d'élaborer un récit historique de la critique d'art. De la même manière que les discussions déjà examinées, le fait de compter un passé organisé, avec des étapes et des figures de référence répond aussi aux tentatives des critiques de s'investir d'une nouvelle légitimité et d'assurer quelques certitudes dans un présent de remises en question généralisées. En 1970, lors du congrès de l'AICA, institution et événement représentant le niveau majeur d'institutionnalisation de la pratique critique, l'anglais Lawrence Alloway aborde ces questions lors de son intervention « The Crisis in Criticism Today¹³³ » [Documents 9-1 à 9-10]. Il détecte alors deux « crises », l'une est effectivement d'auto-conscience, et l'autre, politique : les artistes suivent des processus de politisation avec plus de célérité que les critiques, et poussent ceux-ci à prendre des positions « instantanées » face aux événements. En outre, l'auto-conscience critique résulte d'un phénomène inédit : pendant les dix dernières années, explique Alloway, les critiques incorporent une pratique de lecture qui n'était pas usuelle avant. Ils lisent – et écrivent sur – les textes de leurs contemporains en établissant des comparaisons « horizontales », et découvrent grâce aux traductions, la littérature critique ancienne non disponible auparavant. La trouvaille de ces antécédents les incite ainsi « à se donner un passé¹³⁴. »

toda la realidad.]

133 Lawrence ALLOWAY, « The Crisis in Criticism Today », *Compte rendu du II^e Congrès extraordinaire de l'AICA*, Ottawa-Toronto, Canada, AICA, 1970.

134 *Ibidem*, p. 7. Sur la nouvelle disponibilité des textes au moyen de la traduction, Alloway fait référence au contexte états-unien et à la mise en circulation en anglais de textes de la Renaissance, parmi d'autres

Parmi les Argentins, plusieurs auteurs reconnaissent ce nouveau degré d'auto-conscience. Damián Bayón, dans l'ouvrage de vulgarisation qu'il consacre à la critique d'art publié la même année de la conférence d'Alloway, affirme que

La principale caractéristique du temps actuel est qu'il est peut-être le premier moment historique où s'exerce une vraie « critique de la critique ». C'est à dire, si nous admettons que celle-ci a une famille, des ancêtres illustres, ce n'est pas possible d'admettre que les soi-disant critiques osent descendre dans l'arène, parfois munis uniquement de leur bonne volonté, parfois même de leur propre insuffisance¹³⁵.

L'auto-conscience révèle les points faibles du métier et l'autorité des aînés sert à mesurer la qualité de la critique actuelle.

Les diverses réunions des critiques argentins de la fin des années soixante ainsi que certaines publications, octroient une place aux discussions sur le passé de la discipline. L'inquiétude se glisse parmi les axes de débat mentionnés préalablement et l'intérêt pour historiser la critique est graduellement mis en lumière. Le climat d'examen et refondation de la discipline règne, l'ambiance favorisant la révision des contributions des générations précédentes et le jugement de leurs qualités et importance. Dans les colloques de Tandil la question est aussi abordée. En 1968, « La critique d'art dans le pays » est un des axes de discussion. Dans ce cadre, Córdoba Iturburu tente la composition d'un récit historique autour de la discipline, en remontant jusqu'aux textes de Domingo Faustino Sarmiento, homme de lettres et politicien qui a soutenu les peintres de la province de San Juan au XIX^e siècle et promu, en tant que président de la République, des actions en faveurs des arts¹³⁶. Selon les chroniqueurs de l'événement, particulièrement des représentants de la génération de critiques plus jeunes, l'intervention qui se détache est pourtant celle de Romero Brest. Lors de son allocution, le critique se serait embarqué dans son « habituel compte rendu historique élaboré *all' uso nostro*¹³⁷ » – dans le contexte cela

135 Damián BAYÓN, *Qué es la crítica de arte*, Buenos Aires, Editorial Columba, 1970, p. 91. [La característica mayor del tiempo actual consiste en ser quizás el primer momento histórico en que se ejerce una verdadera crítica de la crítica. O sea, si admitimos que esta disciplina tiene una familia, unos antepasados ilustres, no es posible admitir que los llamados críticos se atrevan a salir a la palestra, algunas veces solamente armados de su buena voluntad, cuando no de su propia insuficiencia.]

136 Avant de gouverneur la province de San Juan puis la République, Sarmiento (1811-1888) voyage en Europe, Afrique et aux États-Unis. Ces pays l'impressionnent beaucoup et ces voyages sont la source de ses idées libérales. En Argentine il applique une forte politique de promotion des sciences, des arts et de la culture voulant imiter les États « modernes » qu'il a visités. Il promeut des politiques d'immigration, d'éducation publique et de transports, afin d'établir les bases de la « civilisation » face à la « barbarie » des autochtones et des créoles, descendants des colons hispaniques.

137 Kenneth KEMBLE, « Los críticos frente a los críticos », art. cit.

veut dire « à sa façon personnelle, sans trop de fondements » –, en prononçant « un monologue interminable¹³⁸ », visant à s'attribuer « la découverte de presque tout dans l'histoire de l'art local¹³⁹ ». « Romero Brest serait beaucoup plus respecté et aimé s'il acceptait de ne pas avoir tout fait », affirme alors Kemble dans son compte rendu : l'œuvre du critique est sans doute importante, mais il faut qu'il permette d'écrire ce que les autres ont fait tout au long de l'histoire¹⁴⁰. La polémique déclenchée par le discours de Romero Brest ainsi que l'interruption abrupte de la séance est signalée dans la plupart des chroniques du colloque. Cela met en évidence le portée du désaccord entre deux générations et la progressive remise en question d'une figure jusqu'alors incontestée dans le milieu local. L'année suivante, Romero Brest publie *El arte en la Argentina. Últimas décadas*, une des premières démarches visant l'organisation du récit historique sur l'art du passé récent. Dans quelques sections, il décrit l'état du système de l'art dans la période : l'action des institutions artistiques, les caractéristiques du public et celles de la critique d'art. Il reconnaît que celle-ci n'a pas majoritairement soutenu la rénovation menée par les artistes. Il récupère toutefois deux noms de la génération des « vieux » – Aldo Pellegrini et Germaine Derbecq – et quelques « combattants » qui essaient d'adapter et renouveler leurs savoir-faire face aux défis proposés par l'art nouveau – groupe dont il se pense probablement comme un des membres. Dans ce contexte globalement peu intéressant, le critique reconnaît néanmoins le travail d'Uribe, Fèvre, Safons, López Anaya et Vigo, entre autres¹⁴¹, des membres pour la plupart de la génération qui avait questionné son allocution de l'année antérieure. En dépit d'être mentionnés dans ce panorama, ces critiques ont difficilement trouvé satisfaisant ce que Romero Brest propose dans le reste de l'ouvrage. L'auteur, qui écrit à la première personne, y apparaît comme le principal agent d'influence et organisateur du milieu artistique, le livre étant en bonne partie organisé en suivant les diverses étapes de ses actions à la tête du CAV de l'ITDT¹⁴². Les représentants de la génération du critique ont pu corroborer, au contraire, les objections qu'ils avaient signalées à Tandil sur sa façon de concevoir l'histoire de l'art et de la critique du pays. Les débats à ce sujet ne sont pas du tout clôturés, à l'avis de Glusberg, ils n'ont fait que mettre en évidence que « l'histoire de l'art et de la critique argentine, en ce qui concerne

138 Sans signature (Jorge GLUSBERG), « Festival de las artes en Tandil... », art. cit.

139 Kenneth KEMBLE, « Los críticos frente a los críticos », art. cit.

140 *Ibidem*.

141 Jorge ROMERO BREST, *El arte en la Argentina. Últimas décadas*, Buenos Aires, Paidós, 1969, p. 103.

142 L'année 1963, date d'installation du CAV dans son propre siège rue Florida sous la direction du critique, marque le début de la section principale de l'ouvrage. Le livre inclus ainsi une section introductive (pages 9 à 22) ; la première partie « Depuis 1945 » (pages 23 à 54) ; et la seconde partie « Depuis 1963 » (pages 55 à 110).

sa signification essentielle, ses effets réels sur les phénomènes artistiques et sa fonction comme instrument de la conscience humaine, est encore à écrire¹⁴³. »

L'intérêt pour l'histoire de la critique d'art n'est pas restreint évidemment à ses seules expressions dans le pays. Il comprend aussi des révisions du développement de la critique d'art « universelle », propres du moment de recherche d'une légitimité qui fouille ses sources dans le passé de l'Occident. Dans les textes de la transition entre les années soixante et soixante-dix, des passages et sections ainsi que des travaux complets sont dédiés à ce sujet. L'histoire de la critique d'art argentine surgit comme un aspect naissant dans ce domaine. Fermín Fèvre inclut des aspects de l'histoire de la critique dans les séances du séminaire sur les « Critères pour la critique » au MAM-BA en 1968. Il parcourt de manière synthétique cette histoire, en la divisant dans trois étapes : de l'antiquité au Baroque, des Lumières à l'impressionnisme, et des courants d'avant-garde au présent. Une de ses références bibliographiques est notamment l'histoire de la critique d'art de Lionello Venturi traduite par Julio E. Payró et publiée à Buenos Aires en 1949¹⁴⁴. Dans cet ensemble, la critique d'art argentine a du mal à trouver sa place, bien que l'auteur suggère que la critique pourrait être étudiée à partir de la notion de style, et la critique argentine serait ainsi une parmi d'autres comme la française, l'états-unienne, l'anglaise, l'italienne¹⁴⁵. Dater l'origine de cette critique locale s'avère également compliqué, du moment où la spécificité de son discours est remise en question. Dans un texte publié en 1974, Fèvre signale l'erreur de parler de « critique d'art » sans discriminer entre le simple « commentaire journalistique » sur des événements artistiques ou les écrits des amateurs d'art, et le travail de celui exerçant une attitude critique sur l'œuvre, qui « élabore une pensée, lui donne un contexte, la place dans l'espace et le temps ; et avec cela, la met en valeur, l'insère dans un ordre rationnel et la diffuse¹⁴⁶. » En suivant la seconde des acceptions, il signale Sarmiento comme le premier critique d'art en Argentine. Bien que celles-ci soient publiées dans la presse, l'auteur avait une volonté orientée vers l'interprétation, la compréhension et la connaissance de l'art¹⁴⁷, soutient Fèvre. En 2001, cet auteur recueille une série de textes critiques de

143 Sans signature (Jorge GLUSBERG), « Festival de las artes en Tandil.. », art. cit. [Con todo, fue evidente que la historia del arte y de la crítica argentina, en términos de significados esenciales, de los efectos reales de los fenómenos artísticos y de su función como instrumento de la conciencia humana, aún está por escribirse.]

144 Lionello VENTURI, *Historia de la crítica de arte. Seguido de la crítica de arte en la actualidad*, Buenos Aires, Poseidón, 1949.

145 Fermín FÈVRE, « Crítica de la crítica », in Marta SLEMENSON, Germán KRATOCHWIL, Fermín FÈVRE, *Criterios para la crítica de arte contemporáneo*, op. cit., pp. 69-100.

146 Fermín FÈVRE, « Las formas de la crítica y la respuesta del público », in Damián BAYÓN, *América Latina en sus artes*, op. cit., p. 47.

147 *Ibidem*, p. 49.

Sarmiento, les publiant à côté de ceux de Denis Diderot, en octroyant ainsi au premier la place de fondateur de la discipline en Argentine, rôle analogue à celui de Diderot en France¹⁴⁸.

Extension de la perspective latino-américaine

La problématique largement examinée à l'époque des nouveaux critères pour la critique ne trouve son dénouement que lors des années soixante-dix, sans que cela ne signifie pourtant l'achèvement définitif des polémiques. En Amérique latine, les critiques discutent les solutions possibles visant à la fois la sortie du carrefour de la « crise » disciplinaire propre de la fin du modernisme, et les questions plus anciennes concernant l'identité de l'art de la région. Lors d'une série de rencontres et dans des publications l'objet « art latino-américain » est façonné progressivement et de nouvelles perspectives modifiant les rapports traditionnels entre le centre et les périphéries s'installent. Le critique brésilien Frederico Morais écrit alors sur la « découverte » de l'Amérique latine par la critique d'art et le Péruvien Juan Acha sur la « prise de conscience du Tiers Monde » des auteurs¹⁴⁹. L'Argentin Damián Bayón reconnaît en 1974 que « Depuis dix ans jusqu'à aujourd'hui, l'Amérique latine est en vogue dans le monde entier et – fait encore plus exceptionnel –, elle est en vogue parmi nous-mêmes¹⁵⁰. » La prolifération de publications sur l'art comptant la dénomination « Amérique latine » ou le qualificatif « latino-américain » est alors symptomatique. En Argentine, par exemple, les actes du Symposium sur la sociologie des intellectuels organisé par le CIS de l'ITDT en 1967 sont réunies et publiées trois ans plus tard sous le titre d'*El intelectual latinoamericano. Un simposio sobre sociología de los intelectuales* [L'intellectuel latino-américain. Un symposium sur la sociologie des intellectuels]¹⁵¹. Quoique des études comparées entre les divers pays du continent soient présentées lors du colloque, c'est uniquement en 1970, au moment de la sortie des actes, que l'indication « latino-américain » est ajoutée au titre. En 1973, la maison Centro Editor de América Latina (CEAL) publie *El arte en*

148 Fermín FÈVRE, *Orígenes periodísticos de la crítica de arte. Recopilación de críticas periodísticas*, Buenos Aires, Academia Nacional de Periodismo, Editorial Dunken, 2001.

149 Juan Acha Valdiviezo (1916-1995) est un critique d'art et théoricien péruvien. Il publie ses premières articles de critique d'art pendant les années cinquante et s'installe au Mexique au début des années soixante-dix.

150 Damián BAYÓN, *Aventura plástica de Hispanoamérica. Pintura, cinetismo, artes de la acción (1949-1972)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974, p. 9. [De unos diez años a esta parte América Latina está de moda en todo el mundo y -cosa más excepcional aún- de moda entre nosotros mismos.]

151 Juan F. MARSAL (dir.), *El intelectual latinoamericano...*, op. cit.

América Latina, de Jorge Manuel Bedoya et Noemí A. Gil¹⁵², une histoire sociale de l'art d'orientation marxiste dont les références sont les travaux d'Arnold Hauser, mais aussi ceux d'auteurs latino-américains comme l'historien marxiste argentin Alberto J. Pla, et le brésilien Darcy Ribeiro pour la notion d'« acculturation¹⁵³ ». L'art du continent est interprété comme le reflet des diverses configurations sociales, politiques et économiques au cours des siècles, notamment de la dépendance culturelle qui résulte de la dépendance économique. À différence des historiens et critiques cosmopolites qui interprétaient positivement la modernisation des dernières décennies du XIX^e siècle et les rapports étroits avec les centres internationaux, Bedoya et Gil y détectent l'approfondissement des rapports inégaux entre le sous-continent et l'Europe et condamnent l'« *afrancesamiento* » des élites locales¹⁵⁴. Dans cette perspective, une nouvelle étape commence avec les années soixante car alors l'Europe perd son sceptre, son rôle de fournisseuse de modèles étant supplanté par les États-Unis. Les auteurs concluent toutefois qu'un art « vraiment latino-américain ne pourra naître que quand la dépendance aura terminé¹⁵⁵. »

Des Argentins comme Bayón, émigré d'abord à Paris et plus tard aux États-Unis, et Marta Traba, basée en Colombie à l'époque, sont partie prenante dans des projets à portée continentale visant une nouvelle critique d'art. Traba¹⁵⁶, avait proposé très tôt une étude à portée du sous-

152 Il s'agit de la livraison numéro 105 de la Biblioteca fundamental del hombre moderno [Bibliothèque fondamentale de l'homme moderne], collection dirigée par Beatriz Sarlo, dont le but est de diffuser des livres « utiles et agréables pour des gens voulant se former et orienter leurs lectures ». Elle publiait la littérature universelle, l'histoire politique et culturelle argentine, latino-américaine et internationale, des essais et écrits d'intellectuels latino-américains d'orientation marxiste comme José Carlos Mariátegui, Ernesto Che Guevara, Celso Furtado et Darcy Ribeiro. Après le coup d'État de 1976, plusieurs titres sont l'objet de la censure militaire. Judith GOCÍOL, Esteban BITESNIK, Jorge RÍOS, Fabiola ETCHEMAITE, *Más libros para más : colecciones del Centro Editor de América Latina*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2007, p. 147. L'ouvrage de Bedoya et Gil, diplômés en histoire de l'art de l'UBA, est le seul sur les arts visuels de la collection.

153 Ribeiro explique ce processus comme l'action coordonnée de deux mécanismes : la destruction des classes dirigeantes et religieuses, et l'assujettissement des populations au moyen du déracinement et de l'introduction d'innovations techniques qui brisent l'équilibre de la base écologique primitive des peuples originaires. Darcy RIBEIRO, *Las Américas y la civilización*, trois volumes, Centro Editor de América Latina, 1969.

154 « Tout l'art du XIX^e siècle (...) est signé pour la plus étroite dépendance culturelle par rapport aux métropoles européennes. L'indépendance politique n'a rien signifié, ou plus encore, elle a aggravé la relation subordonnée de la production artistique des nouvelles républiques, par rapport aux patrons imposés par le Vieux Continent. Des raisons clairement économiques et politiques ont sustenté, essentiellement, la dépendance culturelle. » Jorge M. BEDOYA, Noemí A. GIL, *El arte en América Latina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1973, p. 143. [Todo el arte decimonónico en Latinoamérica se nos presenta signado por la más estrecha dependencia cultural con respecto a las metrópolis europeas. La independencia política nada ha significado, o aún, ha empeorado la relación subordinada de la producción artística de las nuevas repúblicas, con respecto a los patrones impuestos desde el Viejo Mundo. Hubo para ello, básicamente, claras razones económicas y políticas que sustentaron la dependencia cultural.]

155 *Ibidem*, pp. 148-150. [Es claro entonces que un verdadero arte latinoamericano sólo puede nacer cuando esa dependencia haya finalizado.]

156 Marta Traba (1923-1983) est écrivaine et critique d'art. Elle est diplômée en littérature de l'UBA et commence sa carrière comme critique dans la revue *Ver y Estimar*, fondée par Romero Brest, où collaborent beaucoup d'auteurs autant argentins qu'étrangers. En 1948, Traba voyage en Europe, elle connaît d'abord l'Italie et ensuite Paris où elle fréquente le critique Bayón. Elle suit les cours de Pierre Francastel et rédige des collaborations pour *Ver y*

continent, intitulée *La pintura nueva en Latinoamérica* [La peinture nouvelle en Amérique latine] et publiée à Bogotá en 1961¹⁵⁷. Avec Romero Brest, Bayón et Acha, elle est une des protagonistes de la progressive latino-américanisation de la critique d'art de la région¹⁵⁸. Elle publie, par exemple, le très influent *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970* [Deux décennies vulnérables dans les arts plastiques latino-américaines 1950-1970]¹⁵⁹. Bayón, quant à lui, est un animateur très actif de réunions et de l'édition à l'époque. Il prépare un volume collectif commandé par l'UNESCO, *América Latina en sus artes* (1974)¹⁶⁰, et organise le symposium sur l'art et la littérature en Amérique latine tenu à l'université d'Austin en 1975¹⁶¹. Acha, Bayón, Traba, les Brésiliens Aracy Amaral et Frederico Morais, Dore Ashton, Stanton L. Catlin, Barbara Duncan, entre autres auteurs du continent, y débattent sur la question de l'existence de l'art latino-américain¹⁶².

Estimar sur l'activité artistique parisienne. La critique fait connaissance avec le journaliste colombien Alberto Zalamea et s'installe à Bogotá. Ses activités sont multiples à cette ville, elle publie de la critique d'art, réalise des émissions télévisées, et fonde et dirige le Museo de Arte Moderno de l'Universidad Nacional de Colombia, où elle est aussi professeure. Traba soutient et diffuse toujours l'art moderne. En 1968 les militaires occupent l'université et la critique quitte le pays pour habiter désormais dans divers endroits avec son compagnon, le critique littéraire uruguayen Ángel Rama. Bazzano-Nelson distingue « deux Trabas » : celle des années cinquante, dont la vision critique est esthétisante et eurocentriste, et celle surgit vers la fin des années soixante, qui inverse sa perspective et cherche à articuler son cadre conceptuel aux caractéristiques de l'art des pays latino-américains. Dans *Dos décadas vulnerables...*, son ouvrage le plus influent, Traba modifie les fondements théoriques de son travail préalable et introduit les contributions de l'École de Francfort sur l'industrie culturelle, du structuralisme, existentialisme, marxisme, la sociologie, la théorie de l'information et des médias de masse. Les catégories d'« aires ouvertes et aires fermées », « l'esthétique de la dégradation », et « l'art de la résistance » sont ses principales contributions originales à la critique d'art latino-américaine. Pour des études sur Traba voir Florencia BAZZANO-NELSON, « Cambios de margen : Las teorías estéticas de Marta Traba », et Mari Carmen RAMÍREZ « Sobre la pertinencia actual de una crítica comprometida », Marta TRABA, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005 ; Victoria VERLICHAK, *Marta Traba : una terquedad furibunda*, Buenos Aires, UNTREF, Fundación Proa, 2001 ; Fabiana SERVIDDIO, *Arte y crítica en Latinoamérica durante los setenta*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2012.

157 Transcription de cinq conférences données à la galerie d'art « El Callejón » à Bogotá en Colombie. Marta TRABA, *La pintura nueva en Latinoamérica*, Bogotá, Ediciones Librería Central, 1961.

158 À ce sujet voir Fabiana SERVIDDIO, *Arte y crítica en Latinoamérica...*, *op. cit.*

159 Marta TRABA, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*, Mexique, Siglo XXI Editores, 1973.

160 La XIV^e réunion de la Conférence générale de l'Unesco à Paris en 1966 vote un programme pour l'étude des cultures d'Amérique latine. L'année suivante les axes du programme sont fixés à Lima au Pérou, ainsi que la décision de publier une série de travaux sur « L'Amérique latine dans sa culture ». Il s'agissait d'étudier le sous-continent comme un ensemble et comme une unité culturelle, focalisant sur ses problèmes actuels. L'analyse allait être faite par des intellectuels latino-américains. En 1972, *América Latina en su literatura* est publié au Mexique. Le deuxième volume est alors *América Latina en sus artes*, dont la structure et les auteurs sont définis dans une réunion à Quito en 1970. Bayón et d'autres argentins s'occupent de l'édition, tandis que Romero Brest, Antonio Romera, Ángel Kalenberg et Mario Barata, parmi d'autres, collaborent dans le recueil.

161 La revue mexicaine *Plural* est partenaire dans l'organisation du symposium tenu entre le 27 et le 29 octobre 1975. Pour les discussions sur la question identitaire de l'art latino-américain dans la rencontre voir Fabiana SERVIDDIO, *Arte y crítica en Latinoamérica...*, *op. cit.*, p. 250.

162 Les actes sont publiés l'année suivante dans Damián BAYÓN, *El artista latinoamericano y su identidad* [L'artiste latino-américain et son identité], Caracas, Venezuela, Monte Ávila, 1976.

Ces rencontres et des idées qui y sont échangées sont le point d'arrivée, alors à portée du continent, des discussions méta-critiques qui avaient commencé, au moins en Argentine, vers la fin de la décennie antérieure. Des études sur la période le confirment. Gerardo Mosquera, par exemple, signale en 1995 l'existence d'un « boom » de la critique d'art latino-américaine dans la période, en ajoutant aux critiques cités les noms du Brésilien Mario Pedrosa, les Argentins Fermín Fèvre et Néstor García Canclini, et le Péruvien Mirko Lauer¹⁶³. Comme on l'a repéré dans des débats plus anciens, Mosquera soutient alors que ces auteurs questionnent la critique préalable du type poétique et littéraire et tentent de construire une théorie latino-américaine moderne reposant sur les caractéristiques sociales de la région. Le noyau de ces théories est la perspective politique et sociale, avec de l'emphase sur l'idéologie – anti-coloniale et anti-impérialiste –, et sur la question de l'identité. Le résultat le plus productif est, pour Mosquera, l'affirmation d'une perspective culturelle latino-américaine, opposée à la domination euro-nord-américaine. Comme le signale Fabiana Serviddio dans un travail plus récent sur la critique des années soixante-dix, « Un nouveau discours latino-américaniste – modèle utopique de jugement critique – s'est étendu alors en Amérique latine et s'est constitué dans une alternative théorique de forte compétence pour le paradigme moderniste¹⁶⁴. »

Une publication de l'AICA de 1983 peut être considérée comme une instance de réception internationale – par dehors l'Amérique – de la rénovation critique mise en marche dans les pays latino-américains. Le bulletin n° 19 de l'AICARC (Archives and Documentation Centers for Modern and Contemporary Art) est entièrement consacré à la thématique « Art Research, Criticism and Documentation : A Look at Latin America » [Recherche, critique et documentation artistique : un regard vers l'Amérique latine] [Image 9-1]¹⁶⁵. L'article « Art Criticism in Latin America » [La critique d'art en Amérique latine] [Documents 9-11 et 9-12] d'Acha est un texte rédigé vers la fin des années soixante-dix, où le critique résume quelques-unes de ses principales idées sur la fonction et la méthode de la critique et synthétise les contributions de ses collègues lors des réunions du début de la décennie¹⁶⁶. Entre 1950-1975, la critique de type littéraire aurait

163 Gerardo MOSQUERA, (dir.), *Beyond the Fantastic : contemporary Art Criticism from Latin America*, Londres, Institute of International Visual Arts (inIVA), 1995, p. 10.

164 Fabiana SERVIDDIO, *Arte y crítica en Latinoamérica...*, *op. cit.*, p. 246.

165 L'historienne de l'art vénézuélienne Bélgica Rodríguez est l'éditrice invitée, tandis que Romero Brest y est interviewé. Acha, la critique argentine Silvia Ambrossini, le critique vénézuélien Juan Calzadilla collaborent avec des analyses de la critique du continent. Le bulletin inclut une conversation de l'éditeur Hans-Jörg Heusser avec l'historien de l'art vénézuélien, Alfredo Boulton, de comptes rendus et d'autres sections.

166 À l'avis du critique, ces rencontres ont été la meilleure confirmation « de l'émergence d'une préoccupation autour de la théorisation sur notre réalité artistique avec nos propres yeux et esprits. » Juan ACHA, « Art Criticism in Latin America », *Bulletin of the Archives and Documentation Centers for Modern and Contemporary Art*,

été dépassée par la figure montante du critique spécialisé qui « est alors en possession des théories expliquant l'existence de l'art contemporain et sa transformation¹⁶⁷. » Et à différence de celle des décennies préalables, habituée à se plier aux exigences des centres mondiaux, la critique actuelle cherche à développer une pensée théorique visant à changer les manières historiques de considérer l'art. Acha dresse un panorama de la situation et un programme pour la discipline :

(...) nous passons dans une phase où nous arrivons à peine à comprendre les problèmes de nos propres théories de l'art après avoir utilisé des théories dont le seul but était de déterminer les mérites qualitatifs et l'universalité supposées de notre art. Ces problèmes sont, en fait, la lutte et l'argument de trouver des tactiques plus efficaces afin de produire des théories avec des outils adéquats. La production elle-même va prendre du temps, car cela exige la continuité. Il serait bien de dire qu'il faudra la persévérance thématique de plusieurs générations¹⁶⁸.

Ces propos, publiés à Zurich dans la première édition bilingue – en anglais et espagnol – du bulletin de l'AICARC, ferment le cercle d'une discussion largement maintenue par les critiques argentins et latino-américains. Les rapports traditionnels entre l'Amérique latine et les centres d'art internationaux – d'abord l'Europe et plus tard, les États-Unis, sont alors mis en évidence et questionnés.

La conscience de la crise de la modernité et du passage entre deux ères de l'art n'est pas simultanée aux événements, elle prend forme dans les analyses rétrospectives. Les échanges et polémiques examinées s'inscrivent au cœur de cette étape secouant les principes connus. Les critiques s'aperçoivent des limites atteintes par leurs méthodes et outils face à l'art nouveau et ils sont conscients d'expérimenter l'épuisement des définitions anciennes d'œuvre d'art, artiste et spectateur et des critères traditionnels d'approche du phénomène artistique. Ils n'arrivent pas toutefois à se mettre d'accord autour de l'outillage conceptuel plus convenable pour faire face aux nouveautés ni même autour de la définition de « critique d'art ». En suivant Foster, on peut s'interroger sur la composante « histrionique¹⁶⁹ » des discussions et des prises de position de la

AICARC, vol. 10, n° 19, 2/1983, p. 9.

167 *Ibidem*, p. 8. [He was in possession of theories explaining the existence of and the transformation in contemporary art.]

168 *Ibid.* [In other words, we are passing into a phase in which we come to grips with the problems of our own art theories after having used theories whose only purpose was to determine the qualitative merits and supposed universality of our art. Such problems are, in fact, the struggle and argument to find more efficient tactics to produce theories with adequate tools. The production itself will take time since it demands continuity. It would be well to say that it will require the thematic perseverance of several generations.]

169 Hal FOSTER, « Críticos de arte *in extremis* », *Diseño y delito y otras diatribas*, Madrid, Ediciones AKAL, 2004, p. 117.

critique à l'époque. On reconnaît, comme lui, l'authenticité de l'enthousiasme des participants durant les débats. Les réponses aux questions maintes fois posées comme axes de travail, tant en Argentine qu'à l'étranger, ne satisfont pas tous les critiques. En revanche, la certitude d'être les acteurs d'une nouvelle transition vers un temps nouveau recueille une acceptation assez généralisée entre les auteurs.

Les années de passage entre les décennies sont riches en discussions et polémiques voulant répondre aux coups donnés par la nouvelle situation. Certaines tentatives s'orienteront vers la remise en l'ordre tandis que d'autres chercheront la création d'ordres nouveaux. En Amérique latine, cette conjoncture ouvre un panorama qui sera largement exploré lors des années suivantes. La tâche qu'affronte le discours sur l'art, loin d'être conclue, ne s'avère être qu'à ses débuts.

9. L'art des années soixante rentre dans l'histoire

Au milieu des années soixante-dix, le récit historique sur l'art argentin plus récent est en plein processus de construction. Vers 1975, la décennie précédente est perçue, en matière d'art, comme une époque finie, comme un passé séparé du présent. Les étiquettes « années soixante » ou « art des années soixante » ne sont toutefois pas encore établies ni consolidées comme elles le seront plus tard, d'abord dans les études historico-socio-politiques et ensuite dans celles propres à l'histoire de l'art. Les premiers auteurs à aborder la période la découpent en différents moments et selon divers critères qui ne sont pas nécessairement ceux de la chronologie. Des articles historico-critiques proposent les premières visions organisées du passé récent. Au moins deux tentatives avaient été préalablement mises en marche. Deux ouvrages publiés avant la fin des années soixante incluent l'art de cette période dans la catégorie des « nouvelles tendances » en Argentine¹. Dans les perspectives adoptées, ces tendances font toujours partie du présent de la rédaction des ouvrages et les panoramas élaborés n'ont pas de caractère fermé ou conclusif. L'art des années soixante n'est pas encore « mis au passé² », c'est l'« art nouveau » du temps présent. L'historisation de l'art des années soixante ranime des questions connues dans l'historiographie argentine : l'observation de la situation de l'art local dans l'espace mondial des arts et des rapports avec les centres ; la façon d'établir la périodisation à partir de la comparaison avec le développement étranger qui détermine la synchronie, le retardement ou l'avancement de l'art local ; l'argumentation accentuant l'appartenance à l'Occident ; et la reprise du débat autour du national. Les opérations servant à inscrire l'art des années soixante dans l'histoire ne sont pourtant pas complètement les mêmes déployées par les auteurs de la fin des années cinquante, qui ont été examinées préalablement. Certaines d'entre elles changent à cause notamment de la circulation de nouvelles perspectives pour penser les rapports entre les pays dits périphériques et les centres traditionnels. Des perspectives critiques vis-à-vis de l'Occident et ses valeurs traversent alors la littérature sur l'art et la notion de « dépendance culturelle », adoptée de manière hétéroclite et parfois superficielle et contradictoire, est l'un des termes clé des nouvelles approches.

1 Aldo PELLEGRINI, *Panorama de la pintura argentina contemporánea*, Buenos Aires, Paidós, 1967 ; Jorge ROMERO BREST, *El arte en la Argentina. Últimas décadas*, Buenos Aires, Paidós, 1969.

2 Richard LEEMAN, *Le critique, l'art et l'histoire : de Michel Ragon à Jean Clair*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 138.

Les points de vue renouvelés ou inédits rentrent en contradiction avec d'autres conservant des traits traditionnels de l'histoire de l'art locale. L'héritage est alors difficilement adapté à des nouvelles problématiques et leur manque d'adéquation est mis en évidence et dénoncé. Les débats et échanges soulevés montrent la cohabitation de diverses perspectives dans le cadre de la révision et recherche de nouveaux critères installés par la crise moderniste.

Plusieurs critiques interviennent dans le débat concernant l'élaboration de l'histoire de l'art plus récent. Certains d'entre eux appartiennent à la génération « des jeunes » qui a pris des positions explicites à la fin des années soixante voulant se détacher de leurs aînés. Le processus d'élaboration de ce récit avive des confrontations et met en évidence les enjeux des uns et des autres au moment d'historiser « les années soixante ». Fermín Fèvre, Kenneth Kemble, Jorge Glusberg et Nicolás Rubió intègrent la communauté des critiques argentins pour le lieu social qu'ils occupent ; pour leur spécialisation dans le métier – spécialisation paradoxale toujours relative celle des critiques, partagée avec l'enseignement, les fonctions d'État, les rôles dans l'édition, le journalisme, etc. – ; et pour le genre qu'ils maîtrisent. Alors qu'ils sont critiques, ils se prononcent pourtant sur des questions concernant l'histoire de l'art. Les positions qu'ils occupent déterminent leurs enjeux dans les luttes pour la périodisation et les définitions de l'art d'avant-garde. Les auteurs s'attaquent à divers aspects intervenant dans ce que Michel de Certeau appelle « opération historiographique » : cette dernière « se réfère à la combinaison d'un *lieu* social, de *pratiques* “scientifiques” et d'une *écriture*³. » Des luttes pour déterminer où vont être établies les coupures, les critères qui serviront à diviser les périodes, ce qui sera « compris » et « oublié », et « qui » sera le responsable d'assumer la tâche en question sont alors mises en lumière. Comme on l'a signalé dans les débats de la critique, des questions autour de la nature des dernières transformations dans l'art et notamment de leurs conséquences se manifestent. C'est sur la définition et la périodisation de l'avant-garde que se joue la lutte de l'écriture de l'histoire. La problématique de l'avant-garde, notamment celle qui concerne sa vigueur, sa portée et son épuisement, est alors au centre de l'élaboration du récit historique. Elle constitue le tournant sur lequel s'appuient les premières tentatives d'historisation car sur cette question se jouent les critères de périodisation, d'inclusion et d'exclusion du récit sur l'art du passé récent. Face à l'expérimentalisme de ces années-là, les auteurs se demandent quels traits aura l'art à venir. Des

3 « Envisager l'histoire comme une opération, ce sera tenter, sur un mode nécessairement limité, de la comprendre comme le rapport entre une *place* (un recrutement, un milieu, un métier, etc.), des *procédures* d'analyse (une discipline) et la construction d'un *texte* (une littérature) ». Michel DE CERTEAU, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 2002, p. 79.

notions comme la mort de la peinture [Image 9-2], la mort de l'art, le post-moderne, apparaissent dans le discours critique. Dans le même sens, des doutes d'être face à un style nouveau qui puisse être inscrit dans la succession des styles précédents ou face à un changement de niveau radical sont exprimés et engagent les opérations d'écriture de l'histoire⁴.

Les premiers récits historiques sur la décennie

En 1975, la collection de vulgarisation « Pueblos, hombres y formas en el arte » [Peuples, hommes et formes de l'art] de la maison Centro Editor de América Latina (CEAL) publie une série de fascicules sur l'avant-garde en Argentine rassemblés ensuite dans *La pintura argentina*. Depuis 1977, ce recueil intègre la collection « Cuadernos de arte », et compte plusieurs réimpressions jusqu'en 1985⁵. Les trois chapitres de *La pintura argentina* reprennent la chronologie habituelle des histoires de l'art argentin, dont le récit commence au début du XIX^e siècle, pour parcourir ensuite assez succinctement les années écoulées jusqu'au présent de la rédaction. Des écrits permettant une lecture rapide, mais basées à la fois sur des données documentaires, au moyen de notes et références bibliographiques, montrent l'objectif éditorial d'offrir tant un produit accessible au grand public qu'un outil de consultation. Quoique le titre général ne l'annonce pas, l'axe conceptuel qui organise l'ouvrage est la problématique de l'avant-garde à travers l'histoire de l'art du pays. Le premier chapitre est « Vanguardia y tradición » [Avant-garde et tradition] d'Abraham Haber, le deuxième « Las vanguardias al día » [Les avant-gardes à jour] de Laura Buccellato et Lidia Feldhamer, et le dernier « La crisis de las vanguardias » [La crise des avant-

4 Ces débats ne sont évidemment pas exclusifs de la scène critique argentine. Dès 1966, par exemple, Mario Pedrosa affirme la nécessité d'adopter de nouveaux critères de jugement face aux transformations d'un art « moderne », « discipliné » par des « valeurs proprement plastiques », en un art « post-moderne » dans lequel ces valeurs « tendent à être absorbées dans la plasticité des structures perceptives et situationnelles ». Pedrosa ajoutait que « dans l'art post-moderne, ce qui est décisif est l'idée et l'attitude qui sont derrière l'artiste ». Voir Stéphane HUCHET, « La critique d'art brésilienne des années 1960-70 comme récit singulier dans le grand récit de l'art moderne », in Paula BARREIRO LÓPEZ, Julian DÍAZ SÁNCHEZ (dir.), *Crítica(s) de arte. Discrepancias e hibridaciones de la Guerra Fría a la globalización*, Madrid, CENDEAC, 2014.

