

Université Paris VIII Vincennes-Saint Denis

École doctorale
Pratiques et Théories du Sens

Laboratoire d'étude et de recherches sur les logiques contemporaines de la philosophie (LLCP)

Boîte-en-valise ou de l'histoire de l'art latino-américain en reproduction

Maria Soledad Garcia Maidana

Thèse présentée pour l'obtention du titre de Docteur en
Philosophie

Thèse dirigée par Mme. Antonia Birnbaum

Membres du jury :

Mme. Céline Flécheux (Université Paris-Diderot)

M. Pablo Oyarzun (Universidad de Chile)

Mme. Antonia Birnbaum (Université Vincennes-Saint Denis)

Date de soutenance 29 juin 2015

Boîte-en-valise ou de l'histoire de
l'art latino-américain en reproduction.

Avant-propos

Ce travail part d'une incommodité et d'une maladresse : en tant qu'historienne d'art, j'avais cessé toute lecture et recherche dans les livres d'histoire de l'art. Cela peut-être tout à fait anecdotique si le questionnement ne survient pas : pourquoi cette interruption dans la progression d'une lecture ? Pourquoi cet éloignement grandissant d'une pratique disciplinaire ? Pour y répondre, il a fallu que je revienne à la lecture pour redessiner mon cheminement dans une pratique tout autre qu'une *connaissance spécifique de l'objet artistique*. Il m'a fallu traverser des sentiers foncièrement hétérogènes pour y déblayer la certitude disciplinaire. Bref, il a fallu me poser la question sur la potentialité du visible sur le lisible. Le résultat de ce parcours aboutit à une réflexion au croisement disciplinaire entre la philosophie et l'histoire de l'art, où la 'pratique disciplinaire' est interpellée puis mise en suspens. L'objet composé est peut-être le meilleur développement dans ce parcours. En ce sens, il répète le mouvement même de disjonction qui sillonne le travail de lecture puis d'écriture. Il jaillit l'incertitude depuis laquelle je recommence, encore une fois, la lecture.

Aucun travail n'avance sans avoir un défi, sans être poussé et interpellé par les questionnements d'autrui : je remercie ma directrice Mme Antonia Birnbaum qui, par son exigence et l'intérêt qu'elle porta à mon sujet, m'a encouragée à traverser ces sentiers hétérogènes. Aucun travail ne peut s'écrire dans la solitude, et c'est d'autant plus vrai lorsqu'il est rédigé dans une autre langue : je remercie vivement toutes les heures de travail, de lecture, de commentaires que Nicole Lievin-Delsarte m'a offert de façon généreuse ; à travers elle, je remercie le travail engagé par tous les bénévoles du CISED. Pour accomplir une thèse, il faut avoir le soutien, la patience, l'amour et la solidarité de tous ses amis-famille : Paulette, Camille, Mabel, Angelica, Ricardo, Céline, Alexandra, Sophie et bien évidemment, je remercie tout particulièrement Antonio mon compagnon de tous les chemins.

Un jeune artiste dans une école d'art vouait un véritable culte aux tableaux de Cézanne. Il consultait et étudiait tous les livres qu'il pouvait trouver sur le peintre et copiait toutes ses œuvres à partir de leurs reproductions. Lors d'une visite dans un musée, il vit pour la première fois une vraie peinture de Cézanne. Il la détesta. Elle n'avait rien à voir avec les Cézanne qu'il avait pu étudier dans les livres. À partir de ce jour, il fit des peintures de la taille des reproductions des livres qu'il peignait en noir et blanc. Il inscrivait aussi les légendes et les explications des tableaux comme dans les livres. Il lui arrivait même souvent de n'utiliser que des mots. Et un jour, il réalisa que très peu de gens se rendaient dans les galeries d'art et les musées, mais qu'en revanche beaucoup de gens, comme lui, regardaient des livres et des magazines et que, comme lui, ils les avaient reçus par la poste.

Moralité : Il est difficile de mettre un tableau dans une boîte aux lettres. »

John Baldessari, « La meilleure façon de faire de l'art », in Art conceptuel. Une anthologie, Paris, MIX, 2008, p. 92. (« The Best Way to Do Art », Londres, Studio International Publication Ltd, 1972.)

Table de matières

<i>Boîte-en-valise</i> ou de l'histoire de l'art latino-américain en reproduction.	3
Introduction.....	8
<i>Chapitre</i> préliminaire	20
<i>Les livres d'histoire de l'art</i> comme lieux de construction discursive	21
<i>Le terrain</i> de l'art latino-américain : classement, catégorie et stabilisation dans les livres.....	22
<i>La littérature artistique</i> : les livres et les sources secondaires dans les bornes historiographiques.	30
<i>Présentation</i> du matériel de travail	33
<i>La zone frontalière</i> de l'art latino-américain : au-delà des limites temporelles et géographiques.....	33
<i>L'unité voulue du livre</i> : autour des catalogues, compilations et anthologies de l'histoire de l'art latino-américain.....	41
Les livres d'images	42
<i>Livres et tâtonnements</i> : les recueils et les essais théoriques.	44
Première partie	49
<i>L'histoire de l'art en Amérique latine</i> : quatre opérations de construction historiographique.	50
<i>Accentuer la marginalité</i> , défaire les marges : la fondation de l'art latino-américain chez Marta Traba	51
<i>Scène un</i> : la scène construite	51
<i>Scène deux</i> : faire une scène.....	55
Ouverture.....	60
<i>Le jeu d'opposition</i> : où la fondation d'un art latino-américain	64
<i>L'élaboration d'un concept</i> stratégique pour l'art latino-américain.....	72
<i>La carte</i> informe de ce qui est latino-américain.....	82

<i>Quelque chose de neuf</i> , de vieux et de volé : l'art latino-américain dans deux textes de Juan Acha.....	89
<i>Quelque chose vieux</i> : L'histoire de l'art comme discipline désuète	98
<i>Quelque chose emprunté ou volé</i> : la critique d'art comme pratique intermédiaire.....	107
<i>Quelque chose de neuf</i> : la voie de la théorie vers une pensée visuelle indépendante	114
<i>L'étendue de l'histoire</i> : le panorama historique comme carte historiographique de l'histoire de l'art en Amérique latine.....	123
<i>Des tableaux et des figurants</i> dans le récit de l'histoire de l'art en Amérique latine.....	128
<i>La continuité</i> et la marche de l'histoire	134
<i>L'artiste voyageur</i> entre émancipateur de l'art et illustrateur fidèle	138
<i>Le voyage en Europe</i> : le retour de l'artiste	154
Le modèle d'exceptionnalités	167
<i>L'exemple</i> et la tradition comme valeur de cohésion.....	167
<i>Couper</i> avec la tradition et toujours faire de l'histoire.....	169
<i>L'insignifiant</i> qui ne prend aucune forme	174
<i>Le filet du contexte</i> , la trame et l'œuvre d'art comme irradiation	176
<i>L'œuvre d'art</i> et l'artiste en tant que témoins d'une époque	178
<i>Conclusions</i> première partie	188
 <i>Deuxième</i> partie	191
Introduction.....	192
<i>La discontinuité</i> chez Foucault	195
<i>La discontinuité</i> et la série.....	205
Ce qu'on voit ne se loge pas dans ce qu'on dit.....	213
<i>Disjonction et interruption</i> : les gestes dans la recherche.....	216
<i>Les lieux de travail</i> : les strates dans l'archive et les nœuds dans la bibliothèque	221
<i>La bibliothèque</i> du collectionneur.....	228
<i>Le collectionneur</i> : l'homme amoureux	229
<i>La bibliothèque</i> qui abrite dans toute collection.....	238
<i>Le livre</i> qui contient d'autres livres.....	240
<i>L'interruption</i> et la déstabilisation du récit : le livre réseau et les nœuds disparates sur la page.....	250
<i>La table de travail</i> : la copie et la citation	256
Le morcellement du livre.....	266
<i>De la table de travail</i> à la fiche de lecture.....	270

La boîte à fiches et l'archive	275
La traversée diagonale par l'archive	284
Les feuilles rassemblées	290
Conclusion deuxième partie.....	295
Troisième partie	297
Introduction.....	298
Sur l'utilisation des images dans l'histoire de l'art	300
L'emboîtement du livre et le creux de l'image	306
Quand les illustrations devenaient des images	311
L'effet skioptikon : projection et mise en page	325
L'image de reproduction entre synchronisation et illustration du commentaire.....	339
What is the use of book without pictures?.....	343
Ce qui cache toute technique : l'aura dans les images de reproduction des œuvres d'art.....	350
La charge disjonctive de l'image de reproduction des œuvres d'art.....	360
Interrompre le commentaire ; taire le récit.....	368
Déstabilisation du récit : les mêmes images reproduites à l'infini	373
Conclusions troisième partie	389
Défaire l'art latino-américain clôturé dans les pages des livres (en guise de conclusion)	391
Index d'auteurs et thématique	401
Bibliographie	406
Annexe bibliographique	433
Présentation et notes de l'annexe bibliographique	434
Publications par ordre chronologique	435
Publications par type bibliographique.....	470
Publications par auteur	500

Avertissement

Toutes les traductions des citations espagnoles ou anglaises sont écrites pour cette thèse, elles doivent donc être lues comme des traductions influencées par la lecture que je fais de ces textes. Dans les cas où j'ai eu accès à une traduction par un autre traducteur son nom est systématiquement indiqué.

Introduction

L'épigraphe qui ouvre ce travail n'est pas une anecdote. L'étudiant qui vouait un véritable culte aux tableaux de Cézanne écrit les pages qui suivent. Dans la boîte aux lettres il n'y pas de tableaux, pas plus de magazines sur l'art contemporain. Elle est pleine de feuilles ramassées qui promotionnent l'offre du jour pour l'achat de deux pizzas, l'avantage d'une coupe de cheveux à petit prix. Les livres sur la bibliothèque sont tous raturés et la plupart d'entre eux sont des photocopies avec des reliures grossières. Tous les livres sont parsemés de notes de couleur alors que les cahiers de notes se multiplient ; regardés une et mille fois, les livres d'histoire de l'art contiennent toutes les œuvres dont on peut avoir besoin.

On connaît par cœur les plus grandes collections d'art, les plus beaux musées du monde, les incontournables de l'histoire de l'art et les beaux visages qui nous regardent sur la couverture du fascicule. Les images ont invariablement la même taille, tout au plus une double page, mais sur la couleur il n'y a pas de consensus : le cliché photographique, reproduit mille fois, laisse entrevoir ce que le papier ne retient pas ; la couleur peut s'écouler. Néanmoins, on a appris à bien reconnaître les mouvements et les écoles de la peinture, sans avoir eu l'opportunité d'être en face des chefs-d'œuvre et pourtant, on fait de l'histoire de l'art. Ainsi, en Amérique latine, on fait de l'histoire de l'art à partir de livres et de reproductions photographiques d'œuvres d'art.

La matérialité de l'œuvre est, dans le meilleur des cas, l'occasion pour vérifier la force du pouvoir auratique qui se penche encore sur l'original. Mais, à vrai dire, on ne se trouve jamais face à l'original. Un amas d'expériences converge au moment où la perception n'arrive jamais toute nue. Nous parlons de ce que Genette a bien décrit en reprenant le

jeu proustien de « l'effet Berma¹ »; c'est-à-dire, le déphasage de la reconnaissance qui induit l'obnubilation d'être en face d'un chef-d'œuvre. D'une certaine façon, les historiens d'art qui ne regardent pas en face l'œuvre retardent leur rencontre, nous écrivons une histoire de l'art qui mystifie ce moment. Alors que nous travaillons avec des images de reproductions photographiques des œuvres, il semble difficile de les regarder et même de les commenter par écrit. Ces images ne sont que de pâles reflets, des outils parfois didactiques de ce qui se trouve dans un autre endroit où il faudra aller pour avoir une connaissance véritable. Il est vrai que le récit de l'histoire de l'art s'ouvre toujours en affirmant un manque ; l'œuvre en question n'est jamais là où commence le récit ; elle demeure dans une virtualité qui la rend plus vraie, plus rayonnante, alors plus auratique. Le récit, échafaudé par l'historien de l'art, s'enfonce dans cette absence d'où jaillit inlassablement son discours. Or nous écrivons l'histoire de l'art en gommant la fêlure de l'absence, mais en oblitérant les images de reproduction photographique. Néanmoins, en relisant encore une fois ces mêmes livres feuilletés, les images cabriolent avec insistance. Les livres sont des objets disjonctifs, car, d'une part, le bloc de texte reste monolithique, sauvegardé par son allure de fermeté alors que d'autre part, les images ouvrent les pages du livre, sautent entre les doigts. Comment ce frémissement des images entre les doigts peut-il déstabiliser l'ensemble du récit ? Ou même, comment dynamiser davantage ce mouvement qui ouvre à nouveau la fêlure de l'absence ?

Nous sommes des historiens d'art des livres et des reproductions photographiques d'œuvres d'art ; sur la table de travail se trouvent des textes, des publications et des fiches de lecture. Entouré par des livres, le lieu de travail est une bibliothèque où les images sautent puis s'enferment à nouveau dans la boîte du livre. Il s'agit, alors dans ce travail, de nous mettre en face de textes qui ont tissé le discours historiographique sur l'art latino-américain. En d'autres mots, il est question de décrire, d'exposer le mouvement de la pensée de chaque auteur lorsqu'elle se cristallise autour d'un concept de l'art latino-américain. Pour cela, nous relierons les mêmes livres qui, à force de citations et de répétitions, sont devenus de véritables références. Des publications fortes dissemblables qui entreprennent chacune à leur tour, la tâche de tisser le réseau dans

¹ « Anesthésie traumatique engendrée par le sentiment bouleversant d'être en présence d'un présumé chef-d'œuvre » Proust, 1918, pp 437 et suivantes cité par Gérard Genette, *L'oeuvre de l'art. Immanence et transcendance* Poétique. Paris: Editions du Seuil, 1994; 15.

lequel l'art s'inscrit. Nous traverserons ces textes en dénichant les divers récits historiographiques où l'art latino-américain est fondé. Néanmoins, il ne s'agit pas dans ce travail de décrire patiemment les diverses généalogies de l'art choisies par les historiens d'art. Nous traverserons ces textes en essayant de démonter le tissage fondateur où les historiens d'art ont élaboré leurs concepts d'art latino-américain. Ainsi, le filage parmi les textes s'ouvre d'une part, vers la construction, voire la reconnaissance du discours historiographique tandis que d'autre part, il s'agit d'un travail pour démonter les stratégies d'écriture mises en œuvre pour fonder et refonder l'art latino-américain. Ce démontage, enjambé par la lecture, annonce avec insistance la nécessité d'élaborer les concepts. Nous nous interrogerons sur les possibilités d'une autre lecture puis d'un autre exercice d'écriture à partir des images de reproduction technique.

Le double rapport toujours complexe entre l'image et le texte dans les livres n'est pas l'objectif de notre réflexion. Au contraire, il est question pour nous d'une mise en cause de la continuité du récit face à la puissance des images de reproductions photographiques des œuvres d'art. Or la clé de voûte qui dynamise cette mise en cause nous la retrouverons dans la reproductibilité technique et dans la répétition du discours.

Il est question pour nous de ressaisir la pensée de l'auteur à travers, notamment, les enjeux et les liens qu'il tisse, par le biais du récit, avec l'œuvre d'art. Nous construirons, ainsi des bribes d'un instantané de l'histoire de l'art latino-américain ; il sera bien question de bribes et non plus de tableaux, car la matérialité de notre travail est construite à partir de citations, de morceaux arrachés à la fermeté du livre et qui n'arrivent jamais à configurer une totalité. Alors, ce travail n'est point une histoire des idées ou une monographie autour des plus importants historiens et critiques d'art en Amérique latine. Il mobilise, par contre, une lecture critique de l'historiographie et de la mise en œuvre du discours de l'histoire de l'art latino-américain. Si le récit des historiens de l'art, puis le discours de l'histoire sont susceptibles de stabiliser l'œuvre d'art dans une continuité qu'estompent toute fêlure et tout écart, nous nous interrogerons alors sur ce que sont les stratégies qui peuvent déstabiliser et faire frémir la clôture du discours. Le livre, espace où s'insère le récit, rêve d'une fermeté qui redouble l'espoir de l'écriture. Le livre, en tant que forme et en tant que lieu de construction discursive, feint la clôture en

guise de sauvegarde du contenu. En résumé, nous avancerons que les images de reproduction des œuvres d'art portent une charge disjonctive, voire critique, qui dynamite l'unité close du livre, du récit puis du concept 'art latino-américain'.

La séquence (livre, récit, objet) n'est pas une linéarité ou une succession d'effets ; elle est la mise en relation des éléments dissemblables rapportés ou réunis autour d'un objet commun. Les images de reproduction d'œuvres d'art interrompent la série une fois établie et éparpillent davantage ce que le récit tente de souder. A cet égard, il sera mis en évidence le rapport complexe entre ce que les images charrient et ce que le récit énonce ; nous retrouverons à maintes reprises le mot 'récit' toujours proche du mot 'historique' pour mieux cibler une matérialité des énoncés effectifs. Tout d'abord, nous entamerons un travail négatif : il s'agira, ainsi de s'affranchir de tout un jeu de termes présents dans les ouvrages, qui tissent inlassablement le fil d'une continuité ou bien d'une exemplarité historique ; deux opérations où le nom de l'artiste et l'œuvre agissent en tant que piliers. Il faudra repérer dans les textes les opérations de synchronisation temporelle et stylistique, pour lesquelles l'art latino-américain est inséré dans le discours de l'histoire ; en d'autres termes, nous nous interrogerons sur les opérations pour lesquelles l'art latino-américain est configuré comme objet du discours dans les textes choisis.

La totalité d'une histoire de l'art latino-américain est un projet suspendu, voire même irréalisable. Nous entamons dans ce travail la description d'un nombre restreint de relations parmi les textes. Ainsi, les publications configurent, au premier abord, l'ensemble où ces relations se cristallisent. La sélection bibliographique vise l'étude de cas, cependant elle n'a pas la prétention d'exhaustivité documentaire. En ce sens, la bibliographie décrit le parcours de lecture des enjeux et des contraintes d'un certain nombre d'auteurs. D'emblée, une organisation a été proposée en divisant les publications en deux groupes : d'une part, les livres publiés pendant les années soixante et soixante-dix par deux auteurs phares dans la réflexion théorique et critique de l'histoire de l'art. D'autre part, nous avons regroupé les publications apparues depuis les années quatre-vingt jusqu'à la fin du dernier siècle. Cette organisation révèle aussi la période choisie et le critère de sélection employé ; c'est-à-dire des publications ayant pour objet l'art latino-américain du dernier

siècle, publiées pendant la décennie des années soixante-dix jusqu'à la fin du vingtième siècle.

Nous retravaillerons plus loin les contraintes issues de ces critères de sélection et la problématique qui s'ouvre en choisissant ces décennies. Toutefois, nous insisterons particulièrement sur le fait qu'il ne s'agit pas ici d'un panoramique de l'historiographie de l'art latino-américain. Bien au contraire, nous nous placerons dans le verso du panorama. Nous retournerons inlassablement aux marges du grand récit pour conjurer les généralisations. La sélection bibliographique découpe aussi le caractère de ce travail : l'étude de cas sera reprise pour élaborer des instantanés du discours historiographique. Dès lors, ces instantanés agiront comme des mises en œuvre des enjeux du discours historiographique où nous lirons les stratégies. La relation complexe entre les stratégies de consolidation du discours et l'objet dont elles se servent anime la problématique générale de ce travail. Quelques remarques complémentaires doivent jeter une lumière plus concrète sur notre problématique. Cette dernière s'ouvre, d'abord, sur un champ plus large que celui de l'histoire de l'art disciplinaire ou celui de l'historiographie de l'art alors que celles-ci sont en jeu. La problématique redessine alors l'espace complexe où l'image de reproductibilité technique charrie une critique de l'histoire. Nous nous interrogerons ainsi, sur la potentialité des images de reproduction technique dans la tâche de déstabilisation du récit. Autrement dit, si le récit des historiens d'art tisse inlassablement les liens pour refaire une continuité quelconque, comment est-il possible de briser, de faire frémir et d'interrompre la solidité du discours historique ?

La question ainsi décrite nous amènera vers la bibliographie encore une fois, vers la matérialité du travail. Mais aussi, elle dessine la marge, parfois estompée, entre le discours de l'histoire de l'art comme discipline et l'histoire de l'art éditée. Il est vrai également que la question s'ouvre vers un domaine plutôt théorique ; mais il s'agira toujours de feuilleter encore les livres. Malgré les limites matérielles du livre, nous considérerons dans ce travail que le livre reste encore l'un des lieux de construction discursive, privilégiés par la pratique de la discipline. Nous assumons également que l'histoire de l'art est davantage une pratique d'écriture clôturée dans les livres, qui reste coincée entre l'éloignement de l'œuvre d'art et l'immanence de l'image de reproduction technique. A cet égard, nous affirmerons que cette double détermination de la pratique de l'histoire de l'art est là où s'inscrit le récit historique alors que celui-ci

dénie la puissance des images de reproduction technique tout en construisant une mise en scène de l'absence matérielle de l'œuvre d'art. C'est à partir des considérations précédentes que se configurera la spécificité de notre problématique lorsque l'entrecroisement que tente le récit de l'historien d'art avec son objet se défait invariablement. Il s'agit pour nous de regarder au plus près comment l'entrecroisement devient écart et déphasage et comment les tentatives pour relier le récit à l'œuvre ne font qu'enfoncer le creux où l'image de reproduction technique retrouvera sa puissance. Ainsi, pour nous les images de reproduction technique, les livres et les publications, les citations et l'ordre instable sur la table de travail ne répondent guère à la pratique de la discipline. C'est dans ces 'espaces autres' que nous creuserons le potentiel de déstabilisation et d'interruption qui ouvre le discours à une autre pratique de l'histoire de l'art en Amérique latine.

Si l'histoire de l'art est davantage une pratique d'écriture, elle est également une pratique de lecture. Nous lisons encore l'histoire de l'art dans un exercice de répétition. Il s'agit d'une répétition aussi à travers l'écriture, car il faut relire si on veut réécrire et cet exercice ne s'arrête pas. Nous retournons vers le passé pour mieux écrire le présent. C'est cette devise que nous garderons pour organiser le plan de lecture qui s'ensuit.

Les trois parties qui configurent l'ensemble de ce travail s'organisent autour de trois axes pour mieux contourner notre problématique. Ainsi, la première partie s'attarde sur la question historiographique pour saisir les enjeux dans la construction du récit sur l'art latino-américain. Nous traversons la seconde moitié du siècle précédent en construisant des scènes à partir de citations, de morceaux de textes. Deux scènes seront, dans un double jeu de mots, inaugurales. Les travaux de Marta Traba et celui de Juan Acha, ouvrent la lecture, sans oublier qu'ils ont inauguré également une autre pratique de l'histoire de l'art en Amérique latine, chevauchée par la théorie et la critique d'art. D'autres scènes où le caractère panoramique sera interrogé sont tirées des catalogues et des livres de divulgation. Il s'agit, en somme de publications plus généralistes ou bien de textes écrits lors des expositions ; cet ensemble d'écrits a pour traits communs l'espoir de montrer, voire même d'exposer, l'art latino-américain.

La première partie de ce travail insiste sur une construction de scènes et de vues d'ensemble comme des panoramas à partir du morcellement du livre. Ces scènes et ces panoramas retracent un moment dans la fondation et l'inscription de l'art latino-américain dans un réseau plus vaste et plus complexe. Certes, il est toujours possible de retracer d'autres parcours et d'autres morcellements et de prendre alors un autre instantané du réseau. En ce sens, la configuration du cas décrit est, en quelque sorte, le résultat de la traversée par le matériau lors de la copie et de l'extraction. Ainsi, il est question pour nous de scènes de fondation et de panoramas, conçues lors des exhibitions, comme des instantanés dans la configuration d'un réseau plus large et complexe où l'art latino-américain est inscrit.

La construction des scènes a un double objectif que nous précisons aussitôt dans cette première partie : brièvement, il s'agit, d'une part, de nous mettre en face du tissage historiographique à l'instant où la pensée se met en mouvement pour fonder et élaborer à nouveau un concept d'art latino-américain. D'autre part, il est question pour nous d'examiner les stratégies du discours par lesquelles l'art latino-américain s'inscrit dans un réseau plus large où l'œuvre n'est qu'un noyau. La description des « opérations historiographiques », en prenant appui sur des réflexions de Michel De Certeau, s'ouvre vers un double parcours dans ce travail. Alors que les opérations historiographiques ponctuent le travail d'écriture, de recherche, de production du document historique, nous lisons ces opérations à rebours ; c'est-à-dire, une fois que ces opérations cristallisent dans le récit pour les remonter, puis les démonter. Ce distancement de la production historique, du travail même d'élaboration du récit, nous permet de faire jaillir un ensemble de procédures du récit historiographique en Amérique Latine.

Il est vrai que cette première partie mobilise une lecture critique sur les opérations mises en œuvre lors d'inscription de l'art latino-américain dans le large réseau du discours historique. Une lecture critique qui, par ses traits, se complète et annonce la deuxième partie de ce travail. Cependant, l'objectif de cette première partie est bien autre : nous ciblons une autre lecture, une autre perspective sur des textes et des idées devenues, depuis plusieurs années, des canons dans la pratique de l'histoire de l'art en Amérique latine. Bien que nous répétions inlassablement les héritages de ces auteurs, ces idées et ces opérations historiographiques se sont cristallisées à force de les mémoriser.

Autrement dit, nous nous engageons dans la présentation du cas pour y faire jaillir les nœuds, les problèmes qui dessineront l'exigence conceptuelle de la deuxième partie. Il est également vrai que nous parions pour une lecture dans la marginalité d'une révision historiographique, alors que ce type d'étude n'est pas encore envisagé de plein gré dans l'académie latino-américaine. Notre approche examine des textes fondateurs pour y dégager un nombre d'opérations dans le récit des historiens lors de l'inscription de l'art latino-américain dans le réseau des pratiques.

La deuxième partie, nous venons de l'avancer, reprend les questions dégagées dans la première partie, notamment, celles autour des opérations historiographiques. Ainsi, cette deuxième partie vise à échafauder conceptuellement la lecture critique du discours historiographique que nous avons inauguré dans la première partie. Cette deuxième partie est construite autour de deux axes qui se déploient de façon parallèle. Ces deux cheminements sont autant conceptuels que pratiques. Le concept de discontinuité chez Foucault et l'élaboration de l'interruption en tant que pratique de la recherche chez Benjamin balisent cette partie du travail. Alors que la continuité, sous ses diverses formes, rend le récit stable et monocausal, il s'agit pour nous d'enfoncer l'écart, d'essayer d'interrompre puis de déstabiliser le tissage du récit. Cette partie dessine une véritable traversée par le concept de discontinuité chez Foucault. En prenant appui sur ce concept, nous allons suivre le dépliement des problèmes fonciers à la pratique de l'histoire : la configuration de séries, la singularité des énoncés, la stratification historique. Si le concept de discontinuité chez Foucault nous permet de lire autrement l'organisation du discours historiographique, il charrie d'autres exigences conceptuelles, notamment, celles de l'exhaustivité documentaire des archives. Néanmoins, et si le paradoxe est valable, il s'agit pour nous d'une archéologie à rebours.

Nous allons à rebours d'une extensivité documentaire ou d'un réseau discursif reconstruit sous le poids des archives. Les lieux de travail décrivent des opérations et font jaillir des matérialités aussi différentes ; en ce sens, nous lisons la collection et la bibliothèque comme des nœuds et l'archive et le document à partir de leurs strates. C'est en allant à rebrousse-poil de l'archive que le livre s'ouvre et se tord vers sa propre matérialité. C'est alors que les pages des livres se configurent en tant que nœuds disparates, où les images de reproduction technique feront jaillir

leur puissance. En retournant vers les livres, nous laissons derrière la tentation des archives pour retourner vers notre espace de travail : la bibliothèque et la table de travail. Alors les réflexions chez Benjamin autour de la citation, de la copie puis de l'écriture, animent le détour de cette traversée. Il s'agit d'ouvrir les publications pour les lire à nouveau, pour renouer avec l'enjeu de feuilleter les pages et de briser toute continuité lorsque les pages parsèment la table de travail. C'est en ouvrant le livre, non plus comme faisant partie d'un réseau discursif, mais en dépliant le coffrage de ses pages que la puissance des images de reproduction techniques s'expose.

La troisième partie du travail est conçue en tant qu'interférence de l'ensemble des chapitres; elle revient sur la première partie pour interrompre la continuité du récit et déstabiliser l'unité close du livre à travers les images de reproduction des œuvres d'art. Elle ramène également les opérations dégagées lors de la deuxième partie pour *revoir* encore les livres lus. Cette partie interfère avec les deux premières, mais n'atteindra pas l'objectif d'une « mise en pratique » ou bien une confirmation du parcours suivi ; cela exige un tout autre développement. En ce sens, la troisième partie ne se referme pas tant qu'elle s'ouvre sur de nouvelles questions en dessinant l'enjeu d'une autre lecture sur le même matériel de travail. Elle dynamise ainsi les concepts élaborés dans la deuxième partie pour secouer la lecture entamée précédemment.

Le noyau conceptuel de cette partie est construit autour de la pensée de Walter Benjamin, notamment sur la photographie et la reproductibilité technique. L'image de reproduction photographique d'œuvres d'art se trouvera au cœur même de cette partie ; ainsi, nous examinerons son utilisation au sein du cours d'histoire de l'art, l'illustration didactique puis la valeur de l'image dans une démarche scientifique du XIX^{ème} siècle où l'histoire de l'art allait chercher sa légitimation disciplinaire. Le passage de cette historicité de l'image de reproduction technique tentera de déjouer le traditionnel rapport entre image et texte. Il ne s'agit guère de stabiliser encore une fois ce rapport, bien au contraire, c'est en enfonçant l'écart que nous pourrons lire autrement l'histoire de l'art puis l'écrire. La synthèse de notre parcours, brièvement énoncé, peut être « lire puis écrire ». Néanmoins, ce travail s'égare des objectifs 'refondateurs' ou 'rénovateurs' d'une écriture de l'histoire de l'art en Amérique latine ; au contraire, il s'agira pour nous d'objectifs plus faibles et plus marginaux alors que nous voulions déplier

les images de reproduction technique sur la table de travail pour détourner le récit historique.

Nous nous rapprocherons de la problématique en décrivant des emboîtements successifs et des déplacements nouveaux. Il semblera parfois que le détour nous éloigne et qu'il ralentit l'avancée alors que nous contournons les démonstrations. Cependant, s'agissant d'un autre détour, chaque emboîtement est provisoire, alors qu'il s'ouvre à de nouveaux parcours conceptuels ou à l'instabilité qui anime la traversée. Chaque partie cherche de façon particulière à déceler la problématique énoncée, en soulevant de nouveaux enjeux dans le travail même de lecture. En ce sens les trois parties relèvent de méthodologies différentes dans leur construction. Ainsi, la première partie est orientée sous le signe d'une étude de cas dans l'historiographie de l'art en Amérique latine. Cette lecture critique s'organise à partir de scènes qui, à leur tour, agiront comme des instantanés de la pensée de l'auteur. En morcelant le texte par des citations, nous voulons montrer, voire même exposer, les enjeux conceptuels des auteurs dans la construction du récit.

La deuxième partie cherche à échafauder conceptuellement la lecture critique entamée dans la première partie ; en autres termes, elle cible l'élaboration d'une critique des éléments historiographiques. Pour cela nous nous attardons dans une lecture de Michel Foucault, notamment *l'Archéologie du savoir*, pour y dégager les conséquences de la discontinuité dans l'histoire. Ensuite nous allons parcourir l'ensemble des écrits de Walter Benjamin, réunis dans *l'Enfance Berlinoise*, ou dans *Sens Unique* et finalement, l'article *Je déballe ma bibliothèque*. L'orientation méthodologique d'une telle lecture cherchera à en extraire l'ensemble des concepts qui dynamisent la problématique du travail. Ainsi, chez Foucault la discontinuité s'ouvre en dépouillant le problème de la série, du réseau, des énoncés, du discours puis d'une histoire critique envers les sources et son élaboration. Cependant, nous nous détournerons du parcours foucauldien, car loin de vouloir nous engager dans une archéologie historiographique, nous voulons reprendre les livres. C'est pour cela que cette deuxième partie fera le détour par Benjamin pour y chercher les opérations d'interruption qui arrivent à briser le matériau de travail. Il ne s'agira pas pour nous de retracer ou de dessiner des rapports conceptuels entre les deux auteurs ; mais nous voulons réinscrire dans notre démarche le mouvement même de discontinuité et d'interruption. Ainsi, les lieux de travail et les gestes dans

la recherche nous permettront d'annoter toute une série de nuances et de caractéristiques lors du travail avec les livres. Enfin, l'ensemble de cet axe met en avant une critique de l'histoire qui nous permet de lire autrement les opérations historiographiques évoquées dans la première partie.

La troisième partie s'articulera par la réflexion historique et théorique autour de l'utilisation des images dans la construction disciplinaire de l'histoire de l'art. Nous nous attacherons à observer les divers usages des illustrations puis des images ainsi que les fonctions accordées à celles-ci par les historiens d'art et les intellectuels depuis le XIX^{ème} siècle. Une large place sera accordée à la dérive des images entre illustrations et objectivité tout en saisissant les problèmes de la fidélité et de la reproductibilité technique. C'est en traversant le texte de Benjamin que nous retournerons vers les publications d'histoire de l'art latino-américain pour interrompre et déstabiliser une dernière fois le récit historiographique.

Chapitre préliminaire

***Les livres d'histoire de l'art* comme lieux de construction discursive**

Les quatre scènes qui suivent se trouvent clôturées dans les pages des livres. Notre travail vise à présenter le mouvement des idées, leur capacité à construire et à déstabiliser toute forme de définition. Si l'image est juste, il s'agit d'une archéologie à rebours. On ne révélera pas quelque chose d'enseveli ou de caché dans les livres, telles de nouvelles lectures sur les œuvres, les artistes ou les périodes. En revanche, nous chercherons à mettre en œuvre le tissage de ces lectures autour des artistes, des œuvres et des périodes. Bien évidemment, chaque publication propose sa propre définition de l'art en Amérique latine à partir d'ensembles fort divers. Le point de départ de cette recherche n'est pas une question sur les caractéristiques et conditions de l'art en Amérique latine. Ce n'est pas non plus une interrogation sur la traversée de l'identité dans la culture du continent. Pourtant ces deux sujets ont accaparé l'attention de plusieurs auteurs². En revanche, le point de départ est une affirmation, à vrai dire un constat issu d'une matérialité : depuis le début du siècle précédent, la production artistique de tout un continent est comprise dans une dénomination, ample et toujours très polémique, celle d'un art latino-américain. Loin de vouloir dessiner et contourner les rivages de cette catégorisation, nous nous interrogerons sur leur configuration et leur stabilisation.

² La bibliographie à ce propos est vraiment très longue et toute une tradition intellectuelle en découle. Pour une vision panoramique de ce sujet nous renvoyons à Carlos Altamirano et Jorge Myers, *Historia de los intelectuales en América Latina* 2 vol, vol. Conocimiento Buenos Aires: Katz editores, 2008;

Le terrain de l'art latino-américain : classement, catégorie et stabilisation dans les livres.

« Notre problème est de classement », énonce Lebensztein³, et cette affirmation prend son envol lorsqu'on revient sur le système de classification, de périodisation et d'organisation, échafaudé dans le récit des historiens d'art que nous avons choisis. En effet, le classement, la taxinomie et la nomination semblent être les opérations inaugurales dans la pratique générale de l'historien d'art. Autrement dit, il s'agit d'abord d'organiser et d'ordonner les faits. Néanmoins, chacune de ces opérations dessine un emplacement différent pour le récit qu'elles construisent. Selon Lebensztein il s'agit d'emblée d'un problème plus large que le seul fait d'une catégorie et de son établissement. En ce sens, la classification cache toute une série d'équivoques d'ordre conceptuel et théorique que, selon l'auteur, les historiens d'art refusent d'exposer⁴. Il existe deux raisons à cette ambiguïté : la première consiste à défendre naïvement une sorte d'illusion réaliste selon laquelle le monde lui-même est déjà organisé. Alors l'historien d'art doit respecter, voire reproduire, la même classification appartenant au monde objectif des choses.

Cette illusion [réaliste] implique un parti pris théorique douteux et fréquent en histoire de l'art : on envisage les données de fait seules et non leurs rapports, sans voir que seuls les rapports les constituent en faits. On cherche tel élément, pourtant déclaré caractéristique du fauvisme, chez tel peintre ou dans tel mouvement du passé, dès lors nommé source fauviste. Cette myopie érudite cache le système dont elle a extrait ces éléments⁵.

D'autre part, la deuxième raison de cette tromperie classificatoire des historiens d'art est le fait de réduire, avec la stabilisation d'une classe, la diversité d'autres productions. Bien que cette objection soit très générale, car toute classification est également une sélection, le problème prend son essor lorsque les historiens d'art se gardent de discuter leurs

³ Jean-Claude Lebensztein, *Annexes-de l'oeuvre d'art* Collection Théorie. Bruxelles: Part de L'Oeil, 1999; 13.

⁴ Cf. Jean-Claude Lebensztein, « De la taxinomie en histoire de l'art » dans Jean-Claude Lebensztein, *Annexes-de l'oeuvre d'art*: 13-20.

⁵ Jean-Claude Lebensztein, *Annexes-de l'oeuvre d'art*: 19.

classifications et ce qu'elles contiennent⁶. En outre, l'illusion réaliste et la stabilisation canonique d'une classification semblent enrober les frontières des systèmes classificatoires. Ainsi, l'historien d'art travaille préalablement avec ces schémas en tant qu'outils pour organiser son corpus de travail. Autrement dit, il s'agit d'un abordage « dans une certaine mesure circulaire, le classement permettant le corpus et le corpus le classement.⁷ »

Au cœur de ce qui est nommé 'art latino-américain' se trouve cette problématique. Un ensemble d'œuvres, un groupe d'artistes, une série d'événements publics ou une polémique levée au rang de problème conceptuel sont parmi d'autres repères, les points nodaux de ce que nous trouverons plus loin dans cette catégorie. Il ne s'agit point de refuser la fonctionnalité qui loge une classification et l'ensemble de catégories qui en découlent. En revanche, il est question ici d'exposer comment cette fonctionnalité est d'emblée soudée à une théorie, à une vision de l'histoire et à une construction du récit. Ainsi, ce que nous nous efforcerons de montrer tout au long de ce travail sera l'élaboration de cette catégorisation sous des angles divers. Nous parlons ici plutôt de catégorie et non plus de classification. Une distinction semble s'imposer alors que Lebensztejn s'attaque avec une attention spéciale à la classification chez les historiens d'art. Loin de vouloir détourner la discussion sur l'utilisation des termes, comme les mots classification ou catégorie, nous précisons ici une distinction qui vise à mieux cibler notre problème. En réalité, il s'agit toujours d'une question d'ordre, de regroupements puis d'organisation.

Nous nous interrogeons sur la construction et la stabilisation d'une catégorie particulière, celle de l'art latino-américain; autrement dit et malgré l'extension déjà impliquée dans sa configuration, cette catégorie nous semble plus restreinte que la dimension systémique d'une classification. Alors que celle-ci imbrique trois niveaux différents, les bornes d'une catégorie se précisent et se distinguent par trois principes d'organisation. D'après Eleanor Rosch⁸ la construction des catégories est une double opération : d'une part, elle est un procès de création tandis

⁶ L'auteur interpelle la validité des classifications chez les historiens d'art en tant que procédures d'oblitération ; ainsi, par exemple, Lebensztejn signale comment les termes 'expressionnisme' ou 'fauvisme' tentent à réduire l'importance de la production non-figurative que la propre classification ne contient pas.

⁷ Jean-Claude Lebensztejn, *Annexes-de l'oeuvre d'art*: 62.

⁸ Eleanor Rosch, «Natural categories», *Cognitive Psychology* 4, n° 3 (1973).

que d'autre part, il s'agit d'un procès de reconnaissance. Ce double tranchant rebondit dans les principes d'organisation, lesquels sont aussi principes de construction. Bien évidemment, ce qui demeure dans cette conceptualisation autour de la classification et de la catégorie, est le discours des sciences naturelles et plus précisément de la biologie en tant que fondement des sciences humaines⁹. Ainsi, la catégorie est d'abord une représentation sommaire de tous les éléments qui la composent. Puis elle doit condenser les traits communs à l'ensemble des éléments. Finalement, une catégorie peut toujours se diviser en sous-catégories, mais celles-ci doivent être comprises et reconnues dans le niveau précédent dont elles dérivent. En somme, tous les éléments d'une catégorie sont égaux ; ils ont le même statut ; ainsi chacun peut représenter la catégorie comme une totalité.

La production artistique en Amérique latine, comprise comme un réseau de pratiques, de perceptions et de discours, est cristallisée par le récit des historiens, des théoriciens et des critiques, dans une catégorie ; catégorie qui par ailleurs, rend opératoire le discours sur un art continental. Au sens strict, les œuvres, les artistes et les discours prononcés au nom d'un art latino-américain, sont tous égaux et représentent la totalité de ce qui est énoncé. La seule dénomination 'art latino-américain' reflète et représente avec fidélité l'ensemble. Malgré les problèmes qui s'annoncent par le biais d'une catégorie, il faudra insister davantage sur le lien étroit qui se tisse entre l'élaboration d'un récit et la production artistique à laquelle il se réfère.

Revenons sur la classification des historiens de l'art. Celle-ci, à propos de l'exemple considéré, le fauvisme, est erronée. Ce n'est malheureusement pas le seul cas. On pourrait montrer qu'une grande partie des catégories utilisées en histoire de l'art, baroque, maniérisme, sont le plus souvent aussi mal fondées¹⁰.

Le problème de fondation est aussi celui de la pertinence des regroupements et de leur réduction ; autrement dit, il s'agit d'une question qui se joue dans la construction du récit en tant qu'élément de ce réseau complexe. Il en résulte alors l'impossibilité d'écarter la configuration de cette catégorie, avec tous les problèmes ébauchés, de la production artistique. Il ne s'agit donc pas d'un examen sur les accords

⁹ Cf. Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines* Bibliothèque des sciences humaines. Paris: Gallimard, 1966; 336-369.

¹⁰ Jean-Claude Lebensztejn, *Annexes-de l'oeuvre d'art*: 59.

ou sur les écarts entre récit et production artistique, tant que les livres d'histoire de l'art construisent et organisent inlassablement leur objet et leur pratique¹¹.

Les livres et les publications visant le grand public sont, parmi d'autres stratégies de construction, des lieux privilégiés pour stabiliser et dessiner une catégorie. Si la construction d'une telle catégorie se réalise dans les publications et les livres d'histoire de l'art, cela n'implique pas qu'elle soit réduite ou restreinte à une textualité. Autrement dit, cette construction s'ouvre sur un grand nombre de divers éléments dont la littérature artistique est l'un des composants. En conséquence, plusieurs objets et différentes strates peuvent être repérés dans leur configuration. La pratique de l'historien d'art hiérarchise cette multiplicité en accordant une valeur prédominante, d'abord aux œuvres d'art, ensuite aux artistes sous les diverses modalités du récit, puis aux expositions. S'y ajoute l'ensemble du circuit de circulation et de promotion artistique : les collections d'art, le marché artistique, les galeries, etc. Malgré la diversité de strates qui s'entassent dans la configuration de l'art latino-américain, tout semble aboutir dans l'organisation du récit ; organisation du récit qui contribue à la constitution du fait. Ainsi, les textes des critiques, les articles publiés lors d'une exposition, les commentaires, les catalogues et plus largement, toute production écrite issue de la théorie ne sont pas, au premier abord, des textes d'histoire de l'art. Ils nourrissent l'une des fonctions principales dans l'exercice de l'histoire de l'art : ils construisent des regroupements, hiérarchisent et sélectionnent un ensemble d'œuvres et d'artistes, ajustent des catégories et des classements. L'historien d'art relève ces opérations, voire même la constitution des faits, dans un autre registre d'écriture : le récit historique. Enfin, l'ensemble composé de textes éparpillés d'une littérature artistique entre par le biais du travail de l'historien dans le flux historiographique.

On touche là à la question épineuse et fondamentale de la constitution du fait historique : à la différence de l'histoire, l'historien de l'art comprend parmi ses objets des acteurs (les critiques d'art) dont une des activités consiste précisément à construire, à hiérarchiser, à sélectionner un corpus d'artistes¹².

¹¹ Voir à ce sujet le chapitre « La discontinuité chez Foucault » dans la deuxième partie de ce travail.

¹² Richard Leeman, *Le critique, l'art et l'histoire. De Michel Ragon à Jean Clair*. Critique d'art Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010; 19.

Le tissage est lent et la constitution du fait, soit ‘atome de description¹³’ soit construction ‘pourvue du sens¹⁴’, peuvent rétrécir ou bien élargir les couches qui se superposent dans le récit historique. La question de constitution du fait touche une discussion plus large en histoire et en philosophie de ce que nous envisageons ici. Néanmoins, nous retiendrons pour l’instant, le lien qui rattache la constitution du fait avec l’élaboration d’une théorie, d’une écriture et la progression d’une interprétation.

Les textes hétérogènes qui composent la littérature artistique sur l’art latino-américain, élaborent chacun à leur tour et avec des stratégies différentes, les contours d’un objet commun. Cela ne veut pas dire que la simple multiplication des textes, des théories ou des interprétations, donne préalablement les limites de ce que nous comprenons dans la catégorie « art latino-américain ». À plusieurs égards, la constitution du fait dans l’ensemble hétérogène des textes ne se fait que d’une manière potentielle. La procédure qui assure et consolide la constitution du fait, c’est l’élaboration de ces textes en tant que sources documentaires, devenues ainsi matériaux du travail pour l’historien d’art.

Les « faits historiques » sont déjà constitués par l’introduction d’un sens dans l’« objectivité ». Ils énoncent, dans le langage de l’analyse, des « choix » qui lui sont antérieurs, qui ne résultent donc pas de l’observation –et qui ne sont pas même « vérifiables », mais seulement « falsifiables » grâce à un examen critique¹⁵.

¹³ « Le fait est enfin conçu, quoique de manière souvent implicite, comme un fragment minimal et insécable. Minimal tout d’abord du point de vue de la théorie : on suppose qu’une théorie s’analyse en points de réfutabilité, que chacun de ces points porte les marques de l’ensemble où il s’insère, en sorte qu’on peut, par un point, juger éventuellement de l’ensemble [...] Mais le minimal peut aussi venir du côté de l’objet. La constitution du fait désigne alors le mouvement par lequel on détermine, dans l’objet, une configuration minimale de données se prêtant à être théorisées : le fait, en ce sens, est un atome de description. » Jean-Claude Milner, «La constitution du fait en Linguistique», dans *Histoire et linguistique: actes de la Table ronde [Langage et société]*, Paris, 28, 29, 30 Avril 1983, sous la dir. de Pierre. Archard et al, Paris: Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 1984; réimpression,

¹⁴ « Disons les choses autrement : A une extrémité de la chaîne, il y a l’infini réseau des significations qui donnent leur ‘sens’ à l’événement. De l’autre il y a le soi-disant fait brut, ce qui demeure quand, dans le poème de Prévert, Picasso mange la pomme que voulait peindre le ‘peintre de la réalité’ : il ne reste plus que les ‘terrifiants pépins de la réalité. » Pierre Vidal-Naquel, «La constitution du fait en Histoire», ibid. Pierre. Archard et al, Paris: Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 1984; réimpression,

¹⁵ Michel De Certeau, *L’Écriture de l’histoire*. Histoire. Paris: Gallimard 2002; 80.

Michel De Certeau¹⁶ comprend cette procédure de consolidation du fait en faisant partie d'une « opération historiographique¹⁷ » ; opération qu'implique la jonction d'un lieu social, des pratiques 'scientifiques' et d'une écriture. Ainsi, l'opération historiographique, selon cet auteur, rend compte de toute une série de déplacements (d'un ordre vers un autre), de délimitations (individuelles jusqu'à institutionnelles), de définitions (nouveaux objets de recherche ou interdictions de sujets) et de rapports (des sources aux faits, du récit aux documents). Autrement dit, l'opération historiographique relie le lieu de production du discours, la configuration des objets et la stabilisation d'une pratique. En outre, elle réalise le travail de transformation des sources. L'ensemble hétérogène des textes, cette masse étendue qui perd sa forme inlassablement, est ensuite modelé selon des contours plus ou moins nets du document. La sélection brute des artistes et d'œuvres, faite auparavant par le critique dans le texte consacré au marché artistique ou au galeriste, devient dorénavant un document. Le premier geste de l'historien d'art semble être simple : mettre à part ce document. L'historien d'art distingue, sépare, singularise puis produit le document¹⁸. Il recopie, transcrit ou reproduit ces textes hétérogènes en les transformant en documents semblables, qui n'étaient initialement qu'un ensemble d'écrits irréguliers. Il crée alors de nouveaux regroupements qui comblent les lacunes d'un ensemble, il collectionne en soustrayant les objets de leur usage pour les soumettre à un autre ordre. En faisant tout cela, l'historien opère une transformation dont les conséquences rebondissent dans le récit historique, dans le flux historiographique où il l'inscrit. Toutes ces opérations configurent le processus de production du récit historique, ponctué et balisé par les œuvres d'art dont leur difficile statut documentaire exige de nouveaux déplacements. Nous construirons des scènes avec les bribes de ce processus. Nous lirons les déplacements qu'opèrent les auteurs en tissant leurs opérations historiographiques dans le réseau complexe des pratiques artistiques en Amérique latine.

16 Il existe d'autres auteurs qui depuis les années soixante-dix ont contribué de manière décisive à la réflexion sur la construction du récit historique, notamment Paul Veyne, Pierre Vidal-Naquet ou bien Roger Chartier. Nous prenons appui sur les réflexions de Certeau, avec une spéciale attention sur l'élaboration de leurs opérations historiographiques lorsqu'elles sont des procédures de tension manifestes entre la volonté scientifique et le travail effectif de construction du récit. Nous renvoyons à François Dosse, *Le marcheur blesé*. Paris: La Découverte, 2002;

¹⁷ Voir à ce sujet le chapitre « L'opération historiographique » dans Michel De Certeau, *Op. Cit.* : 77-142.

¹⁸ Michel De Certeau, *Op. Cit.* : 100.

Le flux historiographique des textes dissemblables configure une masse difficile à classer et à travailler. Néanmoins, les publications et les livres d'histoire de l'art semblent stabiliser cette masse dans l'ordre d'un récit progressif. Comme l'affirmait Georges Boudaille « Les études historiques se font mieux sur le papier que sur les murs. Un livre peut expliquer l'histoire, une exposition ne peut que la montrer, illustrer une démonstration¹⁹ ». Le destin des sources secondaires, même primaires, semble se retrouver dans la boîte du livre fermé. Même si l'affirmation de Boudaille charrie un degré de justesse, nous voudrions néanmoins, la nuancer. Car, l'une de nos hypothèses de travail cherche à démonter l'ambiguïté de cette division : explication historique vs démonstration. D'emblée le lien étroit qui se suit entre explications puis démonstration, dessine une sorte de continuité qui tisse les faits au sein du récit historique ; une continuité que nous retrouverons plus loin dans ce travail, sous la forme de présentation de l'exemplaire ou bien du nécessaire. Cette opposition octroie à l'explication la valeur d'organiser les faits selon un ordre faussement 'objectif' et à la démonstration la charge toujours variable de l'interprétation. En d'autres mots, l'opposition apparente entre l'un et l'autre terme, masque l'opération narrative que soutient le récit historique²⁰.

Outre la précarité et la fragilité constitutive à notre corpus de travail, l'objectif que nous amenons ici est, d'une part, d'ouvrir et de déceler les stratégies du récit qui aboutit dans l'explication téléologique ou monocausales de l'histoire de l'art. D'autre part, il s'agit d'exposer l'échafaudage du récit où les images très loin d'illustrer ou de démontrer

¹⁹ « Présentation », dans la Biennale de Paris. Une anthologie, 1959-1967 (cat. Expo. 13 juin-2 octobre 1977, salles de la Fondation Nationale des Arts Plastiques et Graphiques), Paris, Biennale de Paris, 1977, n.p. cité dans Richard Leeman, *Le critique, l'art et l'histoire. De Michel Ragon à Jean Clair*: 14.

²⁰ A cet égard, plusieurs auteurs ont travaillé d'une façon dissemblable cette question autour de la valeur qu'acquiert l'explication dans le récit historique ; réflexions qu'ont permis d'échafauder une critique au travail de l'historien et à l'écriture de l'histoire. Ce que nous notons ici en tant qu'opération narrative, comprend ce qu'est nommé par De Certeau comme des opérations historiographiques dans le travail de la littérature pour donner au discours historique un fondement théorique ; tandis que pour White il s'agit de la fonction discursive de l'histoire, voire même la construction d'une certaine figuration historique ; pour Rancière, cela enrobe les trois aspects de la poétique du savoir, c'est-à-dire, l'articulation entre une pratique scientifique, politique et littéraire. Nous renvoyons notamment aux écrits de Michel De Certeau, «Le Roman psychanalytique et son institution», dans *Histoire et Psychanalyse entre science et fiction* sous la dir. de Michel De Certeau, *Histoire*. Paris : Folio, 1981; réimpression, Hayden V. White, *Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe*. [1973] Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1975; Jacques Rancière, *Les Noms de l'histoire: essai de poétique du savoir*. Paris: Éd. du Seuil, 1992;

l'explication, désamorcent la continuité du récit. Alors, si le papier supporte l'étude historique, c'est sur la même surface où les images de reproduction des œuvres d'art démontent l'explication pour montrer, pour exposer, la cassure du récit historique. L'effet de charriage qui emporte l'explication en tant que guide de toute démonstration se défait avec l'utilisation des images de reproduction. Autrement dit, les images de reproduction ouvrent les pages de livres vers d'autres directions, elles montrent, démontrent et démontent toute explication du récit.

Nous pouvons dire que d'une certaine manière l'opération historiographique est déjà accomplie dans les publications et les livres que nous travaillerons. Mais la procédure d'une telle opération ne s'arrête pas avec la publication ou la circulation du livre tant que celui-ci est aussi pris dans le tourbillon historiographique. D'autres publications ou commentaires referont encore le chemin de stabilisation historiographique du livre en le transformant en source. Il s'agit néanmoins d'aller à rebours de cette opération, en affinant la lecture entre les mailles du tissage des documents fait par le livre. Plutôt que d'étudier les livres en tant que sources ou document, nous nous rapprocherons de ceux-ci en tant que lieux de passage, de construction et de disjonction du récit vis-à-vis de son objet. En d'autres mots, nous considérerons que l'opération historiographique bien qu'elle soit déjà accomplie lors de l'écriture historique, retrouve un nouvel élan avec la lecture puis dans la consolidation du récit dans le canon historiographique.

De ce rapide filage autour de la question historiographique, on veut retenir le geste de séparation, de disjonction qu'inaugure le travail de l'historien d'art. On pourrait parler d'un double geste de disjonction, car d'une part, l'historien sélectionne et isole des groupements déjà constitués tandis que d'autre part, le récit qu'il construit opère en tant qu'éloignement du fait artistique. Le même geste nous le retrouverons plus loin avec une tournure différente lors des annotations autour des réflexions chez Winckelmann, puis dans les cours d'histoire de l'art et enfin, dans la disjonction propre des images de reproduction technique.

***La littérature artistique* : les livres et les sources secondaires dans les bornes historiographiques.**

Nous travaillerons alors avec des livres et des publications. Une source secondaire ou indirecte qui depuis la hiérarchie de l'œuvre, de sources primaires et de documents, occupe une place marginale dans l'exercice de l'historien d'art. Nous le verrons plus loin, la sélection des textes qui configurent notre corpus de travail n'est pas à vrai dire un ensemble des textes 'historiques' ou de sources fiables qui appartiennent à un champ disciplinaire précis²¹. Mais avant d'avancer sur une typologie des livres et la description du corpus de travail, nous noterons quelques traits singuliers issus du travail avec les livres.

Les livres sur lesquels nous travaillerons sont en effet, des lieux de passage où se tisse le réseau des pratiques, des institutions et des perceptions qui constellent l'art latino-américain. Les ensembles accomplis d'œuvres, de collections consacrées, d'événements internationaux, de listes d'artistes, d'efforts de commissaires, de musées et de galeries, ne sont qu'une partie d'un réseau plus vaste et plus complexe où se préfigurent les abords d'un art latino-américain. En ce sens, les livres acheminent, même construisent de façon diverse, le tissage de ce réseau. Pour cela, les livres ont ici un double statut : celui d'un passage et celui d'un objet achevé. D'emblée, les livres ne sont plus des constructions closes, ni des récits monolithiques ou des rapports de recherche. Ils sont principalement des lieux d'échanges complexes entre différents registres du discours ; il s'agit d'un montage -au sens physique du livre, mais aussi conceptuel du terme- des divers objets et des différentes pratiques. En résumé le livre se configure et développe la complexité d'une hétéroglossie. D'autre part et dans une direction différente, les livres rêvent de leur fermeté et de leur bouclage comme garantie de monumentalité. Cette monumentalité est assurée, d'abord, par l'aspect physique qui caractérise sa forme. En tant qu'objet industriel, le livre achevé doit aussi être conforme à une forme stable et régulière, soumise à la répétition. La forme acquise n'est pas anodine, car elle scelle le processus de transformation qui éloigne l'exemplaire, *l'opus*

mecanicum, du discours élaboré par son auteur²². Or, la forme du livre est aussi la trace d'un écart où se loge l'illusion selon laquelle le livre fait «œuvre». L'œuvre du livre devient synonyme de l'œuvre de son auteur ; le livre achevé annule la contingence des éléments qui l'ont configuré pour les clôturer dans sa formalisation. Il ne fait œuvre qu'à condition de barrer toute porosité, toute possibilité de passage et d'échange. Il procède par emboîtement ; on dira qu'il s'agit d'un emboîtement d'idées toutes exogènes et que c'est grâce à cet emboîtement que s'opère la conjonction. Nous retrouverons plus loin cette même correspondance parmi les différentes boîtes et les emboîtements, lors du passage par la bibliothèque, sur la table de travail, par la copie ou dans la stratification de l'archive. Néanmoins, alors que le livre procède par emboîtement, sa forme achevée traduit le même geste : le livre en tant qu'objet est une boîte qui se ferme et qui s'ouvre. Entre l'ouverture et la fermeture du livre s'inscrit l'historicité même de la lecture²³.

Ainsi, le livre est une unité factice, construite et sa forme témoigne de son historicité. Or, cette facticité matérielle chevauche sur l'organisation et la disposition du pli, du cahier et de la couverture. Le pli est sans doute le geste initial du livre. Le livre est une affaire de pliure et de composition séquentielle de cahiers pliés, alors que ceux-ci réunissent et séparent les parties du texte en mélangeant les pages et les paragraphes hors de toute logique linéale. La feuille pliée disjoint la continuité de la lecture, elle induit brièvement une sorte de désordre ou un autre ordre avant la mise en forme du cahier. C'est cette mise en forme qui rend le pli homogène et ordonné, car le cahier réunit sous un geste fédérateur toutes les pliures avec le nerf. Seulement alors le livre retrouve son unité matérielle, son semblant de fermé.