5 La série originelle est composée de 96 fascicules sur quatre axes thématiques – la peinture argentine et latino-américaine, l'artisanat, l'histoire mondiale de la peinture et les techniques artistiques – alternés à chaque livraison. Des fascicules sur la vie et l'œuvre des maîtres de la peinture ont été ensuite ajoutés ainsi que des volumes de récits illustrés. Chaque livraison exhibe une reproduction en couleur sur la première de couverture et est profusément illustrée en noir et blanc et en couleur à l'intérieur. Judith GOCÍOL, Esteban BITESNIK, Jorge RÍOS, Fabiola ETCHEMAITE, *Más libros para más : colecciones del Centro Editor de América Latina*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2007, p. 207. *La pintura argentina* a des couvertures souples et la reproduction de *Desocupados* de Ricardo Carpani (huile sur toile, 1960, 150 x 126 cm, MAM-BA) sur la première de couverture.

gardes] de Fermín Fèvre. L'ensemble trace une sorte de courbe vitale de l'avant-garde dans l'art national : sa naissance, son apogée puis sa remise en question.

Les auteurs qui participent du volume proposent diverses approches de la notion d'avant-garde. Haber, qui s'occupe du XIX^e siècle et de la première partie du XX^e, opte pour mettre en relief le rôle de quelques peintres qu'il considère d'avant-garde, et d'en écarter d'autres qui ne remplissent pas, à son avis, cette fonction⁶. Il soutient que forme et contenu rentrent en tension dans l'avant-garde et que celle-ci change la structure de l'art. « Un avant-gardiste est quelqu'un qui prend de la distance par rapport à la base, c'est-à-dire, le public », explique-t-il. Haber analyse divers moments du développement de l'art moderne dans le pays à partir des tensions entre avant-coureurs et réactionnaires. Dans certains cas, il s'oppose à des attributions d'« avant-gardisme » établies dans la littérature. Dans un geste assez répandu entre les « jeunes », Haber conteste les positions de Romero Brest, López Anaya, Nessi et Pellegrini en ce qui concerne l'importance accordée aux réalistes de la fin du XIX^e siècle, au groupe Nexus, et au groupe de Paris ; le rôle modernisateur de ce dernier est ici remis en question. En opposition, Haber fait ressortir les noms de quelques artistes qu'il considère négligés par ces auteurs. L'essai de Buccellato et Feldhamer, pour sa part, prend le relais chronologique là où s'arrête celui d'Haber⁷. Dans cet article-là, la Seconde Guerre mondiale représente une coupure répercutée dans le pays par l'effet de l'immigration européenne vers la région. À partir de cette marque temporelle, elles passent en revue une grande quantité de tendances ayant lieu ensuite, dans un parcours serré et sommaire, où elles citent des propos des artistes et des passages d'écrits et de manifestes. Elles s'occupent d'abord du développement de l'abstraction dans le pays à partir de 1944. Chaque tendance est présentée d'abord dans sa version « internationale » pour établir après sa manifestation locale : « art informel » et « art informel en Argentine » ; « Pop Art » et, ensuite, « Pop Art en Argentine », etc., cette opération ne présentant pas d'innovations par rapport à des études préexistantes. Les auteures décrivent chaque mouvement présentant directement les mots des artistes, sans définir ni discuter la notion d'« avant-garde ». Toutes les tendances d'après-

6 Abraham Haber (1924-1986) fait des études en esthétique à l'UBA, est professeur et critique d'art. Il publie dans *Clarín*, *Arte al día*, *Artinf*, etc. et collabore dans divers recueils. Il s'intéresse aux théories de Jung et écrit sur le « principe de synchronicité » et d'autres proposés par celui-ci. En 1947, Haber se rapproche des peintres concrets, les frères Raúl et Rembrandt Lozza, et ils créent le Perceptismo. En 1948, il publie un essai sur la perspective abstraite développée par ces artistes, et depuis 1949 ils éditent la revue *Perceptismo*. Le travail d'Haber soutient les recherches du groupe autour des rapports entre la surface et la couleur. Depuis 1968, il est membre de l'AAAC.

7 Laura Buccellato est à l'époque une jeune diplômée en histoire de l'art à l'UBA et conseillère artistique à la galerie Víctor Najmías. Elle développe une carrière de critique, commissaire, et fonctionnaire. Pendant les années quarante-vingt elle est commissaire au Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires. Elle co-dirige l'Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) jusqu'en 1988, et dirige le MAM-BA entre les années 1997 et 2013.

guerre ont leur place dans ce panorama qui montre l'art des dernières décennies comme suivant « un mouvement pendulaire entre figuration et abstraction⁸ », conduisant finalement au questionnement et extension de la peinture dans d'autres formats. Le chapitre avance sur l'expérimentation des années soixante dans toutes ses versions, et conclut avec le commentaire de quelques aspects du « retour à la peinture » des années soixante-dix. Dès le titre du chapitre, les auteurs reprennent des formules usuelles pour expliquer le développement de l'art local : « retard » et postérieures « mis à jour » et « synchronie ». Néanmoins, certains termes, tels que « dépendance » et « colonialisme culturel », servent à réinterpréter des moments et périodes de l'art local à l'aide d'un vocabulaire mis à l'ordre du jour. Ainsi, expliquent les auteures,

L'attitude de dépendance culturelle temporellement décalée des sources a été la caractéristique de l'art argentin jusqu'en 1944.

Depuis 1944, bien que le fait de « se mettre à jour » soit relatif, car la vraie « mise à jour » est de déterminer les jours, on peut parler de synchronisation temporelle avec les avant-gardes occidentales, uniquement européennes à l'époque. Il subsiste une attitude expectante envers l'art européen, caractéristique de notre colonialisme culturel, mais la rupture (...) du décalage temporel dans les recherches artistiques défie le « provincialisme culturel », qui était la forme manifeste plus évidente de cette dépendance culturelle⁹.

Depuis les années soixante, avec la diffusion des principes de la « théorie de la dépendance » et de ces diverses interprétations, les notions de dépendance, indépendance et sous-développement, ainsi que celles du colonialisme, impérialisme et anti-impérialisme font partie des discours progressistes. Dans ce cadre, les auteures adoptent une des positions émergents à l'époque qui considère la dépendance et le colonialisme culturels comme étant la conséquence des « attitudes » et dispositions argentines plus que le résultat des inégalités historiques entre pays développés et sous-développés. La dépendance culturelle est, en pire, « temporellement décalée des sources », tandis que le colonialisme est « notre » et non la conséquence de ces rapports inégaux. Dans cette interprétation, les artistes sont vus comme des membres des élites locales qui

8 Laura BUCCELLATO, Lidia FELDHAMER, « Las vanguardias al día », Abraham HABER, Laura BUCCELLATO, Lidia FELDHAMER, *et alii*, *La pintura argentina*, *op. cit.*, p. 47.

9 *Ibidem*, p. 34. [La actitud de dependencia cultural desfasada temporalmente de sus fuentes fue la característica del arte argentino hasta 1944. Desde 1944, si bien es cierto que este « ponerse al día » es relativo, dado que un verdadero « ponerse al día » es ir determinando los días, puede hablarse de sincronización temporal con las vanguardias occidentales, en ese entonces tan sólo europeas. Perdura una actitud expectante hacia el arte europeo, característica de nuestro colonialismo cultural, pero la ruptura (el rompimiento) del desfasaje temporal en las investigaciones artísticas desafía el « provincialismo cultural », que era la forma manifiesta más obvia de esa dependencia cultural.]

collaboraient à la situation de dépendance et sous-développement de l'art national¹⁰. Les auteurs imputent à des supposés traits du caractère national l'origine de ces « défauts » au lieu d'articuler des notions pour trouver d'autres interprétations plus englobantes et critiques. L'analyse du passé ne change pas de signes, la nouvelle terminologie s'insérant superficiellement dans de vieilles structures remaniées. Dans la conclusion, les auteures reviennent sur des affirmations habituelles dans les discours critique et historique : l'art argentin n'a pas encore « trouvé sa vraie image ».

Dans « La crisis de las vanguardias », la question de l'avant-garde est centrale et problématique. Fèvre propose des approches conceptuelles visant à expliquer ce qu'est l'avant-garde tout en essayant de l'inscrire dans son récit historique comme une étape ayant un début et une finale. À son avis, deux déplacements résultent de l'avant-garde et de l'expérimentation : l'objet perd sa suprématie en faveur du concept, et l'intérêt sur l'œuvre déménage vers le terrain de la théorie. Une des nouveautés introduites par l'avant-garde serait aussi l'« auto-conscience » des œuvres d'art, l'art étant désormais, « un langage qui s'occupe d'un autre langage. *Meta-peinture*. Art sur l'art. L'œuvre d'art comme poétique d'elle-même. L'objet de l'œuvre d'art c'est elle-même. Elle-même comme proposition d'une nouvelle poétique¹¹. » Le cadre théorique soutenant la notion d'« avant-garde » n'est pas pas trop approfondi, il rassemble même des positions divergentes comme celles de Sartre et Eco. Le rapport entre l'avant-garde et le social ainsi que le pouvoir de transformation de celle-ci sont expliqués par Fèvre à travers des idées du poète et critique italien Edoardo Sanguineti : une œuvre d'avant-garde remet en question toute la structure des relations sociales à partir du moment où elle fait irruption sur le terrain esthétique. Malgré l'adoption de cette perspective, l'Argentin affirme tout de suite que le langage de l'avant-garde n'a fait que perdre sa spécificité artistique en se mêlant à des aires comme celles de la technologie, la cybernétique, le conceptualisme et les idéologies.

Cette approche de la notion d'« avant-garde » n'est pas la première dans le travail critique de Fèvre. Depuis le séminaire tenu au MAM-BA sur les « critères pour la critique d'art » qu'il donne avec les sociologues Martha Slemenson et Germán Kratochwil en 1968, cette notion fait déjà partie des discussions. Dans leurs premiers travaux, ils n'expliquent pas ce qu'ils

10 Vers la fin des années soixante, la « théorie de la dépendance » signale l'importance de la collaboration des classes aisées des pays périphériques dans la perpétuation des liens d'inégalité entre pays développés et sous-développés.

11 *Ibidem*, p. 67. [Es decir, un lenguaje que se ocupa de otro. *Metapintura*. Arte sobre arte. La obra de arte como poética de sí misma. El objeto de la obra de arte es ella misma. Ella misma como proposición de una poética nueva.] Quoique Fèvre ne cite pas on retrouve dans plusieurs passages des échos des écrits de Joseph Kosuth et de Sol LeWitt de la fin des années soixante sur l'art conceptuel.

comprennent par « avant-garde ». Quand les sociologues étudient le groupe d'artistes pop de Buenos Aires, ils les considèrent « d'avant-garde » mais la notion est reprise du « sens commun », de sa circulation médiatique et de la propre utilisation des artistes, les chercheurs ne la soumettant pas à révision. À partir 1969, deuxième année du séminaire, elle commence cependant à être analysée. Dans un article de 1970, les sociologues et le critique s'interrogent sur le « vide » d'avant-garde en Argentine¹². La période 1962-1967 y est considéré comme celle du « boom artistique argentin ». Mais le phénomène est pour les auteurs l'effet des nouveautés arrivées de l'étranger et diffusées localement par les élites, et de la contagion des tendances internationales. Par conséquent, il s'épuise sans réussir la continuité ni la rénovation. Ce qui reste sont des artistes choisissant la militance idéologique ou les arts mineurs destinés à la consommation. En dépit de cet apparent épuisement, les auteurs tentent des définitions d'« avant-garde » : elle résulte d'un processus historique enraciné dans le socio-culturel ; sans être une caractéristique intrinsèque à l'art, elle correspond à une étape dans l'évolution de celui-ci. Ainsi, ils affirment que :

Les écoles de l'époque moderne signalent la fin des prototypes, l'incidence des phénomènes sociaux dans l'art, la crise de la représentation, la coïncidence des différentes formes d'art dans le travail collectif et l'expansion géographique à chaque fois plus rapide des manifestations nouvelles dans l'art. De manière prospective nous avons signalé un moment de crise ou de vide qui pourrait signifier le début d'une nouvelle conception esthétique, avec l'adoption de formes artistiques où le rôle de l'objet artistique traditionnel, unique et irrépétibile dont la fin était de produire beauté, se dilue¹³.

Dans cette perspective, la « crise » ou « vide » d'avant-garde manifeste l'inquiétude autour de ce qui vient « après » et les doutes sur le statut de l'avant-garde : est-elle un passage dans la logique linéaire moderne ou est, au contraire, une rupture de cette continuité ? Les auteurs expliquent que l'absence d'avant-garde ne signifie pas l'absence ni la mort de l'art, mais le passage vers une nouvelle « étape évolutive de l'art ». Il s'agit d'une mutation dans la définition de celui-ci qui provoque la transformation des rôles d'artistes, œuvre, spectateur et également de la critique

12 Marta SLEMENSON, Germán KRATOCHWIL, Fermín FÈVRE, « ¿Un vacío de vanguardia en las artes plásticas de Argentina? », *Mundo Nuevo*, n° 49, 1970, pp. 73-78. Une version préliminaire de ce travail reçoit le prix de la critique d'art dans le Colloque de Tandil de 1969.

13 *Ibidem*, p. 77. [Las escuelas de la época moderna marcan el fin de los prototipos, la incidencia de los fenómenos sociales en el arte, la crisis de la representación, la coincidencia de distintas formas de arte en el trabajo grupal y la expansión geográfica cada vez más rápida de las nuevas manifestaciones del arte. Prospectivamente hemos señalado un momento de crisis o de vacío que podría significar el comienzo de una nueva concepción estética, con la adopción de formas artísticas en las que se diluye el papel del objeto artístico tradicional, único e irrepitible, cuyo fin era producir belleza.]

– qui doit se fondre dans le travail interdisciplinaire – par l’effet d’une conscience esthétique renouvelée où art et vie se confondent. Bien que les auteurs soient d’abord prudents sur ce point et essayent de souligner l’ambivalence de la situation analysée, l’article étant partagé entre l’observation de la situation argentine en particulier et la proposition de notions théoriques de portée plus générale, ils adoptent finalement cette position plus affirmative que négative.

Dans la contribution de Fèvre au recueil *La pintura argentina*, l’étiquette d’« avant-garde » sert par ailleurs à ordonner des tendances entre le cubisme et l’art conceptuel. La succession historique des moments signalés comme avant-gardistes par la critique et l’historiographie argentines est respectée : d’abord le groupe *Martín Fierro* lors des années vingt, ensuite les groupes abstraits et concrets des années quarante. Fèvre ajoute l’art informel, « l’avant-garde virulente de la fin des années cinquante¹⁴. », sans approfondir sur cette tendance. La période analysée se superpose partiellement avec celle traitée dans le chapitre précédent de Buccellato et Feldhamer. Le critique revient sur les années soixante, étape qu’il propose de nommer « décennie de l’expérimentation¹⁵ ». À son avis, pendant celle-ci, l’art argentin aurait rompu avec la phase antérieure où régnait un « art national officiel » qui craignait toute innovation. Fèvre divise sa contribution en deux grandes sections, l’une consacrée aux tendances expérimentales et l’autre aux croisements entre l’art et l’idéologie¹⁶. Cette organisation provoque assez d’inconvénients dans son argumentation, notamment quand il s’agit d’associer la notion d’avant-garde à chaque type de manifestation. En suivant sa propre définition hétéroclite d’avant-garde, Fèvre ne peut pas considérer l’expérimentalisme plastique et les prises de positions politiques comme des manifestations d’avant-garde artistique. Selon lui, autant les tendances expérimentales que celles de protestation conduisent à la dilution de l’art, interprétée alors en termes assez fatalistes. Le texte de cet auteur construit et soutient efficacement l’idée de la « crise » qu’il avait proposée quelques années auparavant dans l’article collectif cité. Alors qu’il y a huit ans maximum entre les

14 Fermín FÈVRE, « La crisis de las vanguardias », dans Abraham HABER, Laura BUCCELLATO, Lidia FELDHAMER, *et alii*, *La pintura argentina*, p. 66. Dans ce texte, Fèvre cite *Por una vanguardia revolucionaria* de Sanguineti, paru dans la collection « Trabajo Crítico » dirigée par Ricardo Piglia appartenant à la maison d’édition Tiempo Contemporáneo de Jorge Álvarez, en 1972. Sanguineti faisait déjà partie des références de Fèvre : dans le travail de 1969 sur le « vide d’avant-garde en Argentine » dont il est co-auteur avec Slemenson et Kratochwil, ils citent le recueil de l’italien *Ideologia e linguaggio* (Feltrinelli, Milano, 1965) publié en espagnol au Venezuela sous le titre de *Vanguardia, ideología y lenguaje*, (Caracas, Monte Avila, 1969).

15 *Ibidem*, p. 75.

16 Fèvre regroupe sous la notion d’expérimentalisme des multiples activités et manifestations tenues à l’ITTDT depuis 1967, les propositions et la notion d’« art de systèmes » du CAYC et les recherches sur l’écologie, la cybernétique et le conceptuel. Pour envisager les rencontres entre « l’art et l’idéologie », il examine des « antécédents » dans la peinture du XIX^e siècle, les avant-gardes politisées des années vingt et trente, et le Grupo Espartaco (Ricardo Carpani, Juan Manuel Sánchez, Mario Mollari, Esperilio Bute, Juana Diz et Carlos Sessano) fondé en 1957. Les actions du groupe de Rosario, *Tucumán Arde* et quelques projets du CAYC sont appelées « art de protestation ».

premiers exemples « expérimentaux » présentés dans le texte – les *Experiencias visuales* organisées par Romero Brest à l'ITDT en 1967 – et son écriture, Fèvre les traite comme s'il y avait un vrai recul temporel permettant la certification de leur épuisement et l'achèvement de la période. Ainsi, les recherches des artistes argentins visant la « réunion de l'art et la vie » « se sont réduites – à l'avis de l'auteur – à la production d'objets vendus dans des marchés et foires » ; l'art *povera*, « anti-informel et pessimiste, s'est épuisé dans sa même formulation » ; le conceptualisme « ni en Argentine ni dans d'autres parties du monde (...) n'a produit d'exemples notables. Il a constitué une mode trop diffusée et rapidement épuisée. » et, dans le pays, « il y a eu de nombreux adhérents mais peu de figures importantes¹⁷ » de cette tendance. Et, encore sur l'art conceptuel, notamment sur les expériences du CAYC réunies sous la dénomination d'« art de systèmes », Fèvre affirme que

L'apparition de ces tendances a été la réponse immédiate et locale à leur diffusion à l'étranger à partir des centres d'où elles sont originaires. Des situations de reflet presque contemporaines de ce qui avait lieu dans les grands centres producteurs des nouveautés artistiques se sont constituées. Excessivement dépendantes de ce mimétisme, sans donner de preuves de plus d'originalité et génie, elles sont répertoriées comme des épisodes plutôt insignifiants d'un moment déjà passé.

L'art conceptuel signale sans hésiter la crise de toute l'étape expérimentaliste qui commence il y a plus d'un siècle avec un génie appelé Cézanne et qui finit avec une succession de noms qui ne vont rien ajouter à l'histoire de l'art¹⁸.

Son pessimisme est notable ainsi que sa récupération de lectures connues de la critique et l'historiographie en ce qui concerne le rapport de l'art local à celui des centres. La persistance d'une seule lecture possible de l'art local, celle qui le taxe de « répétition » d'originaux étrangers et par là même le qualifie comme « décadent », ainsi que l'effort pour « mettre au passé » l'art plus récent, ressortent du texte. On est surpris par la position du critique sur ces deux fronts étroitement liés, d'un côté, son rapport aux manifestations qui lui étaient contemporaines et qui exigeaient d'autres approches critiques ; et de l'autre, la réhabilitation de certaines idées issues de

17 Fermín FÈVRE, « La crisis de las vanguardias », dans Abraham HABER, Laura BUCCELLATO, Lidia FELDHAMER, *et alii*, *La pintura argentina, op. cit.*, pp. 72-76.

18 *Ibidem*. [La aparición de estas tendencias ha sido como respuesta inmediata y local a su difusión en el exterior, a partir de los centros en que se originaron. Han actuado como situaciones de reflejo casi contemporáneo de lo que acontecía en los grandes centros productores de novedades artísticas. Excesivamente dependientes de este mimetismo, sin muestras de mayor originalidad y genio, quedan registradas como episodios más bien intrascendentes de un momento ya pasado. El arte conceptual señala sin retaceos la crisis de toda la etapa experimentalista, que se inició en un genio que se llamó Cézanne hace más de un siglo y que ha culminado en una sucesión de nombres que nada añadirán a la historia del arte.]

la tradition critique et historiographique à laquelle on a déjà fait référence. Fèvre est décidé à présenter la période comme une étape finie, ne se rendant ni à l'évidence des témoignages des cas qu'il commente ni aux photographies illustrant son chapitre. Un détail d'une œuvre de Victor Grippo (*Analogía IV*, installation, 1972) et une photographie documentant une des performances de Luis Pazos (*Transformaciones de masas en vivo*, série de performances, 1973) [Images 9-3 à 9-5], entre autres travaux du CAYC, font partie des documents visuels qui accompagnent sa contribution à l'ouvrage. Même si les œuvres datent de deux et trois ans au moment de la rédaction du texte, leurs légendes indiquent qu'elles sont exposées au Palazzo Diamanti à Ferrare en Italie, en 1975, date de rédaction dudit texte. Cette exposition-là fait partie d'une série de rencontres internationales organisées par le CAYC en Europe et à Buenos Aires. En effet, les activités de ce groupe d'artistes, réunis autour de son principal promoteur, le critique Jorge Glusberg, étaient alors loin d'être finies. Depuis 1974, Glusberg envisage divers projets visant la diffusion du travail du groupe à l'étranger. Pour ce faire, il tire profit du circuit européen, réactivé grâce à des nouvelles politiques culturelles. Entre 1974 et 1976 il fait circuler l'exposition collective *Arte de Sistemas en Latinoamérica*, dans différents pays d'Europe. Il organise également une « semaine latino-américaine » réunissant des manifestations multidisciplinaires à Bruxelles et à Anvers. En 1977, le CAYC obtient la consécration internationale définitive avec le Gran Premio Itamaraty à la XIV^e Biennale de São Paulo à la présentation collective *Signos en ecosistemas artificiales*¹⁹ – c'est la première fois en vingt-sept ans d'existence de la biennale que ce prix est octroyé à un artiste d'origine latino-américaine.

D'autre part, Fèvre méconnaît les contributions de ses propres références bibliographiques desquelles il aurait pu tirer profit. Dans *Del arte objetual al arte de concepto* [De l'art de l'objet à l'art du concept 1960-1972], paru en 1972, l'espagnol Simón Marchán Fiz est un des premiers à inclure le conceptualisme argentin comme un exemple de cette tendance parmi d'autres. Il le place à un niveau d'égalité et de synchronie à des cas similaires dans différents pays et, à la différence de l'Argentin, il observe que le conceptualisme est – en 1972 – encore en pleine activité ; face à la complexité du panorama, Marchán Fiz opte pour laisser en suspens tant la détermination de périodes que la formulation de catégories totalisantes :

19 Pour une analyse détaillée voir Mariana MARCHESI, « El CAYC y el arte de sistemas como estrategia institucional », in María José HERRERA, Mariana MARCHESI, *Arte de Sistemas. El CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional. 1969-1977*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2013, pp. 55-87. Pour l'histoire du CAYC ; le surgissement de la notion d'« art de systèmes » ; la formation du Grupo de los trece et le rôle de Glusberg dans le collectif ; les contributions individuelles des artistes membres au groupe ; et des événements tels que *CAYC al aire libre. Arte e ideología*, voir dans le même catalogue María José HERRERA, « Hacia un perfil del arte de sistemas », pp. 11-53.

Dans le moment actuel, il n'est pas possible de délimiter clairement les frontières et les facettes diverses de l'activité conceptuelle. Les expositions les plus remarquables ont été, *Conception*, de Leverkusen, 1969 ; *Conceptual art, conceptual aspects*, du Cultural Center de New York ; *When attitudes becomes form* à Berne, aussi en 1969, ou l'exposition 2.972.453 du CAYC de Buenos Aires, en 1970, et une grande partie de l'exposition *Arte de sistemas*, organisée par Jorge Glusberg²⁰.

Loin de s'approprier ces apports, qui présentent dans la même ligne l'exposition organisée par Harald Szeemann – dont on connaît la portée actuelle dans l'histoire des expositions et du commissariat – et un événement tenu à Buenos Aires, Fèvre revient sur des schémas traditionnels de la littérature spécialisée. Les avant-gardes ont ainsi été « en » Argentine plutôt qu'« argentines », affirme-t-il. Il reprend également l'idée des « centres d'irradiation » des nouveautés artistiques vers des régions périphériques, et qualifie les situations d'arrivée de celles-ci comme des situations de pur « reflet », produit de la « perméabilité » locale aux tendances étrangères :

[Pendant les années soixante] Une fois de plus nous avons répété *la constante*. Nous créions en copiant ou en suivant de près ce qui se passait en Europe ou aux États-Unis. La différence était peut-être dans une meilleure synchronisation du temps. De cette façon, les processus artistiques générés dans les grands centres de création étaient assimilés contemporanément en Argentine. Et ce fait subsiste encore aujourd'hui²¹.

20 Simón MARCHÁN FIZ, *Del arte objetual al arte de concepto 1960-1972*, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1972, p. 209. [En los momentos actuales no es posible delimitar con claridad las fronteras y las facetas diversas de la actividad conceptual. Las exposiciones más sobresalientes han sido : *Conception*, de Leverkusen, 1969 ; *Conceptual arts, conceptual aspects*, del Cultural Center de Nueva York ; *Cuando las actitudes devienen forma* de Berna, también en 1969, o la muestra 2.972.453 del CAYC de Buenos Aires, en 1970, y gran parte de la muestra *Arte de sistemas*, organizada por Jorge Glusberg.] Dans le même sens, et bien qu'il n'intègre pas les références de Fèvre, le livre *Six years : The Desmaterialization of the Art Object from 1966 to 1972*, où Lucy R. Lippard reconnaît l'impact de sa rencontre avec les artistes argentins dans l'élaboration de ses idées autour du conceptuel, est disponible depuis 1973. Lippard comprend que désormais la question des « sources » de l'art conceptuel est un objet de discussion complexe, et que ces tendances revêtent en Amérique latine des traits différentiels. D'autres regards étrangers, tels que celui de l'italien Gillo Dorfles, confronté aux propositions du CAYC en 1972, se sont aussi intéressés aux manifestations conceptuelles en Argentine. La notion de « conceptualisme idéologique », servant à distinguer le conceptualisme latino-américain de l'immanentisme des manifestations anglo-saxonnes et états-uniennes, est incorporée par Marchán Fiz dans la réédition de l'ouvrage cité en 1974. Fernando DAVIS, « Dispositivos tácticos. Notas para pensar los conceptualismos en Argentina en los 60/70 », *Territorio Teatral Revista Digital*, n° 4, juillet 2009. Disponible en http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/n4_02.html. La notion de « conceptualisme idéologique » synthétise la différence perçue par les étrangers – bien qu'elle soit également utilisée localement par Glusberg par exemple – dans les œuvres des Latino-américains, fortement engagés dans les contextes sociaux et politiques à travers la réflexion ou l'accusation.

21 Fermín FÈVRE, « La crisis de las vanguardias », dans Abraham HABER, Laura BUCCELLATO, Lidia FELDHAMER, *et alii*, *La pintura argentina, op. cit.*, p. 66. Je souligne. [Una vez más habíamos repetido la constante. Creábamos copiando o siguiendo de cerca lo que ocurría en Europa o los Estados Unidos. La diferencia residía tal vez en que se había logrado una mejor sincronización de tiempo. De ese modo los procesos artísticos generados en los grandes centros creadores eran asimilados contemporáneamente en la Argentina. Y este hecho subsiste aún hoy en día.]

L'auteur ne peut pas se soustraire lui-même à « la constante » des critiques et historiens argentins des générations précédentes. Néanmoins, l'année antérieure il avait publié un texte où il questionnait cette tradition, représentée par quelques noms propres qu'il n'omettait pas de mentionner. Dans le volume *América Latina en sus artes* [L'Amérique latine dans ses arts] édité par l'UNESCO et organisé par Damián Bayón, Fèvre contribue avec un article sur « Les formes de la critique et la réponse du public » inclus dans la section « L'art latino-américain dans le monde d'aujourd'hui ». À son avis, la critique locale a assumé dès ses débuts les canons européens pour analyser et juger les œuvres nationales au moyen d'une optique littéraire déplorable. Les auteurs ont pratiqué une « critique d'inventaire » comparable à la peinture réaliste dans sa recherche de documenter et capter la réalité directement, sans autocritique. « Le manque de traditions formelles propres a donné comme résultat une critique craintive et mal informée (...). C'est ainsi que s'expliquent des œuvres si prétentieuses que les tomes d'*El arte de los argentinos* de José León Pagano²² ». Les références habituelles, les « pères » et principaux contributeurs à l'histoire de la discipline sont maintenant remis en question : les travaux de Julio E. Payró, Cayetano Córdova Iturburu et Romualdo Brughetti n'échappent pas non plus à la catégorie des « critiques d'inventaire », ayant fait des contributions peu intéressantes à la maigre et dispersée critique d'art argentine et latino-américaine, affirme l'auteur²³. Ces propos témoignent de la conscience de Fèvre de la « crise de la critique » – il écrit même sur la « mort » de celle-ci. La réflexion méta-critique et la révision du passé qu'il propose le placent au sein d'exercices autoréférentiels déjà commentés. De son attitude analytique, ne résulte pourtant pas une nouvelle approche de l'art argentin, dont la mise en œuvre pourrait alors être vérifiée dans son écriture. Les contradictions entre la tentative d'historisation de Fèvre de l'avant-garde des années soixante et soixante-dix, et ses déclarations critiques vis-à-vis de ses aînés peuvent être comprises dans le cadre général de la recherche de nouvelles perspectives critiques qui demeurent encore à l'époque sans consolidation.

22 Fermín FÈVRE, « Las formas de la crítica y la respuesta del público », in Damián BAYÓN, *América Latina en sus artes*, México, España, Argentina, Siglo XXI Editores et UNESCO, 1974, pp. 45-61.

23 Les exceptions sont, pour Fèvre, des critiques comme Atalaya (Alfredo Chiabra Acosta) et Aldo Pellegrini, Marta Traba en Colombie, et le Brésilien Mário Pedrosa. Romero Brest est présenté comme une figure extra-continente : « Ses livres, obscurs et contradictoires, ne donnent pas la juste mesure du pouvoir déclencheur et bénéfique de sa tâche. D'autre part, il est un des rares critiques du continent qui a cherché à élaborer une méthodologie critique. » *Ibidem*. [Sus libros, oscuros y contradictorios, no dan una exacta medida del poder desencadenante y beneficioso de su hacer. Por otra parte, es uno de los pocos críticos del continente que ha buscado elaborar una metodología crítica.]

Avant-garde, « dépendance culturelle » et périodisations en lutte

En 1976, l'artiste et critique Kenneth Kemble expose ses objections à la perspective développée par Fèvre l'année antérieure. Il publie un long article occupant tout la quatrième de couverture du neuvième numéro du magazine *Pluma y Pincel. Para la difusión del arte y la cultura latinoamericanos*²⁴. Déjà de par son titre, « Autocolonización cultural. La crisis de nuestra crítica de arte » [Auto-colonisation culturelle. La crise de notre critique d'art] [Image 9-6]²⁵, la contribution s'annonce polémique et conteste ouvertement « la crise des avant-gardes » de Fèvre. Les éditeurs préviennent le lecteur avec une petite note introductive en exposant leur position contraire au contenu de l'article et en affirmant leur volonté d'être toutefois « fidèles à notre ligne d'accepter la dissidence respectueuse et bien fondée ». Kemble suggère que Fèvre applique à l'art argentin plus récent une stratégie comparable à celle apparemment suivie par Carl von Linné « aplatiser avec le pied tout insecte qui ne rentre pas dans les classifications ». À la différence de ce que demandait Luis Felipe Noé à Oscar Masotta en 1967 – une décision intellectuelle « urgente » liée à la position idéologique face à la Révolution cubaine, qui devait se traduire dans la proposition des catégories proprement latino-américaines pour l'analyse de l'art actuel –, le texte de Kemble concerne le processus d'élaboration de l'histoire de l'art plus récent. L'auteur compte, en plus de sa trajectoire comme peintre, une carrière de critique d'art et contribue régulièrement dans le journal anglais *Buenos Aires Herald* et dans la gestion culturelle²⁶. De sa place d'artiste-critique, il conteste un travail qu'il juge, convenablement, comme un texte à volonté historique. Celui-ci, publié d'abord comme un fascicule, rassemblé ensuite avec d'autres textes pour une publication indépendante de la collection originale, va être réédité à plusieurs reprises jusqu'à la décennie suivante et deviendra un texte de consultation. Les objections de Kemble se rapportent à la position idéologique et théorique de Fèvre, et aux opérations visant l'inscription de l'art des dernières années dans l'histoire, notamment aux critères d'inclusion et d'exclusion et à l'autorité de ce qui mène cette action. La remise en question de Kemble, le critique, bien que cherchant à

24 *Pluma y Pincel. Para la difusión del arte y la cultura latinoamericanos* est une publication bimensuelle dirigée par César Bandin Ron et Edmundo Eichelbaum. Elle sort entre 1976 et 1977 et atteint les quarante-cinq livraisons. Quelques membres du staff et collaborateurs sont Osiris Chierico, Germán García, Enrique Pezzoni, Héctor Cartier, Jorge Glusberg, Marcelo Moreno, Rafael Squirru, Fermín Fèvre, María Moreno et Diana Bellessi.

25 Kenneth KEMBLE, « Autocolonización cultural. La crisis de nuestra crítica de arte », *Pluma y Pincel. Para la difusión del arte y la cultura latinoamericanos*, n° 9, 2 août 1976, quatrième de couverture.

26 Sur Kemble et sa production comme critique d'art voir Florencia BATTITI (dir.), *Entre el pincel y la Underwood. Kenneth Kemble, crítico de arte del Buenos Aires Herald*, Buenos Aires, JK Ediciones, 2012 ; et Justo Pastor MELLADO (dir.), *Escritos. Kenneth Kemble. Prólogos, artículos, entrevistas 1961-1998*, Buenos Aires, JK Ediciones, 2012.

éclaircir les erreurs « d'omission, appréciation et hiérarchisation » de Fèvre qui aurait modifié arbitrairement « les faits historiques, tels qu'ils ont eu lieu²⁷. », cache la préoccupation de Kemble, l'artiste, autour de sa place et celle de son œuvre dans ce récit en voie d'élaboration.

Dans son article, Kemble établit un panorama de l'art des années soixante soulignant le caractère avancé et anticipé de certaines expériences des artistes et groupes argentins par rapport à ce qui se passait au même moment à l'étranger. Il vise ainsi à compenser ce qu'il considère le principal problème dans l'analyse de Fèvre : l'idée que l'Argentine n'a pas eu d'avant-gardes authentiques. Pour ce faire, Kemble hiérarchise la période entre 1958 et 1966 et agrmente son argumentation de nombreuses dates et données qu'il a pu connaître directement, l'artiste faisant partie des événements de l'époque. Bien qu'il n'approfondisse pas conceptuellement la notion d'avant-garde, il l'associe aux innovations plastiques et aux ruptures avec la tradition. Celles-ci sont des recherches personnelles et groupales, émancipées de l'« éternel mimétisme *extranjerizante* ». Une chronologie d'événements – notamment des expositions – est présentée et l'auteur s'attarde sur la description des aspects innovateurs de ceux-ci. Les dates sont à chaque fois remarquées afin de mettre en évidence l'« anticipation » de ces manifestations par rapport à d'autres étrangères comparables. On lit par exemple :

1961. (...) la première exposition mondiale d'*Arte Destructivo* [art destructif] avec Seguí, Barilari, Wells, López Anaya, Torras, Roiger et celui qui signe est tenue à la galerie Lirolay, *cinq ans avant* d'un symposium international sur la destruction dans l'art tenu à Londres, et *six ans avant* de la présentation de ladite idée dans le Finch College Museum of Art à New York²⁸.

Kemble renforce les propositions « *made in Argentine* » qui « préfigurent avant la lettre » des développements généralisés plus tard, tels que l'art conceptuel. Il dénonce le rôle de la critique dans chaque moment, son « aveuglement académique », son ignorance et sa condamnation des tendances rénovatrices, qui n'a pas accompagné – sauf exceptions – ce processus. Le texte de Fèvre s'inscrit donc dans cette même tradition critique, car il ignore ou néglige les « signes d'indépendance créative » et favorise au contraire « les continuateurs de la dépendance. » Il pèche pour vouloir faire rentrer dans des catégories et temporalités « importées » le développement de l'art local. Kemble défend les artistes, accusés toujours à son avis d'être les promoteurs des

27 Kenneth KEMBLE, « Autocolonización cultural... », art. cit.

28 *Ibidem*. [1961. Presentada por Aldo Pellegrini y el psicólogo Dr. José Tubio, se realiza la primera muestra mundial de Arte Destructivo con Seguí, Barilari, Wells, López Anaya, Torras, Roiger y el que suscribe en la galería Lirolay, *cinco años antes* de un simposium internacional sobre la destrucción en el arte realizado en Londres, y *seis años antes* de la presentación de dicha idea como original en el Finch College Museum of Art de Nueva York.]

formules étrangères, et accuse au contraire les critiques et théoriciens, dont Fèvre, de « conditionner notre réalité plastique » :

En sauvant *uniquement* ce qui peut être placé dans les linéaments généraux déjà établis dans les grands centres internationaux de l'art, et en ignorant ou en sous-estimant ce qui échappe à toute classification (...), ils ne font que *cautionner la continuité de notre dépendance culturelle*²⁹.