Cependant et à rebours de tout souhait d'unité, le livre est d'emblée un objet à feuilleter ; encore une fois, le pli dynamise le désordre où on perd les pages, les images, les notes, les marques sous les doigts de la main. En feuilletant le livre, le poids de cette forme symbolique se défait, car le mouvement des pages sous les doigts ne respecte pas la cérémonie de la mise en forme qui se déplie. En ce sens, la trouvaille d'une feuille illustrée ou d'une photographie saute aux yeux dans l'exercice de feuilleter. Si le livre a une forme symbolique, comme le

²² Voir à ce sujet le cours au Collège de France Roger Chartier qui commence en reprenant la définition de Kant. Roger Chartier, «Qu'est-ce qu'un livre?», Cours, Paris, Collège de France, 2009-2010, 22 octobre 2009.

²³ Roger Chartier, «Qu'est-ce qu'un livre?».

signale Michel Melot²⁴ en reprenant le fondement conceptuel chez Panofsky²⁵, il est vrai aussi que la stabilité de cette forme peut se démontrer rien qu'en lisant ou bien en feuilletant ses pages.

Le livre a beau se donner comme un objet qu'on a dans la main ; il a beau se recroqueviller en ce petit parallépipède qui l'enferme : son unité est variable et relative. Dès que l'on interroge, elle perd son évidence, elle ne s'indique elle-même, elle ne se construit qu'à partir d'un champ complexe du discours²⁶.

Le double tranchant du livre semble être plus évident en confrontant les deux positions : celle du livre en tant que forme symbolique et celle du livre comme configuration discursive. Il s'agit d'une opposition plus profonde, mais également factice tant qu'elle essaie d'opposer la lecture à la matérialité du texte. Cette opposition cherche à ouvrir une place spécifique à l'histoire du livre à travers l'immanence du texte : c'est-à-dire le manuscrit comme entité idéale. Car c'est dans cette idéalité que le livre fait œuvre et atteint sa monumentalité. Cette approche platonicienne, pour employer les mots de Chartier²⁷, cherche à travers la matérialité du livre, l'œuvre « telle qu'en son origine », pure et sans aucune intervention malheureuse de traducteurs ou d'éditeurs.

La forme homogène et structurée du codex sert donc à rassembler les éléments hétérogènes et à leur conférer une unité et une stabilité, voire une transcendance²⁸.

Cependant, le livre est un objet étrange dont la matérialité se défait et se reconstruit à chaque fois pour signaler qu'en effet, le livre est tout d'abord, un objet collectif. En dépit de la valeur symbolique d'une forme stable, voire transcendent, l'objet-livre ne se configure que grâce à l'intervention manuelle, technique et matérielle d'autres personnes. Le livre devient véritablement un lieu de passage et de transformation. Le pli et le désordre qu'il induit en feuilletant le livre configurent notre 'forme symbolique' faible et contingente ; une forme qui se défait soudainement, mais qui reste en puissance. Il n'y a pas d'idéal ou de transcendance de la

²⁴ Cf. Michel Melot, «Le livre comme forme symbolique» (communication présentée à Conférence l'Ecole de l'Institute d'Histoire du livre, 2004).

²⁵ Erwin Panofsky et Marisa Dalai Emiliani, *La perspective comme forme symbolique et autres essais: precedes de la question de la perspective* Guy Ballangé, Le sens commun . Paris: Editions de Minuit, 1976;

²⁶ Michel Foucault, *L'Archeologie du Savoir*. Paris: Gallimar, 1969; 34.

²⁷ Cet approche platonicienne ou idéaliste Roger Chartier le développe dans son cours du 12 décembre 2009, Roger Chartier, «Qu'est-ce qu'un livre?».

²⁸ Michel Melot, «Le livre comme forme symbolique», 14.

forme matérielle du livre. De même en est-il de la pensée de l'auteur qui se retrouve toujours dans les textes publiés, pensée qui lui échappe au profit d'échanges, de mixages et de lectures successives. Bien qu'il soit possible d'avancer dans la reconstruction du champ discursif vers lequel le livre s'ouvre –le livre nœud du réseau dirait Foucault- le parti pris est alors d'insister sur la porosité et la faiblesse du livre. Plutôt que d'ouvrir le livre vers un réseau, nous dessinerons les tensions d'un réseau qui se contracte et qui se replie vers la page du livre.

Présentation du matériel de travail

À plusieurs égards, la littérature artistique, telle que l'a définie Julius von Schlosser²⁹, semble être une zone frontalière où les textes de la critique et de la théorie ainsi que les recueils se regroupent en tant que sources de l'histoire de l'art. Les sources écrites, secondaires, indirectes au sens historique, configurent le corpus conceptuel d'une 'science des sources' selon Schlosser³⁰. L'ensemble des écrits faisant allusion à l'aspect historique, esthétique et technique de l'art nourrit et rend plus complexe cette zone frontalière. Ainsi, la littérature artistique revient sur l'hétérogénéité constitutive du *compendium* bibliographique autour d'une période, d'un mouvement ou plus largement de l'histoire de l'art en tant que pratique. Nous avons noté auparavant quelques caractéristiques de cette masse de textes dissemblables qui perd inlassablement sa forme, une forme qui se forge sous le travail de l'historien.

La zone frontalière de l'art latino-américain : au-delà des limites temporelles et géographiques

La zone frontalière dont nous parlons se dessine par l'entre-deux, cet espace qui n'est pas à vrai dire un lieu de permanence, mais une fente

²⁹ Julius Ritter von Schlosser, *La Littérature artistique: manuel des sources de l'histoire de l'art moderne* . mise à jour d'Otto Kurz traduit de l'allemand par Jacques Chavy, trad. de l'italien par Marc Le Cannu, édition française mise à jour Paola Di Paolo Sthapopoulos, préface par André Chastel Idées et Recherches . Paris: Flammarion, 1996;

³⁰ Julius Ritter von Schlosser, *La Littérature artistique: manuel des sources de l'histoire de l'art moderne*: 23 et ss.

ouverte entre deux ou plusieurs masses compactées. Un espace semblable à celui décrit et ouvert par Gordon Matta-Clark dans ses travaux de séparation tel que *Splitting* (1974) où rien ne s'ajoute à ce qu'il y avait, mais la fissure signale avec force ce qui n'était là auparavant³¹. Ainsi, un espace 'in between' forgé et travaillé entre les matériaux devient ainsi forcément un espace fragile qui n'appartient jusqu'alors à aucune masse.

L'espace intermédiaire dans notre travail est configuré aussi à partir de bribes ; mais cette fois-ci, il s'agit de bribes issues de la théorie de l'art et de fragments du récit de l'histoire de l'art. Face à la masse documentaire qui conforme les publications sur l'histoire et la théorie de l'art, nous ouvrons une fente pour faire jaillir des morceaux du récit, des citations, des fragments d'une histoire d'art en Amérique latine qui renaît dans chaque travail³². Cependant, cette fente n'est pas une zone de convergence pour l'emboîtement d'une histoire de l'histoire ou pour montrer les diverses collaborations entre pratiques. En ce sens, elle ne configure pas un lieu neutre ou pluridisciplinaire où chaque discours s'étend, car il s'agit de bribes et de morceaux. Néanmoins, il n'existe guère une masse de textes provenant de cette zone ; il s'agit, en revanche, d'un travail d'arrachement puis de charriage vers la limite, vers cette zone frontière. Une contradiction s'annonce avec force : alors que nous parions pour une marginalité disciplinaire, pour la configuration d'une zone frontalière, alors que nous insistons pour en ramasser des bribes, l'ensemble des textes choisis est devenu depuis quelques années un véritable canon historiographique. En ce sens, il existe tout un amas de textes et d'articles qui demeurent dans la marginalité du canon historiographique ; néanmoins, la force que charrient les textes que nous avons choisis, opère comme une sorte de référence qui dessine les

³¹ « Splitting a été fait au 332 Humphrey Street, à Englewood, dans le New Jersey. C'était un quartier à prédominance noire, qui devait être démoli pour laisser place à un projet de rénovation urbaine qui ne fut jamais achevé. Le travail commença par la découpe d'une tranche de deux centimètres et demi à travers toute la structure de la maison, le partageant en deux. La seconde étape consista à rogner au burin les douze mètres linéaires de fondation pour pouvoir abaisser de trente centimètres la partie arrière de la maison. Les cinq degrés d'inclinaison ainsi obtenus formaient une fissure centrale qui animait la maison d'un morceau de lumière du soleil qui se répandait dans toutes les pièces » Entretien Liza Bear, « Gordon Matta-Clark: splitting the Humphrey Street Building », dans *Gordon Matta-Clark*, sous la dir. de Corinne Diserens, Marseille: Musées, 1993; réimpression,

³² On refuse l'argumentation soudée par un manque ou par l'inexistence d'une pratique ; en effet, il est un lieu commun dans les divers écrits de la critique, de la théorie ou de l'histoire de l'art en Amérique latine d'appuyer leur argumentation sur l'inexistence d'une pratique ou d'un corpus bibliographique. En revanche, nous affirmons que les différents travaux faisant partie de ce corpus bibliographique configurent une hétérogénéité dérangeante.

propres marges des autres textes. Loin de vouloir reconstruire la généalogie disciplinaire par le biais du canon, nous contournerons les bords mêmes de ce canon en tirant des brins du tissage sans pour autant réussir à le défaire. Le canon historiographique est aussi une affaire de reproductibilité qui, à force de stabilisation, perd sa forme³³.

La première caractéristique de cette zone que nous dessinons est la césure temporelle ; c'est-à-dire, la coupure et la délimitation d'une période. Il s'agit d'une double délimitation : d'une part, il est question de dates et de périodisations dans le récit de l'histoire de l'art et d'autre part, d'un problème, d'une interrogation qui s'étend au-delà des bornes temporelles. Cette interrogation traverse bien plus que les décennies découpées par cette zone frontalière, mais les cas que nous choisissons configurent des instantanées, des coupures et des arrêtes dans un vaste horizon.

Nous travaillerons alors sur une sélection de livres écrits et publiés entre les années 1970 et la fin des années 90. Les dates et les critères de sélection ne sont pas anodins ; il s'agit encore d'une coupure difficile à saisir parmi la masse de livres et de publications existantes³⁴.

Les années soixante sont, à proprement parler, une des décennies les plus abondantes au niveau des faits historiques, mais aussi la plus longue pour la périodisation chez les historiens d'art en Amérique latine. Contrairement aux autres décennies, les années soixante n'ont pas commencé avec la fin des années cinquante. De même, la décennie ne se clôture pas avec l'arrivée des années soixante-dix. On parle alors des années qui ont signé une époque³⁵. Cette périodisation en termes d'époque ne se borne pas aux limites chronologiques de début et de fin de décennies. L'époque 'soixante et soixante-dix' entremêle différents événements dans l'histoire culturelle en Amérique latine ; en ce sens, nous rejoignons les précisions de Claudia Gilman, lorsqu'elle écrit :

El bloque temporal sesenta/setenta constituye una época que se caracterizo por la percepción compartida de la transformación inevitable y deseada del universo de las

³³ Voir plus loin dans ce travail le rapport entre la reproductibilité et le discours de l'histoire de l'art (p. 329)

³⁴ Voir à ce sujet l'annexe bibliographique organisée selon les mêmes dates du travail.

³⁵ Cfr. Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina* . Colección Metamorfosis . Buenos Aires: Siglo XXI Editores 2003;

instituciones, la subjetividad, el arte y la cultura, percepción bajo la que se interpretaron acontecimientos verdaderamente inaugurales, como la Revolución Cubana, no solo para América Latina sino para el mundo entero³⁶.

Le bloc temporel soixante/soixante-dix configure une époque caractérisée par la perception commune insistant sur l'inévitable transformation de tout l'univers des institutions, de la subjectivité, de l'art et de la culture ; perception sous laquelle ont été interprétés des événements véritablement inauguraux, telle la Révolution Cubaine, fait important non seulement pour l'Amérique latine, mais pour le monde entier³⁷.

Comme une sorte de parapluie, la notion d'époque semble être suffisamment large et ample pour enrober notre sélection bibliographique. Les livres que nous travaillerons parcourent l'étendue de cette époque, témoins d'une façon plus ou moins directe des inquiétudes des intellectuels. En ce sens, les écrits de Marta Traba, Juan Acha et Damian Bayon peuvent être lus dans cette perspective ; c'est-à-dire, en tant que témoins de leur temps. Néanmoins, nous insisterons à plusieurs égards sur les périls qui entraînent une lecture qui emboîte le contexte sociopolitique soit dans la production intellectuelle soit dans la production artistique.

À cet égard, les écrits que nous travaillerons sont, bien évidemment, situés dans les débats d'une époque, mais ils débordent les limites et la vigueur de ces débats. Ainsi, nous ne voulons pas réhabiliter la vivacité d'une période en tant que phare historique ou comme exemple à suivre. Au-delà de l'exigence historique qui demande de préciser une période pour l'étude que nous amenons ici, l'approche des textes rassemblés dans ce travail cherche à déceler les opérations et les stratégies de construction du discours historiographique autour de l'art en Amérique latine³⁸.

³⁶ Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*: 33.

³⁷ Toutes les citations en français issues des textes écrits dans une autre langue sont traduites par l'auteur, sauf indication contraire.

³⁸ Sous une autre perspective de travail l'article écrit par Andrea Giunta, «América Latina en disputa: apuntes para una historiografía del arte latinoamericano» (communication présentée à International seminar art studies from Latin America, Instituto de Investigaciones Estéticas and Rockefeller Foundation, Febrero 1-5 1996). présente une coupure de la période historiographique semblable à la notre.

Les dates de publication de ces livres découpent un moment significatif dans la production discursive de l'histoire de l'art en Amérique latine. Ainsi, Marta Traba écrit en 1961 le livre *Pintura nueva en América latina*³⁹ [Peinture nouvelle en Amérique latine], un écrit germinal pour l'élaboration dix ans plus tard du texte que nous travaillerons *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas : 1950-1970*⁴⁰ [Deux décennies vulnérables dans les arts plastiques latino-américaines : 1950-1970]⁴¹. Damian Bayon, pour sa part, esquisse vers les années soixante-dix les traits caractéristiques de l'art latino-américain dans son livre *Aventura plástica en hispanoamérica*⁴² [Aventure plastique dans Hispano-amérique] ; tandis que Juan Acha plaidait déjà pour la consolidation d'une pensée latino-américaine. Ainsi, l'aspect significatif de la période découle, d'une part, de ce dynamisme dont Gilman, Giunta et tant d'autres chercheurs ont fait preuve en écrivant et en réhabilitant les années soixante/soixante-dix comme les années vivantes et polémiques de l'art en Amérique latine⁴³. En l'occurrence, il faudra rappeler d'autres événements qui ont ponctué une dynamique d'échanges et des débats dans la même période : vers le début de la décennie des années soixante-dix, se préfigure le pôle culturel Chili-Cuba par le biais de l'Institut d'art latino-américain à l'Université du Chili et à la Maison de l'Amérique latine à La Havane. Des artistes et des intellectuels ciblaient la configuration d'un réseau d'échanges, mais aussi un soutien politique dans le continent sud-américain. En liant les extrêmes de la carte du continent, le pôle Chili-Cuba élargissait le tissage d'une solidarité entre pays, entre intellectuels et artistes⁴⁴. Parallèlement,

³⁹ Marta Traba, *La pintura nueva en Latinoamérica*. Bogotá: Ediciones Librería Central, 1961;

⁴⁰ Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970* [1973]. Arte y pensamiento. Buenos Aires: Siglo XXI 2005;

⁴¹ Dorénavant DDV

⁴² Damián Bayón, *Aventura plástica de hispanoamérica: pintura, cinetismo, artes de la acción (1940-1972)* [1974]. Breviarios del Fondo de Cultura Económica (México: Fondo de Cultura Económica 1990);

⁴³ Nous retrouverons le même constat dans plusieurs ouvrages et articles. La vitalité de cette période sera l'objet de multiples approches, en réhabilitant les figures des intellectuels et des historiens tels Mirko Lauer, Frederico Morais, Aracy Amaral ou bien Nestor García Canclini parmi les auteurs déjà repérés. Cf. Ivonne Pini, «Revisiones al manejo del tiempo histórico desde el arte latinoamericano», *Artes. La revista* 3/ julio-diciembre, n° 6 (2003).

⁴⁴ À ce sujet nous renvoyons à Claudia Zaldivar, «Museo de la Solidaridad Chile: Fraternidad, Arte y Política 1971-1973», Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago de Chile, 2013; Mariana Marchesi, «Redes de arte revolucionario: el polo cultural chileno-cubano, 1970-1973», *A contra corriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina* Vol. 8, n° 1, fall 2010 (2010). Et l'article de

en 1975 s'est tenu le premier colloque consacré à l'art en Amérique latine à l'Université d'Austin en condensant de façon abrégée les espoirs et les questions de l'époque : « L'art latino-américain contemporain existe-t-il en tant qu'expression particulière ? Et s'il existe, dans quelles conditions s'exerce-t-il ?⁴⁵ ». Les actes de cette réunion, publiés sous la coordination de Damian Bayon, montrent l'hétérogénéité du débat tout en rendant visibles les différentes positions des critiques, des historiens et des artistes.

De façon rétrospective, plusieurs articles, essais, commentaires et même des expositions réalisées⁴⁶ pendant la décennie des années quatre-vingt-dix ont repris, voire même actualisé, la voix des auteurs et thèmes nodaux de l'époque en question⁴⁷. En ce sens, la voix de Marta Traba arrivera à construire une figure tutélaire de l'histoire de l'art dans nombre de pays du continent sud-américain⁴⁸. Le travail de Damian Bayon, soigneux compilateur et fédérateur de divers débats, trouvera aussi un niveau de circulation dans les débats académiques. Finalement et plus récemment, on a pu constater la même opération autour de la pensée de Juan Acha parmi les historiens d'art en Amérique latine⁴⁹. Bien

Sylvia Juliana Suarez Segura et Carla Macchiavello, «Solidaridad, plástica, redes y revolución: Una crónica breve del surgimiento y oclusión del Meridiano Chile-Cuba, en el ámbito del arte latinoamericano», dans *Redes intelectuales: arte y política en América Latina*, sous la dir. de Maria Clara Bernal, S/d: inédit, 2014; réimpression,

⁴⁵ Damián Bayón, *El artista latinoamericano y su identidad*. Estudios. Caracas: Monte Avila Editores 1977; 26.

⁴⁶ En ce sens, l'article d'Ivonne Pini reprend la même 'perception' historique chez Giunta autour des expositions comme des stratégies d'actualisation et de mise en circulation de l'art latino-américain dans la scène internationale. L'auteur affirme « Dès la décennie quatre-vingt, moment où l'art latino-américain moderne et contemporain est devenu un sujet d'intérêt primordial des musées, des galeries mais également des collectionneurs du premier monde, le nombre d'expositions consacrées à l'art de la région est augmenté. » Ivonne Pini, «Revisiones al manejo del tiempo histórico desde el arte latinoamericano», 70. Pour sa part, Dawn Ades affirme le même constat dans son introduction à l'exposition *Arte en Iberoamerica*, catalogue que nous travaillerons ici. Nous avons avancé une recherche préliminaire autour des catalogues de ventes, notamment chez Sotheby's à partir des années quatre-vingt deux quand la section d'art latino-américain fut officiellement ouverte.

⁴⁷ Nous pouvons inscrire sous le même signe la réédition et la mise en circulation de plusieurs ouvrages apparus pendant les années soixante/soixante-dix. Dans cette démarche, la figure du préfacier ou du compilateur prendra tout son essor à travers la réédition des livres mais aussi en rassemblant divers articles sous des thématiques communes.

⁴⁸ Cf. Mari Carmen Ramírez, «Sobre la pertinencia actual de una crítica comprometida», dans *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970*, sous la dir. de Marta Traba, Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2005; réimpression,

⁴⁹ Voir à ce propos le travail entamé par A. Miguel Lopez et Emilio Tarazona, «Juan Acha y la Revolución Cultural. La transformación de la vanguardia artística en el Perú a fines de los sesenta», dans *Juan Acha, nuevas referencias sociológicas de las artes visuales:*

évidemment, ces trois auteurs ne sont pas les seuls à profiter d'une réhabilitation intellectuelle. De façon semblable, la figure de Jorge Romero Brest en Argentine aussi bien que la traduction des travaux fondamentaux de Mario Pedrosa, parmi d'autres initiatives montrent les échanges et l'actualité des travaux produits à cette époque.

Comme dans une sorte de boucle les thèmes et les questions posées auparavant sont actualisés ; mais il s'agit aussi d'une actualisation qui montre les concepts sous un tout autre angle. Alors qu'à l'époque des années soixante/soixante-dix la question posée était de définir les caractéristiques d'un art latino-américain, en revanche, pendant les décennies quatre-vingt et quatre-vingt-dix, il n'était plus question de caractériser cet art, mais de le promouvoir et de le diffuser. Autrement dit, le problème est déplacé : il s'agissait alors de mieux placer l'art latino-américain dans les divers scénarios et selon exigences du marché d'art.

Durante los años 80 y parte de los 90 se pedía con frecuencia al arte de América Latina manifestar explícitamente su diferencia o satisfacer expectativas de exotismo. Con frecuencia no se miraban las obras: se pedían de entrada sus pasaportes, y se revisaban los equipajes ante la sospecha de algún contrabando desde Nueva York, Londres o Berlín⁵⁰.

Pendant les années 80 et une partie des années 90, il était fréquent de demander à l'art issu de l'Amérique latine de manifester sa différence ou bien de satisfaire les espoirs d'exotisme. Ainsi, aucune personne ne regardait les œuvres : d'abord, il était demandé leurs passeports et ensuite il fallait vérifier leur origine face au soupçon de contrefaçons venues de New York, Londres ou Berlin.

La deuxième caractéristique de cette zone frontalière recouvre la question sur la construction d'une catégorie qui englobe la production de tout un continent. Tous les livres faisant partie de notre corpus de travail reposent sur cette problématique sans, pour autant, mettre en question l'étendue géographique ou la validité de ces affirmations à l'échelle continentale. Nous ne tomberons pas dans ce piège qui invalide ces constructions historiographiques à cause de l'étendue géographique; encore une fois, nous assumons les points de départ des historiens engagés dans cette démarche visant à élaborer une telle catégorie.

Mass-media, lenguajes, represiones y grupos sous la dir. de Miguel Lopez et Emilio Tarazona, Lima: IIMA- Universidad Ricardo Palma, 2008; réimpression,
⁵⁰ Juan Pablo Perez, «Contra el arte latinoamericano. Entrevista a Gerardo Mosquera», *Ramona*, n° 91 (2009): 9.

Néanmoins, cela ne veut pas dire que nous partageons ici le positionnement impliqué sur cette carte géopolitique du ‘Latino-Américain’⁵¹. En revanche, il est question ici de reconnaître les contours d’une carte qui se dessinent à travers cette catégorie.

Les livres s’ouvrent aux deux caractéristiques de cette zone frontalière : ils dépassent les délimitations temporelles en même temps qu’ils dessinent une autre carte géographique. Cette ouverture, un entre milieux emboîtés par l’entre-deux de la zone frontalière, décrit le lieu de nos questions et nos détours. Autrement dit, le récit sur l’art latino-américain se déploie dans plusieurs directions, soit vers la question de la pratique de l’histoire atteignant le sujet historiographique, soit vers le questionnement géographique ou bien encore comme élément temporel. L’art latino-américain est véritablement un réseau capable de s’étaler infatigablement. Nous lisons les livres lorsqu’ils se recroquevillent, au moment où l’art latino-américain se défait comme catégorie, comme objet et comme discours. Nous cherchons, par le biais d’un nombre réduit de cas, à ouvrir encore une fois les livres vers la configuration du récit en détraquant inlassablement leur stabilisation.

Il est un cas pour nous où les livres se blottissent. Ils deviennent, à l’instar de boules fragiles, enfermés sur eux-mêmes. Ils ont l’apparence d’unité, de stabilité, de conclusion. À vrai dire, ils forgent leur illusion livresque et nous les suivons. Plusieurs outils peuvent être repérés dans l’échafaudage de cette illusion : l’inclusion de notes, de citations, de références externes vers d’autres auteurs, d’images, bref tout l’appareillage que Genette enrobe sous la définition des éléments paratextuels⁵². C’est, en effet, le mouvement d’élargissement du réseau où le livre configure un nœud, pour reprendre les mots de Foucault que nous retrouverons plus loin. Mais nous ne nous étalerons pas vers l’extension du réseau. Nous ferons le mouvement contraire en ouvrant le livre vers son propre espace de construction discursive.

⁵¹ A ce propos plusieurs théoriciens et historiens ont prononcé des critiques relatives au bagage exotique et politiquement décalé du terme ‘latino-américain’ en proposant, en revanche, l’utilisation de la préposition ‘en’ ou ‘de’ Amérique latine. Il ne s’agit pas seulement d’une question linguistique ; l’insertion de la préposition semble délimiter et découper une nouvelle carte du territoire que les théoriciens se pressent à définir. Cf. *La reestructuración de las ciencias sociales en América Latina*. . Bogota: Pontificia Universidad Javeriana, 2000;

⁵² Gerard Genette, *Seuils* . Point Essais . Paris: Editions du Seuil, 1987;

L'unité voulue du livre : autour des catalogues, compilations et anthologies de l'histoire de l'art latino-américain.

Les livres que nous travaillerons peuvent être organisés à partir d'un constat simple en les feuilletant: ceux qui ont des images de reproduction d'œuvres d'art et ceux qui n'en ont pas. Cette classification est faible, mais nous la garderons comme une devise, car ce genre d'images retourne tout l'intérieur vers l'extérieur⁵³. L'étendue des publications sur le sujet très large de l'art latino-américain du vingtième siècle donne lieu à tenter d'autres classifications plus affinées. Ainsi, les formes de regroupement peuvent changer en s'appuyant soit sur la tradition de l'essai comme genre consacré, soit sur le travail du compilateur, ou bien en ramassant les catalogues d'exposition, les recueils de la critique ou la réédition des livres. Nous travaillerons, d'emblée, sur les livres rangés au rayon 'histoire de l'art latino-américain' et nous les feuillèterons.

Nous rangerons le tas de livres publiés sous la thématique générale d'histoire de l'art latino-américain sur trois rayonnages. Le premier ramasse les publications qui précocement ont inclus des images de reproduction d'œuvres d'art : collections générales sur la vie des artistes, encyclopédies, catalogues des expositions et albums d'images. Le second rayonnage conserve les livres qui ont ébranlé les premiers topiques d'une histoire continentale : essais et écrits de réflexion sur l'identité culturelle. Le troisième rayonnage sera réservé aux livres qui ont pris la production artistique comme noyau de réflexion : livres théoriques, essais, critiques ou bien livres panoramiques sur l'art latino-américain. Cette bibliothèque restreinte à un nombre de livres dessine l'ampleur de tout ce qui ne se trouve pas dans ce travail, toutes les lectures manquantes, mais aussi, toutes les possibilités d'organisation qui gardent cette bibliothèque ouverte.

⁵³ Walter Benjamin, «Vue perspective sur le livre pour enfants», dans *Je déballe ma bibliothèque*, sous la dir. de Walter Benjamin, *Petite Bibliothèque*. Paris: Rivages poche, 2000; réimpression,

Les livres d'images

Depuis les années trente et jusqu'aux années quatre-vingt, l'industrie éditoriale en Amérique latine a vécu ce qui s'appelle 'l'âge d'or' de l'industrie du livre⁵⁴. Au début du vingtième siècle, au Mexique et également en Argentine, les effets de la migration européenne donnaient forme à l'industrie éditoriale ; ainsi, plusieurs sœurs élargissaient ses catalogues et définissaient des nouveaux formats pour les livres en cherchant le lecteur moderne. Dans ces nouveaux produits, les collections monographiques et les fascicules hebdomadaires ciblaient le grand public⁵⁵. La plupart des encyclopédies générales et thématiques furent éditées en Espagne puis vendues sous le format de fascicules collectionnables dans presque tous les pays du continent⁵⁶ ; d'une certaine façon, le fascicule à petit prix offrirait à l'acheteur l'illusion de commencer une collection. Il s'agissait d'avoir une collection complète en achetant, semaine après semaine, les fascicules publiés sans ordre séquentiel. La même idée s'articule autour de la collection *Monografias del arte Americano*⁵⁷ sous la direction d'Atilio Rossi chez Losada à

⁵⁴ Fernando Larraz, «Política y cultura. Biblioteca Contemporanea y Colección Austral, dos modelos de difusión cultural. », *Orbis Tertius* XIV, n° 15 (2009).

⁵⁵ Pour cette affirmation nous prenons en compte l'histoire de l'industrie éditoriale en Argentine et au Mexique, qui par ailleurs a fortement marqué les circuits intellectuels et académiques de toute la région. Voir Fernando Ainsa, «Las políticas del libro en América Latina. La perspectiva de la UNESCO», dans *Le livre et la lecture. Cahiers du CRICCAL* Nro. 23, sous la dir. de CRICCAL -Centre de recherches interuniversitaires sur les champs culturels en Amérique latine, Paris: Presses de la Sorbonne nouvelle, 1999; réimpression,

⁵⁶ D'abord l'éditorial Espasa-Calpe à Barcelone puis l'éditorial Salvat ont accaparé le marché éditorial de ces premières années. Dans les années soixante l'éditorial EUDEBA et le Centro Editor de América Latina (CEAL), tous à Buenos Aires, relançaient sous un autre angle le format de l'encyclopédie familiale. Voir à ce sujet Gustavo Bombini, «Los proyectos editoriales de Boris Spivacow y la formación de públicos lectores.», *Alabe*, n° 4 - Diciembre (2011).

⁵⁷ La collection *Monografias del arte Americano* faisait partie du projet éditorial de promotion de la lecture à travers la publication de livres de poche à petit prix. En ce sens, les exemples les plus remarquables sont la mise en œuvre de la Bibliothèque contemporaine chez Losada et la Collection Austral chez Espasa-Calpe : La colección Austral y la Biblioteca Contemporánea fueron las dos colecciones más populares de Espasa-Calpe y Losada. Físicamente, apenas existían diferencias entre los libros de ambas. Los de Austral median 11,5 x 18 cm y se comercializaban en 1945 a un precio de 1,50 pesos el volumen normal y 2,25 pesos el volumen extra. El color de la sobrecubierta dependía de la materia del libro. Su logotipo representaba el signo zodiacal de Capricornio. La Biblioteca Contemporánea, por su parte, la componían volúmenes de idéntico formato, que se vendían en ese mismo año a un precio de 1,50 pesos el volumen corriente, 2 pesos el volumen extra y 2,50 pesos el volumen especial. Fernando Larraz, «Política y cultura. Biblioteca Contemporanea y Colección Austral, dos modelos de difusión cultural. », 16. Voir aussi l'article Juan Miguel Sanchez Vigil et Maria Olivera Zaldua, «La Colección Austral: 75 años de cultura de bolsillo (1937-2012)», *Palabra Clave* 1, n° 2 (2012).

Buenos Aires. La collection *Monografias* constitue l'un de plus remarquables antécédents à notre sélection bibliographique. Il s'agissait de l'édition de livres monographique, publiée depuis 1940 qui conservait toujours la même organisation : le livre s'ouvrait avec un texte biographique qui ne dépassait jamais les 35 pages où se consignaient la vie de l'artiste, ses œuvres et quelques anecdotes plaisantes ; puis il se fermait avec quelques planches en noir et blanc qui reproduisaient les œuvres de l'artiste. Le sceau éditorial de cette collection était le caractère monographique et biographique autour de la vie de l'artiste ; l'insertion d'images de reproduction des œuvres d'art était réservée à la dernière partie du livre en guise d'images d'illustration.

Sur le rayon de l'histoire de l'art latino-américain, d'autres volumes s'entassaient. C'était durant la décennie des années quarante que les expositions et les collections des musées ont tourné leur regard vers l'art latino-américain. Bien que l'attention portée sur l'Amérique latine se limitât à la sculpture et à la peinture précolombienne, d'autres sujets faisaient leur apparition dans la scène institutionnelle, particulièrement au travers de la figure de Diego Rivera. Ainsi, le registre des expositions du Musée d'Art Moderne de New York signale l'exposition du peintre mexicain en 1931 et une décennie plus tard, l'exposition d'été pour de nouvelles acquisitions⁵⁸. L'inclusion d'images dans l'édition des catalogues n'était pas une question centrale du projet éditorial initial. En effet, ces premiers catalogues consacraient la plupart de ces pages aux notes biographiques qui racontaient la vie de l'artiste et l'évolution du travail artistique, pour ensuite lister et remarquer les œuvres exposées. Nous reviendrons sur ce sujet plus tard⁵⁹, mais il suffit de noter que l'inclusion des images de reproduction d'œuvres d'art impliquait aussi la transformation du genre éditorial : la conjonction entre l'album d'images et le dossier informatif.

Le catalogue, tel que nous le connaissons de nos jours, suit le mouvement contraire de ce qu'il était à origine : il s'éloigne de plus en plus du dossier informatif, du volet descriptif pour se rapprocher de l'album d'images. Vu depuis cette perspective le catalogue-album d'images renoue ses liens avec la tradition des livres pour enfants. En

⁵⁸ Voir à ce sujet la liste des exhibitions depuis l'inauguration du Musée, disponible sur la page d'internet: http://www.moma.org/learn/resources/archives/archives_exhibition_history_list#1929

⁵⁹ A propos des catalogues et de leur histoire voir dans la deuxième partie de ce travail, la sous-section « Le livre qui contient d'autres livres ».

effet, on pourrait lire les catalogues d'expositions comme une sorte d'albums d'images, mais cela exigerait de renouer le lien avec la tradition des lectures enfantines et de regarder alors les images⁶⁰.

De ce vaste rayon où s'entassent plusieurs volumes nous en prenons quelques-uns : le catalogue de 1982 *Arte en Iberoamerica*⁶¹ issu de l'exposition sous le commissariat de l'historienne d'art britannique Dawn Ades ; le catalogue de l'exposition itinérante dans le continent en commémoration de la cinq centième année de l'arrivée de Colon: *Ante América*⁶² ; enfin, le catalogue de la série des expositions au Musée Reina Sofia de Madrid écrit en collaboration entre Mari Carmen Ramirez et Hector Olea qui prend pour titre *Heterotopias : medio siglo sin lugar*⁶³. Ces trois catalogues, parmi tant d'autres, dévoilent trois opérations différentes dans le travail d'exposer et de décrire l'objet dont ils parlent. Il s'agit, en somme, de trois projets aux niveaux historiographiques fortement dissemblables : chacun à sa façon a dessiné une carte de l'histoire de l'art en Amérique latine qui a été suivie par d'autres historiens.

***Livres et tâtonnements* : les recueils et les essais théoriques.**

D'autres initiatives éditoriales plus académiques sont nées au début des années quarante, impulsées elles aussi par la même volonté de diffusion de l'art latino-américain. Ainsi, durant la fin des années trente Angel Guido publiait une série de conférences et d'essais autour de la question sur la définition de l'art latino-américain et ses caractéristiques⁶⁴. Quelques années après, le même auteur publiait sa vision de l'histoire de l'art en Amérique latine en allant vers les racines de

⁶⁰ Voir dans la deuxième partie de cet travail, le chapitre « La table de travail : la copie et la citation ».

⁶¹ Dawn Ades, «Arte en Iberoamerica, 1820-1980», Palacio de Velazquez; 14 de diciembre de 1989-4 de marzo de 1990 Museo Nacional Reina Sofia, Madrid, 1989

⁶² Gerardo Mosquera, Carolina Ponce de León et Rachel Weiss, «Ante América», Bogotá, Colombia, 1992

⁶³ Mari Carmen Ramirez, Héctor Olea et Sofía Museo Nacional Centro de Arte Reina, «Heterotopías: Medio Siglo Sin-Lugar, 1918-1968: », 12 diciembre 2000- 27 febrero de 2001 Museo Nacional Centro De Arte Reina Sofía, Madrid, 2000

⁶⁴ Angel Guido, «América frente a Europa en el arte. », dans *América frente a Europa en el arte*. (Facultad de Química, Universidad de Santa Fe: Imprenta de la Universidad Nacional del Litoral, 1936).

la culture pour y déceler les caractéristiques identitaires de l'art latino-américain. La redécouverte de l'Amérique latine depuis Guido était une combinaison des idées⁶⁵ que mixaient, sous l'angle de l'hybridation, les différentes périodes et pratique de l'art. Selon Guido, les arts plastiques étaient les éléments communs à la culture de la fraternité qu'il visait pour tout le continent ; autrement dit, l'art était une sorte de mise en œuvre des valeurs de la culture latino-américaine. L'art devait être, selon Guido, un art vif en opposition à l'art issu de l'Europe ; peu importait si les outils étaient européens, la finalité de l'exercice artistique était déterminante dans la pensée de Guido : l'Europe était en crise ; la crise de désamour de l'homme, la chute de l'humanisme. Alors la responsabilité de l'Amérique latine était de reprendre et de réaliser le projet humaniste à travers le socialisme chrétien⁶⁶.

Cette vision « tellurique » de l'Amérique latine, incarnée par Ricardo Rojas et reprise par Guido, allait de pair avec d'autres idées en vigueur à l'époque et dans d'autres pays. Alfonso Reyes au Mexique, Pedro Enriquez Urena en République Dominicaine, Graça Aranha au Brésil, Mario Picon Salinas au Venezuela et German Arciniegas en Colombie, sont parmi tant d'autres ceux qui, vers la fin des années quarante, pensaient la définition culturelle de l'Amérique latine. Néanmoins, toute cette production à mi-chemin de la théorie et de l'essai, réfléchissait de manière générale sur la tâche et le but de l'art sans pour autant esquisser une lecture sur les pratiques concrètes. À vrai dire, il s'agissait plutôt de travaux théoriques qui vont signaler et décrire les chemins intellectuels des générations à venir. Ainsi, nous retrouverons nombre de topiques élaborés par ces intellectuels dans le travail de plusieurs historiens d'art ; notamment dans le travail de Traba et Acha. À l'encontre de propositions comme celles de Guido, on peut placer les initiatives issues de l'Union Panaméricaine. Or le sujet de confrontation était la définition d'une culture latino-américaine ; une culture soit panaméricaine, autrement dit homogène, soit autochtone et primitive. Nous ne pourrions qu'esquisser rapidement les traits de ce processus qui s'épandent dans le travail de construction d'une histoire de l'art en Amérique latine.

⁶⁵ Notamment celles issues de la pensée de Ricardo Rojas dans le livre Ricardo Rojas, *Eurindia : ensayo de estética fundado en la experiencia histórica de las culturas americanas* [1924]. 24, Obras completas de Ricardo Rojas . Buenos Aires: Editorial Losada, 1980;

⁶⁶ Angel Guido, *Redescubrimiento de América en el arte* . Buenos Aires: El Ateneo, 1944; 13.

Ce que nous remarquons en parcourant ce rayonnage, c'est la place qu'occupe l'essai comme forme d'écriture dans la production intellectuelle latino-américaine. À cet égard, c'était Alfonso Reyes qui a le mieux esquissé les contours du genre lorsqu'il affirmait que l'essai est le « centaure des genres ⁶⁷ ». L'essai se charge d'une nature composée, un hybride qui ne reconnaît pas les limites classiques du discours scientifique. En reprenant les mots de Reyes, l'essai ne répond plus à l'ordre de la pensée classique⁶⁸. Il s'agit d'une zone de confluence, d'un élément intermédiaire et forcément impur où il est encore possible de retrouver la pensée scientifique et la plasticité de l'art, la raison et l'émotion, l'arc ouvert et la nouveauté, les concepts et les intuitions. Grâce à la force logée dans l'impureté du genre, l'essai favorise, selon Reyes, le morcellement du livre dans plusieurs parties, l'échange entre formats et la multiplication de la bibliothèque⁶⁹. Les caractéristiques de l'essai, compris comme une écriture dans les frontières, nous le retrouverons dans la construction du discours de l'histoire de l'art en Amérique latine.

Sous cette perspective de lecture, nous plaçons à côté d'autres auteurs, le livre de Marta Traba déjà cité, écrit en 1973 *Dos décadas vulnerables de las artes plasticas latinoamericanas* et les trois volumes écrits par Juan Acha sous le titre *Arte y cultura latinoamericana*⁷⁰. D'une façon plus aiguë, ces ouvrages bâtissent les stratégies de fondation autour de la question sur l'art latino-américain. Ces stratégies décrivent un double mouvement que nous voulons esquisser brièvement : au premier abord, ils partent de l'éloignement, voire la perte de l'objet, pour remonter vers l'origine de leur existence ; puis, ils s'enfoncent dans la faille de la disparition d'un art latino-américain ou bien ils lui fondent en tant que projet d'une réalisation future. L'art latino-américain, aussi bien que l'identité et nombre de topiques semblables, est toujours inexistant au présent ; ils sont, en somme, des projets à construire. Une hypothèse autour de l'utilisation d'images découle de cette affirmation : ces livres en s'engageant dans la construction d'une question valide pour l'histoire de

⁶⁷ Alfonso Reyes, *Obras Completas de Alfonso Reyes. El deslinde y Apuntes para una teoría literaria*. . XV, Letras mexicanas . Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1997; 57.

⁶⁸ Alfonso Reyes, *Obras Completas de Alfonso Reyes. El deslinde y Apuntes para una teoría literaria*, XV: 56.

⁶⁹ Alfonso Reyes, «Las nuevas artes», *Tricolor*, n° 16 de septiembre (1944).

⁷⁰ Juan Acha, *Arte y sociedad : Latinoamérica : sistema de producción* . México: Fondo de Cultura Económica, 1979;

l'art, délaissent l'œuvre d'art. Même l'image des œuvres particulières n'intervient pas. Montrer les œuvres, voire affirmer les caractéristiques d'un art latino-américain, a été l'objectif des publications autres comme les catalogues et les compilations panoramiques.

À côté de ces ouvrages que nous appellerons de fondation au sens déjà ébauché, nous plaçons les recueils et compilations générales d'histoire de l'art latino-américain. En 1935 était publiée précocement la première édition du *Handbook of Latin American Studies*⁷¹, issue des intérêts bibliographiques érudits d'un historien-chef de la Division hispanique à la Librairie du Congrès aux États-Unis. Le *Handbook* rassemblait la bibliographie commentée sur les divers champs d'études, tous réunis sous l'intérêt de l'Amérique latine. Dans la même idée de compilation bibliographique, Robert Smith publiait un « guide » bibliographique sur l'art en Amérique latine⁷² avant 1937.

En effet, durant cette période, l'architecture et la sculpture accaparaient l'attention des chercheurs autour des études latino-américaines. Ainsi, l'une des premières publications qui peuvent se ranger dans le rayon d'histoire de l'art latino-américain est le livre *Historia del Arte Hispanoamericano*⁷³ écrit par Diego Angulo Iniguez et Enrique Marco Dorta en 1945. Un ouvrage conçu en plusieurs volumes qui ciblait notamment l'architecture et la sculpture du sixième siècle en allant jusqu'à la période précolombienne. Cette histoire de l'art hispano-américain inaugurerait la dimension extensive du récit historique dans l'historiographie latino-américaine. Plusieurs ouvrages ont été publiés sous la même devise d'extensivité. Nous retirons de ce rayonnement le livre écrit par Lucie Smith en 1994, *Arte latinoamericano del siglo XX*⁷⁴.

La bibliothèque que nous organisons trouve son ordre par le voisinage des publications ; bien évidemment, nous avons signalé un critère dans la sélection. Néanmoins, d'autres livres viendront par la suite en complexifiant nos tentatives d'organisation. Les trois rayonnages

⁷¹ Hanke Lewis, *A Guide to the material published in 1936 on anthropology, art, economies, education, folklore, geography, government, history, international relations law, language, and literature* . Cambridge, Massachusett : Harvard University Press, 1937;

⁷² Robert Smith et Elizabeth Wilder, *Guide to the art of Latin American* . Washington: Government Printing Office, 1948;

⁷³ Diego Angulo Iniguez et Enrique Marco Dorta, *Historia del arte hispano-americano* . 3 vol, vol. . Barcelona: Salvat Editores, 1945;

⁷⁴ Edward Lucie-Smith, *Arte latinoamericano del Siglo XX* [Latin American Art of the 20th Century][Hugo Mariani, Barcelona: Destino 1994;

ordonnés de façon provisoire fournissent le matériau pour les quatre scènes dans l'histoire de l'art latino-américain. Ces quatre scènes sont, en effet, quatre parcours de lecture tout en guettant les stratégies de fondation de l'art latino-américain.

Les livres sont lus et ouverts sur la table de travail ; nous amorçons le travail de la citation comme forme d'extraction ; puis nous construisons des scènes. Il n'y a pas de compte rendu pour chaque livre ; il n'y a même pas un exposé organisé pour chaque auteur. Au contraire, il y a l'entrée en scène par le biais d'un problème au moment même où l'auteur ébauche une réponse. Ainsi, nous parcourons cette zone frontalière de livres et de publications en faisant ressortir les enjeux dans l'historiographie de l'art latino-américain.

Première partie

***L'histoire de l'art en Amérique
latine*** : quatre opérations de
construction historiographique.

Accentuer la marginalité, défaire les marges : la fondation de l'art latino-américain chez Marta Traba

Scène un : la scène construite

Dans les écrits des historiens d'art, comme chez d'autres écrivains, les scènes se succèdent. Elles sont écrites pour entamer une succession dans le discours ou bien pour contourner les limites de son objet. La construction des scènes n'est pas forcément un acte inaugural ; au contraire, elle préexiste en dessous du récit, dans les racines du discours. Ainsi, la scène se mêle au tissage du discours pour mieux définir les traits de son objet.

Les livres que nous étudions dans ce travail sont lus comme des mises en œuvre qui échafaudent de nombreuses scènes. L'histoire de l'art peut être comprise comme le récit du triomphe d'une idée d'art parmi les œuvres et les artistes ; c'est-à-dire, une histoire de l'art jonché par les grands œuvres et les grands artistes. Mais l'histoire de l'art nous la lisons autrement : il s'agit de dénouer le réseau où l'art s'inscrit et le récit qui en est redevable. L'art latino-américain et plus largement l'art ne sont pas le résultat ostensible de l'addition de toutes les œuvres d'art à travers les siècles. Pour faire de l'histoire de l'art il faut se mettre en face de grandes œuvres, mais d'abord il faut pouvoir traverser le récit par lequel ces œuvres peuvent être perçues en tant qu'art. La scène, comme dans un instantané, est un morceau de tissage dans l'échafaudage de l'art. Nous nous mettons face aux grands œuvres de l'art latino-américain, mais à l'instant de leur reproductibilité. Nous lisons l'histoire de l'art latino-américain à travers un nombre limité de scènes, là où les auteurs tâtonnent la fondation d'un art latino-américain. En dépit du grand espoir des auteurs, nous choisissons les scènes où il n'y a pas de grands noms ; en effet, les scènes sont vides de personnages, d'œuvres et de références intellectuelles. Ce sont des scènes construites au bord de l'écriture, car les citations morcellent le récit et mettent en lumière la

pensée de l'auteur lorsqu'elle se déroule par à-coups. En outre les scènes sont multiples : il y a des scènes qui tournent en rond, d'autres qui sont véritablement de scènes de ménage, d'autres encore qui estompent le regard du public, alors que d'autres activent l'action du public, et enfin, certaines, qui en se transformant inlassablement, réussissent à montrer l'appareillage et le travail dont elles sont faites.

Dans le déroulement de la scène, nous utiliserons à plusieurs reprises le mot construction, car il s'agit de montrer le travail pour l'élaborer la scène elle-même. Autrement dit, il s'agit de garder un double mouvement entre la 'scène faite' et la 'scène construite'. Cette construction dont les citations cherchent à saisir la pensée de l'auteur vise aussi à démontrer le tissage qu'échafaude le récit. Ainsi, l'utilisation des citations qu'œuvre chaque lecture, présente un instantané de la pensée de l'auteur. Cet instantané ne reste pas figé ; au contraire, il s'insère dans le mouvement même de l'argumentation de l'auteur pour ensuite configurer les contours du discours. Il s'agit, en somme, de nous mettre en face du texte pour en retirer les brins jusqu'à défaire la solidité du tissage

Le double mouvement exige d'entrer et de sortir de la scène ; nous déambulons dans l'espace intermédiaire où toute illusion retombe. Nous construisons des scènes avec des textes, car nous refusons de réécrire le même récit historiographique sans regarder en face le travail même d'élaboration de ce récit. Pour cela dans ce travail, il n'y a pas de comptes rendus qui s'entassent les uns après les autres, en filant la grande tradition d'une discipline. En revanche, il y a des scènes comme de petits instantanés qui s'emmêlent autour du récit de l'histoire de l'art en Amérique latine. D'une certaine façon, nous regardons le tissage qui soutient le récit d'un art latino-américain, sans pour autant faire la traversée de ses grands œuvres et de ses artistes.

La construction des scènes cherche à montrer le réseau dont le discours sur l'art latino-américain prend son essor et sa signification. Mais les scènes cherchent aussi à démontrer l'illusion de continuité du discours, selon lequel la production artistique en Amérique latine s'insère docilement dans les différents récits historiographiques. Ce démontage de l'illusion d'unité du récit impose donc une transformation des textes et une telle action doit être ressentie. La mise en relation des textes et la sélection des concepts qui identifieront chaque scène décriront un

mouvement paradoxal : alternativement nous serons à l'extérieur et à l'intérieur de chaque tableau, dans le travail de montage comme dans le travail de démontage du récit. Avec ce mouvement pendulaire, nous voudrions provoquer l'activation du distancement critique chez le lecteur comme une actualisation de « l'effet V » brechtien:

Autant que ce qu'il montre, ce qui importe, c'est la façon dont Brecht le montre. Ici, intervient la notion de "Verfremdungseffekt" (effet de distanciation, d'éloignement ou d'étrangeté). Il s'agit, comme il le dit lui-même, d'amener le spectateur à considérer les événements d'un œil investigateur et critique" (...). Ainsi "distancier" ne signifie pas, pour Brecht, éloigner de façon uniforme et immuable l'acteur du personnage, la salle de la scène. Il ne s'agit pas d'exalter, contre un personnage aveuglé, la clairvoyance de l'acteur qui montre cet aveuglement, ni de célébrer, face à l'univers de la scène enlisée dans l'erreur et dans la fausse conscience de soi, la lucidité et la raison des spectateurs. Brecht n'oppose pas acteur et personnage, salle et scène. Il leur propose un autre mode de compréhension et, dirons-nous, de collaboration. La distanciation, dans son théâtre épique, résulte bien plutôt de l'intervention, à tous les niveaux de la représentation théâtrale, d'une série de décalages, d'effets de recul. Au niveau de l'œuvre dramatique, ces décalages jouent, par exemple, entre les actes et les paroles d'un même personnage, entre les différents moments de l'évolution de ce personnage, entre son comportement général et la situation dans laquelle il se trouve, entre le texte parlé et le texte chanté... L'acteur lui-même est appelé à mettre l'accent sur de tels décalages. Il n'a pas à restituer au personnage une unité que celui-ci n'a pas et ne saurait avoir, mais à en marquer les contradictions (contradictions entre ses comportements, contradictions entre ce qu'il dit et ce qu'il fait, etc.) Il n'a pas non plus à rechercher l'illusion, à donner l'illusion d'un personnage réel et naturel. Nous sommes au théâtre : ni les comédiens ni le public ne doivent l'oublier. La fonction de l'acteur n'est pas seulement de jouer son personnage : elle est aussi de médiation. Qu'il se montre jouant. Qu'il ne craigne pas de laisser percer dans son jeu même le jugement qu'il porte sur le personnage. Car il appartient aussi à la salle : il est en quelque sorte le délégué de la salle sur la scène. Un spectateur en action⁷⁵.

⁷⁵ Bernard Dort, *Lecture de Brecht: Augmentée de Pédagogie et forme épique* . Paris: Éditions du Seuil, 1972; 196-197.

Le théâtre épique brechtien est bien plus que l'effet de distanciation et il convoque plus largement une réflexion politique sur la pratique artistique. Nous reviendrons sur ce point notamment à partir des écrits de Walter Benjamin, mais pour l'instant nous resterons sur les stratégies brechtiennes de dénégation du théâtre. Les éléments avec lesquels Brecht faisait appel à la distanciation critique du public et des comédiens sont bien connus. Parmi ceux-ci, pour penser la configuration de notre scène, nous retiendrons l'utilisation des pancartes⁷⁶ en tant qu'éléments visuels qui rompent la continuité du discours. La pancarte est un intervalle qui déséquilibre le rapport traditionnel entre le public et le spectacle lui-même (un rapport caractérisé comme passif) ; Brecht comme l'a bien dit Blanchot « fera donc tout pour mettre un intervalle entre les éléments différents dont le théâtre est fait : intervalle entre l'auteur et la 'fable', entre le jeu et l'événement, entre l'acteur et le public, entre les deux moitiés du théâtre⁷⁷ ».

Si l'intervalle dans la scène brechtienne est compréhensible, sa transposition dans le récit historiographique nous semble également juste. L'effet de dépaysement est une rupture avec l'identification du public face aux actions représentées. Dans le théâtre traditionnel, cette identification du public avec les personnages efface, d'une part, la temporalité des actions et d'autre part, permet une sorte de naturalisation des rapports humains. Le public, rapproché des actions et des personnages, place les actions dans un temps homogène, dans une continuité historique où tout se passe comme toujours : les vainqueurs et les vaincus sont invariablement les mêmes. Dans l'identification, les personnages et les dialogues sont actualisés dans la scène. Si la scène garde quelque rapport critique au contexte historique, l'identification brise l'écart temporel et rend actuel l'ensemble de la représentation. Ces deux formes d'identification – naturalisation et effacement de la temporalité – rendent le public captif et éloigné de toute capacité d'imaginer ou de produire des changements (“aucune action ne pourra changer l'ordre des choses, car c'était toujours comme ça”).

⁷⁶ Nous retrouverons plus loin cette idée de la pancarte comme interruption en parlant des images de reproduction des œuvres d'art. Voir dans la troisième partie de ce travail, le chapitre “Interrompre le commentaire, taire le récit”.

⁷⁷ Maurice Blanchot, «L'effet d'étrangeté», dans *L'entretien infini*, sous la dir. de Maurice Blanchot, Paris: Gallimard, 2001; réimpression,

La scène historiographique n'est pas très distante de celle du théâtre. Nous pourrions aussi assister à la naturalisation historique des événements, sans poser aucune question au récit. La continuité dans la narration, l'enchaînement des événements ou bien la fonction d'anticipation que parfois prend le récit historique sont quelques-unes des stratégies d'identification parmi tant d'autres. Il s'ensuit que l'intervalle pendant le discours (l'interruption) pourrait bien briser le mouvement d'identification (la fascination) historique.

***Scène deux* : faire une scène**

La scène qui suit, celle que nous ôtons des textes de Traba, s'organise autour des oppositions. Elle se déroule de façon véhémence, avec la force et l'élan de l'urgence. Elle montre le tissage d'une construction stratégique coincée dans une discussion plus longue et sans issue. La stratégie d'une dispute mise en œuvre par Traba est semblable aux caractéristiques de la scène amoureuse décrite par Barthes ; la scène ainsi conçue embrasse la polémique, la dispute et la véhémence.

Dans le récit de Traba, la fondation de l'art latino-américain a besoin de plusieurs scènes ; autrement dit, la dispute est véritablement plus complexe : elle contourne la question politique du continent sud-américain vis-à-vis des pays industrialisés ainsi que le projet culturel qui en découle. D'une certaine façon, la fondation de l'art latino-américain cristallise les tensions, comme dans une sorte d'écho, les débats de toute une période. En ce sens, il s'agit, alors de « Faire des scènes » qui tissent le réseau dont l'art latino-américain est fait. « Faire des scènes » plutôt qu'une seule et grande scène, car, il faut reprendre inlassablement et sous divers angles l'objet de la dispute. Marta Traba s'enflamme à chaque fois ; elle déroule chaque scène avec la véhémence d'un combat. La scène emportée s'érige au-delà de quelques régulations de politesse ou d'un échange d'idées entre quelques sujets. En ce sens, pour Traba, comme par ailleurs chez Barthes, la scène prend toutes les caractéristiques d'un dialogue, mais d'un dialogue placé au centre du pathos (compris ici

comme un état actif du sentiment et d'affectation⁷⁸). Il ne s'agit pas ici de reconstruire une écriture dite 'dramaturgique' dans l'élaboration de la scène. En revanche, nous essayerons d'en placer les points de départ et les points d'articulation qui vont permettre son bon déroulement. Mais auparavant, nous voudrions souligner quelques caractéristiques et quelques conditions de la scène chez Barthes pour, ensuite, déclencher sa configuration historiographique.

D'emblée la scène repose sur le principe du dialogue ; elle est foncièrement un échange de mots ou plus particulièrement, l'administration dans l'usage de la parole entre deux ou plusieurs personnes. Ce qui détient le rythme de cet échange autorise ou restreint la voix de l'autre. Dans toute scène il y a quelqu'un qui est muet, qui fait silence face à la tension des mots.

« La scène surgit d'une différence » d'un désaccord autour d'un sujet commun. Dans le cas barthésien, fortement passionnel, la différence est le moteur qui déclenche toutes les actions. La distance qu'il y a entre chaque position n'est pas l'espace de la scène. Il ne s'agit pas de trouver le juste milieu de la différence (le consensus comme lieu d'échange) sinon de dérouler la scène à partir de la différence elle-même. En ce sens, la différence est un jeu d'excitation et de déséquilibre.

À cette différence suit le désaccord entre les intervenants : une fois établie la différence, le désaccord donnera la suite de la scène et engendrera le mouvement qu'elle doit suivre pour promouvoir l'alternance et l'échange de la parole. Si la différence est le moteur, le désaccord fonctionne comme un aimant qui attire chaque intervenant dans une compétition infantile qui cherche à réduire l'autre au silence. Évidemment, le consensus n'est pas l'objectif de la scène, qui, pour se poursuivre, devra au contraire soutenir le désaccord. Donc, nous pouvons nous demander quel est l'objectif de cette scène?

La scène ne veut pas convaincre l'autre. Elle ne vise pas le changement d'opinions. Elle est passionnelle et s'auto-entretiendra en perpétuant le mouvement d'échanges sans aboutir à une solution. Dans le cas contraire, un consensus conduirait à sa dissolution. Mais paradoxalement, le propos de la scène, ce pour quoi elle existe, c'est d'avoir le dernier mot. Néanmoins, il ne s'agit pas du dernier mot sur

⁷⁸ Roland Barthes et Thomas Clerc, *Le neutre: notes de cours au Collège de France, 1977-1978*. Paris: Éditions du Seuil, 2002;

l'objet du désaccord ou de la différence, car ceux-ci ont été abandonnés pendant le déroulement de la scène. Avoir le dernier mot est le signe du déplacement de l'autre qui a perdu son centre et son aimant, mais qui, insatiablement, pourra le retrouver s'il prend la parole une autre fois.

La scène détachée de son objet et plongée dans le mouvement du désaccord est interminable. Elle ne produit que le mouvement même de l'alternance de la parole et en ce sens, la scène est oisive.

En résumé, nous voudrions retenir, en faisant une scène, l'idée de mouvement qui se trouve dans son développement, un mouvement interminable et sans but, sauf celui d'avoir le dernier mot. Ce sont ces derniers caractères que nous voudrions garder pour configurer notre scène historiographique. Dans la scène tout se produit à partir de l'enchaînement des déplacements qui reconfigurent à chaque fois de nouveaux points de vue. Vitalisée par le désaccord, cette scène ne peut que déplacer les points de repère pour en construire d'autres, la rendant interminable, en perdant à chaque fois l'objet même du dialogue initial.

Bien que la scène barthésienne réponde aux demandes du sujet amoureux, nous en ferons une transposition pour mobiliser une sélection de textes vers la construction d'une scène historiographique. Au premier abord, nous aurions tendance à considérer la scène amoureuse comme spontanée, non prévue et en dehors de toute construction. Mais, le déroulement même de la scène et accepter d'y participer est déjà les signes de sa fondation. Il est indéniable que la scène amoureuse n'a pas la même construction que la scène historiographique et, néanmoins, nous retrouverons ses traits caractéristiques. Cependant, il faudra réajuster la scène historiographique par rapport à celle de Barthes. Tout d'abord, nous ferons un déplacement dans l'ordre du discours, car dans la scène barthésienne ce qui est au centre c'est le discours du « sujet amoureux » tandis que dans notre cas les textes eux-mêmes parleront. Ainsi, le discours historique prendra place dans notre scène.

Marta Traba, l'auteur que nous lisons, reste presque inconnu de ceux qui ne travaillent pas sur l'histoire et la critique d'art en Amérique Latine. Nous éviterons la présentation biographique ou autrement dit héroïque de l'auteur ; par contre, nous nous placerons d'un point de vue

bibliographique pour montrer l'importance et l'influence de son travail encore aujourd'hui.

Marta Traba écrivit sept romans, un livre de poèmes et deux de contes. En effet, elle souhaitait être considérée plutôt comme un écrivain que comme une critique d'art⁷⁹. Elle publia, également, vingt-deux volumes sur la critique et l'histoire de l'art. Dans son travail de vulgarisation, parmi les médias, elle rédigea à peu près mille articles publiés dans des journaux et magazines spécialisés ; en outre, Traba réalisa des émissions pour la télévision et la radio colombienne. Profondément convaincue de l'importance d'organiser et de multiplier la pratique de la critique, Traba dicta des cours et des séminaires dans la plupart des universités du continent sud-américain. À Bogotá, par exemple, elle fonda le Musée d'art moderne, un magazine, une galerie et une librairie⁸⁰.

Le livre *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970* (DDV) publié en 1973 au Venezuela, peut être considéré comme la synthèse de la pensée de Marta Traba après un long parcours qui est bien résumée par Mari Carmen Ramirez dans le commentaire suivant :

El proyecto latinoamericanista de Marta Traba se baso en la necesidad de crear una tradición que no fuera solo artística, sino también crítica y metodológica. Monto ella un modelo de praxis crítica en países donde las posibilidades de la crítica no superaban los lindes des “comentador”, del “cronista”, o bien del “periodista de suplemento cultural”⁸¹.

Le projet latino américain de Marta Traba reposait sur la conviction qu'il était nécessaire de créer une tradition qui ne soit pas seulement artistique, mais aussi critique et méthodologique. Elle a construit un modèle de pratique critique dans les pays où les possibilités de la critique ne dépassaient pas les limites du commentateur, du chroniqueur, ou bien du “journaliste culturel”.

⁷⁹ Victoria Verlichak, «La cultura de la resistencia», dans *El programa cultural y político de Marta Traba: relecturas*, sous la dir. de Gustavo Zalamea, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2008; réimpression,

⁸⁰ Ema Araujo de Vallejo, *Marta Traba*. Bogotá: Planeta, 1984; 357.

⁸¹ Marta Traba, *Dos Décadas Vulnerables En Las Artes Plásticas Latinoamericanas: 1950-1970*, Arte y pensamiento (México: Siglo XXI, 2005), 50.

Dans le parcours théorique de Marta Traba, on peut reconnaître deux moments⁸². Le premier correspond, dans les années cinquante, à celui que les critiques ont nommé la période ‘eurocentrique’ et esthétisante. Cette époque coïncide avec la période de formation en Argentine et en Europe de Marta Traba et aussi avec ses écrits et son travail dans la revue *Ver y Estimar*, sous la direction du critique Jorge Romero Brest. Le deuxième moment, qui émerge à la fin des années soixante, a comme caractéristique l’apparition des concepts du *local* et du Latino-Américain au centre de son travail théorique⁸³. À cette période correspond le livre *Arte Latinoamericano Actual*⁸⁴ publié en 1972, et que l’on peut qualifier de brouillon de *DDV*. D’une manière synthétique, les deux moments chez Traba coïncident avec deux débats qui ont dominé la scène théorique du vingtième siècle en Amérique Latine : l’internationalisme et le nationalisme. Nous verrons comment Traba réussit à défaire la jonction internationalisme/nationalisme, en ciblant les coordonnées du régionalisme et provincialisme.

Plus de trente ans après sa première parution, le livre a été réédité et commenté par Mari Carmen Ramirez et Florencia Bazzano-Nelson en 2005. L’actualité – ou bien l’actualisation – de la pensée de Traba n’est pas isolée. Il faut lier par exemple la réédition du livre avec l’intérêt de l’Université du Texas à Austin pour la construction des plus grandes archives documentaires d’art latino-américain qui a mené à la numérisation et à la compilation de la plupart des documents historiques dans les archives des pays latino-américains⁸⁵.

⁸² Cf. Florencia Bazzano-Nelson, «Cambios al margen: las teorías estéticas de Marta Traba», dans *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, sous la dir. de *Arte y Pensamiento*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005; réimpression,

⁸³ Marta Traba affirmait: « He cambiado como ser humano. Como soy un ser humano y no una maquina que escribe, ha cambiado en consecuencia todos mis conceptos literarios y estéticos. Quiero aclarar que este cambio se venía preparando desde hace muchos años, creo que desde que llegué a Colombia. Entendí que vivía en Colombia y que Colombia estaba en América Latina y no en Europa, como creía de niña, o en EU, como dicen nuestros actuales próceres.” [J’ai changé comme être humain. Comme je suis un être humain et non plus une machine à écrire, j’ai changé en conséquence tous mes concepts littéraires et esthétiques. Cependant, il faut remarquer qu’il faisait quelques années que ce changement était en préparation ; je pense que c’était depuis que je suis arrivé en Colombie. J’ai compris que j’habitais en Colombie et que la Colombie était en Amérique Latine et non plus en Europe, comme je croyais quand j’étais petite, ou aux EU, comme l’affirment les personnages illustres de nos jours]. Marta Traba, *Los cuatro monstruos cardinales*. México: Ediciones Era, 1965; 12.

⁸⁴ Marta Traba, *Arte latinoamericano actual*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1972;

⁸⁵ A ce sujet voir les différents projets amenés par des institutions académiques nord-américaines et groupes de recherches qui travaillent sur les archives d’art en Amérique

Ouverture

Dans la lecture que nous amenons du travail de Traba nous tenterons de dégager le fil conducteur qui repose sur les oppositions. Contrairement aux définitions, les oppositions conduisent d'une manière plus large à la construction d'une idée de l'histoire et plus spécifiquement, elles sont l'élément d'organisation d'un récit particulier : celui de Marta Traba. En outre, le jeu d'opposition tisse la pensée qui se déroule dans le texte de Traba et que nous avons déjà repérée dans les formulations des années trente⁸⁶. D'une certaine façon, l'opposition en que tant stratégie énonciative est aussi une position idéologique. Elle est fondatrice du discours sur l'art en Amérique latine. Autrement dit, en ayant le souci premier de trouver une définition de culture, d'identité et ensuite d'art, les penseurs latino-américains souffrent du problème « du je » comme le note Gerardo Mosquera⁸⁷, autrement dit, nous avons

latine, comme par exemple, le Musée des Beaux Arts à Houston : « In January 2012, the ICAA will launch its cornerstone initiatives: Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art and Critical Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art , a digital-archive and its companion publications project. This effort is the result of a decade-long, multimillion-dollar initiative to identify and retrieve thousands of primary and critical texts (including manifestos, newspaper articles, correspondence, artists' production sketches and notes, lectures, and other unpublished manuscripts) by notable Latin American and Latino artists, critics, curators, and others who have played an important role in the development of the art produced along this cultural axis. These texts have been catalogued, digitized, and entered into a web-based archive that will create an intellectual bridge between more than 20 countries north and south of the Rio Grande. The MFAH will provide access to the archive free of charge. In addition, the publications series, Critical Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art, will make much of this material available in English for the first time" sur <http://www.mfah.org/research/international-center-arts-americas/icaa-documents-project/>, consulté le 8 novembre 2011.

⁸⁶ Voir à ce propos la première partie de ce travail, le chapitre L'unité voulue du livre : autour des catalogues, compilations et anthologies de l'histoire de l'art latino-américain.

⁸⁷ «Siempre que se discute de arte o cultura en América Latina, reaparece la cuestión de la identidad como un herpes incurable. No acabamos de asumir nos tal cual somos, en nuestra diversidad y contradicción. Nos consideramos europeos de segunda, afanándonos en solucionar nuestro complejo con el mimetismo euronorteamericano, o nos creemos "indios" y "negros" que nada tenemos que ver con Occidente, repudiándolo en bloque, o soñamos la utopía del mestizaje como "raza cósmica" o nos desesperamos como víctimas de un caos, para refugiarnos en el nihilismo o la actitud cínica. Nuestra complejidad nos confunde o nos embriaga. No conseguimos asumirla con naturalidad, necesitamos siempre un relato que nos ontologice, que nos indique un ser y su conducta." [À chaque fois que nous parlons sur l'art et la culture en Amérique Latine, revient toujours la question sur l'identité comme une herpe incurable. Nous n'arrivons

besoin à chaque fois que nous parlons d'art et la culture en Amérique latine, d'un récit ontologique qui nous indique une origine et son parcours.

Dans le discours historiographique, l'opposition des termes (nationalisme-internationalisme ; global-local ; forme-contenu ; nord-sud ; ouvert-fermé ; optique-tactile, etc.) est, comme l'a bien identifié Éric Michaud, un héritage plus long et plus vaste. Il représente « la rivalité de deux pensées, de deux modes opposés d'appréhension du monde et, finalement, de deux 'phénoménalités' artistiques en éternel conflit » Cette tradition, ajoute Michaud, « appartient pleinement à la tradition européenne de l'histoire de l'art.⁸⁸ ». Nous ajouterons que cette tradition, bien qu'Européenne dans sa formulation, s'est étendue au-delà d'un continent.

À cet égard, dans le texte de Marta Traba, les jeux d'oppositions sont une façon d'organiser le récit. L'articulation des oppositions se cristallise dans un seul mot : versus. Le mot versus dans le texte n'établit pas seulement une position ou un début, mais il est aussi l'axe d'articulation des deux premiers chapitres où l'auteur décrit le panorama culturel du continent. L'index du livre, dessine le parcours de lecture à partir d'une confrontation: « Première position : États-Unis versus l'Amérique latine. Deuxième position : l'Amérique latine versus les États-Unis ». Dans d'autres mots, pour établir les caractéristiques d'un art latino-américain, il faut d'abord, décrire avec justesse le modèle hégémonique de l'époque. Ainsi, Traba entame dans les deux premiers chapitres du livre une confrontation où il n'existe aucun point commun entre les deux parties⁸⁹.

pas à nous assumer tel que nous sommes, dans notre diversité et avec nos contradictions. Nous nous considérons comme européens de deuxième, (...) ou bien nous croyons « indiennes » ou « noires » qui n'ont rien avoir avec la culture d'Occident (...) Notre complexité nous confondre ou bien nous enivre. Nous n'arrivons pas à l'assumer avec naturalité, nous avons toujours besoin d'un récit ontologique, que nous indique un être et sa conduite.] Voir la présentation au catalogue écrit par Gerardo Mosquera dans Banco de la Republica Biblioteca Luis Angel Arango, «Ante America», 27 de Octubre al 20 de Diciembre de 1992. Biblioteca Luis Angel Arango (Bogotá), Ante América: Edición conmemorativa del Quinto Centenario del Descubrimiento de América, Santa Fe de Bogota, 1992 [Disponible sur <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/anam/anam03.htm>; consulté mai 2012]

⁸⁸ Eric Michaud, *Histoire de l'art : une discipline à ses frontières* . Fernand Hazan, 2005; 52.

⁸⁹ « El equipo latinoamericano que se enfrenta en el juego al norteamericano no tiene ningun punto en comun con el" [l'équipe latino-américaine qui se trouve face à face

L'index compris ici comme un élément d'ouverture du récit désigne également un premier lieu où se place l'auteur. Il décrit le parcours de lecture possible, mais il décrit aussi les limites d'un champ de travail, le milieu extérieur à ce champ et les sujets qui sont convoqués à ce chantier ; en un mot, il établit une position. L'idée d'établir une position peut être comprise comme un point de départ et bien sûr comme une prise de position face au sujet ; néanmoins, il ne s'agit pas de la même chose. Établir une position peut se transformer rapidement en une fixation qui empêche tout autre mouvement et qui nous place face au sujet de débat depuis une opposition. Il ne s'agit pas ici de céder à un relativisme tout à fait intermédiaire, pluriel et garant d'un consensus ; au contraire, prendre position c'est le fait de nous placer dans un lieu en reconnaissant les limites de la situation, mais également nos propres limites. Prendre position n'implique pas nécessairement s'opposer à une autre chose. Il suppose, conformément à Michel De Certeau de définir et de délimiter un lieu d'énonciation dans le discours ainsi qu'un lieu social dans la communauté de chercheurs : « l'opération historique se réfère à la combinaison d'un lieu social, de pratiques 'scientifiques' et d'une écriture⁹⁰ ».

Marta Traba a bien saisi l'idée de la délimitation d'un lieu d'énonciation et nous le verrons avec les citations. Marta Traba s'oppose plutôt que de prendre position avec des mouvements de distanciation et d'implication⁹¹ ou d'approche et d'écart⁹². Le mouvement pour établir une opposition n'est pas plus facile que celui d'une prise de position. Contrairement à cette dernière, une opposition convoque le mouvement soudain et rapide avec lequel nous pouvons affronter un problème. L'opposition et la prise de position sont les deux gestes avec lesquels nous

dans le jeu avec les Etats-Unis ils n'ont aucun point commun] Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970*: 71.

⁹⁰ Michel De Certeau, *L'écriture de l'histoire*. Folio Histoire. Paris: Gallimard 1975; 78-79.

⁹¹ Le jeu de distanciation et d'implication sont des expressions tirées de la lecture de l'article écrit par Norbert Elias, «Sobre las meninas: implicación y distanciamiento.», dans *Las otras meninas*, sous la dir. de Fernando Marias, Madrid: Editorial Siruela, 1995; réimpression,

⁹² Ce mouvement de rapprochement et d'écart, aussi bien que les annotations sur la prise de position, sont débiteur des réflexions entamées par Didi-Huberman lors qu'il signale : *Pour savoir il faut prendre position, ce qui suppose de se mouvoir et de constamment assumer la responsabilité d'un tel mouvement. Ce mouvement est approche autant qu'écart : approche avec réserve, écart avec désir. Il suppose un contact, mais il le suppose interrompu, si ce n'est brisé, perdu, impossible jusqu'au bout.* Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'oeil de l'histoire I. Paradoxe*. Paris: Editions de Minuit, 2009; 8.

pouvons entrer dans la scène (nous tenterons de dire que c'est une exigence de la scène elle-même), mais, en tant que gestes différents, ils promeuvent des déroulements différents.

Si le premier mouvement de l'auteur est de se placer à partir d'une opposition, l'entrée du lecteur dans le texte ne peut être que brutale. Nous nous retrouvons encore une fois face à l'urgence de l'auteur qui prône d'entreprendre une action risquée dans une situation grave : celle de s'opposer. Ainsi, dans l'organisation du livre et dans son développement, la confrontation demande au lecteur une prise de position dans une dispute. Dans cette perspective le mot versus organise le récit comme un combat. Comme dans un conflit ou dans une dispute acharnée, le temps de déplacement et de reconnaissance des limites semble être suspendu par l'impératif de l'action rapide. L'urgence prend la place de tout mouvement pour nous situer à la première ligne du combat. Ce combat se développe en six chapitres où la seule solution possible face à la domination culturelle des États-Unis est la résistance. Avec le conflit déclaré et l'exigence d'une opposition qui pouvait faire face à la domination culturelle en tant que résistance, nous avons le premier mouvement de la scène. Mais il faudra nous rappeler que l'opposition comme geste d'entrée à la scène nous lie à un point de vue établi par l'auteur. Nous ferons aussi résistance, mais une résistance dans un sens plus proche de celui de Didi-Huberman:

Pour savoir il faut donc compter avec deux résistances au moins, deux significations du mot résistance : celle qui dit notre volonté philosophique ou politique de briser les barrières de l'opinion (c'est la résistance qui dit non à ceci, oui à cela), mais, également, celle qui dit notre propension psychique à ériger d'autres barrières dans l'accès toujours dangereux au sens profond de notre désir de savoir (c'est la résistance qui ne sait plus trop bien à quoi elle consent ni à quoi elle veut renoncer)⁹³.

Avec cette résistance à assumer le point de vue que nous propose Traba, mais en même temps qui nous oblige à prendre position dans une démarche critique, nous entrerons dans notre scène lors de sa construction.

⁹³ Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'oeil de l'histoire I*: 11.

Nous voudrions souligner, en principe, deux oppositions chez Traba avec lesquelles nous envisageons de construire notre scène. La première opposition c'est la polarité nord-sud entre l'Amérique du Nord et, bien sûr, l'Amérique du Sud. La deuxième c'est l'opposition entre ce que l'auteur a nommé 'esthétique traditionnelle' et 'esthétique de la détérioration'. Restent encore beaucoup d'autres oppositions dans le texte, par exemple, celles entre régions ouvertes et régions fermées, entre objet plastique et objet visuel, parmi tant d'autres. Néanmoins, ces deux oppositions que nous avons sélectionnées montrent d'une manière plus évidente la trame du discours historiographique autour de l'art latino-américain.

Le jeu d'opposition : où la fondation d'un art latino-américain

Cuatro siglos de dominaciones culturales sucesivas explican – aunque no justifican-, la docilidad con que, al comenzar el siglo XX, este arte copia prolijamente los borradores que le suministra Europa y, al definirse la hegemonía de Nueva York en la estética actual, marca el paso a la estética del deterioro sin presentar resistencia⁹⁴.

Quatre siècles de dominations culturelles successives expliquent – mais ce n'est pas une justification – la docilité avec laquelle, au début du vingtième siècle, cet art fait des copies soigneuses des modèles qui leur sont fournis par l'Europe et avec le nouvel établissement d'une esthétique hégémonique à New York, cet art [latino-américain] signe le passage vers l'esthétique de la détérioration sans imposer aucune résistance.

En quelques lignes on pourra dire que la scène est complète et complexe : l'art en Amérique latine y compris l'esthétique et l'histoire. Quatre siècles d'histoires se sont déroulés dans le paragraphe. Les problèmes d'une tradition culturelle de tout le continent et le diagnostic

⁹⁴ Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970*: 55.

prospectiviste de l'art se dessinent sur le fond commun de la domination comme un constat aussi historique. Comme dans le panorama, nous sommes coincés dans un espace clos où le seul mouvement possible est celui de tourner la tête pour mieux embrasser le tableau. L'entrée en scène de l'auteur – si on le peut dire de cette manière- s'est faite sans hésitation et la puissance de son bilan sans appel semble exiger du lecteur une prise de position urgente. Nous voudrions regarder de plus près les traces, les détails, les arrière-plans, les bordures et les coins les plus cachés de ce récit panoramique ; et pour cela nous sommes dans l'obligation de ne pas répondre en urgence à l'auteur, mais de nous déplacer en renonçant à une vue plus large et plus générale.

Comme dans les panoramas l'étendue est vaste : quatre siècles de domination culturelle recouvrent le sol du continent. L'urgence est un saut et le mouvement s'en suit avec vitesse. La scène décrite par Traba reprend, au moins, deux directions. D'une part, il s'agit de saisir les traits caractéristiques de l'art en Amérique latine tandis que d'autre part, il est question aussi de fonder le sujet et le rythme d'écriture de la discipline. Ces deux directions s'entremêlent tout au long du texte sous le poids de la domination culturelle comme élément fédérateur. Bien que la notion de domination culturelle soit riche et complexe, il s'agit ici de dessiner le diagnostic d'un état de choses pour en dégager les caractéristiques d'un art latino-américain. Les paires d'oppositions nord-sud et esthétique de la détérioration-esthétique de la résistance dessinent les fondements de la scène où l'art latino-américain se configure. Résistance et domination culturelle sont les extrêmes de la scène construite par Traba. Cependant, en regardant de plus près, la trame que tissent ces oppositions se défait. Car l'esthétique de la détérioration n'est que le résultat, voire la contrepartie, de la culture du nord. Ainsi, l'esthétique de la résistance va de pair avec une culture latino-américaine qui cherche son émancipation. D'une certaine façon, la scène annonce aussi sa clôture, voire la voie où l'art doit se diriger s'il veut contester cet état de choses dans lequel la culture est coincée.

Si la domination culturelle se perche sous l'histoire du continent, cela ne veut pas dire que la scène tissée par Traba tourne en rond autour de ce seul argument. La scène, comme nous l'avons souligné, est complexe. Elle n'est point vide ; au contraire, ils s'y entassent nombre de questions et de sujets qui lui donnent l'épaisseur problématique. Voyons,

donc, comment cette scène prend son essor lorsqu'elle met en mouvement les caractéristiques d'un art latino-américain :

Si se logra contemplar a los Estados Unidos y a Latinoamérica en una relación de *región cultural a región cultural*, la dominación cultural que ejerce sobre nosotros una tecnología imperialista resulta tan inexplicable como sorprendente. Cuando deberíamos presenciar el proceso del arte norteamericano como un espectáculo indudablemente apasionante, enteramente ajeno a nuestras propias soluciones y a la formulación de nuestros proyectos, nos encontramos subyugados a él y dispuestos a reflejarlo en una inconcebible mimesis. Por otra parte, no son los artistas norteamericanos, o sus críticos, ni siquiera sus galeristas o sus museos, quienes han pretendido subyugarnos, sino los manipuladores de la cultura que necesitan elementos dóciles y corrientes epigonales para que nada interfiera en el plan general de absorción del artista como disidente. La homogeneización del arte latinoamericano en las dos últimas décadas no es, ni siquiera, un homenaje al gran espíritu inventivo de muchos artistas del norte; es apenas, y tristemente un acucioso cerrar filas alrededor de los manipuladores de la cultura⁹⁵.

Si l'on arrive à contempler les États-Unis et l'Amérique latine dans une relation égalitaire entre *régions culturelles*, la domination culturelle que nous impose la technologie impérialiste devient aussi inexplicable que surprenante. Alors que nous devrions assister au processus de l'art nord-américain comme un spectacle sans doute passionnant, entièrement contraire à nos propres solutions et à la formulation de nos projets, nous nous trouvons subjugués par ce processus, prêts à le reproduire dans un inconcevable mimétisme. D'autre part, ne sont pas les artistes nord-américains ou leurs critiques, pas plus que les galeries ou les musées qui ont tenté d'asservir, mais les manipulateurs de la culture qui ont besoin d'éléments dociles et de courants imitateurs pour que rien ne gêne dans le plan général d'absorption de l'artiste en tant que dissident. L'homogénéisation de l'art latino-américain des deux dernières décennies ne rend pas un hommage aux grands esprits très inventifs de nombreux artistes du nord ; elle est tout juste et malheureusement la diligente action de serrer les rangs autour de manipulateurs de la culture.

⁹⁵ Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970*: 70.

Nombreux sont les éléments que composent la scène. Parmi d'autres, nous retrouvons encore une fois le jugement sur la transposition mimétique jusqu'à la copie de l'art latino-américain. Cette opération dépourvue de toute réflexion reflète la traditionnelle lecture de la culture latino-américaine selon le canon de la comparaison ou bien en tant qu'élément dérivatif de la culture européenne⁹⁶. Traba conteste la lecture de plusieurs historiens et intellectuels latino-américains qui en lissant la tradition culturelle du continent ne voient que des copies mal faites. Cette tradition, bien répandue tout au long du vingtième siècle, trouvait son corrélat dans l'intérêt au-delà du continent pour un art latino-américain plus international et moins local. Autrement dit, un art dans un langage plus neutre. À cet égard, l'art abstrait conjugait une version « neutre » et internationale de l'art ; mais, paradoxalement, cela impliquait rester dans le même schéma comparatif⁹⁷. Ainsi, l'autre paire d'oppositions

⁹⁶ Le souci de la copie et de l'imitation comme fondement de la culture latino-américaine est, sans aucun doute, l'un des topiques privilégiés qui ont aidé à établir les diverses positions intellectuelles tout au long du vingtième siècle. Cette polémique pour établir ce qui était « propre » et « caractéristique » de la culture latino-américaine peut se suivre dans les travaux : Ivonne Pini, *En busca de lo propio: inicios de la modernidad en el arte de Cuba, México, Uruguay y Colombia 1920-1930* . Bogotá: Unibiblos Universidad Nacional de Colombia, 2000; Leopoldo Zea, *América Latina en sus ideas* . México: Siglo XXI Ediciones, 1986; ; Leopoldo Zea, *Dependencia y liberación en la cultura latinoamericana* . México: Editorial Joaquín Mórtilz, 1974;

⁹⁷ Ainsi l'exprime Andrea Giunta lors qu'elle signale : Para el arte latinoamericano parecía no haber, a fines de los sesenta, posibilidad alguna de ingresar en la gran narración de la historia de Occidente. Desde el momento que este relato se organizaba a partir de un orden en el que solo contaban los cambios y las transformaciones que implicaban avances en el desarrollo "progresivo" del lenguaje del arte moderno, entonces no parecía haber razones para incorporar en esta historia una producción que se calificaba como una copia deslucida. Desde entonces el término "internacional", aplicado al arte latinoamericano, funcionó como un mecanismo de exclusión y subalternización que sirvió para colocarlo fuera de « la » historia del arte. Los términos "derivativo", "dependiente" o "epigonal" reemplazaron a "intencionalidad" a la hora de hacer clasificaciones y calificaciones. En definitiva, si el arte latinoamericano era tan internacional como el que se encontraba en los centros que habían generado y transformado el lenguaje del arte moderno, lenguaje al que, por otra parte no había agregado nada nuevo, podía entonces quedar fuera de su historia. [Vers la fin des années soixante-dix il semblait n'avoir aucune possibilité d'entrer pour l'art latino-américain dans le grand récit de l'histoire occidentale. Depuis que ce récit s'organisait selon l'ordre où les seules choses importantes étaient les changements et les transformations qui aboutissaient dans le développement progressif du langage de l'art moderne, alors il semblait n'avoir aucune raison d'inclure dans l'histoire une production qui se qualifiait comme une copie terne. Dès lors, le terme « international » appliqué à l'art latino-américain, agissait comme un mécanisme d'exclusion et de caractérisation de l'art comme subalterne, ces termes ont aidé à maintenir cette production hors de « l'histoire » de l'art. Les termes « dérivatif » « dépendent » ou « épigonal » ont été utilisés pour remplacer celui « d'intentionnalité » au moment d'établir classifications et qualifications. En résumé, si l'art latino-américain était tellement international comme celui qu'on pouvait trouver dans la plupart des centres qui avaient créé et transformé le langage de l'art moderne, langage qui par ailleurs n'avait rien ajouté de nouveaux, alors il pouvait être écarté de leur histoire] Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta* . Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2008; 331.

historiographique émergeait dans la polémique sur l'internationalisation de l'art ou l'identité sociopolitique de l'art en Amérique latine⁹⁸.

Traba conteste cette volonté d'internationalisation⁹⁹ de l'art latino-américain comme étant une autre forme de domination culturelle. Si dans la culture latino-américaine il y a des éléments dérivatifs, mimétiques, voire même sans réflexion, cela est dû à la condition de domination qu'exercent les États-Unis sur tout le continent. La domination culturelle s'étale sur tous les pays sud-américains sous la forme d'un réseau, car loin d'être un concept abstrait, Traba dessine les contours de ces opérations. Ainsi, les manipulateurs de la culture sont ces agents qui prônent l'art latino-américain comme élément issu du canon esthétique dominant, et cherchent tous l'homogénéisation de l'art où tout se ressemble. Les manipulateurs de la culture ne sont autres que les agents d'instrumentalisation économique qui, à l'encontre des artistes, sont soucieux de créer des modes.

Néanmoins, si l'art abstrait cristallisait les efforts des manipulateurs de la culture pour débarrasser l'art de toute charge critique, Traba refusait, en même temps et avec véhémence l'art « engagé dans une sociopolitique » ; en l'occurrence, le muralisme mexicain. Selon Traba le travail de l'artiste n'était pas dans le militantisme politique, pas plus que dans les centres administratifs et économiques. Ainsi, l'exprimait Traba lorsqu'elle résumait l'histoire de la pratique artistique du continent :

Uno, el espejismo del nacionalismo mexicano después de 1920 hasta aproximadamente 1940, que nos llevo a ensuciar paredes con toda clase de historias tan retóricas como insulsas donde no aparecía en parte alguna la pintura.

Dos, el aprendizaje prolijo y absolutamente necesario del lenguaje general contemporáneo, a través de las distintas formas del expresionismo y cubismo europeo; época en que nuestros artistas aprendieron la problemática de las formas y la técnica y oficio de la pintura.

Tres, el momento actual, cuando predomina un violento mimetismo, es decir, la identificación inmediata de pintores y grupos a lo que se hace en Europa o en Estados Unidos, sin

⁹⁸ Parmi tant d'autres livres, nous renvoyons vers le travail déjà cité d'Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*.

⁹⁹ Volonté d'internationalisation qui parmi d'autres prônait son mentor le critique argentin Jorge Romero Brest.

pensar que nuestras circunstancias no son las de Europa y Estados Unidos y que esa identificación resulta tristemente simiesca¹⁰⁰.

Un, le mirage du nationalisme mexicain depuis 1920 jusqu'à peu près 1940, qui nous a amenés à salir les murs avec toute sorte d'histoires aussi rhétoriques qu'insipides où la peinture n'avait guère lieu.

Deux, l'enseignement soigneux et absolument nécessaire du langage général contemporain, à travers diverses formes de l'expressionnisme et du cubisme européen ; époque qui correspond avec l'apprentissage de nos artistes de la problématique autour des formes, la technique et le métier de la peinture.

Trois, le moment présent où domine un mimétisme violent ; ça-veut dire, l'identification directe de peintres et de groupes avec ce qui se fait en Europe ou aux États-Unis, sans réfléchir sur les conditions particulières qui ne sont pas celles de l'Europe et des États-Unis, en faisant de cette identification une chose tristement simiesque.

Les trois moments dégagés par Traba répètent inlassablement le schéma de lecture depuis lequel l'auteur dessine les contours de l'art latino-américain: le nationalisme, la formation et ensuite la domination. Il nous semble que cette triade désigne la tournure dans le projet de Traba. En opposant la tradition du nationalisme fortement répandue tout au long du continent depuis les années vingt aux espoirs d'internationalisation de l'art en vigueur depuis les années cinquante, Traba défait la dichotomie qui caractérisait le récit de l'histoire de l'art en Amérique latine. Alors qu'il ne s'agit pas de refuser les instruments d'instruction, les techniques, les matériaux, même les sujets de réflexion venue d'outre-mer, Traba contrarie ainsi les positions des nationalistes. En outre et c'est peut être le trait plus remarquable, c'est la critique entamée contre le muralisme mexicain érigé à cette époque-là comme modèle pour l'art du continent. La critique n'est guère une opposition aux aspects formels du muralisme ; il ne s'agit pas non plus de contester les contenus autrement politiques et devenus institutionnels. Traba fustige l'adoption du langage du muralisme par les artistes latino-américains jusqu'à l'élévation au rang de modèle valide pour tous les pays du continent « ...attendu que s'imitait un processus impossible à être

¹⁰⁰ Marta Traba, «La Cultura de la incultura en Colombia», *Diario de Occidente* 1964.

transféré, celui de la Révolution Mexicaine...¹⁰¹ ». Mais aussi elle critique toutes les formes bâtarde de l'engagement pamphlétaire¹⁰² dans un « mexicanisme mimétique » lorsque les artistes imitent un processus non transférable. Tout le répertoire thématique et technique du muralisme avait connu depuis les années trente une véritable expansion ; le corollaire de cette expansion fut l'instrumentalisation des éléments formels du muralisme vers, par exemple, la peinture de tableau¹⁰³. Par le biais de la critique au muralisme, la scène de Traba reprend son essor, car, une fois de plus, nous retrouvons l'opposition acharnée aux transpositions directes et sans altération des éléments formels, mais aussi de contenu vers une autre production artistique. Il en résulte un paradoxe radical dans sa formulation : en critiquant le muralisme, le nationalisme, le folklorisme, l'exotisme touristique des motifs picturaux, Traba critiquait en somme tout modèle qui voulait s'ériger comme canonique et dominant ; peu importait, alors si ce modèle venait d'outre-mer, du nord ou d'un pays du continent. Face à la validation des modèles dominants, Traba opposait la transformation, voire la manipulation des éléments, en allant au-delà de toute fidélité à la source. En un mot, pour contester les canons dominants il fallait s'opposer en transformant la source jusqu'à se l'approprier et la charger d'un nouveau potentiel.

L'étape de formation, comme elle le nomme, s'érige comme le point d'inflexion dans sa formulation. Dans le processus d'apprentissage l'exercice de la copie fait partie du chemin : le peintre copie les grandes œuvres européennes puis il côtoie les courantes en vigueur ; tout cela fait partie du processus de formation où l'apprenti reçoit ce qui en apparence n'est pas.

Inclusive puede afirmarse, recordando tantos espléndidos casos de hibridación que da la historia del arte latinoamericano, así como tantos fructíferos mestizajes artísticos, que la influencia europea, bien sea transmitida por el barroco, el romanticismo, el modernismo, inculcó, más que

¹⁰¹ « ...puesto que se imitaba un proceso no transferible, el de la Revolución mexicana » [« ...attendu que s'imitait un processus impossible d'être transféré, celui de la Révolution Mexicaine... »] Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970*: 87-88.

¹⁰² Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970*: 80.

¹⁰³ A cet égard Traba fustigeait violemment le travail du peintre équatorien Guayazamin comme l'exemple canonique de cette adoption vide des éléments formels du muralisme vers la peinture de tableau.

modelos a seguir, el prestigio de la invención formal. Así, el arte fue recibido como lengua, y también como habla, maleable y manipulable¹⁰⁴.

On peut même affirmer, en se rappelant les nombreux cas d'hybridation que donne l'histoire de l'art latino-américain et les nombreux cas de métissage artistique, que l'influence européenne, aussi bien à travers le baroque, le romantisme que le modernisme a inculqués plus que des modèles à suivre, le prestige de l'invention formelle. Ainsi, l'art était reçu comme langue et aussi comme parole, toujours malléable et manipulable.

Traba voit dans l'étape de formation un degré de domination qui doit être contesté par l'artiste à travers l'élaboration d'un langage formel transformé¹⁰⁵. La possibilité de manipuler et par conséquent de s'approprier les éléments de la culture dominante semble être le point de torsion dans la réflexion de Traba, car c'est grâce à cette réélaboration que se forge la différence entre l'étape de formation (comprise aussi comme domination culturelle européenne) et le projet hégémonique de l'esthétique de la détérioration issue des États-Unis.

Traba perçoit l'hybridation, caractéristique des pratiques culturelles latino-américaines, comme le résultat des processus d'une domination soumise à la manipulation ou à la transformation¹⁰⁶ ; en revanche, une domination qui est une imposition indistincte et sans réflexion rend la culture dépendante du pays dominateur. Ainsi, la modification, les échanges des éléments et leur adaptation aux nécessités particulières issues du contexte sont, parmi d'autres caractéristiques, les traits fondateurs du concept d'art latino-américain que cherche à construire Traba. En forgeant ce trait pour l'art latino-américain, Traba résout la polémique sur l'héritage culturel occidental de cet art ; or, l'art latino-américain prend ses racines dans une tradition culturelle plus large, mais il s'érige de façon autonome à chaque fois qu'il transforme cet héritage en outils de réflexion qui lui sont propres.

Alors que nationalisme et internationalisme marquent les pôles antagonistes de l'art latino-américain, Traba place la production

¹⁰⁴ Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970*: 64-65.

¹⁰⁵ Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970*: 70.

¹⁰⁶ « Ainsi l'art a été reçu comme une langue et aussi comme un langage, malléable et manipulable » Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970*: 70.

artistique au-dessus de la moyenne. Autrement dit, pour l'auteur l'art latino-américain n'est pas localisable dans un terme neutre parmi le nationalisme et l'internationalisme. L'art latino-américain réélabore le langage international pour mettre en question la fixation totalitaire du nationalisme. L'art latino-américain est un hybride qui s'ouvre vers le régional. Dans cette affirmation se loge la clé de voûte du projet de Traba : hybridation du langage et régionalisation de la pratique artistique. Ces deux aspects tissent le réseau de l'art latino-américain qui défait les fausses dichotomies ; mais avant tout ces deux axes changent la donne de la scène construite par Traba. Ainsi, il ne s'agissait pas selon Traba d'entreprendre la tâche d'internationalisation de l'art, voire même de son adéquation au récit hégémonique du marché ; en outre, il était hors de question de poursuivre une enquête pour retrouver la spécificité d'un art continental. En revanche, il était question de replier la production artistique vers le niveau régional et en faisant cela, retrouver les moyens et le langage particulier des œuvres issues d'un contexte défini.

L'élaboration d'un concept stratégique pour l'art latino-américain

Vers les années cinquante Marta Traba avait affirmé de façon véhémement l'inexistence d'un art latino-américain. Dans un article devenu fameux grâce à son ton affirmatif et combatif, Traba refusait l'espoir, tout à fait provincial, de trouver une identité commune à la production artistique du continent. Une telle enquête ne pouvait qu'aboutir dans de grosses généralisations qui oscillaient entre l'identification exotique des thèmes et l'exaltation du folklorisme comme traits communs de l'art latino-américain.

Es posible que invocar el "americanismo" sea un deseo de provincianos nacido de un complejo de inferioridad por nuestra falta evidente de cultura, o un concepto falsamente romántico. Nadie habla de "europeísmo" y sería una empresa casi imposible dar a la pintura europea (totalmente fragmentaria, parcelaria y caótica) una definición común¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Marta Traba, «¿Qué quiere decir "un arte americano"?», *Revista Mito* I, n° Febrero-Marzo Nro. 6 (1956): 200.

Il en résulte qu'invoquer "l'américanisme" est le désir des provinciaux nés dans un complexe d'infériorité à cause de notre manque évident de culture ou qu'il s'agisse d'un concept faussement romantique. Personne ne parle d'« européisme » et il nous semble presque impossible de donner à la peinture européenne (totalement fragmentaire, parcellisée et chaotique) une définition commune.

Face au péril des généralisations et des totalitarismes à caractère nationaliste, l'auteur plaidait pour les « expressions plutôt individuelles », c'est-à-dire pour les noms des artistes. Ainsi, pendant ces années, Traba écrivait une critique des noms propres en affirmant le travail d'un groupe d'artistes très précis¹⁰⁸. Cependant, ce qui attire notre attention ce n'est plus la contradiction frappante entre les positions de l'auteur ; en revanche, c'est vers la fin de l'article cité que nous retrouvons l'ébauche de la scène constitutive de l'art latino-américain. Ainsi, Traba écrivait : « Contra una evidencia, una esperanza¹⁰⁹ » [contre une évidence, un espoir] ; l'évidence était l'impossibilité de trouver une définition commune à tous les pays du continent, tandis que l'espoir était la promesse d'un art muni de sa propre voix. Si l'art latino-américain était dépourvu de toute définition et sa classification semblait être impossible, alors l'enquête était ouverte tant comme projet futur que comme une construction du possible. C'est sur ce plan –la construction au futur d'un concept d'art latino-américain où Traba consolidait son pari : l'art latino-américain s'érigera en dégageant sa différence par rapport au canon dominant. Comme dans un contre-jour, le poids affirmatif d'un art dominant, hégémonique et canonique dessinait les contours de cet autre art qui s'opposait, qui faisait résistance au mouvement d'inertie. Cependant, cet art n'existait pas encore ; il était en germe parce qu'il était possible et qu'il avait la potentialité du changement.

Vingt années plus tard, Traba insistait encore sur l'inexistence de l'art latino-américain lors du colloque organisé à l'Université d'Austin aux États-Unis :

La respuesta objetiva a la pregunta ¿existe en la actualidad latinoamericana un arte como una expresión artística distinta?

¹⁰⁸ Les plus remarquables appartiennent à un groupe d'artistes nés pendant les décennies des années vingt et trente ; parmi ces artistes Traba soutenait et promouvait le travail de : Fernando de Szyszlo à Peru, Alejandro Obregón et Fernando Botero en Colombie, Ricardo Martínez et José Luis Cuevas au Mexique, Enrique Tábara en Equateur et Rodolfo Abularach à Guatemala.

¹⁰⁹ Marta Traba, «¿Qué quiere decir "un arte americano"?, 201.

seria afirmar: nosotros NO EXISTIMOS ni como expresión artística distinta, ni tampoco como expresión artística, fuera de los límites de nuestro continente¹¹⁰.

[Pour répondre] objectivement à la question : existe-t-il à l'heure actuelle un art latino-américain en tant qu'expression artistique particulière. Il faudrait affirmer : nous N'EXISTONS NI comme expression artistique différente ni même en tant qu'expression artistique hors des limites de notre continent.

L'art latino-américain, selon Traba, n'existe pas en tant qu'unité stylistique commune à tous les pays du continent ; autrement dit, il n'existe qu'au détriment de la pratique artistique elle-même qui brise inlassablement les généralisations grossières. Mais encore, l'art latino-américain n'existe pas en dehors des limites géographiques du continent ; c'est-à-dire dans le discours de l'histoire de l'art international. L'art latino-américain est visible au regard des pays centraux lorsqu'il adopte le langage international de l'art : cinétisme bienveillant ou les pseudo-conceptualismes, les cybernéticiens et les vidéosimulations¹¹¹.

Une double condition s'œuvre en lissant les deux citations : d'abord, le constat véhément autour de l'inexistence d'un art latino-américain comme unité, puis la condition d'exclusion, voire même de méconnaissance de la pratique artistique régionale vis-à-vis des pays centraux. Cette double condition est synthétisée par Traba dans l'affirmation toujours provocante : l'art latino-américain n'existe pas. Cependant, lorsque Traba affirmait l'inexistence d'un art latino-américain, elle le faisait naître sur l'horizon critique d'une pratique artistique. Autrement dit, là où avait été le travail individuel des artistes et des initiatives isolées, Traba plaçait la promesse d'un art. Un art qui contestait la domination culturelle en s'appropriant le modèle hégémonique pour élaborer son propre langage, pour redonner du sens à sa production¹¹². Celle-ci fut la tâche entreprise par Traba tout au long des années soixante et soixante-dix à travers des stratégies diverses ; bien

¹¹⁰ Marta Traba, «Somos latinoamericanos», dans *El artista latinoamericano y su identidad*, sous la dir. de Damian Bayón, Caracas: Monte Avila Editores 1977; réimpression,

¹¹¹ Marta Traba, «Somos latinoamericanos», 39.

¹¹² « Nosotros no nos podemos dar el lujo de tener cosas descargadas de sentido en América latina. No podemos tener cosas descargadas de sentido porque nos falta el sentido en todo » [En Amérique latine nous ne pouvons pas nous donner la licence d'avoir des choses qui n'ont pas de sens. Nous ne pouvons pas avoir des choses dépourvues de sens puisque il nous manque de sens à tout]. Andres Di Tella, «Marta Traba: memoria de una palabra certera y bella», *Tiempo Argentino* 1983.

évidemment l'écriture était à la clé, mais aussi les émissions de télévision¹¹³, la gestion culturelle et la création des institutions¹¹⁴ qui aidaient à moderniser et dynamiser l'échange dans les pays du continent.

Entre l'écriture de l'article pour la revue Mito et la rédaction du DDV s'écoulaient presque deux décennies ; néanmoins, le péril semble être le même : écrire une histoire de l'art en généralisant les différences. Il fallait préciser et réélaborer les outils pour échafauder un concept d'art latino-américain que puissent contester l'exotisme touristique et les généralisations.

Hoy día no es preciso insistir sobre la bondad del concepto de Latinoamérica; hay más bien, una saturación y utilización oportunista del término. Es el momento, en cambio, en pleno boom de lo «latinoamericano», de insistir sobre la precisión de los conceptos¹¹⁵.

À l'heure actuelle il n'est pas nécessaire d'insister sur la bienveillance du concept de « Amérique latine », il y a plutôt une saturation et une utilisation opportuniste du terme. C'est le moment, en revanche, en plein 'boom' du 'Latino-Américain' d'insister autour de la précision des concepts.

Les concepts de Traba s'articulaient autour d'un axe complexe que nous avons cité auparavant : hybridation du langage et régionalisation de la pratique artistique. Nous avons déjà esquissé quelques aspects relatifs à l'hybridation du langage comme stratégie critique d'assimilation et comme opération de résistance. Le concept d'hybridation permettait d'avancer vers une autre conceptualisation de l'art en défaisant les schémas comparatifs, sans pour autant enlever le péril d'une généralisation grossière. Autrement dit, il était possible de tomber dans une autre généralisation comme celle qui affirme que l'art latino-

¹¹³ Pendant les années 1954 et 1958, Marta Traba a enregistré quatre programmes pour la toute nouvelle télévision colombienne; les quatre émissions étaient dédiées de manière exclusive à la divulgation et à la réflexion sur l'histoire de l'art occidental et à la présentation des artistes locaux : « Le musée imaginaire » « Une visite au Musée » « Le ABC de l'art moderne » et « Cours d'histoire de l'art » sont les titres des émissions. Voir à ce sujet le travail de Nicolas Gomez Echeverri et Natalia Paillé Plazas, *En blanco y negro: Marta Traba en la televisión colombiana, 1954-1958*. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, 2008;

¹¹⁴ Vers 1953 Traba inaugurait le Musée d'Art Moderne, projet qui pendant l'année 1957 sera refondé par Traba elle-même ; sans une location fixe, le Musée s'installe à l'Université Nationale de Colombie durant l'année 1963 sous la direction toujours de Traba jusqu'à sa démission et son exil futur de Colombie en 1969.

¹¹⁵ Marta Traba, *Mirar en América*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho 2005; 22.

américain est un art de l'hybridation¹¹⁶. Traba voulait conjurer ce péril par le biais de l'élaboration d'un concept d'art latino-américain plus stratégique et moins descriptif. Ainsi et en prenant le risque très critiqué pour elle-même¹¹⁷, Traba écrivait en 1983 que l'Amérique latine était un bloc culturel qui caractérisait sa production de façon tout à fait indépendante d'autres courants.

América Latina, como Africa, es un bloque. Compartimentado, pero bloque al fin. Por ello, pese a todas las controversias al respecto, es lícito hablar de arte latinoamericano o producido en América Latina, contribuyendo así a definir una cultura que no puede ni quiere confundirse con las demás¹¹⁸.

L'Amérique latine, comme l'Afrique, est un bloc. Un bloc compartimenté, mais un bloc finalement. C'est pour ça et en dépit de toutes les polémiques à ce sujet, qu'il soit licite de parler d'un art latino-américain ou bien produit en Amérique latine, en contribuant ainsi à définir une culture qui ne peut ni ne veut se confondre avec d'autres cultures.

Le livre *Arte de América Latina 1900-1980* [Art de l'Amérique latine : 1900-1980] est le dernier travail écrit par Traba à l'issue d'une recherche autour de la collection du Musée d'Art des Amériques appartenant à l'Organisation des Etats Américains à Washington. La comparaison avec l'Afrique est stratégique et si sa position semble être nuancée par rapport aux affirmations des années précédentes, la clé de voûte se trouve toujours dans DDV et son élaboration du concept de région. C'est dans le concept de région culturelle que Traba loge la clé

¹¹⁶ Voilà la lecture un peu appauvrie qui depuis les sciences sociales ont travaillé sur la culture latino-américaine et notamment sur la pratique artistique. Bien que le concept soit opératoire pour briser le schéma comparatif, une telle réduction contourne la question problématique de la réélaboration toujours diverse des pratiques artistiques. Une lecture constitutive de plusieurs approches depuis la sociologie a été le travail publié en 1990 Nestor Garcia Canclini, *Culturas híbridadas* [1990]. Mexico: Penguin Random House Grupo Editorial 2012;

¹¹⁷ "Aun cuando la marcación de tendencias generales es tan peligrosa, hay que correr, sin embargo, el riesgo de ver globalmente un continente como el nuestro, balcanizado sin cesar y a plena deliberación por el imperio. Es solo ese ver entero lo que nos permite acusar la tendencia asimilista y mimética de la última década, [...]" [Même si dénoncer des tendances générales est toujours très dangereux, il faut prendre le risque de voir de façon globale un continent comme le notre, qui a été balkanisé sans relâche par l'empire. C'est justement le fait d'avoir une vue globale du continent qui nous permet de dénoncer les tentatives mimétiques de la dernière décennie]. Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970*: 225.

¹¹⁸ Marta Traba et Banco Interamericano de Desarrollo, *Arte de América Latina, 1900-1980*. Washington D.C.: Banco Interamericano de Desarrollo, 1994; 165.

pour comprendre la production artistique du continent en conjurant les généralisations. Fort problématique, le concept de région culturelle trouve ses racines dans une lecture périphérique du travail de Lévi-Strauss. À cet égard, il faut bien noter que l'inclusion d'autres auteurs chez Traba se fait par le biais du commentaire ; il n'y a pas dans leur écrit aucune citation directe¹¹⁹. L'écriture de Traba correspond largement à une sorte de paraphrase des concepts d'auteurs autres¹²⁰. En ce sens, Traba actualise dans leur construction une lecture opérative d'autres concepts pour mieux saisir son sujet. Par exemple, la distinction chez Traba entre régions ouvertes et régions fermées est débiteur des annotations chez Lévi-Strauss¹²¹. L'idée d'organiser le continent à partir des régions ouvertes ou bien fermées semble en accord avec les précisions de l'anthropologue pour trouver une classification juste aux races, aux espèces et plus largement, aux formes culturelles. Loin de vouloir retomber sur le schéma comparatif, mais cette fois-ci à niveau conceptuel, il faut noter, cependant, qu'il s'agit chez Traba d'une application 'libre' des concepts ; cette application l'aide à dénouer nombre de problèmes. Le concept de région culturelle visait à défaire toute généralisation sur le problème de l'identité culturelle du continent, lorsqu'il s'appuyait sur les vagues d'immigration reçues par chaque pays pour enrober les diverses zones d'échanges culturels. Les régions fermées se caractérisent par ses « conditions endogamiques, pour la clôture, le poids de la tradition, la force d'une ambiance, la primauté de la race indienne et noire et ses métissages avec la race blanche¹²² ». Les pays qui exprimaient le mieux ces caractéristiques étaient : Pérou, Colombie, Équateur, Bolivie et Paraguay et d'autres pays du centre-Amérique où d'une part, les conditions de pauvreté et de misère s'accroissaient¹²³

¹¹⁹ La réédition du livre en 2005 compte avec de nombreuses notes de bas de pages ; ces notes ont été ajoutées par les auteurs chargés d'annoter et de compléter les notes implicites dans l'écrit original de Traba.

¹²⁰ « Una marca registrada de sus ensayos fue la ausencia de notas o referencias bibliográficas » [l'un de ses traits distinctifs dans ses essais c'était l'absence de notes ou bien de références bibliographiques] Mari Carmen Ramírez, « Sobre la pertinencia actual de una crítica comprometida », 39.

¹²¹ Notamment du travail de Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*. Paris: Plon, 1958;

¹²² « condiciones endogámicas, la clausura, el peso de la tradición, la fuerza de un ambiente, el imperio de la raza india la negra, y sus correspondientes mezclas con la raza blanca » [des conditions endogamiques, la clôture, le poids de la tradition, la force d'une ambiance, l'empire de la race autochtone et de la race noire et de tous les métissages avec la race blanche] Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970*: 92.

¹²³ Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970*: 92.

tandis que d'autre part, le climat et les conditions particulières d'existence aboutissaient aux traits de pays tels que Haïti, Cuba et les îles Caraïbe.

À l'encontre de ces caractéristiques, les régions ouvertes « sont pointées par leur progressisme, leur ardeur civilisatrice, leur ambition et leur tendance à glorifier les capitales, leur capacité à absorber et à recevoir les étrangers. La périphérie des régions ouvertes est configurée par des capitales, plutôt que par des pays ¹²⁴ ». Une classification des capitales s'imposait vis-à-vis de cette catégorie ; ainsi, Buenos Aires était à l'avant-garde, suivie de près par Venezuela, puis Santiago de Chili, Montevideo et enfin Sao Paulo. Ces capitales culturelles condensaient les dynamiques d'échange et d'ouverture dont les régions ouvertes étaient redevables.

Le pari de Traba était pour les régions fermées où les artistes avaient élaboré la synthèse souhaitée entre la tradition héritée et le langage local. Traba croyait fermement que la présence évidente du passé précolombien fonctionnait comme garant d'une imperméabilité culturelle. Bien que dans DDV, l'auteur soulevât une certaine méfiance face aux régions ouvertes, dans les années suivantes Traba allait nuancer sa position pour aboutir à une compression globale de la potentialité du bloc culturel¹²⁵.

L'organisation du continent par régions était en quelque sorte le corrélat adéquat pour attirer l'attention vers d'autres pays où l'intérêt d'internationalisation avait laissé de côté. En effet, les régions ouvertes étaient au plus haut point influencées par le langage international, tandis que les régions fermées, en élaborant leurs propres langages, résistaient à l'essor hégémonique. Une esthétique de la résistance s'élaborait dans ces régions oubliées, dans les marges culturelles d'un continent fort hétérogène. Alors que le continent répondait comme un bloc culturel vis-à-vis du regard externe, ce bloc culturel était en effet une large région de diversités. Rien de contradictoire dans les affirmations de l'auteur : Traba regroupait la diversité culturelle dans un seul bloc pour répondre aux

¹²⁴ « están pautadas por el progresismo, su afán civilizatorio, su capacidad de absorber y recibir al extranjero, su amplitud de miras y su tendencia a la glorificación de las capitales . Más que por países, la periferia del área abierta está formada por capitales” Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970*: 92.

¹²⁵ Voir à cet égard l'écrit déjà cité Marta Traba et Banco Interamericano de Desarrollo, *Arte de América Latina, 1900-1980*. Mais aussi le recueil d'essais et de conférences contenus dans Ema Araujo de Vallejo, *Marta Traba*.

espoirs hégémoniques des pays centraux. Autrement dit, le regard extérieur ne voit dans l'extension d'un territoire que le contour général d'un continent ; il l'assimile à un tout homogène, tandis qu'à l'intérieur les régions produisent et reproduisent leur diversité culturelle.

Reprenons alors la première citation de l'auteur qui ouvre cette scène : « Si l'on arrive à contempler les États-Unis et l'Amérique latine dans une relation égalitaire entre *régions culturelles*, la domination culturelle que nous impose la technologie impérialiste devient aussi inexplicable que surprenante ». Chez Traba les États-Unis étaient aussi un modèle de production artistique et culturelle régionale qui, dans un moment donné, avait offert aux artistes latino-américains un autre cadre de production qui brisait l'hégémonie européenne ; Traba ciblait notamment les propositions de l'expressionnisme abstrait¹²⁶. La production culturelle nord-américaine, avant les années soixante, gardait encore les sceaux locaux et régionaux dans l'élaboration de leur langage ; c'est avec l'avancée progressive du modèle technologique que l'art est englouti par la logique de consommation et perd, alors sa dimension régionale.

El arte norteamericano jamás tuvo aspiración universalista, sino que su naturaleza más genuina y por tanto respetable, la que ha hecho que el arte americano sea una modalidad de la vida americana, es justamente su regionalismo. El progresivo avance de la tecnología no hizo más que refrenar tal regionalismo, ya que las referencias quedaron estrechamente ligadas a los nuevos medios de comunicación masiva y a los bienes de consumo, debiendo sufrir, por ende, sus mismas variaciones¹²⁷.

L'art nord-américain n'a jamais eu aucune aspiration universaliste, car sa nature plus pure et par conséquent respectable, celle qui a fait que l'art soit une modalité de vie américaine, c'est justement son régionalisme. L'avance progressive de la technologie n'a fait que réfréner tel régionalisme, vu que les références artistiques ont été attachées aux nouveaux médias et aux biens de consommation, en devant souffrir les mêmes variations.

¹²⁶ Cf. Mari Carmen Ramírez, « Sobre la pertinencia actual de una crítica comprometida », 80.

¹²⁷ Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970*: 70.

Depuis l'adoption du modèle technologique, l'art nord-américain perd sa charge critique et sa capacité de réflexion; il doit se transmuter alors en un autre objet de consommation d'une société dominée par l'échange continu de produits et de langages. La culture nord-américaine s'éloigne ainsi de l'échelle communautaire pour cibler une universalité technologique¹²⁸, en imposant, dorénavant, son langage comme hégémonique. Ce langage hégémonique c'était, depuis Traba, le langage technologique de l'art moderne; en d'autres mots, il s'agissait du triomphe du langage issu du capitalisme avancé. Une société dominée par la technologie et qui en fait son guide va changer aussi sa dimension esthétique en détournant, par exemple, ses œuvres d'art en objets visuels. La synthèse du triomphe du langage capitaliste était, selon Traba, la consécration du fragment comme expression de la logique du marché et de la vitesse de consommation.

[el fragmento] ha logrado separar al artista de toda preocupación conceptual y significativa; lo ha convertido en un productor, cuyo suministro atiende celosamente, así como atiende que la demanda se produzca en el momento preciso y también en el momento preciso se cancele, cuando el mercado está saturado de determinado fragmento¹²⁹.

[Le fragment] a réussi à détacher l'artiste de toute problématisation conceptuelle et de toute signification; il a transformé l'artiste en un producteur qui suit attentivement cette production et qui sait quand arrêter cette production suite à un marché saturé de certains fragments.

Marta Traba fustigeait sans relâche l'adoption du langage d'une société de consommation dans d'autres contextes où les problèmes et les engagements étaient autres de ceux des pays industrialisés. Le chiffre de leur critique était, ainsi le 'mimétisme inconcevable' où plusieurs artistes avaient trouvé une solution formelle en gommant toute particularité, voire toute identité, de leur région. Ces artistes avaient, selon Traba, vidé le langage et en conséquence, s'étaient éloignés du public. L'esthétique de la détérioration, tel le nom donné par Traba à la démarche artistique du

¹²⁸ El arte moderno norteamericano ha aceptado ser, sin duda, una región de la tecnología. Desde el momento en que se produjo esa aceptación perdió la opción de interpretar globalmente una sociedad que ya no puede ver sino desde el ángulo que se le concede. [L'art nord-américain a accepté d'être, sans aucun doute, une région dans le domaine de la technologie. Depuis ce moment, il a perdu la possibilité d'interpréter globalement une société qui ne peut voir que sous l'angle déjà assigné] Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970*: 70.

¹²⁹ Ibid, 147.

capitalisme, cristallise les espoirs d'une société technologique. L'art nord-américain, en ayant perdu sa dimension régionale, détourne sa production vers les produits oisifs de consommation ; alors l'esthétique traditionnelle¹³⁰ perd aussi son objet signé dorénavant par le fragment-marchandise. Le concept d'esthétique de la détérioration chez Marta Traba s'appuie spécialement sur les processus de l'art nord-américain ; il décrit la vitesse des changements des avant-gardes. Selon l'avis de l'auteur, ces processus s'épuisent rapidement et sont immédiatement remplacés. Les pratiques artistiques liées à cette esthétique ont trois objectifs : l'amusement, la libération et la destruction. L'esthétique de la détérioration décrit la démarche d'un « art qui s'auto condamne au même destin que les autres produits de la société de consommation ; à peine est-il usé, à peine a-t-il rempli ses fonctions et satisfait son client qu'il disparaît »¹³¹.