L'accusation dirigée contre Fèvre de contribuer à élaborer une critique et une histoire de l'art « auto-colonisées » s'inscrit dans la même direction que les reproches dirigés par Noé à Masotta presque une décennie avant. L'argument n'a certainement pas trop varié. Kemble et Noé prennent la parole en tant qu'artistes – ils sont aussi de critiques et écrivains d'art – en demandant de la part des critiques et des théoriciens l'élaboration de « critères propres », et d'abandonner des canons esthétiques importés.

Kemble accuse par ailleurs Fèvre de manipulation des données et des faits historiques et s'attaque également à la légitimité de l'autorité de celui-ci dans le domaine. Il pose ainsi des questions rhétoriques visant à disqualifier son adversaire textuel, en se demandant par exemple sur le type d'entraînement qu'il a suivi ou, plus en général, « Comment peut-on distinguer un expert d'un dilettante ? » Le nom de Fèvre est aussi l'excuse pour dénoncer des situations habituelles dans le champ de la réflexion sur l'art dans le pays, peuplé de « présumés historiens, nos théoriciens, nos critiques d'art et d'autres experts, qui ne le sont pas en réalité³⁰. » À l'avis de Kemble, Fèvre ne maîtrise pas les pratiques et procédures d'analyse propres à la discipline historique, ni n'occupe non plus le lieu social qui résulte d'une préparation spécifique dans le métier. L'écriture qui en résulte, ne peut donc pas aspirer à la hiérarchie du récit historique, tant qu'elle n'est pas le résultat de l'articulation des deux conditions précédentes³¹. L'enjeu historiographique de Kemble n'engage pas uniquement ces questions. Il installe le débat autour de l'importance d'un ensemble d'expériences qu'il considère méprisé par Fèvre. Il a fait partie de ces expériences comme artiste et les raconte à la première personne comme un témoin direct des événements. Il s'agit donc pour Kemble de défendre sa propre place dans le récit historique de l'art argentin.

29 *Ibid.* Souligné dans l'original. [Al rescatar solamente lo que se puede ubicar dentro de lineamientos generales ya establecidos por los grandes centros de arte internacionales, e ignorar o subvalorar lo que escapa a toda clasificación (Pérez Celis por ejemplo) no se hace más que avalar la continuidad de nuestra dependencia cultural.]

30 Kenneth KEMBLE, « Autocolonización cultural... », art. cit. [(...) nuestros presuntos historiadores, nuestros teóricos, críticos de arte y demás expertos no lo son en realidad.]

31 *Ibidem*, pp. 119.

Le débat réveille la prise de parole de plusieurs auteurs, *Pluma y pincel* agissant comme une tribune pour la diffusion des opinions des critiques. Ceux-là reviennent sur des aspects méthodologiques de la pratique critique largement discutés dans les colloques et réunions de la fin des années soixante. Nicolás Rubió rédige ainsi une série de recommandations à la communauté des pairs, son texte étant moins accusateur que celui de Kemble et plus prescriptif. Une figure savante, idéale, dont il doute toutefois de l'existence dans le pays, devrait, avant de prononcer des jugements de valeur, confectionner des catalogues raisonnés et des archives organisées chronologiquement, relever les commentaires faits par des artistes et des critiques sur les œuvres, interroger des sources documentaires de toute sorte, même orales. Une fois ces données collectées, il faudra établir des comparaisons avec les mouvements artistiques étrangers analogues. De cette manière, les critiques pourront composer des études sérieuses et éviter des erreurs ou déformations produites par la mémoire comme seul instrument³². Fèvre répond à son tour aux accusations de l'artiste dans le numéro 10 de la revue. D'abord, il affirme qu'il ne s'occupe pas en profondeur de l'étape focalisée par Kemble mais du moment ultérieur : la seconde moitié des années soixante et le début des soixante-dix. Il revient sur la question de la périodisation de l'avant-garde, qu'il organise dans trois moments : à partir de 1860, entre la première après-guerre et les années soixante ; et finalement dans « la crise de l'expérimentalisme, l'époque du "non art" ou "d'après l'art" ». Il refuse l'opinion de Kemble en réaffirmant les caractéristiques de mimétisme et copie de l'art argentin, qui n'a été, à son avis, que « peu de mètres en avance, dans le cadre d'une conception générale mimétique et dépendante³³. »

Jorge Glusberg est partie prenante du débat. Il réagit notamment aux mentions que, tant Kemble que Fèvre, font du travail du CAYC. De la même façon que Kemble, il utilise son intervention pour préciser ses contributions à l'art local et défendre son rôle de fondateur et animateur des activités du centre. Il refuse l'idée d'« auto-colonisation culturelle » en soulignant qu'avec les activités du CAYC il cherche à élaborer une proposition originale, déterminant justement une inversion de ladite « colonisation »³⁴. Il propose un développement artistique enraciné dans le local, indépendant mais en connexion avec ce qui se passe dans le monde. Il réfute également le « défaut de soutien théorique » signalé par Kemble car, au contraire, dans le cas du CAYC, ils ont cherché, affirme-t-il, à se donner une « infrastructure théorique » qui nourrit

32 Nicolás RUBIÓ, « Carta al director ¿Vanguardia o retaguardia? », *Pluma y Pincel*, n° 11, 30 août 1976, quatrième de couverture.

33 Fermín FÈVRE, « Respuesta a Kenneth Kemble », *Pluma y pincel*, n° 10, 16 août 1976, quatrième de couverture.

34 Jorge GLUSBERG, « Polémica abierta. Diálogo versus colonización artística », *Pluma y Pincel*, n° 11, 30 août 1976, quatrième de couverture.

et accompagne la production artistique du groupe. De surcroît, les artistes sont eux-mêmes en train de produire leur discours : le conceptualisme idéologique. En ce qui concerne l'entrée dans l'histoire de l'art plus récent, Glusberg distingue les deux dernières décennies : les années soixante ont été une période d'action, tandis que la décennie suivante est réflexive. Il propose également une organisation plus générale de l'art argentin en trois périodes : coloniale, cosmopolite et, expérimentale et nationale. La première est celle des voyages en Europe et du retard. La deuxième, s'étend entre les années cinquante et une partie des soixante, elle inclut le travail des artistes concrets, la Nueva Figuración et des expériences comme *La Menesunda*. Lors de cette étape intermédiaire, les artistes jeunes fixent les bases d'une conscientisation culturelle et tentent de mettre les horloges « à l'heure de l'Amérique latine » – notons ici comment la lecture de Glusberg sur cette période fait appel à une figure connue de la critique et l'historiographie mais renouvelle ses termes. Le troisième moment, encore en cours à ce moment-là, est celui des démarches sérieuses de s'adapter à la réalité locale :

On note une évidente attitude de changement qui remet en question ouvertement et définitivement le colonialisme, intensément cultivé encore par quelques « maîtres », héritiers et marchands. Les jeunes, qui en ont marre de la tradition qui dissimule les œuvres au moyen d'une phraséologie esthétique-spiritualiste, et qui les considère des « valeurs d'échange », réagissent face au contrôle politique et financier de l'art³⁵.

L'étape « dépendante » est donc, dans cette perspective, finie. Au type d'approche des œuvres proposée par Fèvre, isolée et esthétique, Glusberg en oppose une du type contextuel où intervient tout l'environnement de l'artiste. Il affirme ainsi que l'art argentin actuel qu'il appelle « art des systèmes » et qu'il promeut dans le CAYC partage une même matrice : « Duchamp et les racines latino-américaines ». L'indication de cette double filiation montre les prises de distance de la nouvelle génération de critiques vis-à-vis des interprétations « francisées » classiques. L'origine de l'art actuel n'est plus l'impressionnisme, mais la figure de Marcel Duchamp. Celle-ci est alors vue comme la référence principale de l'art du XX^e siècle, dont les contributions sont notamment récupérées depuis la fin des années cinquante – on a signalé dans une autre section les interprétations orientées déjà ce sens dans les écrits et traductions d'Edgardo Antonio Vigo. Toutefois, l'introduction de Duchamp pourrait être comprise comme la substitution d'une

35 *Ibidem*. [(...) se hace evidente una actitud de cambio que cuestiona abierta y definitivamente al colonialismo, intensamente cultivado todavía por algunos « maestros », herederos y marchands. Los jóvenes, hartos de la tradición que disimula las obras a través de una fraseología estético-espiritualista, y que las considera « valores de cambio », reaccionan frente al control político y financiero del arte.]

référence française par une autre. La nouveauté de la proposition se trouve dans l'articulation de la référence européenne renouvelée et celle qui hiérarchise et met en valeur l'appartenance au continent. Cette base historique à deux composants complémentaires est identifiée et défendue par le critique et assurerait le développement identitaire de l'art local.

Dans les récits proposant les premières lectures historiques des années soixante, la crise initiée quelques années auparavant et encore non résolue autant que des tentatives visant le dépassement de celle-ci sont mises en évidence. Dans la recherche de nouvelles approches, méthodes et terminologies pour l'analyse et l'interprétation de l'art certaines démarches restent dubitatives et imprégnées de formes anciennes à peine dissimulées par l'application superficielle des notions ou du vocabulaire « en vogue ». Dans celles-ci survivent les rapports avec la temporalité des centres que la littérature sur l'art signale traditionnellement et subsiste la référence aux régions privilégiées de l'espace mondial des arts, ensemble où la distribution des forces rectrices n'aurait pas changé. Ces écrits résistent moins bien à une lecture contemporaine. D'autres positions dénoncent les vieilles et mauvaises habitudes des intellectuels locaux, ou risquent des catégories et prises de positions en accord avec la montée en puissance de la pensée latino-américaine signalée plus haut. Certaines d'entre elles refusent l'adoption irréfléchie du pouvoir des régions centrales et proposent en échange des interprétations explicitement localisées à l'intérieur de l'espace latino-américain, sans que cela n'implique pourtant une rupture des liens avec l'étranger.

Conclusion

Le pouvoir d'influence des modèles de référence étrangers diminue dans la littérature critique et historique sur l'art en Argentine lors de la période étudiée. Parmi ces modèles, on détecte la primauté du français. Contribuant à façonner le profil de la jeune nation pendant le XIX^e siècle – ses lois et institutions – il participe comme la référence principale dans la constitution du système de l'art local – ses institutions spécialisées, le sens du goût, les pratiques associées à la production et l'exposition de l'art, entre d'autres, car la France est perçue comme l'idéal de civilisation qu'il faut imiter. Le pouvoir du modèle français est bien plus durable dans les domaines de la culture et des arts que dans d'autres aires de la vie politique, économique et sociale du pays. Quels sont les motifs qui ont rendu possible cette durabilité ? On a proposé quelques réponses partielles qu'il faut alors synthétiser. Les élites aristocratiques du XIX^e siècle et du début du XX^e ont voulu conserver sous leur égide « le pouvoir de la culture » afin de s'assurer une place dans la structure sociale qui était alors en plein changement. Le signe de cette « culture » était la France, la maîtrise de sa langue était son distinctif et les voyages en Europe un privilège des classes aisées. « Nous ne sommes pas des Latino-américains, nous avons été élevés ici, dans le Paris du Sud¹ » ont pensé probablement ces générations, qui ont perçu comme un accident leur appartenance à l'Argentine ou, au contraire, qui n'ont pas expérimenté leurs déplacements entre Paris, Buenos Aires et La Pampa comme une discontinuité. La proximité avec la France est une représentation qui rassemble à la fois constatation et expression de souhaits, et est nourrie au cours des années par les traversées continues du corridor atlantique. Elle devient indépendante de l'existence concrète d'accords et projets communs entre les pouvoirs politiques et économiques des deux pays. Cette indépendance lui permet alors de fonctionner comme un lieu commun ou une sorte de mythe, une construction culturelle partagée, fonctionnelle, naturalisée, dont on ne cherche pas la racine ou le soubassement.

Dans ce cadre, la littérature sur l'art et les perspectives théoriques et esthétiques préférées ont été celles fournies par les diverses nations européennes. L'histoire de l'art moderne français s'impose comme canon parmi les auteurs argentins qui reconnaissent à travers elle l'autorité de Paris comme centre de l'espace mondial des arts et adoptent la cadence du « Méridien de

1 Ou « à la Suisse du Sud » comme chante aujourd'hui le groupe uruguayen Cuarteto de nos en référence ironique à son pays. Les Uruguayens ont eux aussi leur propre mythe de l'exception par rapport au reste des pays latino-américains.

Greenwich » instauré par celle-ci. Les entreprises de traductions d'ouvrages français et la circulation d'originaux dans le pays renforcent cette orientation. D'autres références – italiennes, espagnoles, allemandes –, participent sans doute à l'élaboration du système de valeurs artistique de la critique d'art et des principes de l'historiographie argentins, mais ils ne font pas partie des « modèles » de référence plus généraux. Bien qu'ils ne soient pas français, ils proviennent toutefois de l'occident. Quelques tentatives divergentes ont été mises en place depuis les années vingt par des auteurs locaux, ils ont essayé de substituer l'influence de ce modèle par des perspectives nationalistes et régionalistes et de combattre l'adoption des normes étrangères par des normes propres. Ces options n'ont pourtant pas réussi à s'imposer dans la littérature sur l'art. Le cas des États-Unis est particulier. Pendant les premières décennies du XX^e siècle, dans l'imaginaire des Argentins, subsiste l'idée des similitudes entre le développement des deux pays, bien que celui-ci ait déjà démontré sa supériorité avançant sur le continent grâce à sa politique impérialiste. Par conséquent, l'art de ce pays est d'abord comparable à celui de l'Argentine : c'est un art d'une nation jeune, sans tradition, qui suit les leçons modernes de l'École de Paris. La place des États-Unis dans l'espace mondial des arts se modifie à partir de la Seconde Guerre mondiale et les écrits des Argentins montrent un intérêt grandissant pour ce pays du continent qui réussit à concurrencer la référence traditionnelle française. La littérature sur l'art argentin ne reste pas isolée des débats dû à sa connexion historique avec la France, d'un côté, et à la nouveauté de la concurrence américaine d'un pays européen en matière d'art, de l'autre. Ce succès est perçu par certains comme une voie dont l'Argentine pourra aussi profiter. Pendant la période étudiée, les États-Unis attirent des artistes et critiques, et sont la source financière de projets qui cachent des intentions politiques. En dépit de cela, les Argentins ne feront écho que tardivement des contributions états-uniennes en matière de critique, histoire et théorie de l'art. Dans cet aspect, cette nation manque autant de traditions que l'Argentine. De plus, certaines de ses interprétations s'accordent à celles des Français. Dans ce sens, on postule donc que le modèle français n'a pas eu parmi les Argentins de concurrents externes ni internes, fait qui lui a permis de dominer aisément la scène de la littérature sur l'art durant la première moitié du XX^e siècle.

Le modèle français ne sort toutefois pas indemne des remises en question des années soixante. Celles-ci touchent toutes les systèmes d'autorité et de valeurs établis. Les prises de positions publiques contre les diverses formes du pouvoir et de la tradition se sont manifestées en Occident, bien que certaines des contestations aient pu avoir un caractère plutôt rhétorique ou que leur portée soit surestimée aujourd'hui. Les références canoniques de la littérature sur l'art

argentin ne sont pas épargnées des examens critiques et des renversements des principes en vigueur jusqu'alors. L'adoption des modèles étrangers est signalée comme une stratégie caduque des générations aînées et des intellectuels *afrancesados* reniant leur appartenance culturelle « authentique ». Le modèle français – ainsi que d'autres – est mis à nu en tant que tel, et son fonctionnement dans la littérature sur l'art est dévoilé. Cela ne se produit pas une fois pour toutes et les auteurs ne sont pas tous inscrits dans les mêmes démarches critiques. Ce processus de révision a eu autant d'étapes d'avancée que d'étapes de recul, et cela n'a pas été homogène. On a montré la cohabitation et les croisements de modèles de référence ainsi que les tâtonnements des Argentins cherchant à les mettre en évidence, les déconstruire et les remplacer. Dans ce processus, des topiques habituels de la pensée sur l'art argentin réapparaissent, notamment celui concernant l'identité de l'art national, puis latino-américain. Toutefois, on peut affirmer qu'à la fin de la période étudiée ces rapports de l'historiographie de l'art argentin avec les références canoniques françaises sont notablement affaiblis. Dans ce contexte, la remise en question des modèles d'autorité n'implique pas la substitution de la référence française par une référence nouvelle. Sur ce point, le cas de la littérature sur l'art argentin est imprégné d'une problématique à deux visages. D'une part, elle est secouée par la crise de la fin de l'ère moderne et de la rentrée dans l'époque contemporaine qui traverse l'art occidental et qui engage notamment les fondements du méta-discours artistique. De l'autre, le virage vers une perspective régionaliste contribue à démonter les critères européens hérités et à tenter de formuler les problèmes de l'art local en termes élaborés dans le pays et la région. Depuis la fin des années soixante la recherche de formes de légitimation et interprétation de l'art s'oriente de plus en plus vers des potentialités nationales et continentales, et tend à refuser les intromissions tant européennes qu'états-unienues. Le débat des critiques argentins est donc traversé par des perspectives locales, latino-américaines et une autre plus générale touchant les arts occidentaux. Le polycentrisme de l'espace mondial des arts, efface progressivement la possibilité qu'aucun modèle comparable au français ou européen puisse être désormais fonctionnel. Les expériences du temps et de l'espace sont également transformées et leur expression discursive reconfigurée.

Cette thèse s'arrête au seuil d'une nouvelle étape où seront débattues les perspectives continentales par des auteurs de divers pays de la région. Des colloques internationaux de critiques d'art, et plus tard d'importantes expositions tenues aux États-Unis et en Europe ont mis sur la scène internationale « l'art latino-américain » dans un contexte profondément différent de celui que l'on a abordé. Quelques recherches ont été déjà menées sur cette période et sur les

thématiques qui ont engagé les critiques. La discussion autour de l'art latino-américain s'est largement amplifié, ainsi que les travaux et l'intérêt des chercheurs de multiples pays. Les noms de quelques critiques du continent sont maintenant reconnus et leurs publications et idées exhumées, et des commissaires latino-américains publient et conduisent aujourd'hui des projets et institutions à travers le monde. En ce qui concerne l'Argentine, il reste à récupérer, organiser et analyser des corpus d'œuvres des auteurs étudiés de forme fragmentaire dans cette thèse, et à leur octroyer une nouvelle hiérarchie dans l'historiographie argentine de l'art. Dans une perspective proche à celle que nous avons présentée ici, il serait également envisageable de proposer des études comparatives et de fouiller dans les points de rencontre et échange entre les littératures sur l'art argentine, continentale et mondiales.

Resumen en español

Introducción.....	374
1. La escritura sobre arte y los modelos europeos.....	383
2. Las bibliotecas de los autores argentinos. Leer, traducir, escribir.....	387
3. Pasado, presente y futuro del arte argentino a comienzos de los años sesenta.....	391
4. Coexistencia y conflicto de las representaciones de la cultura europea, nacional y regional.....	394
5. Alcance y límites de un episodio cosmopolita.....	397
6. Formas artísticas inéditas, modelos extranjeros y compromiso.....	400
7. La circulación de los textos críticos: un intento de inversión de la orientación tradicional.....	403
8. La crítica de arte en busca de una nueva legitimidad.....	405
9. El arte de los años sesenta ingresa en la historia.....	408
Conclusión.....	410

Lista de abreviaturas

AACA: Asociación Argentina de Críticos de Arte

ACA: Archivos de la crítica de arte

AICA: Asociación Internacional de Críticos de Arte

ITDT: Instituto Torcuato Di Tella

CAV: Centro de Artes Visuales del ITDT

CAYC: Centro de Arte y Comunicación

MAM-BA: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

MNBA: Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires

Archives CAV ITDT: Archivo del CAV del ITDT, Universidad Di Tella

Archives JRB: Archivo Jorge Romero Brest, Instituto de Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, (Archives JRB)

Introducción

Esta tesis estudia la escritura sobre artes visuales en Argentina y la presencia en ella de modelos de referencia extranjeros, en particular del que definimos como “modelo francés”². Se analiza la vigencia de esas referencias de autoridad en la escritura crítica e histórica sobre el arte argentino entre fines de los años cincuenta y comienzos de los sesenta, y su posterior declive y abandono hacia fines de la década y comienzos de los años setenta. Se observa cómo se modificaron esas referencias y se propone que los modelos europeos fueron cuestionados y progresivamente abandonados, privilegiando elaboraciones nacionalistas y latinoamericanistas. En el mismo sentido, se busca demostrar que el modo de definir la entidad “arte argentino” y de elaborar su historia pasó de una orientación comparativa tradicional y unidireccional entre Buenos Aires y Europa, a la consideración de referencias múltiples en una nueva configuración que llamamos “policéntrica”³. Estas ideas de partida son confrontadas con textos de crítica de arte, reseñas y ensayos, de circulación mediática⁴, e historias del arte de autores argentinos (Cayetano Córdova Iturburu, Romualdo Brughetti, Jorge Romero Brest, Ángel Osvaldo Nessi, Rafael Squirru, Aldo Pellegrini, Jorge Glusberg, entre otros); y con textos de artistas que actuaron también en el campo de la escritura y la edición (Edgardo Antonio Vigo, Luis Felipe Noé, Kenneth Kemble).

La literatura sobre arte argentino ha sido elaborada a partir de diversas referencias provenientes de los modelos europeos, en especial del modelo francés. Entre fines de los años cincuenta y comienzos de los años setenta, la autoridad de esos modelos se vio, sin embargo, debilitada. Las referencias tradicionales fueron abiertamente objetadas, dislocadas y abandonadas, en el marco general de la crisis de la modernidad. Las interpretaciones ideológicas de la segunda mitad de la década del sesenta, tanto como el fortalecimiento del pensamiento latinoamericano, profundizaron ese agotamiento. En esta tesis se estudian los diversos aspectos de la

2 Para el desarrollo de esta noción nos apoyamos en los estudios de las relaciones y las representaciones que circularon a lo largo de la historia entre América Latina y Francia propuestos por el historiador francés Denis ROLLAND, *La crise du modèle français. Marianne et l'Amérique latine. Culture, politique et identité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Institut Universitaire de France, 2000, y *L'Amérique latine et la France: acteurs et réseaux d'une relation culturelle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

3 La noción se comentada en Claudia GILMAN, *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2003.

4 Para clasificar estos tipos de textos de crítica de arte nos basamos en la tipología propuesta en Gérard GENETTE, “Ouverture métacritique”, *Figures V*, París, Éd. du Seuil, 2002.

transformación de la crítica de arte y de la historia del arte argentinas tenida en el seno de ese proceso.

En el campo cultural argentino, mencionar las relaciones, influencias y puntos de contacto entre este país y Francia es un lugar común. La arquitectura de ciertas zonas de Buenos Aires, el sistema de valores de las élites modernas, la literatura, el psicoanálisis y el pensamiento político corroboran esta percepción, aunque el país haya sido colonizado por España, como su lengua testimonia de manera irrefutable. En Francia, al contrario, referirse a los lazos de ambos países en círculos poco familiarizados con estos temas, sorprende y despierta interrogantes. La historia general no muestra especialmente contactos entre las dos naciones, que no están vinculadas por el pasado colonial ni más tarde por flujos migratorios relevantes. En la escritura argentina sobre artes visuales, sin embargo, las referencias a Francia, su cultura, sus autores y su arte son habituales y persistentes. Esta situación es comprobada por estudios que abordan la producción cultural y la construcción del relato histórico del arte argentino, anteriores a este trabajo. Siguiendo esta dirección, uno de los objetivos de esta tesis es contribuir a esclarecer los componentes y el funcionamiento del imaginario durable que liga el arte argentino a Francia en la literatura especializada y que otorga a ese país y a su cultura estatus de autoridad en la materia. Del mismo modo, se analizan las circunstancias que determinaron la modificación de ese lugar común, en tanto comprobamos que esa percepción no es ni fija ni monolítica a través del tiempo.

En los capítulos iniciales, se estudia la definición y representación de “lo francés” en la escritura sobre arte así como la participación de las referencias al arte y a la historia del arte francés en los modos de abordaje del arte argentino durante la primera mitad del siglo XX. Luego, se observa la transformación de los discursos que acompañan la práctica artística durante los años sesenta, período en el que tiene lugar el pasaje entre la era moderna y la época contemporánea. En esos años, las representaciones sobre la composición y la dimensión del “espacio mundial del arte” se ven afectadas, tanto como la asignación de los roles centrales y periféricos entre las regiones que lo componen y las relaciones que se establecen entre ellas. En este marco, se estudian los cambios que sufre la representación de “lo francés” como consecuencia de las transformaciones de las condiciones histórico-sociales y del pensamiento que le dieron origen. Postulamos entonces que la modificación de esas condiciones condujo a la revisión, crítica y debilitamiento general de la presencia del modelo francés en la escritura argentina sobre arte. Durante este proceso, otras perspectivas compiten con las referencias tradicionales y el modos de percibir los modelos extranjeros propiamente dicho se transforma y redefine.

La crítica de arte es el primer discurso encargado de elaborar una palabra pública sobre las obras de arte, seguido más tarde por la historia del arte. Ambos cumplen una acción productiva en relación a las obras, ya que contribuyen a su existencia y a su producción social de sentido⁵ por medio del comentario y de las operaciones dirigidas a lograr su visibilidad y circulación. La crítica de arte actualiza, interpreta y evalúa las obras, mientras que la historia propone categorías, jerarquías y conceptos e inscribe el arte y los artistas en el relato sobre el pasado. Esta tesis no se ocupa de las obras de arte sino de los textos sobre arte⁶. Sin embargo, las obras de arte ingresan a este trabajo a partir de los escritos que las toman como objeto de su comentario, buscando tanto el juicio y la valoración como la historización. La crítica y la historia del arte son comprendidas, a su vez, como instituciones que integran el sistema del arte, y se consideran los modos en que ellas determinan la vida social de las obras a través del comentario, cuya sola producción implica un acto de puesta en valor.

En este trabajo, la definición de “escritura sobre arte” no se restringe a un solo género. Del conjunto de los discursos sobre el arte, se focaliza sobre la crítica de arte, la historia del arte y los escritos de artista⁷. En lo que respecta a la crítica, distinguimos aquella de “reseña”, que informa y aconseja, privilegia la descripción, se difunde en los medios, es rápida y pragmática y busca esclarecer al público, de la crítica de “ensayo”, que puede cumplir una función crítica o no, que tiende a abordar toda la obra de un artista o una entidad histórica, y cuya función es el comentario que puede combinar descripción e interpretación. La relación temporal que los textos mantienen con su objeto es determinada por la agenda de exposiciones en el primer caso, e indeterminada en el segundo⁸. Los dos tipos de crítica integran el corpus estudiado, aunque ciertos debates y temas condujeron a priorizar la crítica de ensayo. En estos casos, se trata de escritos metacríticos cuyo objeto es el análisis de la función social de la escritura sobre arte, los autores,

5 Eliseo VERÓN, *La semiosis social: fragmentos de una teoría de la discursividad*, Buenos Aires, Gedisa, 2004.

6 Esta tesis opera en el nivel meta-discursivo en tanto propone un abordaje analítico de los escritos sobre arte que constituyen su discurso objeto. Cf. *Ibidem*. A su vez, la literatura crítica e histórica sobre arte integraría el universo metadiscursivo en relación al arte como discurso, la obra considerada como texto artístico. Sobre este punto nos remitimos a la perspectiva desarrollada a partir de los aportes de Verón, Genette y otros, en Sergio MOYINEDO, “¿Cuándo hay arte?” *Determinaciones discursivas de la circulación artística*, tesis de maestría FBA/UNLP, 2008, inédita.

7 En francés es necesario establecer la distinción entre las denominaciones “littérature sur l’art” y littérature d’art”. “Littérature d’art” designaría aquellos escritos cuyo objetivo sería el de formalizar y hacer transmisible una “experiencia estética” y cuya autoría puede estar a cargo de un artista, un aficionado o un profesional. Ver Joëlle PRUNGNAUD, *La “littérature d’art”: entre critique et création*, Villeneuve d’Ascq, Éd. du Conseil scientifique de l’Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2010. El corpus de esta tesis no incluye especialmente este tipo de textos, aunque esto no impide que ciertos textos analizados –o ciertos pasajes dentro de esos textos– revistan eventualmente esas características.

8 Gérard GENETTE, “Ouverture métacritique”, en op. cit., pp. 7-37.

los métodos de abordaje de las obras y los estilos de escritura. El interés especial por este tipo de escritos reside en que muestran, y a la vez construyen, en cada momento del período, las representaciones y autorepresentaciones sobre de lo que son o deben ser la escritura sobre arte y la tarea de los escritores que abordan el arte como objeto de su escritura. Estas inquietudes autorreferenciales se expresan principalmente por medio de ensayos, pero pueden también ser rastreadas en textos de crítica de reseña.

A diferencia de la crítica, la historia del arte no se encarga de la valoración del arte, aunque la sola selección del objeto de su comentario implique un gesto en esa dirección. La historia del arte establece con las manifestaciones artísticas de las que se ocupa una relación temporal diferente a la que mantiene la crítica; se elabora independientemente de la presencia de obras y artistas en la escena contemporánea y entre éstas y la interpretación histórica suele mediar mayor distancia temporal y perspectiva. Los soportes y la circulación social de los textos críticos e históricos también varían. La elaboración de la historia del arte –como la de la historia *tout court*– puede ser pensada como el efecto de una operación que combina la relación entre una “lugar”, unos “procedimientos” de análisis específicos y la construcción de un “texto”, de una literatura particular⁹. Más allá de estas distinciones básicas, encontramos que en gran cantidad de los textos examinados las características que diferencian a la crítica de arte de la historia del arte tienden a confundirse. La crítica propone categorías y establece periodizaciones, intenta aproximaciones históricas del arte del que es contemporánea y se anticipa a la tarea de la historia del arte. Los textos históricos, por su parte, no son muy abundantes en el período y no se presentan necesariamente como tales. En numerosas ocasiones, aunque se trate de textos históricos, practican el comentario y la apreciación estética. El tercer tipo de textos que compone el corpus es el de los escritos de artistas. Algunos de ellos pueden ser entendidos como “*enunciados teóricos* que no son ni obras ni comentarios de la obra pero que proponen modelos o vías para la acción futura, para las obras por producir¹⁰”. Sin embargo, del conjunto de esta “literatura artística¹¹” destacamos principalmente los escritos donde los artistas actúan como críticos de arte -nos referimos así a artistas-escritores o a artistas-críticos- y a aquellos textos que intervienen en el debate de ideas sobre la definición y el rol de la crítica de arte y sobre la escritura de la historia del arte, junto a los escritos de los críticos de oficio. Entre todas estas categorías, los textos estudiados son aquellos

9 Michel de CERTEAU, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 2002, p. 79.

10 Jean-Marc POINSOT, *Quand l'œuvre a lieu: l'art exposé et ses récits autorisés*, Genève, Musée d'art moderne et contemporain, Dijon, les Presses du réel, 2008, p. 143.

11 Jean-Marc POINSOT, Pierre-Henry FRANGNE, *L'invention de la critique d'art*, Actas del coloquio internacional celebrado en la Université Rennes 2- UEB, el 24 y 25 junio de 1999, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002.

en los que se detecta el funcionamiento de los modelos extranjeros de referencia, la expresión de las relaciones al tiempo y al espacio, las tomas de posición y las polémicas sobre estas representaciones, así como las cuestiones de lo nacional en el arte y de la filiación cultural. Otros numerosos aspectos que podrían ser objeto de análisis no son aquí tomados en cuenta.

La composición y el funcionamiento de la comunidad de autores durante el período explican algunas de las características de los textos que integran el corpus estudiado. Las condiciones sociales de la formación y la inserción profesional de los escritores distan de estar claramente definidas y consolidadas. La profesionalización de la crítica de arte está aún en etapa de construcción y los límites entre la práctica de la crítica de arte y la de la historia del arte no se encuentran estrictamente establecidos ni, en consecuencia, los campos de competencia de una y otra. La variedad de perfiles entre los “escritores de arte” tanto como los múltiples soportes para la escritura que elaboran, describen un panorama multiforme: en cuanto a los ámbitos de desempeño profesional, los autores son mayormente profesores, empleados y funcionarios públicos o de instituciones privadas, periodistas y artistas. Con frecuencia, cumplen estas tareas en simultáneo o en momentos sucesivos de sus carreras. La escritura y las acciones como agentes de influencia¹² se llevan a cabo desde emplazamientos también variados: los escritores son conferencistas, editores, traductores, redactores de prefacios, organizadores de exposiciones, miembros de la asociación de críticos de arte, etc. Entre ellos, muchos contribuyen regularmente con publicaciones periódicas y algunos desarrollan carreras como poetas y literatos. Esto explica la presencia de las mismas figuras en diversos frentes profesionales y la recurrencia de los mismos nombres practicando distintos géneros de la escritura. Más adecuado que confirmar la existencia de una verdadera disciplina histórica y de “historiadores del arte”, en el sentido actual de la expresión, por un lado, y de críticos de arte, por el otro, sería afirmar que durante el período hay autores que asumen, de manera bastante fluida, las tareas de elaboración de la crítica y la historia del arte en el país. Textos de distintos géneros y calidad, eruditos o de divulgación, que analizan o juzgan, historizan o aprecian, se redactan y constituyen la literatura sobre arte de los argentinos durante numerosos años. La composición del corpus busca reproducir la complejidad del campo de la escritura especializada entre fines de los años cincuenta y comienzos de los setenta. Con sus limitaciones y aportes, estos escritos representan el lugar donde recuperar las discusiones y los modos de pensar el arte en la época.

12 Jean-Marc POINSOT, “La critique au-delà de sa définition”, en Chantal CHARBONNEAU (dir.), *Colloque International Max et Iris Stern. La critique d’art entre diffusion et prospection*, Montréal, Musée d’art contemporain de Montréal, 2007, pp. 29-42.

Además de los libros y artículos de circulación pública, este trabajo examina las correspondencias, esa escritura privada que conforma el paratexto de la producción de los autores. En nuestra perspectiva, las cartas constituyen un emplazamiento privilegiado donde recuperar los rastros de los proyectos concebidos y desarrollados por los viajeros argentinos y franceses que circularon entre las dos costas del Atlántico. En estos escritos se detecta la circulación de información, las impresiones y puntos de vista de los interlocutores. Ellos acompañan el proceso de elaboración de los textos, luego publicados o dejados inéditos, y registran los efectos de su recepción social. Si bien se trata, inicialmente, de una comunicación confidencial, las cartas anticipan su potencial circulación pública, en especial cuando se trata de la correspondencia de los críticos de arte.

La metodología de esta investigación se construyó en el desplazamiento entre dos países, dos idiomas y dos tradiciones culturales. Fueron interrogados y sondeados archivos franceses y argentinos con el objetivo de recuperar las huellas de los encuentros entre los autores, los críticos y los artistas, de las reuniones internacionales donde intervinieron y de los proyectos que imaginaron juntos a lo largo del período. Los modos en los que la cultura y la historia del arte francés intervienen en la escritura sobre arte argentino son analizados en textos publicados mayoritariamente en español en Argentina. Algunos escritos inéditos fueron localizados en fondos de archivo en ambos países y sumados al corpus. Si bien estos no se difundieron públicamente y por eso mismo no lograron impactar en la escena contemporánea a su producción, el hecho de que hayan permanecido fuera de esa circulación es elocuente en relación a los mismos obstáculos que la impidieron. Aquí buscamos su puesta en valor y su inclusión en tramas compuestas por otros textos –libros, artículos y correspondencias– que les otorgan una nueva legibilidad a la luz misma del fracaso de su destino público original. El trabajo sobre el conjunto “escritura sobre arte” compuesto de distintos tipos de textos de autores argentinos y franceses determinó la confección de diversas modalidades de abordaje según los aspectos que se pretendía subrayar y las preguntas formuladas en el transcurso de la investigación. Así, se observan conjuntos de textos contemporáneos que abordan un mismo tema o problema; publicaciones periódicas, dispositivos que permiten distintas vías de abordaje y niveles de lectura; aspectos de la producción de ciertos autores, que conjugan la realización de una obra crítica con acciones como agentes de influencia en el medio artístico; los desplazamientos de los textos entre los idiomas por medio de la traducción; del mismo modo, se confrontan los escritos de autores franceses y argentinos sobre un mismo tema en una perspectiva comparada. Para esto se recurre a

herramientas del análisis de los discursos y a la historia de las ideas y de los intelectuales, con el fin de otorgar un marco analítico e interpretativo a los escritos sobre arte de la época. Si bien algunos de los temas tratados fueron anteriormente estudiados por otras áreas de la investigación cultural –historia de la crítica literaria y del ensayo histórico, por ejemplo–, aquí proponemos una contribución a la historia de los discursos sobre arte.

El debate de ideas que atraviesa los años sesenta reviste facetas particulares y locales, que son al mismo tiempo compartidas por el contexto más amplio de las artes, la crítica y la teoría occidentales. La crisis y el declive gradual del arte moderno y de los “relatos dominantes” que le otorgaban legitimidad teórica y crítica desencadenan diversos cuestionamientos que repercuten en la literatura, inicialmente crítica y más tarde histórica y teórica. Esta crisis afecta el método, el estilo y la función de la crítica de arte en distintos grados y momentos. En esta coyuntura, los modelos de referencia europeos son juzgados del mismo modo que otras figuras de autoridad tradicional. Uno de los objetivos de esta tesis es trazar la historia de esa crisis en Argentina, examinando la etapa de su eclosión, las primeras reacciones frente a lo nuevo, la progresiva toma de conciencia de los escritores frente a esta crisis y los intentos de confección de metodologías y categorías renovadas.

El arte y la historia de las instituciones artísticas del período ya han sido objeto de estudios historiográficos, mientras que la escritura sobre arte no ha sido examinada más que parcial y fragmentariamente. Esto se debe, en parte, a la idea de que la producción crítica es pobre en el período. Los trabajos existentes se refieren al arte de vanguardia, a la experimentación y a la protesta, y concluyen generalmente que el discurso de acompañamiento no estuvo a la altura de esas prácticas. Sin embargo, en esos años, los críticos de arte, escritores de arte, artistas, críticos literarios y otros abordaron el fenómeno artístico como objeto de su reflexión. Editaron revistas, organizaron compilaciones, firmaron monografías, prefacios de catálogos de exposición y ensayos estéticos y, en algunos casos, historias del arte local e internacional. Es posible afirmar que un sector de esta escritura no obtiene el rango de la gran literatura artística crítica, estética u histórica, y algunos textos soportan mal la lectura contemporánea. Los estilos envejecieron tanto como las perspectivas de análisis y los criterios de juicio del arte. Pero la mayor parte de esos escritos, sin embargo, logró distinguir y examinar las nuevas problemáticas propias al fin de la era moderna. Más allá del diagnóstico, fueron impulsados también algunos intentos de respuesta a la nueva situación.