Traba lisait ce détour de la culture nord-américaine avec inquiétude, notamment lorsqu'elle dénonçait le triomphe de l'esthétique de la détérioration comme langage hégémonique. Pour faire face à cette avancée Traba dessinait les contours d'une autre esthétique qui allait de pair avec la construction d'un art latino-américain ; autrement dit, s'il fallait construire une définition stratégique pour la production culturelle du continent, il fallait aussi refonder sa dimension esthétique. L'esthétique de la résistance était alors le corrélat nécessaire pour une nouvelle définition de l'art latino-américain.

À l'encontre de l'esthétique de la détérioration, l'esthétique de la résistance s'engageait dans la récupération d'un langage chargé de sens et qui développait son potentiel communicationnel. Ce langage était, bien évidemment, celui de la région culturelle où il s'inscrivait. Les artistes d'Amérique latine avaient perdu leur public, affirmait Traba ; la seule voie pour le retrouver c'était la récupération de la fonction significative de l'art¹³² qui cherche à redonner aux arts plastiques son potentiel afin de

¹³⁰ Selon Traba les deux objectifs de l'esthétique traditionnelle ont été toujours d'une part, d'assurer la pérennité de l'œuvre et d'autre part, de donner les coordonnées de style. Ces deux tâches consacrées à l'esthétique traditionnelle sont attachées à l'œuvre d'art au sens également traditionnel, ce qui correspond au tableau dans la pensée de Traba.

¹³¹ « el arte se autocondena al mismo destino que los demás productos de la sociedad de consumo; apenas se gasta, cubre una expectativa y satisface episódicamente a su cliente, desaparece » Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970*: 61.

¹³² Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970*: 73.

défier les normes établies. L'art de la résistance, comme Traba le nommait, utilisait tous les éléments d'un langage local, des traditions, des héritages communs avec des pays voisins pour redonner à l'art sa charge de danger que l'esthétique de la détérioration cherche à neutraliser. L'art de la résistance se repliait vers les conditions de sa région culturelle pour retrouver les éléments simples de sa pratique.

Le double mouvement qui engageait l'art latino-américain –le repli vers la région culturelle et la réélaboration du langage- distribuait autrement les limites d'une carte du Latino-Américain. L'esthétique de la résistance exigeait, d'une certaine façon, de redessiner la carte en déstabilisant les limites fixées.

La carte informe de ce qui est latino-américain¹³³

L'élaboration d'un concept d'art latino-américain devait contester l'ordre établi. Cela impliquait, depuis Traba, de dynamiser les échanges entre les pays pour configurer autrement les limites du Latino-Américain. Ainsi, l'art issu de l'Amérique latine était produit sous le signe de la résistance : une résistance au mouvement général et dominant de la scène internationale. À l'opposé d'autres critiques qui encourageaient l'internationalisation de l'art latino-américain dans le projet plus vaste d'un progrès économique et du développement culturel, Traba portait son attention sur les conditions économiques du continent. L'Amérique latine était, selon la lecture de Traba, une région balkanisée, colonisée et appauvrie depuis des siècles de domination¹³⁴. Il s'agissait de sociétés « qui ont été qualifiées par les sociologues d'archaïques, féodales, semi-coloniales ou ouvertement coloniales, qui vivent des situations de précapitalisme, de rachitisme du marché intérieur, de pressions des oligarchies au pouvoir, du développement outrancier soutenu par le revolver, de marginalisation de populations entières, de sociétés

¹³³ El mapa informe de lo latinoamericano. Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970*: 93.

¹³⁴ Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970*: 225.

dominées par la pensée paroissiale, le paternalisme, etc.¹³⁵ ». L'Amérique latine était ainsi aux antipodes du développement économique et technologique des États-Unis. En outre, le monde culturel en Amérique latine était, selon Traba, plus proche de ce que Levi-Stauss nommait « pensée sauvage » ; autrement dit, il s'agissait de caractériser la région à partir de traits rudimentaires et primaires. Depuis Traba, ces éléments rudimentaires étaient, par exemple, l'absence d'aliénation dès lors que les traits d'une société de consommation ou l'idéologie technologique n'existaient pas¹³⁶. La lecture menée par l'auteur ne faisait pas autre chose qu'accentuer l'opposition entre les deux parties du continent. Le contraste révélait l'urgence de la situation et décrivait logiquement le chemin à suivre : résister.

La carte du Latino-Américain se dessinait sur fond d'oppression et de domination économique et culturelle, dont les contours étaient toujours informes. À cet égard, Traba précisait « il faut rappeler que dans la plupart des villes -la vie urbaine est en effet une terminologie dépourvue de sens - la quasi-totalité de la troisième partie de la population nommée urbaine, provient des exodes paysans ou des migrations forcées qui vivent dans des conditions particulières déterminées notamment par le chômage, le manque de loi et l'inadaptation¹³⁷ ».

Traba en construisant une définition stratégique, plutôt que descriptive, de l'art latino-américain voulait conjurer nombre de problèmes: cette construction allait contester les généralisations grossières qui gommaient toute particularité culturelle et qui étaient à la base des regards exotiques d'historiens et de critiques d'art. « Nous continuons à produire une vie quotidienne pleine d'éléments archaïques que n'ont pas été touchés par les médias pas plus que par les formes de communications actuelles¹³⁸ ». Pour les conjurer, Traba redessina les limites du continent et ses échanges, notamment à travers les régions ouvertes et les régions fermées. Difficile d'examiner les échanges culturels parmi les différentes régions, mais le constat semble être le

¹³⁵ Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970*: 65-66.

¹³⁶ Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970*: 72.

¹³⁷ Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970*: 66.

¹³⁸ Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970*: 76.

même : la région culturelle ou bien les blocs qui faisaient naître l'art latino-américain étaient archaïques et appauvris.

La pauvreté et la misère étaient le diagnostic des pays centraux, même des intellectuels locaux sur le continent. Il fallait bien s'en sortir et laisser derrière, pour le progrès, les obstacles. En ce sens, le style de vie américaine était aussi la promesse de l'avenir avec la technologie de la vie quotidienne qui allait assurer la prospérité. Face à la carte informe d'un continent appauvri, les pays centraux avançaient leur projet de développement¹³⁹ : dans le champ artistique, il s'agissait d'internationaliser. À l'opposé, Traba ne voyait pas dans les contours informes un manque ou un obstacle vers l'avenir. D'une certaine façon, Traba accentuait ces traits. Si l'état appauvri de tout un continent déclenchait la sonnette d'alarme des pays centraux, Traba savait déjà qu'une telle attention n'était pas désintéressée. Là où les administrateurs économiques ne voyaient qu'obstacles, Traba les détournait pour une pratique rechargée de sens. Elle y retrouvait là le germe pour le renouvellement de la pratique internationale. « Il faudrait ici convenir que dans nos sociétés il n'existe pas la répression par des contrôles techniques, il n'existe pas non plus la fatigue causée par l'aliénation technologique et par la détérioration des avant-gardes qui inquiète les sociétés cultes¹⁴⁰ ».

Traba rejetait ainsi, la plainte et le manque de conditions favorables, en tant qu'obstacles pour la pratique artistique dans le

¹³⁹ No es una coincidencia que esta obligación marche paralela a la "generosa" ofensiva camuflada bajo el nombre de la Alianza para el Progreso, la fácil simpatía universal irradiada desde el "estilo Kennedy" a la acrecentada voracidad de compra de accionistas norteamericanos sobre empresas mixtas o nacionales del continente, a la mano tendida a las dictaduras, a la concesión de préstamos que hipotecan el futuro de nuestros países, a la sofocación instantánea de cualquier intento de independencia (Santo Domingo, Bahía de los Cochinos) y al bloqueo cerrado contra la Revolución cubana, Al final de la década, sólo el Perú y Chile –una vez sofocada la revolución boliviana- levantan la cabeza de la depresión colectiva. [Il ne s'agit pas d'une simple coïncidence que cette obligation va de paire avec la 'généreuse' offensive camouflée sous le nom d'Alliance pour le Développement : cette gracieuse sympathie universelle rayonnée par le style Kennedy en passant par l'achat de boîtes mixtes ou nationales du continent, par des actionnaires nord-américains, la main ouverte et favorable aux dictatures, la concession de crédits hypothécaires sur le futur de nos pays, l'étouffement instantané de toute tentative d'indépendance (Santo Domingo, Bahía de Cochinos) jusqu'au le blocus contre la Révolution Cubaine. Vers la fin de la décennie, seuls le Pérou et le Chili –une fois étouffée la révolution en Bolivie- ont su lever la tête depuis la dépression collective.] Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970*: 205.

¹⁴⁰ Aquí es donde habría que convenir que nuestras sociedades carecen de la represión por controles técnicos, de la fatiga por la alienación tecnológica y del desgaste por el deterioro de las vanguardias que aquejan a las sociedades cultas. Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970*: 77.

continent. L'art latino-américain n'existait pas, il était vrai ; mais il n'existait pas vis-à-vis des contraintes du développement outrancier. Il n'existait pas non plus face aux exigences d'internationalisation et depuis le développement d'un langage technologique. Cependant, il ne s'agissait pas de le faire naître dans ces conditionnements. Au contraire, il fallait assumer l'informaté de la carte dont la pratique artistique perdait aussi sa forme pour devenir manifestement régionale. L'art latino-américain, affirmait Traba, est un casse-tête où chaque pièce est aussi importante que l'autre pour former l'ensemble et comprendre de quoi il s'agit¹⁴¹.

Le repli de l'art vers la région était l'opération fondatrice chez Traba, car, en auscultant les reliefs du local elle dessinait la fonction et les matériaux de l'art. Or l'art se débarrassait des contraintes technologiques qui, dans la région, n'existaient guère pour embrasser de plein gré les moyens simples, voire pauvres de la pratique : le dessin et la gravure. Face à l'adoption soumise des langages hégémoniques de la technologie, le dessin faisait preuve de précarité. Comme la gravure, il était à portée de mains pour témoigner de la réalité environnante par le biais, notamment, de la figuration. Le dessin et la gravure étaient, en effet, la clé de voûte dans la récupération du public par les artistes latino-américains, car, ils avaient le pouvoir de relier la dimension politique et culturelle aux éléments régionaux. D'une certaine façon, les moyens techniques choisis par Traba allaient à l'encontre des nouvelles expérimentations, notamment, celles engagées dans la dématérialisation de l'œuvre d'art. Depuis Traba, l'expérimentation n'était autre qu'une contrainte dans l'inlassable processus de renouvellement de la marchandise. Les artistes résistant, comme les nommait Traba, ne voyaient pas dans la récupération des matériaux et des moyens techniques une dépréciation de leur pratique ; au contraire, la gravure et le dessin étaient les chiffres du retour à l'échelle humaine auparavant délaissée par les artistes optiques, signaleurs ou minimalistes nord-américains¹⁴².

En effet, le dessin, la gravure et la peinture marginalisées à l'époque de l'expérimentation, récupéraient leur centralité dans un

¹⁴¹ « El arte latinoamericano es un rompecabezas donde cada pieza es tan necesaria como la del al lado para formar un conjunto y comprender de que se trata. » Traba, M. *Mirar en Nicaragua*. Escrito en 1981, inédito, cité par Victoria Verlichak, « La cultura de la resistencia », 183.

¹⁴² Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970*.

continent où les moyens techniques étaient aussi marginalisés. Le dessin travaillait, selon Traba, « dans la récupération de la mémoire et comme compilateur de données ».¹⁴³ ». La tâche du dessin était bien précise dès lors que « le dessin ne consigne pas ce qu'il peut voir, sinon ce que sent l'artiste : Violence, déformation, déchirements de l'image, fragmentation, contrepoints. L'artiste nous donne, quand même, une apaisante sécurité : il sent la colère¹⁴⁴ ».

L'esthétique de la résistance réfléchissait sur ces moyens dévalorisés pour leur redonner un statut dans un combat plus large : celui de récupérer la dimension significative de l'art dans sa communauté. Bien évidemment, la peinture n'avait pas besoin d'une esthétique particulière ; depuis des siècles d'histoire de l'art, elle n'avait pas perdu son statut. En dépit de cela, les années soixante et soixante-dix avaient bien changé, à plusieurs égards, la donne et l'esthétique de la résistance avait la tâche de restituer, parmi d'autres techniques, la peinture, le dessin et la gravure.

A los artistas y a los críticos de la resistencia no nos importa en absoluto entrar en el tejido engañoso de la superestructura cultural. El relevamiento de un arte regional, tan distante de indigenismos y nativismos ramplones y funestos, como de la trampa sin salida de un 'arte planetario', es el objetivo de un arte que procesara con las reservas del caso y en la medida en que sean reducibles al discurso de la ficción, los nuevos datos tecnológicos, científicos y sociales que se vayan produciendo, bien sea para aceptarlos o rechazarlos. Esto significa que la vía de resistencia es polisémica y no acata un determinado programa de trabajo que desemboque en formas instruidas de antemano. La resistencia es el comportamiento estético que presentamos como alternativa a los comportamientos de moda, arbitrarios, onanistas o destructivos¹⁴⁵.

Nous les artistes et les critiques de la résistance nous ne sommes absolument pas intéressés pour entrer dans le tissage toujours mensonger de la superstructure culturelle. La reconnaissance d'un art régional, aussi distant des indigénismes comme de primitivismes vulgaires et funestes,

¹⁴³ Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970*.

¹⁴⁴ Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970*.

¹⁴⁵ Marta Traba, «Somos latinoamericanos», 41.

refuse aussi le piège d'un art 'planétaire' ; il s'agit donc d'un art qui élabore avec recul et au fur et à mesure, les nouvelles informations issues de la technologie, de la science et de la société, soit pour les adopter soit pour les refuser. Cela signifie que la voie de la résistance est toujours polysémique et qu'elle n'accepte aucunement les programmes de travail qui aboutissent dans des formes établies à l'avance. La résistance est le comportement esthétique que nous présentons comme alternatif vis-à-vis de tendances de mode, arbitraires, onanistes et destructives

Il fallait résister à différents égards : au sens esthétique, au sens politique, mais aussi au sens théorique. Résister était d'une part, réfuter toutes les formes préétablies, homogènes qui amenaient dans leur confort la promesse d'une inclusion dans le discours international. Mais il s'agissait, d'autre part, de cesser de considérer les siècles de domination culturelle et économique comme des contraintes justifiantes de ne rien faire. L'art latino-américain se définissait ainsi pour sa charge de subversion qui transmue la domination dans un nouveau langage et un manque dans l'actualisation des traditions. L'art latino-américain ne dessinait pas une totalité homogène, il était morcelé dans des bribes informes et contradictoires. L'esthétique de la résistance balisait le chemin de l'art latino-américain fondé non plus sur les œuvres particulières ou bien le caractère des artistes, mais sur le refus de l'unité close. Le détour théorique et critique de Traba redessinait la carte du continent avec des coordonnées autres que celles du canon esthétique dominant.

La portée de l'enjeu visé par Traba enflamme la scène. Nous l'avons déjà remarqué à plusieurs reprises : la véhémence emporte le récit chez Traba, en faisant tourner la scène sous le poids du pathos. Ainsi, la scène faite par l'auteur atteint, à plusieurs égards, l'emportement de la scène barthésienne lorsqu'elle exige, demande, dénonce et s'enflamme. Néanmoins, il ne s'agit guère d'une scène de ménage. L'élaboration d'un concept d'art latino-américain exige, selon Traba, d'être prête à se battre¹⁴⁶. En résumé, l'art latino-américain, comme projet critique, voire même comme projet culturel plus large, renonçait aux formes préétablies. En faisant cela, il subvertissait le canon de légitimation et visait l'inclusion d'autres pratiques également marginales. L'art de la résistance, restait en dehors de la grande institution culturelle tant qu'il

¹⁴⁶ Victoria Verlichak, «La cultura de la resistencia», 185.

s'engageait à chaque fois à défaire sa forme pour la transmuier
inlassablement en pratique critique de sa propre fondation.

***Quelque chose de neuf*, de vieux et de volé : l'art latino-américain dans deux textes de Juan Acha.**

Tout au long des années 70, le débat autour de la fonction de la critique et de la théorie de l'art en Amérique latine prenait son essor. En essayant de prolonger la discussion au-delà de la question 'latinoaméricaniste', l'ensemble des propositions élaborées durant la période cernait le problème de la production artistique face aux enjeux sociaux politiques du continent. La physionomie du continent avait changé : les échecs à répétition dans la tentative « Panaméricanistes » entre les États-Unis et le continent sud-américain avait laissé la place à l'intervention ouverte des États-Unis dans la politique locale face au péril de l'expansion de la Révolution Cubaine. Ces deux processus dirigés par la politique extérieure nord-américaine depuis 1948 avec la Carta de Bogotá¹⁴⁷ et son corollaire avec l'exécution sur tout le continent du programme économique et administratif de *l'Alianza para el Progreso* [Alliance pour le Progrès], avaient démasqué les intérêts expansionnistes des États-Unis sur le continent. Pour les intellectuels sud-américains, il s'agissait, désormais, de 'reconfigurer' le rôle des intellectuels face aux contraintes dues à la Révolution Cubaine et à la volonté d'intervention des États-Unis pour combattre l'avancée communiste.

Si la physionomie du continent avait changé, les enjeux et la portée de la pratique artistique devaient suivre le rythme de ces changements. Cela était le constat et l'engagement pris par Juan Acha. D'une façon très restreinte, nous pourrions lire la majorité de son travail à la lumière de l'histoire politique du continent, en tissant, à chaque fois, la maille des événements politiques qui ont marqué les décennies de sa production. La correspondance entre événements politiques continentaux, vie privée et

¹⁴⁷ Carte de conformation de la OEA (Organisations des Etats Américains) signée en 1948 pendant la première réunion mais que n'est entrée en vigueur que en 1951.

travail théorique peut toujours se faire, car, en effet, Juan Acha incarne la figure de l'intellectuel engagé : d'une part, il promouvait un Art nouveau qui encourageait les pratiques avant-gardistes au Pérou dans les années 50¹⁴⁸ ; d'autre part, comme théoricien et polémiste, il plaidait la 'révolution culturelle'¹⁴⁹ du continent. Néanmoins, l'identification entre auteur, œuvre et contexte politique semble être insuffisante pour dégager la portée des concepts élaborés par Acha.

Notons d'abord les trois points qui vont être développés dans les écrits de Juan Acha : l'histoire de l'art, la critique d'art et la théorie de l'art. La frontière entre chacune de ces pratiques est distinguée de façon précise dans les textes d'Acha ; mais cette frontière délimitée est moins liée à une déclaration ou à une définition claire, qu'au fait d'une ruse, d'un développement, d'un jeu soigneux de stratégie. Bien que le mot stratégie puisse être compris dans un sens négatif qui cacherait une manipulation, nous préférons garder le sens qu'il a dans le déroulement d'un jeu, c'est-à-dire, comme une élaboration anticipatoire avec un but préétabli. L'histoire, la critique et la théorie de l'art ont chacune un emplacement et une tâche très précise dans les textes d'Acha. À l'intérieur du champ artistique où chaque pratique aurait défini ses propres frontières, ses outils et ses opérations, ce découpage fait par Acha fait partie de ce jeu d'anticipation où se logent plusieurs mouvements stratégiques. Autrement dit, dans ces écrits théoriques, la séparation entre l'histoire de l'art et la critique d'art semble être l'un des enjeux principaux du texte. Nous voudrions ici répéter le mouvement de division opéré par Acha pour parvenir à en dégager la portée de sa conception de l'art en Amérique latine.

¹⁴⁸ Au milieu des années soixante Juan Acha accompagnera et soutiendra à travers ses écrits et son travail dans les galeries, la formation et consolidation du groupe nommé « Arte Nuevo ». Le groupe rassemblait Ernesto Maguina, Consuelo Rabanal, Leonor Chocano, Luis Zevallos Hetzel, Luis Arias Vera, Teresa Burga, Jaime Davila, Gloria Gomez Sanchez, Hilda Chirinos et Eduardo Castillo parmi d'autres. Le coup d'état en 1968 favorisera davantage la production graphique, comme l'affiche et la production artistique engagée dans la démarche sociale et nationaliste au Pérou. Cf. David Flores-Hora, «Transitos multiples: dictaduras militares y arte en el Peru entre los años '68 y '80», dans *Arte y crisis en Iberoamérica: Segundas Jornadas de Historia del Arte*, sous la dir. de F.G. Schiappacasse, G.C. Aliaga et J.M.M. Silva, Santiago de Chile: RiL Editores, 2004; réimpression,

¹⁴⁹ Cf. A. Miguel Lopez et Emilio Tarazona, «Juan Acha y la Revolución Cultural. La transformación de la vanguardia artística en el Perú a fines de los sesenta».

Si la distribution et l'emplacement de l'histoire, la critique et la théorie de l'art se font dans le texte comme une sorte de disposition stratégique, entre rapprochement, opposition et encerclement, l'écriture chez Acha anticipe ces mouvements. Le style, selon Roland Barthes, peut être compris comme une force individuelle liée aux contraintes personnelles de l'écrivain. Le style s'érige en rituel privé hors de tout clivage social ; il est donc « le produit d'un allant¹⁵⁰ ». L'écriture, en revanche, serait le résultat d'une intention et d'un choix ; elle est, d'après Barthes, un *éthos* qui relie le travail de l'écrivain à une fonctionnalité précise : la destination sociale du langage littéraire. L'écriture est logée ainsi dans les champs de décisions que l'auteur prend pour construire sa position. Elle est ainsi le lieu où l'auteur va relier la forme de son texte à une historicité de la langue¹⁵¹ . En ce sens, l'écriture est aussi le mouvement progressif de dépliement de la ruse. Il n'est guère question de manipulation. L'écriture élabore, à partir des différentes combinaisons, l'autorité de l'auteur et cette élaboration a une longue histoire, comme le précise Barthes¹⁵². Bien qu'une recherche sur les variations de styles et d'écritures dans les textes des critiques et des historiens d'art en Amérique latine soit un travail très vaste et encore à réaliser, nous voudrions ponctuer quelques traits récurrents parmi les textes d'Acha.

La production écrite d'Acha est ample ; elle comporte divers articles et commentaires écrits pour les journaux, notes d'expositions et d'artistes destinées aux magasins spécialisés, aux essais et aux textes issus de recherches académiques¹⁵³. L'ensemble de sa production intellectuelle jalonne le déplacement progressif de la critique vers le champ plus large et aussi plus imprécis de la théorie de l'art. Bien qu'il soit possible de distinguer deux moments dans sa production¹⁵⁴ où la frontière serait l'exil en 1971 au Mexique, nous nous garderons de diviser le travail d'Acha par périodes. À cet égard, les textes choisis montrent la persistance des questions, la réitération de thématiques déjà annoncées

¹⁵⁰ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* . Paris: Éditions du Seuil, 1972; 16.

¹⁵¹ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*: 17.

¹⁵² Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*: 23 et ss.

¹⁵³ A la fin de ce chapitre nous présentons une bibliographie non-exhaustive des publications de l'auteur.

¹⁵⁴ La division entre première et seconde période est marquée par plusieurs commentateurs du travail d'Acha ; la première période correspond à son travail fait au Pérou en tant que commissaire, critique, 'agitateur culturel' dans un pays révolté par le coup d'état, tandis que la seconde période s'initie avec son exil au Mexique en 1971.

dans ses premiers articles et qui ont hanté la pensée d'Acha. En ce sens et de façon générale, l'écriture d'Acha orbite aux alentours d'un ton résolument catégorique avec des nuances qui amènent le ton énonciatif. Tout au long de ses textes Acha, n'abandonne pas la force qu'apportent les affirmations emphatiques et c'est dans le mouvement de ces phrases qu'Acha élabore à chaque fois son bilan. Ainsi, le rythme oscille entre les déclarations péremptoires, les affirmations lapidaires et la prospection des actions. Le passage d'un rythme à l'autre est disposé d'abord par le diagnostic de la situation, puis par l'urgence qui en découle. Ces annotations, qui s'appuient dans une sélection de textes, peuvent configurer tout de même les traits d'une écriture particulière ; une écriture qui se situe entre la critique et la théorie de l'art.

Il est possible de repérer dans les textes d'Acha la succession ou la répétition de trois étapes : le diagnostic, l'évaluation et la prescription ; étapes qui sont relayées, à leur tour, par les phrases emphatiques, affirmatives ou bien prescriptives. La séquence de trois étapes a aussi son corrélat à d'autres niveaux du texte, par exemple, à l'emplacement des objets d'études et de champs disciplinaires. Les arts populaires – artisanats-, l'art culte et le design configurent l'horizon matériel de réflexion pour Acha. La critique, l'histoire de l'art et la théorie de l'art vont intervenir, selon cet auteur, en tant qu'encadrements théoriques pour chacune des pratiques artistiques.

Marxiste déclaré et pratiquant avoué du matérialisme historique, les textes d'Acha s'organisent sous l'égide du chiffre trois. Cela semble être plus évident dans les textes et les essais issus des recherches académiques où Acha s'attaque à une démarche plus large et plus ambitieuse : celle de dessiner le système de production artistique du continent. En effet, vers la fin de la décennie des années soixante-dix, Acha entreprend une recherche sollicitée par l'École Nationale des Arts Plastiques (ENAP) à l'Université Nationale Autonome du Mexique (UNAM). En ayant pour objectif l'identification de nouvelles formes de participation sociale dans les arts plastiques, il prend « les circonstances latino-américaines comme la clé de voûte à toute considération qui peut être extraite de l'actuelle situation générale de l'art et de la société ¹⁵⁵ ». Cette volonté de 'systématisation' sociologique des pratiques artistiques

¹⁵⁵ Juan Acha, *Arte y sociedad : Latinoamérica : sistema de producción*: 13.

prendra tout son essor à partir des années quatre-vingt. Le système que l'auteur construit est véritablement très large et complexe. Il est le résultat d'un emboîtement des catégories et des sous-catégories qui dessinent l'ensemble de la production culturelle de l'humanité. Production culturelle qu'Acha va élargir jusqu'à englober la production scientifique et la technologie. Nous n'envisageons pas ici la description détaillée du système, car, en se pliant à la séduction du système, Acha déloge toute spécificité de la pratique artistique en Amérique latine. Néanmoins il nous semble important de faire un filage, forcément rapide, de quelques éléments disposés dans le système et que nous verrons resurgir d'une façon abrégée dans les deux textes que nous travaillerons par la suite.

La structure du système répète inlassablement la division ternaire. Elle situe comme cadre majeur des processus socioculturels les unités basiques interdépendantes : la production, la distribution et la consommation. Acha consacrera la publication d'un livre pour chacune des unités basiques : ainsi, en 1979 Acha s'attardera sur l'unité basique de production dans *Arte y Sociedad : Latinoamérica. El sistema de producción* [Art et société: Latin-Amérique. Le système de production]; puis en 1981 l'auteur insistera sur les liens profonds qui attache la production artistique et société *Arte y Sociedad : Latinoamérica. El producto artístico y su estructura* [Art et société: Latin-Amérique. Le produit artistique et sa structure]. Finalement, Acha travaille sur les circuits de distribution et de consommation culturelles dans *Arte y su distribución*¹⁵⁶ [L'art et sa distribution]. C'est principalement dans ces trois publications qu'Acha échafaude son système de pensée. Les unités basiques gardent toujours une étroite relation d'interdépendance et tout au long de ces écrits on peut retrouver les traces du système sous-jacent.

À la tête de ce système se trouvent alors les trois unités basiques qui englobent la production culturelle. Celle-ci est divisée selon trois ordres : la production scientifique, la production technologique et la production issue des « technologies naïves ¹⁵⁷ ». En ce sens, l'art

¹⁵⁶ Juan Acha, *Arte y sociedad : Latinoamérica : sistema de producción*.

¹⁵⁷ Cette catégorie restera encore imprécise dans les textes d'Acha jusqu'à la publication du deuxième titre consacré à la distribution artistique où les technologies naïves se rapprochent des processus d'autogestion ou d'auto-apprentissage et qui aboutissent,

configure un sous-système de production artistique visuelle qui est relié au fonctionnement du système de production culturelle. Acha garde toujours le souci des mots, car quand il parle de production artistique visuelle, il s'abstient d'employer des mots comme ceux « d'œuvre d'art » ou « d'artiste ». En ce sens, l'auteur remplacera ces mots par les termes de produits, de producteurs et de production

Bien évidemment, les produits de la culture ne peuvent pas être englobés par une catégorisation des arts, raison pour laquelle Acha fera plusieurs distinctions. Ainsi les objets utilitaires de la technologie, les objets de connaissance issus des sciences humaines et naturelles, le langage, la religion et la philosophie vont être répertoriés comme produits culturels. De la même façon, l'art doit être aussi divisé : les opérations manuelles doivent se distinguer des opérations sensibles - visuelles ainsi que des opérations théoriques. Cette division ne brise pas pour autant l'interdépendance des opérations comme le précise l'auteur¹⁵⁸. Acha relie la dynamique et l'échange entre ces opérations, à deux principes de régulations : le principe de permanence et le principe de changement ; car ce dernier « régule les transformations dictées par les vicissitudes sociales¹⁵⁹ » dont le système se sert pour auto, générer les changements. Mais Acha y ajoute un autre « mécanisme dialectique », celui de la causalité et de la finalité. Ce dernier mécanisme va jouer un rôle déterminant dans le mouvement complet du système en faisant le passage du produit –objet brut- vers une réception esthétique de l'objet. Mais revenons aux opérations, car elles ne sont que trois opérations de l'humanité : celle de dessiner, de colorier et de modeler ou d'assembler les pièces. Sous ces trois opérations, plus ou moins transformées par l'interaction des technologies ou bien par le « développement » de la société, se loge tout de même l'ensemble de la production artistique de l'humanité.

À l'égard des producteurs Acha tient à souligner qu' « en effet, les œuvres des artistes, dans la plupart de cas, sont le simple résultat du système, c'est-à-dire, de simples applications ou dérivations de celui-ci ; les œuvres sont ainsi la conséquence d'un moment historique, car elles

dans la production artistique, à la figuration. Cf. Juan Acha, *Arte y sociedad : Latinoamérica : sistema de producción*.

¹⁵⁸ Juan Acha, *Arte y sociedad : Latinoamérica : sistema de producción*.

¹⁵⁹ Juan Acha, *Arte y sociedad : Latinoamérica : sistema de producción*: 28.

sont loin d'être des créations à proprement parler ¹⁶⁰ ». Finalement, Acha ponctue les caractéristiques de la production à l'intérieur du fonctionnement du système. Bien que l'auteur soit réticent à employer les mots habituels d'œuvre d'art ou d'artiste, il ne peut récuser le fait qu'il est en train de décrire le fonctionnement de la production artistique. Ainsi, en parlant de la production, Acha situe comme principe de celle-ci la transformation du matériel. Néanmoins, la transformation est double : d'une part, il s'agit de la transformation du matériel dans une pratique de manipulation et d'autre part, il s'agit d'une transformation spirituelle de la matière. Sur ce point, l'auteur précise:

La transformación plástica exige, como es obvio, el dominio en el manejo de las operaciones manuales (dibujar, colorear y modelar), las sensitivo-visuales (recursos compositivos) y las teóricas (el porque del arte, sus finalidades o ideales), (...) El dominio operacional conjuga dialécticamente la teoría y la práctica, constituyendo esta última la conjugación de la manualidad y la sensibilidad. Por lo regular, se cree y se toma exclusivamente el arte por un medio de expresión, pues nos expresamos y, consiguientemente, la expresión aparece en toda obra humana¹⁶¹.

La transformation plastique exige, c'est une évidence la maîtrise des opérations manuelles (dessiner, colorer et modeler), des opérations sensibles-visuelles (ressources de composition) et des opérations théoriques (le pourquoi de l'art, sa finalité ou son idéal) [...] La maîtrise opérationnelle combine de façon dialectique la théorie et la pratique ; cette dernière est le résultat de la combinaison entre le manuel et la sensibilité. De façon générale, on considère et admet pour définition exclusive, l'art comme étant un moyen d'expression, puisque nous nous exprimons tous, et par conséquent, l'expression est présente dans toute œuvre humaine.

Ce double rapport entre transformation pratique et théorique produira, par la suite, l'identification de procédés rationnels et irrationnels. Le « saut irrationnel », comme le nomme Acha, se réfère à ce processus de 'création' artistique –et ici ce mot création est étonnant– qui ne peut pas être expliqué par une description théorique rationnelle. Or la jonction et l'imbrication des transformations produisent la configuration formelle, chromatique ou volumétrique d'un objet.

¹⁶⁰ Juan Acha, *Arte y sociedad : Latinoamérica : sistema de producción*: 32.

¹⁶¹ Juan Acha, *Arte y sociedad : Latinoamérica : sistema de producción*: 34.

D'abord, cet objet en tant que résultat d'un processus de production matérielle ne contient aucune qualité ou condition artistique. Néanmoins, il porte une utilité et c'est sur la distinction de celle-ci qu'est placée la configuration de l'objet artistique. Acha différencie, ainsi, l'utilité sacrée (mythique ou religieuse) et l'utilité socioculturelle. Cette dernière effectue ce passage décisif de l'objet produit vers la société grâce à l'intervention du 'mécanisme dialectique' de la causalité et de la finalité, qu'Acha avait placé auparavant du côté des produits. Ainsi, l'objet situé au sein de la société est soumis aux contraintes de la distribution, de la réception et de la consommation. C'est dans l'alchimie, que se crée dans le tourbillon de la triade distribution-réception-consommation, que l'objet est désormais investi des qualités artistiques. Voilà, finalement, l'œuvre d'art reconduite et reliée à sa fonctionnalité principale :

En conclusión, lo específicamente artístico dista mucho de ser materia de simple clasificación morfológica : ni se comprueba con el formato del producto, haciéndonos pensar que todo cuadro contiene necesariamente méritos artísticos de tipo creativo, ni basta que emita sensaciones afectivas, vale decir, que toque nuestros sentimientos o nos haga sentir o emocionar. Tampoco es suficiente que el producto revele un dominio manual sensitivo-visual o teórico, ni que refleje la subjetividad del productor o lo que esta tenga de social y de individual. Estamos ante la medula de las cuestiones artísticas y su difícil aprehensión y definición, que solo podemos circunscribir aquí a la repercusión de lo sensitivo-visual de la obra sobre la subjetividad artística del receptor. Esto en cuanto a lo específicamente artístico de la obra, pues la calidad de esta depende, para nosotros, del grado de ruptura con el sistema que ella muestra y, sobre todo, de sus efectos sociales. No en vano nos estamos refiriendo a sistemas de producción de innovaciones artísticas y al arte como fenómeno sociocultural¹⁶².

Pour conclure, ce qui demeure comme spécifiquement artistique est loin d'être compris dans une simple classification morphologique : ni cela ne se vérifie dans le format du produit, comme si tout tableau contenait déjà les mérites artistiques de type créatif ; ni ce n'est suffisant qu'il induise des sensations affectives, c'est-à-dire, qu'il s'adresse à nos

¹⁶² Juan Acha, *Arte y sociedad : Latinoamérica : sistema de producción*: 37.

sentiments ou bien qu'il nous emporte dans l'émotion. Ce n'est pas non plus suffisant que le produit révèle une maîtrise manuelle sensitivo-visuelle ou théorique, ni qu'il reflète la subjectivité du producteur ou bien celle de la société ou de l'individu. Nous nous retrouvons au cœur des questions artistiques et face à la difficulté de les saisir et de les définir ; questions, qu'ici, nous circonscrivons entre la répercussion sensitivo-visuelle de l'œuvre et la subjectivité artistique du spectateur. Voilà pour le travail spécifiquement artistique, pour ce qui est de qualité de l'œuvre cela dépend, pour nous, du degré de rupture qu'elle montre par rapport au système et surtout, par rapport à ses conséquences sociales. Il n'est pas surprenant donc que nous parlions ici des systèmes de production d'innovations artistiques et de l'art en tant que phénomène socioculturel.

En guise de résumé et en essayant de ressaisir les éléments mis en circulation dans ce système de production culturelle, nous proposons une description qui dessine l'hierarchie des étapes. La description que nous venons d'esquisser n'est qu'un morceau du système, plus ample et plus complexe, conçu par Acha dans plus de vingt ans de travail¹⁶³. Toutefois, ce filage rapide entre les textes et les propositions d'Acha montre d'une part, l'ampleur de la tâche envisagée par l'auteur ; et d'autre part, signale la récurrence dans l'organisation de son système de la triade qui se déplie et se sous-divise dans d'autres triades, en remarquant toujours la condition 'dialectique' de chaque mouvement. Ce triplement emporte, paradoxalement, une écriture qui se déplace du diagnostic de la situation vers la confirmation de l'urgence de tel état de choses pour conclure dans l'élaboration d'un texte programmatique. On dira, en étendant cette affirmation, que les textes d'Acha se construisent en allant toujours vers l'avant comme une instance pour le dépassement des conditions actuelles, vers la formulation de propositions et d'actions.

Nous voudrions ressaisir le geste de division par trois, entamé par Acha afin de l'exagérer et de l'amplifier dans un seul et gros trait de sa

¹⁶³ Bien que la configuration du système soit clairement présente dans les trois livres cités auparavant, on peut suivre dans d'autres articles et d'autres recherches les ajustements successifs qu'Acha fera au fonctionnement du système. A la fin de cet article une liste non-exhaustive des publications de l'auteur est proposée, ayant pour objectif de montrer la diversité et l'assiduité du travail intellectuel d'Acha. Malheureusement, l'accès aux archives de l'auteur à l'Université Nationale Autonome du Mexique n'est pas encore possible.

pensée. La volonté d'exagérer le geste ne cherche pas à simplifier ou bien à caricaturer le travail accompli par Acha ; tout au contraire, cette exagération du geste nous permet, d'une part, de renforcer et de souligner l'ampleur de la tâche où l'auteur s'est investi et d'autre part, elle nous empêche de faire toute réduction et toute ébauche. L'exagération, en somme, pousse les choses au-delà de ce que l'exactitude les aurait placées ; par ce même mouvement, l'exagération emporte les choses vers les extrêmes, elle les met en mouvement puis les transforme. Ainsi, cet article est divisé en trois parties où chacune relève d'une spécificité dans la démarche d'Acha : la critique, la théorie et l'histoire de l'art. En distinguant ces trois parties, qui sont en même temps trois champs de pratiques discursives différentes, nous voudrions retracer le mouvement qui est présent dans les écrits d'Acha ; un mouvement qui va d'un champ vers l'autre en emportant à chaque fois de nouvelles conséquences dans l'élaboration d'un texte programmatique.

Quelque chose de neuf, de vieux et de volé divise les trois parties du texte : la théorie comme quelque chose de neuf, l'histoire de l'art comme quelque chose de vieux, la critique d'art comme élément volé dans la réflexion sur l'art en Amérique latine. L'utilisation des adjectifs de neuf, de vieux et volé tient à souligner la valeur que l'auteur assignait à chaque exercice disciplinaire. Bien évidemment, nous exagérerons encore le geste pour faire ressortir ce qu'Acha nommerait « la pensée visuelle indépendante ».

***Quelque chose vieux* : L'histoire de l'art comme discipline désuète**

Le mot 'histoire de l'art' est presque inexistant dans les textes de Juan Acha. Néanmoins, cette même histoire de l'art est présente comme une ombre sur ses écrits. Parmi les sujets de conflit ciblés par Acha, la pratique de l'histoire de l'art est, sans aucun doute, l'un des premiers. En résumé, l'histoire de l'art représente pour Acha une discipline à surpasser. Héritière de tous les maux d'un projet positiviste et en conséquence, condamnée à toujours délivrer l'histoire de la culture

occidentale, l'histoire de l'art est souvent rapprochée de l'historicisme. Ce rapprochement à la fois synonymique et condamatoire de l'histoire de l'art marque plusieurs transitions dans le texte d'Acha. Ces transitions rythment le ton d'écriture qui alterne entre les déclarations péremptoires et la prospection des actions. La séquence pourrait être résumée de la façon suivante : diagnostic-bilan-action. Ces trois moments dans la séquence argumentative chez Acha peuvent être compris comme l'un des gestes caractéristiques de son écriture. Cette séquence argumentative jalonnait aussi le passage temporel dans le texte : lorsque le diagnostic apporte du passé les conditions du présent, le bilan soulève le temps présent pour lancer les actions vers le futur. Nous nous attarderons sur les passages tracés par Acha entre histoire, critique et théorie de l'art tout en gardant comme toile de fond la séquence argumentative soulignée auparavant. Voyons donc concernant une longue citation d'Acha comment cette séquence est construite dans le passage entre l'histoire et la théorie de l'art :

Lo decisivo reside ahora en cuestionar y cambiar los hasta la fecha vigentes modos de conceptuar, concebir y cambiar el arte (de crearlo). Si de aquí brotan nuevos modos de producción, distribución y consumo artístico, tanto mejor. Pero será de relance y sin importancia capital. Decididamente, hoy importan primero los conceptos de arte y luego viene el producto –viejo o nuevo-, así como su curso social y comunicabilidad demográfica.

Las causas las conocemos: la pérdida de importancia social y cultural de las artes visuales (que más que todo experimentan un cambio de importancia); el desarrollo y popularidad de los nuevos canales de información traídos por la tecnología (cine, TV y derivados rotograbados); la inoperancia de los lenguajes artísticos visuales en sociedades como la nuestra, cuya ecología es más objetual (tecnológica) que natural, o esto en camino de serlo. Esto solo por nombrar las causas más saltantes.

Pero poner demasiada atención en las causas resulta peligroso: estas despiertan con facilidad lamentaciones y nostalgias, las que, a su vez, nos pueden inducir a obstinarnos en conceptos caducos y a tomar por finalidades de los cambios conceptuales los meros afanes regresivos (la recuperación de algo perdido o deteriorado) y los esfuerzos homeostáticos (adaptación a los cambios ambientales).

Esto sucede cuando persistimos en conceptos viejos con la vana ilusión de limpiar las artes visuales y devolverles el brillo y la consiguiente estabilidad que tuvieron en los mejores momentos de la sociedad burguesa. O bien cuando pretendemos restituir los alcances espirituales y demográficos que tuvieron como las únicas fuentes de información icónica que fueron de la sociedad, y el artista estaba de acuerdo con lo fundamental de ésta. En un caso u otro, estaremos dando la espalda al presente y, sobre todo, escamotaremos todo cambio radical y renovación prospectiva¹⁶⁴.

Maintenant il est décisif de remettre en question et de changer ce qui était, jusqu'à ce jour, les modes de conceptualisation, de conception et de transformation de l'art (de sa création). Si à l'issue de cette opération surgissent de nouveaux modes de production, de distribution et de consommation artistiques, tant mieux. Mais ceci ne sera qu'un éclat sans importance capitale. Manifestement, aujourd'hui sont plus importants les concepts d'art, le produit – vieux ou neuf – ainsi que leur circulation sociale et leur communicabilité démographique.

On connaît les causes: la perte d'importance sociale et culturelle des arts visuels (qui expérimentent plutôt un changement de leur importance); le développement et la popularité de nouveaux moyens de communication issus de la technologie (cinéma, TV et toutes les dérivations de la roto gravures); l'inutilité des langages artistiques et visuels dans une société comme la nôtre dont leur écologie est en train de devenir une culture davantage liée à l'objet (technologique) qu'à la nature. Tout cela n'est que pour nommer les causes les plus saillantes.

Néanmoins, le fait de considérer les causes avec beaucoup d'attention peut être périlleux: les causes ont la capacité de nous amener aux lamentations et aux nostalgies qui peuvent, à leur tour, nous amener à conserver des concepts qui sont déjà périmés et à prendre comme finalité de changements conceptuels, de simples désirs régressifs (la récupération de quelque chose qui est perdu ou abimé) et des efforts d'autorégulation (l'adaptation aux changements environnementaux).

¹⁶⁴ Juan Acha, «Hacia un pensamiento visual independiente», dans *Hacia una teoría americana del arte*, sous la dir. de Juan ; Colombres Acha, Adolfo; Escobar, Ticio, Buenos Aires: Editorial del Sol 1991; réimpression,

Cette situation se réalise quand nous voulons rester attachés aux concepts désuets avec la vaine illusion de nettoyer les arts visuels et leur redonner ainsi l'éclat et la stabilité qu'ils ont eus dans les meilleurs moments de la société bourgeoise. Cette situation se maintient quand nous prétendons restituer la portée spirituelle et démographique que les arts visuels ont eue à un moment donné de l'histoire en tant que seule source d'information iconique de la société, où l'artiste était d'accord avec le fondement de celle-ci. Dans un cas comme dans l'autre, nous tournerons le dos au présent et surtout, nous escamoterons tout changement radical et toute rénovation prospective.

Il est possible de noter plusieurs remarques de ce passage plutôt obscur dans le texte d'Acha. D'abord, on soulignera l'un des axes qui articulent l'ensemble du texte : le changement. L'idée de changement chez Acha s'érige par opposition aux conditions livrées dans le diagnostic ; ainsi, le changement est conçu et noué comme une réaction au diagnostic. Le changement est un puissant moteur qui met en mouvement toute une série de transformations dont chaque élément du système conçu par Acha est une partie de son fonctionnement. L'analogie machiniste, voire fonctionnaliste du système, est au cœur même de son projet. Mais il ne s'agit pas ici d'un changement dirigé vers un idéal de progrès, conçu comme une évolution. En revanche, l'auteur relie le changement à la radicalité d'une transformation¹⁶⁵. Alors il s'agit de mettre en mouvement et de transformer le fondement même de la culture, c'est-à-dire la façon dont elle est comprise et construite dans notre société. À plusieurs reprises Acha tiendra à questionner la notion de culture comme la simple accumulation d'œuvres d'art ou la succession

¹⁶⁵ Acha tentera de s'écarter de la succession continue des changements que produit inlassablement la société de masses ; à cet égard, il précisera que :

Durante mucho tiempo las artes visuales centraron todos sus esfuerzos en los cambios visuales. Su necesidad de cambio fue exacerbándose, hasta llegar a esa autosuficiencia que dispense carácter ideal al cambio por el cambio. Presenciamos, entonces, la sucesión de tendencias de la década de los 60, cuya rapidez, variedad y calado suponíamos connaturales al momento histórico, que incluso tomamos por radicales.

Pendant plusieurs années, les arts visuels ont concentré tous leurs efforts vers les changements visuels. Leur nécessité de changement s'est aggravée jusqu'à atteindre cette sorte d'autosuffisance qui a promu le caractère idéal du changement pour le changement. Nous assistons donc, pendant les années soixante, à une succession de tendances dont la vitesse, la variété et la portée étaient, pour nous, liées naturellement au moment historique, telles que nous les avons considérées comme les plus radicales. Juan Acha, «Hacia un pensamiento visual independiente», 49-50.

de noms d'artistes¹⁶⁶. Cette précision est déjà présente dans l'organisation du système de production culturelle où les arts visuels ne sont qu'un composant parmi tant d'autres. L'art inscrit dans l'ampleur d'un système n'est qu'un engrenage de ce moteur mis en marche pour subvertir l'ordre culturel existant. Il s'agit, selon Acha, de subvertir l'ordre culturel dominant et pour cela, il faudra entreprendre une véritable révolution culturelle. L'urgence de cette transformation marque la vitesse de toutes les actions nécessaires pour aboutir à ce qu'Acha comprend comme « la pensée visuelle indépendante » ; cette dernière configure l'horizon théorique, mais aussi pratique chez Juan Acha ; elle constitue, en somme, l'enjeu conceptuel de l'auteur. Nous reviendrons sur l'élaboration de ce postulat. Mais insistons encore sur la vitesse, le mouvement et l'urgence de ce changement qui vont donner, dans une large mesure, le rythme du texte.

D'une certaine façon, nous pouvons affirmer que c'est l'exigence révolutionnaire qui se loge dans les écrits d'Acha. Loin de prophétiser un futur lointain, ses écrits offrent toujours un pronostic. L'exigence révolutionnaire, comme le signale Kosseleck¹⁶⁷, demande aussi un type d'écriture qui peut s'engager et encourager la suite des actions de telle sorte que le temps projeté soit réalisable. Chez Acha le pronostic et le temps de la révolution, compris comme une accélération du temps, semblent se retrouver.

¹⁶⁶ A cet égard, Acha précisera : Primero, que por inercia o la ley del mínimo esfuerzo, reducimos la cultura a una mera elección de elementos nacionales susceptibles de diferenciarnos de los demás (peculiarismo). O sea, estamos muy lejos de tomarla por un largo proceso en el que, a la vez, precisamos instituir y constituir, inventar y descubrir, extrapolar e interpolar, expresar lo que somos y revelar lo que queremos ser o lo que imaginamos el hombre debe ser. Nos limitamos a institucionalizar la cultura a fuerzas de imperativos nacionalistas. [Premièrement, emportés par l'inertie ou par la loi de l'effort minimum, nous tendons à réduire la culture à une simple élection d'éléments nationaux susceptibles de signaler une différence par rapport aux autres peuples (particularisme). C'est-à-dire, nous sommes très loin de considérer la culture comme un processus où simultanément nous avons besoin d'instituer et de constituer, d'inventer et de découvrir, d'extrapoler et d'interpolar, d'exprimer ce que nous sommes et de révéler ce que nous souhaitons être ou ce que nous imaginons que l'homme doit être. Nous nous limitons à institutionnaliser la culture à force d'impératifs nationalistes.] Juan Acha, «Hacia un pensamiento visual independiente», 36.

¹⁶⁷ Reinhart Koselleck, *Le futur passé: contribution à la sémantique des temps historiques* [1979][Vergangen Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten] Jochen Hoock et Marie-Claire Hoock, . Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1990; 28.

Nous pouvons comprendre le mouvement de changement comme une action simultanée et comme une conséquence, tous les deux circonscrites à un état de choses. Mais il n'est pas suffisant d'entreprendre le mouvement ou bien d'ordonner l'action et tout le texte d'Acha se concentrera à organiser et à mobiliser des arguments solides pour que le mouvement soit impératif et péremptoire. Ainsi, les quatre paragraphes de cette longue citation peuvent être lus dans la boucle argumentative qui justifiera la mise en mouvement de ce changement.

« Maintenant il est décisif de remettre en question et de changer ce qui, jusqu'à ce jour, était les modes de conceptualisation, de conception et de transformation de l'art » précise Acha au début du paragraphe. Il s'agit d'un constat, d'une vérification de l'ordre prioritaire des actions à envisager. Autrement dit, avant tout mouvement il est question de mesurer et d'unifier la direction que les actions vont adopter par la suite. Il n'est pas question donc d'entreprendre n'importe quel mouvement ; seulement la mise en question et la volonté de changement peuvent assurer la réussite des actions envisagées. Telle réussite porte la marque de l'inversion, voire de la subversion, d'une pratique artistique liée à l'objet pour une réélaboration d'ordre conceptuel. Le passage d'une pratique 'objetuelle' vers une autre plus conceptuelle, synthétise le changement que l'art doit suivre dans le cadre d'une transformation culturelle plus large. Ainsi, le virage conceptuel de la pratique artistique ne vise pas un type de matérialité spécifique, car celle-ci ne semble pas être l'objectif principal : « aujourd'hui sont plus importants les concepts d'art, le produit – vieux ou neuf – ainsi que leur circulation sociale et leur communicabilité démographique ».

La tournure conceptuelle de l'art s'inscrit dans un temps étrange, entre un futur prospectif et un présent inachevé. Elle n'est guère localisée dans le présent, car elle n'est pas encore achevée, tandis que sur le continent les pratiques conceptuelles, n'accomplissent pas de façon unifiée le projet de transformation culturelle visé par Acha. Le tournant conceptuel¹⁶⁸, selon Acha, doit être capable de pénétrer et de circuler de

¹⁶⁸ Entre los diferentes cambios de giros que vienen experimentando las artes visuales existen dos cuya importancia todavía pasa inadvertida. Primero, que estas artes están yendo de los cambios visuales a los conceptuales, como los más decisivos; o sea, hállense empeñadas en cambiar sus modos de cambiarse a sí mismas. Segundo, que la diversidad

manière rapide et directe sur la population. L'exigence de circulation et de communicabilité sociale, conçue en tant que garanties d'une certaine effectivité, sera pour Acha, l'un des traits caractéristiques des pratiques artistiques issues d'une pensée visuelle indépendante. En outre, la pratique conceptuelle adopte le geste fortement avant-gardiste de vouloir se débarrasser du passé. Ce dernier est investi de toute la lourdeur des héritages qui engourdissent la pratique artistique, « des concepts qui sont déjà périmés » et des « désirs régressifs ». La pratique artistique objectuelle trouve ses racines dans cette tradition qu'« aujourd'hui » nous sommes appelés à quitter. Autrement dit, les causes du déclin des arts visuels dans notre société et notamment « *l'inutilité des langages artistiques et visuels* » sont selon Acha des conséquences du passé. C'est pour cela que l'auteur attire l'attention sur le mauvais conseil que peut apporter une étude trop détaillée des causes, alors qu'elles peuvent nous entraîner dans la nostalgie, dans la pesanteur du passé. En résumé le passé et la peinture –ou plus largement la production des objets artistiques- configurent des repères qu'il faut fuir.

Si le mouvement de changement parcourt une grande partie de cet écrit, la référence au temps est aussi constante, notamment celle soulignant l'urgence du temps présent. Ainsi, les indications déictiques jalonnent le texte entre le présent et le futur : aujourd'hui, maintenant, présent, demain, rénovation ou prospection. En s'appuyant sur ces formes déictiques, l'auteur distribue les tâches disciplinaires. L'histoire de l'art –ou l'historicisme tout court- en tant que discipline consacrée à l'étude des productions artistiques objectuelles, est nouée avec les valeurs du passé. Elle entreprend sa tâche « avec la vaine illusion de nettoyer les arts visuels et ainsi leur redonner l'éclat et la stabilité qu'ils ont eus dans les meilleurs moments de la société bourgeoise ». En outre, l'histoire de l'art peut aller plus loin encore quand elle tente de « restituer la portée

de sus manifestaciones entraña actualmente la posibilidad de trastocarse en un pluralismo; esto es, que ellas pueden coexistir en equiparidad social y cultural. [Parmi les différents changements et tournants que sont en train d'expérimenter les arts visuels, il existe deux mouvements qui sont encore presque inaperçus. Un premier, concerne le fait que ces arts sont en train d'aller du changement visuel vers d'autres changements, plus décisifs, les conceptuels ; c'est-à-dire, les arts visuels sont investis dans un processus de changement qui vise à transformer leur propres moyens d'auto-transformation. Un second changement, signale que la diversité des manifestations visuelles implique aujourd'hui la possibilité de transmuier dans un pluralisme c'est-à-dire, qu'elles peuvent coexister dans une égalité sociale et culturelle.] Juan Acha, «Hacia un pensamiento visual independiente», 49.

spirituelle et démographique que les arts visuels ont eue à un moment donné de l'histoire en tant que seule source d'information iconique de la société ». Or l'histoire de l'art ainsi comprise serait la discipline qui peut le mieux s'accorder avec l'élaboration de postulats universalistes qui identifient l'unité nationale avec l'identité culturelle¹⁶⁹.

L'universalisme, l'unité et l'identité sont pour Acha les trois piliers de la culture occidentale, d'où l'histoire de l'art semble être l'une de ses pratiques de conservation et de divulgation la plus effective. Si la critique à l'historicisme constitue le premier mouvement d'une critique historiographique de longue haleine, il est également important de ne pas perdre de vue l'historicité même de la production artistique. Autrement dit, le geste critique qui envisage de démonter la réduction, la manipulation et toutes les ruses dont l'historicisme se sert ne doit pas oblitérer l'histoire elle-même. Cela semble être le point aveugle dans le texte d'Acha, même s'il tente de sauver en quelques lignes cette historicité qu'il a refoulée ; ainsi, Acha soulignera :

Necesitamos del pasado. Nadie lo duda. Pero como un impulso hacia la compenetración con el presente. Porque el hecho, por ejemplo, de ir aguas arriba en busca de los orígenes del arte – de su idea primigenia – (...) no se debe a una voluntad de regreso sino a una invocación antropológica que promueve la actualización de lo primario del hombre o, lo que es lo mismo, la humanización de la actualidad¹⁷⁰.

Nous avons besoin du passé. Personne ne s'en doute. Mais il faut le comprendre comme une impulsion vers la compénétration avec le présent. Parce que le fait, par exemple, de remonter le courant aux origines de l'art –son idée primitive- (...) n'est pas lié à la volonté de régression vers le passé, mais à une sorte d'invocation anthropologique qui promeut l'actualisation de ce qui demeure primaire dans l'homme ou, ce qui est la même chose, l'humanisation de l'actualité.

¹⁶⁹ Nous ne pourrions pas dégager avec la précision requise, les liens conceptuels, toujours complexes et étendus, entre universalisme, unité et nation. Néanmoins, pour suivre la trace de ces liens dans le texte d'Acha nous proposons, à bas de page, quelques extraits du texte traduit.

¹⁷⁰ Juan Acha, «Hacia un pensamiento visual independiente», 52.

Si le passé, avec sa lourdeur, anéantit la puissance d'une historicité, on peut imaginer que c'est le présent qui prendra en charge son sauvetage. La charge du présent porte le signe d'une humanisation de ce contenant primitif -c'est-à-dire historique- qui doit être actualisé. On ne retrouvera plus de pistes dans le texte d'Acha pour dégager le contenu et le sens de cette « humanisation de l'actualité » qui assombrit tout projet de sauvetage historique. Certes, il y a dans la simple énonciation du projet une 'promesse' qui pourrait restituer l'historicité rejetée auparavant, mais cette économie conceptuelle chez Acha ne donne pas les moyens qui amèneraient à un tel sauvetage. Ainsi, la production artistique dans le texte d'Acha s'égaré dans l'histoire générale comme une sorte d'accumulation de cas ou tout simplement de données dont il s'est servi pour mieux 'illustrer' la pesanteur du passé ankylosé. À cet égard, nous retrouvons plusieurs références lancées dans le tourbillon illustratif; bien que le geste anachronique puisse incarner un prolongement de la critique à l'historicisme, là n'est pas le sujet. En revanche, il est question d'entamer une distinction, car « Il ne s'agit pas de confondre, bien évidemment, la pensée visuelle avec cette autre pensée visant à se situer toujours hors du temps, avec l'objectif de rechercher philosophiquement -c'est-à-dire inutilement- les termes absolus ou essentiels des arts visuels à toutes les époques et en tout lieu. ¹⁷¹» L'inutilité philosophique est bien la cible qu'Acha tente de cerner dans son projet. En travaillant par couches superposées « cette autre pensée » relie l'esthétique et la pratique de l'histoire de l'art qui opère toujours de façon verticale en organisant et en identifiant la production culturelle d'une période ou d'une nation comme une valeur supérieure¹⁷².

¹⁷¹ Juan Acha, «Hacia un pensamiento visual independiente», 39.

¹⁷² La mecánica de tales jerarquizaciones es nacional e internacionalmente la misma : identificamos abusivamente el arte de un país con un estilo elegido, el de la cultura con una estética determinada, el de una época con un único género artístico e ignoramos olímpicamente lo demás, valiéndonos de la superioridad. Como resultado, establecemos una línea que va de lo inferior a lo superior, de lo atrasado a lo adelantado y todos aspiramos a lo mismo: a recorrerla. Surge entonces el mesianismo artístico (el genio solucionador) y el elitismo (el grupo a quien imitar). Por qué esta insistencia en la solución única y mejor? Se nos dice que obedece a ideales. Pero quien los establece? Ociosa la contestación en sociedades de dominación.