Entre los objetivos de esta tesis se cuenta la aspiración a contrabalancear los estudios recientes que otorgan un rol predominante a las relaciones entre Argentina y Estados Unidos durante los años sesenta, desatendiendo la persistencia de lazos culturales –reales o deseados– de los argentinos con Francia. Del mismo modo, aunque este no sea un objetivo principal, pretendemos contribuir a la revisión de la idea, numerosas veces repetida, del declive de París y de la substitución de su poderío centralista por el de Nueva York durante los años posteriores a la segunda guerra mundial, idea promovida por la propia crítica e historiografía del arte moderno de origen estadounidense.

Los modelos de referencia de origen extranjero participan en la escritura sobre arte argentino a comienzos del período estudiado, como se demuestra en el primer capítulo. Se trata de representaciones de las culturas de donde emanan –“Europa”, “Francia”–, y pueden ser identificados en los textos a partir de los temas tratados, de la bibliografía, de las referencias eruditas elegidas y de figuras textuales de aparición recurrente. Dichos modelos proveen conjuntos de reglas nunca claramente enunciadas pero activadas cuando se escribe la historia y se juzga el arte local. En primer lugar, la percepción de Francia como ideal de civilización para la joven nación y, más tarde, la historia del arte moderno de origen francés, son los hitos que guían la observación y la evaluación del desarrollo del arte argentino. Este canon nutre las percepciones sobre el lugar que ocupa el arte local en la escena artística mundial, sobre la orientación privilegiada de ese espacio y sobre las relaciones que establecen las distintas regiones que conforman ese espacio. Del mismo modo, la temporalidad del arte argentino es modelada en el contacto con esos modelos, encargados de establecer el “tiempo universal”.

Desde una perspectiva que busca esclarecer las conexiones simbólicas pero también concretas entre Francia y Argentina, se observan los escritos que viajan entre ambos países. Se trata de libros sobre arte moderno francés y europeo disponibles en el país, que son introducidos y leídos en versión original por los autores locales de perfil “cosmopolita”. Algunos de ellos atraviesan las fronteras de la élite intelectual políglota y son puestos a disposición del público argentino por medio de la traducción. En el segundo capítulo, analizamos la composición de las bibliotecas de críticos y artistas argentinos, y las estrategias desarrolladas para compensar las lagunas de las colecciones.

A comienzos de los años sesenta, distintas percepciones sobre el ritmo del tiempo histórico pueden rastrearse en la escritura sobre arte, en especial en la crítica. Los autores coinciden, en general, en la idea de que el desarrollo del arte argentino se ha acelerado. Las pruebas que

sostienen esta percepción se deducen del análisis de la situación de las instituciones artísticas y de la difusión de la pintura informal entre los artistas locales. El “meridiano de Greenwich” francés que domina el espacio mundial del arte de Occidente rige todavía la temporalidad del arte argentino. Pero si antes esa referencia determinaba el grado de atraso y estancamiento del arte nacional, constituye ahora, en cambio, el baremo con la que constatar que los relojes del arte del Sur “se pusieron en hora” y que el arte argentino domina “el idioma universal”. Esta transformación del vocabulario de la crítica que da cuenta de las nuevas percepciones respecto del tiempo se analiza en el tercer capítulo.

El estudio de una revista aparecida a comienzos de los años sesenta en Buenos Aires, permite verificar las numerosas representaciones de las que es objeto por entonces la cultura europea entre los Argentinos. La pertenencia cultural es también discutida en esas páginas, así como la perspectiva panamericana, revitalizada durante el período. En el capítulo 4 se analiza la conjunción de imágenes y de textos en un producto editorial que conserva las huellas de las tensiones propias del pasaje entre los años cincuenta y la década siguiente.

Además de los textos, los autores se desplazan también entre los continentes. Los argentinos, exiliados voluntarios, se instalan en París, mientras que críticos franceses, estadounidenses y latinoamericanos llegan a Argentina gracias a los programas de promoción del intercambio internacional. Los viajeros argentinos no son ya aquellos de principios del siglo XX, tironeados entre Italia y Francia como destinos preferidos, ni son tampoco los exiliados forzados de los años setenta. Se trata de autores y artistas que siguen sintiendo la atracción de París pero que consideran cada vez con mayor frecuencia la ciudad de Nueva York como opción para sus viajes y estadias. Los encuentros de argentinos y extranjeros motivan debates sobre el arte nacional, regional e internacional, y esos intercambios alimentan un imaginario global en transformación. En el capítulo 5 se analiza la participación del crítico francés Pierre Restany en el medio artístico argentino y los efectos de sus visitas.

La experimentación y la politización se extienden y profundizan a partir de mediados de los años sesenta entre los artistas visuales argentinos. La crítica de arte enfrenta la puesta en cuestión de las nociones tradicionales de obra, artista y espectador de las manifestaciones más novedosas. Las limitaciones de las vías de abordaje del fenómeno artístico válidas hasta entonces son progresivamente puestas en evidencia. La cuestión de lo nacional en el arte emerge en los debates sobre el “arte nuevo”, en especial frente al auge del arte pop estadounidense. Algunos artistas toman la palabra como reacción frente a lo que consideran un vacío de crítica de arte. El

lugar del arte argentino en el espacio internacional, en el que Estados Unidos es desde entonces percibido como una potencia incuestionable, es pensado desde un nuevo punto de vista. En este marco, los modelos europeos son sometidos a revisión y la referencia francesa antes omnipresente tiende a debilitarse como consecuencia de las exigencias crecientes del compromiso con la elaboración de categorías de pensamiento nacionales y latinoamericanas. Estos problemas se abordan en el capítulo 6.

Tanto en Francia como en Argentina, las nuevas condiciones de la producción artística llevan a los autores a enfrentarse con problemas inéditos como los de las prácticas comprometidas y los del discurso artístico contestatario. Esta coyuntura se percibe hacia fines de la década lo suficientemente extendida y compartida como para permitir la concepción de proyectos de publicación en común, en las dos lenguas y los dos países. Para los argentinos, la realización de tales proyectos hubiese asegurado la inversión de la dirección seguida tradicionalmente por la circulación internacional de las ideas. En el capítulo 7 se examina una tentativa –frustrada– de Jorge Romero Brest y Pierre Restany dirigida hacia ese objetivo.

En el capítulo octavo se abordan los temas y debates que en los últimos años de la década ocuparon a los críticos de arte reunidos en coloquios y congresos nacionales e internacionales. Un clima compartido de “refundación” de los principios básicos de la disciplina se instala por entonces en la comunidad de autores. La metodología, los apoyos teóricos, el vocabulario, el estilo y la función social de la crítica de arte son inspeccionados y cuestionados. Los autores recurren a las ciencias sociales para nuevas obtener herramientas teóricas y perspectivas de análisis nuevas que aseguren una mayor objetividad y contribuyan a renovar la legitimidad de su práctica.

En el último capítulo, se retoma el eje historiográfico abordado en las primeras secciones de esta tesis. Se vuelve sobre la escritura de la historia del arte, en particular sobre las operaciones que se ponen en marcha para hacer ingresar el arte de los años sesenta en el relato histórico. En este punto de llegada, el objetivo es verificar las nuevas relaciones que la escritura sobre el arte argentino establece con los modelos europeos tradicionales así como presentar sintéticamente el curso que las problemáticas estudiadas tomaron durante el período siguiente.

Esta tesis aspira, finalmente, a contribuir al terreno de la comprensión de la vigencia y el declive de la autoridad de los modelos de referencia de origen europeo y francés en particular entre los argentinos en el campo específico de la producción de discursos sobre el arte. A la vez, se busca acrecentar el conocimiento sobre la difusión y la fuerza de esas referencias desde una mirada no central y exterior a esa tradición. El trabajo ambiciona, también, a esbozar otros mapas

posibles del espacio mundial de las artes y las ideas, aportando así a la historia del arte y a la historia intelectual desde una perspectiva latinoamericana.

1. La escritura sobre arte y los modelos europeos

En la escritura sobre arte se detectan modos recurrentes de expresar la experiencia del tiempo y del espacio. Desde su origen, la historia del arte argentino se escribe con la certeza de que ese arte y la cultura local pertenecen a Occidente. Esta percepción implica, sin embargo, experiencias particulares del tiempo y del espacio. Estas se deben, principalmente, a la ubicación e historia del país que se encuentra físicamente “alejado” de las regiones centrales de ese espacio, y temporalmente “atrasado” en relación al ritmo del desarrollo de estas. Los modos en los que se expresan esas experiencias construyen la temporalidad¹³ y la geográficidad¹⁴ del arte argentino en cada momento del período. Los modelos historiográficos extranjeros y el “meridiano de Greenwich” francés como centro de irradiación de la temporalidad “correcta” del arte moderno se toman como baremos; y la representación del espacio se articula sobre nociones de centro y periferias y de orientaciones más o menos privilegiadas entre ellos¹⁵. Así, el problema del “intervalo” es tematizado de manera recurrente. Una versión precisa de Occidente habita estos textos y adopta formas más o menos explícitas. En materia de arte y cultura, Francia constituye el modelo a seguir.

En la segunda mitad del siglo XIX tiene lugar el apogeo de la mirada hacia Europa de las élites latinoamericanas. Una vez independizadas, las naciones de América del Sur estructuran sus esferas públicas a partir de la percepción que sus dirigentes poseen de Francia. Ese país se transforma en un “modelo de identificación”, un “sistema global de referencia” para América Latina, elaborado a partir de la adopción y la modificación de elementos exteriores introducidos por individuos y grupos que los adaptan y transmiten localmente. Este modelo, que sirve de

13 Reinhart KOSELECK, *Le futur passé. Contribution à la Sémantique des temps historiques*, París, Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales, 2000.

14 Jean-Marc BESSE, “Remarques sur la géographicité: généalogies d'un mot, enjeux épistémologiques et historiographiques”, en DELACROIX Christian, DOSSE François, GARCIA Patrick (dir.), *Historicités*, París, Éditions La Découverte, 2009.

15 Varias de las nociones que conforman el andamiaje teórico de esta sección – meridiano de Greenwich francés, espacio mundial de las artes – fueron modeladas en contacto con la propuesta, para el campo literario, de Pascale CASANOVA, *La république mondiale des lettres*, París, Ed. du Seuil, 2008.

objeto de imitación, es cristalizado en torno a los principios de 1789 y reivindicado por las élites del continente para distinguirse del resto de la sociedad, política y/o socialmente. El modelo es una ficción construida, un “discurso constructor de realidad”, alimentado tanto por los latinoamericanos como por los franceses. El modelo se impone más allá de la presencia económica o inmigratoria francesa en la región y de las decisiones de los Estados, ya que la referencia global a Francia es más cultural que política.

El poder de influencia del modelo francés comienza a menguar hacia los años veinte, luego de la primera guerra mundial. Por entonces se difunde la idea de que el continente alcanza la “mayoría de edad”, al tiempo que se debilita aquella del pecado original de América Latina. A su vez, las sentencias sobre la decadencia de Europa contribuyen al fortalecimiento de los nacionalismos y de la reflexión sobre las identidades propias. Con la segunda guerra mundial y la ocupación alemana, la imagen rectora de Francia es disminuida nuevamente, y para los años sesenta su influencia alcanza apenas el nivel que poseía antes del conflicto. Las relaciones entre Francia y América Latina entran en recesión, en un contexto en el que el vencedor Estados Unidos continúa extendiendo ampliamente su presencia continental, tanto cultural como económica y política. El modelo francés conserva, sin embargo, un poder de influencia durable sobre el pensamiento y la escritura sobre arte en Argentina. Su constancia parece inmune a las transformaciones que tienen lugar en otros campos. París “conserva todavía su representación de centro cosmopolita por excelencia. (...) Muchos latinoamericanos, e incluso aún más franceses, no perciben el proceso de recesión¹⁶.” Así, Europa y Francia dictan durante la primera mitad del siglo XX las normas que debe seguir y a las que debe adaptarse el arte argentino. Los textos muestran la convicción que el viejo mundo es “el lugar donde nace lo esencial de las innovaciones” que es necesario trasponer y adaptar localmente.

Inicialmente, el modelo francés es el ideal de civilización para la joven nación del sur. Más tarde, Francia provee un modelo específico de historia del arte elaborado “à la française”. Estos dos momentos se verifican en los textos de Eduardo Schiaffino¹⁷ de las primeras décadas del siglo y en escritos de Julio E. Payró de 1950¹⁸. Schiaffino localiza el comienzo de la práctica artística en el país luego de la Revolución de mayo de 1810. El desarrollo del medio artístico es presentado como una evolución entre un estado inicial donde reinan el vacío del paisaje, la pobreza del medio y la desidia de

16 Denis ROLLAND, *L'Amérique latine et la France...*, op. cit., p. 49.

17 Nos referimos a “La evolución del gusto artístico en Buenos Aires” de Eduardo Schiaffino publicado en *La Nación* el 25 de mayo 1910. En ese estudio histórico-crítico, el autor desarrolla una versión preliminar del contenido de un trabajo posterior *La pintura y la escultura en Argentina (1783-1984)* de 1933, que también consideramos aquí.

18 “Consideraciones sobre el arte argentino en el período 1930-1950”, *Sur*, n° 192-193-194, oct.-nov.-déc. 1950.

los gobiernos, y el surgimiento de una “escuela argentina” producto de la consolidación de las primeras instituciones artísticas. “Vacío”, “desierto” y “desierto cultural” son tópicos que conforman un aparato discursivo recurrente en los primeros relatos del período de formación de la nación moderna¹⁹. Este sirve para caracterizar la escena inicial sobre la que habría de ser inscripta la civilización. El vacío marca el comienzo de un relato que traza las historias y accidentes del proceso de achicamiento gradual de la distancia que separa a Buenos Aires del mundo civilizado. Para Payró, por su parte, la preocupación por el lugar del arte y de las instituciones artísticas en la formación de la nación civilizada no ocupan ya el centro de la reflexión porque esa etapa se considera concluida. Al contrario, es la modernización de la escena artística local lo que preocupa al autor. Para esto, Payró lleva adelante “una operación consciente de introducción y de definición del arte moderno²⁰”. Su rol es el de un “transportador” o “*porteur*”²¹ como intelectual latinoamericano que habiendo tenido una percepción directa del modelo gracias a sus viajes, vuelve a su país para operar una mediación de la influencia francesa a través, por ejemplo, de la traducción de libros sobre arte moderno. En los trabajos de Schiaffino, Europa cumple el rol de modelo, de ideal del “mundo civilizado”, asociado a los valores fundamentales de Occidente. Más tarde, Europa es la fuente del arte moderno, la cuna de lo nuevo y de los “ismos” artísticos. En Payró, es ese modelo el que se impone como referencia en el momento de organizar el relato histórico sobre el pasado del arte argentino. El autor es contemporáneo de la consolidación de la “historia canónica de la modernidad francesa que extrae sus fuentes del período glorioso extendiéndose del postimpresionismo al cubismo, se encarna en Cézanne y se desarrolla en el binomio Picasso-Matisse.²²”

En los textos argentinos, el arte local participa del espacio artístico mundial común a Occidente. Europa, y Francia en particular, dominan ese espacio, que tiene su capital en París. Este centro dicta el ritmo y las reglas a las que debe ajustarse el desarrollo artístico y define la ubicación relativa del conjunto de regiones incluidas en ese espacio. “Occidente” no es una totalidad homogénea para los argentinos, ni la denominación “Europa” recubre siempre el mismo significado. Algunas regiones europeas son más estimadas que otras y el modelo francés no logra eliminar referencias como las españolas e italianas. Sin embargo, las contribuciones de esos países al

19 Fermín A. RODRÍGUEZ, *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2010, pp. 12-14.

20 Diana B. WECHSLER, “Julio Payró y la construcción de un panteón de “héroes” de la “pintura viviente””, en *Estudios e Investigaciones. Boletín del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”*, n° 10, diciembre 2006.

21 Denis ROLLAND, *L'Amérique latine et la France...*, op. cit., p. 12.

22 Las características de la crítica y la historiografía del arte francesas durante la segunda posguerra son analizadas en Richard LEEMAN, *Le critique, l'art et l'histoire : de Michel Ragon à Jean Clair*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 9.

desarrollo del arte moderno argentino son matizadas e incluso condenadas por los autores de la primera mitad del siglo XX. Para algunos de ellos, la herencia cultural y el contacto asiduo con esas tradiciones no ha hecho más que obstaculizar el desarrollo moderno tan deseado.

La experiencia de la diferencia de los lugares y de la distancia entre ellos se manifiesta en el motivo del “intervalo” que separa el arte nacional y el arte de las regiones mejor ubicadas en el espacio mundial. El intervalo es físico pero esta evidencia no impide el despliegue de estrategias tendientes a “acortar” la distancia que separa ambas costas. Una demostración inversa de esta pertenencia a Occidente es la insistencia en señalar lo que diferencia al arte argentino del de los demás países latinoamericanos. Entre los argentinos, la “orientación del espacio” sigue una dirección sur-norte a través del Atlántico. Esta dirección es reivindicada como propia y legítima, a la vez que subestima las conexiones históricas y de tradición con el resto del continente, asociado generalmente a nociones de retraso y reacción. Estas interpretaciones contribuyen a responder a la pregunta sobre lo nacional en el arte, el “bajo continuo de nuestra historiografía artística²³”. Las respuestas refuerzan sistemáticamente las conexiones europeas del arte local por medio de argumentos que buscan, por un lado, “completar el intervalo” físico, y por otro, alejar el arte local del de los países más próximos geográficamente. Estas operaciones nutren, sin duda, el mito de la “excepción argentina”.

Hay que señalar, sin embargo, que algunas miradas críticas de la excesiva “eurofilia” se destacan entre los argentinos. Distinguimos así, escritores de tendencia “nacionalista” y escritores de orientación “cosmopolita”.

En 1958 se publica *La pintura argentina del siglo XX* de Cayetano Córdova Iturburu. La posición cosmopolita de sus antecesores es respetada por este autor, que no se aparta de las tramas establecidas. La sucesión de estilos de la modernidad artística francesa jalonan el relato. La temporalidad del arte argentino, la sucesión de etapas y la cadencia de su desarrollo son deducidas mediante operaciones de comparación con esa sucesión. Pero en Argentina esta evolución reviste un carácter particular ya que esas etapas no son todas cumplidas ni sus plazos respetados. La inadecuación del arte local al ritmo de surgimiento y desarrollo de los estilos europeos es condenada y señalada como un defecto. Así, de la comparación entre ambos desarrollos resulta un relato histórico articulado sobre lo que denominamos “cronología del retraso”. En esta, dos conjuntos de atributos son asociados a cada término de la comparación y contribuyen a expresar dos concepciones del tiempo: del lado de Europa se ubican el cambio, la revolución, la profusión

²³ José Emilio BURUCÚA, “Prólogo. Historiografía del arte e historia”, en *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política, op. cit.*, p. 23.

de eventos acaecidos en tiempos cortos, la innovación y el rechazo del pasado; mientras que del lado de Argentina se encuentran el estancamiento, la lentitud, una especie de ceguera o descuido, y un arte ya superado y tardío. Para el autor el arte moderno francés es “el arte de nuestro tiempo” que marcha a un ritmo específico. Por medio de este tipo de afirmaciones se expresa el reconocimiento de un conjunto de rasgos estables que definen la modernidad artística y el estilo del presente.

Ningún libro de origen francés o europeo es citado en este trabajo. La veintena de referencias bibliográficas de *La pintura argentina del siglo XX* se compone de estudios argentinos, consagrados al arte y a los artistas locales, entre los que no se cuenta ninguno sobre arte europeo o francés. El silencio respecto de los autores o estudios sobre arte europeo que compondrían la “biblioteca ideal” de Córdova Iturburu es elocuente en relación a la disponibilidad del modelo historiográfico francés entre los argentinos. El autor no encuentra necesario indicar las referencias precisas cuando comenta los movimientos artísticos europeos, sus características y datos significativos. Estas se encuentran naturalizadas y fuertemente integradas a una concepción de la historia del arte donde el modelo francés, percibido como “universal”, domina.

2. Las bibliotecas de los autores argentinos. Leer, traducir, escribir

Para reconstruir el universo de referencias intelectuales que la comunidad de críticos comparte en los distintos momentos del período, se interroga la composición de las bibliotecas –físicas y virtuales– de esos autores. El “modelo francés” es percibido en directo por los viajeros argentinos pero también a través de la literatura especializada que llega al país y es leída por los “cosmopolitas” –formados en francés o familiarizados con esta y otras lenguas extranjeras– en idioma original. Entre los dos países se establece un corredor que permite la circulación de las personas pero también de las ideas y de la historia del arte elaborada en Europa, a través de libros y revistas. El contacto con el modelo francés es así, en buena parte, libresco.

La existencia irregular de libros de origen francés sobre arte en las colecciones de las bibliotecas públicas permite sostener que los autores trabajan principalmente con sus propios libros y tienden a conformar sus colecciones privadas. Volúmenes en francés de autores como Marcel Brion, Jean Cassou, Raymond Cogniat, Pierre Courthion, Bernard Dorival, Élie Faure o René

Huyghe, integran esas colecciones, y su participación como referencias en los trabajos de los argentinos a través de la cita, la paráfrasis o la mención en las listas de referencias bibliográficas revela la familiaridad de estos con la lengua francesa y con la producción de historiadores y críticos de arte francófonos de distintas épocas. Sostenemos que esta bibliografía es leída mayoritariamente en idioma original, ya que gran parte de esos libros no cuentan en la época –ni hoy– con traducción al español. El dominio del francés es habitual entre la élite intelectual argentina educada en las primeras décadas del siglo XX que disfrutó de viajes y estadias en Europa. En los años veinte, el francés es aún la lengua extranjera más estudiada en los países latinoamericanos y, si bien su enseñanza disminuye en la década siguiente, en Argentina continua siendo la única lengua extranjera enseñada en las escuelas hasta 1942.

Los trabajos mencionados integran las bibliotecas de los autores argentinos, es decir su universo de referencias intelectuales en materia y de arte, y participan en la definición de una forma de concebir la historia del arte local. Las bibliotecas empíricas o físicas permiten acceder a los libros que la componen aunque no aseguran por sí mismas una verdadera apropiación conceptual de parte de sus propietarios. Las bibliotecas ideales, por su parte, reúnen todas las referencias puestas en obra en la escritura, incluso aquella que no se declaran como tales. Estas bibliotecas no coinciden necesariamente con las bibliotecas empíricas, ya que pueden estar compuestas de volúmenes faltantes o jamás poseídos, de “conocimientos difusos” basados en los intercambios orales o por libros de los que se tuvo únicamente una vista rápida de conjunto.

Algunos autores se embarcan en tareas de traducción (Julio E. Payró, Edgardo Antonio Vigo) y de edición (Jorge Romero Brest y otros) con el fin de completar las lagunas de las bibliotecas argentinas y de difundir entre los lectores y el público local los principios del arte moderno. Los títulos traducidos y publicados son seleccionados como resultado de la comparación entre la literatura sobre arte existente en Argentina y la literatura extranjera. Así, los especialistas ayudan a detectar las necesidades del medio local y seleccionan las importaciones que lo beneficiarían. La traducción es un “mecanismo de compensación” que se activa a partir de la expresión de cierta insatisfacción y los libros traducidos se eligen según pueden completar lo que falta, acrecentar, diversificar lo existente e introducir innovaciones²⁴. Las elecciones son también guiadas por homologías de intereses y homologías de estilo entre los proyectos intelectuales de los

24 Patricia WILLSON, *La constelación del sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2004.

autores y los “seleccionadores” o “*gate-keepers*” que, haciendo traducir lo que aman pueden reforzar sus propias posiciones en el campo en el que introducen lo nuevo²⁵.

Entre 1938 y 1955, la industria editorial atraviesa un período de apogeo en el país, con la importante contribución de los exiliados españoles que huyen de la guerra civil y del franquismo²⁶. El libro sobre arte tiene su nicho en este contexto de promoción gracias a la iniciativa de casas de edición como Losada, Kraft y Poseidón, entre otras. Así, historias del arte y libros de estética y teoría de autores francófonos (Élie Faure, André Lhote, Marcel Brion, Michel Ragon, Maurice Denis, Pierre Francastel, André Malraux), son traducidos y publicados en Argentina. Autores locales como Cayetano Córdova Iturburu, Romualdo Brughetti, Jorge Romero Brest y Damián Bayón, entre otros, publican también sus propias monografías, ensayos estéticos e históricos.

¿Cuáles son las características de la literatura especializada redactada en lengua francesa que los argentinos leen, traducen, publican y citan durante los años cincuenta y comienzos de los sesenta? Los autores extranjeros citados son los encargados de elaborar una “historia del arte *à la française*”, de carácter conservador, racista y nacionalista, que privilegia ciertos artistas y movimientos por sobre otros y que se propone, al mismo tiempo, como “universal”. Se trata de un conjunto de críticos, historiadores, escritores, periodistas, funcionarios de la cultura, que cumplen a veces todos esos roles a la vez. Estos autores, que en general ya estaban en ejercicio antes de la segunda guerra mundial, están al frente de las instituciones artísticas francesas una vez terminado el conflicto (Jean Cassou, Bernard Dorival, Raymond Cogniat). Desde esas posiciones, defienden la herencia de la escuela de París y a sus artistas, ahora de más de sesenta años, y retoman la escritura de la historia del arte francés en publicaciones y grandes exposiciones con las que pretenden reanimar los valores de una Francia cartesiana, clásica y lógica, “como si la guerra no hubiese cambiado nada²⁷”. Estas lecturas impactan en el modo de concebir la historia del arte argentino y también en las historias del arte europeo escritas por autores argentinos.

25 Pierre BOURDIEU, “Les conditions sociales de la circulation internationale des idées”, en *Actes de la recherche en sciences sociales*, “La circulation internationale des idées”, vol. 145, diciembre 2002, p. 3.

26 José Luis de DIEGO, “1938-1955. La “época de oro” de la industria editorial”, en José Luis de DIEGO (dir.), *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 91-123. Ver también Leandro de SAGASTIZÁBAL, *La edición de libros en la Argentina. Una empresa de cultura*, Buenos Aires, Eudeba, 1995; Emilia de ZULETA, *Relaciones literarias entre España y la Argentina*, Madrid, Ed. Cultura hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1983.

27 Serge GUILBAUT, “Pinceles, palos, manchas: algunas cuestiones culturales en Nueva York y París tras la Segunda Guerra Mundial”, en *Bajo la bomba. El jazz de la guerra de imágenes transatlántica. 1946-1956*, cat. d'exposición, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007.

Durante la década del sesenta se verifica una progresiva sustitución de autores y teorías tradicionales por nuevas lecturas llegadas del extranjero o elaboradas localmente. Ciertas referencias canónicas perduran sin embargo entre los argentinos. Algunas alternativas a este relato canónico francés ingresan en el medio local, como lo demuestra la biblioteca artesanal y privada del artista platense Edgardo Antonio Vigo. El artista-escritor traduce, con la ayuda de su esposa Elena Comas, varios libros que trae de su primer viaje a Europa y otros que adquiere en librerías de La Plata y Buenos Aires. Esas traducciones, mecanografiadas, son editadas en ejemplares únicos para los que Vigo confecciona tapas y sistemas de encuadernación, e interviene con sus ilustraciones y sellos. Esta biblioteca casera, que el artista compone en paralelo a su biblioteca “tradicional”, muestra su interés por las vanguardias artísticas europeas, en especial por Dada y por las tendencias abstractas. Vigo traduce artículos y libros de y sobre Hans Arp, Paul Klee, Piet Mondrian, entre otros. El artista es lector y traductor de Michel Seuphor, autor francófono militante a favor de la abstracción. A través de sus trabajos, Vigo frecuenta otras perspectivas sobre el desarrollo del arte moderno. Seuphor es uno de los primeros en organizar la historia del arte abstracto y en proponer un relato histórico cuyo eje central no pasa por París, sino que incluye a los artistas y tendencias alemanas, las vanguardias rusas, y a otros “olvidados” de la historia del arte “à la française”. Seuphor contribuye al cambio del panteón artístico, inaugurando una nueva historiografía que toma distancia de la figura ejemplar de Picasso para hacer entre en el relato a Dada, Kandinsky, Klee y Mondrian. A través de estas lecturas, Vigo frecuenta otras perspectivas, como la del estadounidense Alfred Barr y su célebre diagrama de organización de los movimientos del arte moderno entre 1890 y 1935. No sorprende que el artista haya decidido trasponer a su propio idioma estas propuestas: en esos años para Vigo la modernidad no se remonta ya al impresionismo o al postimpresionismo, ni siquiera a la figura ejemplar de Picasso. En afirmaciones de la época propone en cambio, que Picasso hace olvidar la importancia de otros nombres más importantes y que, su trabajo ya está concluido y puede servir de punto de partida para otros. La traducción más atractiva de esta biblioteca artesanal es probablemente la de *Marchand du sel*, la primera edición de escritos de Marcel Duchamp publicados en 1959, realizada por Vigo y Comas en 1966. Estamos en condiciones de afirmar que se trata de la primera traducción integral de estos textos, aunque como el resto de la biblioteca de Vigo, no haya circulado socialmente por su carácter de objeto único. En esos años, la figura de Duchamp y de Dada, que hasta ahora no habían sido especialmente tenidas en cuenta en Francia, marcarán la gran ruptura en la historiografía del arte de ese país. Autores como Pierre Restany, Alain Jouffroy y

François Pluchart debatirán entonces si el inicio de la modernidad se localiza en Cézanne o en Duchamp.

El examen de las bibliotecas permiten conocer el universo de conocimientos e ideas compartido en un momento dado por los agentes del sistema del arte en Argentina. En el mismo sentido, analizar las acciones que posibilitan el acrecentamiento de las colecciones por medio de la traducción y de la edición informa sobre las expectativas y aspiraciones de las élites intelectuales en relación a lo que una biblioteca sobre arte debe contener. La voluntad de poner al día en el sentido del arte moderno un medio que se percibe como atrasado y conservador rige esas expectativas. La importación y adopción de la literatura extranjera apunta a ser un instrumento de modernización y aceleración de la escena local. Esas acciones llevarían a achicar la brecha entre la biblioteca ideal y las bibliotecas empíricas de los autores, pero también del público en general. Fuentes de otros orígenes no franceses forman parte de las estanterías de los autores (Juan Eduardo Cirlot, Alfred Barr o Clement Greenberg). Sin embargo, esas referencias no compiten con el modelo francés, siendo ellas mismas en ciertos casos, contribuciones al relato canónico sobre el arte moderno.

3. Pasado, presente y futuro del arte argentino a comienzos de los años sesenta

Nuevas percepciones sobre la temporalidad del arte local se manifiestan en la crítica de arte a comienzos de la década. Los autores consideran el presente como un momento de transición, como el umbral hacia una nueva época. El ritmo del tiempo pasa a ser considerado como “acelerado” y finalmente se lo reconoce “en sincronía” con los tiempos extranjeros.

En artículos de los años 1960 a 1963, autores como Hugo Parpagnoli, Rafael Squirru y Jorge Romero Brest, todos ellos implicados de una manera u otra en los proyectos modernizadores de la década, coinciden en la percepción de que el arte argentino “se ha puesto al día” y que se desarrolla a mayor velocidad que antes. La percepción de estar atravesando una etapa de aceleración del tiempo no es exclusiva de la crítica de arte. Los enunciados que caracterizan la experiencia del tiempo actual como “nueva” y “acelerada”, pueblan, al contrario, diversas regiones de la discursividad social de la época como lo señalan Claudia Gilman, Silvia Sigal y Richard Leeman, entre otros. En Argentina, esas expresiones están en sintonía con la confianza en la

progresiva transformación social, propia del relato modernista de la historia²⁸. La aceleración del tiempo es también percibida como el medio por el cual se reducirá la brecha que separa la temporalidad del arte argentino, tradicionalmente comprendido como “atrasado” y el tiempo “correcto” establecido por el “meridiano de Greenwich” del arte moderno francés. Además de permitir la tan deseada “puesta al día” del arte local, la aceleración es considerada como la manera de alejarse de ciertos rasgos juzgados siempre negativamente en la escritura especializada: la importación y la copia de fórmulas, la falta de audacia, la persistencia del tradicionalismo y del folclore, el provincialismo.

Dos variables son tenidas en cuenta en el momento de pronunciarse sobre la aceleración. De un lado, los autores observan los proyectos que se multiplican de manera exponencial en el país. Las instituciones artísticas y la crítica buscan hacer visible el arte local a escala global y transformar Buenos Aires en un centro de arte prestigioso, en un marco político y económico favorable. El impulso de la política desarrollista del gobierno de Arturo Frondizi y de la inversión extranjera en el país activa el sistema del arte local y sus instituciones (el Museo de Arte Moderno se instala en su primera sede; se funda el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella que organiza desde entonces sus premios anuales; las Industrias Kaiser Argentina crean la Bienal Americana de Arte, entre otros). Por otro lado, los críticos analizan la difusión del arte informal entre los jóvenes artistas argentinos, juzgándola como la vía para la adquisición y el dominio definitivo del “lenguaje universal” del arte.

La realización de grandes exposiciones retrospectivas, exposiciones internacionales en Buenos Aires, exposiciones de arte argentino en el extranjero, así como la creación de concursos de arte nacional e internacional en el país, son las ocasiones en las que la crítica aplica los nuevos adjetivos asociados al arte de la década que comienza. En 1960, se destacan la exposición *150 años de arte argentino* en el MNBA, y la *Primera exposición internacional de arte moderno*, en el MAM-BA, entre otros eventos. Tanto las exposiciones históricas como las “panorámicas” que describen la producción reciente favorecen la circulación de artículos de tipo “balance”, la evaluación del estado actual del arte local y las proyecciones sobre su futuro. Los autores coinciden en señalar que el tradicional atraso del arte argentino ha desaparecido en los últimos años y que en la actualidad no pueden distinguirse un cuadro de un pintor informalista argentino de uno estadounidense o europeo. La uniformización estilística borra el localismo y la abstracción gestual hace desaparecer de las telas “gauchos, indios y

28 Andrea GIUNTA, *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 22.

damas tomando mate”, para beneplácito de los críticos más comprometidos con los proyectos de modernización e internacionalización.

Los autores no se detienen a explicar qué quieren decir con “aceleración”. Siguiendo sus argumentos no es posible distinguir una definición única del fenómeno, que funciona más bien como un “lugar común²⁹”. Sin embargo, ciertas imágenes son frecuentes como la oposición retraso/actualización, o las características de multiplicidad, abundancia y efervescencia adjetivando el período actual. El vocabulario de la crítica de arte es invadido por términos que describen los efectos del cambio de velocidad: se habla de mutación, catástrofe, activación, etapas que se queman; del presente se dice que es vertiginoso e implacable. Esta variación en el ritmo del tiempo activa distintas referencias al tópico que hacer pasar el “meridiano de Greenwich” del arte moderno por París. En el discurso de la crítica, la aceleración va a la par de la actualización y la puesta al día del arte local según ese huso horario extranjero. La aceleración se asocia también a la “salida al mundo” del arte local, se afirma que este “abandona su insularidad”, articulando referencias temporales y espaciales.

Algunas fechas se destacan en el discurso de la crítica cuando se intenta “datar” la aceleración. 1950, 1955 e incluso 1945, año que indica el fin de la segunda guerra mundial y el de la “década peronista”, son los años en los que los autores localizan el inicio del fenómeno. Sin embargo, no se detecta un acuerdo con respecto a esta periodización que varía según los factores observados en cada perspectiva. Los primeros trabajos en proponer lecturas históricas del arte de los años sesenta no reparan en especial en este período de aceleración. Para un autor como Aldo Pellegrini, por ejemplo, el informalismo representó solo “un tumulto fugaz” que dejó pocos rastros en el arte posterior. Este autor propone en 1967 una interpretación que introduce nuevos matices en las tradicionales comparaciones y búsqueda de analogías entre el arte argentino y el arte europeo. Pellegrini se apoya en el argumento de la “internacionalización del arte” que, según su punto de vista, es el resultado del desarrollo de los medios de comunicación de masas que alcanzan todas las regiones del globo – Pellegrini cuenta a Marshall McLuhan entre sus referencias–. En consecuencia, la situación del arte argentino es comparable a la del arte francés, italiano, japonés y otros, y ningún movimiento de renovación puede quedar limitado a las fronteras de un solo país. Este nuevo punto de vista, abandona las precedentes interpretaciones en términos de retraso, actualización y puesta al día en función de los criterios establecidos por el “meridiano de Greenwich”, al proponer un nuevo orden basado ahora en

29 Oscar STEIMBERG, “Vanguardia y lugar común. Sobre silencios y repeticiones en los discursos artísticos de ruptura”, SyC, n° 9-10, août 1999.

la horizontalidad de las relaciones entre los países y en la homogeneización de las problemáticas y oportunidades que de ella resultan.

4. Coexistencia y conflicto de las representaciones de la cultura europea, nacional y regional

Las revistas culturales y especializadas en arte constituyen territorios ricos y complejos, pues concentran diversos puntos de vista y perspectivas críticas. En ellas el modelo francés sigue operando pero no de manera exclusiva o excluyente sino que entra en diálogo con diversas representaciones de la cultura nacional, regional y universal. A comienzos de los años sesenta, las publicaciones periódicas posicionan estratégicamente, mediante elementos visuales y textuales, las referencias europeas canónicas (Picasso, André Malraux, José Ortega y Gasset) para construir así un registro moderno³⁰ y actualizado en relación a las tendencias artísticas internacionales. Sin embargo, aunque desde estas publicaciones se suele recordar que los argentinos vienen “de la gran casta del mediterráneo europeo”, otras filiaciones son discutidas en sus páginas, en especial la que subraya la pertenencia del país al continente americano.