La mécanique de telles hiérarchisations est nationale et internationalement la même : nous identifions de façon abusive l'art d'un pays avec un style défini, une culture avec une esthétique particulière, une époque avec un seul et unique genre artistique. En faisant cela nous ignorons complètement tout le reste, en nous appuyant sur une certaine idée de supériorité. En définitive, nous dessinons une ligne qui parcourt de bas en haut, d'arrière vers avant en aspirant tous à la même chose : la

Cette idée de hiérarchisation est mise en question par la pensée visuelle, car « ce qui est dommage n'est pas la hiérarchisation, mais le fait de l'utiliser comme unique et meilleure solution et que les valeurs spécifiquement artistiques, culturelles et historiques soient identifiées à des personnes et des pays. C'est-à-dire, ces hiérarchisations se tournent en catégories humaines : s'anthropomorphisent.¹⁷³» L'une des tâches sera donc d'envisager la « destruction des hiérarchisations abusives ou bien de les nettoyer des vices¹⁷⁴ ».

Le système canonique sur lequel s'érigent les valeurs culturelles de notre société doit se transformer. Et tant donné que les pratiques artistiques ne sont guère les mêmes, car « elles sont en train de changer non plus leurs opérations matérielles, mais leur fonction sociale : c'est-à-dire les codes et règles de manipulation d'une idée de base » ; pour Acha tout le système canonique va s'écrouler. L'art, on l'aura compris, a la capacité de se transformer lui-même pour transformer le monde entier¹⁷⁵. Une fois de plus nous pouvons mesurer l'ampleur de la tâche entrevue par Acha ; travail qui sera entrepris dès à présent et de façon prospective.

Quelque chose emprunté ou volé : la critique d'art comme pratique intermédiaire

Le présent joue un rôle capital dans la démarche d'Acha. Il est le lieu où, après le diagnostic, le bilan prend le relais pour accélérer encore le rythme du mouvement. C'est au présent qu'il faut penser l'accélération et l'urgence de toutes les actions, car, nous l'avons vu, la gravité de la situation nous laisse à bout de souffle. Se tenir attachés au passé ou bien

parcourir. *Il en résulte* un messianisme artistique (un génie qui apportera les solutions) et un élitisme (un groupe à imiter). Pour quoi cette insistance d'une unique et meilleure solution ? Il nous est répondu que cela obéit aux idéaux. Mais qui les instaure ? La réponse est oiseuse : ce sont les sociétés de domination. Juan Acha, «Hacia un pensamiento visual independiente», 63.

¹⁷³ Juan Acha, «Hacia un pensamiento visual independiente», 64.

¹⁷⁴ Juan Acha, «Hacia un pensamiento visual independiente», 64.

¹⁷⁵ L'auteur précise encore que « l'art change le monde seulement en se changeant lui-même » Juan Acha, «Hacia un pensamiento visual independiente», 55.

rester enfermés dans les vieilles valeurs de la tradition culturelle représente à la fois un péril et un défi majeur. Ainsi « dans un cas comme dans l'autre, nous tournerons le dos au présent et surtout, nous escamoterons tout changement radical et toute rénovation prospective¹⁷⁶ ». Le présent garde toujours sa condition d'insaisissable, mais, paradoxalement, dans le texte d'Acha il opère en tant que catalyseur des actions. Il est en quelque sorte le pont où s'élabore la transformation souhaitée par l'auteur. Cette instabilité du présent chargée d'une puissance potentielle comporte nombre de caractéristiques dont Acha investira la critique d'art. À l'opposé de l'histoire de l'art, la critique d'art s'est déjà écartée du passé, car son travail ébranle deux aspects méprisés par l'histoire de l'art : le langage poétique et le défi de transposition du visuel vers l'écrit.

El crítico se sirve de metáforas y experiencias literarias para penetrar mejor en el mundo de las formas y colores. Porque en lo poético, muchas veces, se confunden estéticamente las artes visuales y su hermana la literatura (...). El crítico y el teórico, por lo demás, están obligados a cargar con el problema de someter el hecho visual al raciocinio para trasegarlo en las palabras que combinen la visibilidad plástica con la inteligencia verbal¹⁷⁷.

Le critique se sert de métaphores et d'expériences littéraires pour mieux pénétrer dans le monde des formes et des couleurs. Parce que dans le domaine de la poétique, nombre de fois, les arts visuels se confondent esthétiquement avec leur sœur la littérature (...). Le critique et le théoricien, par ailleurs, sont obligés de prendre en charge le problème de soumettre le fait visuel au raisonnement pour le déplacer dans les mots qui combinent la visibilité plastique avec l'intelligence verbale.

Mais la critique n'est pour Acha qu'un rudiment dans le mouvement de changement et de transformation. La critique peut conduire à la théorie et cela semble être la succession souhaitée ; cependant, pour accomplir cela la critique doit retrouver son emplacement particulier en s'éloignant de la littérature pour conquérir

¹⁷⁶ Juan Acha, «Hacia un pensamiento visual independiente», 58.

¹⁷⁷ Juan Acha, «Hacia un pensamiento visual independiente», 44.

son autonomie. Pour Acha, alors que l'histoire de l'art garde toujours pieds et mains liées avec le passé, la critique d'art n'est soumise à aucun assujettissement. Néanmoins, elle n'est pas encore véritablement indépendante. Le lien qu'elle conserve avec la littérature et en conséquence avec la critique littéraire peut l'induire à faire des transpositions et des oblitérations. Le travail du critique peut facilement tomber dans la description anecdotique ou bien dans des considérations abstraites qui s'éloignent de plus en plus de la production artistique ciblée. « Cette critique a comme aspiration maximale la bonne écriture, et trop occupée par la métaphore, elle ne touche pas au spectacle pictural, tout en évitant de faire face aux idées capables de féconder la pensée visuelle indépendante¹⁷⁸ ». Bien évidemment, cette critique qui renonce à contribuer à la construction d'une pensée visuelle indépendante montre d'un seul coup ses limites et son imposture conceptuelle. Elle est conditionnée par des contraintes politiques et littéraires qui empêchent le développement d'une véritable critique d'art (d'un véritable préambule à la pensée visuelle indépendante, ajouterons-nous).

Le double conditionnement de la critique entre la littérature et la politique peut, tout de même, conditionner la pensée visuelle indépendante. Si la critique d'art veut féconder et faire germer des concepts pour une pensée visuelle indépendante, elle doit d'emblée couper ses anciens liens, c'est-à-dire être autonome. L'exigence de l'autonomie est une exigence pour laquelle Acha ne fera aucune concession. Voyons donc l'une des raisons pour lesquelles la critique d'art n'a pas encore retrouvé son autonomie : elle se nomme 'boom de la littérature latino-américaine' des années soixante et soixante-dix et a laissé une empreinte profonde dans la production culturelle du continent. Selon Acha le boom littéraire a instauré « le mythe du mot imprimé, l'intronisation de la littérature comme la plus haute représentation de notre culture –en effet, elle l'est- et la fétichisation de l'alphabétisation et du livre comme chef-d'œuvre de la culture et du progrès, autant individuels que collectifs¹⁷⁹ ». On avait souligné auparavant le refus d'Acha d'identifier tout concept de culture à des œuvres ou à des artistes particuliers. Le boom littéraire est pour l'auteur un paradoxe : d'un côté, il a contribué à une redécouverte de la production culturelle latino-américaine, mais, et de l'autre, il a marqué et conditionné la suite de ce

¹⁷⁸ Juan Acha, «Hacia un pensamiento visual independiente», 44.

¹⁷⁹ Juan Acha, «Hacia un pensamiento visual independiente», 43.

mouvement. En ce sens, la critique d'art, ainsi inscrite dans la filiation traditionnelle avec la critique littéraire, utilisait les mêmes catégories stylistiques pour rechercher dans la production visuelle des correspondances avec le phénomène littéraire. Or, la critique d'art conditionnée par la littérature pouvait aussi tomber dans le piège d'une description superficielle, en portant son attention sur des effets davantage narratifs. Cependant, à ce dernier fait, Acha ajoutera le conditionnement culturel dans le regard du critique et plus largement dans le rapport que le spectateur entreprend avec la production visuelle. En effet « bien que la langue nous impose une façon différente de voir ou bien paradoxalement que notre milieu fortement visuel nous empêche de nous arrêter sur le spectacle artistique pour l'approfondir, ce qui nous semble évident c'est le fait que notre regard se conduise de façon plus livresque qu'expérimentale¹⁸⁰ ».

On l'aura compris, le diagnostic sur la critique d'art est moins sévère que celui jeté sur le travail de l'histoire de l'art. Cela peut être attribué au fait que les premières publications d'Acha étaient précisément des articles publiés dans des journaux, en commentant les expositions d'art à Lima. Acha comprenait la critique comme une forme de rapprochement du phénomène visuel qui s'attardait sur les variations et la profondeur des formes et de l'expressivité ; une pratique qui arrivait à rétablir le lien entre l'œuvre, l'artiste et la société. Une critique capable à la fois d'instruire le public et de le former en tant que spectateur qualifié ; pour cela la critique devait cibler le plus grand nombre de lecteurs possibles dans les journaux et les magazines hebdomadaires. De plus, la critique devait pénétrer le domaine artistique local avec l'objectif d'engager leur développement dans une certaine direction. La critique ainsi comprise avait pour tâche de stimuler le dynamisme à l'intérieur du champ de production artistique. En outre, Acha plaçait la critique comme un pont qui reliait le milieu local et la production internationale des objets et des théories artistiques¹⁸¹. Toutefois, si la critique n'arrivait pas à se débarrasser de mauvaises habitudes littéraires ou bien des rigidités de la critique savante, elle pouvait accroître la distance qui sépare la production artistique des intérêts sociaux¹⁸².

¹⁸⁰ Juan Acha, «Hacia un pensamiento visual independiente», 43.

¹⁸¹ Cf. Juan Acha, *Crítica del arte : teoría y práctica*. México: Trillas, 1992; 151 et ss.

¹⁸²Juan Acha, *Crítica del arte : teoría y práctica*: 153.

La critique libérée de tout conditionnement avait la voie libre pour conquérir son autonomie, autonomie qu'Acha étendra à toute pratique qui souhaite revendiquer son appartenance à la culture latino-américaine. L'autonomie, en somme, est décrite par Acha comme « la liberté de la pensée visuelle par rapport aux pressions littéraires qui opèrent dans l'étroit milieu de la culture active et aux contraintes politiques qui envahissent notre habitat¹⁸³ ». La critique d'art, pour Acha, est une pratique qu'il faut modeler et remanier ; elle n'est donc pas une pratique disciplinaire spécifique et en ce sens « nous pensons, en fait, en mode critique et non plus en mode professions ou professionnels de la critique¹⁸⁴ ». Ce 'mode critique', selon Acha, est en forte baisse en Amérique latine. Bien qu'il y ait nombre de critiques, écrivains ou même journalistes qui produisent des textes critiques, la critique d'art en Amérique latine, selon Acha, n'est pas encore une pratique parvenue à maturité. Elle se contente d'emprunter des idées et des concepts sans les produire, sans élaborer ses outils. D'où l'affirmation lapidaire d'Acha quand il souligne : « il n'existe pas un corps d'idées propres dans la critique latino-américaine¹⁸⁵ ». La critique d'art en Amérique latine est résolument improductive, car elle est dépourvue « d'une théorie et d'une histoire de l'art que peuvent approvisionner des instruments et un vocabulaire approprié¹⁸⁶ ».

Au-delà de la radicalité d'une telle affirmation –la non-existence d'un corps d'idées- le plus étonnant c'est ce lieu intermédiaire où est finalement placée la critique entre la théorie et l'histoire de l'art. L'exigence d'autonomie semble s'effondrer. Ou bien, il s'agit d'une autonomie concernant la littérature et l'écriture journalistique et dans ce cas il faudrait relativiser l'ensemble des exigences ; ou bien, il s'agit d'un emplacement stratégique de la critique dans le plan du texte. Si la critique ne veut pas rester dans cet espace clôturé par la théorie et l'histoire de l'art, elle doit pouvoir produire ses propres théories. Mais pour produire ses propres théories, la critique doit aller à l'encontre

¹⁸³ Juan Acha, «Hacia un pensamiento visual independiente», 38.

¹⁸⁴ Juan Acha, *Arte y sociedad : Latinoamérica : sistema de producción*: 151.

¹⁸⁵ Juan Acha, *Arte y sociedad : Latinoamérica : sistema de producción*: 152.

¹⁸⁶ Juan Acha, *Arte y sociedad : Latinoamérica : sistema de producción*: 152.

d'autres disciplines et notamment pour Acha, la sociologie¹⁸⁷. La situation semble tourner à vide. La pratique de la critique d'art, inscrite dans cet espace intermédiaire, doit emprunter, solliciter ou bien voler aux autres disciplines, qui ont un statut plus précis, leurs outils et leur vocabulaire. Si elle veut briser ce cercle vicieux, elle doit produire ses théories ; alors elle devient théorie.

L'histoire de l'art a, selon Acha, le lourd travail d'arriver à se détacher du passé et pour cela la seule sortie envisagée par l'auteur est « la structuration théorique¹⁸⁸ ». De son côté, la critique d'art est décrite en tant que pratique intermédiaire, comme lieu de passage et de transformation des concepts et des opérations issues des sciences sociales. La maturation de la critique, voire son épanouissement, se trouve dans la théorie. La théorie, en effet, préfigure pour Acha la voie à emprunter dans le travail intellectuel en Amérique latine. Elle peut résoudre nombre de problèmes déjà énoncés, mais elle peut aussi porter de son plein gré le changement voulu par Acha. Le point de confluence pour une discipline désuète et pour une pratique endettée est la théorie. Cependant, il ne s'agit pas pour autant d'une théorie générale de l'art ; elle est toujours liée à un champ disciplinaire qui peut contribuer à mieux préciser un domaine d'action : la sociologie. De cette façon, la théorie, on le verra, préfigure une pratique matérielle inscrite, voire délimitée, dans le champ disciplinaire de la sociologie ou, si l'on veut, des sciences sociales.

Nous nous retrouvons dans le carrefour de tous les enjeux d'Acha ; ce point de convergence entre la critique et l'histoire. Ces derniers sont alors réunis par la voie de la théorie. Il n'est qu'à cette étape que nous

¹⁸⁷ Como contrabalance del formalismo, la "sociologización" de la crítica es hoy obligatoria (...) [una] "sociologización" implica atenerse a la dualidad imagen-idea, forma-contenido o signo-significado, el crítico evitar hacer literatura sociológica o política, vicio que en otras críticas especializadas es literatura histórica o teórico-artística, mientras en las impresionistas es despliegue de metáforas poéticas.

En opposition au formalisme, la critique "sociologisante" devient de nos jours obligatoire (...) une sociologisation suppose porter l'attention vers la dualité image-idée, forme-contenu ou signe-signification. Le critique doit éviter toute littérature sociologique ou politique car cela est un vice qui dans d'autres critiques spécialisées pourrait bien être reçu, en tant que littérature historique ou bien théorie-artistique ; tandis que dans d'autres critiques plus 'impressionnistes' ces vices sont intégrés en tant que métaphores poétiques. Juan Acha, *Arte y sociedad : Latinoamérica : sistema de producción*: 154.

¹⁸⁸ Juan Acha, *Arte y sociedad : Latinoamérica : sistema de producción*: 145.

pouvons retracer de façon rétrospective la stratégie échafaudée par Acha. Nous avons essayé de décrire, au plus près, la disposition de chaque élément en prenant soin de marquer quelques mouvements qui nous ont semblé dangereux et qui, en conséquence, montrent la gymnastique et la maîtrise de l'auteur. Mais à l'opposé de ce que nous pouvons trouver dans les manuels de jeux, où chaque mouvement est saisi à partir d'un numéro et d'une lettre, en configurant ainsi un code qui retrace le déplacement des pièces sur le tableau, nous ne pouvons pas réduire chaque mouvement d'Acha à un tel code. En revanche, nous pouvons déceler la stratégie par laquelle les 'pièces' chez Acha sont disséminées sur le tableau à la fin de la partie. Ces pièces dans la partie maintenant nous pouvons les nommer sans risque de réduction : l'histoire de l'art, la critique d'art, la théorie d'art, le présent, le passé, le futur, le changement, la sociologie, le concept d'art.

À ce point précis, le tableau semble être instable, car l'histoire et la critique, encerclées par les déterminations du temps passé et présent, ont perdu toute capacité de mouvement ; elles ne peuvent anticiper ou projeter aucune action qui arrive à s'échapper des mêmes réseaux de conditionnements. Mais, on l'avait remarquée, ces conditionnements qui étouffent le mouvement sont le résultat d'une stratégie. Bien que l'historicisme soit présent dans la pratique de l'histoire ou que la critique puisse toujours tomber dans un lyrisme subjectif, ceux-ci n'arrivent pas pour autant à contenir tout l'ensemble des pratiques. D'une certaine façon, Acha a besoin de cette configuration, car c'est en exagérant l'immobilité et l'engourdissement des pratiques qu'il va tenter de sauver son jeu.

La théorie, en ce sens, arrive à se déplacer au travers de toutes les fissures de cette configuration ; elle devient liquide et relance le mouvement de transformation au sein de l'histoire et de la critique d'art. La théorie, ainsi placée, est la pièce qui déstabilisera et fera changer la donne. Conditionnée elle-même pour les effets futurs d'un changement, la théorie est en somme plus qu'une promesse, une urgence qui se manifeste dans l'actuelle distribution des pièces sur le tableau ; elle n'est pas encore arrivée, elle n'est pas encore configurée tant que l'art et la culture n'ont pas changé leur système de production, conceptualisation et

consommation. Si la théorie est en effet un besoin urgent, la stratégie de l'auteur semble être celle d'intensifier et d'accroître une telle urgence.

Quelque chose de neuf : la voie de la théorie vers une pensée visuelle indépendante

Alors que l'urgence du changement est ancrée dans le présent, la véritable transformation ne survient que du futur. Un futur qui est seulement réalisable à condition d'adhérer au diagnostic et au bilan menés par l'auteur. Ce futur, pour Acha, n'est autre que la consolidation d'une pensée visuelle indépendante. Bien évidemment, la théorie sera porteuse de toutes les conditions pour l'émergence de la pensée visuelle indépendante. En tant que construction nouvelle, la pensée visuelle indépendante surgit dans un champ intellectuel forgé dans le système de production culturelle conçu par Acha. Nous l'avons repéré : chaque élément dans le système de production culturelle, de même que ses pratiques matérielles et intellectuelles sont inscrites dans le cadre général des 'activités humaines ou sociales'. En revanche, pour la pensée visuelle indépendante, bien qu'elle puisse être reliée au cadre général, Acha la placera dans le domaine de la production culturelle en Amérique latine. Ce changement d'échelle n'est même pas souligné ou nuancé dans le texte d'Acha et tout se passe comme si, entre le cadre général des 'activités humaines' et la production du continent, aucune transition ne paraît nécessaire. Ainsi, la pensée visuelle indépendante est présentée par Acha comme un instrument de rénovation, de transformation et d'actualisation de la pratique des arts visuels en Amérique latine.

L'une des caractéristiques de la pensée visuelle indépendante est, selon Acha, sa jeunesse, car, à vrai dire, « si nous faisons référence ici à la jeunesse, c'est lié au fait que nos arts visuels, en tant que phénomènes socioculturels ou groupes culturellement actifs, datent des années '20¹⁸⁹

¹⁸⁹ Juan Acha, «Hacia un pensamiento visual independiente», 38.

». Cette affirmation, répétée à plusieurs reprises par Acha, a un résultat du moins étonnant. Une fois de plus l'historicité de la pratique artistique semble se défaire au profit d'une définition moderne de la pratique artistique. Enracinée dans la production culturelle latino-américaine, la pensée visuelle indépendante ne vise pas la réhabilitation de la pensée latinoaméricaniste¹⁹⁰. Étant donné sa jeunesse, la pensée visuelle ne s'engage pas avec la tradition, mais avec la redéfinition de l'art. Le refus de la pensée latinoaméricaniste est dû au fait que la culture du continent ne peut être unifiée et non plus écartée du processus culturel occidental. Le séparatisme ou les particularismes culturels, selon Acha, prônent la démarche de la pensée latinoaméricaniste. Alors qu'au contraire, la pensée visuelle indépendante intègre la culture latino-américaine en tant que métissage, mélange et interpénétrations de phénomènes socioculturels ; autrement dit, la culture latino-américaine, d'après Acha, est à l'origine du processus de changement, car elle est, dès ses origines diverses et hétérogènes. Toutefois, Acha tiendra à préciser que « la condition latino-américaine, de même que l'art, est une idée ; une idée qui dépend de la manière dont nous nous auto-imaginons et de la façon dont nous sommes imaginés par l'artiste. En fin de compte, notre Amérique représente aussi un problème conceptuel ; mieux encore : d'auto- conceptualisation¹⁹¹ ».

La culture latino-américaine en tant qu'idée est loin de toute identification au principe d'identité. Conçue dès la diversité des pratiques et des traditions, cette nouvelle culture latino-américaine ne regrette aucune unité identitaire :

La nostalgia de la unidad nos mania y nos desvivimos por una identidad que crece con criterios provenientes de Europa, donde la nacionalidad –al revés de nosotros- existió antes que la nación como unidad política. Es decir, quisimos ser chilenos o bolivianos de la misma manera, nacionalmente unitiva, que se es francés o inglés, y nos echamos a señalar la unidad a

¹⁹⁰ Quant à la pensée latino américaniste Acha fait référence aux vifs débats des années 30, notamment, le débat amené par Mariategui au Pérou. Ainsi, la pensée latino américaniste se rapproche de façon synonymique de celle autrement nommée 'indigéniste' qui, par la suite, dominera la scène intellectuelle du pays. Cf. Osmar Gonzalez, "Indigenismo, nación y política en el Peru (1904-1930)" dans Carlos Altamirano et Jorge Myers, *Historia de los intelectuales en América Latina*.

¹⁹¹ Juan Acha, «Hacia un pensamiento visual independiente», 59.

como de lugar, a simularla o a identificarla con lo popular. Nos abstuvimos, sin embargo, de tomarla por proceso y autodeterminación¹⁹².

La nostalgie de l'unité nous a assujettis et nous sommes désireux d'une identité qui grandit selon des critères issus de l'Europe, où la nationalité –à l'opposé de nous- a existé avant même que la nation existe en tant qu'unité politique. C'est-à-dire, nous voulions être Chiliens ou Boliviens de la même façon nationalement unis, comme le sont les Français ou les Anglais, et nous nous sommes consacrés à marquer l'unité à tout prix, à la simuler ou bien à l'identifier avec le populaire. Nous nous sommes abstenus, néanmoins, de prendre l'unité pour un processus d'auto détermination.

Selon Acha nous ne devons pas tomber une fois de plus dans le piège de l'identification d'une identité unique. Bien qu'il soit possible de reconnaître certaines unités communes (la langue, la religion, le sous-développement et les changements écologiques), la culture latino-américaine ancre ses racines dans la diversité¹⁹³. La pluralité et l'auto détermination sont les clés de cette nouvelle conceptualisation culturelle. Cependant, Acha tiendra à souligner qu'il ne s'agit pas non plus d'un séparatisme culturel ; la transformation mise en marche par la pensée visuelle indépendante se joue sur le terrain de la culture occidentale et l'Amérique latine ne doit pas couper les liens, les correspondances et les influences réciproques. En fait, d'après Acha, il faudra retrouver le plus occidental de tous les traits culturels et l'amener à son extrémité, car c'est en ce point éloigné, voire marginal, que germe la véritable transformation¹⁹⁴.

¹⁹²Juan Acha, «Hacia un pensamiento visual independiente», 65.

¹⁹³ Cf. Juan Acha, «Hacia un pensamiento visual independiente», 66.

¹⁹⁴ Si miramos bien, nuestra independencia mental y sensitiva radica en gran parte, en saber distinguir entre la verdadera cultura occidental y la oficializada. (...) Si es así, resultara imposible pensar en nuestra separación tajante de la cultura occidental y en la consiguiente creación de otra distinta. Lo repito: nos toca buscar el desarrollo latinoamericanista de los mas occidental que llevamos adentro, en vista de cambiarnos a nosotros mismos, hasta llegar a los extremos mas inconcebibles y mas autóctonos. [Si nous regardons avec attention, notre indépendance mentale et sensitive procède en grande partie, de notre capacité à distinguer la véritable culture occidentale et celle officialisée. (...) Si cela est vrai, il résulterait impossible à penser une séparation catégorique vis-à-vis de la culture occidentale et en conséquence à concevoir la création d'une autre toute différente. J'insiste : il nous faut chercher le développement latino-américain dans la plus occidentale que nous portons en nous, en visant à nous changer à

Ainsi comme l'art est, avant tout, une idée¹⁹⁵ ; une « idée selon laquelle l'image artistique révèle les réalités insoupçonnées et des imaginations encore possibles, capables de créer de nouvelles idées¹⁹⁶ », la culture latino-américaine suit le même principe. Cette conceptualisation de l'art et de la culture sont, certes, le point le plus fort des propositions d'Acha. La dimension conceptuelle, qui désormais recouvre la production culturelle, n'a pas recours aux définitions ou aux classifications traditionnelles (l'histoire de l'art ou l'esthétique comme disciplines normatives), car elle est en mouvement constant¹⁹⁷. Production artistique et culture sont dorénavant reliées par le biais du concept. Culture et société, artiste et collectivité, communauté et populaire, entrent ainsi dans le tourbillon des analogies et des synonymes. Ce mouvement constant n'est autre que le mouvement qui amène l'interrogation sur la spécificité d'une définition unique pour l'art et la culture. Il ne s'agit pas tant chez Acha de définitions que de redéfinitions¹⁹⁸. Mais les liens s'étendent chez Acha ; ils rebondissent sur un ensemble de relations et de correspondances qui échafaudent le système. Ainsi la dimension conceptuelle décelée comme traits caractéristiques du continent, renvoie inlassablement, à la question de la redéfinition :

En definitiva, lo importante es redefinir el arte como promoción de nuevas redefiniciones. Y así, como dijimos, no existe un arte de naturaleza latinoamericana, es en el sentido europeo de identidad o uniformidad. Durante mucho tiempo seguirá siendo plural. Lo decisivo estará en que transforme e invente nuestra realidad¹⁹⁹.

nous-mêmes, jusqu'à arriver aux extrêmes inconcevables et plus autochtones] Juan Acha, «Hacia un pensamiento visual independiente», 70.

¹⁹⁵ Cf. Juan Acha, «Hacia un pensamiento visual independiente», 54.

¹⁹⁶ Juan Acha, «Hacia un pensamiento visual independiente», 54.

¹⁹⁷ Cf. Juan Acha, «Hacia un pensamiento visual independiente», 58.

¹⁹⁸ Ce souci pour les définitions et pour les redéfinitions semble être présent dans plusieurs ouvrages d'histoire de l'art en Amérique latine, notamment à propos de l'identité de la culture latino-américaine ; thème d'une ampleur considérable qui ensorcèlera toute une génération de théoriciens et d'historiens qui partiront à la recherche 'd'Eldorado' conceptuel.

¹⁹⁹ Juan Acha, «Hacia un pensamiento visual independiente», 69.

En somme, le plus important est de redéfinir l'art comme promotion de nouvelles formes de redéfinitions. Et ainsi, comme nous l'avons dit, il n'existe pas un art de nature 'latino-américaine', dans le sens européen d'identité ou bien d'uniformité. Pendant longtemps il sera toujours pluriel. Il sera donc décisif que l'art transforme et invente notre réalité.

Voilà comment la dimension conceptuelle de l'art est finalement nommée dans ce paragraphe : redéfinition-transformation-pluralité. Ces trois actions vont dynamiser davantage le processus dirigé par la pensée visuelle indépendante. Nous assumerons, en suivant la pensée d'Acha, que le processus de transformation culturelle est déjà commencé et est tout à fait réalisable. Cette supposition est, en effet, une exigence posée par le texte lui-même, car sans elle, la prospection entamée par la suite du texte s'écroulerait. Replaçons, donc, les points de repère : la consolidation d'une pensée visuelle indépendante dégage la dimension conceptuelle qui recouvre la pratique artistique et plus largement la production culturelle. En outre, la pensée visuelle emporte toujours l'élan de transformer et de redéfinir les enjeux de la pratique artistique en Amérique latine. L'art, ainsi 'conceptualisé à nouveau', est toujours selon Acha, « non-objectualiste, [c'est-à-dire une pratique] qui consiste à abandonner toute idée d'art comme une succession d'objets géniaux et exclusifs où s'incarne la structure artistique ²⁰⁰ ». Le lien établi entre concept et pratique non-objectuelle, est la dernière tournure que prendra le texte d'Acha pour devenir à proprement parlé un texte programmatique.

L'art en Amérique latine sera non-objectualiste, enraciné dans la réalité sociopolitique de la communauté d'où il est né. L'art en Amérique latine, issu d'une production culturelle plus large, est une idée, alors que sa production renvoie toujours à son statut conceptuel. La pensée visuelle indépendante se trouve au cœur de ce processus de changement et de transformation artistique ; elle trace et délimite les questions qui sont propres à l'art du continent. Comme une sorte de garant de cette transformation, la pensée visuelle indépendante doit, à son tour, impulser le travail de redéfinition des pratiques. Acha l'avait entrevu : pour assurer la configuration de ce nouveau paysage, il fallait produire

²⁰⁰ Juan Acha, «Hacia un pensamiento visual independiente», 77.

une série de déplacements dans le cadre d'une production artistique. Acha amorcera donc le passage des arts 'cultes' vers le design industriel et cela se fera par le biais d'une transformation de la 'fonction sociale de l'artiste'. Cette dernière transformation commencera avec la mise en question de la figure de l'artiste en tant qu'individu isolé socialement, libre et créateur dans son individualité ; face à cette figure, Acha lui opposera un artiste qui progressivement perdra son statut particulier pour devenir un producteur. Un producteur au service de la société, « qui offrira des éléments pour mettre sur la bonne voie et pour accélérer le processus de nationalisation et de formation d'une conscience nationale » souligne Acha. Ensuite il ajoute que « toutes les propositions artistiques doivent signaler, d'une part, le processus d'identification nationale et d'autre part, élargir celui-ci à l'Amérique latine (...)»²⁰¹ ».

L'artiste, ancienne figure du régime de production capitaliste, entrera dans un processus d'auto transformation, comme celui que vient de suivre l'art lui-même. Le futur appartient à un autre système de production, distribution et consommation où l'artisanat sera compris dans le champ des arts cultes. Par ailleurs, ce champ ira, progressivement, vers une perte d'autonomie pour se fondre dans la communauté et ses besoins, car c'est la société elle-même qui l'emportera.

Muchos piensan que solo hay una solución: esperar el socialismo. Error. Porque con la revolución no vienen las soluciones: es cuando precisamente comienzan los problemas que, verdaderos, piden soluciones a gritos. Además, en el socialismo serán más necesarios e importantes los diseños, que dejaran de ser medios masivos; no las artes cultas ni las artesanías²⁰².

Beaucoup pensent qu'il n'y a qu'une solution : attendre le socialisme. Ils se trompent. Parce que la révolution n'arrive pas avec des solutions : c'est justement à ce moment là que commencent les problèmes qui, vraiment, exigent des solutions urgentes. En plus, dans le socialisme les dessins

²⁰¹ Juan Acha, «Hacia un pensamiento visual independiente», 81.

²⁰² Juan Acha, «Hacia un pensamiento visual independiente», 82.

seront plus importants et nécessaires (...) que ne le seront les arts cultes et l'artisanat.

Le changement du système économique est au sommet de tous les processus entrepris par Acha. Certes, nous sommes tentés d'affirmer que, dès le début de tout mouvement et de toute exigence d'indépendance, de tout déplacement conceptuel, bref, de toute l'analyse que nous venons de développer, le socialisme était à l'affût. Le diagnostic et le bilan amorcés par Acha, peuvent aussitôt, être reliés au fonctionnement de ce système ; autrement dit, au-delà de la validité du constat de la situation et de la justesse de sa lecture, les conditions décrites par Acha sont fonctionnelles au système qu'il tente de fonder. Il s'agit d'une sorte de circularité argumentative, où Acha essaie d'enfermer dans un circuit stable tous les éléments nommés auparavant. C'est dans la circulation inlassable des éléments qui, par l'une ou l'autre voie, configurera l'échec de la pratique artistique que la pensée visuelle viendra résoudre. Dans ce circuit, le hasard n'est même pas considéré, le changement est réglé et dirigé et toute expérimentation doit être écartée pour mieux assurer les rangs des frontières disciplinaires. Bien qu'à l'intérieur de ce circuit chaque élément soit déjà dirigé vers une direction précise, il est possible encore de s'interroger sur les liens non-déterminés qui demeurent dans les propositions d'Acha, notamment le statut conceptuel de la culture latino-américaine. Autrement dit, défaire la circularité des propositions d'Acha pour y jouer une autre stratégie ; mais cela demande un autre travail de recherche.

La stratégie argumentative est dévoilée dans le dernier mouvement, avec l'ultime pièce posée sur le tableau : il s'agirait de tout transformer avant de pouvoir commencer. Mais ce 'tout' contient déjà le système développé par Acha et la transformation n'est autre que l'arrangement lent, sur le plateau de jeu, des 'positions' ; positions qui auront comme objectif de polariser la situation en la complexifiant davantage. Entre la peur de l'échec et la nécessité de la victoire, le pronostic est validé. La stratégie d'Acha est soigneuse et lente. Malgré cela, elle échoue quand elle réduit au minimum les voies de sortie, quand elle distribue de façon binaire les tensions et les contradictions de la situation décrite ; en somme, quand la stratégie vise comme seul résultat le tout ou le rien, en dépit de la valeur de chaque position. Nous ne trompons pas quand nous avançons qu'Acha organise une stratégie pour

un jeu qu'il connaît par cœur, en exagérant la portée de chaque position pour déceler la taille de son adversaire. Finalement Acha avec cette stratégie souhaite, dans un dernier coup, renverser la donne et liquider à jamais toutes les parties.

L'urgence sur laquelle s'appuyaient les pronostics d'Acha emportera, par la suite, l'ensemble du projet. En voulant désamorcer l'ordre des échanges culturels établis, Acha finit par anéantir la dynamique même de la pratique artistique par une double voie : d'une part, en demandant constamment des 'définitions' et des 'redéfinitions', définitions qui cherchent toujours à identifier, voire fixer, les règles d'une pratique ; d'autre part, en dirigeant tous les opérations vers un seul et unique but : la société. La production culturelle, la science et plus largement tout individu ont une fonction précise qui les fait tous aboutir au même point : l'ensemble social. Comme dans une sorte de sociologie à rebours où chaque élément doit être relié au fonctionnement social, Acha finit par déterminer, voire assujettir tout déplacement possible, même celui orienté vers la critique.

Néanmoins, si la stratégie semble sombrer, les positions décelées par chaque mouvement ne perdent pas leur valeur. Affirmer le contraire serait tomber dans le même piège où Acha a failli rester. Alors que chaque position signale un problème toujours présent, il faudra les actualiser dans une toute autre configuration. L'actualisation de ces positions et les problèmes qui s'y logent peuvent, cependant, relancer la partie vers un autre but, dans une autre direction. Nous aurons du mal à qualifier le jeu déplié par Acha en regardant le tableau qui en résulte. Toutefois, le tableau résultant est sans appel et la suite de la partie est déjà comprise dans les possibles patrons du jeu. Autrement dit, la seule chose qui nous reste est de le suivre ou bien d'accepter la défaite. Cependant, il est possible encore de retravailler les passages et les liens entre chaque position, de parsemer les éléments et ainsi de reconfigurer la tâche toujours actuelle de la critique d'art, de l'histoire de l'art et de la théorie d'art, dans un jeu plus complexe et sans fin. Bien évidemment, nous proposons de changer de jeu.

La « mauvaise donne », comme lieu commun de plusieurs écrits des années soixante et soixante-dix, était la condition de départ de la plupart des écrits d'Acha. Cependant, rien ne nous empêche de faire basculer ces propres positions, de les détourner ou de les faire tourner pour ensuite les relier autrement. Le hasard est hors de portée et le défi n'est autre qu'une gymnastique de l'écriture qui arrive à mobiliser les liens qui s'étendent entre chaque position. Il faudra aussi délester les mots trop chargés de conditionnements et des défaites. Relancer les questions plus loin des réponses et des explications pour déblayer les repères. Il ne s'agit pas, cependant, d'instaurer une dynamique naïve et spontanée de l'instant. Il s'agit, en revanche, de déloger la plainte et la contemplation des défaites pour laisser place à une pensée qui déjoue les contraintes en les accentuant, en le aiguisant. Pour cela nous gardons encore aujourd'hui le chevauchement entre critique et théorie comme le pilier de la pratique de l'histoire de l'art. L'aboutissement des réflexions chez Acha, exige de garder ce double tranchant dans l'écriture de l'histoire de l'art. Car, en refusant les contraintes et les héritages d'une pratique soudée au modèle comparatif, Acha déplaçait les repères. Il ouvrait, alors le sentier pour élaborer de nouvelles stratégies, des enjeux et, enfin, pour repenser les liens qui s'étendent entre l'œuvre d'art et le réseau complexe où elle s'inscrit.

***L'étendue de l'histoire* : le panorama historique comme carte historiographique de l'histoire de l'art en Amérique latine.**

Si nous souhaitons saisir d'un seul coup les principaux débats de l'historiographie de l'art en Amérique latine du vingtième siècle, il faudra faire appel aux généralisations plus ou moins vastes. Il faudra prendre comme point de départ qu'il est possible de soumettre à la généralité, la multiplicité des récits qui configurent ce débat. Cette approche nous donnera la possibilité d'atteindre rapidement les points forts du débat, de préciser les nœuds et les rapports entre les différents auteurs. C'est l'avantage que présenteront les panoramas :

Le panorama n'est autre chose que la manière d'exposer un vaste tableau de sorte que l'œil du spectateur, embrassant successivement tout son horizon et ne rencontrant partout que ce tableau, éprouve l'illusion la plus complète [...] C'est donc en ôtant à l'œil tous les termes de comparaison que l'on parvient à le tromper au point de les faire hésiter entre la nature et l'art²⁰³.

Ces grandes extensions circulaires où la ligne d'horizon peut être toujours réglée offrent un spectacle paisible à l'œil. Ils offrent également une image fixe qui, depuis un point de vue, donne l'illusion d'une totalité. Bien évidemment, cette vision d'ensemble ne cherche pas à épuiser la totalité du paysage, mais s'efforce néanmoins de retrouver la profondeur de l'espace. Le panorama enrobe le regard du spectateur qui, placé au centre, cède à l'illusion d'être immergé dans le spectacle. Mais, il est

²⁰³Institut National des Sciences et des Arts, Extrait des registres de la classe de littérature et des beaux-arts, séance du 28 Fructidor, l'an 8 de la République", *Moniteur Universel*, 8 Vendémiaire an 9. Cité par Robichon, François dans « Le panorama, spectacle de l'histoire » publié dans *Le Mouvement social*, nro. 131, *L'Expression Plastique au XIX Siècle Regards d'Aujourd'hui*, Editions l'Atelier, Ivry, (Apr.-Jun, 1985), pp. 65-86

nécessaire de nous rappeler que la réussite du spectacle n'était seulement liée à l'image. La plongée dans l'illusion était le résultat de toute une mise en œuvre aux alentours de l'image elle-même : l'architecture, la taille des toiles, le travail de scénaristes, les éclairagistes, le peintre, parmi tant d'autres. Autrement dit, le panorama était un dispositif de distraction, mais aussi massif en tant que spectacle. Le public de ce spectacle de curiosité – comme le nommait la loi – était caractérisé par son attachement à l'illusion, sorte de liaison qui, plus tard, s'érigerait comme moyen de distinction entre deux types de public, celui des 'gens de goût' et le 'vulgaire' (plus tard le 'populaire'). « Le public 'populaire' aime l'illusion du spectacle, son saisissement, alors que les 'gens de goût' s'en écartent résolument pour admirer les qualités artistiques du tableau ²⁰⁴ ».

Néanmoins, pendant la dernière partie du XIX^{ème} siècle le caractère massif du spectacle avait commencé à s'éteindre. Le public, moins nombreux qu'auparavant, restait attaché à la magie de l'attraction, mais une nouvelle fonction lui fut ajoutée, une fonction éducative. En profitant de l'effet d'immersion que construisait le panorama, il fut possible d'introduire un contenu pédagogique. La formule était magique : divertissement et instruction.

Le panorama forme le complément admirable, obligé de cette instruction, aujourd'hui répandue si libéralement dans la plupart des États civilisés : il place sous les yeux des populations avides de savoir la représentation saisissante, presque tangible des événements dont le siècle a enrichi leur mémoire et des lieux dont ils ont lu la description et au milieu desquels ils se voient tout à coup transportés comme par miracle²⁰⁵.

De manière semblable à la peinture, le panorama historique cherche à reconstruire, à partir du récit des événements, une sorte de continuité qui lisse les surfaces du conflit au bénéfice d'une vue globale (d'où l'étymologie du mot panorama du Grec pan (« παν », tout) et horama (« ὄραμα », vue, spectacle). Comme dans ce type de

²⁰⁴ Robichon, Francois, Op. Cit, pp. 79

²⁰⁵ G. Bapts, « Les panoramas », Le Correspondant, 10 septembre 1890. Cité par Robichon, Francois, Op. Cit, pp. 80

représentations, les panoramas historiques offrent au lecteur un vaste scénario d'événements, de personnages, de dates et de descriptions précises enchaînées de façon harmonique pour aboutir à une narration continue.

Plutôt que de nous placer au centre d'une composition panoramique pour désigner la ligne d'horizon qui configurera la profondeur de notre récit, nous voudrions nous déplacer dans l'espace d'une composition. En ne privilégiant pas un point de vue, nous nous approchons de la construction d'une scène, comprise d'une manière plus proche de celle du théâtre que de celle de la peinture. Elle renonce à la fois, à l'idée d'un point de vue statique et au mouvement de distanciation par rapport à l'espace comme geste inaugural de la représentation en perspective²⁰⁶. La scène ne peut être définie par l'espace où elle se déroule. Elle ne se borne pas aux limites d'un emplacement fixe.

Nous pouvons considérer que tant le panorama que la scène ont pour tâche de distribuer une corporalité, un type d'illumination et des regards dans l'espace. Cependant, il ne s'agit pas du même type de dispositif : pour saisir plus précisément celui du panorama, nous devrions nous rappeler le lien avec le Panoptique de Bentham et la construction du sujet que les deux supposent. Alors que dans le panoptique, le sujet ordonne tous les éléments et distribue dans l'espace l'emplacement même de son corps, l'image dans le panorama organise et limite le parcours du spectateur. La scène, également, réalise une autre distribution de l'espace ainsi qu'une autre concertation du corps. Le corps qu'elle préfigure demande toujours des mouvements agiles, des changements de position ainsi que de la reconnaissance du corps de l'autre dans l'échange. Néanmoins, pour en revenir au sujet, la confrontation entre panorama et panoptique décrit, également, deux modèles de représentation. Ainsi, en suivant la lecture reprise par Catherine Perret sur Benjamin, le panoptique synthétise l'illusion d'une représentation totalisante : tout se voit et on le voit sous tous les angles. Face à cette illusion, Benjamin propose le panorama « parce qu'il théâtralise et décompose son objet sous la fausse magie d'un éclairage artificiel, en récusant toute présentation neutralisée, pacifiée²⁰⁷ ». En

²⁰⁶ Cf. Norbert Elias, « Sobre las meninas: implicacion y distanciamiento. ».

²⁰⁷ Catherine Perret, *Walter Benjamin. Sans destin*, Collection Essais. Bruxelles: La lettre volée, 2007; 180-181.

d'autres mots, le panorama, en juxtaposant des images et en élaborant le décor où elles défilent, met en évidence les éléments magiques de la représentation ; il dévoile l'acte même de sa construction.

Nous venons d'esquisser une traversée de la scène chez Marta Traba et chez Juan Acha. De manière dissemblable chacun a pointé l'espace d'une scène en exigeant, à chaque fois, de nouveaux positionnements et agencement du récit. Les publications que nous lirons par la suite proposent une autre construction. Si les livres publiés durant les décennies des années soixante et soixante-dix, avouaient l'urgence de réfléchir, puis de fonder les caractéristiques d'un art issu de l'Amérique latine, les publications apparues depuis les années quatre-vingt s'engageaient dans la démonstration précise du contenu de cet art. Or la scène construisait inlassablement son objet à chaque reprise, dans chaque échange et à chaque déplacement ; le panorama, pour sa part, exhibait, voire même exposait aux regards avides, l'objet dans son historicité.

Le panorama était alors la forme sous laquelle l'art pouvait être montré dans l'échelle publique. Ainsi, ce qui dans l'historiographie de l'art latino-américain est lu comme le triomphe de l'art latino-américain, nous le lisons comme l'élaboration d'un panorama. En outre, l'exigence d'amusement et d'instruction qui se penchaient sur le panorama du XIX^{ème} siècle, nous le retrouverons remaniés lors des expositions d'art. En ce sens, les expositions puis les catalogues, témoignent cette vue panoramique qui réussit à enrober le regard du public, en montrant d'un coup d'œil un ensemble hétérogène. Le résultat le plus ostensible du triomphe de ce projet panoramique transmué désormais en exposition est, bien évidemment, celui de gommer l'écart qui s'ouvre entre chaque œuvre ; en d'autres mots, il s'agit d'arriver à configurer un tableau cohérent où la continuité et la cohésion de l'ensemble s'affirment par le double tranchant du récit historiographique et l'exposition elle-même. Néanmoins, la construction du panorama allait au-delà du spectacle donné par la succession des images ; les expositions d'art gardent, alors, une toute autre potentialité qui ne répond guère aux exigences du marché culturel. Elles peuvent, comme le panorama, récuser toute présentation pacifiée et mettre en évidence la production dont elles sont issues.

Toutefois, le chiffre de la réussite aussi bien des expositions que des panoramas, est toujours mesuré par l'étendue de ce qu'ils peuvent montrer ; autrement dit, par le degré d'industrialisation des expositions²⁰⁸. Alors, lorsque la valeur du panoptique était le regard totalisant, les expositions à l'instar de l'industrialisation culturelle deviennent ainsi dans des « panoramas-panoptiques ». Dans la plupart des textes qui s'ensuivent nous nous retrouverons face à l'illusion de totalité qui anéantit la charge critique du panorama.

Les compilations, les recueils d'essais et d'autres formes éditoriaux qui multiplient les voix autour de l'art latino-américain configurent d'autres panoramas. En effet, si les publications des années soixante et soixante-dix s'érigeaient comme des « livres d'auteur », les publications des années quatre vingt ont manifestement effacé l'autorité du nom de l'auteur pour celui du « compilateur » ou bien « éditeur ». En enfilant des articles, les uns après les autres, les compilations songent dessiner la carte des arts visuels dans le continent sud-américain. Le regard panoramique s'ouvre alors vers l'extension du terroir ; néanmoins aucune carte ne peut contourner la totalité du terroir. Autrement dit, la carte dessinée en additionnant les pays tente d'effacer l'écart entre ses composants : le récit et l'œuvre. Ainsi, le récit selon lequel l'art en Amérique latine est le résultat de l'addition compréhensive de chaque morceau de terroir, gomme finalement, le déphasage et la contradiction qui le fondent. La traversée, le voyage par le terroir est toujours plus accidenté que le projet d'une carte. Néanmoins, les compilations et les recueils d'essais sont engagés dans cette démarche de multiplier les voix, de diversifier le récit autour de l'art puis de redessiner la cartographie artistique du continent.

Les textes qui suivent sont lus depuis le rapport entre le panorama comme des tableaux et comme vues d'ensemble. Des catalogues d'exposition et livres compressifs sur l'histoire de l'art du siècle précédent, échafaudent des tableaux et des cartes où traversent divers figurants en cherchant relier le récit historiographique. Nous perçons ces propositions en guettant les fêlures et les déphases qui s'ouvrent dans l'élaboration généalogique de l'art latino-américain.

²⁰⁸ A cet égard, nous renvoyons à l'article de Catherine Perret, «Malaise dans l'exposition ou l'Exposition en mal d'histoire», dans *L'art contemporaine et son exposition (2)*, sous la dir. de Catherine; Caillet Perret, Elisabeth, Paris: L'Harmattan, 2007; réimpression,

Des tableaux et des figurants dans le récit de l'histoire de l'art en Amérique latine.

L'art en Amérique latine peut être compris comme un des héritages de l'illustration européenne ou, à l'opposé, le résultat d'une recherche inépuisable des racines autochtones d'une culture continentale. Car « l'art de la moderne Amérique latine qui est déjà proche aux deux-cent années, est ne du ferment de l'illustration européenne et des forces en dispute et souvent contradictoires du mouvement d'Indépendance²⁰⁹ ». Ces affirmations, audacieuses et simplificatrices, décrivent les pôles d'une tension qui parcourt une grande partie du récit historiographique en Amérique latine. La première de ces propositions ouvre le chapitre d'une histoire de l'art en retard sur l'actualité stylistique européenne. En revanche, la deuxième affirmation puise ses arguments dans le précédent récit pour s'en écarter et se placer vers l'extrême opposé ; donc, elle inaugure le chapitre de l'histoire de l'art sous la bannière du 'latino américanisme' et décrit le processus d'émancipation de l'art du continent face au dictat européen ou nord-américain. Soumise au va-et-vient de cette tension, l'histoire de l'art en Amérique latine se débat entre l'internationalisme et le nationalisme, entre l'actualisation de l'exigence du contemporain et la valorisation d'une 'résistance' ; autrement dit, l'histoire de l'art du continent oscille entre tensions et oppositions. Cette idée d'oscillation ou bien de mouvement pendulaire qui est si chère à l'histoire de l'art n'est qu'une des figures -comme le cercle et la spirale- dans l'ensemble du discours historiographique.

Entre mouvement et immobilisme on décrira le jeu qui se déroule entre les deux points où s'applique cette tension. Pour cela, on réduira nombre de caractéristiques historiographiques dans chaque pôle pour ensuite aborder, de façon abrégée, la possibilité d'une variation de cette tension linéale et finalement, ébaucher les conséquences qu'impliquerait ainsi une autre écriture de l'histoire de l'art en Amérique latine. Bien

²⁰⁹ Stanton Catlin, «El artista viajero-cronista y la tradición empírica en el arte latinoamericano posterior a la Independencia », dans *Arte en Iberoamérica 1820-1980*, sous la dir. de Dawn Ades, *Colección Encuentros. Serie Catálogos*. Madrid: Ministerio de Cultura. Centro de Arte Reina Sofía. Centro Nacional de Exposiciones, 1989; réimpression,

évidement, la taille de ce sujet ne peut pas être épuisée dans un essai. Nonobstant, on tentera de façons diverses, avec des outils différents, non plus d'élaborer une réponse, mais de multiplier les questions.

Le mouvement qui se loge sous ce texte est contraire à tout principe d'économie et de synthèse. Il vise donc la déstabilisation. On y reviendra, mais auparavant il faudra reprendre la figure de la tension avec laquelle on a commencé ce texte. Cette figure décrit au moins deux pôles antagonistes en interaction. Chacun est soumis à une force de tension par laquelle ils vont se déformer, s'étendre et s'élargir dans des champs opposés. Dans ce mouvement, les deux points initiaux se placent à l'extrémité d'une ligne droite matérialisant la direction de cette tension. Dans cette figure, les extrêmes restent écartés et la distance qui les sépare décrit le champ d'interaction où agit cette force. Bien évidemment, celle-ci n'est pas la seule représentation possible de cette tension, car des mouvements et des déplacements sont encore possibles ; néanmoins, c'est cette représentation qui sera privilégiée dans cet exposé.

Cette figure de la ligne droite, schématique, mais riche en conséquence, a été reprise plusieurs fois dans le discours historiographie, notamment dans le positivisme comme forme de représentation de l'histoire. L'actualité de cette figure fait l'objet de cette réflexion. Ainsi, on s'interrogera sur les caractéristiques des forces qui interagissent entre ces pôles. Mais également, sur ce qui se loge à l'intérieur de chacun de ces pôles. Nous y placerons deux constructions historiographiques : d'un part, celui qu'on appellera modèle de continuités et d'autre part, en s'opposant au premier, un modèle de fausses discontinuités, qu'on nommera, de préférence, d'exceptionnalités pour le distinguer des réflexions de Foucault autour de cette question. À l'intérieur de chacun de ces deux opérations qui seront examinés, on posera l'hypothèse qu'il existe une autre série de variations et de tensions non linéales. Dans cette perspective, comment peut-on caractériser de mouvements également subordonnés à une tension, mais qui ne se stabilisent pas? Le montage et l'interruption –en tant que concepts- sont, parmi tant d'autres, les opérations qui permettront de mobiliser, voire de déstabiliser d'autres questions et d'autres enjeux. Cependant, avant d'échafauder cette

réflexion, il faudra détailler brièvement les caractéristiques de chacun des opérations logées initialement dans les deux pôles.

Les textes de référence de ce projet sont fortement dissemblables et leur statut en tant que textes proprement dit « historiques » et par la suite, « historiographiques » peut être remis en question. Une certaine idée de 'pureté' des sources et de documents historiques peut mépriser l'ensemble de textes 'poussiéreux' des critiques d'art ou de catalogues d'exposition. On travaillera avec cette impureté de textes entremêlés de débats, d'opinions, de jugements et de théories. Une dernière annotation semble être nécessaire : en insistant sur le caractère 'poussiéreux' des textes, on évitera tout catalogage des auteurs divisés entre les opérations de continuité et d'exceptionnalités. Autrement dit, on ne cherche pas l'identification, voire la filiation historiographique des auteurs, car, on verra, en les travaillant, que ces textes glissent d'un modèle à l'autre. Ce déplacement est dû à la relation qu'entretient chaque historien avec la pratique artistique, voire avec l'œuvre d'art, dans l'écriture de l'histoire de l'art en Amérique latine. En ce sens, on distinguera le statut de l'œuvre d'art reproduite dans un catalogue d'exposition de celui qu'elle acquiert dans l'espace d'exposition même. L'objet de cette démarche laisse de côté la lecture de l'ensemble, plus complexe et plus large, de l'exposition et du catalogue²¹⁰. Autrement dit, on placera le questionnement autour du récit historiographique des catalogues et non plus sur le récit du commissaire de l'exposition. Bien évidemment, il pourra être objecté que le catalogue n'est qu'une sorte de registre de l'exposition, en plaçant l'exhibition comme une source première. Cependant, cette objection qui peut être valable pour une autre démarche, ne trouve pas ici sa place, car l'objet de cette étude est le récit historiographique. Le souci historiographique : légitimité des sources

On peut affirmer, de façon générale que chaque modèle historiographique tente d'organiser à chaque fois une forme tout à fait

²¹⁰ Une histoire des expositions ou bien des différents dispositifs d'exhibition déborde largement les objectifs de notre travail. De remarquables ouvrages ont été consacrés à ce sujet et plusieurs recherches sont en cours. Nous renvoyons, notamment, au travail de Jean-Marc Poinot, *Quand l'oeuvre a lieu - L'art exposé et ses récits autorisés*; Hors série. Paris: Les presses du réel, 2008; Et celui de Jérôme Glicenstein, *L'art: une histoire d'expositions*; Lignes d'art. Paris: Presses universitaires de France, 2009;

particulière d'approcher et de lier les faits, les documents, les œuvres et les sources historiques dans la succession d'un récit. Cette affirmation bien que vague, implique déjà une première précision : dans chaque modèle historiographique est préfigurée une relation entre l'historien et les documents, se traduisant par la localisation et la précision d'un temps passé, par des documents muets, et le temps présent de l'historien. On peut réaffirmer que l'historiographie se place donc à la scission entre le temps de l'historien et le temps de documents. Alors, la consigne historiographique est de clarifier et de bien distinguer ce rapport entre les documents, les sources et le travail de l'historien. Ainsi, les documents, selon leur distance à l'historien, acquièrent différentes qualités, comme témoins du passé, comme outils de reconstruction du temps, comme incarnation de personnages historiques, comme voix muettes des morts, comme outillage d'explication historique, etc.

L'historiographie sépare d'abord son présent d'un passé. Mais elle répète partout le geste de diviser. Ainsi sa chronologie se compose de « périodes » (par exemple Moyen Âge, Histoire moderne, Histoire contemporaine) entre lesquelles se trace chaque fois la décision d'être autre ou de n'être plus ce qui a été jusque-là (la Renaissance, la Révolution). A tour de rôle, chaque « nouveau » temps a donné lieu à un discours traitant comme « mort » ce qui précédait, mais recevant un « passé » déjà marqué par des ruptures antérieures. La coupure est donc le postulat de l'interprétation (qui se construit à partir d'un présent) et son objet (des divisions organisent les représentations à réinterpréter)²¹¹.

L'enjeu de l'historiographie est justement de construire autour de documents, de sources, d'archives et d'œuvres, la légitimité de cette division dans l'exercice historique et ses sources du travail.

Alors, comment est garantie la véracité des sources, ou bien pour quelle raison certains documents reviennent-ils toujours en tant que témoins du passé ? C'est autour du problème de la légitimité 'scientifique' de l'histoire que le débat historiographique n'a pas cessé d'être avivé²¹². Il s'agit donc d'une discussion autour des méthodes de travail qui

²¹¹ Michel De Certeau, *Op. Cit.* : 16.

²¹² Cf. C. Delacroix, F. Dosse et P. Garcia, *Les courants historiques en France. XIXe - XXe siècle*; Folio Histoire. Paris: Gallimard, 2007;

peuvent garantir la stabilité, voire la légitimité, de leurs sources. Au cœur de cette polémique s'ajoute l'enjeu de la construction solide de l'écriture –la voix- de l'historien. En se plaçant comme une sorte de garant de la séparation entre présent et passé du récit historique, l'historiographie est condamnée à attester la pérennité des documents et leurs correcte « verbalisations » -retour à la vie- par le travail de l'historien.

L'historien est ainsi placé au centre de l'opération historiographique (Certeau, 1974) saturé par la lecture des archives, imprégné des images du temps, immergé dans les archives, il n'est pas le metteur en scène de l'histoire qu'il conte, il en perd la maîtrise. Il renverse le rapport traditionnel du créateur à son œuvre –ce fils a fait ce père- C'est l'histoire elle-même, le peuple des ombres qui parle par sa voix²¹³.

Nombreux sont les auteurs qui, face aux différentes formes de normalisation de l'exercice historiographique, ont critiqué les conséquences que la succession de ces opérations implique. Marc Bloch et Lucien Febvre vont se prononcer « contre ces schismes redoutables que nous entendons nous élever. Non pas à coup d'articles de méthode, de dissertations théoriques. Par l'exemple et par le fait », notamment, à travers la revue *Annales d'histoire économique et sociale*²¹⁴. Il en découle la critique historiographique issue de l'école des Annales, de même que la critique historiographique structuraliste et poststructuraliste, dont les travaux de Michel De Certeau et de Michel Foucault auxquels on fera appel.

Bien que la polémique ici présentée se déroule dans le vaste champ disciplinaire de l'histoire, elle produit aussi des turbulences à l'intérieur de l'historiographie de l'art. Si le problème qui revient toujours dans les débats historiographiques est celui de la légitimité des sources, dans l'histoire de l'art, l'objet d'étude porte sa légitimité en enjambant les frontières disciplinaires Ceci est aussi valable pour les pratiques plus ou moins liminaires au canon artistique, mais qui y entrent depuis le récit de

²¹³ C. Delacroix, F. Dosse et P. Garcia, *Les courants historiques en France. XIXe - XXe siècle*: 64.

²¹⁴ Marc Bloch et Lucien Febvre: Texte d'ouverture n° 1 des Annales d'histoire économique et sociale, 15 janvier 1929, cité par C. Delacroix, F. Dosse et P. Garcia, *Les courants historiques en France. XIXe - XXe siècle*: 221.

l'historien d'art en s'établissant. « C'est peut-être le cas pour l'histoire de l'art, dont les sources sont en même temps le vrai objet » remarquait Koselleck²¹⁵ en parlant de la place des sources dans la tâche de l'historien.