Cosmopolitismo, internacionalismo, universalismo, americanismo, son nociones que dividen el campo crítico en el período. La cuestión de lo nacional, aunque nunca haya sido del todo abandonada, muestra facetas renovadas en ese contexto de discusión, en especial cuando se trata de definir los términos de la relación con el “otro”, sea este Europa, Estados Unidos o el resto de los países de América.

A comienzos de la década, la industria editorial, en particular el espectro de las publicaciones periódicas, se ve reactivado. El “nuevo periodismo” renueva el estilo de las revistas políticas y de interés general, que participan del proceso de crecimiento de la clase media y de la iniciación de las poblaciones urbanas en las costumbres de la sociedad de consumo. La crítica de arte de reseña y ensayo tiene su lugar en publicaciones como *Primera Plana* y *Análisis*, interesadas en lo novedoso, las vanguardias estéticas, los distintos modos de modernización en el país y el extranjero. Estos semanarios difunden entre el gran público a figuras hasta entonces poco conocidas localmente como el escritor Gabriel García Márquez o el filósofo y sociólogo Herbert

30 Silvia DOLINKO, “El rescate de una cultura “universal”. Discursos programáticos y selecciones plásticas en *Correo Literario*”, en Patricia ARTUNDO (ed.), *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2008, pp. 131-165.

Marcuse. Entre las revistas especializadas se cuentan aquellas como *Lyra y Ars*, cuya aparición data de los años cuarenta, y los proyectos editoriales nuevos como *Del Arte*, *Caballette*, *Realizaciones*, *Diagonal Cero*, entre otras. Además de las revistas privadas e independientes cuya existencia es irregular y está sometida a la capacidad de los editores de sostenerlas financieramente, la crítica de arte se difunde desde las publicaciones de las instituciones culturales y artísticas como las revistas de la Universidad Nacional de La Plata y del Litoral; el boletín del Fondo Nacional de las Artes; *Forma*, la revista de la Asociación de artistas plásticos (SAAP); y el anuario de la Asociación de críticos de arte (AACA).

La revista de aparición mensual *Del Arte* (1961-1962) aborda diversos aspectos de la cultura contemporánea. Dirigida por Sam Greenberg y con el periodista y crítico Salvador Linares como secretario de redacción, la revista publica regularmente una agenda de exposiciones, entrevistas a personalidades del mundo artístico, encuestas y reseñas críticas. Gran parte de la comunidad de críticos de arte argentina e internacional se encuentran en las páginas de esta publicación, mediante las entrevistas y la firma de artículos. *Del Arte* es un producto del momento de transición entre la cultura de los años cincuenta y la de los sesenta. Los rasgos que actualmente se asocian al arte de la década –fuerte tendencia a la experimentación, contaminación de los lenguajes, surgimiento de nuevas prácticas y comportamientos artísticos, compromiso social del artista y convergencia del arte y la política, tendencia a la desmaterialización y giro al conceptualismo– no se encuentran aún definidos, y la pintura informal y la abstracción lírica son los estilos contemporáneos a la existencia de la publicación.

Desde sus portadas, el contenido y el estilo de *Del Arte* es puesto en evidencia. En cada una de ellas, el retrato fotográfico de una figura reconocida de la cultura y el arte europeos ocupa una buena porción de su superficie como estrategia para captar la atención del potencial comprador-lector: los rostros de José Ortega y Gasset, Salvador Dalí, Jean Louis Barrault, Jean Cocteau, Alfred Hitchcock se suceden en las distintas entregas. La tapa de una revista es el lugar donde se produce el contacto inicial con el público. Con ellas se busca establecer un lazo con el lector articulando estrategias de enunciación donde convergen componentes lingüísticos, icónicos y gráficos. Las tapas cumplen al menos dos funciones: diferenciar la publicación de otras publicaciones eventuales competidoras, proclamando el carácter único de esta y, a la vez, construyen una cierta “sintonía” entre lo que la revista ofrece y el imaginario de los destinatarios³¹. En el caso de *Del*

31 Para el análisis de estas portadas nos remitimos los aportes de Oscar TRAVERSA, “Aproximaciones a la noción de dispositivo”, en *Signo y Señal*, Revista del Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, n° 12, abril 2001; y Oscar TRAVERSA, “Por qué y cómo estudiar las tapas de las revistas: el papel de la noción de dispositivo”, en

Arte, las tapas reproducen fielmente el aspecto de la publicación francesa *Ars*, leída por entonces por los críticos y artistas argentinos. Esta “cita” masiva de una publicación francesa a través de la apropiación de sus elementos gráficos e icónicos característicos pone en evidencia la frecuentación de los argentinos con la actualidad editorial francesa. También es elocuente en relación a las versiones de la modernidad elegidas y adoptadas localmente, y revela la vigencia de ciertas preferencias al momento de construir el universo de filiaciones intelectuales de los editores y de anticipar las características de su lector ideal.

Sin embargo, la presencia de las referencias europeas propias de la primera mitad del siglo XX no es monolítica en estas publicaciones. Ella convive y entra en tensión con otras referencias menos tradicionales, pero progresivamente más poderosas. Estados Unidos a través de su doctrina “panamericanista” aplicada al terreno de las artes visuales mediante los programas de la OEA, por ejemplo, tiene su lugar en la publicación. José Gómez Sicre, director del Departamento de Artes Visuales de esa organización, es citado en un artículo en la portada del número 2 de *Del Arte*. Desde esa misma entrega, la revista tendrá como subtítulo “publicación mensual panamericana”, y Gómez Sicre será entrevistado, de paso por el sur del continente, y citado en artículos sobre los obstáculos a la circulación de obras de arte entre los países americanos debidos a las políticas aduaneras en vigencia. La problemática de las artes visuales del continente se perfila como un tema nuevo que compromete a los críticos locales y latinoamericanos. *Del Arte* se hace eco de los principios del panamericanismo a través de la figura de Gómez Sicre, un funcionario de peso en aquellos años, activo en la difusión del arte latinoamericano en la región. Desde su posición en Washington, Gómez Sicre defiende los valores occidentales de aquellos supuestamente promovidos por la URSS en América, alienta un arte latinoamericano que conserve los valores continentales sin perder la “esencia universal” y sostiene la idea de que el arte del continente debe abrazar la estética moderna de carácter internacional, alejándose de toda forma de arte social y aceptando, a la vez, el liderazgo de Estados Unidos³².

La oposición París-Nueva York es puesta en evidencia y algunos agentes del medio artístico local dudan de la vigencia de la capital francesa como centro artístico internacional. Los artistas jóvenes (Marta Minujín, Luis Felipe Noé, Carlos -Charlie- Squirru) comienzan a modificar los desplazamientos internacionales habituales y consolidan con sus viajes un nuevo mapa en el que,

Figuraciones. Teoría y crítica de artes, n° 5, agosto 2009. Disponible en <http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?ida=108&idn=5&arch=1#texto>.

32 Andrea GIUNTA, “Crítica de arte y guerra fría en la América Latina de la revolución”, intervención en el seminario internacional “Los estudios de arte desde América Latina: temas y problemas”, UNAM y The Getty Grant Foundation, Buenos Aires, octubre 1999.

a Buenos Aires y París, se suma ahora la ciudad de Nueva York. *Del Arte* sigue con atención estas migraciones. En este contexto, viejas cuestiones se reactivan, como la pregunta por lo nacional en el arte argentino. Al mismo tiempo, nuevas opiniones contradicen las figuras de autoridad tradicionales y afirman que Europa ya no es el centro de irradiación de lo nuevo en materia artística sino que representa, más bien, un “venerable museo”.

Así, la discusión por la centralidad de París o de Nueva York, abre una nueva vía en la representación tradicional de la composición del espacio mundial del arte y de la localización de los centros de cultura que encuentra su eco en las publicaciones de la época. El registro cosmopolita de una publicación como *Del Arte* no puede omitir la problemática continental, marcada entonces por la activación del pensamiento panamericano en el marco de los proyectos de Estados Unidos para la región. Sin embargo, esta expansión del poder de ese país mediante la organización de manifestaciones artísticas, la promoción y el apoyo al arte de la región no determina el reemplazo de la tutela francesa ni el modelo de referencia que ese país europeo representa para el arte y la cultura argentinos.

5. Alcance y límites de un episodio cosmopolita

Los contactos de los críticos argentinos con sus pares extranjeros son numerosos durante los años sesenta. Los encuentros son en su mayoría parte de los proyectos de internacionalización concebidos en el marco de la política desarrollista del gobierno de Frondizi. Estos proyectos son llevados adelante por instituciones públicas (Museo de Arte Moderno) y privadas (Instituto Torcuato Di Tella, Industrias Kaiser Argentina) con el apoyo financiero estadounidense facilitado a través de programas y fundaciones de promoción de las artes en el marco de la Alianza para el Progreso³³. Varios emprendimientos colaborativos surgen en ese contexto, comprometiendo a críticos y artistas locales y extranjeros.

El crítico francés Pierre Restany llega al Río de la Plata en 1964, invitado por el Centro de Artes Visuales del ITDT para intervenir como jurado de los premios nacional e internacional de ese año. Restany encuentra en el medio local una gran disponibilidad: es recibido como una figura de autoridad que puede contribuir a la difusión y visibilidad del arte argentino en el extranjero.

³³ Nuestra principal referencia en el abordaje de estos temas es Andrea GIUNTA, *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

Este encuentro entre el crítico francés y los argentinos constituye un último “episodio cosmopolita³⁴” en la crítica de arte en el que se cruzan e intercambian representaciones, miradas y estereotipos sobre lo local, lo foráneo y lo internacional. Los episodios cosmopolita en la cultura argentina condesan las aspiraciones y los deseos de los argentinos de hacerse “visibles” para los ojos extranjeros, incorporándose a los “universales” del arte, la literatura y el pensamiento, así como las acciones que esos deseos movilizan y los efectos que producen. Entre las élites culturales latinoamericanas, la noción de cosmopolitismo no puede separarse de la idea de modernidad, ella reviste la forma de un ideal, de un deseo, permaneciendo siempre como una posición a conquistar. El cosmopolitismo permite al mismo tiempo repensar y reconfigurar en cada momento las definiciones de lo local, lo nacional y lo universal, y comprender la modernidad como un proceso propio a las culturas locales más que como un modelo emanado de los países centrales e importado por los países periféricos. En este sentido, su virtud reside en su poder de dislocar el origen mismo de la modernidad. Cuando los autores y artistas de la periferia se comprometen en la reflexión sobre esta noción, su definición y alcance cambian: sus lugares de emisión y recepción se confunden, sus versiones excéntricas rivalizan con la primera versión y vuelven imposible una definición unívoca y definitiva. Así, la noción de universal se amplifica y transforma y el cosmopolitismo otorga a las élites ilustradas no centrales una presencia activa en la elaboración de la modernidad, que las libera del rol pasivo de receptoras.

Aunque el trabajo de Restany es poco conocido en el país antes de su llegada y el crítico, a su vez, cuenta con pocas referencias sobre las características de la escena local, las categorías que propone para el arte más reciente que encuentra en Buenos Aires son objeto de la recepción positiva de artistas y autores locales, y gozan de una larga vida en el vocabulario crítico argentino. “Pop lunfardo”, “imagineros argentinos”, “folclore urbano”, dan herramientas de interpretación para las propuestas del grupo de artistas pop vinculado al ITDT compuesto por Marta Minujín, Delia Cancela, Pablo Mesejean, Dalila Puzzovio entre otros, y logran imponerse como nociones válidas para la elaboración de un marco crítico que se encontraban aún vacante. En el sentido inverso pero complementario, Restany inscribe el trabajo de los argentinos en la línea del Nuevo Realismo definida en París en 1960, y establece filiaciones entre el trabajo de los argentinos y el trabajo de sus pares franceses. Luego de su primera estadía, el crítico establece una

34 Esta noción proviene de Gonzalo AGUILAR, *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2009.

correspondencia con Jorge Romero Brest, Marta Minujín y otros, cuyo análisis da a conocer la trama compartida en la que surgieron diversos proyectos en común.

La consulta de archivos documentales de críticos y artistas permite descubrir textos de Restany que hasta hoy permanecen inéditos³⁵. Aunque el crítico se arrogó el título de “refundador” de Buenos Aires y su círculo más estrecho de relaciones lo confirmó en esta posición de “descubridor”, la circulación de sus artículos en el país fue limitada y encontró diversos obstáculos en la época. La revista *Planeta* –versión porteña de la francesa *Planète*– publicó dos de sus artículos sobre el arte porteño, pero *Primera Plana*, por ejemplo, rechazó darle lugar en sus páginas porque juzgó “demasiado” entusiasta su punto de vista sobre las actividades de los artistas pop vinculados al ITDT. Sin embargo, Restany continúa siendo una referencia obligada cuando se aborda el estudio del arte argentino de los años sesenta, como testimonian propuestas historiográficas y curatoriales recientes. En el mismo sentido, es significativa la recepción desigual de la que fueron objeto el crítico francés y el estadounidense Clement Greenberg, invitado también por el ITDT a Buenos Aires en 1964. En la prensa, algunos artículos comprenden la disparidad de posturas en las respectivas votaciones para los premios del instituto, pero este encuentro no es interpretado como la confrontación de dos figuras y posiciones críticas. La presencia del estadounidense deja pocas huellas en la prensa y en la memoria de las instituciones locales y, en cambio, es la figura del francés la que se destaca y con la que los argentinos establecen vínculos amistosos y profesionales.

La autoridad de Restany no se mantuvo, sin embargo, más allá de los años sesenta. Durante los noventa y a comienzos del nuevo siglo, dos polémicas con el crítico Fabián Lebenglik ponen en evidencia la imposibilidad de actualizar lo que en los sesenta constituyó un “episodio cosmopolita”. Las viejas categorías ya no encuentran eco y las nuevas interpretaciones del crítico francés resultan desacertadas en el medio cultural, que ya no posee las características de los años sesenta. El crítico, que había sido un “viajero cultural” durante los años sesenta, deviene un mero “turista” a los ojos de críticos de la nueva generación en la transición al siglo XXI.

35 Para el desarrollo de este y otros aspectos de la investigación fueron consultados, en Francia, los Archives de la critique d'art; en Buenos Aires, el Archivo Jorge Romero Brest, FFyL, UBA; los archivos del Instituto Torcuato Di Tella, Universidad Di Tella; el archivo Marta Minujín; el Archivo de la Galería Lirolay, UNTREF; y en La Plata el Archivo de Edgardo Antonio Vigo, “Centro de Arte Experimental”. También se consultaron diversos fondos de archivo en la Fundación Espigas de Buenos Aires.

6. Formas artísticas inéditas, modelos extranjeros y compromiso

La crisis del paradigma modernista que domina la crítica y la reflexión sobre el arte durante la primera mitad del siglo XX es puesta gradualmente en evidencia desde mediados de los sesenta³⁶. Los nuevos comportamientos artísticos y la revisión a la que son sometidas las definiciones de arte, artista, obra y público enfrentan a los autores a problemas inéditos. Las actividades del ITDT, por ejemplo, son seguidas con atención por la prensa generalista, que se regodea en los aspectos escandalosos y contestatarios de las manifestaciones que tienen lugar en esa institución. Más allá de los abordajes sensacionalistas, la crítica de circulación mediática se encuentra dividida entre posiciones conservadoras y posiciones de apoyo de la novedad. Sin embargo, unos como otros se enfrentan a nuevos problemas para los que no cuentan con herramientas de abordaje adecuadas. La imposibilidad de asimilar algunas de las nuevas prácticas a las categorías de “pintura” o “escultura” es uno de los obstáculos que encuentra la crítica. La irrupción del “objeto” fuerza las categorías preexistentes. La descripción y apreciación de los componentes visuales y perceptivos propios de la crítica formalista chocan con obras que ponen en cuestión la autonomía del arte, la pureza de los lenguajes y las formas tradicionales de lo bello. La idea de que “cualquier objeto puede ser una obra de arte”, difundida por entonces, no es fácilmente digerida por los comentaristas. La “novedad por la novedad misma” es condenada por autores como Cayetano Córdova Iturburu y otros que hacen explícita su preferencia por obras en las que, en cambio, “las formas y el color siguen teniendo sentido.” Las posiciones de la crítica comprometida con las experiencias de renovación se ven también limitadas. Los argumentos que despliega la crítica Germaine Debercq, por ejemplo, se basan aún en criterios de observación, descripción y análisis provenientes de la historia y la teoría de la pintura moderna. De todos modos, más allá de las posiciones de apoyo o de rechazo del arte nuevo, la crítica de reseña supo identificar los problemas inéditos que debía afrontar. Las críticas y revisiones de las categorías de obra de arte, artista y espectador propuestas por las experiencias más avanzadas son señaladas, en la medida en que las modificaciones que ellas provocan no concuerdan con las expectativas y criterios elaborados para la comprensión y la valoración del arte moderno.

Hacia 1967, autores y artistas concluyen que frente al arte nuevo la crítica de arte argentina es insuficiente, deficiente o incluso inexistente. Intelectuales provenientes de otras áreas del

36 Arthur C. DANTO, *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la Historia*, Buenos Aires, Paidós, 2006.

pensamiento (Oscar Masotta) y artistas (Luis Felipe Noé) asumen el compromiso de corregir esa falta. Las manifestaciones artísticas más recientes, como el arte de los objetos, el arte pop y el happening, exigen nuevos abordajes teóricos y críticos. En los intentos de adaptar y renovar sus andamiajes conceptuales, los autores se enfrentan a la discusión sobre lo nacional en el arte argentino jamás clausurada. La difusión del arte pop entre los artistas argentinos en particular lleva a los autores a preguntarse por la existencia de un “arte pop nacional” y por el lugar que este ocuparía en la escena internacional. Escritores como Jorge Romero Brest, Oscar Masotta y Luis Felipe Noé coinciden en la idea de que el arte pop es un fenómeno propiamente estadounidense, pero esta certeza no hace más que avivar la pregunta por lo nacional en tanto muchas de las manifestaciones locales muestran ineludibles puntos de contacto con ese estilo. La pregunta contribuye a ampliar la composición del espacio mundial del arte en el imaginario de la crítica argentina: con el arte pop, Estados Unidos, que había sido excluido a favor del eje Argentina-Europa, es necesariamente integrado a los debates de la crítica de arte. Así como los artistas modifican por entonces sus desplazamientos internacionales trazando una ruta triangular entre Argentina, Europa y Nueva York, el arte pop lleva a la crítica a considerar este país de un modo inédito hasta entonces.

Para Romero Brest, el arte pop irrumpe con características que él no había podido prever. Su concepción del arte moderno se basa en la idea de continuidad y progreso, y la ruptura que introduce este estilo es difícilmente explicable con las categorías habitualmente desplegadas por el crítico. Romero Brest lleva adelante varios intentos a través de los años de elaborar un análisis satisfactorio de esta tendencia que recupera la imagen y que cruza las fronteras entre la alta y la baja cultura. Para Masotta el arte pop es una ruptura tan radical que invalida definitivamente toda discusión sobre la oposición abstracción-figuración que había ocupado a la crítica durante la década anterior. Los yesos de Georges Segal lo conducen a elaborar su teoría de la “máscara al revés” para explicar el arte pop, comparándolo con la cultura de las máscaras estudiada por Lévi-Strauss. Para Masotta, el arte pop no puede estudiarse sin tomar en cuenta el desarrollo contemporáneo de otros campos del conocimiento y, así, este estilo debe ser observado en correlación con la semántica, la semiología, los estudios del lenguaje y de la información que le son contemporáneos. Con excepción de las breves incursiones de Masotta en el terreno del happening, Noé es el único artista de los tres autores. En su libro de 1965, *Antiéstética*, este se ocupa del arte pop, estilo que conoce durante una estadía en Nueva York. El abordaje que propone no es teórico, sino un análisis general del estado del arte actual del que el arte pop es un símbolo,

afirma, producto del caos, la inestabilidad y el dinamismo. Noé entiende que el arte pop no es una revolución formal sino un cambio que afecta las jerarquías del arte occidental y produce transformaciones en los modos de ver. Noé propone un abordaje sociológico y existencialista, Masotta un análisis desde el estructuralismo y la semiología, y Romero Brest una lectura filosófica. Para los tres, sin embargo, una hipótesis de tipo sociológico explica el arte pop: el consumo, la omnipresencia de los medios de masa, el artificio y la técnica que dominan la vida cotidiana determinan la irrupción del estilo, que no puede ser comprendido por fuera de las características de las sociedades urbanas actuales. Por estas mismas características, el arte pop no puede ser un fenómeno más que estadounidense. Tanto Romero Brest como Masotta evitan incluir las obras de los artistas argentinos dentro de la categoría de “arte pop”, aunque el primero haga uso de esa etiqueta para referirse al grupo ligado al ITDT; Masotta opta por llamarlos “imageros”. Para Noé, el pop es un estilo nacional, pero “nacional de Estados Unidos” y, en tanto está atado a determinaciones de orden social muy precisas, no puede ser recreado en contextos diferentes. Por esto, el pop desafía a Europa privándola de su rol de líder, y posee los medios para convertirse en una nueva tendencia de validez universal como lo fueron el modernismo de la Escuela de París o el arte informal. En esta interpretación, el modo en el que el arte pop surgió en Estados Unidos representa un modelo para las jóvenes naciones no europeas que pueden imitarlo, con el fin de consolidar formas de arte propias y auténticas e imponerlas luego en el mundo.

Los textos de Noé de los años 1965 a 1971 permiten seguir el proceso de transformación de algunos artistas argentinos en intelectuales³⁷ bajo el influjo de la Revolución cubana, de las lecturas sartreanas sobre el compromiso y de la legitimación de la violencia de los oprimidos en escritos como los de Frantz Fanon. Esto implica una crítica al rol del artista y de su obra en la sociedad, así como los intentos de elaborar ideas y categorías originales para pensar el arte actual. Pero Noé es también un artista “internacional”, que se ha beneficiado de las políticas artísticas del ITDT y de las ayudas de la fundación Guggenheim, y que a mitad de la década integra la diáspora de latinoamericanos en Nueva York. Desde esta posición Noé reflexiona, sin embargo, sobre las contradicciones y responsabilidades de los artistas latinoamericanos que se van de sus países de origen y convoca a los argentinos a “traicionar a Europa”, creando una cultura artística de vanguardia propia y desobedeciendo las lecciones aprendidas durante décadas. Se trata de reconocer la propia “dependencia cultural” y de crear una realidad cultural que aún espera a ser

³⁷ Ver Claudia GILMAN, *Entre la pluma y el fusil...*, op. cit. ; Andrea GIUNTA, *Vanguardia, internacionalismo y política...*, op. cit.

definida, y de inscribir la creación en la dirección de la revolución socialista. El compromiso de los críticos y teóricos, afirma Noé en una breve polémica que lo enfrenta con Masotta, debe ser el de abandonar el rol pasivo de “importadores de cultura”, para ser productores de categorías de pensamiento propias.

Cuando se trata de escribir sobre las prácticas de neo-vanguardia, la cuestión del atraso del arte argentino no tiene lugar. El arte local parece haber cumplido con las exigencias de puesta al día y actualización, aunque subsiste el temor a la tradicional “importación de fórmulas”. En este punto, los autores comprometidos extienden los llamados de atención a los modelos críticos y teóricos sobre el arte, que son sometidos al mismo tipo de objeciones de las fueron objeto tradicionalmente los artistas. En cuanto a los modelos extranjeros, Francia sigue siendo la principal referencia. Sin embargo, el presente obliga a tomar conciencia y a poner en evidencia la forma de las relaciones establecidas históricamente con los países detentores de la autoridad en materia cultural e intelectual.

7. La circulación de los textos críticos: un intento de inversión de la orientación tradicional

Hasta ahora, la historiografía se ha ocupado de estudiar los emprendimientos que buscaron instalar el arte argentino en la escena mundial, llamando la atención de la crítica, el público y el mercado internacionales. Las propuestas de la crítica de arte argentina no fueron, por el contrario, objeto de proyectos de difusión similares. Sin embargo, en 1968, una iniciativa en ese sentido es concebida por los críticos Jorge Romero Brest y Pierre Restany. Los autores imaginan un volumen conjunto para ser publicado en francés en Milán y en español en Buenos Aires. El proyecto, discutido primero en Europa y alimentado luego en sucesivos intercambios epistolares, se inscribiría en la línea editorial de *Le livre rouge* de Restany, editado por el galerista milanés Guido Le Noci. El crítico francés redacta así *Le livre blanc-objet blanc* y Romero Brest *El libro verde de la estética futura*.

Los respectivos textos incluyen propuestas tanto críticas como programáticas. Ambos abordan la “protesta” artística que tanto en Francia como en Argentina atraviesa los proyectos de numerosos artistas y colectivos en el período. Esto es puesto en evidencia en la Asamblea General de la AICA celebrada en Bordeaux en 1968 en la que participan ambos críticos. La intervención de

Michel Ragon en esa reunión es reveladora: el crítico interviene como portavoz de la “Comisión de jóvenes críticos” franceses creada luego de las revueltas del mes de mayo. En este documento, se exige a la AICA la definición de un estatus profesional que otorgue un marco jurídico claro para el ejercicio de la práctica de sus miembros, transformándose así en un verdadero sindicato profesional. Esta comisión expone, además, algunas conclusiones en respuesta a los cuestionamientos de los artistas y críticos durante los eventos de ese año.

En el mismo encuentro, Restany presenta una comunicación que sintetiza el modo en el que los eventos lo interpelan: “El crítico, ¿debe tomar partido en el debate permanente sobre el arte que se elabora o debe limitarse a ser su espectador objetivo?”, se pregunta. En su opinión, el crítico no puede obedecer órdenes de ningún partido o grupo político y debe permanecer, en cambio, como un hombre libre, comprometido con sus responsabilidades individuales. Esta posición le puede valer el aislamiento, la sensación de ir contra la corriente e incluso el ataque de los “revolucionarios profesionales”, advierte, pero en la perspectiva actual, la única vía de acción e intervención de un crítico de arte es la de reformar las estructuras y modalidades artísticas agotadas. Es probable que estas palabras hayan interesado a Romero Brest, ya que concuerdan ampliamente con la dirección que el pensamiento del argentino tomaba frente a la politización de un sector de los artistas locales. Estos buscaban entonces convertir el arte en una herramienta política capaz de impactar y modificar la realidad social. Romero Brest y Restany se ven comprometidos en la crítica institucional que llevan adelante los artistas en ambos países. Restany interviene activamente clausurando el Museo de Arte Moderno de París, aunque su compromiso se vea rápidamente matizado y su posición sea decididamente conservadora frente a las acciones más radicalizadas. Romero Brest, por su parte, es objeto de la crítica de los artistas de Rosario y Buenos Aires que asocian su figura a la vanguardia formalista y acrílica de los primeros años de la década y a las instituciones artísticas burguesas. Ambos autores, poco interesados en las propuestas más radicales, se embarcan en cambio, en los libros que imaginan editar conjuntamente, en augurar un futuro donde la estética sería generalizada y cotidiana, donde se alcanzaría la “socialización del arte” mediante la edición de objetos múltiples, entre otras modalidades, en acuerdo con los desarrollos tecnológicos recientes. El argentino, además, revisa sus ideas a la luz de las problemáticas más recientes y elabora un estado de la situación del arte en América Latina y en Europa.

Para la redacción de *El libro verde*, Romero Brest recurre a nociones provenientes de la fenomenología, el existencialismo, el estructuralismo en sus vertientes lingüística y antropológica,

y a la sociología del arte, cuya presencia es sintomática del proceso de renovación de las ciencias sociales del que la escritura sobre arte no permanece ajena. El autor articula las nociones básicas de su pensamiento previo con estas nuevas perspectivas, para abordar, en particular, la cuestión de la crisis de la representación, noción central del trabajo. Romero Brest recurre a las críticas al modelo de la representación vigentes durante la modernidad anunciadas por Claude Lévi-Strauss y Michel Foucault. *Las palabras y las cosas* integra las referencias bibliográficas de *El libro verde*. La primera traducción al español del trabajo de Foucault, publicado originalmente en Francia en 1966, es publicada en Buenos Aires en 1968, y las numerosas notas de lectura hechas por Romero Brest muestran tanto un aspecto del proceso de producción de *El libro verde* como el interés del crítico por renovar sus saberes a partir de la introducción de nuevas ideas y perspectivas de análisis.

La edición conjunta nunca llegó a concretarse. Restany publica su *Livre blanc* en francés, que no se publica en Buenos Aires, como proyectaba Romero Brest. El libro de este último permanece inédito hasta hoy. La realización del proyecto hubiese permitido la traducción y difusión de la escritura de un crítico de arte argentino en Europa, describiendo de ese modo una trayectoria inversa a la orientación tradicional de la circulación internacional de las ideas. Los obstáculos que enfrentó ese proyecto ponen de relieve la posición dispar de cada crítico en las escenas artísticas respectivas y dentro del espacio mundial del arte.

8. La crítica de arte en busca de una nueva legitimidad

Numerosas reuniones y conferencias de críticos de arte tienen lugar a fines de la década del sesenta. Las producciones artísticas experimentales que aspiran a la fusión del arte y la vida, y las prácticas militantes que llevan al interior del sistema del arte los planteos ideológicos, ponen en cuestión la función social de la crítica de arte, sus métodos y su lenguaje. La toma de conciencia frente a este momento de transformaciones hace manifiesta, también, la crisis de la crítica señalada numerosas veces en los debates tanto en Argentina como en el extranjero. Estos problemas conducen a los autores a discutir la posibilidad de “refundar” la disciplina y a intentar fijar nuevos criterios para la evaluación de la práctica artística. Los debates tuvieron como objetivo la elaboración de nuevos discursos de legitimación de la práctica artística ante la

conciencia del fin de una época³⁸. Dos posiciones se distinguen, asociadas con frecuencia a dos generaciones de críticos que ahora entran en oposición: por un lado la de la crítica intuitiva, impresionista, literaria, amante de los recursos retóricos en exceso e incluso del hermetismo, y por otro, una crítica que aspira a definir criterios más racionales para el abordaje del arte y una depuración, organización y sistematización de los recursos y de la terminología. Los críticos se embarcan entonces en ejercicios meta-críticos que incluyen tentativas de redefinición y renovación del vocabulario, los estilos y el método de su práctica.

En 1968, la AACA se reorganiza con el retorno a la presidencia de Jorge Romero Brest que aspira a encuadrar con mayor claridad las actividades y objetivos de la institución. La AICA, por su parte, realiza periódicamente sus congresos y asambleas generales, contando algunos años con la participación de miembros argentinos. La Dirección de Bellas Artes de la Provincia de Buenos Aires, bajo la dirección de Jorge López Anaya, organiza las tres ediciones de los Coloquios de la crítica en Tandil entre 1968 y 1970. En estos eventos, entre otros, los ejes de trabajo y discusión se repiten y emparentan: “la función de la crítica”, “métodos y técnicas”, “el ejercicio de la profesión”, “la crítica como creación”, “la crítica como disciplina científica”, “el rol social de la crítica”, son enunciados sobre los que los autores discuten en Argentina y en el extranjero.

Una “sed de teoría” inédita –pero coincidente con los procesos que tienen lugar al mismo tiempo en la crítica literaria, por ejemplo– y la aspiración a dominar algunos principios que aseguren una mayor “objetividad” y “cientificidad” en la práctica llevan a los críticos a recurrir a otras áreas del conocimiento. Nuevos “apoyos” conceptuales, en los que se perciben modos de abordaje “racionales” del fenómeno artístico, son buscados en la psicología y la sociología, y en sistemas teóricos de gran repercusión como el estructuralismo y la semiótica. La apropiación y adaptación de teorías y conceptos de las ciencias sociales son así algunos de los caminos frecuentados por los protagonistas de esta renovación (Oscar Masotta, Jorge Glusberg, Fermín Fèvre) para responder a los problemas planteados. En el mismo impulso, las ciencias sociales se interesan por nuevos objetos de estudio, los procesos de creación y de comunicación o ciertos productos normalmente asociados a la “baja cultura” - los medios de masas, la televisión y la historieta. Sociólogos, psicólogos y estudiosos de la comunicación buscan en el arte, los artistas y el público un nuevo campo de investigación, que abordan tanto desde la sociología como desde perspectivas estructuralistas y semióticas (Oscar Masotta, Eliseo Verón, Marta Slemenson).

38 En esta sección se toma en cuenta el análisis de esta problemática en la crítica estadounidense en Hal FOSTER, “Críticos de arte *in extremis*”, en *Diseño y delito y otras diatribas*, Madrid, Ediciones AKAL, 2004, pp. 117-119.

Durante los últimos años de la década, se llevan adelante algunos proyectos interdisciplinarios en los que confluyen psicólogos, sociólogos y críticos de arte que comparten así el terreno de discusión y reflexión bajo la premisa de la búsqueda de “nuevos criterios para la crítica”.

La “crisis de la crítica” diagnosticada en varios frentes a fines de la década del sesenta y comienzos de los setenta despierta la necesidad de dotar a la disciplina de un pasado y de elaborar un relato histórico de la crítica de arte. Contar con un pasado organizado, con etapas y figuras de referencia, responde también a los intentos de investirse de una nueva legitimidad que asegure algunas certezas en un período generalizado de revisión de los fundamentos. Este interés historizante, si bien no se concreta en trabajos específicos hasta más tarde, aparece formulado en las reuniones de la época por autores de distinta procedencia (Lawrence Alloway, Jorge Romero Brest, Kenneth Kemble, Fermín Fèvre).

El problema extensamente discutido de los nuevos criterios para la crítica encuentra algunas soluciones recién en los años setenta, aunque esto no implique la clausura definitiva de las polémicas. En América Latina, los críticos discuten soluciones posibles apuntando al mismo tiempo a superar la encrucijada de la crisis disciplinar propia del fin del modernismo, y las cuestiones más antiguas y locales que implican la identidad del arte de la región. En una serie de encuentros y publicaciones de las que participan autores como Damián Bayón, Marta Traba, Juan Acha y Jorge Romero Brest, el objeto “arte latinoamericano” es progresivamente modelado y surgen nuevas perspectivas que modifican los modos tradicionales de concebir las relaciones entre el centro y la periferia³⁹.

En estos debates, las referencias a los modelos de autoridad extranjeros se debilitan, son puestos en cuestión u omitidos. El análisis comparativo permite detectar la simultaneidad de las polémicas y la similitud de las inquietudes y preguntas en Argentina y en el extranjero. En el medio local, se constata la convivencia de tendencias conservadoras, ligadas a las referencias canónicas tradicionales con tendencias renovadoras y críticas del pasado. En este contexto, las referencias son ahora policéntricas y fragmentarias. Se trata de una etapa compleja, por la puesta en escena de problemas y cuestionamientos que aún están en vigencia.

39 En este punto señalamos las relaciones que pueden detectarse entre la etapa estudia y lo que se propone, para el período posterior, en Fabiana SERVIDDIO, *Arte y crítica en Latinoamérica durante los setenta*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2012.

9. El arte de los años sesenta ingresa en la historia

A mediados de los años setenta se ponen en marcha diversas tentativas de historizar los años sesenta. El período se percibe como concluido y los autores introducen las nociones de “muerte del arte” y “posmodernidad” en sus abordajes. La experimentación artística y la conciencia de la crisis de los antiguos criterios de juicio crítico los lleva a preguntarse si el fin del período marca el pasaje hacia nuevos estilos o si supone, en cambio, un salto de nivel de naturaleza más radical en la concepción general del arte (Romero Brest, Fermín Fèvre). Algunos artículos proponen los primeros relatos de organización del pasado reciente. La historización del arte de los años sesenta –aunque tal categoría no sea aún operativa– reanima cuestiones conocidas en la historiografía local: la observación de la posición del arte argentino en el espacio mundial del arte y las relaciones con los centros; la forma de establecer la periodización a partir de la comparación con el desarrollo extranjero que puede determinar la sincronía, el retraso o el avance del arte local; la argumentación que enfatiza la pertenencia de la cultura nacional a Occidente; y el debate, nunca clausurado, sobre lo nacional en el arte. Las operaciones que sirven para inscribir el arte de los años sesenta en la historia no son las mismas que aquellas desplegadas por los autores de fines de los años cincuenta, analizadas antes. Algunas se modificaron como consecuencia de la circulación de nuevas perspectivas para pensar las relaciones entre centros y periferias: las perspectivas críticas de Occidente y sus valores atraviesan la escritura sobre arte y la noción de “dependencia cultural”, adoptada de manera heteróclita y a menudo superficial y contradictoria, es uno de los términos clave de las nuevas propuestas. Los puntos de vista renovados entran en contradicción, sin embargo, con otros que conservan rasgos tradicionales de la historiografía del arte local.

La elaboración de los relatos de organización del pasado activan diversos aspectos de lo que Michel de Certeau denomina “operación historiográfica⁴⁰”. Las disputas se multiplican para determinar donde van a establecerse los cortes, los criterios que servirán para separar los períodos, qué va a ser comprendido y qué va a ser olvidado y quién será el responsable de llevar a cabo esas tareas. Críticos y artistas proponen sus versiones del pasado reciente (Fermín Fèvre, Kenneth Kemble, Jorge Glusberg). Éstas suelen entrar en confrontación y sus defensas y ataques en la escena pública ponen en evidencia los intereses en juego de los participantes. Cada relato compromete el lugar en la historia del propio autor, mayoritariamente participante en los sucesos que rememora y relata como actor y testigo de primera mano.