La question donc, se pose autour des méthodes de travail de l'historien d'art. Depuis Vasari, Winckelmann, Wölfflin, Burckhardt, en passant par la sociologie de l'art, la psychologie, l'anthropologie, la littérature jusqu'à l'histoire culturelle de Gombrich ou l'iconographie chez Panofsky et plus récemment les études visuelles, tous ont réfléchi à le statut de l'œuvre d'art en tant que source historique²¹⁶. Les voies empruntées par chacun d'entre eux n'étaient pas les mêmes et leurs conclusions non plus. Néanmoins, on ne veut pas resté dans la comparaison ou la recherche des filiations historiographiques en cherchant le contrepoint entre l'historiographie générale et l'historiographie de l'art. Il ne s'agit pas non plus de faire *tabula rasa* et d'assumer que rien n'a changé dans l'historiographie générale de l'art ; en revanche, il s'agit plutôt de s'interroger sur l'actualité de certains opérations, car dans l'ensemble des écrits qui font partie du corpus de travail, la discussion revient toujours de façon plus ou moins récurrente.

²¹⁵ Reinhart Koselleck, *Op. Cit.*: 183.

²¹⁶ A cet égard, plusieurs ouvrages ont été publiés depuis les années quatre-vingt-dix ; nous nous approchons de la lecture avancée par l'historien d'art Keith Moxey lorsqu'il analyse l'héritage historiographique occidental et son articulation à la théorie. Cf. Keith Moxey, *The practice of Theory: postructuralism, cultural politics and art history* . New York: Cornell University Press, 1994;

La continuité et la marche de l'histoire

Reprenons encore la figure initiale pour nous rappeler qu'on avait placé à chaque pôle une opération historiographique différente. On ajoutera maintenant, comme seconde hypothèse, qu'à l'intérieur de chaque pôle existe une autre tension qui décrit le rapport entre les documents et l'historien. Cette tension manifeste la distance qui sépare le présent de la tâche historique du passé qu'il faudra reconstruire. La juste délimitation du temps entre documents et tâche historique ne définit pas le travail de l'historien, mais préfigure, néanmoins, une prise de position. Autrement dit, les documents et les sources historiques ne peuvent pas donner le 'contenu' historique qui portera le récit. Associée à ces questions, s'ajoute toute une série de décisions théoriques qui se logent dans l'exercice même de l'écriture historique.

Dans la connaissance historique l'enjeu dépasse toujours ce que contiennent les sources. Une source peut être là, on peut la découvrir, mais elle peut aussi faire défaut. (...) Chaque source, plus exactement tout vestige que nous transformons par nos questions en source, nous renvoie à une histoire qui est toujours quelque chose de plus ou de moins, en tout cas quelque chose d'autre que le vestige en tant que tel. Une histoire n'est jamais identique à la source qui témoigne de cette histoire. S'il en était autrement, toute source claire serait elle-même l'histoire dont la connaissance nous importe²¹⁷.

Le modèle de continuités lie l'ensemble de documents, de sources et d'œuvres par une loi générale de nécessité logique. Autrement dit, l'existence d'un point A est résolue par l'émergence d'un autre point B, le premier étant la source du second. Comme une explication des causalités ou davantage positiviste, l'histoire décrite à partir du modèle de continuités cherche à simplifier toute singularité dans une organisation

²¹⁷ Reinhart Koselleck, *Op. Cit.*: 183.

séquentielle du récit –mais on sait déjà que la liaison très forte entre narration et histoire n'est pas encore épuisée-. Ce qui relie le point A au point B ressemble à l'image du pont permettant la traversée d'une rivière. Cette image peut correspondre à ce modèle, mais elle a des limites, car le récit de l'histoire n'est pas réversible. La crainte de cette réversibilité du pont historique porte le nom d'anachronie. Mécaniciste, déterministe, scientificiste, organiciste, pragmatiste, instrumentaliste et même utopiste, l'histoire selon le modèle de continuités, aspire à la formalisation : elle cherche à ériger une forme qui peut se déplier sous toute singularité et couvrir, ainsi, la plus vaste surface possible. Cette forme c'est celle de l'homogène.

La marche de l'histoire –avec toute sa connotation militaire- ne recule pas et ne se prodigue pas en détails ; l'histoire ainsi comprise ravage les contradictions, les difficultés ainsi que les petites histoires. La marche de l'histoire ne peut qu'avancer, poussée par l'urgence du progrès et la promesse du futur. Le modèle de continuité ainsi caractérisé, décrit un champ très vaste de l'historiographie de l'art et ce champ ne se réduit pas à celle de l'Amérique latine. Profondément imbriquée avec l'idée de progrès, l'histoire continue décrit le premier des trois modes d'expérience temporelle proposées par Koselleck dont un mode de temporalité poussé vers l'avant et dominé par « L'irréversibilité des événements, présence d'un avant et d'un après dans leurs divers contextes de déroulement²¹⁸ ».

Cette idée de continuité prend différentes formes à propos de l'art en Amérique latine. Parmi les textes qui font partie du corpus de travail, on cherchera quelques figures (topos) récurrentes dans le récit historique.

²¹⁸ En effet, Koselleck développe trois modes de temporalité dans l'histoire, les autres deux modes l'auteur les annonce ainsi « 2) La répétitivité des événements, qu'il s'agisse d'une identité présumée de ceux-ci, du retour de constellations ou d'une coordination figurée ou typologiques des événements ; 3) La simultanité du non-simultané. Au sein d'une chronologie naturelle, elle porte sur les divers classements de succession d'événements. Dans cette dioptrique temporelle, dont la durée varie selon les facteurs et les circonstances que l'on examine et qu'il faut mesurer les uns par rapport aux autres. D'autre part, cette notion de simultanité de non-simultané inclut des fractions temporelles différentes. Celles-ci renvoient à la structure pronosticable du temps historiques car tout pronostic anticipe des événements contenus en germe dans le présent et, dans ce sens, déjà là, mais qui ne sont pas encore produits. Reinhart Koselleck, *Op. Cit.*: 121.

Une des ces formes, peut-être la plus répandue, c'est la recherche de la filiation des artistes et de leurs œuvres dans le canon stylistique européen. À cet égard, les outils de l'histoire de l'art comme celui de la périodisation ou de l'assignation stylistique, permettent à l'historien d'organiser le corrélat de l'art latino-américain avec l'art européen. Il s'agit ici d'une sorte de continuité par reflet entre périodes différentes, entre œuvres et artistes également différents. Dans la continuité par reflet, l'historien doit chercher à travers les œuvres et aussi les documents, les rapports de correspondance entre pratiques différentes. L'œuvre, dans ce cas, opère en tant que témoin d'une réciprocité stylistique. Le document donc, intervient comme un élément d'attestation du lien préétabli. Néanmoins, cette opération ne fonctionne pas toujours de la même façon. Il y a, évidemment, des œuvres qui n'entrent pas dans l'étroite filiation stylistique. Ces œuvres, qui mettent en cause la filiation comme fil rouge dans le récit de l'histoire, sont écartées de l'ensemble en tant qu'œuvres issues de la 'rareté' et de l'unicité' des artistes²¹⁹.

La conjonction entre la filiation stylistique et les écarts des raretés, enchaîne toute une série d'affirmations, de suppositions et d'omissions qui s'avèrent plus ou moins problématiques. Le premier de ces problèmes est l'élévation canonique de tout le système taxonomique et catégoriel de l'art européen. La même succession chronologique, c'est-à-dire la périodisation mise en place par les historiens d'art européen se trouve calquée dans la plupart des textes historiques en Amérique latine. Ainsi, l'histoire de l'art du vingtième siècle commence donc par Edward Lucie-Smith et par Dawn Ades avec les mouvements d'Indépendance entre 1808 et 1823 sur tout le continent sud-américain. Le mouvement d'Indépendance est, dans ce cas, le corrélat américain de ce que, dans le travail de Koselleck, est la clé qui changera le rythme et le temps : la révolution.

L'émancipation des anciennes colonies, pratiquement achevée sur le plan politique, n'échappe pas à la nécessité d'être analysée comme processus social afin que la liberté politique puisse être recouvrée²²⁰.

²¹⁹ Cf. Edward Lucie-Smith, : 35.

²²⁰ Reinhart Koselleck, *Op. Cit.*: 73.

Cette identification entre Indépendance et Révolution va permettre aux historiens de désigner à nouveau le cadre historiographique de tout le continent, malgré les différences entre chaque mouvement. En identifiant les mouvements d'Indépendance à celui de la Révolution, les courants d'Indépendance du continent sud-américain amènent au credo propre de la modernité : l'avenir en construction²²¹.

À l'aube d'une modernité artistique, des mouvements avant-coureurs ponctuent le début du vingtième siècle en Amérique latine. L'arrivée de la modernité, au sens large, portera aussi tous les outils d'une classification stylistique. « Le modernisme latino-américain est mieux compris en examinant, tout d'abord, non plus les mouvements structurés de l'art comme le muralisme mexicain, qui était compris par leurs intégrants comme une sorte de croisade, sinon les activités des individus²²² ».

L'arrivée de cette modernité en Amérique latine va permettre aux historiens de l'art de relier la production artistique du continent avec celle de l'Europe. Mais aussi, on trouvera que cette liaison stylistique importe à la fois l'un des problèmes présents dans l'histoire de l'art : le glissement de la taxonomie historique. Celle-ci fait l'objet des remarques pointues de Jean-Claude Lebensztejn quand il précise : « les historiens confondent volontiers, au point de vue des éléments, l'œuvre, la création et le peintre ; c'est-à-dire le produit, la production, le producteur d'art ; au point de vue des ensembles, les ensembles des œuvres, le type de production, le groupe de peintres, on nomme cela indifféremment mouvement, groupe, système, tendance, école ²²³ ». On constate que cette confusion ne se clarifie pas en traversant l'océan et elle est fort présente dans le travail de l'historien jamaïcain Edward Lucie-Smith. Ainsi, dans le brouillard des dates, des références historiques, des noms et des œuvres le fil rouge qui relie tout l'ensemble est la correspondance stylistique avec le continent européen.

²²¹ Cf. Reinhart Koselleck, *Op. Cit.*: 63- 80.

²²² Edward Lucie-Smith, : 21.

²²³ Jean-Claude Lebensztejn, *Annexes-de l'oeuvre d'art*: 20.

Pour poursuivre cette continuité par reflet, plusieurs figures sont construites dans les textes. L'une d'entre elles reprend le thème du voyage. Celui-ci comprend un répertoire de motifs très vaste dans le champ de l'art et de la littérature. On remarque ponctuellement l'émergence et la construction de deux figures : l'artiste voyageur et le voyage de l'artiste. Le voyage vers la modernité, au début du vingtième siècle ne s'arrêtera pas et ces voyageurs non plus.

L'artiste voyageur entre émancipateur de l'art et illustrateur fidèle

L'artiste voyageur peut être repéré dans plusieurs textes d'histoire de l'art ; nommé 'artiste-chroniqueur' il représente l'une des figures constitutives pour le récit historiographique de l'art latino-américain. En tant que personnage à mi-chemin entre l'explorateur naïf et l'agent d'information, l'artiste voyageur fait son apparition officielle avec les missions britanniques dans le continent sud-américain.

S'il est vrai que la fin du XVIII siècle voit se multiplier ces missions, militaires, diplomatiques et scientifiques, où un peintre est requis pour des relevés topographiques, des vues et des dessins ethnographiques de costumes et de types à valeur documentaire, le phénomène est plus ancien et remonte aux voyages de reconnaissance organisés dans la foulée des grands découvertes²²⁴.

En 1768 le capitain James Cook, de la Royal Society, amène avec lui quelques dessinateurs qui auront pour tâche « Envoyer au secrétaire pour notre information, les comptes de votre procédure, et des copies des enquêtes et des dessins que vous aurez faits »²²⁵.

²²⁴ Françoise Chenet, «L'artiste chargé de mission. Le rôle de l'artiste dans quelques missions scientifiques», dans *L'oeil aux aguets ou l'artiste en voyage*, sous la dir. de François Moureau, Paris: Klincksieck, 1995; réimpression,

²²⁵ "Send to our Secretary for our information, accounts of your proceeding, and copies of surveys and drawings you shall have made" Public Records Office, Admiralty 2/I 132. Issued July 30, 1768. Publ. Sept. 1928 in *The Naval Miscellany*, ed. W. G. Perrin, III, PP. 343-50 Cité par Bernard Smith, «European vision and the South Pacific», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 13, n° 1/2 (1950): 65.

Bien que d'autres expéditions précèdent cette mission sur les côtes du continent sud-américain, elle fut l'une des premières ayant pour objectif l'observation scientifique, notamment, l'observation du transit de Venus devant le soleil²²⁶. La valeur des dessins était liée à sa capacité de donner une information précise issue de l'observation de la nature. Il s'ensuivra, après l'expédition de Cook, une longue tradition de voyages britanniques qui rapprocheront le dessin et l'observation de la nature, qui sont au même temps à l'origine de la Royal Academy²²⁷. Les objectifs de ces dessins étaient précisés dans la publication de 1665 « Directions for Seamen, Bound for the voyages » :

4- To make Plott and Draughts of prospect of coast, Promontories, Islands and Port, making the Bearings and distances, as near as they can.

8-To observe and record all extraordinary Meteors, Lightings, Thunders, Iignes Fatui, Comets, etc. Marking still the places and time of their appearing, continuance, etc.²²⁸

Les expéditions envoyées par les différents pays européens avaient plus ou moins les mêmes caractéristiques : reconnaître de façon proche les qualités du terrain, les richesses et les ressources naturelles à exploiter, les phénomènes climatiques ainsi que les dangers éventuels pour établir une colonie. Pour atteindre tous ces objectifs, les expéditionnaires utilisaient d'abord les techniques d'observation de la nature, mais aussi, les outils de classification et de taxonomie issus des recherches de Linné. Le dessin occupait donc sa place en tant qu'outil privilégié parmi tant d'autres. Il permettait d'enregistrer les variations géographiques et physiques, les phénomènes climatologiques ainsi que les détails d'observation des minéraux, des végétaux et, bien évidemment, des humains. En ce sens, les illustrations du paysage actualisaient le «sens latin de prospectus : il donne à voir pour donner envie de partir – ce qui est encore assez innocent–, mais aussi de conquérir, d'exploiter et de dominer. Il nourrit à la fois la *libido sciendi* et la *libido dominandi* des commanditaires²²⁹.

²²⁶ Bernard Smith, «European vision; Op. Cit. », 65.

²²⁷ Bernard Smith, «European vision; Op. Cit. », 92.

²²⁸ Bernard Smith, «European vision; Op. Cit. », 66.

²²⁹ Françoise Chenet, «L'artiste chargé de mission; Op. Cit. », 137.

Les britanniques n'étaient pas les seuls à entreprendre ce type de voyages. En 1784 la Couronne Espagnole envoyait la plus large expédition vers l'Amérique latine. José Celestino Mutis demeurera trente-trois ans sur ce continent, notamment dans la région de Nouvelle-Grenade, en dessinant la plus grande collection des spécimens de la flore²³⁰. À la fin du XVIII^e siècle l'Allemagne, la France, le Royaume Uni, l'Espagne et le Portugal avaient pleinement démarré la course expéditionnaire. La confection des cartes géographiques aussi bien que le répertoire illustré de plantes et de minéraux étaient dans les objectifs de chaque mission. Ce patrimoine graphique issu de l'observation directe va s'élargir grâce aux registres de l'expédition d'Alexander Von Humboldt et d' Aimée Bonpland (1799-1804), et aussi par les dessins des françaises Debret et Conrad Martens lors de l'expédition Breton au Brésil. Toutefois, les albums de voyage attiraient aussi l'attention du grand public en tant que descriptions de régions lointaines, submergées dans l'exotisme et l'étrangeté d'un nouveau monde. En ce sens, les illustrations ne se détachaient pas si facilement du récit qu'elles accompagnaient.

J'ai l'idée de présenter au lecteur mes observations dans différents volumes, vu que mon voyage embrasse beaucoup de sujets qui ne peuvent intéresser le même lecteur. Mon récit physique et moral, les conditions générales, les caractères des peuples indiens, les langues, les mœurs, le commerce des colonies et des villes, l'aspect du pays, l'agriculture, la hauteur des montagnes (rien que des résultats), la météorologie. – Puis je donnerai en volumes séparés : 1° la construction de la terre, géognosie ; 2° les observations astronomiques, les longitudes et les latitudes, les observations de Jupiter, la réfraction... 3° la physique et la chimie : les essais d'analyse chimique de l'atmosphère, l'hygrométrie, l'électricité, des observations barométriques et pathologiques, l'irritabilité... 4° la description des nouvelles espèces de singes, de crocodiles, d'oiseaux, d'insectes, l'anatomie des vers de mer... 5° le travail botanique, fait avec Bonpland...²³¹.

²³⁰ Cf. Diego Mendoza Perez, José Celestino. Mutis et Francisco José. Caldas, *Expedición botánica de José Celestino Mutis al Nuevo Reino de Granada y Memorias inéditas de Francisco Jose de Caldas*. Madrid: Librería General de V. Suárez, 1909; ; José Antonio Amaya, *Bibliografía de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reyno de Granada*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1983;

²³¹ E.T. Hamy, *Lettres américaines d'Alexandre de Humboldt (1798-1807)*. Paris: Guilmoto, 1904; 108-109.

Bien que l'histoire des expéditions ne puisse pas être épuisée dans quelques notes et commentaires, on peut, néanmoins, en tirer quelques traits particuliers quant à la démarche de l'illustrateur. D'abord, son travail consistait en une série de prises rapides avec de modestes moyens : le dessin à l'aquarelle, au lavis, à l'encre jusqu'à au début de XIX^{ème} siècle, puis la gravure et la lithographie commencèrent à se populariser dans le milieu des graphistes et des illustrateurs. La prise de vue panoramique remarquant les caractéristiques du paysage des côtes et des montagnes, aussi bien que l'esquisse des personnages de la région n'étaient que l'un des premiers gestes de l'observateur :

La description visuelle vérifiait ce que la description verbale avait détaillé. Des sortes de vues de la côte, connues parmi les marins comme des « perspectives », étaient gravées dans les récits de voyage. Ces vues étaient en effet des outils pratiques à la navigation et pour cela elles étaient faites sans ambiguïté. Les artistes étaient ainsi en mesure d'aider les botanistes et les hydrographes en produisant des dessins stylisés qui se sont avérés utiles pour les deux sciences et de valeur pour les marins. Cependant, ces dessins n'attiraient pas encore l'attention du grand public²³².

D'abord, il semble évident que la plus haute qualité d'un illustrateur était sa capacité à reprendre de manière fidèle les modèles d'observation directe de la nature. Il était hors de question pour l'illustrateur d'interpréter ou d'intervenir 'artistiquement'. En d'autres mots, le travail de dessinateur était une 'description visuelle'. « Associé par son statut aux savants qui participent à l'expédition, le moins qu'on puisse dire est que le de dessinateur n'a aucune liberté de manœuvre ni même d'œuvre ²³³ ». De même le dessinateur, dans certain cas, n'avait

²³² "The visual description acted as a check on the verbal description. Coastal views, of this kind, known among seamen as "perspectives", were frequently engraved in accounts of voyages of discovery. They were a practical aid to navigation, and had to be unambiguous. The artist were thus able to assist the botanists and hydrographers by producing conventionalized drawings which recorded facts useful to the two sciences, and of value to seamen. They had less appeal, however, to the general public" Bernard Smith, «European vision; Op. Cit. », 71.

²³³ Françoise Chenet, «L'artiste chargé de mission; Op. Cit. », 139.

pas le droit d'utiliser les images, car elles appartenait au commanditaire de la mission.

Tous les dessins qui auront été faits dans le voyage, toutes les caisses contenant les curiosités naturelles ainsi que les descriptions qui en auront été faites et les recueils d'observation astronomiques seront remis à la fin du voyage, au sieur de La Pérouse ; et aucun savant, aucun artiste, ne pourra réserver pour lui-même ou pour d'autres , aucune des pièces d'histoire naturelle, ou d'autres objets que le sieur de La Pérouse aura jugé mériter d'être compris dans la collection destinée pour Sa Majesté²³⁴.

Dans les ouvrages « illustrés » publiés pendant le XIX^{ème} siècle, l'artiste conservait encore ce statut d'observateur absent auquel il était assigné pendant les grandes entreprises du siècle précédent. C'est pourquoi il est toujours question de « voyages » de Cook ou de La Pérouse et plus rarement de voyages d'artistes, malgré leurs travaux autour de l'image et de la couleur qui ont fourni les documents historiques.

On peut aussi relever la figure de l'artiste voyageur en tant que « sous-produit de la civilisation industrielle, de la presse et de l'édition moderne » où les techniques de reproductions des images se mettaient à l'épreuve. En ce sens et en suivant les réflexions de François Moureau, le travail de l'artiste chargé de mission faisait partie d'un projet plus vaste que le simple fait de l'illustration :

L'artiste voyageur devient lui-même, comme l'écrivain-voyageur, le rouage d'une économie de diffusion massive. Des périodiques comme *Le Tour du Monde* inventent le reportage illustré. L'artiste doit se soumettre aux règles de l'urgence journalistique. Il n'est plus le temps de rêver « sur le motif », le journaliste-artiste (...) doit fournir une matière éditoriale au *Monde illustré*. Dès le début du XIX^{ème} siècle, on avait vu comment les nouvelles techniques, en premier lieu la

²³⁴ Cité par Françoise Chenet, « L'artiste chargé de mission; Op. Cit. », 139.

lithographie, puis le daguerréotype, faisaient de l'artiste un ouvrier de l'instantané industriel²³⁵.

Cette liaison qui attache l'artiste à la vitesse de la production industrielle n'est qu'une autre variation dans le lien entamé par l'artiste avec la Couronne ou le commanditaire. Cependant, les contraintes n'étaient pas les mêmes. On avait remarqué les exigences faites au travail du dessin sous l'égide de la royauté, mais l'exigence de l'image dans la démarche industrielle était tout autre. Enraciné dans la circulation et la consommation des images, le dessinateur « est la victime de la mode du « pittoresque » qui envahit l'Europe dès la seconde moitié du XVIII^{ème} siècle²³⁶ », signalait Moreau pour ensuite préciser que « la réalité de la civilisation industrielle, fort peu « pittoresque », on en conviendra, suggère des échappatoires dont « l'exotisme » est la plus vulgaire des expressions. Le XIX^{ème} siècle des villes rêve du « pittoresque » à la baron Taylor et à la Jules Janin, celui des provinces de France épargnées par le monstre industriel ²³⁷ ».

Dans ce contexte que nous venons d'esquisser, nous nous interrogerons comment cet agent de description fidèle va-t-il incarner la figure de l'artiste ? Il n'est pas question ici d'amorcer une généalogie historique autour de la figure de l'artiste dans l'histoire de l'art occidental. En revanche, il s'agit de recommencer la lecture de certains textes d'histoire de l'art en Amérique latine et dans cette dynamique, replacer les questions. En l'occurrence, comment cette figure dans le récit de l'histoire de l'art va-t-elle permettre le passage vers la modernité artistique sur tout le continent ? D'où l'importance de regarder au plus près la construction de ce personnage dans les textes d'Ades et de Lucie-Smith. Malgré la différence entre l'un et l'autre texte –le premier est publié dans un catalogue d'exposition tandis que le second est un livre général d'histoire de l'art en Amérique latine- l'entrée de la modernité artistique est annoncée à travers la figure de l'artiste voyageur. Cependant, il faudra souligner qu'il s'agit de deux motifs différents autour du thème du voyage.

²³⁵ Francois Moureau, *L'oeil aux aguets ou l'artiste en voyage* . Paris: Klincksieck, 1995; IX.

²³⁶ Francois Moureau, *L'oeil aux aguets ou l'artiste en voyage*: IX.

²³⁷ Francois Moureau, *L'oeil aux aguets ou l'artiste en voyage*: IX.

L'artiste voyageur chez Ades est construit tout au long de deux chapitres. D'abord, dans le chapitre écrit par Stanton Catlin « El artista viajero-cronista y la tradición empírica en el arte latinoamericano posterior a la Independencia » [L'artiste voyageur-chroniqueur et la tradition de l'art empirique en Amérique latine après la déclaration d'Indépendance] et ensuite, dans le chapitre composé par Ades sous le titre « La naturaleza, la ciencia y lo pintoresco » [La nature, la science et le pittoresque].

Chez Catlin l'artiste-voyageur est issu de l'histoire des expéditions qui viennent d'être repérées. Au cœur du récit et des successions des missions, l'auteur place un élément qui fera basculer l'illustrateur fidèle en artiste pré-moderne : il s'agit de la recherche de l'idéal romantique de la nature et de l'art. Une recherche, que « transcende la fonction documentaire, car elle suppose le premier pont entre le donné objectif et l'art expressif²³⁸», peut être étendue à plusieurs démarches d'une époque chevauchée par les principes de l'Illustration, le déclin du néoclassicisme et l'émergence de la pensée romantique en Europe. Néanmoins, cette affirmation fera office de constat historique qui, par la suite, aidera l'historien à mieux fixer le répertoire thématique et à classer les motifs selon le canon du costumbrisme (peinture de mœurs) :

Entre la variedad de temas tratados por los viajeros-cronistas en sus cincuenta años de actividad, entre 1810 y 1860, en toda Latinoamérica desde México hasta Chile, así como en el Caribe, se pueden distinguir al menos cuatro categorías principales : científica, ecológica, topológica y social. (Esta última, que incluyó una variedad increíblemente amplia de costumbres y tipos humanos observados en sus quehaceres cotidianos en una región tras otra, se conoce generalmente como “costumbres, usos y tipos” o, también, “costumbrismo”.) Entre los objetos de estudio científico se contaban los fenómenos de reciente descubrimiento o desconocidos del mundo botánico y animal; los habitantes nativos, tanto de color como indígenas (ejemplos ambos de la versión del Nuevo Mundo del anhelado buen salvaje); las formaciones del terreno donde se apreciaba la singularidad de las especies arbóreas así como la prodigalidad de la vegetación –estas últimas casi siempre en relación a actividades humanas típicas

²³⁸ Stanton Catlin, «El artista viajero-cronista y la tradición empírica (...)», 52.

del lugar-. Bajo el título “topología” pueden agruparse las panorámicas de ciudades, plazas urbanas y lugares de importancia geográfica o militar. La categoría más variada y más amplia, sin embargo, era la social, que incluía las formas de vida y los trajes típicos de toda clase de habitantes, desde la sociedad urbana de clase alta hasta la de los barrios, desde el mercado, el campamento militar, la finca ganadera y los malecones de carga de los puertos, hasta la selva y la jungla fronteriza. Los soldados de a pie y a caballo, al parece ubicuos durante las guerras entre las potencias navales europeas del bloqueo, generales ambiciosos y caudillos rivales constituían motivos predilectos en la región del Río de la Plata. En esta categoría figuraba también el retrato no oficial, que en muchos casos lindaba con el arte oficial, siguiendo más o menos modelos europeos de la época²³⁹.

Parmi la variété de thèmes abordes par les voyageurs-chroniqueurs durant leurs cinquante années d’activité, entre 1810 et 1860, dans toute l’Amérique latine depuis le Mexique jusqu’au Chili, ainsi qu’aux Caraïbes, il est possible de distinguer au moins quatre catégories principales : scientifique, écologique, topologique et sociale. (Cette dernière qui incluait une variété ample et surprenante de coutumes et de types humains observés dans leur quotidien une région après l’autre, que l’on nomme généralement comme « les coutumes, usages et types » ou aussi « peinture de mœurs »). Parmi les objets d’étude scientifique se trouvaient les phénomènes récemment découverts ou inconnus du monde botanique et animal ; les habitants natifs, aussi bien les gents de couleur que les indiens (exemples tous deux de la version du bon sauvage issu du Nouveau Monde) ; les formations du terrain où s’appréciait les singularités des espèces arborescentes ainsi que la profusion de la végétation –celles-ci toujours misent en relation avec les activités humaines typiques du lieu -. Sous le titre ‘topologie’ s’agroupent les panoramas des villes, des places urbaines et les endroits d’importance géographique ou militaire. Néanmoins, la catégorie plus variée et aussi la plus large c’était « le social » qui incluait les différentes formes de vie et les costumes typiques de toute sorte d’habitant, depuis la haute société urbaine jusqu’à la population des quartiers, depuis le marché, le campement militaire, la propriété d’élevage et les docks dans les ports jusqu’à la forêt et la jungle de frontière. Les soldats à pied et à cheval pendant les guerres entre les

²³⁹ Stanton Catlin, «El artista viajero-cronista y la tradición empírica (...)», 48.

puissances navales européennes durant le blocage, les généraux ambitieux et les caudillos rivaux constituaient les motifs préférés dans la région du Rio de la Plata. Dans cette même catégorie figuraient aussi le portrait non officiel, lequel dans nombre de cas glissait vers le portrait officiel qui suivait plus ou moins les modèles européens de l'époque.

L'artiste voyageur amène avec lui, la pensée de toute une période historique vers l'Amérique latine et, en revanche, il ramène à son retour les images exotiques de régions lointaines. C'est le constat de l'auteur lorsqu'il souligne:

[los artistas viajeros] Se movían entre la costa y el monte o la jungla en busca de lo desconocido: señalizaciones de piedras aborígenes, ruinas ancestrales, los diversos hábitat y la interminable variedad de grupos tribales y tipos mestizos campesinos, así como formas de vida natural que impresionaban a la culta mirada europea por ser noveles o características de la fresca y el misterio del redescubierto mundo iberoamericano²⁴⁰.

[les artistes voyageurs] voyageaient entre la côte et la montagne ou bien entre la côte et la jungle à la recherche de l'inconnu : les signalisations des pierres aborigènes, les ruines ancestrales, les divers habitats et l'interminable variété de groupes tribaux et types métisses paysan, ainsi que les formes de vie naturelle qui étonnaient le regard cultivé européen pour être romanesque ou caractéristiques d'une fraîcheur, et par le mystère d'un monde ibéro-américain redécouvert .

L'ancien illustrateur fidèle laisse sa place au nouvel artiste voyageur qui entreprend la recherche d'un idéal romantique sur les côtes du continent sud-américain. La transformation est reconnue, mais très peu développée dans le texte. Néanmoins, cette transformation implique l'écart entre les activités subordonnées à la recherche scientifique et les activités proprement artistiques. Autrement dit, l'enjeu de ce passage c'est celui de l'émancipation de la figure de l'artiste. Il faudra préciser que cette transformation suppose aussi un bouleversement des objectifs des

²⁴⁰ Stanton Catlin, «El artista viajero-cronista y la tradición empírica (...)», 46-47.

missions, car si l'ancien illustrateur écarte de son travail sa fonction d'enregistreur pour avancer vers une recherche plus 'expressive', toute la valeur d'information qu'avait l'image d'illustration est alors mise en cause. On n'ira pas si loin dans l'enchaînement que déclenche l'affirmation de l'auteur sur la recherche de l'idéal de la nature. En revanche, on retiendra de cette ruse le nouvel emplacement de l'image d'illustration transformée en œuvre d'art. Alors, deux métamorphoses sont nécessaires pour l'arrivée de la modernité en Amérique latine : l'émancipation de la figure de l'artiste et le détachement de l'œuvre de tout conditionnement scientifique. Le personnage d'Alexander Von Humboldt incarne, dans le texte de Catlin, la consommation de ces métamorphoses et en conséquence, il annonce véritablement la modernité artistique du continent :

Sin embargo, fue primordialmente gracias al conde Alexander Von Humboldt –el innovador viajero-explorador y naturalista que, en las primeras décadas del siglo XIX^{ème} posteriores a la Independencia, el umbral artístico abierto por Celestino Mutis pasaría a constituir la base de un nuevo y moderno comienzo del arte latinoamericano²⁴¹.

Cependant, ce fut grâce au comte Alexander Von Humboldt – l'innovateur voyageur-explorateur et naturaliste des premières décennies du XIX^{ème} siècle après l'Indépendance-, que le seuil artistique, ouvert par Celestino Mutis, s'est constitué comme le fondement d'un commencement, nouveau moderne, de l'art latino-américain.

La question de l'observation de la nature est fort présente dans les textes du naturaliste allemand. En ce sens, la valeur de l'illustration restait liée à l'utilité d'une description scientifique de la nature, puis à sa capacité d'éveiller dans l'homme un sentiment profond à partir des objets naturels. « Mais ce spectacle de la nature ne serait pas complet, si nous ne considérions comment il se reflète dans la pensée et dans l'imagination disposée aux impressions poétiques. Un monde intérieur se révèle à nous²⁴²».

²⁴¹ Stanton Catlin, «El artista viajero-cronista y la tradición empírica (...)», 45.

²⁴² Alexandre Von. Humboldt, *Cosmos essai d'une description physique du monde II*, Paris: Morgand, 1864; 1.

Le monde intérieur qui s'ouvre, celui de l'imagination, n'aura d'autre fin que l'excitation de la connaissance de la nature, bien évidemment. Ainsi, le précise Humboldt quand-il souligne :

Les moyens propres à répandre l'étude de la nature consistent, comme nous l'avons dit déjà, dans trois formes particulières sous lesquelles se manifestent la pensée et l'imagination créatrice de l'homme : 1° la description animée des scènes et des productions de la nature ; 2° la peinture de paysage, du moment où elle a commencé à saisir la physionomie des végétaux, leur sauvage abondance, et le caractère individuel du sol qui les produit ; 3° la culture plus répandue des plantes tropicales et les collections d'espèces exotiques dans les jardins et dans les serres²⁴³.

La question de l'art proprement dite n'était convoquée que pour souligner le sentiment de la nature : « J'ai extrait de l'histoire littéraire les exemples dans lesquels le sentiment de la nature se manifeste de la manière la plus saisissante²⁴⁴ » précisait Humboldt. Si la mention aux arts ne se fait que par la voie du sentiment de la nature, il en résulterait, et c'est du moins surprenant, une attribution au naturaliste d'un nouveau 'type' d'art comme celui de « l'art scientifique²⁴⁵ ». La série d'attributions ne s'arrêtera pas là. Pour Catlin l'une des conséquences directes de l'expédition amenée par Humboldt et Bonpland « fut celle de donner de nouveaux élans à toute sorte d'artistes pour reprendre leurs pas ²⁴⁶ ». D'autres voyageurs allaient arriver sur les côtes du continent sud-américain, mais cette fois-ci il s'agissait de peintres soucieux des grands paysages où la nature débordante était le motif de représentation. Ainsi, l'illustration en tant qu'ancienne image descriptive liée à l'observation du type naturaliste perdait son lien explicatif pour s'inscrire dans le domaine « d'un style plus expressivement conscient²⁴⁷ ». L'arrivé dans le récit de

²⁴³ Alexandre Von. Humboldt, *Cosmos essai d'une description physique du monde*, II: 2.

²⁴⁴ Alexandre Von. Humboldt, *Cosmos essai d'une description physique du monde*, II: 55-56.

²⁴⁵ Cf. Miguel Rojas-Mix, «Las ideas artístico-científicas de Humboldt y su influencia en los artistas naturalistas que pasan a América a mediados del siglo XIX», dans *Nouveau monde et renouveau de l'histoire naturelle*, sous la dir. de Marie-Cécile Bénassy-Berling, 85-114, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 1986; réimpression,

²⁴⁶ Alexandre Von. Humboldt, *Cosmos essai d'une description physique du monde*, II: 45-46.

²⁴⁷ Stanton Catlin, «El artista viajero-cronista y la tradición empírica (...)».

l'histoire de l'art en Amérique latine de Johann Moritz Rugendas déblayera toute ambiguïté dans la métamorphose de l'illustrateur fidèle en artiste moderne.

Rugendas, selon Catlin « est probablement ce qui peut mieux exemplifier la tradition de voyageur-chroniqueur dans les zones de l'Amérique latine²⁴⁸ ». Pendant son séjour de deux années au Brésil (1821-1823), Rugendas élaborera son carnet de voyage intitulé *Voyage pittoresque dans le Brésil*²⁴⁹ qui sera publié à son retour en Europe en 1835. Si Humboldt, dans le texte de Catlin, opère en tant que charnière entre illustration et recherche plus esthétique, l'arrivée d'autres personnages sera placée directement dans le territoire plus vaste d'une recherche artistique. Le récit de l'arrivée de Rugendas au Brésil n'est pas détaillé ; ainsi, le peintre 'entre' dans la scène historique pleinement en tant qu' « artiste voyageur » et c'est grâce à cela que le récit a pu se poursuivre. Si l'arrivée du peintre en Amérique du sud reste inconnue, cela ne sera pas le cas de son retour en Europe ; ce voyage de retour actualisera le répertoire thématique et les idées du peintre.

En 1830, la Revolución de Julio dio nueva vida a la libertad de pensamiento en Francia, y el Romanticismo surgió allí, como en gran parte de Europa, como reacción primordial al estilo clásico del arte oficialmente sancionado. Un año después de la revolución, Rugendas salió hacia su segundo viaje de trabajo al Nuevo Mundo, llevando consigo la experiencia de los jóvenes pintores vanguardistas de Barbizon así como el consejo de Humboldt: "Evita las zonas templadas, Buenos Aires y Chile... Ve donde abundan las palmeras, los helechos arborescentes, los cactus, las montañas nevadas y los volcanes, a la cadena montañosa de los Andes... Un gran artista como tú debe aspirar a lo monumental²⁵⁰ ».

En 1830, la Révolution de Juillet redonna vie à l'idée de la liberté de pensée en France et le Romanticisme naquit de cela, comme dans la plupart des pays européens en réaction au style de l'art classique en tant que style officiel. Un an après la

²⁴⁸ Stanton Catlin, «El artista viajero-cronista y la tradición empírica (...)», 48-49.

²⁴⁹ Johann Moritz Rugendas, *Voyage pittoresque dans le Brésil* [1835]. Paris: Hachette Livre BNF 2013;

²⁵⁰ Stanton Catlin, «El artista viajero-cronista y la tradición empírica (...)», 49-50.

Révolution, Rugendas initiait son second voyage de travail dans le Nouveau Monde, en amenant avec lui l'expérience de jeunes peintres avant-gardistes de l'École de Barbizon, ainsi que les conseils de Humboldt : 'Évite les zones tempérées de Buenos Aires et du Chili ... Va là où il y a une abondance de palmiers, des fougères arborescentes, des cactus, des montagnes enneigées et des volcans, vers la chaîne montagneuse des Andes... Un grand artiste comme toi doit aspirer au monumental'.

Ainsi, le thème du voyage acquiert sa véritable valeur en tant que maillon dans la circulation des idées européennes et la synchronisation historiographique du continent latino-américain. On y reviendra, mais maintenant il faudra préciser que si l'arrivée de Rugendas sur le continent est restée dans l'imprécision, le second voyage a aidé à inscrire l'œuvre, et l'artiste lui-même, dans le champ artistique naissant. C'est avec lui que le récit de l'histoire de l'art proprement dit va s'inscrire dans le discours de l'histoire de l'art occidental et c'est aussi avec lui que vont se clore les tâtonnements entre sciences naturelles et art. De nouveaux genres, proprement picturaux, comme le paysage et la 'scène de mœurs' pourront désormais entrer pleinement dans le récit. Mais à vrai dire, la mise en valeur, dans l'historiographie d'art, de la figure de Rugendas en tant qu'artiste voyageur est relativement récente.

La fortune critique du peintre n'était pas assurée par la publication de son carnet de voyage en 1835²⁵¹ qui, nonobstant, avait réussi à captiver l'attention du grand public. Cependant, au cours de sa vie, son travail fut rarement exposé et demeurait peu connu en dehors des cercles de savants. Au XX^{ème} siècle et notamment après la fin de la Première Guerre mondiale, la figure du peintre est presque inexistante dans les ouvrages d'histoire de l'art. La raison de cette disparition et de sa restitution dans

²⁵¹ Vers 1827 Rugendas commença la publication de son *Voyage Pittoresque dans le Brésil* à Paris, chez Godefroy Engelmann, pionnier alsacien de la lithographie. Il y aurait eu vingt livraisons trimestrielles de cinq planches lithographiées in-folio (54x34 cm), accompagnées d'un texte en allemand ou de sa traduction française (par M. Golbery). Mais la publication prit du retard, et les dernières livraisons n'arrivèrent qu'en 1835. Rugendas était reparti en Amérique latine depuis 1831. Alejandra Mailhe, «Les limites du visible : réflexions sur la représentation picturale de l'esclavage dans l'œuvre de Rugendas et de Debret», *Conserveries mémorielles . Revue transdisciplinaire de jeunes chercheurs* 3, Passé colonial et modalités de mise en mémoire de l'esclavage(2007).

l'historiographie est due, selon Jean-Loup Korzilius, à une transformation méthodologique de la discipline historiographique²⁵². On peut y ajouter le renouvellement des intérêts techniques des peintres puis des historiens, qui contribuera à la restitution du peintre. Le destin des esquisses à l'huile montre justement cette transition. Peu après sa mort de Rugendas, en 1859, ses esquisses vont entrer dans le Cabinet d'arts graphiques à Berlin ; «on n'en retenait plus que l'aspect « ébauché » et rien de plus²⁵³ ». Puis en 1878 les esquisses vont subir un nouveau transfert, mais cette fois-ci vers le musée d'Ethnographie ; ce dernier déplacement signifiera le retrait de l'œuvre de Rugendas au regard du grand public. La suite de cette histoire est vivement détaillée dans le récit de Korzilius :

Cette période sombre pour l'œuvre de Rugendas se prolongera jusqu'en 1926. Par un curieux concours de circonstances, une délégation mexicaine, en visite à Berlin, voit alors les esquisses à l'huile, les admire ... et les reçoit aussitôt en 'don' pour le Musée National de Mexico²⁵⁴.

Ce troisième voyage du peintre vers le continent sud-américain aboutira à la restitution de son œuvre dans le champ artistique en la dépouillant de tout regard scientifique quant aux motifs de représentation. En Europe cette restitution devra attendre 1992, année où trente deux esquisses à l'huile furent restituées à la Stiftung Preussischer Kulturbesitz après leur spoliation dans les années 1945²⁵⁵.

Il existe aussi une autre construction du personnage de Rugendas qui va à l'encontre de ce que l'on vient d'écrire. Cette version du peintre est construite sous des contraintes plus littéraires qu'historiques. Un épisode dans la vie de l'artiste voyageur écrit par Cesar

²⁵² Jean-Loup Korzilius, «L'oeuvre de Rugendas et l'historiographie de l'art aujourd'hui», dans *Aira en réseau. Rencontre transdisciplinaire autour du roman de l'écrivain argentin César Aira: Un episodio en la vida del pintor viajero*, sous la dir. de Nella Arambasin, *Littérature et histoire des pays de langues européennes*. Paris: Presses Universitaires de Franche-Comté, 2005; réimpression,

²⁵³ Jean-Loup Korzilius, «L'oeuvre de Rugendas et l'historiographie de l'art aujourd'hui», 101.

²⁵⁴ Jean-Loup Korzilius, «L'oeuvre de Rugendas et l'historiographie de l'art aujourd'hui», 101.

²⁵⁵ Jean-Loup Korzilius, «L'oeuvre de Rugendas et l'historiographie de l'art aujourd'hui», 102.

Aira²⁵⁶ reprend le même sujet et le même personnage : le voyage dans le continent latino-américain de Rugendas et notamment les raisons du second voyage quelques années après²⁵⁷. Le Rugendas construit par Aira est à la fois une sorte de personnification du discours esthétique et le récit des péripéties du voyage.

Le roman commence en empruntant les ‘gestes’ d’ouverture du récit historique « L’Occident a compté fort peu de peintres voyageurs de qualité. Parmi ceux dont nous gardons la mémoire, le meilleur fut le grand Rugendas²⁵⁸ ». Puis le récit avance en rappelant à plusieurs reprises quelques stratégies narratives de l’histoire de l’art comme l’inclusion d’une biographique qui retrace la généalogie familiale du peintre, ou bien l’évocation des figures d’influence sur la pensée du peintre, notamment, celle d’Alexander Von Humboldt « savant universel, peut-être le dernier²⁵⁹ ». Néanmoins, il ne s’agit pas chez Aira d’une restitution du peintre au champ de l’histoire de l’art, car il est déjà là; il prend quelques traits de la forme générale du récit de l’histoire de l’art pour décrire l’histoire romanesque du peintre. Le cœur de cette narration est une recherche d’un horizon imaginé et qui déclenchera toutes les actions du roman:

L’objectif secret de ce long voyage, qui occupa toute sa jeunesse fut l’Argentine, le vide mystérieux du point équidistant des horizons, sur les plaines immenses. C’était là seulement, pensait-il, qu’il pourrait découvrir la face cachée de son art ... Cette folle chimère le poursuivait toute sa vie²⁶⁰.

Le voyage mobilise les actions et les réflexions du peintre. Mais cette fois-ci il s’agit d’un voyage intérieur du personnage. Rugendas, qui rêvait de découvrir l’envers de son art dans le « vide mystérieux au point équidistant entre les horizons » sera, en effet, victime d’un accident qui va le défigurer : frappé par la foudre en même temps que son cheval, le

²⁵⁶ Cesar Aira, *Un épisode dans la vie du peintre voyageur* [Un episodio en la vida del pintor viajero] Michel Lafon. Paris: A. Dimanche, 2001;

²⁵⁷ Nous renvoyons à la thèse de Lucile Magnin dont le sujet est justement l’élaboration du récit fictionnel dans l’entrecroisement historique scientifique et littéraire. Lucile Magnin, «Un episodio en la vida del pintor viajero de César Aira: le peintre voyageur dans l’Amérique latine du XIXe siècle, entre littérature, art et science.» (Etudes hispaniques et hispano-américaines, Université de Grenoble, 2012).

²⁵⁸ Cesar Aira, *Un épisode dans la vie du peintre voyageur*: 8.

²⁵⁹ Cesar Aira, *Un épisode dans la vie du peintre voyageur*: 11.

²⁶⁰ Cesar Aira, *Un épisode dans la vie du peintre voyageur*: 10.

peintre qui voulait saisir la physionomie du paysage, va perdre son visage, se transformer en monstre pour découvrir ainsi, à son corps défendant, l'autre face de lui-même et de son art. La foudre, comme une sorte de manifestation de la colère divine, va transformer son voyage en parcours d'expiation. Contraint de descendre au plus profond de lui-même, à se confronter aux forces obscures et barbares du corps, Rugendas va être entraîné dans un cycle de métamorphoses qui va l'amener à renouveler son art en même temps que sa propre identité.

Bien évidemment, il s'agit d'un roman et non plus d'un récit historique ; cependant, le personnage construit dans les deux cas a comme fondement la légitimité des documents, car « On a conservé ses lettres, où ses biographes ont trouvé de quoi se documenter à foison ; même si aucun d'eux ne s'y est essayé, ils auraient pu parfaitement reconstruire sa vie voyageuse jour après jour, presque heure par heure, sans perdre aucun mouvement de son esprit, aucune réaction, aucun scrupule²⁶¹ ». On constate que dans le récit historique les sources vont aider à assurer un lien vraisemblable entre les faits, la narration et le personnage qui parcourt la scène. Les lettres citées par l'écrivain, mais aussi les tableaux et les publications du peintre, échafaudent le réseau de légitimité pour le récit historique. Tandis que dans le roman les sources et les faits racontés peuvent être noyés dans le nuage de la fiction. Cette opposition entre littérature et histoire, par ailleurs déjà traditionnelle et largement discutée par les théoriciens de l'histoire, met en évidence les différents registres possibles de l'écriture :

On a dit parfois que l'objectif de l'historien c'est d'expliquer le passé par la « constatation », « l'identification » ou bien en découvrant les « histoires » qui se trouvent enfouies dans les chroniques ; on a dit aussi que la différence entre « histoire » et « fiction » réside dans le fait que l'historien « trouve » ses histoires, alors que l'écrivain de fiction, les « invente ». Cette conception de la tâche de l'historien, toutefois occulte le rôle que l'invention joue dans le travail de l'historien²⁶².

²⁶¹ Cesar Aira, *Un épisode dans la vie du peintre voyageur*: 48.

²⁶² "It is sometimes said that the aim of the historian is to explain the past by "finding", "identifying", or "uncovering" the "stories" that lie buried in chronicles; and that difference between "history" and "fiction" resides in the fact that the historian "finds" his stories, whereas the fiction writer "invents" his. This conception of the historian's task, however, obscures the extent to which "invention" also plays a part in the historian's operation" Hayden V. White, *Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe.*: 6-7.

En résumé, la construction du personnage de l'artiste voyageur chez Stanton Catlin aussi bien que chez César Aira est issue des mêmes sources et documents et, en conséquence, elle porte les traces d'un même type de légitimité. Alors, c'est donc la trame où s'inscrit le personnage qui fait basculer le statut du texte : texte d'histoire de l'art ou du roman. On remarquera que Catlin à travers l'artiste voyageur incarné par Rugendas, annonce l'arrivée de la modernité en Amérique latine en détachant la pratique artistique de tout lien avec le pouvoir religieux ou politique. La recherche d'un idéal dans la nature et dans l'art qui amène Rugendas dans le récit chez Catlin constitue le prologue nécessaire à l'autonomie de l'art et de l'artiste. En d'autre mot, sans l'élaboration d'un Rugendas dans le récit, il n'est pas possible de synchroniser –au sens historiographique– les deux continents et sans cette synchronisation la trame se dissout. Il va de soit que sans l'amorce d'une synchronisation historiographique, les correspondances stylistiques et tout l'ensemble des opérations d'une continuité par reflet tomberont dans le vide. Finalement, on devra insister sur le fait qu'il ne s'agit pas ici de questionner la 'véracité' de tel ou tel récit, mais de détacher dans le texte d'histoire de l'art, le geste constructif entamé par l'historien.

***Le voyage en Europe* : le retour de l'artiste**

Auparavant on avait remarqué l'importance du thème du voyage parmi les textes d'histoire de l'art latino-américain. On verra maintenant comment dans le texte de Lucie-Smith le motif du voyage de l'artiste prend son essor en le détournant dans plusieurs figures. Tout commence avec un voyage : un homme s'embarque dans n'importe quel port de l'Amérique latine vers l'Europe, vers l'inconnu. Puis, cet homme rentre transformé dans son pays d'origine; il a gagné quelque chose de plus grâce au simple fait d'avoir voyagé. Il s'agit plutôt d'un archétype narratif au sens donné par Northrop Frye « les Archétypes sont des mythes et des

unités logés au sein du mythe. Ils sont des éléments qui se répètent dans la littérature. Ils peuvent parcourir des images conventionnelles jusqu'au modèle du récit ²⁶³». Il s'agit, donc, d'une sorte de voyage initiatique avec toutes les épreuves qu'il devra surmonter pour affirmer son caractère. En tant qu'archétype narratif, il n'est pas réservé au récit de l'histoire de l'art ; il y a, en effet, un très long parcours dans le champ de l'histoire, de la théorie et de la critique littéraire. On fera recours à cette tradition pour mieux saisir la portée de cet archétype – conçu comme un maillon dans la continuité par reflet- chez Lucie-Smith.

Plusieurs auteurs en Amérique latine ont repris le motif du voyage de l'artiste. Ces réflexions visaient à comprendre la configuration de la modernité sur le continent sud-américain à partir du voyage artistique entre autres. À cet égard, le travail de David Viñas²⁶⁴ et aussi celui de Silvia Molloy²⁶⁵ restent les plus remarquables.

La recherche de Viñas, ancrée dans le champ de l'histoire de la littérature argentine, décrit plusieurs types de voyages entrepris par les écrivains entre la fin du dix-neuvième siècle et le début du vingtième. Cette période, selon l'auteur, décrit le cheminement du projet romantique dans la littérature et son corrélat dans la pensée politique libérale jusqu'au déclin de ce projet dans les années soixante. Bien que sa recherche s'appuie sur la production littéraire, la thèse que soutient l'auteur montre comment la consolidation d'un répertoire littéraire est subordonnée à la progression sociale et politique de la bourgeoisie. Le voyage dans ce contexte, est l'un des premiers signes d'un romanticisme strabique dont un œil regarde l'Europe tandis que l'autre se pose sur l'Argentine²⁶⁶.

Dans le livre *De Sarmiento a Cortazar. Literatura argentina y realidad politica*, Viñas distingue tout d'abord le voyage colonial. Ce

²⁶³ “Archetypes are myths and units within myths. They are repeating element of literature. They can be anything from conventional images to story patterns” N. Frye et D. Cayley, *Northrop Frye in conversation*; In conversation series. Toronto: House of Anansi, 1992; 76.

²⁶⁴ David Viñas, *De Sarmiento a Cortázar: literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1971;

²⁶⁵ Silvia Molloy, *La Diffusion de la littérature hispano-américaine en France au 20e siècle*. Paris: Presses universitaires de France, 1972;

²⁶⁶ Cf. David Viñas, *De Sarmiento a Cortázar: literatura argentina y realidad política*: 125-141.

périple amènera l'écrivain vers la lumière et la connaissance européenne, car « pour un américain –écrit Juan María Gutiérrez en 1845- et particulièrement pour tous ceux qui aiment et qui cherchent la science, il n'existe pas de plus grand bonheur que de pouvoir faire un petit voyage vers la source de toute lumière et de toute vérité dans ce siècle : l'Europe ²⁶⁷ ». Il s'agissait donc, d'un voyage qui semblait être nécessaire dans la formation de l'esprit du jeune écrivain, car il allait lui permettre d'être en contact avec les idées avant-gardistes en Europe. Mais, bien évidemment, ce voyage n'était qu'à la portée de la haute bourgeoisie nationale.

Le corollaire du voyage colonial était le voyage utilitaire ; dans celui-ci l'objectif était d'observer et de bien retransmettre les habitudes et coutumes de la vie européenne et pour cela le voyageur devait réussir à passer inaperçu au regard des locaux, une sorte « de spectateur américain ²⁶⁸ ». Le genre littéraire le mieux adapté au voyage utilitaire était le journal intime, car il permettait la prise de notes rapide, légère et l'inclusion de commentaires subjectif qui caractériseront ce type d'aventures²⁶⁹. Puis se développe le voyage balzacien où le voyageur allait vers l'Europe non plus pour apprendre les formes de vie à l'européenne mais pour saisir l'expérience de la ville. Le jeune visiteur cherchait à conquérir la vie dans les grandes villes. Loin de tout regard contemplatif ou révérenciel, la cité se transformait sous ses yeux et emportait le voyageur dans un travelling d' « une ville qui passe du rythme nautique de perspective horizontale vers l'accélération photographique du chemin de fer et de là aux perspectives à vol d'oiseau ²⁷⁰ ».

La chronique du voyage, les notes brèves dans les journaux ou bien les colonnes d'opinion dans les hebdomadaires d'actualité, sont parmi tant d'autres, les formes d'écriture privilégiées par les voyageurs qui allaient vers l'Europe entre les années 1810 et 1890. L'écriture était pour le voyageur le moyen idéal pour montrer, d'une part, l'expérience acquise pendant le voyage et d'autre part, pour offrir au grand public une fresque

²⁶⁷ David Viñas, *De Sarmiento a Cortázar: literatura argentina y realidad política*: 149.

²⁶⁸ David Viñas, *De Sarmiento a Cortázar: literatura argentina y realidad política*: 155.

²⁶⁹ David Viñas, *De Sarmiento a Cortázar: literatura argentina y realidad política*: 154-155.

²⁷⁰ David Viñas, *De Sarmiento a Cortázar: literatura argentina y realidad política*: 172.

de la vie dans les grandes villes. Une autre variation dans les divers types de voyage aura lieu à partir des années 1850 : le voyage consommateur. Le continent, et tout particulièrement Paris, était devenu, pour ces voyageurs, une source d'attractions culturelles, gastronomiques et de loisirs. Le voyage ressemble donc à une sorte de passage ou d'initiation à la vie adulte. Les boulevards, les restaurants, les musées, les galeries commerciales, le spectacle et la vie dans la ville suscitaient l'intérêt et l'attention du voyageur.

Le corollaire de ce voyage, selon Viñas, est le voyage esthétique. Se déplaçant en connaisseur, le voyageur esthétique refoule la multitude et part vers l'Europe pour trouver dans les musées la culture et la distinction sociale²⁷¹. Finalement, dans les années 1880 le voyage s'institutionnalise dans la vie artistique et littéraire, au moins à Buenos Aires. Néanmoins, le plus important du voyage vers l'Europe après les années 80 consistera à retourner vers son pays d'origine. Ainsi, le voyage prend son élan cérémonial pour ce qui rentre portant avec soi tout le patrimoine symbolique de l'expérience, car « il faut voyager vers l'Europe pour s'y sanctifier et en revenir consacré.²⁷² ». C'est cette figure du voyage en tant que consécration et distinction sociale que l'on va retrouver tout au long du vingtième siècle. Elle constitue le fondement de ce qu'on caractérisera comme le « voyage moderniste. ».

Le voyage moderniste a des éléments communs avec les autres figures de voyage qui avaient été soulignées chez Viñas. Tout d'abord, l'objectif de ce voyage moderniste visait la consécration de l'artiste voyageur. Consécration, qui cependant, ne s'obtenait pas dans le continent européen, mais au retour. Mis à part de quelques cas particuliers où les artistes et les écrivains rentraient dans leurs pays d'origine avec quelques publications ou des expositions saluées par la critique, le voyage moderniste était véritablement un voyage de retour. Avoir vécu dans les principales capitales du vieux continent ou bien avoir côtoyé la bourgeoisie européenne, donnait un rang social au voyageur. Issu de cet amalgame entre voyage colonial, voyage utilitaire et voyage

²⁷¹ David Viñas, *De Sarmiento a Cortázar: literatura argentina y realidad política*: 179.

²⁷² David Viñas, *De Sarmiento a Cortázar: literatura argentina y realidad política*: 180.

consommateur, la figure de l'artiste voyageur entre dans le récit de l'histoire de l'art comme un prophète de la culture.

L'un de ces premiers prophètes de la culture, issu du récit de l'histoire de l'art en Amérique latine c'est le peintre colombien Andres de Santa Maria. Chez Lucie-Smith le peintre incarne le modèle de réussite artistique, c'est-à-dire, il est le modèle du voyageur consacré.

El valor de Santa María fue principalmente ser un modelo. Mostró a los artistas latinoamericanos –hombres de países remotos y a menudo pobres- que uno de ellos podía llegar a tener éxito en la escena internacional²⁷³.

La valeur de Santa María était principalement d'être un modèle. Il a montré aux artistes latino-américains –hommes issus de pays lointains et souvent pauvres- que l'un d'eux pouvait réussir dans la scène internationale.

Le voyage de Santa María va permettre à l'historien d'entamer toute une série de correspondances entre le style du peintre et le mouvement de l'impressionnisme ou du fauvisme, malgré le déphasage qui existe entre son œuvre et le canon européen.

Incluso aquellos cuyo modelo de desarrollo era más convencional tendieron a realizar una obra que se resiste a la rígida categorización estilística de acuerdo con el canon europeo. Santa María, recién mencionado, es un ejemplo que hace al caso. Algunas veces descrita como impresionista, su obra está en muchos aspectos más cerca de la de los fauves: rica en color, densamente empastada, como si la intención hubiera sido transmutar lo que estaba pintando en la sustancia misma de la pintura. Sus pinturas, con sus superficies elevadas, incitan a hacer una comparación con las de su contemporáneo italiano Antonio Mancini (1852-1930), otro artista que oscilaba en el límite del modernismo sin ser completamente moderno²⁷⁴.

²⁷³ Edward Lucie-Smith, : 21.

²⁷⁴ Edward Lucie-Smith, : 21.