40 Michel de CERTEAU, *L'écriture de l'histoire*, París, Gallimard, 2002.

La lucha por las versiones de la historia se juega en gran parte sobre la definición y la periodización de la vanguardia, su vigencia, su alcance y su agotamiento. En 1976, por ejemplo, el artista y crítico Kenneth Kemble expone en la revista *Pluma y Pincel* sus objeciones a la perspectiva desarrollada por Fermín Fèvre el año anterior en el fascículo “La crisis de las vanguardias”. Kemble señala que Fèvre no pudo sustraerse a las prácticas habituales de la escritura sobre arte en Argentina y que su perspectiva sigue siendo subsidiaria de las categorías elaboradas en el extranjero y que, por esto, es una crítica “autocolonizada”. El crítico habría hecho ingresar de manera forzada las experiencias locales en categorías importadas y habría ignorado aquello que no se acomodaba a esos marcos. En respuesta a esta elaboración, el artista propone su propia periodización y subraya la importancia de algunos eventos y obras que constituyen, según él, la expresión de una vanguardia local auténtica emancipada de los modelos extranjeros. Para Kemble, algunas de las experiencias de los artistas locales –grupo que él integra– no sólo son independientes de los desarrollos del arte en los centros internacionales sino que “prefiguran” algunas tendencias generalizadas luego a nivel internacional.

En la escritura sobre arte de fines del período acotado para esta investigación, los modelos de referencia extranjeros son cuestionados sin ser, por ello, completamente abandonados. Entran en tensión, sin embargo, con nuevas perspectivas que, en particular, reniegan de escribir la historia del arte local como un sucedáneo de la historia del arte europeo, y proponen la elaboración de un discurso crítico y teórico, dotado de categorías originales, como acompañamiento del arte producido en el país y en la región.

En los relatos que proponen las primeras lecturas históricas sobre los años sesenta, la crisis iniciada unos años antes y aún abierta y los intentos de superarla son puestos en evidencia. En la búsqueda de nuevos abordajes, métodos y terminologías para el análisis e interpretación del arte argentino algunos intentos permanecen dubitativos e impregnados de las formas antiguas, apenas disimuladas por la aplicación superficial de nociones o de categorías “de moda”. En estos abordajes subsisten las relaciones con la temporalidad de los centros que la escritura sobre arte señala tradicionalmente y las referencias a las regiones privilegiadas del espacio mundial del arte, conjunto en el que la distribución de fuerzas rectoras no habría sufrido modificaciones. Esos escritos resisten mal una lectura contemporánea. Otras posiciones, al contrario, denuncian los viejos y malos hábitos de los intelectuales locales o arriesga categorías y tomas de posición en consonancia con el desarrollo explícito y pronunciado del pensamiento latinoamericano. Algunas de estas posiciones rechazan la adopción irreflexiva del poder de las regiones centrales y

proponen en cambio interpretaciones explícitamente localizadas en el espacio latinoamericano sino que la perspectiva nacional y regionalista implique, sin embargo, una ruptura de los lazos con el extranjero.

Conclusión

El poder de influencia de los modelos extranjeros de referencia disminuye en la escritura crítica e histórica sobre arte en Argentina a lo largo del período estudiado. Entre esos modelos, se detecta la primacía del modelo francés. Contribuyendo a modelar el perfil de la joven nación durante el siglo XIX, sus leyes e instituciones, ese modelo participa también como referencia en la constitución del sistema del arte local, sus instituciones especializadas, el sentido del gusto, las prácticas asociadas a la producción y a la exposición del arte, entre otras, porque Francia es percibida como el ideal civilizatorio que se debe imitar. El poder del modelo francés actúa durante un tiempo bastante más largo en el dominio del arte y la cultura que en otras áreas de la vida política, económica y social del país. ¿Cuáles fueron los motivos que hicieron posible esta larga duración? Propusimos algunas respuestas parciales que es necesario resumir. Las élites aristocráticas del siglo XIX y de comienzos del siglo XX quisieron conservar bajo su dominio “el poder de la cultura” para asegurarse un lugar en la estructura social en proceso de modernización. El sello de esta cultura era Francia, el dominio de su idioma como signo de distinción y los viajes y estadías en Europa un privilegio de esas clases acomodadas. “Nosotros no somos latinos, nacimos acá, en la París del sur⁴¹” pensaron probablemente esas generaciones, que percibieron como un accidente el hecho de pertenecer a la Argentina o que, al contrario, no experimentaron, en sus desplazamientos entre París, Buenos Aires y La Pampa, la discontinuidad entre regiones diferentes sino la continuidad entre lo indiferenciado. La cercanía con Francia es una representación que convoca a la vez la certificación de un hecho y la expresión de deseo, acrecentada a través de los años en las continuas travesías por el corredor atlántico. Ella se independizó de la existencia concreta de acuerdos y proyectos comunes entre los poderes políticos y económicos de ambos países. Esta independencia le permitió funcionar como un lugar común o una especie de mito,

41 O “en la Suiza del sur” como canta hoy el grupo uruguayo Cuarteto de nos en referencia irónica a su propio país. Los uruguayos poseen su propio “mito de excepción” con respecto al resto de los países de Latinoamérica.

como una construcción cultural compartida, funcional y naturalizada, a la que no se busca el origen o se interrogan los fundamentos.

En este marco, las escrituras sobre arte y las perspectivas teóricas y estéticas preferidas son aquellas provistas por los distintos países europeos. La historia del arte moderno francés se impone como canon entre los autores argentinos que reconocen a través de ella la autoridad de París como centro del espacio mundial del arte y adoptan la cadencia del “meridiano de Greenwich” francés instaurado por esa capital. Las empresas de traducción de libros franceses y la circulación de originales en el país refuerzan esta orientación. Otras referencias –italianas, españolas, alemanas– participan sin duda en la elaboración del sistema de valores artísticos de la crítica de arte y de los principios de la historiografía argentinos, pero no forman parte de modelos de referencia más generales. Algunas tentativas divergentes son puestas en marcha a partir de los años veinte por autores locales que intentaron sustituir la influencia de ese modelo por perspectivas nacionales y regionales y combatir así la adopción de las normas extranjeras como normas propias. Estas alternativas no lograron, sin embargo, imponerse en la escritura sobre arte.

El caso de Estados Unidos es particular. Durante las primeras décadas del siglo XX, en el imaginario de los Argentinos subsiste la idea de las similitudes entre el desarrollo de ambos países, aunque este haya demostrado ya su superioridad avanzando sobre el continente con su política imperialista. En consecuencia, el arte de ese país es comparable al arte de Argentina: se trata del arte de una nación joven, sin tradición, que sigue las lecciones modernas de la Escuela de París. El lugar de Estados Unidos en el espacio mundial del arte se modifica, sin embargo, a partir de la segunda guerra mundial y los escritos de los argentinos muestran un interés creciente por ese país americano que logra competir con la referencia francesa tradicional. La escritura sobre arte argentino no permanece aislada de esos debates debido a su conexión histórica con Francia, de un lado, y a la novedad de que un país americano entre en competencia con un país europeo en materia de arte y pugne por instalarse como un nuevo centro en el espacio artístico mundial, del otro. Este éxito es percibido por algunos como una vía de la que Argentina podría también sacar provecho. En el período estudiado, Estados Unidos atrae a artistas y críticos, y es la fuente financiera de numerosos proyectos que ocultan intenciones políticas. A pesar de esto, los argentinos no se hacen eco más que tardíamente de las contribuciones norteamericanas en materia de crítica, historia y teoría del arte. En este aspecto, esta nación carece de tradiciones tanto como Argentina. Además, algunas de sus interpretaciones y lecturas del arte moderno coinciden con el relato elaborado por los franceses. En este sentido, postulamos que el modelo francés no tuvo, entre los argentinos, competidores externos

ni internos que logran desplazarlo, lo que le permitió dominar cómodamente la escena de la escritura sobre arte durante la primera mitad del siglo XX.

Sin embargo, el modelo francés no sale indemne de las revisiones y puestas en cuestión de los años sesenta. Estas incumben a todas las formas de autoridad y sistemas de valores establecidos. Las tomas de posición pública contra las distintas formas de poder y de la tradición se manifestaron en Occidente, aunque algunas de las protestas puedan haber tenido un carácter más bien retórico o sean sobrestimadas en la actualidad. Las referencias canónicas de la escritura sobre arte argentino no fueron excusadas de los exámenes críticos y de la alteración de los principios vigentes hasta el momento. La adopción de los modelos extranjeros es señalada como una estrategia caduca, propia de las generaciones precedentes y de los intelectuales afrancesados que renegaban de su pertenencia cultural auténtica. El modelo francés es así puesto al desnudo como tal y su funcionamiento en la escritura sobre arte es develado. Esto no se produce de una sola vez y no todos los autores se inscriben en las mismas direcciones críticas. El proceso de revisión supuso entonces etapas de avance y de retroceso, y no fue homogéneo. Mostramos la convivencia y los cruces de los modelos de referencia así como los tanteos de los argentinos buscando hacerlos evidentes, deconstruirlos y abandonarlos. En este proceso, los tópicos habituales del pensamiento sobre arte reaparecen, en particular aquel que implica la cuestión de la identidad nacional y luego latinoamericana. Sin embargo, afirmamos que hacia el fin del período estudiado, estas relaciones entre la historiografía y la crítica de arte argentino y las referencias canónicas franceses se hallan notablemente debilitadas. En este contexto, la puesta en cuestión de los modelos de autoridad no implica la sustitución de la referencia francesa por un nuevo sistema de referencia. En este punto, el caso de la escritura sobre el arte argentino se encuentra impregnada de una problemática de doble cara. Por un lado, ella es sacudida por la crisis del final de la era moderna y de la entrada en la época contemporánea que atraviesa el arte de Occidente y que compromete en particular los fundamentos del meta-discurso artístico. Por otro, el giro hacia una perspectiva regionalista contribuye a desmontar los criterios europeos heredados y conduce a intentar formular los problemas del arte local en términos elaborados en el país y en la región. Desde fines de los años sesenta la búsqueda de formas de legitimación e interpretación del arte se orienta de manera creciente hacia potencialidades nacionales y continentales, y tiende a rechazar las intromisiones tanto europeas como estadounidenses. El debate de los críticos argentinos se ve de este modo atravesado por perspectivas locales y latinoamericanas, y por aquella más general que compromete al arte occidental. El policentrismo del espacio mundial del arte elimina gradualmente la posibilidad de que ningún

modelo comparable al francés pueda desde entonces ser funcional. Las experiencias del tiempo y del espacio también sufren transformaciones y su expresión discursiva es reconfigurada.

El estudio propuesto en esta tesis se detiene en el umbral de una nueva etapa en la que serán debatidas en profundidad las perspectivas continentales por autores de los distintos países de la región. Los simposios y encuentros internacionales de críticos de arte y, más tarde, las grandes exposiciones en Estados Unidos y Europa, instalan en la escena internacional el “arte latinoamericano”, en un contexto profundamente distinto del estudiado aquí. Algunas investigaciones sobre este período y sobre las temáticas que comprometen a la crítica fueron llevadas a cabo. La discusión sobre el arte latinoamericano se amplió notablemente, así como el interés de los investigadores reflejados en numerosos trabajos. En la actualidad, los nombres de ciertos críticos del continente son reconocidos y sus ideas y escritos exhumados, y los comisarios latinoamericanos publican sus trabajos en distintos idiomas y conducen proyectos e instituciones de proyección internacional en el mundo. En Argentina, queda por recuperar, organizar y analizar el corpus de obra de los autores estudiados aquí de manera fragmentaria en pos de una lectura puntual sobre las representaciones de lo francés, lo europeo y lo latinoamericano, y a otorgarles una nueva jerarquía en la historiografía del arte argentino. En una perspectiva próxima a la que hemos propuesto en algunas secciones de esta tesis, sería posible proponer estudios comparados y rastrear y poner relieve los puntos de encuentro y de intercambio entre las escrituras sobre arte de Argentina, del continente y del mundo.

Bibliographie

1. La littérature sur l'art

1. 1 La critique d'art. Histoire et théorie

ÁLVAREZ DE ARAYA CID Guadalupe, « Temas de la crítica : tratamientos del origen cultural, la identidad y la transculturación en la crítica de arte latinoamericana entre 1930 y 1975 », *Figuraciones. Teoría y crítica de artes*, n° 10, septembre 2012.
<http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/recorrido.php?idr=61&idn=10&arch=1>. Texte consulté le 30 août 2013.

BARTHES Roland, *Critique et vérité*, Paris, Éd. du Seuil, 1999.

BATTCOCK Gregory, *The New Art : a critical Anthology*, New York, E. P. Dutton, 1966.

BUTT Gavin, *After criticism. New responses to art and performance*, United Kingdom, Blackwell Publishing, 2005.

CABAÑAS Kaira M., « Le Nouveau Réalisme ou le Réalisme fantastique », in Richard LEEMAN (dir.), *Le demi-siècle de Pierre Restany*, Paris, INHA-Les éditions des cendres, 2009, pp. 89-98.

CARRICK Jill, « Vers un art d'intégration ? », in Richard LEEMAN (dir.), *Le demi-siècle de Pierre Restany*, Paris, INHA-Les éditions des cendres, 2009, pp. 77-88.

CLAUSTRES Annie, « La critique d'art française après-guerre. Origines et enjeux politiques d'un style poétique », *20/21 siècles. Cahiers du Centre Pierre Francastel*, « Histoire et historiographie. L'art du second XX^e siècle », n° 5-6, automne 2007, pp. 41-49.

CLAUSTRES Annie, « Le rôle de Pierre Restany dans l'historiographie de l'art français après-guerre. Le mythe en question », in Richard LEEMAN (dir.), *Le demi-siècle de Pierre Restany*, Paris, INHA-Les éditions des cendres, 2009, pp. 467-477.

CORREBO María Noel, GUSTAVINO Berenice, SUÁREZ GUERRINI Florencia, MOYINEDO Sergio, « La autorrepresentación del crítico en la era poscrítica », in *Actas de las VI Jornadas de Historia del Arte*, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA), Facultad de Bellas Artes, UNLP, 2008, publication électronique.

DÍAZ SÁNCHEZ Julián, LLORENTE HERNÁNDEZ Ángel, *La crítica de arte en España (1939-1976)*, Madrid, Ediciones Akal, 2004.

- DUBOIS Christine, « Qu'est-ce qui définit en propre la critique d'art par rapport à la sociologie de l'art et à l'esthétique philosophique? », in *Colloque international Max et Iris Stern. La critique d'art entre diffusion et prospection*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2007, pp. 207-223.
- FÈVRE Fermín, *Orígenes periodísticos de la crítica de arte. Recopilación de críticas periodísticas*, Buenos Aires, Academia Nacional de Periodismo, Dunken, 2001.
- GENETTE Gérard, « Ouverture métacritique », in *Figures V*, Paris, Éd. du Seuil, 2002.
- GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Éd. du Seuil, 2002.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éd. du Seuil, 1982.
- GIUNTA Andrea, « Crítica de arte y guerra fría en la América Latina de la Revolución », communication dans le Seminario internacional « Los estudios de arte desde América latina : temas y problemas », UNAM et The Getty Grant Foundation, Buenos Aires, octobre 1999.
- GIUNTA Andrea, « América Latina en disputa. Apuntes para una historiografía del arte latinoamericano », communication dans l'International Seminar Art Studies from Latin America, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM et The Rockefeller Foundation, Oaxaca, 1996.
- GIUNTA Andrea, « Relatos de la originalidad », communication dans le Seminario internacional « Repensar los modernismos latinoamericanos. Flujos y desbordamientos », Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, mars 2012.
- GOLAN Romy, « Point de chute : Restany à Domus », in Richard LEEMAN (dir.), *Le demi-siècle de Pierre Restany*, Paris, INHA-Les éditions des cendres, 2009, pp. 403-413.
- GUASCH Anna María, *La crítica discrepante : entrevistas sobre arte y pensamiento actual, 2000-2011*, Madrid, Espagne, Cátedra, 2012.
- GUILBAUT Serge, *Bajo la bomba. El jazz de la guerra de imágenes transatlántica. 1946-1956*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía et MACBA, 2007.
- GUILBAUT Serge, *Comment New York vola l'idée d'art moderne. Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, Paris, Hachette Littératures, 1996.
- GUILBAUT Serge, « Rideau d'art et rideau de fer : Perspectives de la critique d'art en 1948 », in cat. d'exposition, *Extra Muros : Zeitgenössische Schweizer Kunst = art suisse contemporain = arte svizzera contemporanea*, La Chaux-de-Fonds, Musée des Beaux-Arts, Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, Neuchâtel, Musée d'Art et d'Histoire, 1991, pp. 93-111.
- FOSTER Hal, « Críticos de arte in extremis », in *Diseño y delito y otras diatribas*, Madrid, Ediciones AKAL.
- GUSTAVINO Berenice, « Prácticas más allá de la crítica en la escritura sobre arte de los años sesenta : los prefacios-tipo de Pierre Restany », in *IX Jornadas nacionales de investigación en Arte en Argentina*, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, 2013.

- GUSTAVINO Berenice, « La escritura sobre arte y las nuevas prácticas artísticas en Argentina a mediados de los años sesenta. El problema de la nacionalidad del arte », in Paula BARREIRO LÓPEZ, Julián DÍAZ SÁNCHEZ (dir.), *Crítica(s) de arte. Discrepancias e hibridaciones de la Guerra Fría a la globalización*, Madrid, CENDEAC, 2014, pp. 97-113.
- HARRIS Jonathan P., *Writing back to modern art : after Greenberg, Fried and Clark*, Londres, Routledge, 2005.
- HUCHET Stéphane, « La critique d'art brésilienne des années 1960-70 comme récit singulier dans le grand récit de l'art moderne », in Paula BARREIRO LÓPEZ, Julián DÍAZ SÁNCHEZ (dir.), *Crítica(s) de arte. Discrepancias e hibridaciones de la Guerra Fría a la globalización*, Madrid, CENDEAC, 2014, pp. 30-88.
- KOLDOBSKY Daniela, « La crítica de artes visuales en su sistema. Un análisis sobre la prensa diaria y semanal », *Otrocampo. Estudios sobre cine*, n° 7, 2002.
http://www.otrocampo.com/7/critic_koldobsky.html. Texte consulté en juin 2005.
- KOLDOBSKY Daniela, « Escenas de una lucha estilística. La memoria del arte argentino en la prensa gráfica de los sesenta », *Figuraciones. Teoría y crítica de artes*, n° 1-2, décembre 2003.
<http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?ida=215&idn=10#texto>. Texte consulté en août 2008.
- KRAMER Antje, « “La minute de vérité” - le rôle des préfaces chez Klein et Restany », in Richard LEEMAN (dir.), *Le demi-siècle de Pierre Restany*, Paris, INHA-Les éditions des cendres, 2009, pp. 119-121.
- LEEMAN Richard (dir.), *Le demi-siècle de Pierre Restany*, Paris, INHA-Les éditions des cendres, 2009.
- LEEMAN Richard, *Le critique, l'art et l'histoire : de Michel Ragon à Jean Clair*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.
- LEEMAN Richard, « Introduction “Pierre Restany le dénominateur” », in Richard LEEMAN (dir.), *Le demi-siècle de Pierre Restany*, Paris, INHA-Les éditions des cendres, 2009, pp. 15-20.
- LEEMAN Richard, « Destin de l'art et logique de l'histoire. Les téléologies de Pierre Restany », in Richard LEEMAN (dir.), *Le demi-siècle de Pierre Restany*, Paris, INHA-Les éditions des cendres, 2009, pp. 445-465.
- LEEMAN Richard, « Pierre Restany, Venise et les “cocus de l'histoire” », *Critique d'art*, n° 22, automne 2003, pp. 118-119.
- LEENHARDT Jacques, HAMMACHER Abraham Marie, HAULICA Dan, RESTANY Pierre, *Histoires de 50 ans de l'Association internationale des critiques d'art/AICA = Historias de 50 anos de la Asociacion internacional de criticos de arte/AICA = Histories of 50 years of the International Association of Art Critics/AICA*, Paris, AICA, 2002.

- LONGONI Ana, « Llamen a Manliba. Dos críticas de los primeros '60 arremeten contra la vanguardia », *ramona. revista de artes visuales*, n° 15, août 2001, pp. 30-31.
- LONGONI Ana, « Oscar Masotta : Vanguardia y revolución en los sesenta », in Oscar MASOTTA, *Revolución en el arte: pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*, Buenos Aires, Edhasa, 2004, pp. 9-105.
- LYOTARD Jean-François, « Petites ruminations sur le commentaire d'art », *Opus International*, n° 70-71, hiver 1979, pp. 16-17.
- MEYRIC HUGHES Henry, « Pierre Restany, l'AICA et l'aventure est-européenne », in Richard LEEMAN (dir.), *Le demi-siècle de Pierre Restany*, Paris, INHA-Les éditions des cendres, 2009, pp. 387-401.
- MOKHTARI Sylvie, POINSOT Jean-Marc, LEEMAN Richard, « Dossier : Les Archives de Pierre Restany », *Critique d'art*, n° 22, automne 2003, pp. 118-119.
- ORTEGA Y GASSET José, *Obras completas. Tomo 3, 1917-1925*, Madrid, Taurus, 2005.
- PLANTE Isabel, « Pierre Restany et l'Amérique latine. Un détournement de l'axe Paris-New York », in Richard LEEMAN (dir.), *Le demi-siècle de Pierre Restany*, Paris, INHA-Les éditions des cendres, 2009, pp. 287-309.
- POINSOT Jean-Marc, FRANGNE Pierre-Henry, *L'invention de la critique d'art*, Actes du Colloque international tenu en juin 1999, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002.
- POINSOT Jean-Marc, « Géographies de Pierre Restany », in Richard LEEMAN (dir.), *Le demi-siècle de Pierre Restany*, Paris, INHA-Les éditions des cendres, 2009, pp. 219-226.
- POINSOT Jean-Marc, « Dialogues critiques » « Kritické dialógy » », *Ars (Bratislava)*, vol. 41, n° 2, 2008, pp. 3-12.
- POINSOT Jean-Marc, « La critique au-delà de sa définition », in *Colloque international Max et Iris Stern. La critique d'art entre diffusion et prospection*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2007, pp. 29-42.
- PRUNGNAUD Joëlle, *La « littérature d'art » : entre critique et création*, Villeneuve d'Ascq, Éd. du Conseil scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2010.
- SAFONS Horacio, « La crítica de arte en la Argentina », in *Historia crítica del arte argentino*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Críticos de Arte, Telecom, 1995, pp. 225-257.
- SERVIDDIO Fabiana, « De la crítica a la teoría: Romero Brest y Juan Acha en busca de una estética latinoamericana », *Figuraciones. Teoría y crítica de artes*, n° 10, septembre 2012.
<http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?id=205&idn=10#texto>.
 Texte consulté le 20 mars 2013.
- SERVIDDIO Fabiana, *Arte y crítica en Latinoamérica durante los setenta*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2012.

- STEIMBERG Oscar, TRAVERSA Oscar, *Estilo de época y comunicación mediática*, Buenos Aires, Atuel, 1997.
- STEIMBERG Oscar, *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*, Buenos Aires, Atuel, 1998.
- STEINBERG Leo, *Other Criteria : Confrontations with twentieth-century Art*, New York, Etats-Unis, Oxford University Press, 1972.
- SUÁREZ GUERRINI Florencia, « Moderno, contemporáneo y reciente. El arte argentino entre la Escuela de París y la abstracción », *Figuraciones. Teoría y crítica de artes*, n° 10, septembre 2012. <http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?ida=215&idn=10#texto>. Texte consulté le 30 août 2013.
- SUÁREZ GUERRINI Florencia, « Discursos críticos sobre el arte moderno en Argentina », *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, 2008, pp. 77-96.
- TÊNÈZE Annabelle, « Art et contestation : Pierre Restany et Mai 68 », in Richard LEEMAN (dir.), *Le demi-siècle de Pierre Restany*, Paris, INHA-Les éditions des cendres, 2009, pp. 140-156.
- TIÓ BELLIDO Ramón, « La AICA, apuestas y límites de acción crítica en el campo artístico y cultural », *Figuraciones. Teoría y crítica de artes*, n° 10, septembre 2012. <http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?ida=215&idn=10#texto>. Texte consulté le 20 mars 2013.
- VERLAINE Julie, « Le critique et la galerie : Pierre Restany et la scène parisienne de l'art contemporain (1954-1969) », in Richard LEEMAN (dir.), *Le demi-siècle de Pierre Restany*, Paris, INHA-Les éditions des cendres, 2009, pp. 351-361.
- VERÓN Natalia, VICENTE IRRAZÁBAL María Gabriela, ZINGONI Paula, IBARLUCÍA Ricardo, *El rol del crítico de arte en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2008.
- WECHSLER Diana B., *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición. Buenos Aires (1920-1930)*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2003.
- WELLEK René, *Historia de la crítica moderna (1750-1950). Crítica francesa, italiana y española (1900-1950)*, Madrid, Gredos, 1996.

1.2 L'écriture de l'histoire et de l'histoire de l'art. Perspectives théoriques et historiographiques

- BELTING Hans, *L'histoire de l'art est-elle finie ? : histoire et archéologie d'un genre*, Paris, Gallimard, 2007.
- BERTRAND DORLÉAC Laurence, GERVEREAU Laurent, GUILBAUT Serge, *Où va l'histoire de l'art contemporain?*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1997.

- BESSE Jean-Marc, « Remarques sur la géographicit  : généalogies d'un mot, enjeux épistémologiques et historiographiques », in Christian DELACROIX, François DOSSE, Patrick GARCIA (dir.), *Historicités*, Paris,  ditions La Découverte, 2009, pp. 285-300.
- BEYER Andreas, CROISSANT Francis, KREBS Sophie, TABURET-DELAHAYE Élisabeth, ZERNER Henri, BONFAIT Olivier, « Débat. Schèmes de périodisation en histoire de l'art : enjeux intellectuels et pratiques publiques », *Perspectives. La Revue de l'INHA*, né 4, 2008, pp. 621-638.
- BURUCÚA José Emilio, TELESCA Ana María, « El arte y los historiadores », in *La Junta de Historia y Numismática Americana y el Movimiento Historiográfico en la Argentina (1893-1938)*, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1995.
- BURUCÚA José Emilio, « Prólogo "Historiografía del arte e historia" », in *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.
- CERTEAU Michel DE, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 2002.
- CHARTIER Roger, *Culture écrite et société : l'ordre des livres*, Paris, A. Michel, 1996.
- DUVE Thierry DE, SCHAPIRO Meyer et LEBENSZTEJN Jean-Claude, *Questions d'histoire de l'art*, Paris, Centre Pompidou, 2011.
- DELACROIX Christian, DOSSE François, GARCIA Patrick (dir.), *Historicités*, Paris,  ditions La Découverte, 2009.
- DUFRENE Thierry (dir.), *Pierre Francastel, l'hypothèse même de l'art*, cat. d'exposition, Paris, INHA, 2010.
- GAEHTGENS Thomas W., BEYER Andreas, NORA Pierre, *L'art, l'histoire, l'histoire de l'art*, Paris,  ditions de la Maison des sciences de l'homme, 2011.
- GEERTZ Clifford, LEMOINE Daniel, *Ici et là-bas, l'anthropologue comme auteur*, Paris, M tali , 1996.
- GRATALOUP Christian, « Les régions du temps », in *Périodes : la construction du temps historique. Actes du V  Colloque d'histoire au présent*, Paris,  ditions de l' cole des Hautes études en Sciences Sociales et Histoire au Présent, 1991, pp. 157-173.
- HARTOG François, *Régimes d'historicité : présentisme et expérience du temps*, Paris,  d. du Seuil, 2012.
- HISTOIRE AU PRÉSENT, (dir.), *Périodes : la construction du temps historique. Actes du V  Colloque d'histoire au présent*, Paris,  ditions de l' cole des Hautes études en Sciences Sociales et histoire au Présent, 1991.
- KOSELLECK Reinhart, *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, Paris,  d. de l' cole des hautes études en sciences sociales, 2000.
- LEEMAN Richard, « Histoire, historiographie et imaginaire historique », *Revue 20/21 siècles. Cahiers du Centre Pierre Francastel. Histoire et historiographie. L'art du second XX  siècle*, né 5-6, automne 2007, pp. 13-24.
- MICHAUD Eric, *Histoire de l'art : une discipline à ses frontières*, Paris, Hazan, 2005.

- MOYINEDO Sergio, « Historia del Arte y reescritura del pasado », *Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis*, CAIA, Buenos Aires, 2003.
- MOYINEDO Sergio, « “¿Cuándo hay arte?” Determinaciones discursivas de la circulación artística », *Maestría, FBA/UNLP, La Plata*, 2008, inédit.
- MOYINEDO Sergio, « Historia=Historia=Historiografía », *in III Encuentro de Historia del Arte en Chile « Historiografía del arte y su problemática contemporánea. Historia/Historiografía, Arte/Visualidad »*, Departamento de Teoría de las Artes, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2005, pp. 113-117.
- PACHECO Marcelo, « Aproximación a la pintura argentina. Necesidad de una construcción teórica diferente », *in Primeras Jornadas de teoría e historia de las artes, « Teoría e historiografía del arte argentino »*, Buenos Aires, Fundación San Telmo, 1989, pp. 30-88.
- RANCIÈRE Jacques, *Les mots de l'histoire : essai de poétique du savoir*, Paris, Éd. du Seuil, 1992.
- RECHT Roland, « La périodisation, l'histoire, le style », *Perspectives. La revue de l'INHA*, n° 4, 2008, pp. 604-620.
- WECHSLER Diana, « Julio Payró y la construcción de un panteón de “héroes” de la “pintura viviente” », *Estudios e Investigaciones, Boletín del Instituto de Teoría e Historia del Arte « Julio E. Payró »*, n° 10, 2006.
- WHITE Hayden, *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona, Paidós, 1992.

1. 3 Sur les écrits d'artistes

- AMIGO Roberto, DOLINKO, Silvia, ROSSI, Cristina (dir.), *Palabra de artista : textos sobre arte argentino, 1961-1981*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2010.
- BERTRAND DORLÉAC Laurence, LEVAILLANT Françoise, « Buren contre la violence », *in Les écrits d'artistes depuis 1940 : actes du colloque international Paris et Caen, 6-9 mars 2002*, Caen, Institut Mémoires de l'édition contemporaine, 2004.
- BERTRAND DORLÉAC Laurence, « Opérations linguistiques », *in Richard LEEMAN (dir.), Le demi-siècle de Pierre Restany*, Paris, INHA-Les éditions des cendres, 2009, pp. 442-443.
- CIPPOLINI Rafael, *Manifestos argentinos. Políticas de lo visual. 1900-2000*, Buenos Aires : Adriana Hidalgo, 2003.
- COLE Lori, « What is the avant-garde? The Questionnaire as Historiography », *Journal of art Historiography*, n° 5. <http://arthistoriography.wordpress.com/number-5-december-2011/>. Texte consulté le 12 décembre 2011.
- DÉCIMO Marc, *La bibliothèque de Marcel Duchamp, peut-être*, Paris, les Presses du réel, 2005.

- DUCHAMP Marcel, SANOUILLET Michel, MATISSE Paul, JIMÉNEZ José, *Escritos : Duchamp del signo, seguido de Notas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2012.
- DUCHAMP Marcel, *Notas*, Madrid, Tecnos, 1989.
- KATZENSTEIN Inés (dir.), *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años '60*, Buenos Aires, The Museum of Modern Art, Fundación PROA, Fundación Espigas, 2007.
- LEVAILLANT Françoise, GAMBONI Dario, BOUILLER Jean-Roch, SANDRON Dany (dir.), *Les bibliothèques d'artistes : XX^e-XXI^e siècles*, Paris, PUPS, 2010.
- MANGONE Carlos, WARLEY Jorge, *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*, Buenos Aires, Biblos, 1993.
- POINSOT Jean-Marc, *Quand l'œuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés*, Genève, Musée d'art moderne et contemporain ; Dijon, les Presses du réel, 2008.
- STEIMBERG Oscar, « Vanguardia y lugar común. Sobre silencios y repeticiones en los discursos artísticos de ruptura », *SyC*, n° 9-10, août 1999.
- VAUGEOIS Dominique, RIALLAND Ivanne, *L'écrivain et le spécialiste. Écrire sur les arts plastiques au XIX^e et au XX^e siècle*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010.

1. 4 Les publications d'art en France et en Argentine

- ARTUNDO Patricia (dir.), *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2008.
- BLONDET Henri, *Arts, la culture de la provocation, 1952-1966*, Paris, Tallandier, 2009.
- DUFAY François, *Le soufre et le moisi la droite littéraire après 1945 Chardonne, Morand et les hussards*, Paris, Perrin, 2006.
- FROISSART-PEZONE Rossella, CHEVREFILS DESBIOLLES Yves, MATHIEU Romain, WAT Pierre, *Les revues d'art : formes, stratégies et réseaux au XX^e siècle*, Colloque, Université d'Aix-en-Provence, 2008, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.
- GATTO Ezequiel Guillermo, « "El nuestro es un combate de creación" : la revista *Eco contemporáneo*, Argentina 1960-1969 », *CS*, n° 9, juillet 2012, pp. 169-198.
- GARCÍA María Amalia, « Poseidón y Nueva Visión o cómo leer las artes plásticas en la Argentina a través de los proyectos editoriales », in *Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, São Paulo, 2006, São Paulo, 2006, pp. 167-175.
- TRAVERSA Oscar, « Por qué y cómo estudiar las tapas de las revistas : el papel de la noción de dispositivo », *Figuraciones. Teoría y crítica de artes*, n° 5, août 2009.

<http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?ida=108&idn=5&arch=1#texto>. Texte consulté le 15 juin 2010.

TRAVERSA Oscar, « Aproximaciones a la noción de dispositivo », *Signo y Seña*. Revista del Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, n° 12, avril 2001.

1. 5 Les auteurs. Études, biographies et recueils

ALVA NEGRI Tomás, *Julio E. Payró. Crítico e historiador del arte*, Buenos Aires, Ministerio de Cultura y Educación, Secretaría de Estado de Cultura, Ediciones Culturales Argentinas, 1979.

AMIGO Roberto, « Un chico correcto. Luis Felipe Noé : crítico de arte en los años cincuenta », *ICAA Documents Project Working Papers*, The Publication Series for Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art, n° 1, septembre 2007, pp. 17-24.

BATTITI Florencia, *Entre el pincel y la Underwood Kenneth Kemble, crítico de arte del Buenos Aires Herald*, Buenos Aires, JK Ediciones, 2012.

BORY Jean-Francois, *Pierre Restany. Une vie dans l'art*, Neuchâtel, Suisse, Éditorial Ides et calendes, 1983.

CORREAS Carlos, *La operación Masotta : cuando la muerte también fracasa*, Buenos Aires, Interzona, 2007.

DUVE Thierry DE, *Clement Greenberg entre líneas*, Acto Ediciones, 2005.

DIOS Horacio DE, GLUSBERG Jorge, *Jorge Glusberg. Conversaciones sobre las artes visuales. Respuestas a Horacio de Dios*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1992.

FEINSILBER Laura, « Cayetano Córdova Iturburu. Una vida dedicada a promover el arte », *Arte al Día On Line*, Buenos Aires, 17 juillet 2008. http://www.artaaldiaonline.com/Argentina/Periodico_150_Noviembre_2007/CAYETANO_CORDOVA_ITURBURU. Texte consulté le 8 avril 2011.

GREENBERG Clement, *Arte y cultura. Ensayos críticos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

GUÉRIN Jeanyves, DIEUDONNÉ Julien, *Les écrits sur l'art d'André Malraux*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006.

KANTOR Sybil Gordon, *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, Cambridge, MIT Press, août 2003.

LEEMAN Richard, JANNIÈRE Hélène, *Michel Ragon : critique d'art et d'architecture*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, Institut national d'histoire de l'art, 2013.

LONGONI Ana, « Germaine Derbecq : una visionaria del arte », *Todo es Historia*, année XXXV, n° 414, janvier 2001, pp. 60-64.

MELLADO Justo Pastor (dir.), *Escritos. Kenneth Kemble. Prólogos, artículos, entrevistas 1961-1998*, Buenos Aires, JK Ediciones, 2012.

NOÉ Luis Felipe, *Noescritos. Sobre eso que se llama arte. 1966-2006*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009.

- PÉRIER Henry, *Pierre Restany. L'alchimiste de l'art*, Paris, Cercle d'art, 1998.
- PIZARRO Ana (dir.), *Las grietas del proceso civilizatorio : Marta Traba en los sesenta*, Santiago de Chile, Lom Ediciones, 2002.
- PONCE Néstor, « Noé nada, Noé mucho », in *Actes du Colloque d'Almoreal*, Université d'Angers, 2001, pp. 265-277.
- ROMERO BREST Jorge, GIUNTA Andrea, *Jorge Romero Brest : escritos I (1928-1939)*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte « Julio E. Payró », Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2004.
- SQUIRRU Eloísa, *Tan Rafael Squirru!*, Buenos Aires, El elefante blanco, 2008.
- VERLICHAK Victoria, *Marta Traba : una terquedad furibunda*, Buenos Aires, UNTREF, Fundación Proa, 2001.
- ZULETA Emilia DE, *Guillermo de Torre entre España y América*, Mendoza, EDIUNC, 1994.

2. Histoire de l'art argentin et latino-américain

- ALONSO Rodrigo, ROSENBERG Adriana, *Imán : Nueva York. Arte argentino de los años 60*, cat. d'exposition, Buenos Aires, Fundación Proa, 2010.
- ANREUS Alejandro, « José Gómez Sicre and the "Idea" of Latin American Art », *Art Journal*, vol. 64, n° 4, hiver 2005, pp. 83-84.
- ANTELO Raúl, *Maria con Marcel. Duchamp en los trópicos*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2006.
- ARTUNDO Patricia, BALDASARRE María Isabel, *El arte francés en la Argentina 1890-1950*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2004.
- BALDASARRE María Isabel, MALOSETTI COSTA Laura, « París 1900-1914. Plataforma para la construcción de un arte hispanoamericano », communication dans le XXXV Coloquio Internacional de Historia del Arte « Continuo/discontinuo. Los dilemas de la historia del arte en América Latina », Oaxaca, 2011.
- BERMEJO Talía, « El coleccionista en la vidriera : diseño de una figura pública (1930-1960) », in *Poderes de la imagen. Primer Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, Actas de las IX Jornadas del CAIA*, Buenos Aires, CAIA, 2003.
- BURUCÚA José Emilio (dir.), *Nueva historia argentina*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1999.
- CENTRO DE ARTE EXPERIMENTAL VIGO, « Un tal Vigo... », <http://www.ramona.org.ar/node/18175>. Texte consulté le 10 décembre 2010.

- DAVIS Fernando, « Reencontrarse con Vigo. Edgardo Anonio Vigo : Textos recobrados », *ramona. revista de artes visuales*, vol. 76, novembre 2007, pp. 10-20.
- DAVIS Fernando, *Juan Carlos Romero. Cartografías del cuerpo, asperezas de la palabra*, cat. d'exposition, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2009.
- DAVIS Fernando, « Dispositivos tácticos. Notas para pensar los conceptualismos en Argentina en los 60/70 », *Territorio teatral Revista digital*, n° 4, juillet 2009.
http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/n4_02.html. Texte consulté le 10 juin 2013.
- DOLINKO Silvia, « Edgardo Antonio Vigo, vanguardia y contracultura en los años sesenta », *PÓS : Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*, vol. 2, n° 4, novembre 2012, pp. 98-113.
- DOLINKO Silvia, *Arte plural : el grabado entre la tradición y la experimentación 1955-1973*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.
- FANTONI Guillermo, *Arte, vanguardia y política en los años '60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1998.
- FOX Claire F., « The PAU Visual Arts Section and the Hemispheric Circulation of Latin American Art during the Cold War », *Getty Research Journal, Getty Research Institute*, n° 2, 2010, pp. 83-106.
- FRÉROT Christine, LEENHARDT Jacques, *Art contemporain d'Amérique latine : chroniques françaises, 1990-2005*, Paris, Budapest, Torino, l'Harmattan, 2005.
- GARCÍA CANCLINI Néstor (dir.), *Extranjeros en la tecnología y en la cultura*, Barcelona, Fundación Telefónica/Ariel, 2009.
- GARCÍA María Amalia, *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2011.
- GIUNTA Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política : arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001.
- GIUNTA Andrea, MALOSETTI COSTA Laura (dir.), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- GIUNTA Andrea, « Luis Felipe Noé, caos creativo », *TodaVÍA. Fundación OSDE*, septembre 2002.
<http://www.revistatodavia.com.ar/notas2/Giunta/textogiunta.htm>. Texte consulté le 30 mai 2012.
- GRUPO "ARTE, CULTURA Y POLÍTICA EN LOS AÑOS 60" (dir.), *Cultura y política en los años '60*, Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC, Universidad de Buenos Aires, 1997.
- GUMIER MAIER Jorge, *Curadores : Entrevistas*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2005.

- GRADOWCZYK Mario H., « Edgardo Antonio Vigo : MAQUINACIONES (1953-1962) », in *MAQUINACIONES. Edgardo Antonio Vigo : Trabajos 1953-1962*, cat. d'exposition, Buenos Aires, CCEBA-Centro Cultural de España en Buenos Aires, 2008, pp. 15-109.
- HERRERA María José, *Arte60, la era del disenso*, cat. d'exposition, Buenos Aires, Angel Guido Art Projet, 2008.
- HERRERA María José (dir.), *Exposiciones de Arte Argentino y Latinoamericano. Curaduría, diseño y políticas culturales*, Córdoba, Buenos Aires, Escuela Superior de Bellas Artes Dr. José Figueroa Alcorta, Grupo de Estudios sobre Museos y Exposiciones, 2011.
- HERRERA María José, MARCHESI Mariana, *Arte de sistemas. El CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional. 1969-1977*, cat. d'exposition, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2013.
- SUÁREZ GUERRINI, Florencia, « Avatares de una exposición. El Movimiento Arte Nuevo, La Plata, 1965 », in María José HERRERA (dir.), *Exposiciones de Arte Argentino y Latinoamericano. Curaduría, diseño y políticas culturales*, Córdoba, Buenos Aires, Escuela Superior de Bellas Artes Dr. José Figueroa Alcorta, Grupo de Estudios sobre Museos y Exposiciones, 2011, pp. 61-71.
- KATZENSTEIN Inés, « Acá lejos. Arte en Buenos Aires durante los 90 », *ramona. revista de artes visuales*, n° 37, décembre 2003, pp. 4-15.
- KING John, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Asunto Impreso Ediciones, 2007.
- LONGONI Ana, MESTMAN Mariano, *Del Di Tella a « Tucumán Arde ». Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000.
- LÓPEZ ANAYA Jorge, « El informalismo en la Argentina », *Centro Virtual de Arte Argentino*, Subsecretaría de Cultura, CABA. http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/arteargentino/02dossiers/informalismo/01definicion_i.php?menu_id=32922. Texte consulté le 22 juin 2011.
- LÓPEZ William Alfonso, communication dans la table ronde « El panamericanismo y la construcción de la idea del arte latinoamericano », Séminaire international « Redes intelectuales. Arte y política en América Latina », Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires, mai 2013.
- MALOSSETTI COSTA Laura, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2001.
- MALOSSETTI COSTA, LAURA, *Cuadros de viaje : artistas argentinos en Europa y Estados Unidos (1880-1910)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008.
- MAQUINACIONES. Edgardo Antonio Vigo : Trabajos 1953-1962*, cat. d'exposition, Centro Cultural de España en Buenos Aires, Buenos Aires, 2008.

- MARCHESI Mariana, « Las redes culturales latinoamericanas y los debates del arte revolucionario (1970-1973) », communication dans Transnational Latin American Art International Research Forum for Graduate Students and Emerging Scholars University of Texas, Austin, Texas, 2009, pp. 1-20.
- MOSQUERA Gerardo (dir.), *Beyond the fantastic : contemporary art criticism from Latin America*, London, Royaume-Uni, Institute of International Visual Arts (inIVA), 1995.
- NESSI Ángel Osvaldo (dir.), *Diccionario temático de las artes en La Plata*, La Plata, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Facultad de Bellas Artes, UNLP, 1982.
- NOORTHOORN Victoria, FERREIRO PELLA Jimena, VILLA Javier, *Marta Minujín. Obras 1959-1989*, cat. d'exposition, Buenos Aires, Fundación Eduardo Costantini, 2012.
- PACHECO Marcelo, « Arte latinoamericano : ¿quién, cuándo, cómo, cuál y dónde? Contextos y mundos posibles », in José JIMÉNEZ, Fernando CASTRO FLÓREZ, *Horizontes del arte latinoamericano*, Madrid, Tecnos, 1999.
- PACHECO Marcelo, « De lo moderno a lo contemporáneo. Tránsitos del arte argentino 1958-1965 », in Inés KATZENSTEIN (dir.), *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años '60*, Buenos Aires, The Museum of Modern Art, Fundación PROA, Fundación Espigas, 2007, pp. 16-27.
- PINI Ivonne, BERNAL María Clara, communication dans la table ronde « El panamericanismo y la construcción de la idea del arte latinoamericano », Séminaire international « Redes intelectuales. Arte y política en América Latina », Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires, mai 2013.
- PLANTE Isabel, « La multiplicación (y rebelión) de los objetos. Julio Le Parc y la consagración europea del arte cinético », in *La abstracción en la Argentina : siglos XX y XXI. XIII Premio Fundación Telefónica*, Buenos Aires, Fundación Espigas, Fundación Telefónica, 2009.
- PLANTE Isabel, *Argentinos de París : arte y viajes culturales durante los años sesenta*, Buenos Aires, Edhasa, 2013.
- RABOSI Cecilia, « El boicot a la X Bienal de San Pablo : distintos tipos de cuestionamientos », in María José HERRERA, Mariana MARCHESI (dir.), *Exposiciones de Arte Argentino y Latinoamericano. La confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia*, Buenos Aires, Asoc. Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2009, pp. 83-91.
- RIVAS Francisco, *Alberto Greco*, Valencia, IVAM Centre Julio González, Fundación Mapfre, 1991.
- ROCCA María Cristina, *Arte, modernización y guerra fría. Las bienales de Córdoba en los sesenta*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2009.
- ROMERO Juan Carlos, DAVIS Fernando, LONGONI Ana, *Romero*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2010.

RUEDA María de los Ángeles DE, « Las artes visuales en La Plata. Un recorrido por los años 70 y 80 », *Boletín de Arte. Instituto de historia del arte argentino y americano*, Facultad de Bellas Artes, UNLP, année 11, n° 12, 2010, pp. 23-35.

SERVIDDIO Fabiana, « La exposición 150 años de arte argentino, MNBA : 1960-1961. Academia y cosmopolitismo en la contienda por el relato del arte argentino », in *Exposiciones de arte argentino 1956-2006. La confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia*, Buenos Aires, Asoc. Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2009.

SERVIDDIO Fabiana, « Los murales de Portinari en la Sala Hispánica de la Biblioteca del Congreso de los EE.UU. : construcción plástica de una identidad panamericana », *Cuad. CILHA*, vol.12, n° 1, juin 2011.

SPERANZA Graciela, *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 2006.

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

WECHSLER Diana, « Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945 », in *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 269-317.

3. Histoire et histoire intellectuelle en Argentine et Amérique latine. XX^e siècle

AGUILAR Gonzalo, *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2009.

AGUILAR Gonzalo, « Los intelectuales de la literatura, cambio social y narrativas de identidad », in *Historia de los intelectuales en América Latina*, « I Los avatares de la « ciudad letrada » en el siglo XX », Buenos Aires, Katz Editores, 2010.

ALTAMIRANO Carlos, *Para un programa de historia intelectual y otros ensayos*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2005.

ALTAMIRANO Carlos (dir.), *Historia de los intelectuales en América Latina*, « II Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX », Buenos Aires, Katz Editores, 2010.

ARDAO Arturo, *Génesis de la idea y el nombre de América latina*, Caracas, Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1980.

CHAMOSA Oscar, « En la Argentina el discurso de la nacionalidad siempre se basó en el mito de la nación blanca », *entretien*, 4 août 2012, *Télam « Sociedad »*.
<http://www.telam.com.ar/nota/33896/>. Texte consulté le 1 août 2013.

- GILMAN Claudia, *Entre la pluma y el fusil : debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2003.
- CORIGLIANO Francisco, « La neutralidad acosada (1939-1945). Argentina frente a la Segunda Guerra Mundial », *Todo es Historia*, n° 506, septiembre 2009, pp. 54-76.
- CORTÁZAR Julio, *Último round*, Madrid, Debate, 1992.
- CORTÁZAR Julio, *La Vuelta al día en ochenta mundos*, Madrid, Debate, 1994.
- DAGFAL Alejandro, *Entre París y Buenos Aires. La invención del psicólogo (1942-1966)*, Buenos Aires, Paidós, 2009.
- DALMARONI Miguel, *Una república de las letras. Lugones, Rojas, Payró : escritores argentinos y Estado*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2006.
- DEVOTO Fernando, PAGANO Nora, *Historia de la historiografía argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 2009.
- ESCUDE Carlos, *Gran Bretaña, Estados Unidos y la declinación argentina 1942-1949*, Buenos Aires, De Belgrano, 1983.
- ESTEBAN Fernando Osvaldo, « Dinámica migratoria argentina : inmigración y exilios », *América Latina Hoy*, n° 34, 2003, pp. 15-34.
- FUKUYAMA Francis (dir.), *La brecha entre América Latina y Estados Unidos : determinantes políticos e institucionales del desarrollo económico*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- FUNES Patricia, *Salvar la nación : intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos*, Buenos Aires, Prometeo Libros Editorial, 2006.
- RODRÍGUEZ Fermín A., *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2010.
- ROJAS MIX Miguel, *Los cien nombres de América : eso que descubrió Colón*, Barcelona, Editorial Lumen, 1991.
- ROMERO Luis Alberto, *Breve historia contemporánea de la Argentina : 1916-2010*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- ROUQUIÉ Alain, *Extremo Occidente. Introducción a América Latina*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1990.
- SARLO Beatriz, ALTAMIRANO Carlos, *La batalla de las ideas : 1943-1973*, Buenos Aires, Emecé, 2007.
- SCHWARZ Roberto, « Un seminario de Marx », *Punto de Vista. Revista de cultura*, n° 54, abril 1999, pp. 34-43.
- SEBRELI Juan José, *Martínez Estrada : una rebelión inútil*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1967.
- SEVARES Julio, *Por qué crecieron los países que crecieron*, Buenos Aires, Edhasa, 2010.
- SIGAL Silvia, *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Buenos Aires, Puntosur Editores, 1991.

- TARCUS Horacio, « La pelea de las vanguardias », *Clarín*, 7 décembre 1998.
<http://edant.clarin.com/suplementos/zona/1998/07/12/i-01601e.htm>. Texte consulté le 8 avril 2011.
- TARCUS Horacio (dir.), *Diccionario biográfico de la izquierda argentina de los anarquistas a la « nueva izquierda » : 1870-1976*, Buenos Aires, Emecé, 2007.
- TERÁN Oscar, *Nuestros años sesentas : la formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina, 1956-1966*, Buenos Aires, Puntosur Editores, 1991.
- VIÑAS David, *Literatura argentina y realidad política : de Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Ed. Siglo veinte, 1971.

3. 1 La traduction, l'édition et la circulation des idées

- AGUADO Amalia, « 1956-1975 La consolidación del mercado interno », in José Luis DE DIEGO, *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 125-162.
- BALDERSTON Daniel, SCHWARTZ Marcy E., *Voice-overs : translation and Latin American literature*, Albany, State University of New York Press, 2002.
- BERMEJO Talía, « Ediciones artísticas y coleccionismo : plataformas para la escritura de un relato modernista », in *Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, São Paulo, 2006*, São Paulo, 2006, pp. 192-200.
- BUONOCORE Domingo, *Libreros, editores e impresores de Buenos Aires*, Buenos Aires, Bowker, 1974.
- CAGNI Horacio, « Miradas cruzadas : Spengler en Sudamérica », blog, *Asociación cultural Alternativa europea*, 4 juillet 2013.
<http://alternativaeuropeaasociacioncultural.wordpress.com/>. Texte consulté le 8 mai 2013.
- CANAVESE Mariana, « A la orilla porteña del Sena. Para un estudio de la recepción local de Foucault », *Políticas de la Memoria*, n° 8-9, été 2009-2008, pp. 122-128.
- CHAMI Pablo, « Ortega y Gasset y la Argentina », *Los blogs de Pablo A. Chami*.
<http://www.pachami.com/Ensayos/OrtegayGassetylaArgentina.htm>. Texte consulté le 29 juin 2014.
- DIEGO José Luis DE, *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- ENDEL Alicia, LENARDUZZI Víctor, GERZOVICH Diego, *Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad*, Buenos Aires, Eudeba, 2005.
- FANGMANN Cristina, « Primera Plana : la renovación de la crítica periodística en los años 60 », in *I Jornadas de historia de la crítica en la Argentina*, UBA, Buenos Aires, 2009.

- FERNÁNDEZ CARDOSO Sara, « Un regreso a C. Wright Mills : Sociedad y poder (2002/2006) », *Desafíos*, vol. 24-I, 2012, pp. 293-330.
- GARCÍA Luis Ignacio, « Constelación austral. Walter Benjamin en la Argentina », *Herramienta*, n° 43, mars 2010. <http://www.herramienta.com.ar/revista-herramienta-n-43/constelacion-austral-walter-benjamin-en-la-argentina>. Texte consulté le 27 novembre 2012.
- GOCIOL Judith, BITESNIK Esteban, RÍOS Jorge, ETCHEMAITE Fabiola, *Más libros para más : colecciones del Centro Editor de América Latina*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2007.
- KOHAN Néstor, *La Rosa Blindada. Una pasión de los '60*, Buenos Aires, Ediciones La Rosa Blindada, 1999.
- LÓPEZ LLOVET Gloria, *Antonio López Llausás, un editor con los pies en la tierra*, Buenos Aires, Dunken, 2004.
- MUDROVIC María Eugenia, *Mundo nuevo : cultura y guerra fría en la década del 60*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1997.
- OCAMPO Victoria, *La viajera y sus sombras. Crónica de un aprendizaje*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- PRIETO Adolfo, « Estructuralismo y después », *Punto de Vista. Revista de cultura*, n° 34, septembre 1989, pp. 22-25.
- SAGASTIZÁBAL Leandro DE, *La edición de libros en la Argentina. Una empresa de cultura*, Buenos Aires, Eudeba, 1995.
- SARLO Beatriz, « Oralidad y lenguas extranjeras. El conflicto en la literatura argentina durante el primer tercio del siglo XX », *Orbius Tertius*, n° 1, 1996, pp. 167-178.
- SARLO Beatriz, *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*, Buenos Aires, Ariel, 1998.
- SCHOLTEN Hernán, « Oscar Masotta y la recepción de Sartre en Buenos Aires », communications dans le II Congreso Internacional de Teoría y crítica literaria, Rosario, octobre 2000. http://www.elseminario.com.ar/biblioteca/Scholten_Masotta_sartre.htm. Texte consulté le 20 juin 2012.
- SCHWARZ Roberto, « Las ideas fuera de lugar », in *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*, Buenos Aires, Biblos, 2000, pp. 45-60.
- STEIMBERG Oscar, « Una modernización "sui-generis". Masotta/Verón (Una escena polémica entre psicoanálisis y semiótica) », in Susana CELLA (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, Vol. 10, La irrupción de la crítica*, Buenos Aires, Emecé, 1999.
- TARCUS Horacio (dir.), *Catálogo de revistas culturales argentinas 1890-2007*, Buenos Aires, CEDINCI, 2007.
- TERÁN Oscar, « La recepción sudamericana de Foucault », *Revista Ñ*, 19 juin 2004, p. 9.
- ULANOVSKY Carlos, *Paren las rotativas. Historia de los medios de comunicación en la Argentina. Diarios, revistas y periodistas (1920-1969)*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2005.

VALDETTARO Sandra (dir.), *El dispositivo-McLuhan. Recuperaciones y derivaciones*, Rosario, Editorial de la Universidad Nacional de Rosario, 2011.

WILLSON Patricia, *La Constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2004.

4. L'Europe et l'Argentine. Relations culturelles et représentations

ALBERTI Giorgio, O'CONNELL Arturo PARADISO José, « Diálogo entre Giorgio Alberti, Arturo O'Connell y José Paradiso. Orígenes y vigencia del concepto centro-periferia », *Puente@Europa*, année VI, décembre 2008, pp. 18-27.

CASANOVA Pascale, *La république mondiale des lettres*, Paris, Éd. du Seuil, 2008.

CASTELNUOVO Enrico, GINZBURG Carlo, « Domination symbolique et géographie artistique dans l'histoire de l'art italien », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 40, novembre 1981, pp. 51-72.

BOURDIEU Pierre, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », in *Actes de la recherche en sciences sociales*. « La circulation internationale des idées », vol. 145, décembre 2002.

CHARTIER Roger, FEROS Antonio, *Europa, América y el mundo : tiempos históricos*, 2006.

GOODY Jack, *Le vol de l'histoire : comment l'Europe a imposé le récit de son passé au reste du monde*, Paris, Gallimard, 2010.

LEMPÉRIÈRE Annick, LOMMÉ Georges, MARTINEZ Frédéric, ROLLAND Denis, *L'Amérique latine et les modèles européens*, Paris, Montréal, l'Harmattan, Bordeaux, Maison des pays ibériques, 1998.

RABASA José, *L'invention de l'Amérique : historiographie espagnole et formation de l'eurocentrisme*, Paris, L'Harmattan, 2002.

ROLLAND Denis, *La crise du modèle français. Marianne et l'Amérique latine. Culture, politique et identité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000.

ROLLAND Denis, *L'Amérique latine et la France : acteurs et réseaux d'une relation culturelle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

ROMERO José Luis, « L'Amérique Latine et l'idée d'Europe », *Diogène*, n° 47, septembre 1964, pp. 81-88.

ROMERO José Luis, *Latinoamérica : las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2010.

TODOROV Tzvetan, *La conquista de América : El problema del otro*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2014.

ZULETA Emilia DE, *Relaciones literarias entre España y la Argentina*, Madrid, Ed. Cultura hispánica del Instituto de cooperación iberoamericana, 1983.

5. Ouvrages et articles de référence générale

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Éd. du Seuil, 2007.

BERTRAND DORLÉAC Laurence, *L'Art de la défaite : 1940-1944*, Paris, Éd. du Seuil, 1993.

CABANNE Pierre, *Duchamp & Cie*, Paris, Terrail, 1997.

D'ORGEVAL Domitille, « Groupe Espace - Groupe Mesure. Une histoire de la synthèse des arts dans la France des années 1950 et 1960 », in Arthur CAVANNA, Daniel SCHIDLOWER, *Groupe Espace/Groupe Mesure. L'esthétique constructiviste de 1951 à 1970, une aventure du XX^e siècle*, cat. d'exposition, Paris, Galerie Drouart, 2009.

DANTO Arthur Coleman, *Después del fin del arte : el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Buenos Aires, Paidós, 2006.

DOSSE François, *La marche des idées. Histoire des intellectuels-histoire intellectuelle*, Paris, La découverte, 2003.

DOUSTE-BLAZY Philippe, *Les affaires culturelles au temps d'André Malraux (1959-1969) : journées d'étude des 30 novembre et 1er décembre 1989*, Paris, La Documentation française, 1996.

ECO Umberto, *Lector in fabula, la cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1987.

FERNÁNDEZ VEGA, José, « "El mensaje de Duchamp recién llegó a destino en los años sesenta" Thierry de Duve entrevistado por José Fernández Vega », *ramona. revista de artes visuales*, n° 76, novembre 2007, pp. 30-42.

FOSTER Hal, *El retorno de lo real : la vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.

FOUCAULT Michel, *Les Mots et les choses une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1999.

GUASCH Anna Maria, ZULAIKA Joseba, *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*, Madrid, Akal, 2007.

HEINICH Nathalie, *Sociología del arte*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2002.

SARTRE, Jean-Paul, *Situations, II. Qu'est-ce que c'est la littérature?*, Paris, Gallimard, 1948.

SHINER Larry, *La invención del arte. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2004.

SIESS Jürgen, ADAM Jean-Michel, *La lettre entre réel et fiction*, Paris, Sedes, 1998.

RIoux J. -P, SIRINELLI J. -F, *Pour une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 1997.

VERÓN Eliseo, *La semiosis social : fragmentos de una teoría de la discursividad*, Buenos Aires, Gedisa, 2004.

WINOCK Michel, *Le siècle des intellectuels*, Paris, Éd. du Seuil, 2006.

Sources

Archives, bibliothèques et centres de documentation

Archives de la critique d'art, (ACA), France.

Archives du Centro de Artes Visuales, ITDT, Universidad Di Tella, Argentine.

Archives Jorge Romero Brest, Instituto de Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, (Archives JRB), Argentine.

Archives Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAM-BA), Argentine.

Archives et bibliothèque Centro de Arte Experimental Vigo, Argentine.

Archives Galería Lirolay, Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF), Argentine.

Archives Marta Minujín, Argentine.

Bibliothèque Universidad Nacional La Plata, UNLP, Argentine.

Bibliothèque de la Facultad de Humanidades, UNLP, Argentine.

Bibliothèque Facultad de Bellas Artes, UNLP, Argentine.

Bibliothèque Nacional Mariano Moreno, Argentine.

Bibliothèque del Congreso de la Nación, Argentine.

Bibliothèque du Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), Argentine.

Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art (INHA), France.

Bibliothèque Université Rennes 2, France.

Bibliothèque Les Champs Libres, France.

Bibliothèque du Louvre, France.

Centro de Documentación para la Historia de las Artes Visuales, Fundación Espigas, Argentine.

Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CEDINCI), Argentine.

Articles

A. C. (COUSTÉ Alberto), « Estructuralismo : el pensamiento de hoy », *Primera Plana*, n° 255, 14 novembre 1967, pp. 109-114

- ACHA Juan, « Art Criticism in Latin America », *Bulletin of the Archives and Documentation Centers for Modern and Contemporary Art, AICARC*, vol. 10, n° 19, 2/1983, pp. 8-10.
- AZCOAGA Enrique, « Falso y posible informalismo », *Del Arte*, n° 1, 1961, p. 8.
- B. O. (Bengt OLDENBURG), « Plástica. Los críticos en camiseta », *Análisis*, n° 501, 20 octubre 1970, p. 60.
- BARBA Enrique M. « Los franceses en la vida y en la cultura de Argentina » *Revista de la Universidad Nacional de La Plata*, tercer cuatrimestre 1960, pp. 71-84.
- BAYÓN Damián, « Los artistas latinoamericanos frente a las actuales tendencias plásticas », *Cuadernos del congreso por la libertad de la cultura*, n° 100, septiembre 1965, pp. 71-76.
- BERLIN Marta, « Una estética vista desde adentro », *Testigo*, n° 4, octubre-diciembre 1966, pp. 87-89.
- BINDIS Ricardo, « Velázquez y el informalismo », *Del Arte*, n° 2, août 1961, p. 6.
- BRUGHETTI Romualdo, « Georges Mathieu », *Ficción*, n° 23, 1960, pp. 91-92
- BRUGHETTI Romualdo, « 150 años de arte argentino », *Anuario de la crítica*, Asociación Argentina de Críticos de Arte, 1961, pp. 20-26.
- BRUGHETTI Romualdo, « El arte latinoamericano », *Cuadernos del congreso por la libertad de la cultura*, n° 53, octubre 1961, pp. 122-127.
- CÓRDOVA ITURBURU Cayetano, « 150 años de arte argentino », *Lyra*, n° 183-185, 1961, pp. 118-131.
- CÓRDOVA ITURBURU Cayetano, « La exposición argentina en Río de Janeiro », *Anuario de la crítica*, Asociación Argentina de Críticos de Arte, Buenos Aires, 1961, pp. 32-37.
- CÓRDOVA ITURBURU Cayetano, « La pintura argentina tiene algo que decir : Noé y Macció », *El mundo*, 23 août 1963.
- CÓRDOVA ITURBURU Cayetano, « Arte apto y no apto para menores en Di Tella », *El Mundo*, septiembre 1964.
- CÓRDOVA ITURBURU Cayetano, « Op-art y pop-art en el Di Tella », *El Mundo*, octubre 1966.
- DEGAND Léon, « La pintura desde 1900 a 1950 ensayo de clasificación », *Art d'aujourd'hui*, n° 7-8 mars 1950.
- DERBECQ Germaine, « Les Expositions. Prix Di Tella 1964 », *Le Quotidien*, novembre 1964.
- DERBECQ Germaine, « Les expositions. Prix national Di Tella », *Le Quotidien*, octobre 1966.
- DIEBOLD John, « Comunicación : una puerta a la utopía », *Primera Plana*, n° 323, 4 mars 1969, pp. 40-46.
- E. A. Z. (AZCOAGA Enrique), « Objetos despachurrados. Feria de arte destructivo », *Del Arte*, n° 6, diciembre 1961, p. 9.
- FÈVRE Fermín, « Asociación de Críticos », *Criterio*, n° 1581, 9 octubre 1969, p. 706.

- FÈVRE Fermín, « Del Surrealismo a la Antiestética », *El Cronista Comercial*, août 1965.
- FÈVRE Fermín, « El Premio Nacional Di Tella 1964 », *El Cronista Comercial*, 6 octobre 1964
- FÈVRE Fermín, « El salón internacional Di Tella », *El Cronista Comercial*, octobre 1964.
- FÈVRE Fermín, « El Salón Nacional Di Tella 1964 », *El Cronista Comercial*, 16 septembre 1964.
- FÈVRE Fermín, « Habla “La Menesunda” », sans information.
- FÈVRE Fermín, « Las formas de la crítica y la respuesta del público », in Damián BAYÓN (dir.), *América Latina en sus artes*, México, España, Argentina, Siglo Veintiuno Editores y UNESCO, 1974.
- FÈVRE Fermín, « Primer coloquio de la crítica de arte argentina », *Criterio*, n° 1559, 14 novembre 1968, pp. 844-845.
- FÈVRE Fermín, « Respuesta a Kenneth Kemble », *Pluma y pincel. Para la difusión del arte y la cultura latinoamericanos*, n° 10, 16 août 1976, quatrième de couverture.
- FÈVRE Fermín, « Tercer coloquio de críticos », *Criterio*, n° 1606, 22 octobre 1970, pp. 766-767.
- FÈVRE Fermín, « Un coloquio provechoso », *Criterio*, n° 1581, 9 octobre 1969, pp. 705-706.
- FÈVRE Fermín, KRATOCHWIL Germán, SLEMENSON Marta, « ¿Un vacío de vanguardia en las artes plásticas de Argentina? », *Mundo Nuevo*, n° 49, 1970, pp. 73-78.
- FRANÇA José Augusto, « Présentation mythologique de la “nouvelle imagerie” », *Les Temps Modernes*, n° 221, octobre 1964, pp. 740-756.
- GARCÍA VILLADOR Fernando, « André Malraux con el Grupo del Sur », *Del Arte*, n° 1, juillet 1961, p. 3.
- GIBSON Lionel, « Dos pintores argentinos desafían al destino », *Del Arte*, n° 9, mars, 1962, p. 10.
- GLUSBERG Jorge, « Artes Plásticas. A propósito de una exposición de Pop Art en el Instituto Di Tella », *Análisis*, n° 273, 6 juin 1966, pp. 1392-1393.
- GLUSBERG Jorge, « Artes Plásticas. Premio Nacional Instituto Di Tella », *Análisis*, n° 237, 20 septembre 1965, p. 2465.
- GLUSBERG Jorge, « Nueva comunicación. Todo un atisbo de lo que será el arte del mañana », *Análisis*, n° 291, 10 octobre 1966, p. 41.
- GLUSBERG Jorge, « Polémica abierta. Diálogo versus colonización artística », *Pluma y Pincel. Para la difusión del arte y la cultura latinoamericanos*, n° 11, 30 août 1976, quatrième de couverture.
- GLUSBERG Jorge, « Pop art, un nuevo código », *Testigo*, n° 4, octobre-décembre 1966, pp. 80-86.
- GLUSBERG Jorge, « Un intento de acercamiento al pop art. » *Testigo*, n° 3, juillet-août- septembre 1966, pp. 67-71.
- GLUSBERG Jorge, « Van Riel repleto por un homenaje », *Análisis*, n° 270, 16 mai 1966, p. 1194.

- GÓMEZ SICRE José, « Defectos en la organización interna de la Bienal », *Del Arte*, n° 4, octubre 1961, première de couverture et p. 3.
- GORRIARENA Carlos, DÍAZ, GRIFFOI, ONOFRIO, « Encuesta. ¿Cuál es el significado de las “fundaciones”? », *La Rosa Blindada*, n° 3, décembre 1964, p. 22.
- GORRIARENA, Carlos, « Tres pintores, tres tendencias. Premio internacional Di Tella 64 », *La Rosa Blindada*, n° 3, décembre 1964, pp. 20-21.
- HERNÁNDEZ ROSSELOT, « Notas de arte. Polémica sobre un premio internacional », *La Razón*, octubre 1964.
- HUBERMAN, Bety, « Buenos Aires, primavera de 1966 », *Los Principios*, octubre 1966.
- KEMBLE Kenneth, « Los críticos frente a los críticos », *ARTiempo*, n° 2, novembre 1968, p. 34.
- KEMBLE Kenneth, « Polémica : Autocolonización cultural. La crisis de nuestra crítica de arte », *Pluma y Pincel. Para la difusión del arte y la cultura latinoamericanos*, n° 9, août 1976, quatrième de couverture.
- KOSICE Gyula, « Organizador consciente y entusiasta de la muestra argentina en São Paulo », *Del Arte*, n° 4, octubre 1961, p. 4.
- KOSICE, Gyula, « El arte argentino en el museo nacional de arte moderno de Paris », *La Nación*, 11 avril 1964.
- LE PARC Julio, « ¿Guerrilla cultural ? », *Robho*, n° 3, printemps 1968, p. 7.
- LEBENGLIK Fabián, « Jean Pierre Raynaud en el Centro Cultural Recoleta. El turista que vino a hacer bandera », *Página/12*, 30 octubre 2001, p. 33.
- LEBENGLIK Fabián, « Las páginas del Rojas », *Página/12*, 6 mai 1997, p. 29.
- LINARES Salvador, « Alicia Penalba en Buenos Aires », *Del Arte*, n° 3 septembre 1961, p. 3.
- LÓPEZ CHUHURRA Osvaldo, « Pensando en la pintura argentina », *Cuadernos del congreso por la libertad de la cultura*, n° 62, juillet 1962, pp. 65-69.
- MALRAUX André, « Discurso a los académicos », *Sur*, n° 261, novembre-décembre 1959, pp. 4-8.
- MARQUES Mercedes, « Casa Veltri, fundada en 1884 », *Primera Línea*, n° 34, juin 1995, sans page indiquée.
- MARTÍNEZ Tomás Eloy, FERNÁNDEZ MORENO CÉSAR, « Informe especial. Lévi-Strauss : El padre del estructuralismo », *Primera Plana*, n° 341, 8 juillet 1969, pp. 60-66.
- MONAR, « Picasso, mil años antes », *Del Arte*, n° 1, juillet 1961, p. 15.
- MOULIN Raoul-Jean, « La V^e Biennale de Paris. Anthologie des groupes », *Opus International*, n° 3, octobre 1967, pp. 70-79.

- MUJICA LAINEZ Manuel, « La Argentina en la VI Bienal de San Pablo », in *Placeres y fatigas de los viajes. Crónicas andariegas II*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1986, pp. 69-76.
- NOÉ Luis Felipe, « Presentación “Grupo Buenos Aires” », cat. d'exposition du Grupo Buenos Aires, 1958.
- NOÉ Luis Felipe, « Fin de temporada en Nueva York : en la sociedad pop la vanguardia no está en las galerías de arte », *Mirador : una publicación de la Fundación Interamericana para las Artes*, n° 5, mai 1966, pp. 1 et 4.
- NOÉ Luis Felipe, « La responsabilidad del artista que se va de Latinoamérica y la del que se queda », *Mirador : una publicación de la Fundación Interamericana para las Artes*, vol. I, n° 7, juillet 1966, pp. 2-4.
- NOÉ Luis Felipe, « Solemn letter to myself », in *Luis Felipe Noé : paintings*, 1966.
- NOÉ Luis Felipe, « La cultura artística condenada a muerte », *El Cielo*, décembre 1968, pp. 16-20.
- NOÉ Luis Felipe, « De la rebelión en el arte al arte en la rebelión », *Persona*, mai 1969, pp. 14-16.
- NOÉ Luis Felipe, « De por qué Luis Felipe Noé ya no es más pintor y sin embargo hace una exposición de pintura (autorreportaje) », in *Noé : liquidación por cambio de ramo. Saldos*, Buenos Aires, Galería Carmen Waugh, 1969.
- NOÉ Luis Felipe, « La mala conciencia cultural », *Lote*, année II, n° 12, Venado Tuerto, 1998.
- OCAMPO Victoria, « Sur. Verano 1930-1931. Verano 1950-1951 », *Sur*, n° 192-193-194, oct.-nov.-déc. 1950, pp. 5-8.
- PARPAGNOLI Hugo, « Los obreros de la undécima hora », *Sur*, n° 268, janvier-février 1961, pp. 134-141.
- PARPAGNOLI Hugo, « Pintura y escultura », in *Argentina 1930-1960*, Buenos Aires, Editorial Sur, 1961.
- PARPAGNOLI Hugo, « Crítica optimista », *Sur*, n° 272, septembre 1961, pp. 89-91.
- PARPAGNOLI Hugo, « La pintura. Los artistas argentinos al día », *Artes y letras argentinas*, numéro extraordinaire, publication du Fondo Nacional de las Artes, 1961, pp. 5-14.
- PARPAGNOLI, Hugo, « Artistas jóvenes en la exposición Di Tella » *Sur*, n° 273, novembre 1961, pp. 85-88.
- PARPAGNOLI, Hugo, « Dos pintores del concurso Di Tella : Macció y Noé », *Sur*, novembre 1963, pp. 117-119.
- PAYRÓ Julio E., « Consideraciones sobre el arte argentino en el período 1930-1950 », *Sur*, n° 192-193-194, nov.-oct.-déc. 1950, pp. 285-291.
- PAYRÓ, Julio. « Las artes plásticas », *Artes y letras argentinas*, numéro extraordinaire, publication du Fondo Nacional de las Artes, 1961, p. 4.
- PELLEGRINI, Aldo, « Ernesto Deira », *Ars. Revista de arte*, n° 99, 1964, sans page indiquée.
- PÉREZ ROMÁN Jorge, « La escuela argentina de París », *Del Arte*, n° 2, août 1961, p. 9.
- PICHON-RIVIÈRE Enrique, « Perturbaciones », *Primera Plana*, n° 222, 28 mars 1967, p. 41.