Même ceux dont le modèle de développement était plus conventionnel, tendaient à réaliser une œuvre qui résiste à une catégorisation stylistique rigide selon le canon européen. Santa María, récemment mentionné, en est un bon exemple. Son œuvre, parfois décrite comme impressionniste, est, par divers aspects, plus proche du mouvement fauviste : riche en couleur, fortement empâtée, comme si l'intention de l'artiste était de transmuier ce qu'il était en train de peindre en la substance propre de la peinture. Ses tableaux, aux surfaces en relief, invitent à une comparaison avec les œuvres de son contemporain, l'artiste italien Antonio Mancini (1852-1930), qui oscillait lui aussi dans la limite du modernisme sans être complètement moderne.

Cette citation a la valeur de témoignage. Elle affirme d'une part, la difficulté de l'historien face à l'œuvre de trouver son juste classement dans le canon stylistique. D'autre part, en évitant la difficulté initiale de la catégorisation, la citation montre comment la rigidité du canon peut être surmontée grâce à la souplesse de la comparaison. Cette dernière n'affirme aucune liaison stylistique en tant qu'elle procède par analogie formelle. L'opération est réussie et à l'aide de cette astuce, le travail de correspondances stylistiques peut se poursuivre. Nonobstant il faudra aussi souligner que la tâche n'est pas conclue avec la trouvaille des analogies. Le peintre colombien Santa Maria, parmi d'autres, fait partie d'une complexe opération historiographique qu'on essaie de saisir²⁷⁵. On a suffisamment remarqué l'importance du motif du voyage en tant que pont qui relie l'Amérique latine à l'Europe. C'est grâce à ce pont que les références européennes, notamment dans l'organisation et classification de mouvements, vont pouvoir commencer leur long parcours d'identifications successives. Peu importe qu'il s'agissait d'un

²⁷⁵ Dans cette complexe élaboration historiographique, Santa Maria reste encore un des piliers de la construction d'une modernité en Colombie ; d'une certaine manière, la figure de Santa Maria a été convoitée par plusieurs historiens d'art qui ont cherché soit à ponctuer l'origine de l'art moderne en Colombie, soit à signaler la marginalité de sa figure dans l'élaboration d'une modernité artistique. Voir à cet égard le travail de Victor Alberto Quinche Ramirez, «Tiene alguna utilidad leer desde la filosofia los desarrollos de la crítica de arte? La estética de la recepción y la hermenéutica en torno a la crítica de arte, la recepción de la obra de Andres de Santa María en los críticos de arte colombianos» (Pontificia Universidad Javeriana, 2011). Et l'article publié par Carmen María Jaramillo Jiménez, «Una mirada a los orígenes del arte campo de la crítica de arte en Colombia», dans *Seminario Nacional de Teoría e Historia del Arte* (Medellin 2 al 4 de octubre: Universidad de Antioquia, Facultad de Artes, 2002).

voyage expéditionnaire comme celui de Mutis ou des anglais au XVIII^{ème} siècle, ou bien d'un voyage utilitaire ou de consécration, le voyage de l'artiste constituait la fortune de l'historien. Ce périple définissait le rythme de l'échange rapide de la périodisation historiographique, car pour aborder les problèmes d'une modernité stylistique il fallait d'abord synchroniser les temps et les phases historiques en Amérique latine.

La nécessité de lier les œuvres avec le canon stylistique européen chez Lucie-Smith va mettre l'accent, alternativement, sur les caractéristiques biographiques de l'artiste et la particularité de l'œuvre. Un schéma se cristallise dans le récit : d'abord il faudra distinguer le nom de l'artiste pour ensuite repérer le voyage vers l'Europe dans sa jeunesse, puis la consécration et finalement la filiation stylistique. Dans ce schéma la filiation stylistique constitue une sorte de retour de l'artiste, voire de son œuvre, vers l'Europe ; autrement dit, la filiation agit en tant que restitution de l'œuvre avec la source. Cependant, la filiation stylistique ne se fait pas exclusivement par la voie de l'œuvre et il est même fort possible qu'elle ne soit pas le meilleur témoin de cette filiation. La vie de l'artiste pendant ses voyages agira donc comme attestation du lien. Ainsi, l'artiste en ayant étudié dans l'atelier d'un autre artiste, en ayant fréquenté le café ou le cercle d'un artiste reconnu ou même n'ayant pas connu l'artiste de référence, il est possible toujours de relier sa production à une source européenne. Voici quelques exemples de filiation chez l'auteur :

Los indios de Herran estan representados de una manera heroica que debe muy poco al arte precolombino, pero mucho a los aspectos más académicos del simbolismo. Su manera puede parecer que procede de la del simbolista francés Puvis de Chavannes (1824-1898) y puede traer a la memoria los murales del artista británico Frank Brangwyn (1867-1959) o las decoraciones del estadounidense John Singer Sargent para la Public Library de Boston²⁷⁶.

Les indiens chez Herran sont représentés d'une façon héroïque qui est plus proche des aspects académiques de l'art symbolique que de l'art précolombien. Son modèle de représentation semble s'approcher d'avantage de celui de Puvis de Chavannes (1824-1898) symboliste académique français. Les tableaux de Herran peuvent aussi rappeler les

²⁷⁶ Edward Lucie-Smith, : 24-25.

peintures murales de l'artiste britannique Frank Braugwyn (1867-1956) ou encore les décorations du nord-américain John Singer Sargent à la Public Library de Boston .

Sus pinturas con sus construcción plana y claramente definida, a menudo tiene un marcado parecido a la obra del artista ruso Nikolai Roerich (1874-1957), que fue más o menos su contemporáneo. Este parecido se debe en parte a una simple coincidencia de tema. En sus últimos años; después de haberse exiliado de Rusia, Roerich pintó la cordillera del Himalaya tan obsesivamente como Dr. Atl pintó las montañas mexicanas²⁷⁷.

[En parlant du travail de Dr. Atl] Ses peintures avec leur construction plane et clairement définie ont une ressemblance marquée avec l'œuvre de l'artiste russe Nickolai Roerich (1874-1957) qui était plus ou moins son contemporain. Cette ressemblance est due, en partie, à la simple coïncidence thématique. Dans ses dernières années, après avoir dû s'exiler de Russie, Roerich a peint la chaîne montagneuse de l'Himalaya avec la même obsession que celle dont à fait preuve le Dr. Atl en représentant les montagnes mexicaines.

Un artista que se forjó una existencia igualmente extraña fue el mejor pintor venezolano de la primera mitad del siglo, Armando Reveron (1889-1954). Reveron estudió en España, primero en Barcelona y luego en Madrid y recibió una sólida formación académica antes de regresar a Caracas donde, al igual que una cantidad de artistas venezolanos de la misma generación, se convirtió en un entusiasta del impresionismo francés, un estilo que conocía casi totalmente por reproducciones. (...) Hay una extraña afinidad entre las pinturas de Reverón y la obra de Bonnard. El suave toque disolvente de sus paisajes, y todavía más la obsesión por el cuerpo femenino, representado mediante un estilo de dibujo lineal que es adrede suave y directo, son asombrosamente similares a las técnicas que Bonnard estaba utilizando en la misma época (...). Aunque parece poco probable que Reverón pueda haber conocido mucho, si es que conoció algo, de la

²⁷⁷ Edward Lucie-Smith, : 26.

obra de Bonnard, por supuesto hubo un importante artista latino-americano que estaba al corriente de ella. Éste era el uruguayo Pedro Figari (1861-1938)²⁷⁸.

L'un des artistes qui s'est forgé une existence également étrange fut le meilleur peintre vénézuélien de la première moitié du siècle, Armando Reveron (1889-1954). Reveron a étudié en Espagne, d'abord à Barcelone puis à Madrid où il a reçu une solide formation académique, avant de revenir à Caracas comme de nombreux artistes vénézuéliens ; il devient un promoteur de l'impressionnisme français, un style qu'il connaissait presque exclusivement grâce aux reproductions. (...) Il existe aussi une étrange affinité entre les peintures de Reveron et l'œuvre de Bonnard. Leurs techniques sont étonnamment semblables : la touche souple et dissolvante des paysages et encore plus l'obsession du corps féminin, représenté dans un style de dessin linéal, à la fois souple et direct (...). Bien qu'il semble peu probable que Reveron ait bien connu l'œuvre de Bonnard, s'il en a connu quelque chose, il y avait bien évidemment, un important artiste latino-américain qui lui connaissait Bonnard. C'était l'uruguayen Pedro Figari (1861-1938).

Les exemples peuvent se multiplier en répétant à chaque fois le même mouvement d'identification puis de filiation stylistique. Il faudra insister encore : il ne s'agit pas ici d'une revendication de l'originalité non reconnue de l'art latino-américain parmi les textes d'histoire de l'art. Il ne s'agit pas non plus de nier les liens et les rapports culturels entre les deux continents ni d'aplanir la complexité de ceux-ci. Car d'une part, la revendication d'une originalité sans pair peut facilement glisser vers l'exotisme du travail et de la figure de l'artiste. D'autre part, la négation d'une relation culturelle serait un pari vers une autre illusion théorique. En outre, Le laxisme des termes comme hybridation ou diversité culturelle peuvent convoquer de façon indistincte une quantité de problèmes dissemblables : les héritages du colonialisme, la question toujours ample sur l'identité culturelle, la tradition et la culture dans la conformation de nation, la confrontation culturelle avec l'Europe, parmi tant d'autres thèmes. Or tous ces sujets célèbrent l'avènement d'un

²⁷⁸ Edward Lucie-Smith, : 30-34.

nouveau monde de dialogues multiples et de diversité culturelle, mais intégré et unifié dans un même espace et un même temps, ce qui en l'occurrence se nomme 'mondialisation'. Alors dans la plupart des cas cette volonté de penser la diversité culturelle tombe dans le piège de la polarisation et d'une opposition faible (centre-périphérie; domination-résistance ; occident et « l'autre » ; etc.) Dans d'autre cas, cette volonté désigne une diversité abstraite, difficilement saisissable, mais qui recouvre les plus concrètes relations d'inégalité. Il n'est pas question ici d'entrer dans le véritable débat de cette question qui, par ailleurs, est le motif de plusieurs publications depuis quelques années²⁷⁹ .

Dans ce contexte de polémiques autour de la portée des études culturelles, l'histoire du voyage qu'on vient de souligner, s'oriente vers la problématique de l'autonomie culturelle dans chaque pays du continent sud-américain. D'une manière abrégée, mais qui peut dessiner les contours de cette polémique, on peut distinguer, d'une part, la pensée intellectuelle nationaliste et de défense de l'héritage hispanique. D'autre part, la pensée intellectuelle de résistance face à la tradition coloniale, qui n'arrivait pas à questionner la modernité en tant que processus historique, mais qui mettait en cause les rapports et les échanges économiques avec les pays industrialisés²⁸⁰. Au cœur de l'une et l'autre position se trouve l'espoir d'une pensée nationale qui cherche par tous les moyens à consolider une idée de culture locale. Une recherche que vise à affirmer le caractère identitaire et propre de chaque pays. À l'exception de quelques voix qu'à l'époque s'interrogeaient avec insistance sur la portée d'une culture non plus nationale, mais plus largement latino-américaine, le mouvement intellectuel suivait cette direction. Ainsi en témoignent les travaux de Mariategui, de Manuel Ugarte ou de Vasconcelos. Nonobstant, le fondement fictionnel du concept d'identité et

²⁷⁹ Cf. Eduardo Grüner, *El fin de las pequeñas historias: de los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico* . Buenos Aires: Paidós, 2002; ; R. Ortiz, J.M. Pereyra et M. Villadiego Prins, *Comunicación, cultura y globalización* . Bogota: Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Comunicación y Lenguaje, Departamento de Comunicación, Cátedra UNESCO de Comunicación Social, 2003;

²⁸⁰ Cf. Eduardo Grüner, *El fin de las pequeñas historias: de los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*; Eduardo Grüner, *La oscuridad y las luces: capitalismo, cultura y revolución* . Buenos Aires: Edhasa, 2010; ; Leopoldo Zea, *América Latina en sus ideas*.

son extension vers l'idée de nation, restée intouchée pour la plupart des intellectuels de la période²⁸¹.

En guise de résumé et pour reprendre le motif du voyage de l'artiste, les dernières citations du texte de Lucie-Smith décrivent le mouvement que l'on a essayé de saisir à plusieurs reprises : la construction de la figure de l'artiste voyageur en tant que maillon nécessaire pour pouvoir poursuivre le récit de l'histoire de l'art en Amérique latine, sans modifier les principes historiographiques classiques. Même si l'identification des correspondances peut être comprise comme un instrument dans la démarche de l'historien, quand elle tourne en motif historiographique alors tout l'ensemble doit se réduire pour mieux fixer les correspondances. Le récit fonctionnera en tandem avec le canon stylistique et en conséquence, il s'engage à harmoniser les correspondances. Cet engagement exigeait une autre contrainte majeure : celle de la synchronisation historiographique.

Une des formes de continuité, peut être la plus évidente, est celle d'envisager l'histoire de façon chronologique.

Estos temas son examinados en el interior de una estructura, a grandes rasgos, cronológica. Cada sección o sola de la exposición corresponde a un capítulo del libro, y se refiere a un movimiento, a una técnica, o a un momento específico (...) ²⁸².

Ces thèmes sont examinés à l'intérieur d'une structure, globalement, chronologique. À chaque chapitre du livre correspondent une section ou une salle dans l'exposition, qui est liées à un mouvement, à une thématique ou bien à un moment spécifique (...).

L'appel à la chronologie comme axe d'organisation du récit est bien daté dans l'historiographie occidentale depuis l'antiquité. Il existe

²⁸¹ Eduardo Grüner, *El fin de las pequeñas historias: de los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*: 251;253.

²⁸² Dawn Ades, «Arte en Iberoamerica, 1820-1980», 1989

plusieurs constructions théoriques autour de la chronologie historique. On ne traversera pas la profondeur de ces propositions ; en revanche, on retiendra le sens plus large et plus répandu de la chronologie : l'organisation et l'ordre des faits historiques dans une succession séquentielle. La chronologie construit ainsi le cadre où seront placés les faits récoltés par l'historien ; elle est à la fois une limite temporaire, mais aussi le fil conducteur autour duquel s'organise le récit.

En ce sens, les salles de l'exposition et les chapitres du livre forment une unité qui rassemble les œuvres, les artistes, les thèmes et les mouvements. L'index du livre et les plans des salles, sont les premiers indices permettant de comprendre cette progression. Espèce de déclaration inaugurale et en même temps un guide de lecture, l'index garde une relation paradoxale avec l'ensemble du livre. Il en est le seuil. Ainsi, dans le catalogue de l'exposition *Arte en Iberoamérica (1820-1980)*²⁸³ l'histoire de l'art en Amérique latine, selon l'historienne Dawn Ades, peut se regrouper autour des 300 pages, 14 chapitres et 5 sections. Le livre ouvre son récit par (1) *l'indépendance et ses héros*, sorte de récit généalogique de l'ouverture du temps historique dans le continent sud-américain ; puis le livre présente (2) *les académies et la peinture historique*, institution et genre où l'art latino-américain germe. La modernité arrive sur le continent, portée par la main de (3) *l'artiste chroniqueur-voyageur et la tradition empirique dans l'art latino-américain d'après l'indépendance*. La pratique artistique, consolidée par les académies et la peinture, reprend les genres picturaux depuis le regard exotique sur le paysage. Ainsi le quatrième chapitre se perche sur (4) *la nature, la science et le 'pittoresque'* pour ensuite ouvrir le chemin des artistes : (5) *José Maria Velasco* ; (6) *Posada et la tradition graphique populaire*. Du septième jusqu'au dixième chapitre, le livre fait le contrepoint entre la promesse de la modernité et l'héritage de la tradition, entre l'après guerre et le mouvement intellectuel du continent :

²⁸³ L'antécédent de cette exposition et de son modèle temporel, peut se retrouver dans l'exposition réalisée en 1966 pour Stanton Catlin et Terece Grieder pour la Galerie à l'Université de Yale. Catlin, qui a écrit deux des chapitres dans le catalogue, avait déjà ébauché une lecture sur le continent en prenant comme centre d'attention le muralisme mexicain. Dawn Ades cherchera, à son tour, à construire un panorama plus large et plus complexe du continent tout en donnant aux chercheurs anglophones la traduction des manifestes. Shifra Goldman, «Identifying Latin American art: are the lines accurately drawn?», *Art History* Vol. 13, n° 4 (1990).

(7) *le modernisme et la recherche des racines* ; (8) *le mouvement du muralisme mexicain* ; (9) *l'atelier de Graphique Populaire* ; (10) *l'indigénisme et le réalisme social*. Le surréalisme trouve aussi sa place dans le récit : (11) *mondes privés et mythes publics* ; enfin, trois chapitres parcourent l'étendue de la pratique artistique depuis les années 50 jusqu'aux années 80 : (12) *Arte Madi/arte concreto-invención* ; (13) *Un saut radical* et (14) *Histoire et identité*. Le livre se referme sur une annexe remarquable qui réunit une large bibliographie sur l'art en Amérique latine, des biographies d'artistes et la publication de vingt-cinq manifestes des mouvements avant-gardistes sur le continent, dont la plupart n'avaient pas été publiés auparavant.

Si la chronologie dessine un cadre temporel où placer les événements historiques, alors l'arche historique, ouvert par cet index, s'initie avec la modernité historiographique –celle de la Révolution²⁸⁴, et il s'achève, d'un seul coup, avec un 'saut radical'. Autrement dit, le récit commence en 1810 et se termine dans les années soixante. Le passage d'un pôle chronologique à l'autre se tisse d'abord à travers la caractérisation de la période pour ensuite disposer les œuvres et les artistes qui construisent l'ensemble du chapitre. La colonne qui soutient la progression du récit est bien évidemment la chronologie ; mais elle est aussi ponctuée par les genres picturaux et les noms des artistes.

²⁸⁴ Cf. Reinhart Koselleck, *Op. Cit.*

Le modèle d'exceptionnalités

L'exemple et la tradition comme valeur de cohésion

Les opérations d'une histoire continue sont généralement la version en négatif du modèle d'exceptionnalités. L'envers ne signifie pas le contraire ; cette distinction a été fréquemment oubliée dans la polémique des années d'après-guerre et plus récemment dans les années soixante. La continuité et la fluidité du récit s'y interrompent pour noter divers points d'intérêt. Puis ces points vont se détacher de l'ensemble pour ressortir en tant que cas exemplaires. D'abord, les opérations d'exceptionnalités semblent déceler l'emplacement des nœuds, sorte de foyers de condensation et de concentration de faits, qui vont acquérir de l'épaisseur et de la densité en se détachant d'un fond homogène. Néanmoins, en les transformant en exemples d'une époque ou d'un mouvement, ce modèle ne s'éloigne pas du geste qui tisse une continuité. L'œuvre d'un artiste qui peut condenser tous les traits d'une époque, mais aussi annoncer les suivantes, est une des opérations qui annoncent leur exemplarité. Il faudra, également, souligner que le nom 'exceptionnalité' est lié à sa valeur exemplaire plutôt qu'à la valeur de ce qui est 'extraordinaire' ou 'rare'. Le modèle d'exceptionnalité ne repose pas sur la rareté de ses opérations historiographiques ou sur la distinction de ses objets. Il procède à partir de coupures qui vont acquérir le statut de témoin pour tout l'ensemble. L'exceptionnalité, ainsi comprise, révèle la totalité ; elle fait jaillir la cohérence des autres exceptionnalités dans la progression du récit. Autrement dit, les points focaux d'une histoire, unités d'analyse fondés sur le modèle d'exceptionnalités, ne font pas renoncer aux idées de succession et d'un développement progressif de ces points. On appelle ce modèle, modèle d'exceptionnalités, car sa forme

canonique se construit en légitimant la figure du ‘génie’, en donnant une valeur extraordinaire aux biographies des artistes pour mieux caractériser la figure du ‘héros’. En effet, la vie héroïque et la génialité incomprise sont les motifs les plus fréquents dans une histoire d’exceptionnalités.

L’auteur règne encore dans les manuels d’histoire littéraire, les biographies d’écrivains, les interviews des magazines, et dans la conscience même des littérateurs, soucieux de joindre, grâce à leur journal intime, leur personne et leur œuvre ; l’image de la littérature que l’on peut trouver dans la culture courante est tyranniquement centrée sur l’auteur, sa personne, son histoire, ses goûts, ses passions ; la critique consiste encore, la plupart du temps, à dire que l’œuvre de Baudelaire, c’est l’échec de l’homme Baudelaire, celle de Vang Gogh, c’est sa folie, celle de Tchaikowski, c’est son vice : l’explication de l’œuvre est toujours cherchée du côté de celui qui l’a produite, comme si, à travers l’allégorie plus ou moins transparente de la fiction, c’était toujours finalement la voix d’une seule et même personne, l’auteur, qui livrait sa « confidence »²⁸⁵.

Le modèle d’exceptionnalités travaille à partir de sauts, de sauts qui vont d’un nom à un autre, d’un style à un autre, d’un ‘chef-d’œuvre’ à un autre, en sautant d’une période à une autre. En travaillant de cette façon, ce modèle répond par ces opérations aux besoins d’idées de rupture dans l’historiographie. Les propositions dans leur ensemble, nommées théories de rupture comme l’affirme Thomas McEvelley dans son livre *De la ruptura al "cul de sac"*²⁸⁶, sont débiteuses d’une certaine façon de la pensée de Gaston Bachelard, notamment de ses idées autour de la notion de rupture épistémologique écrites en 1938 dans le livre *La formation de l’esprit scientifique*. Pourtant cette liaison n’est pas si directe. Il faudra donc regarder de plus près comment s’établit ce lien pour dégager les nuances et les débats apportés par les historiens.

On n’arrivera pas facilement à fixer une date pour cette coupure historiographique, car il ne s’agit pas d’une réponse virulente dans une

²⁸⁵ Roland Barthes, «La mort de l’auteur», dans *Le bruissement de la langue*, sous la dir. de 61-67, Paris: Seuil, 1984; réimpression,

²⁸⁶ Thomas McEvelley, *De la ruptura al "cul de sac": arte en la segunda mitad del siglo XX* Arte contemporaneo . Madrid: Akal, 2007;

dispute pour la légitimité d'un modèle par rapport à un autre. D'une certaine façon, les deux opérations -continuité et exceptionnalité- ont toujours liées, l'un à côté de l'autre et c'est justement le motif de ce détour. Toutefois depuis les années soixante - soixante-dix on peut constater que la relation entre les deux opérations devient de plus en plus complexe, du moins dans les débats académiques. Ainsi, emportée pour la vague académique qui annonçait la fin de l'art, de l'histoire, et de la modernité entre autres, l'histoire de l'art voulait rompre avec tout ce qui jusque-là s'avérait comme un lourd héritage : la rupture était la clé pour renouveler l'histoire de l'art.

Couper avec la tradition et toujours faire de l'histoire

L'issue ciblée par les historiens d'art était donc une coupure avec la tradition historiographique, mais il faudra se demander de quelle tradition historiographique il s'agit ? On n'arrivera pas à tracer toutes les nuances de la tradition historiographique du siècle dernier; toutefois, on dessinera un champ de discussion où s'inscrivent différents éléments du débat. L'un de ces premiers points de repère est la proposition que Wölfflin a développée au début du vingtième siècle, relative notamment au style et à la variation formelle de l'œuvre d'art. Cette proposition s'appuyait sur une tension toujours présente dans l'œuvre d'art entre les éléments intrinsèques et les facteurs extrinsèques. La « double racine » de la forme, nommée ainsi par l'auteur lui-même, était au centre de ses réflexions. Cette double racine comprenait le développement des formes artistiques et les conditionnements sociaux de chaque époque. Le livre, *Les Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, que Wölfflin²⁸⁷ préparait dès les années 1906-1910, constituent un véritable aboutissement dans la réflexion de l'historien sur les questions de l'autonomie relative des formes et de causalité dans leur transformation. Le jeu des polarités que Wölfflin y déploie, essentiellement centré sur la

²⁸⁷ Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art: Le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*. Claire et Marcel Raymond, Brionne: Gérard Montfort, 1984;

peinture, la sculpture et l'architecture, s'appuie également sur la forme d'un comparatisme binaire. En ce sens, le développement de l'art moderne reflétait convenablement le processus d'autonomisation de l'art. Alors qu'ils s'approchaient de l'œuvre d'art, les formalistes renforçaient davantage les écarts de l'œuvre par rapport aux facteurs sociohistoriques. L'ensemble de ces précisions est annoncé par l'auteur dès l'introduction à son ouvrage :

Nous avons défini les fins d'une histoire de l'art qui considère, avant tout le style comme une 'expression', celle de l'état d'esprit d'une époque et d'un peuple, comme aussi d'un tempérament personnel. Il est clair que ce n'est préjuger en rien la valeur esthétique de l'œuvre d'art, mais il fournit ce que l'on peut appeler la manière d'un style, qui comprend aussi (en un sens plus général) un idéal particulier de beauté, celui d'un individu ou d'une collectivité²⁸⁸.

Au cœur de cet enjeu se trouve le développement d'une histoire des formes qui allait en parallèle avec une histoire des modes de perception. L'orientation formaliste chez Wölfflin a été, dans un sens large, influencée par les théories de « visualité pure » développées par le philosophe Conrad Fiedler et par le sculpteur Adolf von Hilderbrand²⁸⁹. Le double enchaînement entre forme et perception amenait l'auteur à s'engager dans une analyse interne en y cherchant « ce qui est spécifiquement artistique dans l'œuvre ²⁹⁰ ». Cette spécificité, Wölfflin la logeait dans la structure formelle d'où se dégageaient la plupart des caractéristiques styliques. Le binôme 'modes de perception' et 'histoire des formes' était l'un des fondements derrière lequel se retranchait Wölfflin pour expliquer l'évolution artistique entre, par exemple, le Moyen Age et la Renaissance. En effet, selon cet auteur,

Le changement de style qui s'y opère entre la Renaissance et l'âge baroque est un exemple parfaitement démonstratif qui

²⁸⁸ Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Op. Cit. : 11.

²⁸⁹ « Les expériences, écrit-il à un jeune ami, le 2 février 1932, qui ont été pour moi les plus enrichissantes, étaient celles que j'ai pu faire dans l'atelier florentin d'Adolf Hildebrand. C'est là que j'ai appris que le processus créateur de l'artiste est autre chose que ce que les historiens considéraient habituellement sous le nom d'art ». Cité par Joseph Ganter dans la Présentation du livre de Heinrich Wölfflin, « Des illustrations et des interprétations », dans *Réflexions sur l'histoire de l'art*, sous la dir. de Joseph Gantner, 102-116, Paris: Flammarion, 2008; réimpression,

²⁹⁰ Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Op. Cit. : 275.

atteste comment l'esprit d'une époque nouvelle exige une forme nouvelle²⁹¹.

Plus généralement, les modes de perception selon Wölfflin étaient les conditions de possibilités de chaque époque, car « tout n'est pas possible en tout temps²⁹² », conditions que limitait ou élargissait le style en tant que langue « dans laquelle tout peut être dit ».

Les cinq couples de catégories stylistiques, chez Wölfflin, sont ainsi une sorte de synthèse des « toutes les formes d'expression de l'art²⁹³ ». Le premier couple de catégories s'appuie sur le binarisme entre le linéal et le pictural. Le linéal est caractérisé par la profusion des lignes tandis que dans le pictural dominant les masses. Le deuxième couple se distingue par l'opposition entre plans et profondeur, visant une appréhension de la disposition des objets dans le plan bidimensionnel et leur rapport face au regard du spectateur. Le troisième couple s'élabore à partir de l'opposition entre le fermé et l'ouvert ou bien le tectonique et l'atectonique, où Wölfflin considère les limites même de l'œuvre d'art entre le cadre et la symétrie. Le quatrième couple stylistique, pluralité et unité, rappelle le rapport entre le tout et les différentes parties dans l'œuvre même. Le cinquième couple remarque le contraste entre clarté et obscurité où l'art classique poursuit l'idéal de la transparence tandis que l'art baroque travaille autour de la résistance des formes et de la matière.

C'est à travers l'opposition entre les couples de catégories que Wölfflin comprend l'évolution artistique : en regardant et en examinant la structure formelle de l'œuvre il est possible de reconnaître les différentes formes de représentation. Le concept de style se soustrait donc à tout autre conditionnement extérieur qui n'est pas celui de la valeur formelle de l'œuvre. Bien évidemment, Wölfflin concède une place aux facteurs socioculturels, mais leur emplacement reste assujéti au développement de l'œuvre. En d'autres mots, il s'agit de résoudre le problème entre forme et contenu, perception et changement stylistique. Le but de Wölfflin était de repérer une loi de l'évolution artistique dans les différentes époques, et notamment lors du passage du XVI^{ème} siècle au

²⁹¹ Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Op. Cit. : 10.

²⁹² Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Op. Cit. : 12.

²⁹³ Heinrich Wölfflin, « Des illustrations et des interprétations », 48.

XVII^{ème} siècle, en ayant pour objectif l'autonomie artistique. Rapidement ces réflexions ont trouvé un écho chez les historiens d'art soucieux d'étayer la naissance d'une science de l'art.

Dans le livre publié en 1940 sous le titre *Réflexions sur l'histoire de l'art*, Wölfflin revient sur sa position pour préciser quelques malentendus autour des catégories. Sur la forme extérieure et la forme intérieure Wölfflin ponctuera à plusieurs reprises qu' « elles sont indissociables comme l'homme et la femme. Elles dépendent l'une de l'autre. Leur réunion seule fait l'art²⁹⁴ ». Cette question autour des « formes » fut précisément l'objet de nombreuses critiques auxquelles Wölfflin a essayé de répondre par des articles et des préfaces à ses livres. Notamment, la critique entamée par Benedetto Croce entre 1911 et 1929 visait la distinction faite par Wölfflin entre formes extérieure et intérieure, en y opposant l'unité foncière de l'œuvre d'art déjà présente dans l'acte créateur²⁹⁵. La controverse se poursuivra entre les deux auteurs et Wölfflin fera quelques concessions dans son article publié en 1933 sous le titre *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Une révision*²⁹⁶.

On peut affirmer que l'héritage wolffien s'est répandu tout au long du vingtième siècle. Les analyses et les approches de type formaliste se sont multipliées en tant que moyens privilégiés pour comprendre la production artistique. Si la méthode formelle a des problèmes, notamment par rapport aux facteurs socioculturels peu estimés par Wölfflin, d'autres théories viendront combler l'ensemble formaliste. L'une après l'autre les différentes disciplines des sciences sociales se succéderont dans la tâche de consolider une « méthode » d'analyse durable de l'œuvre d'art. En d'autres termes, ce qui dans l'approche formelle restait écarté ou bien à la limite des recherches, fera l'objet de critiques et ensuite de propositions par la sociologie, la psychologie ou bien l'anthropologie. Ce « divorce idéaliste de la forme et du contenu²⁹⁷

²⁹⁴ Heinrich Wölfflin, «Des illustrations et des interprétations», 34.

²⁹⁵ Donald Preziosi, *Rethinking art history: meditations on a coy science*. London: Yale University Press, 1991;

²⁹⁶ Heinrich Wölfflin, «Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Une révision», dans *Reflexions Sur L'histoire De L'art*, sous la dir. de Paris: Flammarion, 2008; réimpression,

²⁹⁷ Hans Belting, *L'histoire de l'art est-elle finie?*. Folio . Paris: Gallimard, 2007; 46.

», comme l'a nommé Hans Belting, peut caractériser de manière générale le champ où se sont déroulés les débats d'histoire de l'art au vingtième siècle.

Les énoncés d'une rupture historiographique vont se multiplier face à cet héritage formel, notamment à partir des années soixante-soixante-dix. En ce sens, il faudra insister sur le fait que l'on n'arrivera pas à montrer les différentes perspectives investies dans le débat. En revanche, il s'agit de repérer un autre point dans la discussion : la conjonction comme réponse à l'héritage wolffien.

À l'encontre des approches formalistes qui écartaient ou mésestimaient la « racine » extérieure de l'art, la réponse était de déplacer l'objet artistique de ce champ autonome où il se logeait. Ce déplacement théorique correspondait aussi aux déplacements de la pratique artistique elle-même qui mettait en cause son enfermement dans le domaine traditionnel de l'art. La vitesse et la succession de 'tournants' académiques dans les différents champs disciplinaires témoignent des déplacements des objets, mais aussi des perspectives de travail.

L'art contemporain non seulement transgresse les frontières de l'autonomie esthétique et récuse l'expérience artistique traditionnelle, mais au même temps, il cherche à retrouver la référence à son environnement social et culturel et liquide le conflit bien connu de « l'art et de la vie ». De manière analogue, on peut discerner dans la recherche en art une nouvelle tendance qui prend parti pour une vision intégrale des choses sous le thème de « l'art dans son contexte ²⁹⁸ ».

C'est dans les académies anglo-saxonnes, les plus investies dans la configuration de nouvelles disciplines d'études, que ces débats ont été les plus enflammés. La crise de l'histoire de l'art dans les académies anglo-saxonnes vers la fin du dernier siècle, contestait ponctuellement les approches formalistes. Alors, elle fera basculer cette hégémonie du formalisme et de l'autonomie à tout prix vers la reconstruction d'une pratique disciplinaire qui favorisait, d'une part, la valeur du visuel au-dessous de la valeur déjà institutionnalisé de l'art. D'autre part, la crise

²⁹⁸ Hans Belting, *Op. Cit.*: 69.

encourageait l'établissement d'un champ plus large que celui de l'histoire : celui de la culture²⁹⁹. L'exigence d'historien l'objet artistique, l'héritage hégélien, pour le faire entrer dans le champ de l'histoire semblait s'effondrer. L'histoire de l'art n'était plus au centre des études ; elle était devenue un outil d'analyse parmi d'autres. L'impératif d'autonomie de l'œuvre, c'est-à-dire le composant kantien dans l'histoire de l'art, s'échangeait pour un nouveau type d'autonomie : une autonomie stratégique³⁰⁰.

L'insignifiant qui ne prend aucune forme

L'analyse wolffien envisageait la lourde tâche de rapprochement des époques et de restitution de la valeur expressive grâce à l'élévation au 'principe fondamental' de l'histoire de l'art de l'exercice comparatif des formes. À cet égard, la méthode comparative s'avérait comme le meilleur moyen pour entourer l'œuvre, pour se rapprocher d'elle. La question du contenu de l'œuvre échappait du regard de l'historien.

S'il était d'ailleurs possible d'exprimer à l'aide des mots le contenu le plus profond, l'idée d'un œuvre d'art, l'art seraient inutiles et tous les monuments, toutes les sculptures et toutes les images n'auraient pas en besoin d'être construit, sculptées ou peintes³⁰¹.

L'intérêt porté par l'historien d'étendre les catégories formelles en tant que principes fondamentaux valables pour d'autres périodes et pour toutes les œuvres, ainsi que le déni d'explorer le contenu singulier de l'œuvre, constituent le centre de la critique que Benjamin soutiendra dans l'article « Rigorous Study of Art ³⁰² » publié en 1933. Face à la réussite d'une histoire de l'art universaliste qui place l'œuvre d'art comme

²⁹⁹ M. Bal et S. Marx-Macdonald, *Travelling concepts in the humanities: a rough guide* . Canada: University of Toronto Press, 2002; ; Hall Foster, *Design & crime* . Design and crime (and other diatribes)]. de l'anglais par Christine Vivier de Anglès, Les Prairies ordinaires, 2008;

³⁰⁰ Hall Foster, *Op. Cit.*: 100.

³⁰¹ Heinrich Wölfflin, «Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Une révision», 173.

³⁰² Walter Benjamin et Thomas Levin, «Rigorous Study of Art», [Strenge Kunstwissenschaft. Zum ersten Bande der Kunstwissenschaftlichen Forschungen.] *October* 47, n° Winter (1988).

point d'appui dans la configuration d'un quelconque système, Benjamin fustigera durement l'approche formaliste de Wölfflin. Approche qui d'après Benjamin peut être réduite à un dualisme universaliste et banal, encadrée dans une esthétique académique.

He identified the dualism of a flat, universalizing history of the art of « all cultures and times”, on the one hand, and an academic aesthetic on the other without, however, being able to overcome it entirely.

Only from the perspective of the current situation does it become evident to what extent the understanding of art history as universal history –under whose aegis eclecticism had free play- fettered authentic research. And this is not only true for the study of art³⁰³.

Il ne s'agit pas, selon Benjamin de retravailler les grands sujet dans les 'périodes de décadence' ou bien de reprendre les époques stylistiques, sous entendu les cadres généraux de la recherche historique. En revanche, l'historien de l'art que veut contester l'universalisme historique, doit travailler comme le fait le philologue, c'est-à-dire, avoir la dévotion pour l'insignifiant. Cette dévotion pour l'insignifiant peut rapprocher l'historien à reconnaître l'imperceptible qui demeure dans les œuvres et qui est, en effet, le point où le contenu objectif arrive à se manifester pour le véritable chercheur :

The “insignificance” with which they are concerned is neither the nuance of new stimuli nor the characteristic trait, which was formerly employed to identify column forms much the way Linné taxonomized plants. Instead it is the inconspicuous or also the offensive aspect (the two together are not a contradiction) which survives in true works and which constitutes the point where the content reaches the breaking point for an authentic research. [...] it is precisely in the investigation of the marginal case that the material contents reveal their key position most decisively³⁰⁴.

La critique benjaminienne localise alors l'insignifiant et non plus la constante formelle comme clef-de-voûte de la recherche dans l'histoire de l'art. Ainsi, le choix des objets d'étude vise désormais les 'cas limites'

³⁰³ Walter Benjamin et Thomas Levin, «Rigorous Study of Art», 85.

³⁰⁴ Walter Benjamin et Thomas Levin, «Rigorous Study of Art», 87-89.

qui peuvent contester l'inertie d'une discipline de volonté universaliste. On retiendra de ces annotations les deux prémisses qu'innervent la critique au formalisme : l'attention à l'insignifiant et la valeur qu'y en découle pour le 'cas limite'.

Le filet du contexte, la trame et l'œuvre d'art comme irradiation

Toutes ces annotations générales et incomplètes peuvent tout de même, designer l'état d'un débat plus large et plus complexe qui parcourt l'histoire de l'art. En guise de résumé, le 'tournant iconographique', comme s'est nommé le mouvement amorcé dans les académies anglo-saxonnes, mettait en cause la tradition de l'analyse formelle de l'œuvre et élargissait les objets d'intérêt et d'étude. En ce sens, il fallait aussi multiplier les outils et les méthodes de travail. Avec l'emplacement de nouveaux objets dans le champ de la culture, plusieurs disciplines aideront à mieux saisir les nouveaux problèmes et à redoubler les questionnements. Les approches sémiotiques, l'outillage des études en communication aussi bien que les instruments de la sociologie trouveront leur place dans cette nouvelle configuration. C'est en extrapolant ces approches que le modèle d'exceptionnalité peut prendre son essor. L'œuvre d'art, désormais construite comme un artefact visuel, s'érige en moyen de représentations des enjeux politiques d'une culture. Ainsi, l'artefact visuel peut aller à la rencontre de toute une série de relations et de rapports qui se trouvent en dehors de leur ancien enfermement formel. L'artefact visuel décrit, de manière exemplaire, les conditions sociales, économiques, culturelles et historiques d'une société.

L'artefact visuel se trouve au carrefour des disciplines. Il est construit en dehors des catégories de l'objet ou de la production artistique ; il reflète, alors les entrecroisements des disciplines dont il est le témoin. En tant qu'exemplaire, l'artefact visuel relie tous les champs investis dans sa construction et décrit à la fois la valeur de son

emplacement historique. Assujetti à une détermination de l'ordre socioculturel ou bien socioéconomique, l'artefact visuel est placé véritablement dans l'entrecroisement d'un réseau de relations, d'institutions, de noms et d'intérêts divers qui construisent une notion de contexte historique. Le mouvement s'inverse et l'artefact visuel ne déploie plus désormais ses possibles liens vers un vaste contexte historique. L'artefact visuel se trouve immobilisé en reflétant les conditions historiques de son emplacement. Fixée dans un champ de tension, voire de déterminations, la pratique artistique devient dans le récit un élément de description privilégiée du contexte socio-historique.

L'exercice historique qui vise le nom de l'artiste comme élément premier pour caractériser une période, un mouvement, un style ou bien toute une époque, travaille en tissant un filet où le nom de l'artiste soutient toutes les mailles. Peu importe si cet exercice appartient à l'histoire de l'art, aux études culturelles, à l'application du tournant disciplinaire ou bien à la réduction d'une théorie plus large et plus complexe issue de la sociologie. La figure de l'artiste construite comme une exaltation du génie créateur est libérée de toute contrainte matérielle voire humaine. Cette observation est valable pour l'élévation de l'artefact visuel en tant que représentation des enjeux sociaux, politiques et économiques d'une époque. En d'autres termes, dans ces deux opérations, l'artefact visuel ou bien le nom de l'artiste 'illustrent', parmi d'autres éléments, un ensemble plus large assujetti aux déterminations historiographiques. Ces deux stratégies, bien qu'elles ne fussent pas simultanées, caractérisent un nombre important de publications et d'expositions d'art destinées au grand public. Il est vrai que ces deux stratégies répondent au besoin commercial d'attirer l'attention du public pour promouvoir une exposition ou une encyclopédie vendue par fascicules hebdomadaires³⁰⁵.

L'opération d'exceptionnalité, d'après les caractéristiques soulignées auparavant, tisse une maille très large des facteurs sociaux

³⁰⁵ Sur le sujet de recherche de publications de divulgation d'histoire de l'art, notamment en Argentine, voir le travail Patricia Artundo, *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*. Ensayos Críticos. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2008; ; Laura; Gené Malosetti Costa, Marcela, *Impresiones porteñas: imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Ensayo. Buenos Aires: Edhasa, 2009; et aussi le projet de recherche sous ma direction à l'Institut de Recherches Esthétiques à l'Université Nationale de Colombie sur l'histoire de l'Encyclopédie d'histoire de l'art colombien publié par fascicules entre les années soixante et les années quatre-vingt.

économiques politiques et historiques où les pratiques artistiques et les artistes agissent en tant que témoins. Mais il est possible aussi de détecter le mouvement contraire, c'est-à-dire, celui de tisser à travers les œuvres et les artistes la maille d'une époque. D'abord, pour ficeler la trame il faudra identifier les formes, les thèmes et les contenus des œuvres pour ensuite élargir, ou bien inscrire, ces éléments dans le panorama étendu d'une époque. Bien évidemment, les deux monuments ne sont pas égaux et pourtant leurs effets dans l'écriture de l'histoire de l'art sont difficiles à distinguer. Le péril semble être le même dans l'un et l'autre mouvement : en tissant les liens entre divers facteurs, la pratique artistique reste immobilisée sur des fils enchevêtrés.

L'œuvre d'art et l'artiste en tant que témoins d'une époque

Dans cette opération historiographique l'œuvre et l'artiste se trouvent au point de toutes les confluences possibles. Ainsi, l'œuvre s'étend vers tous les points de contact, vers toutes les références savantes et anecdotiques, vers un quelconque document qui arrive pour la sauver. Mais le nom de l'artiste réalise le mouvement contraire. Il se contracte pour mieux exprimer son exceptionnalité. L'œuvre, dans la présentation du modèle d'exceptionnalité, est reliée à tout un ensemble de faits ; on peut dire que c'est grâce à la densité de cet ensemble que le discours semble rendre compte de tous les éléments. Les détails et documents abondants, la profusion d'événements historiques cousus aux mouvements ou aux périodes stylistiques, construisent la toile de fond où l'œuvre viendra s'accrocher.

Il faudra insister une dernière fois : il ne s'agit pas de la substitution entre les opérations de continuités pour celles d'exceptionnalités. Les deux opérations ont souvent agi ensemble et le même constat reste valable aujourd'hui. Il ne s'agit pas non plus de l'exclusion épistémologique d'un modèle par un autre, car les deux

opérations sont construites comme deux variations d'une même idée de l'histoire. Ainsi, il est possible de repérer, dans un même texte, la coexistence de ces deux opérations historiographiques qui se réfèrent à chaque fois à des figures différentes. Si la figure du voyage de l'artiste occupe une place importante, en tant que maillon de continuité dans le récit de Lucie-Smith, il existe en parallèle l'échafaudage du modèle d'exceptionnalités où alternent les noms des artistes et la description générale des panoramas historico-sociaux.

Resta decir algo acerca de los formatos y materiales concretos adoptados por los artistas latinoamericanos del siglo XX, puesto que estos elementos básicos son los testimonios más verídicos de la situación histórica y las funciones sociales del artista en la sociedad latinoamericana. La imagen híbrida importa mucho menos. Estas nos hablan de las aspiraciones del artista, pero no de cómo está usada la obra en realidad.

A comienzos de siglo, tanto los formatos como las funciones eran puramente europeos. Las pinturas eran al óleo en lienzos, y estaban expuestas en marcos; la obra de este tipo, por supuesto, sólo había existido en Latinoamérica desde la conquista española. Hacia fines del siglo XIX^{ème}, el arte religioso del tipo realizado para la iglesia casi había desaparecido, y las pinturas se hacían, al igual que en Europa, o bien como obras de coleccionistas o bien, a una escala mayor, para exponerlas en museos y edificios oficiales de diversos tipos³⁰⁶.

Il nous reste à dire quelque chose sur les formats et les matériaux concrets adoptés par les artistes latino-américains du XX^{ème} siècle, étant donné que ces éléments basiques sont les témoins les plus véritables de la situation historique et des fonctions sociales de l'artiste dans la société latino-américaine. L'image hybride peu importe. Celle-ci nous parle des aspirations de l'artiste, mais elle ne dit rien sur la fonction dans la réalité de l'œuvre elle-même.

Au début du siècle, les formats et les fonctions étaient absolument européens. Les peintures étaient peintes à l'huile sur toile et exposées dans leur cadre ; bien évidemment, seulement, une œuvre de ce type existait en Amérique latine depuis la conquête espagnole. Vers la fin du XIX^{ème} siècle, l'art

³⁰⁶ Edward Lucie-Smith, : 17.

religieux consacré aux églises avait presque disparu, et les peintures se faisaient tout de même comme en Europe, étaient des œuvres destinées aux collectionneurs ou bien, à une échelle plus grande, vouées à une exposition dans les musées ou dans divers types de bâtiments publics.

Notons, d'abord, la rapidité avec laquelle l'auteur se déplace d'un siècle à l'autre. C'est à travers ce passage que Lucie-Smith entame un autre glissement fondamental dans la généalogie de l'art moderne en Amérique latine: la 'disparition' de l'art religieux laisse place à l'affirmation d'un marché privé et d'un circuit exposition-consommation de l'art. Plusieurs objections peuvent être faites à cette affirmation qui reconnaît l'émergence d'un circuit de production et de consommation artistiques avant l'heure³⁰⁷. Au delà des critiques, on constate qu'avec cette citation l'auteur dessine un cadre ; un cadre, d'abord temporel suffisamment ample pour faire plusieurs allers-retours entre la modernité artistique et l'héritage colonial. En recomposant le périple entre la modernité et l'ancienne colonie, Lucie-Smith configure son idée d'art en Amérique latine saisi dans une maille complexe. Désormais, c'est à partir de ce cadre que seront placés les motifs historiques privilégiés par l'historien : ce sont la description de la « situation historique », la reconnaissance de l'artiste en tant qu'acteur et témoin et la position de l'œuvre enracinée dans son contexte historique. Dessiner un cadre c'est un geste rapide, on l'a vu. Mais tisser le filet historique pour enrober la production artistique de tout un continent et de tout un siècle implique déjà le ralentissement du geste. Le travail devient donc minutieux. Néanmoins, la vue de l'ensemble, c'est-à-dire le récit historique, ne laisse pas émerger tous les petits gestes de construction et les répétitions historiographiques entamées dans son élaboration. On essaiera ici de souligner en particulière deux opérations : d'abord l'élargissement progressif du cadre socioéconomique et politique du continent et ensuite, la disposition soigneuse des noms et des œuvres.

El fin de la guerra, incluso en Latinoamérica, que había permanecido alejada del conflicto, marcó una época de nuevos

³⁰⁷ A cet égard on peut confronter l'article d' Angel Kalenberg, «Mercado, gusto y producción artística», dans *América Latina En Sus Artes*, sous la dir. de Damian Bayon, 77-88, Mexico D. F: Siglo XXI 1992; réimpression, Ou bien, le travail que nous reprendrons plus tard, Juan Acha, *Arte y sociedad : Latinoamérica : sistema de producción*.

comienzos. Cuando gran parte de la vanguardia europea no se atrevía a hacer los descabellados experimentos realizados antes de 1914, los artistas latinoamericanos estaban por fin dispuestos a comprometerse con la nueva manera de pensar³⁰⁸.

La fin de la guerre, même en Amérique latine qui était restée loin du conflit, a marqué une époque de nouveaux commencements. Quand la plupart des mouvements d'avant-garde n'osaient pas mener les expérimentations insensées comme celles d'avant 1914, les artistes latino-américains étaient finalement prêts à s'engager dans une nouvelle pensée.

La sécularisation de la pratique artistique et la consolidation d'un circuit de production et consommation ne sont que le préambule à l'arrivée de la modernité artistique sur le continent. La fin de la première guerre est le point de départ, le coup de théâtre, pour l'arrivée de la modernité artistique sur le continent. Cette recherche du commencement historique et notamment de la modernité artistique, fera l'objet de nombreux travaux chez les historiens d'art en Amérique latine³⁰⁹.

Cette recherche du commencement est toujours une préoccupation d'historiens soucieux de retrouver le point d'origine, un point d'origine qui souvent coïncide avec toutes les causes historiques. Toutefois, cet avènement de la modernité artistique en Amérique latine n'est pas seulement lié à un événement mondial. En effet, il est possible de dater le moment exact de son émergence. À cet égard, la *Semaine d'art moderne*, organisée en 1922 à Sao Paulo, constitue, dans les textes que nous avons choisis, le point d'origine de la modernité latino-américaine, le moment inaugural. En tant que moment inaugural, il condense les attentes, les

³⁰⁸ Edward Lucie-Smith, : 37.

³⁰⁹ La bibliographie sur ce sujet est véritablement très vaste ; hormis les publications qui font partie de notre corpus de travail, il y a bien évidemment d'autres auteurs qui ont consacré leurs recherches à la période des années 1920. Voici quelques références bibliographiques non exhaustives à ce propos : Ivonne Pini, *En busca de lo propio: inicios de la modernidad en el arte de Cuba, México, Uruguay y Colombia 1920-1930*; Ivonne Pini, *Fragments de memoria* . Bogotá: Unibiblos Universidad Nacional de Colombia, 2001; ; Mari Carmen Ramírez et Héctor Olea, *Inverted utopias: avant-garde art in Latin America* . New Haven, London: Yale University Press, 2004; ; Ana Maria de Moraes Belluzzo, Aracy A. Amaral et Fundação Memorial da América Latina, *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina* . São Paulo, Brasil: Memorial 1990; ; Ariel Jiménez et al, *Utopías Americanas: Conferencia En El Cielo Horizontes Constructivos: La Perspectiva Latinoamericana, Centro De Estudios De La Modernidad, Universidad De Texas En Austin* . Caracas: Fundación Cisneros 2000;

enjeux et les possibilités esthétiques qui parcourront le siècle et qui caractériseront les mouvements d'avant-garde. Cet intérêt du commencement, amènera l'auteur à affirmer dans le cas de l'Argentine que « L'arrivée formelle du modernisme à Buenos Aires s'est produite peu après de la Semaine d'art moderne³¹⁰ ». En ce sens, la Semaine d'art moderne, anticipe de façon exemplaire les signes de la modernité et en conséquence du modernisme artistique.

La Semana fue una mezcla de acontecimientos que incluían música, literatura y poesía además de arte. Un elemento importante en ella fue el deseo, en primer lugar, de una confrontación real con el público burgués de la ciudad (una ciudad que disfrutaba de una prosperidad repentina, cuyos habitantes estaban más interesados en hacer dinero que en las artes) y, en segundo lugar, afirmar un nuevo nacionalismo cultural, pues el acontecimiento coincidía con el centenario de la Independencia brasileña³¹¹.

La Semaine fut un mélange d'événements qui incluaient musique, littérature et poésie en plus de l'art. Un élément important dans la Semaine fut, d'une part, le désir de se confronter avec le public bourgeois de la ville (une ville qui profitait d'une soudaine prospérité dont les habitants étaient plus intéressés à l'argent qu'aux arts) et d'autre part, la volonté d'affirmer un nouveau nationalisme culturel, puisque le déroulement de la Semaine coïncidait avec le centenaire de l'Indépendance du Brésil.

Le rassemblement de différentes pratiques artistiques, la volonté de provoquer le public et la réflexion autour du caractère national ou bien international des arts rythmeront désormais les mouvements du continent. La Semaine d'art moderne agira comme l'événement qui marquera, selon Lucie-Smith, « le futur de l'art moderne ». Avec la localisation géographique et chronologique de l'arrivée de la modernité en Amérique latine, l'encadrement sociohistorique semble être accompli. C'est sur cette toile de fond où les noms des artistes et les notes biographiques vont s'accrocher les uns après les autres : « Pour ce qui

³¹⁰ Edward Lucie-Smith, : 44.

³¹¹ Edward Lucie-Smith, : 37.

concerne le futur de l'art brésilien, les trois peintres plus importants présents [à la Semaine d'art moderne] furent Anita Malfatti (1889-1964), Emiliano Cavalcanti y Vicente do Rego Monteiro (1899-1970) ³¹² ». Le schéma semble se répéter à chaque fois : d'abord le nom de l'artiste suivi de sa date de naissance et de sa mort ; puis, en reprenant le ton du biographe, l'historien rythme la vie du personnage à partir de quelques verbes réguliers : habiter, étudier, voyager, exposer, retourner. Le portrait s'achève avec le titre d'une œuvre qui semble synthétiser le parcours décrit. Mais ce passage rapide par la vie des artistes a pour objectif de montrer une progression dans leur travail et dans leurs enjeux. Leurs biographies servent de pont, conduisant aux œuvres d'artistes ultérieurs qui condensent la démarche et la réussite artistique :

Tarsila (así la llamaron siempre en Brasil) empezó a estudiar pintura en 1916, pero no expuso en la Semana de arte moderna porque se encontraba en París cuando ésta tuvo lugar. Esta era su segunda visita. Durante su primer período en Europa había estudiado con el pintor conservador francés Emile Renard (1850-1930) y sólo fue después de un breve regreso a Brasil en 1922 cuando se convirtió por completo al modernismo. Fue en ese momento cuando se hizo amiga de Malfatti y del poeta y crítico brasileño Oswald de Andrade, un importante escritor que iba a influenciarla mucho. A fines del mismo año regresó a París, y entonces estudió con André Lhote (1885-1962), Fernand Léger (1881-1955) y Albert Gleizes (1881-1953). Sólo Léger era un artista importante, pero los tres figuraban entre los principales creadores de opinión de la época. La segunda visita de Tarsila a Europa fue bastante breve, pero tuvo un efecto decisivo. (...) Regresó a su patria en 1923, acompañada por Andrade y el poeta vanguardista suizo Blaise Cendrars, que en algunos aspectos fue un precursor del surrealismo. El trío comenzó a explorar la cultura popular de Brasil. En Semana Santa hicieron un viaje a las ciudades históricas de Minas Gerais, con sus casas rústicas y sus iglesias barrocas del siglo XVIII. "En Minas encontré –escribió Tarsila– los colores que había adorado de niña. Más tarde me enseñaron que esos colores eran feos y sencillos." Bajo esos estímulos, comenzó a pintar una nueva clase de cuadros: una mezcla de arte ingenuo local y del cubismo que había absorbido de Léger. Para 1928 ya había pasado a un estilo más complejo, y fue el comienzo de su período más creativo: el de la antropofagia o canibalismo,

³¹² Edward Lucie-Smith, : 38.

así llamado a raíz del manifiesto Antropófago que Andrade publicó un poco más tarde ese mismo año³¹³.

Tarsila (comme elle était toujours nommée au Brésil) a étudié la peinture depuis 1916, mais elle n'était pas exposée pendant la Semaine d'Art moderne, car à cette époque elle était à Paris. Ce voyage fut sa deuxième visite dans capitale française. Pendant son premier séjour en Europe, elle avait étudié avec le peintre traditionaliste Émile Renard (1850-1930) et c'est seulement après un bref retour au Brésil en 1922 qu'elle s'est tournée véritablement vers le modernisme. C'est à ce moment qu'elle devient amie de Malfatti et du poète et critique brésilien Oswald d'Andrade, un écrivain important qui allait l'influencer fortement. À la fin de cette même année, Tarsila était de retour à Paris et c'est à ce moment qu'elle commença à étudier avec André Lhote (1885-1962), Fernand Léger (1881-1955) et Albert Gleizes (1881-1953). Seul Léger était un artiste de renom, mais tous les trois figuraient parmi les principaux créateurs d'opinion de l'époque. Le deuxième séjour de Tarsila en Europe fut bref, mais décisif dans sa vie (...) Elle est rentrée dans son pays en 1923 accompagnée d'Andrade et du poète avant-gardiste suisse Blaise Cendrars qui était, d'une certaine manière, le précurseur du surréalisme. Le trio a commencé à explorer la culture populaire du Brésil. À Pâques ils partirent en voyage vers les villes historiques de Minas Gerais, avec ses maisons rustiques et ses églises du style baroque du XVIII^e siècle. « À Minas j'ai trouvé – écrivait Tarsila – les couleurs que j'avais adorées lorsque j'étais petite. Plus tard ils m'ont enseigné que ces couleurs étaient laides et trop simples. » Avec ces motivations, elle a commencé à peindre un nouveau type de tableaux : un mélange entre l'art naïf local et le cubisme qu'elle avait absorbés de Léger. En 1928 elle était arrivée à un style plus complexe et c'était le commencement de sa période plus créative : celui de l'anthropophagie ou du cannibalisme, ainsi nommé à cause du manifeste Antropofago qu'Andrade avait publié quelques mois plus tard dans la même année.

Cette longue citation synthétise plusieurs remarques qui ont été faites auparavant. D'abord, elle rappelle l'importance dans le récit historique du voyage comme consécration artistique et comme élément de filiation stylistique. Ensuite, cette citation met en œuvre le moment de basculement, le moment de véritable transformation où l'artiste ne

³¹³ Edward Lucie-Smith, : 40-44.

pourra plus revenir en arrière, car « les artistes latino-américains étaient finalement prêts à s'engager dans une nouvelle pensée ». Cette nouvelle pensée, nommée modernité, ne rythmait plus avec les enseignements de la peinture traditionnelle. Couper avec la tradition, on le sait, était une ligne de conduite des avant-gardistes. Tarsila do Amaral incarne cet esprit en se métamorphosant en artiste moderne, une métamorphose qui arrive de façon soudaine et mystérieuse dans le court séjour européen. Seulement en s'engageant dans la modernité artistique, l'artiste est arrivée à mettre en relation les deux extrêmes de cette courte histoire : la Semaine d'art moderne à travers les noms de Malfatti et d'Andrade et le mouvement de l'Anthropophagie. La rencontre entre la Semaine d'art moderne et l'Anthropophagie est une véritable collision. À l'origine de ce choc se cache un véritable bouillon de culture rencontre des petits gestes historiographiques inscrits dans le dessin du cadre historique, avec l'identification du moment inaugural et l'enchaînement des noms des artistes. Le choc de divers facteurs fera émerger le nom et l'œuvre de Tarsila do Amaral dans une démarche spécifiquement moderne, c'est-à-dire le rejet de la tradition académique par la voie des motifs de représentation et l'interrogation autour de valeurs culturelles dans l'art national.