- POLIMENI Fanny, « La muchacha del colchón », *Para Tí*, 22 décembre 1964, pp. 22-23.
- RAGON Michel, « Une nouvelle capitale artistique : Buenos Aires », *Jardin des Arts*, n° 149, avril 1967, p. 14-23.
- RAGON Michel, « Kosice. Un précurseur méconnu et le mouvement Madí », *Cimaise. Art et architecture actuels*, n° 95-96, mars 1970, pp. 30-45.
- RAMALLO Ernesto, « ¿Qué es una bienal? », *Del Arte*, n° 4, octobre 1961, p. 7.
- RANDLE Guillermo S. J., « Kemble : negación de la co-incidencia », *Estudios*, n° 525, 1961, pp. 377-378.
- READ Herbert, « Le dilemme du critique », *L'œil : revue d'art mensuelle*, n° 72, 1960, pp. 48-53, in *Carta a un joven pintor*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1964.
- RESTANY Pierre, « À quarante degrés au-dessus de Dada », in *Le nouveau réalisme*, Paris, Luna Park Transédition, 2007, pp. 11-28.
- RESTANY Pierre, « Une tentative américaine de synthèse de l'information artistique : les happenings », *Domus*, n° 405, août 1963, pp. 35-42.
- RESTANY Pierre « Beaux Arts : Quand l'art descend dans la rue », *Arts et Loisirs*, n° 31, avril 31 mai 1966.
- RESTANY Pierre, « ¡El arte, virtud moral, al fin! », *Premio Nacional e Internacional Instituto Torcuato Di Tella*, ITDT, Buenos Aires, cat. d'exposition, 1964.
- RESTANY Pierre, « Planète et l'Argentine », *Planète*, n° 20, janvier 1965, p. 156.
- RESTANY Pierre, « Buenos Aires y el nuevo humanismo », *Planeta*, n° 5, juin 1965, pp. 118-129.
- RESTANY Pierre, « Después del arte abstracto, ¿qué? », *Planeta*, n° 9, janvier 1965, pp. 124-139.
- RESTANY Pierre, « Une mosquée pop, una casa fuori Buenos Aires », *Domus* n° 534, 1974, p. 42.
- RESTANY Pierre, « Arte guarango para la Argentina de Menem », *Lápiz*, n° 116, 1995, pp. 49-55.
- RESTANY Pierre, « Art as a Destiny », 1990. http://www.nicolal.com/Restany_ArtAsDestiny.html. Texte consulté le 26 septembre 2009.
- RESTANY Pierre, « Opinión. La comunicación global », *Página/12*, 18 décembre 2001, p. 29.
- ROLAND Alfredo, « Balance de 1961 y reflexiones », *Sur*, n° 275, mars-avril 1962, pp. 115-117.
- ROMERO BREST Jorge « El arte argentino y el arte universal », *Ver y Estimar*, n° 1, avril 1948, in *Pintores y grabadores rioplatenses*, Buenos Aires, Argos, 1951, pp. 281-298.
- ROMERO BREST Jorge, « Reflexiones sobre la crítica de arte. A propósito de la pintura de vanguardia más reciente », *Revista de la Universidad Nacional de La Plata*, mai-août 1960, pp. 47-64.
- ROMERO BREST Jorge, « ¿Qué es la pintura informal ? », *Del Arte*, n° 1, 1961, pp. 8-9.

- ROMERO BREST Jorge, « Argentina en la VI Bienal de San Pablo », *Anuario de la crítica*, Asociación Argentina de Críticos de Arte, Buenos Aires, 1961, pp. 27-31.
- ROMERO BREST Jorge, « El arte informal y el arte de hoy. Un artículo muy remozado y reflexiones nuevas », Premio Internacional de Pintura Instituto Torcuato Di Tella 1963, Buenos Aires, Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, 1963, pp. 10-13.
- ROMERO BREST Jorge, « Apuntes sobre la cuestión desde el punto de vista artístico », *Revista de la Universidad Nacional de La Plata*, 1965, pp. 71-76.
- ROMERO BREST Jorge, « Panorama de la nueva generación argentina », *Mirador : una publicación de la Fundación Interamericana para las Artes*, n° 6, juin 1966, pp. 3-4.
- ROMERO BREST Jorge, « La imagen y el imaginar », *Américas*, n° 12, décembre 1966, pp. 30-33.
- ROMERO BREST Jorge « Relación y reflexión sobre el Pop art » (1967), reproduit in Inés KATZENSTEIN (dir.), *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años 60*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2007, pp. 120-131.
- ROSENBERG Harold, « “La chute de Paris” », in *La tradition du nouveau*, Paris, Éd. de Minuit, 1962, pp. 207-218.
- ROSSI Francisco M., « Entrevista con Romero Brest », *Del Arte*, n° 5, novembre 1961, p. 3.
- ROSSI Francisco M., « La crítica en la perrera », *Del Arte*, n° 7, janvier 1962, p. 11.
- RUBÍO Nicolás, « Carta al director ¿Vanguardia o retaguardia? », *Pluma y Pincel. Para la difusión del arte y la cultura latinoamericanos*, n° 11, 30 août 1976, quatrième de couverture.
- SAN MARTÍN María Laura, « Todo parecido... es mera coincidencia », *Crítica de arte. Argentina 1962-63*, Asociación Argentina de Críticos de Arte, Buenos Aires, 1963, pp. 43-44.
- Sans signature (VIGO Edgardo Antonio), « Artes plásticas. Panorama », *El Argentino*, 31 juillet 1961, p. 8.
- Sans signature, « 150 años de arte argentino. Una muestra de extraordinaria calidad », *Del Arte*, n° 1, juillet 1961, p. 4.
- Sans signature, « Otra bienal americana de arte », *Del Arte*, n° 2, août 1961, p. 14.
- Sans signature, « Aduana vs. Cultura », *Del Arte*, n° 2, août 1961
- Sans signature, « Intercambio cultural y aduanas », *Del Arte*, octobre 1961, p. 15.
- Sans signature, « Una jerarquizada muestra de arte chileno », *Del Arte*, n° 4, octobre 1961, p. 15.
- Sans signature, « 1era Bienal Americana de Arte », *Del Arte*, n° 5, novembre 1961.
- Sans signature, « Squirru : de “maqui” a Director de Relaciones Culturales », *Del Arte*, n° 6, décembre 1961, p. 3.

- Sans signature, « La obsesión de la “materia” en cierta pintura actual » *Cuadernos del congreso por la libertad de la cultura*, janvier 1962, pp. 65-68.
- Sans signature, « Las copias fotográficas son obras de arte », *Del Arte*, n° 7, janvier 1962.
- Sans signature (LINARES Salvador), « Huésped ilustre. Anarquista angélico », *Del Arte*, n° 10, juillet 1962, pp. 8-10.
- Sans signature, « La pintura en París : oferta y demanda », *Cuadernos del congreso por la libertad de la cultura*, août 1962, pp. 62-67.
- Sans signature, « La tercera Bienal de París (Para artistas menores de 35 años) », *Cuadernos del congreso por la libertad de la cultura*, janvier 1964, pp. 68-74.
- Sans signature, « La feria que vende bailes y gestos », *Primera Plana*, 15 septembre 1964, p. 45.
- Sans signature, « Consideraciones sobre el premio Di Tella », *La Nación*, 10 octobre 1964.
- Sans signature, « Retrato del crítico joven », *Primera Plana*, n° 103, 27 octobre 1964, p. 35.
- Sans signature, « Artes y Espectáculos. Las hogueras del mundo moderno », *Primera Plana*, n° 102, 20 octobre 1964, p. 36.
- Sans signature, « Consideraciones sobre el premio Di Tella », octobre 1964.
- Sans signature, « Cuadros con modelos vivos en Florida. Una bomba en las artes plásticas ha estallado en pleno centro », *Crónica*, sans information.
- Sans signature, « El Premio Di Tella a la plástica nacional », *La Nación*, octobre 1964.
- Sans signature, « Cuando se premia un colchón », *Atlántida*, novembre 1964.
- Sans signature, « “La Menesunda” inauguróse en el Instituto Di Tella », *La Prensa*, 30 mai 1965.
- Sans signature, « “Algo” para locos o tarados », *Careo*, juin 1965.
- Sans signature, « Buenos Aires inundado por un escándalo que tiene bastantes dosis de inocencia : ¿Arte vivo o arte de vivos ? », *Atlántida*, août 1965, pp. 78-82.
- Sans signature (GLUSBERG Jorge), « Un intento de acercamiento al objeto estético », *Análisis*, n° 252, 10 janvier 1966, p. 46.
- Sans signature (GLUSBERG Jorge), « El miedo al cambio », *Análisis*, n° 254, 24 janvier 1966, pp. 161-162.
- Sans signature (Copyright Newsweek), « McLuhan, el mago de las comunicaciones », *Primera Plana*, n° 222, 28 mars 1967, pp. 38-42.
- Sans signature (GLUSBERG Jorge), « Defensa de la juventud disconforme », *Análisis*, n° 351, décembre 1967, pp. 42-43.
- Sans signature, « Primer coloquio de la crítica de arte. Sobre qué es un crítico de arte hubo una mesa redonda », *Nueva Era*, Tandil, 10 octobre 1968, p. 4.

- Sans signature, « Se inició esta mañana el Festival de las Artes », *Nueva Era*, Tandil, 18 octubre 1968, p. 3.
- Sans signature, « Premio de Grabado. “Este puede ser el comienzo de una auspiciosa cadena de realizaciones” », *Nueva Era*, Tandil, 20 octubre 1968, p. 4.
- Sans signature, « Dos platenses obtuvieron los premios de grabado del festival de Tandil », *El Día*, 20 octubre 1968.
- Sans signature, « Las bellas artes en la provincia », *Nueva Era*, Tandil, 22 octubre 1968, p. 4.
- Sans signature (GLUSBERG Jorge), « Festival de las Artes en Tandil. Algunos premios, muchos críticos », *Análisis*, n° 398, 30 octubre 1968, p. 69.
- Sans signature, « Muerte y transfiguración de la pintura », *Primera Plana*, n° 333, 13 mai 1969, p. 73.
- Sans signature, « Investigación. Las dos caras del Di Tella », *Panorama*, n° 121, août 1969, pp. 9-11.
- Sans signature, « De las 485 obras enviadas al Festival de las Artes de Tandil, solamente fueron admitidas 34 », *Nueva Era*, Tandil, 9 septembre 1969, p. 4.
- Sans signature, « El Subsecretario de cultura prometió la adhesión de la Nación para 1970 », *Nueva Era*, Tandil, 15 septembre 1969, p. 4.
- Sans signature (GLUSBERG Jorge), « Profecía y neohumanismo », *Análisis*, n° 459, décembre 1969-janvier 1970.
- SCHOO Ernesto, « Apuntes para un ensayo acerca del informalismo », *Arte y Palabra. Difusión y problemática de las artes plásticas*, n° 1, septembre 1961, pp. 14-16.
- SCHOO Ernesto, « Problemas tangenciales a la escultura argentina », *Crítica de arte. Argentina 1962-63*, Asociación Argentina de críticos de arte, Buenos Aires, 1963, pp. 48-49.
- SCUDERI María, « Del cuadro animado a la escultura-robot », *La Nación*, juillet 1964.
- SCUDERI María, « El arte y la cuarta dimensión », *La Nación*, avril 1964, p. 3.
- SCUDERI María, « El movimiento en las artes del siglo XX », *Cuadernos del congreso por la libertad de la cultura*, mars 1964, pp. 78-83.
- SCUDERI María, « Encuesta. El momento actual del arte argentino », *Crítica de arte. Argentina 1962-63*, Asociación Argentina de críticos de arte, Buenos Aires, 1963, pp. 41-43.
- SCUDERI María, « Guillermo de Torre ante los problemas del arte contemporáneo », *Cuadernos del congreso por la libertad de la cultura*, n° 78, novembre 1963, pp. 83-85.
- SCUDERI María, « Informalismo y nueva figuración », *Cuadernos del congreso por la libertad de la cultura*, n° 69, février 1963, pp. 62-66.
- SEBRELI Juan José, « Dos países, dos perspectivas », *La Rosa Blindada*, avril 1965, pp. 10-13.

- SLEMENSON Marta, KRATOCHWILL Germán, « Sociología del pop », *Primera Plana*, n° 191, août 1966, pp. 77-78.
- SQUIRRU Rafael, « Nuevos valores en la pintura argentina ¿Abstracción o figuración ? », *Lyra*, n° 171-173, 1958, sans page indiquée.
- SQUIRRU Rafael, *Primera exposicion internacional de arte moderno*, cat. d'exposition, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1960.
- SQUIRRU Rafael, « La muestra en Edimburgo. Venturas y desventuras de una muestra Argentina en el exterior », *Del Arte*, n° 1, juillet 1961, p. 10.
- SQUIRRU Rafael, « Sentido de la crítica de arte », *Anuario de la crítica*, Asociación Argentina de Críticos de Arte, Buenos Aires, 1961, pp. 68-74.
- SQUIRRU Rafael, « Una auténtica actitud informalista », *Del Arte*, n° 1, 1961, pp. 9 et 15.
- TARRAF Adela, « ¿Existe un arte plástico argentino? », *Del Arte*, n° 9, mars, 1962, pp. 8-9.
- TAVITIAN, Agustín, « Las nuevas esculturas de Picasso », *Del Arte*, n° 6, décembre 1961, pp. 8-9.
- TORRE Guillermo DE, « La aceleración del tiempo artístico », *Anuario de la crítica*, Asociación Argentina de Críticos de Arte, Buenos Aires, 1961, pp. 9-19 ; et *Cuadernos del congreso por la libertad de la cultura*, n° 29, avril 1962, pp. 59-62.
- URIBE Basilio, « Artes Plásticas. Premio Di Tella 64 », *Criterio*, 24 septembre 1964.
- URIBE Basilio, « Artes Plásticas. Premio internacional Di Tella. » *Criterio*, 22 octobre 1964.
- URIBE Basilio, « Premio de escultura y experiencias visuales », *Criterio*, n° 1606, 22 octobre 1970, pp. 764-766.
- VERÓN Eliseo, « Un happening de los medios masivos : Notas para un análisis semántico », in Oscar MASOTTA, *Happenings*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1967, pp. 75-90.
- VIGO Edgardo Antonio, divers articles critiques dans la sections « Artes plásticas » dans le journal *El Argentino*, 1958-1961, La Plata.

Ouvrages

- ARENA Héctor Luis, *El arte argentino en Europa, informe de una misión cultural*, Buenos Aires, Van Riel, 1960.
- ARGAN Giulio Carlo, ROMERO BREST Jorge, SWEENEY James Johnson, *Discusión de un jurado. Premio Internacional de Escultura. Instituto Torcuato Di Tella 1962*, Editorial del Instituto, Buenos Aires, 1962.

- BAYÓN Damián, *Qué es la crítica de arte*, Buenos Aires, Editorial Columba, 1970.
- BAYÓN Damián, *América Latina en sus artes*, México, España, Argentina, Siglo Veintiuno Editores, UNESCO, 1974.
- BAYÓN Damián, *Aventura plástica de Hispanoamérica. Pintura, cinetismo, artes de la acción (1949-1972)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.
- BAYÓN Damián, *El artista latinoamericano y su identidad*, Caracas, Monte Ávila, 1976.
- BEDOYA Jorge M., GIL Noemí A., *El arte en América Latina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1973.
- BELLONI Manolo, *El hombre nuevo*, Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Museo Nacional de Arte Moderno, Secretaría de Cultura y Acción Social, 1959.
- BRAQUE Georges, *Les peintres célèbres*, Genève, Suisse, L. Mazenod, 1948.
- BRION Marcel, *Art abstrait*, Paris, Albin Michel, 1956.
- BRUGHETTI Romualdo, *Geografía plástica argentina : planteo nacional por un arte universal*, Buenos Aires, Nova, 1958.
- BRUGHETTI Romualdo, *Viaje a la Europa del arte*, Buenos Aires, Poseidón, 1958.
- BRUGHETTI Romualdo, *Introducción al estudio de la escuela pictórica argentina*, Buenos Aires, Ministerio de Relaciones Exteriores, 1964.
- BRUGHETTI Romualdo, *Historia del Arte en Argentina*, México, Pormaca, 1965.
- CARPANI Ricardo, *Arte y revolución en América Latina*, Buenos Aires, Editorial Coyoacán, 1961.
- CASSOU Jean, DORIVAL Bernard, HOMOLLE Geneviève, *Catalogue-guide*, Paris, Editions des Musées nationaux, 1954.
- CASSOU Jean, *Panorama des arts plastiques contemporains*, Paris, Gallimard, 1960.
- CIRLOT Juan Eduardo, *La pintura abstracta*, Barcelona, Omega, 1951.
- CIRLOT Juan Eduardo, *El arte otro : Informalismo en la escultura y pintura más reciente*, Barcelona, Seix Barral, 1957.
- CÓRDOVA ITURBURU Cayetano, *La pintura argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Atlántida, 1958.
- CÓRDOVA ITURBURU Cayetano, *Cómo ver un cuadro*, Buenos Aires, Atlántida, 1962.
- CÓRDOVA ITURBURU Cayetano, *La revolución martinfierrista*, Buenos Aires, Ed. Culturales Argentinas, 1962.
- COSSIO DEL POMAR Felipe, *Crítica del arte de Baudelaire a Malraux*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956.

- DEGAND Léon, ABADIE Daniel, *Abstraction, figuration langage et signification de la peinture*, Paris, Cercle d'art, 1988.
- DEGAND Léon, *Témoignages pour l'art abstrait*, Paris, Éd. Art d'aujourd'hui, 1952.
- DORIVAL Bernard, *Les étapes de la peinture française contemporaine*, Paris, Gallimard, 1946.
- DORIVAL Bernard, *Les Peintres du XX^e siècle. 1, Nabis. Fauves. Cubistes*, Paris, Pierre Tisné, 1957.
- DORIVAL Bernard, *Les Peintres du XX^e siècle. 2, Du cubisme à l'abstraction 1914-1957*, Paris, Pierre Tisné, 1957.
- DUCHAMP Marcel, SANOUILLET Michel, POUPARD-LIEUSSOU Yves, *Marchand du sel : écrits*, Paris, Le Terrain Vague, 1959.
- DUPLESSIS Yves, CIRLOT Juan Eduardo, *El surrealismo*, Barcelona, Salvat, 1953.
- FOCILLON Henri, *Vida de las formas ; seguido por el Elogio de la mano*, Buenos Aires, El Ateneo, 1947.
- FRANCASTEL Pierre, *Oeuvres. 1, Peinture et société : naissance et destruction d'un espace plastique de la renaissance au cubisme*, Paris, Denoël-Gonthier, 1999.
- FUCHSHUBER Leopoldo, *Ismos de la plásticas contemporánea*, Buenos Aires, La Mandrágora, 1958.
- GUIDO Ángel, *Eurindia en la arquitectura americana*, Santa Fé, Universidad Nacional del Litoral, 1980.
- GUIDO Ángel, *Redescubrimiento de América en el arte*, Buenos Aires, El Ateneo, 1944.
- HABASQUE Guy, *Kosice*, Paris, Collection Prisme, 1965.
- HABER Abraham, BUCCELLATO Laura, FELDHAMER Lidia, FÈVRE Fermín, *La pintura argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1985.
- HUYGHE René, *La peinture actuelle*, Paris, Pierre Tisné, 1945.
- HUYGHE René (dir.), *L'Art et l'homme*, Paris, Larousse, 1961.
- KOSICE Gyula, *Geocultura de la Europa de hoy : mis entrevistas. Géoculture de l'Europe d'aujourd'hui*, Buenos Aires, Losange, 1959.
- LEBEL Jean Jacques, *El happening*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1967.
- LHOTE André, *Traité du paysage*, Paris, Floury, 1939.
- LIPPARD Lucy R. (dir.), *Six years : the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Berkeley, Los Angeles, London, California Press, 1997.
- LOZANO MOUJÁN José María, *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura*, Buenos Aires, Librería de A. García Santos, 1922.
- PRESTA Salvador, *Arte argentino actual*, Buenos Aires, Ed. Lacio, 1960.
- MALRAUX André, *Las voces del silencio. Visión del arte*, Buenos Aires, Emecé, 1956.

- MARCHÁN FIZ Simón, *Del arte objetual al arte de concepto 1960-1972*, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1972.
- MARSAL Juan F., *El intelectual latinoamericano : Un simposio sobre sociología de los intelectuales*, Buenos Aires, Editorial del Instituto, 1970.
- MASOTTA Oscar, *El pop art*, Buenos Aires, Columba, 1967.
- MASOTTA Oscar, *Happenings*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1967.
- MASOTTA Oscar, *Conciencia y estructura*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.
- MESSER Thomas M., CAPA Cornell, *The emergent decade : Latin American painters and painting in the 1960's*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1966.
- NESSI Ángel Osvaldo, *Situación de la pintura argentina*, La Plata, 1956.
- NESSI Ángel Osvaldo, *Técnicas de investigación en la historia del arte*, Buenos Aires, Nova, 1968.
- NOÉ Luis Felipe, *Antiestética*, Buenos Aires, de la Flor, 1988.
- ORTEGA Y GASSET José, *Obras completas. Tomo 3, 1917-1925*, Madrid, Taurus, 2005.
- PAGANO José León, *El arte de los argentinos*, Buenos Aires, Edición del autor, 1940.
- PAGANO José León, *Historia del arte argentino. Desde los aborígenes hasta el momento actual. Con 334 ilustraciones en negro y 28 citocromías*, Buenos Aires, L'Amateur, 1944.
- PAGANO José León, *Nuevos motivos de estética*, Buenos Aires, Editora y distribuidora Del Plata, 1948.
- PAYRÓ Julio E., *Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Seurat. Los héroes del color y su tiempo*, Buenos Aires, Nova, 1963.
- PAYRÓ Julio E., *Pintura moderna 1800-1940*, Buenos Aires, Poseidón, 1942.
- PAYRÓ Julio E., *El impresionismo en la pintura*, Buenos Aires, Columba, 1953.
- PAYRÓ Julio E., *Qué es el « fauvismo »*, Buenos Aires, Columba, 1955.
- PAYRÓ Julio E., *Historia gráfica del arte universal*, Buenos Aires, Codex S.A., 1956.
- PAYRÓ Julio E., *Picasso y el ambiente artístico-social contemporáneo*, Buenos Aires, Nova, 1960.
- PELLEGRINI Aldo, *Artistas abstractos de la Argentina*, Paris-Buenos Aires, Cercle international d'art, 1955.
- PELLEGRINI Aldo, *Para contribuir a la confusión general : Una visión del arte, la poesía y el mundo contemporáneos*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1965.
- PELLEGRINI Aldo, *Nuevas tendencias en la pintura*, Buenos Aires, Muchnik, 1967.
- PELLEGRINI Aldo, *Panorama de la pintura argentina contemporánea*, Buenos Aires, Paidós, 1967.
- RAGON Michel, *L'aventure de l'art abstrait*, Paris, R. Laffont, 1956.
- RAGON Michel, *La peinture actuelle*, 1959.

- RAGON Michel, *El arte abstracto en la escuela de París*, Buenos Aires, Víctor Lerú, 1959.
- RAGON Michel, *Vingt-cinq ans d'art vivant : chronique vécue de l'art contemporain, de l'abstraction au pop art : 1944-1969*, Paris, Casterman, 1969.
- RAYNAL Maurice, *Picasso : étude biographique et critique*, Genève, Suisse, Skira, 1953.
- RESTANY Pierre, *Le livre rouge de la révolution picturale*, Milan, Éditions Apollinaire, 1968.
- RESTANY Pierre, *Livre blanc*, Milan, galerie Apollinaire, 1969.
- RESTANY Pierre, *La otra cara del arte*, Buenos Aires, Rosenberg-Rita, 1982.
- RESTANY Pierre, *Le nouveau réalisme*, Paris, Luna Park Transédition, 2007.
- ROJAS Ricardo, *Obras de Ricardo Rojas. Tomo V : Eurindia. Ensayo de estética fundado en la experiencia histórica de las culturas americanas*, Buenos Aires, Librería « La Facultad » Juan C. Roldán y cía., 1924.
- ROMERO BREST Jorge, *Pintores y grabadores rioplatenses*, Buenos Aires, Argos, 1951.
- ROMERO BREST Jorge, *La pintura europea contemporánea : (1900-1950)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952.
- ROMERO BREST Jorge, *Qué es el arte abstracto. Cartas a una discípula*, Buenos Aires, Columba, 1962.
- ROMERO BREST Jorge, *Ensayo sobre la contemplación artística*, Buenos Aires, Eudeba, 1966.
- ROMERO BREST Jorge, *El arte en la Argentina. Últimas décadas*, Buenos Aires, Paidós, 1969.
- SANGUINETI Edoardo, *Vanguardia, ideología y lenguaje*, Venezuela, Monte Ávila, 1965.
- SCHIAFFINO Eduardo, *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires, 1910*, Buenos Aires, Francisco A. Colombo, 1982.
- SCHIAFFINO Eduardo, *La pintura y la escultura en Argentina (1783-1984)*, Buenos Aires, Édition de l'auteur, 1933.
- SEUPHOR Michel, *L'Art abstrait : ses origines, ses premiers maîtres*, Paris, Maeght, 1950.
- SEUPHOR Michel, SCHMIDT George, *Piet Mondrian : sa vie, son œuvre*, Paris, Flammarion, 1956.
- SEUPHOR Michel, *Pintura abstracta*, Buenos Aires, Kapelusz, 1964.
- SQUIRRU Rafael, *Filosofía del arte abstracto*. Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1961.
- TAPIÉ Michel, *Un art autre : où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, Paris, Gabriel-Giraud et fils, 1952.
- TORRE Guillermo DE, *La aventura estética de nuestra edad*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1962.
- TORRE Guillermo DE, *Minorías y masas en la cultura y el arte contemporáneos*, Barcelona, E.D.H.A.S.A., 1963.
- TRABA Marta, *La pintura nueva en Latinoamérica*, Bogotá, Ediciones Librería Central, 1961.

TRABA Marta, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2005

VENTURI Lionello, *Historia de la crítica de arte. Seguido de La crítica de arte en la actualidad*, traduit par Julio E. PAYRÓ, Buenos Aires, Poseidón, 1949.

Documents (sélection)

Annuaire, actes des Congrès et des Assemblées Générales de l'Association internationale de critiques d'art, AICA (1948-1971). Fonds AICA Internationale, ACA.

APOLLONIO Umbro, « La critique devant le nouveau », *Art et critique. Actes du IX^e Congrès de l'AICA*, pp. 38-43.

BERGER René, « Vers une "artologie" ? », *Art et critique. Actes du IX^e Congrès de l'AICA*, pp. 54-55. Fonds AICA Internationale, ACA.

BERLIN Martha, GLUSBERG Jorge, ULLOA Fernando, « Antecedentes para un enfoque interdisciplinario acerca de la identidad del arte argentino », communication dans les Primeras Jornadas de Psicopatología Social, Facultad de Medicina, UBA, octobre 1967. Tapuscrit. ACA PREST.SAML 455, n° 6758.

Correspondances entre Pierre Restany, Jorge Romero Brest, Jan van der Marck, Marta Minujín, Guido Le Noci, Alberto Greco, Francisco Porrúa et autres. Fonds Restany ACA, Archives JRB, Archives Marta Minujín, Fundación Espigas.

Dossiers et rapports des activités du MAM-BA, années 1957 à 1969. Archives MAM-BA.

Dossiers sur l'Amérique latine et autres, Fonds Pierre Restany, ACA.

Dossiers Prix national et international du CAV ITDT, années 1963, 1964 et 1966. Archives CAV ITDT.

Dossier « Luis Felipe Noé », Fundación Espigas.

DUCHAMP Marcel, *Vendedor de sal*, traduit par COMAS Elena, VIGO Edgardo Antonio. Inédit. Archives Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata.

FERRARI León, « El arte de los significados », communication présentée au « I Encuentro nacional de arte de vanguardia », août 1968, in Ana LONGONI, Mariano MESTMAN, *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000, pp. 138-142.

FÈVRE Fermín, MONTSERRAT Marcelo, *Criterios para la crítica contemporánea. Comunicación participación y lenguaje*, Buenos Aires, MAM-BA y Secretaria de Cultura y Acción Social de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1968. Archives MAM-BA.

- FÈVRE Fermín, KRATOCHWIL Germán, SLEMENSON Marta, *Seminario sobre crítica de arte*, MAM-BA, 1969. Archives MAM-BA, Dossier 1969 B folio 82-99.
- FÈVRE Fermín, KRATOCHWIL Germán, SLEMENSON Marta, *Criterios para la crítica de arte contemporáneo*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1969.
- GRECO Alberto, « Manifesto Dito dell'Arte Vivo », in Rafael CIPPOLINI, *Manifestos argentinos. Políticas de lo visual. 1900-2000*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003, pp. 308-309.
- JACOBY Roberto, « Mensaje en el Di Tella », in Ana LONGONI, Mariano MESTMAN, *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000, p. 84.
- MAM 10 años 1956-1966*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, Secretaría de Cultura y Acción Social, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1967.
- Memoria y Balance. Instituto Torcuato Di Tella. 1965/1966*, Buenos Aires, Instituto Torcuato Di Tella, 1966.
- Memoria y Balance. Instituto Torcuato Di Tella. 1967*, Buenos Aires, Instituto Torcuato Di Tella, 1967.
- Memoria y Balance. Instituto Torcuato Di Tella. 1968*, Buenos Aires, Instituto Torcuato Di Tella, 1968.
- RESTANY Pierre, « Buenos Ayres et le nouvel humanisme », Paris, janvier 1965, Tapuscrit, 8 p. ACA PREST.XSAML 13/34 à 41.
- RESTANY Pierre, « Buenos Ayres face à son propre miroir », octobre 1965. Tapuscrit, 5 p. ACA PREST.XSAML13.
- RESTANY Pierre, « Les happenings en Argentine : Buenos Ayres à la découverte de son folklore urbain », Paris, juillet 1965. Tapuscrit 5 p. ACA PREST.XSAML 13/54 à 58.
- ROMERO BREST Jorge, « A Damián Carlos Bayón, discípulo y amigo », février 1972. Tapuscrit, 24 p. Archives JRB C1-S6-A.
- ROMERO BREST Jorge, Notes de lecture sur divers ouvrages. Tapuscrits et manuscrites. Archives JRB.
- SOLANAS Fernando, GETINO Octavio, DESANZO Juan Carlos, GRUPO CINE LIBERACIÓN, *La hora de los hornos : notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación*, film documentaire, 1968.
- SUÁREZ Pablo « Carta de Pablo Suárez a Jorge Romero Brest, en "Experiencias 1968" », in Ana LONGONI, Mariano MESTMAN, *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000, p. 82.
- VAN DER MARCK Jan, « New Art of Argentina », tapuscrit. ACA PREST.XSAML 08/6. Publié dans *Art International*, n° 20, octobre 1964, pp. 35-38.
- VIGO Edgardo Antonio, Livres artisanaux inédits réalisés par l'artiste et traduits par son épouse Elena Comas depuis la fin des années cinquante. Archives Centro de Arte Experimental Vigo.

Textes inédits

- RESTANY Pierre, « 5 Modèles de Préfaces-type de Pierre Restany dédiées à Marta Minujín, et spécialement élaborées à l'occasion de la FOIRE réalistico-popisante de la Galerie Lirolay, Buenos Ayres, 7 octobre 1964 », tapuscrit, Buenos Aires, 7 octobre 1964. Tapuscrit. Dossiers des Projets 1960-1970 « La feria de las ferias », Archives Marta Minujín.
- RESTANY Pierre, « Soyez réalistes : apprenez à conjuguer la vie au futur! », Paris mai 1965. Tapuscrit 3 p. ACA PREST.XSAML 24/40 à 42.
- ROMERO BREST Jorge, « Prólogo a los dos libros », sans date indiquée (juin 1969). Inédit. Tapuscrit, 7 p. Archives JRB 782.
- ROMERO BREST Jorge, « Arte 1965 : del objeto a la ambientación. La Menesunda », conférence, Buenos Aires, 11 juin 1965. Tapuscrit, 31 p. Archives JRB C1-S6-C156C.
- ROMERO BREST Jorge, *El libro verde de la estética futura*, Buenos Aires, octobre 1968. Tapuscrit, 71 p. Archives JRB C21-S1.
- ROMERO BREST Jorge, « Cómo concibo la crítica de arte », conférence, août 1969. Tapuscrit, 4 p. Archives JRB C3 S1 V.
- ROMERO BREST Jorge, « Prólogo del editor de la colección », Buenos Aires, avril 1969. Tapuscrit 3 p. Archives JRB.
- VIGO Edgardo Antonio, « Charla en la asociación del poder judicial dada el 20/12/50 i 7 », La Plata, 1957. Archives Centro de Arte Experimental Vigo.
- VIGO Edgardo Antonio, « Charla número dos dada el 11 de junio 1955 en la protectora ciudad de la plata sobre cine », Cineclub de La Protectora, La Plata. Archives Centro de Arte Experimental Vigo.

Catalogues d'exposition

- 150 años de arte argentino*, Comisión nacional ejecutiva para la conmemoración del 150° aniversario de la Revolución de Mayo, MNBA, Buenos Aires, 1960.
- 30 Argentins de la nouvelle génération*, galerie Creuze-Messine, Paris, 1962. Dépliant.
- Art argentin actuel*, Musée National d'art Moderne, Paris, 1963.
- Art d'Amérique latine : 1911-1968*, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1992.
- Arte y computadoras en Latinoamérica*, CAYC Buenos Aires, 1973.
- Buenos Aires '64*, Museo de Arte Moderno et Pepsi-Cola Company, New York, 1964.

Colección Torcuato Di Tella, ITDT, Buenos Aires, 1963.

Dessins à lacunes à traits horizontaux, plaquette d'exposition de Michel Seuphor, Paris, Berggruen et Cie, 1953.

Divers catalogues d'exposition de la galerie *Bonino* de Buenos Aires, (1960-1961).

L'art latino-américain à Paris, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 1962.

Hacia un perfil del arte latinoamericano, CAYC, Encuentro internacional de arte en Pamplona, España, 1972.

La muerte, galerie Lirolay, Buenos Aires, 1964. Dépliant.

Magnet : New York, galerie Bonino, New York, 1964.

New Art of Argentina, Walker Art Center de Minneapolis et ITDT, 1964.

Noé. El arte de América Latina es la revolución, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1973.

Premio Nacional e Internacional. Instituto Torcuato Di Tella 1965, CAV ITDT, Buenos Aires, 1963.

Premio Nacional e Internacional. Instituto Torcuato Di Tella 1965, CAV ITDT, Buenos Aires, 1964.

Premio Nacional e Internacional. Instituto Torcuato Di Tella 1965, CAV ITDT, Buenos Aires, 1965.

Premio Nacional. Instituto Torcuato Di Tella 1965, CAV ITDT, Buenos Aires, 1966.

Primera exposición internacional de arte moderno, Museo de Arte moderno, Buenos Aires, 1960.

Troisième biennale de Paris, Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1963.

Cinquième biennale de Paris, Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1967.

Sixième biennale de Paris, Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1969.

VI Bienal São Paulo : Arte Argentino 1961, organisée par la Dirección de Relaciones Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto et par le Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, avec l'appui de l'Embajada de Argentina en Brasil, 1961.

XXXI Bienal de arte de Venecia, Argentina 1962, organisée par la Dirección de Relaciones Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto en partenariat avec la Dirección General de Cultura et l'appui de l'Embajada Argentina en Italia, 1962.

La escritura sobre arte en Argentina en los años sesenta. La crisis de las referencias extranjeras y la extensión de la perspectiva latinoamericana

Resumen

Desde su origen, la crítica y la historia del arte argentinas siguen los modelos europeos. Las herramientas de análisis e interpretación, los criterios de evaluación de las obras y los modos de periodizar y de organizar el relato histórico, respetan las normas establecidas especialmente por la historiografía del arte moderno francés. Los autores argentinos consideran que el arte local integra el espacio mundial del arte occidental, pero comprenden que éste se ubica en una región marginal y que responde a una temporalidad que no concuerda con la cadencia del desarrollo del arte moderno de las regiones centrales. El arte argentino es así habitualmente juzgado como un arte provinciano y retrasado, que no logra ajustarse a las pautas impuestas por el canon francés. Esta percepción se nutre del contacto de los argentinos con la cultura francesa a través de sus viajes, de las visitas de los autores extranjeros y de la literatura especializada francófona disponible en Argentina. Con algunas excepciones, esa percepción domina la escritura sobre arte hasta la década del sesenta.

A partir de ese momento, el modelo francés es progresivamente puesto en crisis, combinado con otras perspectivas y abandonado. Estas transformaciones ocurren en el marco general de las revisiones disciplinares del pasaje entre la era moderna y la contemporaneidad. Ellas no se producen de manera uniforme o monolítica sino que son el resultado de revisiones graduales de la función, la metodología y el estilo de la escritura sobre arte. La crisis que afecta a los modelos de autoridad tradicionales lleva a los autores a buscar nuevos fundamentos en diversas áreas del conocimiento, como la psicología, la sociología o en los sistemas teóricos que proponen el estructuralismo y la semiótica. Los discursos latinoamericanistas, reactivados durante los años sesenta, contribuyen a esa revisión y otorgan elementos conceptuales para el desarrollo de nuevas perspectivas en la crítica y el estudio del arte.

Palabras clave : crítica de arte – historiografía del arte – modelos europeos – modelo francés – temporalidad – pensamiento latinoamericano – Argentina – crisis de la modernidad – meta-crítica – Pierre Restany – Jorge Romero Brest

La littérature sur l'art en Argentine pendant les années soixante. La crise des références étrangères et l'extension de la perspective latino-américaine

Résumé

Depuis leur origine, la critique et l'histoire de l'art argentines suivent les modèles européens. Les outils d'analyse et d'interprétation, les critères pour évaluer les œuvres, la périodisation et les façons d'organiser le récit historique respectent les normes établies pour l'historiographie française de l'art moderne en particulier. Les auteurs considèrent que l'art local intègre l'espace mondial de l'art de l'Occident, mais ils comprennent qu'il se place dans une région marginale et qu'il suit une temporalité décalée par rapport à la cadence du développement de l'art moderne des régions centrales. L'art argentin est souvent jugé comme provincial et en retard, comme un art qui ne s'adapte pas aux normes du canon français. Cette perception se nourrit dans le contact des Argentins avec la culture française à travers les voyages, les visites des auteurs étrangers et la littérature francophone. Sauf quelques exceptions, c'est la perception dominante la littérature argentine sur l'art jusqu'aux années soixante.

À partir de ce moment, les références françaises sont progressivement contestées, associées à d'autres perspectives et puis abandonnées. Ces transformations ont lieu dans le cadre général des révisions disciplinaires propres du passage entre l'ère moderne et la contemporanéité. Celles-ci ne sont pas uniformes ni monolithiques mais le résultat des révisions graduelles de la fonction, la méthodologie et le style de la littérature sur l'art. La crise touche les modèles d'autorité traditionnels et conduit les spécialistes à chercher de nouveaux fondements dans diverses aires de la connaissance comme la psychologie, la sociologie ou les systèmes théoriques proposés par le structuralisme et la sémiotique. La pensée latino-américaine, ravivée à l'époque, contribue à cette remise en question et donne des éléments conceptuels pour le développement de nouvelles perspectives dans la critique et l'histoire de l'art.

Mots clé : critique d'art – historiographie de l'art – modèles européens – modèle français – temporalité – pensée latino-américaine – Argentine – crise de la modernité – méta-critique – Pierre Restany – Jorge Romero Brest