La primera pintura de Tarsila en esta nueva manera, ofrecida a Andrade como regalo de cumpleaños en enero de 1928, fue titulada Abaporu. En la lengua de los tupí-guaraníes, la palabra significa "hombre que come". La pintura representa a una sola figura monstruosa, con cabeza pequeñita y manos y pies enormes. Esta, descansando en el suelo, simboliza el íntimo contacto con la tierra. El sol brilla en el cielo, y el marco del paisaje esta reducido a un simple cactus gigantesco³¹⁴.

La première peinture de Tarsila dans ce nouveau style, offert à Andrade comme cadeaux d'anniversaire en janvier 1928, s'intitulait Abaporu. Dans la langue des tupi-guaraníes, ce mot signifiait « l'homme qui mange ». La peinture représente une seule figure monstrueuse, avec une petite tête tandis que ses mains et pieds sont énormes. La figure, qui se repose sur le sol, symbolise le contact intime avec la terre. Le soleil brille sur le ciel et le paysage est encadré avec un simple cactus géant.

³¹⁴Edward Lucie-Smith, : 44.

L'œuvre de Tarsila do Amaral parcourt de façon exemplaire la modernité artistique en Amérique latine. Notamment, deux de ses peintures intitulées *Abaparu et Antropofagia*, qui deviendront au fil des années, grâce aux publications d'histoire de l'art et aux reproductions des images, la devise de la modernité du continent.

Ce détour à travers le cas brésilien, montre comment les trois opérations historiographiques que caractérise le modèle d'exceptionnalités sont présentées dans le texte : d'abord la description de la « situation historique », l'emplacement de l'artiste en tant qu'acteur du changement et finalement, l'œuvre enracinée dans son contexte historique. Ces trois opérations vont se répéter dans le périple sud-américain en ayant comme prologue la nécessité d'élargir à chaque fois le cadre sociohistorique.

En Cuba, otro lugar donde el movimiento moderno comenzó a echar raíces en el transcurso de la década del 20, la situación fue también diferente. La economía cubana estaba dominada por el azúcar. En 1920 el mercado del azúcar se derrumbó, y las compañías estadounidenses, ya influyentes en la isla, comenzaron a comprar las fábricas y plantaciones en quiebra. Este condujo a una fuerte reanimación del nacionalismo cubano, en especial entre los intelectuales que entonces, por primera vez, empezaron a sentir interés por la cultura afrocubana. Gerardo Machado fue elegido presidente de Cuba en 1924, y estableció un régimen cada vez más represivo, combatido con huelgas y protestas estudiantiles. En 1928 obligó al Congreso cubano a otorgarle un segundo mandato de seis años, pero en 1933 este fue interrumpido por una revolución que, a su vez, condujo al primer periodo en el poder (1933-944) del militar populista Fulgencio Batista. Estos acontecimientos proporcionaron los antecedentes para el primer período moderno cubano. El decisivo momento de cambio no llegó hasta 1927, cuando se celebró en La Habana la Primera Exposición de Arte Nuevo³¹⁵.

À Cuba, autre pays où le mouvement moderne avait commencé à s'implanter dans les années vingt, la situation fut différente. L'économie cubaine était dominée par le sucre. En 1920 le marché du sucre s'est effondré, et les compagnies nord-américaines, déjà puissantes sur l'île, ont acheté les

³¹⁵ Edward Lucie-Smith, : 45-47.

usines et les plantations en faillite. Cette action a conduit à une forte réanimation du nationalisme cubain, notamment parmi les intellectuels, lesquels pour la première fois, ont commencé à s'intéresser à la culture afro-cubaine. Gerardo Machado est élu président de Cuba en 1924 et établit un régime de plus en plus répressif qui fut combattu par les étudiants par des grèves et des manifestations publiques. En 1928 Machado exigea du Congrès une seconde mandature de six ans, mais en 1933 ce mandat fut interrompu par l'arrivée de la Révolution qui mit au pouvoir dans un premier temps le militaire populiste Fulgencio Batista. Ces événements décrivent les antécédents de la première période moderne cubaine. Le moment décisif du changement n'est arrivé qu'en 1927 lors de l'inauguration à La Havane de la Première Exposition d'Art nouveau.

Le cadre se dessine et il s'étend chronologiquement pour atteindre l'instant de l'avènement de la modernité à Cuba. Ensuite, arriveront dans le récit les artistes et leurs œuvres, comme des émergences logiques issues de ces conditionnements. En ce sens, Lucie-Smith n'hésitera pas à reprendre le même schéma déjà amorcé dans l'art brésilien, c'est-à-dire le nom de l'artiste, les dates biographiques suivies d'une brève notice biographique. Cette séquence aboutira, une fois de plus, à la figure d'un artiste qui incarnera le processus historique décrit par l'auteur.

Dans ce cadre élargi qui comprend l'arrivée de la modernité artistique sur le continent, plusieurs pays semblent rester à l'écart des mouvements vertigineux d'avant-garde. Hormis un nombre de cas très particuliers et aussi très locaux, on peut s'interroger sur le mouvement d'avant-garde au Nicaragua ou à Haïti ou plus largement dans les îles Caraïbes. Sous le poids incontournable des avant-gardistes européens et en extrapolant leurs opérations en tant que canon, la carte artistique latino-américaine se dessine dans les textes historiographiques à partir de la devise de l'actualité, la provocation du public et le questionnement du caractère national ou international de l'art.

Conclusions première partie

Les scènes de fondation de l'art latino-américain se sont déroulées depuis un manque : celui de l'art lui-même. Elles ont bâti, dans un espace vide, les piliers d'un projet culturel plus large et plus complexe. L'art latino-américain, pour les intellectuels des années soixante et soixante-dix, restait en germe, abrité par des questions et des engagements politiques manifestes. En ce sens, les scènes de fondation ont balisé le chemin, toujours polémique, d'une pratique de l'histoire de l'art, à cheval entre la critique d'art et la théorie. Dans les textes que nous avons choisis et les scènes que nous avons construites, l'enjeu de l'histoire de l'art en Amérique latine 'se donne à voir' en tant que mise en cause du discours hégémonique.

Les panoramas, alors devenus de véritables récits totalisants construits autour des expositions internationales de l'art latino-américain, s'érigent affirmatif en s'appuyant sur les œuvres d'art et les noms des artistes. Il s'agit, bien évidemment, d'un autre enjeu historiographique que nous avons déjà précisé. Cependant, dans ces récits panoramiques tout semble fantasmé : les œuvres agissent en tant qu'illustrations exotiques alors que le récit renforce davantage l'illusion d'une continuité historique. La puissance du panorama en tant que dispositif pour montrer, pour exposer les stratégies de construction de l'illusion de l'ensemble, est anéantie. L'objectif du panoramique est alors de montrer l'homogénéité de la généalogie de l'art latino-américain. Pour cela, les artistes et leurs œuvres vont relier, voire harmoniser, les périodisations, les catégorisations, enfin, le mouvement gracile d'une histoire sans faille. Ainsi, l'artiste voyageur en tant que figurant dans la traversée du panorama, de même que le voyage de l'artiste en tant que motif narratif, sont les éléments, parmi d'autres, qui vont retisser le récit de l'histoire de l'art en Amérique latine. Cependant, si la continuité n'arrive guère à reconduire l'art latino-américain dans les chronologies, alors il est toujours possible d'articuler la production artistique en tant qu'exceptionnalité.

Dans le récit forgé sur la continuité ou sur l'exceptionnalité, tout frémissement est suspendu. Néanmoins, le lieu où il s'inscrit déjoue l'illusion. Alors que dans les scènes, l'art latino-américain est tout entièrement construit au-dessous des œuvres et des artistes, dans le panorama tout est question de visibilité et d'exposer. Autrement dit, là où il s'agissait d'amorcer un concept sur l'art latino-américain, les noms et les œuvres d'artistes permettaient de mieux caractériser l'enjeu d'une pratique, alors que dans les expositions internationales il était question de rendre visible le processus de consécration d'un amas d'œuvres, d'un nombre d'artistes qui illustraient l'art latino-américain. Cependant, nous ne regardons pas les expositions, mais les livres et les catalogues. Il s'agit, alors, d'une autre forme d'exposition qui brise la continuité du récit lorsque les pages des livres s'ouvrent. Le livre ouvert, en l'occurrence la double page, est une sorte d'interruption brève. Si les scènes et les panoramas dérobent des opérations historiographiques fortes dissemblables, il est vrai qu'aucune des deux constructions ne fait une remise en question du discours historiographique. L'art latino-américain comme projet en suspens déloge la question de l'historicité, alors que le passé se résume dans le double jeu de domination et de résistance. Ainsi, la continuité et l'exceptionnalité, qui inscrivent l'art latino-américain dans son historicité, construisent leurs récits, étayés par la synchronisation d'un autre récit historiographique. Il s'agit pour nous de répéter inlassablement le geste d'interruption, non plus sur la double page du livre, mais de façon plus intense dans le travail historique.

Nous avons dessiné, depuis la traversée des textes, deux constructions où le discours historiographique est en jeu. Cependant, les scènes de fondation ou les panoramas lors des expositions ne sont que des caractérisations pour mieux contourner une lecture critique sur les textes. Toutefois cette lecture est insuffisante. Certes, nous avons repéré des figures, des opérations et des éléments dans les récits des historiens choisis pour mieux exposer notre problématique de travail. Autrement dit, la problématique nous l'avons configurée lors de la lecture des textes, lors de la présentation du cas. Si les textes choisis soudent un canon historiographique dans l'histoire de l'art en Amérique Latine, il est question pour nous d'interroger leur fermeté, d'avancer dans le lent travail de déstabilisation par les marges du récit. Il s'agira, en somme, d'étayer la question : comment est-il possible de briser, de faire frémir et d'interrompre la solidité des récits que nous venons de lire ?

La problématique énonce la volonté d'interrompre les opérations historiographiques repérées lors de la lecture, d'ouvrir encore les livres et lire autrement la construction d'un canon qui peut être détourné. Toutefois, si le canon peut être détourné, nous ne ciblons pas une refondation ou une élaboration à nouveau du canon historiographique. En revanche, il s'agira pour nous de lire encore, de recopier, de transcrire, de répéter, voire de reproduire le canon en ciblant, dans l'exagération des gestes, sa déstabilisation. Cela dessine la limite de la lecture amenée dans la première partie du travail : plus que d'ordonner une chronologie des enjeux historiographiques dans les livres d'histoire de l'art latino-américain, nous cherchons à étayer les éléments d'une lecture critique. Il s'agira pour nous d'étendre notre parcours dans d'autres zones frontalières pour mieux cerner la problématique du travail. En ce sens et pour ouvrir ce réseau de pratiques où l'art latino-américain est inscrit dans les textes, pour défaire l'unité close du livre et pour dynamiser davantage les scènes que nous avons élaborées, nous aurons recours au concept de discontinuité chez Foucault et aux opérations d'interruptions dans le travail de Benjamin. La deuxième partie de ce travail portera les marques de lectures que nous venons d'esquisser, notamment la question sur la continuité et l'exceptionnalité, en construisant l'interruption et la discontinuité en tant que piliers pour une lecture critique approfondie.

Deuxième partie

Introduction

La deuxième partie de ce travail entraînera notre lecture dans une zone frontalière où les problèmes et les parcours sont différents des pratiques dessinées par l'exercice de l'histoire de l'art. Cette partie achèvera les contours atrophiés de notre objet de recherche. Ce dernier enjambe les éléments d'une critique, bien qu'il soit construit à travers les cas qui jaillissent des textes. Notre objet de recherche dérobe le tissage du réseau des pratiques où l'art latino-américain est inscrit. Si nous avons amorcé quelques repères d'une lecture critique du récit historiographique durant la première partie de ce travail, il nous semble nécessaire de l'échafauder en étayant un nombre de concepts qui ouvrent notre problématique de recherche. En ce sens, il faudra insister sur les limites de la lecture entamée dans le chapitre précédent : la description du cas n'épuise guère le problème d'une critique ; bien au contraire, c'est alors le cas qui montre l'exigence de mettre en mouvement les concepts. Cette deuxième partie charpentera notre lecture en faisant jaillir la difficulté d'une articulation directe entre la pensée philosophique et l'exercice de l'histoire de l'art. Nous inscrivons, ainsi, le geste de disjonction qui forge le parcours que nous allons suivre.

A cet égard, nous venons d'amorcer deux détours sur les publications d'histoire de l'art latino-américain ; l'un qui visait à la construction des scènes, l'autre qui s'attardait dans l'élaboration des panoramas. Ces deux détours ont repéré la diversité des opérations historiographiques qui étayaient le récit. En outre, ils ont fait jaillir les divers enjeux lors de l'inscription de l'art latino-américain dans le réseau des pratiques. La lecture que nous venons d'avancer sur chacun des textes visait la configuration du cas par le biais d'une lecture critique. Toutefois, cette lecture qui a fait jaillir la valeur du cas, n'arrivait pas à déstabiliser l'ensemble des opérations repérées. Nous nous attarderons, par la suite, à désenfiler le tissage, à dégager d'autres opérations qui pourraient faire cesser la continuité ou l'exceptionnalité du récit autour de l'art latino-américain. Nous chercherons à interrompre de façon durable l'illusion du récit grâce aux opérations d'interruption et au travail

de la discontinuité ; nous ciblerons l'activation de la charge critique logée dans le panorama et dans la scène ; nous ouvrirons, enfin, les mêmes livres auparavant clôturés dans des unités préétablies, pour les feuilleter encore, pour les lire autrement.

Ainsi, la deuxième partie de ce travail s'articulera autour de la pensée de deux auteurs : Michel Foucault et Walter Benjamin. Il s'agira d'une sorte de doubles traversées parallèles au travers du concept de discontinuité chez Foucault et des annotations faites par Benjamin autour de la lecture, de la citation et de la copie. Toutefois, il ne s'agira pas d'une articulation entre les pensées des deux philosophes.. Bien au contraire, la traversée à pour objectif d'arracher la discontinuité du parcours foucauldien pour mieux saisir les opérations d'interruptions benjamines. Ces deux composantes forgeront et étayeront la lecture critique du récit historiographique déjà avancée dans la première partie ; en même temps que la discontinuité et l'interruption, nous ferons émerger de nouvelles contraintes dans la réflexion sur le travail de l'histoire d'art. En d'autres termes, le concept de discontinuité, propre au travail de l'historien dans les réflexions de Foucault, animera le mouvement de mise en question des cas que nous venons de présenter Ce mouvement charriera de nouveaux déplacements, de nouveaux glissements dans la configuration du matériel de travail. La dispersion, qui résulte de la mise en œuvre de la discontinuité, dérobera l'hétérogénéité des strates, la diversité des matériels et la multiplication des temporalités. L'émergence de ces problèmes dessinera également de nouvelles contraintes et d'autres enjeux dans le travail de lecture et d'écriture l'histoire de l'art et que nous n'arriverons qu'à survoler.

L'instabilité qui anime la discontinuité la sauvegardera d'une assimilation ou d'une subordination conceptuelle ; c'est pour cela que nous décrirons des traversées parallèles et non plus des enchaînements de concepts. La traversée par la discontinuité exposera nombre de problèmes liés à la tâche de l'historien d'art, notamment, le mouvement même de disjonctions. Le concept de discontinuité nous permettra d'ouvrir et de déchirer les unités auparavant fermées, comme celles du livre ou bien d'œuvres tout en complexifiant le rapport entre l'énoncé et la visibilité. Si le travail conceptuel de la discontinuité charriera le mouvement de disjonction, il est impossible d'envisager une autre traversée qui ne soit que parallèle. La discontinuité et le mouvement qu'elle charrie anime l'émergence d'autres opérations qui peuvent assurer

davantage le travail déjà amorcé lors de son inscription. La discontinuité exige un mouvement permanent. Dans cette démarche, les opérations d'interruption, comme la lecture, la copie et la citation, émergeront t comme des gestes dans la recherche.

Le deuxième axe du parcours s'appuiera sur la lecture d'articles écrits par Walter Benjamin. La disjonction que nous logerons au centre de la discontinuité amorcera la distanciation conceptuelle face à l'interruption. Le double chemin entre discontinuité et interruption sera aussi le double détour par les réflexions de Foucault et de Benjamin. Nous placerons ainsi la disjonction entre les deux concepts à travers les lieux et les gestes dans la recherche. A cet égard, l'archive, la bibliothèque, le document, le livre, la fiche de lecture et la boîte à fiches, vont marquer davantage l'écart entre l'un et l'autre auteur, mais aussi, vont configurer les opérations d'interruption que nous voudrions réinscrire dans les matériaux du travail. Finalement, l'arrachement de la discontinuité du cheminement foucauldien élancera la question de l'interruption dans les activités de l'historien d'art ; activités, qui par ailleurs, jaillissent dans les gestes de sa recherche. En effet, aucun des deux concepts ne peut se soumettre à l'autre ; il s'agit de déstabiliser le récit historiographique, voire les cas auparavant exposées, par le double biais des énoncés et des images.

La discontinuité chez Foucault

L'histoire schématisée entre le continuum et l'exceptionnalité préfigure un cheval de Troie où se cache l'idée de progrès. Le récit historique se retrouve pétrifié et gouverné par une marche en avant permanente. La construction des figures, l'articulation entre diverses opérations historiographiques, la légitimation du cas par le biais de l'exception, parmi d'autres procédures repérées lors de la lecture des textes, ont en commun un asservissement à la progression du récit. C'est entre l'avant et l'après, ou bien grâce à l'explication par contextes, que se déroule le récit explicatif. Il n'y a que la logique du progrès. Ainsi, le récit de l'historien, ponctué soit par des lignes continues soit par les filets du contexte, se trouve coincé entre l'avant qu'il faudra surmonter et le besoin d'une avancée constante, voire même d'une progression stylistique.

Pour étayer une lecture critique à partir des cas que nous avons décelés, nous contournerons l'interruption comme geste qui s'oppose à tout mouvement expéditif, étendu et homogène. Certainement, l'interruption est très proche du concept de discontinuité chez Foucault. Pour aller plus loin, on peut comparer l'interruption à une sorte d'exceptionnalité. En conséquence, nous soulignerons, la disjonction qui se dessine entre la discontinuité et l'interruption. Autrement dit, bien qu'ils soient des concepts très proches, nous n'envisagerons guère de les joindre ou de les relier ; au contraire, nous chercherons avec insistance à arracher la discontinuité de sa traversée pour sauvegarder toujours l'instabilité qui l'anime.

Tout d'abord, pour arracher le concept de discontinuité et inscrire dans son cheminement le mouvement de disjonction, nous entreprendrons un travail négatif. Car, nous ne ferons pas ici de détours sur la discontinuité dans l'étendue bibliographique foucaldienne, et nous ne nous attarderons pas plus sur la portée de la discontinuité dans la démarche philosophique. En revanche, nous nous interrogerons tout au

long de ce parcours sur les contraintes que charrie la discontinuité dans le travail de l'historien d'art ; en outre, il s'agira de saisir et d'introduire l'instabilité dans les documents, les ensembles et les groupements dont l'historien se sert.

La discontinuité est un concept étrange. On gardera cette affirmation en tant que devise de ce parcours ; toutefois, si elle est foncièrement étrange, nous ne voulons pas pour autant la rendre familière ; c'est cette étrangeté qu'il faudra conserver tout en la rapprochant de notions et de questions différentes. La discontinuité est un concept étrange, car elle n'appartient pas véritablement à un seul domaine ; il s'agit d'un concept issu des réflexions à la fois littéraires, épistémologiques et historiques³¹⁶. L'incidence sur la discontinuité de chacun de ces trois domaines demande une étude plus détaillée que celle que nous envisageons ici. Néanmoins, ces trois composantes vont configurer la dérive du concept de discontinuité. Ainsi, c'est dans le monde étrange de Jules Verne et plus largement dans le domaine de la fiction, que Foucault va extraire l'une des premières caractéristiques de la discontinuité :

Les récits de Jules Verne sont merveilleusement pleins de cette discontinuité dans le monde de la fiction. Sans cesse, le rapport établi entre narrateur, discours et fable se dénonce et se reconstitue selon un nouveau dessin. Le texte qui raconte à chaque instant se rompt, il change de signe, s'inverse, prend distance, vient d'ailleurs et comme d'autres voix³¹⁷.

Alors la discontinuité emporte le changement formel où le mouvement du récit s'érige comme l'une des caractéristiques fondatrices du narratif. Mais le concept de discontinuité ne se borne pas aux limites de la fiction ; pas plus qu'il ne s'assujettit pas aux contraintes formelles pour se réduire à un recueil d'opérations narratives. Foucault configurera la discontinuité en problématisant non seulement la littérature, mais plus largement l'ensemble de constructions discursives du savoir. Le livre

³¹⁶ Jose Luis Diaz, «Révolutions de la littérature (après 1830)», dans *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIXe siècle?*, sous la dir. de Corinne Saminadayar-Perrin, Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008; réimpression,

³¹⁷Michel Foucault, «L'arrière-fable», dans *Dits et Ecrits I, 1954-1975*, sous la dir. de Daniel Denfert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris: Gallimard, 2001; réimpression, "L'arrière-fable", *L'art*, n°29: Jules Verne, mai 1966. pp-5-12).

*Archéologie du savoir*³¹⁸, sur lequel nous nous attarderons, est lu ici comme une mise en jeu de la discontinuité dans le travail historique, une mise en jeu qui arrive à problématiser, à transformer et à déséquilibrer la valeur établie du document³¹⁹ puis tout l'ordre historique du discours du savoir.

D'abord, le mouvement qui met en œuvre le concept de discontinuité exige une remise en question du document, traditionnellement placé au centre du travail de l'historien. La valeur du document, témoin docile d'un passé lointain, dont l'historien se servira pour reconstruire ce passé, est considérée désormais comme une élaboration soignée d'une matérialité ; élaboration dont l'histoire elle-même fait partie :

Il faut détacher l'histoire de l'image où elle s'est longtemps complu et par quoi elle trouvait sa justification anthropologique : celle d'une mémoire millénaire et collective qui s'aidait de documents matériels pour retrouver la fraîcheur de ses souvenirs ; elle est le travail et la mise en œuvre d'une matérialité documentaire (livres, textes, récits, registres, actes, édifices, institutions, règlements, techniques, objets, coutumes, etc..) qui présente toujours et partout, dans toute société, des formes soit spontanées soit organisées de rémanences. Le document n'est pas l'heureux instrument d'une histoire qui serait en elle-même et de plein droit mémoire ; l'histoire, c'est d'une certaine manière pour une société de donner statut et élaboration à une masse documentaire dont elle ne se sépare pas³²⁰.

Les conséquences de cette perspective sont aussitôt annoncées dès l'introduction du livre ; il s'agit de quatre points qui feront basculer les opérations traditionnelles de l'histoire. Le premier de ces points, se déroule à partir de ce que l'auteur nomme 'effet de surface', c'est-à-dire, la multiplication de ruptures dans l'histoire. Cependant, cette multiplication des points de rupture n'implique pas un changement des opérations historiographiques ni la mise en cause de la valeur du document. La multiplication des ruptures peut être comprise comme une

³¹⁸ Michel Foucault, *Op. Cit.* : .

³¹⁹ Michel Foucault, *Op. Cit.* : 13.

³²⁰ Michel Foucault, *Op. Cit.* : 14.

autre façon de disposer les événements tout en expliquant les relations entre eux ; explication enrobée sous la forme de relations de causalité simple, de détermination circulaire, de relations d'antagonisme et d'opposition ou bien d'expression. Cette réduction autour des 'effets de surface' dessine clairement la perspective de rupture amorcée par Thomas McEvelley et que nous avons repérée auparavant en parlant de la crise de l'histoire de l'art vers la fin du siècle dernier³²¹. Remarquons donc, d'après Foucault, qu'il est possible de faire une histoire de l'art selon le principe de la rupture, mais sans aucun questionnement, autrement dit, sans faire intervenir la discontinuité et la mise en cause de la valeur du document.

Désormais le problème est de constituer des séries, de définir pour chacune ses éléments, d'en fixer les bornes, de mettre au jour le type des relations qui lui est spécifique, d'en formuler la loi et, au-delà, de décrire les rapports entre différentes séries, pour constituer ainsi séries des séries, ou des 'tableaux' : de là la multiplication des strates, leur décrochage, la spécificité du temps et des chronologies qui leur sont propre³²².

L'élaboration des séries rend possible la configuration de longues périodes que l'historien doit considérer désormais dans son étude. Bien entendu, la constitution de longues périodes dans l'histoire charrie de nouveaux questionnements sur lesquels nous nous attarderons plus loin. Il suffira de noter que Foucault extrait de la configuration de longues périodes, la deuxième conséquence de la discontinuité : c'est la mise en doute de la totalisation. L'auteur tient à souligner que dans l'histoire traditionnelle « la discontinuité, c'était ce stigmate de l'éparpillement temporel que l'historien avait à charge de supprimer de l'histoire³²³ ». Cet éparpillement temporel qui s'ajoute à la multiplication des ruptures va faire basculer l'idée d'une histoire globale.

Un tel projet est lié à deux ou trois hypothèses : on suppose qu'entre tous les événements d'une aire spatio-temporelle bien définie, entre tous les phénomènes dont on a retrouvé la trace, on doit pouvoir établir un système de relations homogènes : réseau de causalité permettant de dériver chacun d'eux,

³²¹ Voir à ce propos le chapitre « L'exemple et la tradition comme valeur de cohésion » dans la première partie de ce travail.

³²² Michel Foucault, *Op. Cit.* : 15.

³²³ Michel Foucault, *Op. Cit.* : 16.

rapport d'analogie montrant comment ils expriment tout un seul et même noyau central ; on suppose d'autre part qu'une seule et même forme d'historicité emporte les structures économiques, les stabilités sociales, l'inertie des mentalités, les habitudes techniques, les comportements politiques, et les sommets tous au même type de transformation ; on suppose enfin que l'histoire elle-même peut être articulée en grandes unités -stades ou phases- qui détiennent en elles-mêmes leur principe de cohésion³²⁴.

Cette longue citation rebondit de façon accomplie et précise sur les annotations que nous avons réalisées pour caractériser le modèle d'exemplarité. On aurait souhaité avoir écrit avec autant de précision les enjeux théoriques d'un tel projet historiographique. L'histoire générale, en l'occurrence celle de l'art, assure sa cohésion à travers, notamment un réseau de causalité où l'œuvre n'est que la succession logique d'un développement, mais aussi à travers l'utilisation d'analogies entre l'œuvre et la pensée de la période.

La discontinuité chez Foucault inaugure une approche différente vis-à-vis de l'histoire ; l'histoire nouvelle questionne directement les postulats sur lesquels s'érige le projet d'une histoire générale : cette discontinuité amène au centre de la réflexion historique la puissance de la dispersion temporelle et la multiplication de ruptures. Foucault met en évidence la réduction selon laquelle l'histoire générale « resserre tous les phénomènes, autour d'un centre unique –principe, signification, esprit, vision du monde, forme d'ensemble ; une histoire générale déploierait au contraire l'espace d'une dispersion³²⁵ ». Ainsi, le mouvement de la discontinuité va à l'encontre de la solidification des socles historiques, de l'accumulation des récits qu'aplatit la texture complexe des faits historiques. Foucault met en évidence les opérations dans l'élaboration du discours historique. Sans être un historien, Foucault mobilise toute une réflexion qui n'a cessé de montrer l'enjeu problématique de l'unité historique. Le travail qui anime la discontinuité est la mise en cause de l'historicisme, de l'histoire comme totalité et de l'histoire comme continuité³²⁶. Selon cet auteur, il ne s'agit point de refuser l'histoire ou de

³²⁴ Michel Foucault, *Op. Cit.* : 18.

³²⁵ Michel Foucault, *Op. Cit.* : 19.

³²⁶ « [Les historiens] tentent de mettre au jour les équilibres stables et difficiles à rompre, les processus insensibles, les régulations constantes, les phénomènes tendanciels qui culminent et s'inversent après des continuités séculaires, les mouvements d'accumulation et les saturations lentes, les grands socles immobiles et

s'en écarter ; au contraire, il est question d'activer le discours historique dans sa puissance en tant que fragment du savoir. En reprenant les mots de Foucault, la discontinuité s'écarte des facilités auxquelles les historiens font appel, notamment, celles des concepts « un peu magiques, comme l'influence, la crise, la prise de conscience, l'intérêt porté à un problème, etc. Tous utilitaires, ils ne me paraissent pas opératoires³²⁷ ».

La discontinuité se définit dans un double tranchant, car d'une part, elle mobilise une pensée, en l'occurrence une pensée du discontinu, qui touche à la philosophie aussi bien qu'à l'histoire, tandis que d'autre part, la discontinuité élabore l'irruption, la rupture et le saut des singularités 'non nécessaires'. Ces singularités non nécessaires seront nommées par la suite chez Foucault « événements ». Nous y reviendrons. Au cœur de ce double lien se trouve la critique à une forme de compréhension de l'histoire à laquelle les historiens sont fortement attachés. Foucault précisera sa lecture de l'histoire, en ciblant notamment, une certaine façon d'appréhender le marxisme lors d'un entretien en 1967 lors qu'il précise :

L'histoire en tant que discipline constituait le dernier refuge de l'ordre dialectique : en elle, on pouvait sauver le règne de la contradiction rationnelle... Ainsi s'est maintenue chez beaucoup d'intellectuels, pour ces deux raisons et contre toute vraisemblance, une conception de l'histoire organisée sur le modèle du récit comme grande suite d'événements pris dans une hiérarchie de déterminations : les individus sont saisis à l'intérieur de cette totalité qui les dépasse et se joue d'eux, mais dont ils sont peut-être en même temps les auteurs mal conscients. Au point que cette histoire, à la fois projet individuel et totalité, est pour certains devenue intouchable : ce serait attaquer la grande cause de la révolution que de refuser pareille forme de dire historique³²⁸.

Pour défaire cette histoire monolithique qui engloutit toute singularité dans l'ordre séquentiel ou bien dans l'enchaînement des

muets que l'enchevêtrement des récits traditionnels avait recouverts de toute une épaisseur d'événements. » Michel Foucault, «Sur l'archéologie des sciences. Réponses au Cercle d'épistémologie», dans *Dits et Ecrits I*, sous la dir. de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris: Gallimard, 1994; réimpression, "Sur l'archéologie des sciences. Réponse au Cercle d'épistémologie". Cahiers pour l'analyse, n°9: Généalogie des sciences, été 1968, pp. 9-40).

³²⁷ Michel Foucault, «Sur les façons d'écrire l'histoire», dans *Dits et Ecrits*, sous la dir. de Defert Daniel; Ewald François; Lagrange Jacques, Paris : Gallimard, 1994; réimpression, Sur les façons d'écrire l'histoire (entretien avec R. Bellour), Les Lettres françaises, nro. 1187, 15-21 juin 1967, pp. 6-9).

³²⁸ Michel Foucault, «Sur les façons d'écrire l'histoire».

causalités, il faudra problématiser, davantage, la périodisation. Parmi les instruments méthodologiques des historiens, selon Foucault, il y a ceux qui ont été façonnés pour les historiens eux-mêmes et ceux qui ont été reçus, c'est-à-dire, adaptés et remaniés. Ces instruments ont permis aux historiens de retracer l'étendue des périodes et de regrouper différents événements historiques selon le cadre général de la périodisation. À l'encontre de ces dispositions massives et homogènes, le concept de discontinuité cherche l'incidence et les interruptions³²⁹. Il s'agit de repérer les seuils, les mutations, les déplacements, les transformations qui ont lieu lors d'une découpe qui atteint plusieurs directions. Ainsi, la périodisation comme forme de découpe de l'ensemble historique fait jaillir les différentes couches des événements présents dans le matériau historique. L'archive, nous le verrons plus loin, s'organise à partir des strates des énoncés et le travail de l'archéologue vise la traversée des différentes couches ; cette traversée exigera de l'historien la délimitation des périodisations différentes³³⁰. Le défi pour l'historien, outre la traversée, est justement de comprendre dans la périodisation les différents niveaux dont le matériau est extrait. Alors, il doit éviter l'homogénéisation temporelle des singularités.

Enfin, une dernière conséquence, décrite par l'auteur, comporte les problèmes méthodologiques relatifs à l'histoire nouvelle et liés notamment à la difficulté de constituer un corpus cohérent parmi les documents hétérogènes.

L'établissement d'un principe de choix (selon qu'on veut traiter exhaustivement la masse documentaire, qu'on pratique un échantillonnage d'après des méthodes de prélèvement statistiques, ou qu'on essaie de déterminer à l'avance les éléments plus représentatifs) ; la définition du niveau d'analyse et des éléments qui sont pour lui pertinents (dans le matériau étudié, on peut relever les indications numériques ; les références –explicités ou non- à des événements, à des institutions, à des pratiques ; les mots employés, avec leurs règles d'usage et les champs sémantiques qu'ils dessinent, ou encore la structure formelle des propositions et les types d'enchaînement qui les unissent) ; la spécification d'une méthode d'analyse (traitement quantitatif des données,

³²⁹ Cf. Michel Foucault, «Sur l'archéologie des sciences. Réponse au Cercle d'epistemologie», dans *Dits et Ecrits I, 1954-1975*, sous la dir. de Defert Daniel; Ewald Francois; Lagrange Jacques, Paris: Gallimar, 1994; réimpression, Cahiers pour l'analyse, nro. 9: Genealogie des sciences, etc 1968, pp 9-40).

³³⁰ Michel Foucault, «Sur les façons d'écrire l'histoire», 586.

décomposition selon un certain nombre de traits assignables dont on étudie les corrélations ; déchiffrement interprétatif, analyse des fréquences et des distributions) ; la délimitation des ensembles et des sous-ensembles qui articulent le matériau étudié (...) ; la détermination des relations qui permettent de caractériser un ensemble (...) ³³¹.

La discontinuité chez Foucault déclenche plusieurs effets au niveau conceptuel, mais aussi plusieurs problèmes effectifs dans le travail de l'historien. La discontinuité, dans sa démarche de problématisation conceptuelle et méthodologique, est un concept étrange et difficile à saisir, car la discontinuité est simultanément un instrument de travail et un objet de recherche³³². Cette condition paradoxale s'avère fondatrice chez Foucault, car elle emporte ainsi le jeu de transformations spécifiques pour « faire l'histoire de la science comme d'un ensemble à la fois cohérent et transformable de modèles théoriques et d'instruments conceptuels³³³ ».

La discontinuité, selon Foucault, est enrobée d'une puissance extraordinaire pour travailler et transformer les longues durées historiographiques tout en gardant comme cible non plus l'explication causale, mais en montrant le processus de construction d'énoncés dans un champ discursif précis.

L'analyse du champ discursif est orientée tout autrement ; il s'agit de saisir l'énoncé dans l'étroitesse et la singularité de son événement, de déterminer les conditions de son existence, d'en fixer au plus juste les limites, d'établir ses corrélations aux autres énoncés qui peuvent lui être liés, de montrer quelles autres formes d'énonciation il exclut (...) En effet, l'effacement systématique des unités toutes données permet d'abord de restituer à l'énoncé sa singularité d'événement, et de montrer que la discontinuité n'est pas seulement un de ces grands accidents qui forment faille dans la géologie de l'histoire, mais là déjà dans le fait simple de l'énoncé³³⁴.

³³¹ Michel Foucault, *Op. Cit.* : 19.

³³² Michel Foucault, *Op. Cit.* : 17.

³³³ Michel Foucault, *L'ordre du discours* . Blanche . Paris: Flammarion 1971; 73-74.

³³⁴ Michel Foucault, *Op. Cit.* : 40.

Défaire les unités toutes données signifie d'abord contester les regroupements d'une histoire continue, comme par exemple, la notion d'œuvre ou de livre. En mettant en suspension ces ensembles, les énoncés se disposent dans l'espace du discours en général. La description de l'emplacement toujours mobile des énoncés fait partie du projet d'une description pure des faits du discours³³⁵. L'objectif d'une telle description ne s'oriente pas vers une analyse de la langue ou plus encore de reconfigurer le système linguistique auxquels appartiennent les faits du discours. Car une langue n'est qu' « un ensemble fini de règles qui autorise un nombre infini de performances ³³⁶ ». Si le discours configure un ensemble fini, en revanche les énoncés peuvent toujours être situés dans des emplacements variables. Ainsi, la question qu'anime la recherche archéologique est de savoir quelles règles construisent les énoncés à un moment donné de leur historicité et même au-delà ; il s'agit de s'interroger : « comment se fait-il qu'un tel énoncé soit apparu, et nul autre à sa place ? ³³⁷ ». En passant par des niveaux différents, la description doit aussi parcourir alors des chemins différents ; elle doit arriver à montrer les relations et les liens existants entre les discours étudiés. La discontinuité, en tant qu'instrument de travail, exige ainsi que les opérations faites lors de la recherche puissent être aussi déplacées, soumises aux sauts et aux interruptions.

Certes, la mise en cause des unités toutes données produit une dispersion, une libération de poussière d'événements discursifs dirait Foucault³³⁸. Toutefois, dans cette dispersion il est possible de restituer aux énoncés leur singularité en tant qu'événement. Or, cette dispersion brise d'un seul coup les trois nœuds de l'énoncé : premièrement, celui qui dessine le lien entre l'énoncé à une structure linguistique ; deuxièmement, la lacé de l'énoncé au destin d'une signification et troisièmement, le lien direct qui rattache l'énoncé et l'identification à un sujet. Une histoire forgée sous la discontinuité est alors une histoire anonyme ; une histoire qui loin de se rapporter aux grands sujets et figures, cherche, en revanche, la désarticulation des ensembles et par ce

³³⁵ Cf. Michel Foucault, «Sur l'archéologie des sciences. Réponses au Cercle d'épistémologie», 730.

³³⁶ Michel Foucault, «Sur l'archéologie des sciences. Reponse au Cercle d'epistemologie», 733.

³³⁷ Michel Foucault, «Sur l'archéologie des sciences. Reponse au Cercle d'epistemologie», 734.

³³⁸ Michel Foucault, «Sur l'archéologie des sciences. Reponse au Cercle d'epistemologie», 734.

biais, met en suspens l'identification du récit historique aux sujets particuliers.

Le travail de la discontinuité engendre la dispersion et semble être le meilleur outil pour ressaisir l'étrangeté, voire la rareté, des énoncés. Les énoncés sont foncièrement rares, car ils débordent la filiation directe avec la signification, mais aussi avec les limites de la langue. En outre, les énoncés ouvrent un double mouvement, car, d'une part, ils renvoient au geste d'écriture ou à l'articulation d'une parole, mais d'autre part, ils expérimentent « une existence rémanente dans le champ d'une mémoire, ou dans la matérialité des manuscrits, des livres, et de n'importe quelle forme d'enregistrement ³³⁹ ».

Compris comme des événements les énoncés sont uniques, mais paradoxalement, ils sont « offerts à la répétition, à la transformation, à la réactivation³⁴⁰ ». Ce paradoxe inaugure la complexité du réseau où les énoncés sont inscrits tant qu'ils incitent et tant qu'ils sont modifiés, à leur tour, par les énoncés qui les précèdent ou qui le suivent. Le réseau a l'allure d'une multiplicité de points qui s'allument au fur et à mesure que les énoncés s'étendent vers d'autres énoncés, non seulement discursifs, mais aussi d'ordre technique, pratique, économique, politique, etc. Alors, le réseau assure d'une part la dispersion des énoncés tandis que d'autre part, il montre de façon accomplie les rapports et les relations dans le champ discursif. En outre, la configuration d'un tel réseau, en poursuivant les exigences déjà notées, peut montrer des ensembles discursifs qui, auparavant, demeureraient invisibles.

La charge dont est investie la discontinuité semble difficile à stabiliser. Car, précisément, sa puissance se loge dans les mouvements de déstabilisation de toute unité déjà donnée. Mais si la discontinuité, en tant qu'instrument de recherche, ouvre et juxtapose différents éléments sous le regard de l'archéologue, cette discontinuité, à son tour, amorcera la mise en question des opérations, des coupures, des délimitations amenées par le chercheur. La discontinuité exigera, ainsi, non seulement la description des coupures, mais aussi la rigueur de l'analyse du discours et entre ces deux opérations, elle ouvrira encore d'autres coupures et juxtapositions. Elle déstabilisera, en somme, le même lieu où auparavant le chercheur plaçait son discours. La discontinuité embrasse, alors,

³³⁹ Michel Foucault, «Sur l'archéologie des sciences. Réponse au Cercle d'epistemologie», 735.

³⁴⁰ Michel Foucault, *Op. Cit.* : 43.

l'analyse des événements discursifs et la description des strates dont les énoncés ont été libérés. La discontinuité imprègne, bien évidemment, la découpe des strates et l'emplacement des énoncés jusqu'au point de rendre contingente toute délimitation. Cela ne signifie pas que dans la démarche archéologique la suspension des unités ou la déstabilisation entamée par la discontinuité, barre la possibilité de configurer de nouvelles unités ou d'autres délimitations. Au contraire, il s'agit d'activer infatigablement la puissance de la discontinuité même là où nous sommes arrivés lors de la recherche.

Il faut garder bien présent à l'esprit deux faits : que l'analyse des événements discursifs et la description de l'archive ne sont en aucune manière limitées à un pareil domaine ; et que, d'autre part, la découpe de ce domaine lui-même ne peut ne pas être considérée comme définitive, ni comme valable absolument ; il s'agit d'une approximation première qui doit permettre de faire apparaître des relations qui risquent d'effacer les limites de cette première esquisse. Or je dois bien reconnaître que ce projet de description, tel que j'essaie maintenant de le cerner, se trouve lui-même pris dans la région que j'essaie, en première approche, d'analyser³⁴¹.

La description de l'archive, nous le verrons plus loin, demande une traversée non plus en suivant l'ordre des fonds documentaires comme des valises disposées le long d'un chemin, mais en franchissant différents niveaux, en amenant à la surface une multiplicité d'énoncés rares et étranges. La description survient lors du travail dans l'archive quand la discontinuité semble avoir accompli son objectif. Puis soudainement elle interrompt le travail même de la description.

La discontinuité et la série

L'un des premiers gestes qui mobilisent la discontinuité est la mise en suspens des unités préétablies. En l'occurrence, celles d'un art latino-américain ou celles de l'identité culturelle du continent sud-américain.

³⁴¹ Michel Foucault, «Sur l'archéologie des sciences. Réponse au Cercle d'epistemologie», 736-737.

Nous ne voulons pas mettre à l'épreuve la cohérence d'une telle unité autour de l'art latino-américain, en guise de vérification ou de critique ; en revanche, il s'agit pour nous de suspendre l'opérativité dont elle est investie dans le discours historiographique. Bien évidemment, cette mise en suspens indique déjà la volonté de questionner, voire d'interroger, sa configuration et son établissement canonique. La suspension des unités toutes données s'inscrit désormais dans un travail plus large de démontage des groupements fonctionnels. Nous ciblons ici la suspension d'une unité opératoire dans le discours historiographique et en ce sens, nous assumons leur existence. Néanmoins, ce constat n'indique guère que cette unité ne peut pas être transformée ; au contraire, d'une certaine façon, c'est par le biais de la suspension qu'on arrivera à bout d'une transformation. En ce sens, la suspension des unités toutes données cherche à altérer de manière précise toute fonctionnalité dont le récit se sert pour avancer.

Alors qu'on renonce aux facilités que l'histoire propose s'impose la question de savoir comment organiser le matériau de travail. Il est clair que l'une des tâches de l'archéologie envisagée par Foucault, est la description des relations entre les énoncés. Mais si la discontinuité garantit toujours la dispersion des événements énonciatifs, alors, comment peut-on établir des ensembles cohérents pour les décrire ?

Chez Foucault l'élaboration des séries est l'une des procédures qui vont de pair avec la discontinuité. L'élaboration de séries, dite d'une manière rapide, est l'organisation du matériau de travail que la discontinuité a dispersé. Dans l'article écrit en 1968 sous le titre *Sur l'archéologie des sciences. Réponses au Cercle d'épistémologie* et publié dans les Cahiers pour l'analyse, Foucault étale de façon précise et abrégée les questions et les problèmes qui, par la suite, seront au cœur de ses ouvrages. Par exemple, dans cet article, Foucault affirme que si la discontinuité éparpille et multiplie les énoncés en les libérant, il est toujours possible de distinguer parmi eux un même objet auquel ils peuvent tous se rapporter. Autrement dit, rassembler autour d'un même objet référent une multiplicité d'énoncés. La question, qui survient alors, est de savoir comment les énoncés se rapportent au même objet ? Cette question, selon Foucault, peut s'établir comme un guide qui conduit à un questionnement plus profond et plus étoffé. Toutefois, la procédure de rassemblement autour des objets ne permet pas l'individualisation d'un ensemble d'énoncés et d'établir entre eux une relation descriptive et

constante. Il s'agira donc de multiplier aussi les objets pour organiser des ensembles cohérents et divers, car c'est dans l'espace commun de ces objets divers où l'unité du discours se configurera. À cet égard, Foucault précise que l'unité du discours ne se fonde pas sur l'existence d'un objet ou la constitution d'un horizon unique d'objectivité, mais c'est autour du jeu de règles qui rend possible, pendant une époque donnée, l'émergence des énoncés.

[...] c'est donc l'ensemble des règles qui rend compte, moins de l'objet lui-même en son identité, que de sa non-coïncidence avec soi, de sa perpétuelle différence, de son écart, et de sa dispersion³⁴².

Une deuxième organisation peut avoir lieu en regroupant les énoncés selon le 'type d'énonciation' utilisé. La forme, où ces énoncés ont été dits, prononcés et utilisés dans leur historicité, signale la progressive configuration des règles qui ont rendu possibles des descriptions, des calculs, des constatations ou des décisions dans un domaine particulier. Une fois de plus, la principale préoccupation chez Foucault semble s'orienter vers la constitution et le fonctionnement de règles, en tant que clé de voûte de la recherche archéologique³⁴³. Toutefois, un troisième critère est annoncé par Foucault ; il s'agit de rassembler les énoncés à partir de la constitution de groupes unitaires réunis grâce au jeu des concepts permanents et cohérents. Ainsi, un système conceptuel – Foucault y distinguera la grammaire classique- peut montrer, d'une part, l'hétérogénéité des concepts et d'autre part, le fait que tout système est « constitué plutôt par un ensemble de règles de formation de concepts ³⁴⁴ ».

Finalement, un quatrième critère se configure à partir du regroupement d'énoncés autour d'une identité d'opinion. Les faits d'opinion s'articulent à partir d'un jeu d'opposition de concepts, de discours, de deux champs d'objets différents. Cependant, l'apparition

³⁴² Michel Foucault, «Sur l'archéologie des sciences. Réponse au Cercle d'epistemologie», 740.

³⁴³ A cet égard, Foucault précisera dans le même article que « La règle de formation de ces énoncés dans leur hétérogénéité, dans leur impossibilité même à s'intégrer en une seule chaîne syntactique, c'est ce que j'appellerai *l'écart énonciatif*. Michel Foucault, «Sur l'archéologie des sciences. Réponse au Cercle d'epistemologie», 742.

³⁴⁴ Foucault complexifiera cette affirmation très vite, en divisant l'ensemble dans d'autres sous-ensembles. Michel Foucault, «Sur l'archéologie des sciences. Réponse au Cercle d'epistemologie».

régulière de faits d'opinion différents montre les possibilités toujours variables d'un champ stratégique. En résumé, les quatre critères que nous venons d'esquisser permettent, en organisant des séries, de reconnaître les unités discursives. Mais, ces regroupements n'agissent pas de façon isolée, au contraire, ils s'interpellent.

Le premier définit l'unité d'un discours par la règle de formation de tous ses objets ; l'autre par la règle de formation de tous ses types syntaxiques ; le troisième par la règle de formation de toutes ses éventualités opératoires. Tous les aspects du discours sont ainsi couverts³⁴⁵.

Retenons, pour l'instant, deux aspects des critères élaborés par Foucault. Le premier est le caractère singulier qu'implique l'organisation de chaque unité de discours ; bien que cette unité entre en correspondance avec d'autres unités lors de l'analyse, des traits de cohésion lui sont toutefois propres. Le second aspect remarque l'objectif de l'analyse du discours : reconnaître l'ensemble des règles qui opèrent à l'intérieur de ce discours. Ces critères initiaux pour l'élaboration des séries seront complétés et complexifiés par la suite lors de l'inclusion de méthodes dites structuralistes dans le champ de la recherche historique. À cet égard, Foucault tiendra à souligner, à plusieurs reprises, les points de contact et de convergence entre l'analyse structurelle et la recherche de la nouvelle histoire : ces points entament une critique de l'histoire continue, mais aussi des outils et des techniques de la recherche. L'élaboration de séries sera, en ce sens, l'un des points de convergence.

Dans une conférence prononcée en 1970 à l'université de Keio, Foucault retrace avec précision les appoints d'une perspective 'sérielle' dans la démarche critique entreprise par l'archéologie. Le point de départ pour la recherche historique n'est guère le temps et le passé, comme catégories opératoires dans le récit historique. En revanche, l'histoire nouvelle se fonde sur les notions de changement et d'événement. Autrement dit, au lieu de décrire les processus de substitution et d'alternance du pouvoir de la bourgeoisie au sein de la société, l'histoire nouvelle entreprend la tâche d'analyser les « transformations dont sont

³⁴⁵ Michel Foucault, «Sur l'archéologie des sciences. Réponse au Cercle d'epistemologie», 747.

effectivement susceptibles les sociétés ³⁴⁶ ». On l'aura compris, la clé de voûte entre l'approche structuraliste et la démarche de la nouvelle histoire se place sous l'exigence de l'analyse du discours. En conséquence, les précisions théoriques issues du structuralisme et les approches de l'histoire sérielle, notamment le travail de Chaunu autour des échanges économiques entre Séville et l'Atlantique³⁴⁷, vont préciser davantage les caractéristiques des séries. Engagé dans la démarche d'une analyse des différences, des jeux de différences et non plus des ressemblances entre périodes et régions³⁴⁸, l'histoire sérielle cible l'événement et les ensembles d'événements comme leur thème central³⁴⁹. Foucault avait déjà précisé que les événements ne se soumettent pas à l'organisation hiérarchisée des catégories et des unités toutes données par l'histoire. Ainsi, comme dans une sorte de miroitement, l'histoire sérielle refuse les « objets généraux et constitués d'avance » ; en revanche, elle « étudie, et c'est là le seul objet, tous les documents qui concernent la vie du port de Séville de telle date à telle date ³⁵⁰ ». Une précision similaire avait été faite quelques années auparavant, lorsque Foucault soulignait que :

Pour Naissance de la Clinique, j'ai lu, pour la période 1780-1820, tout ouvrage de médecine qui avait une importance de méthode. Les choix qu'on peut faire, ils sont inavouables, et ne doivent pas exister. On devrait tout lire, tout étudié. Autrement dit, il faut avoir à sa disposition l'archive générale d'une époque à un moment donné. Et l'archéologie est, au sens strict, la science de cette archive³⁵¹.

L'objet d'étude se configure, ainsi, à partir des documents, plus précisément de la totalité des documents produits au sein d'une

³⁴⁶ Michel Foucault, «Revenir à l'histoire», dans *Dits et Ecrits I, 1954-1975*, sous la dir. de Daniel Denfert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange, *Quarto*. Paris: Gallimard, 2001; réimpression, "Rekisho heno kaiki" (Revenir à l'histoire), *Paideia*, n° 11: Michel Foucault, 1er février 1972, pp. 45-60. (Conférence prononcée à l'université de Keio le 9 octobre 1970. Texte établi à partir d'un dactylogramme revu par M. Foucault).

³⁴⁷ Pierre et Huguette Chaunu, *Séville et l'Atlantique (1504-1650)*. 13 vol, vol. Ports, routes, trafics (SEVPEN. Ecole pratique des Hautes-Etudes. VIe section. Centre de recherches historiques.: Paris, 1955-1965;

³⁴⁸ Cf. Michel Foucault, «Revenir à l'histoire», 1141.

³⁴⁹ Michel Foucault, «Revenir à l'histoire», 1144.

³⁵¹ Michel Foucault, «Michel Foucault, "Les Mots et les Choses"», dans *Dits et Ecrits I 1954-1975*, sous la dir. de Daniel Denfert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris: Gallimard, 2001; réimpression, "Michel Foucault, Les Mots et les Choses" (entretien avec R. Bellour), *Les lettres françaises*, n° 1125, 31 mars-6 avril 1966, pp. 3-4).

institution pendant l'arche temporelle choisie. La pratique archéologique, de même que l'histoire sérielle, vise à comprendre l'étendue documentaire, à dessiner, grâce aux ensembles et séries, la portée d'une totalité documentaire. Mais l'objectif d'une telle démarche n'est point la construction sommaire d'une histoire totale ; au contraire, c'est à partir de cette masse de documents que le chercheur s'attardera dans la description d'un certain nombre de relations. Ces relations dessineront non seulement les variables, les croissances, les fluctuations, les cycles réguliers et les exemplaires, mais elles pourront aussi retracer la multiplicité des liens logés dans les documents. L'historien devient, alors, un cartographe en esquissant un nouveau territoire que la description exploitera. Il collecte puis regroupe de façon toujours provisoire les ensembles pour finalement signaler les liens, les passages et les distances qui les écartent. D'emblée, en soignant le geste du cartographe, l'historien s'égare de toute démarche interprétative ou exégétique du texte, car les documents n'ont rien de voilé ou de camouflé.

Son travail consiste à manipuler et à traiter une série de documents homogènes concernant un objet déterminé et une époque déterminée, et ce sont les relations internes ou externes de ce corpus de documents qui constituent le résultat du travail de l'historien³⁵².

L'une des conséquences du travail sériel, selon Foucault, est l'apparition des événements « qui autrement ne seraient pas apparus ». En disposant autrement la masse de documents et en retraçant des liens et des points de tension entre eux, l'historien peut faire jaillir différentes couches d'événements qui en reprenant les mots de Foucault « forment en quelque sorte l'écume de l'histoire³⁵³ ». Les couches des événements ne dessinent pas une dimension cachée de ceux-ci, car en règle générale, ils sont toujours visibles, mais ils peuvent être plus ou moins diffus. Il ne s'agit pas de 'découvrir' ou de 'dévoiler' l'événement. En revanche, l'historien cherche à ressaisir « cette couche cachée d'événements diffus, «atmosphériques», polycéphales qui, finalement, déterminent, et profondément, l'histoire du monde³⁵⁴ ». Cette procédure de travail tantôt archéologique comme sérielle produit la multiplication des discontinuités, car la carte qui en résulte montre que l'histoire n'est pas

³⁵² Michel Foucault, «Revenir à l'histoire», 1145.

³⁵³ Michel Foucault, «Revenir à l'histoire», 1145.

³⁵⁴ Michel Foucault, «Revenir à l'histoire», 1146.

un récit continu taché de discontinuités ; au contraire, elle indique l'enchevêtrement de discontinuités superposées. Discontinuités qui agissent dans la multiplication et la dispersion des événements, mais aussi dans la diversification de la périodisation historique. À propos de cette dernière, nous avons déjà remarqué comment la discontinuité exige également la dispersion de différents types de durée. La série contient de façon condensée une multiplicité de temporalités ; temporalités qui, à leur tour, feront déstabiliser l'ensemble même dont elles sont issues en déclenchant d'autres discontinuités. En effet, l'élaboration des séries est l'une des formes concrètes d'introduction de la discontinuité dans le travail de l'historien ; c'est pour cela, que même les séries, d'après Foucault, n'aient pas pour objectif de se cristalliser dans des ensembles ou des unités fixes. Elles servent à montrer les relations internes et externes entre les documents ; en ce sens, les séries dessinent la multiplicité de points de contact, de divergence, de tension ou de juxtaposition que la description du chercheur retracera.

Bien que l'élaboration de séries soit une pratique foncière de la discontinuité, elle exige une sorte d'exhaustivité dans la compilation des documents. Nous retrouverons le même souci de complétude lors de la description de l'archive chez Foucault. Certes, les séries sont toujours contingentes, mais elles sont aussi complètes, car elles jouent dans un double rapport de réciprocité avec le document. En d'autres mots, les séries ne se renferment pas sur elles-mêmes, elles visent inlassablement l'inclusion d'un nouveau matériau qui peut consolider leur cohérence. En revanche, ce qu'offre la série au document est un emplacement et une stabilité vis-à-vis de la recherche.

Toutefois, l'élaboration des séries ne serait que l'aboutissement d'une dépouille exhaustive de tous les documents disponibles. Il en résulte au moins un paradoxe, car d'une part, l'élaboration des séries est une mise en suspense des unités traditionnelles de l'histoire au profit de la description des relations. D'autre part, les séries condensent, par le biais de l'exhaustivité documentaire, la totalité dont elles ont été arrachées. En ce sens, les séries acquièrent la valeur d'un échantillon qui montre, de façon abrégée, les relations internes et externes, mais aussi le fonctionnement des règles discursives. Le péril est donc, d'amorcer un mouvement de restitution qui soumet la singularité des séries à l'homogénéité dans une carte qui retrace à partir de points, l'étendue d'un savoir, d'une pratique, d'une discipline. Autrement dit, les séries et

leur groupement, s'ils veulent porter l'élan d'une discontinuité, ne doivent pas aboutir dans la description d'une totalité quelconque. En outre, les séries ont une fonction précise dans la démarche archéologique : en configurant les unités du discours, elles étalent les règles discursives qui agissent dans chaque unité. La description détaillée du fonctionnement et de l'émergence des règles discursives hantera la pensée de Foucault, en amenant à chaque fois, des strates de plus en plus complexes de correspondances entre les objets, les concepts et les pratiques.

Parmi l'étendue bibliographique existante et disponible de l'histoire de l'art latino-américain, la sélection que nous avons faite n'épuise nullement la complexité et la diversité des approches. Ainsi, les publications que nous travaillons ici ne cherchent plus à montrer l'étendue bibliographique, car nous n'avons pas pour objectif d'essayer de recouvrir ou bien de dessiner une telle extension livresque. Nous sommes loin, en effet, de vouloir écrire et décrire une histoire de l'histoire de l'art en Amérique Latine. En revanche, nous cherchons à cerner à travers les publications choisies la conformation d'une idée autour de l'art latino-américain dans la marginalité des sources secondaires.

Face à la masse documentaire qui configure le discours sur l'histoire de l'art latino-américain du vingtième siècle, cette sélection bibliographique défait les principes de la méthode sérielle telle que nous venons de l'esquisser. Autrement dit, elle n'est pas issue d'une exhaustivité documentaire ; au contraire, elle est produite par un morcellement bibliographique, comme le résultat d'une coupure arbitraire dans un moment de la production discursive. Malgré le fait qu'elle soit un véritable morceau arraché à la masse documentaire en tant qu'étude de cas, nous avons repéré quelques séries à l'intérieur des publications. En conséquence, les séries sont, d'une certaine façon, une deuxième coupure. Ainsi, nous avons amorcé, à chaque fois, des groupements sériels, lors des descriptions des figures, des distinctions de motifs historiographiques, lors de caractérisation de lieu narratif récurrent ou de topos du récit. Cependant, ces séries ont moins de poids, à bien des égards, que les procédures de l'histoire sérielle, mais elles indiquent, tout de même, les points de passage, de virage et de disjonction du récit.

Ce qu'on voit ne se loge pas dans ce qu'on dit³⁵⁵

La discontinuité chez Foucault décrit de façon accomplie la juxtaposition des strates dont est faite l'histoire ; l'archéologie du savoir est, en somme, le travail pour décrire les rapports et les relations entre les diverses strates dans la configuration historique d'un discours. L'archéologue, en ce sens, n'exhume pas ce qui auparavant avait été caché, car, tout était toujours visible, exposé à nos yeux. Les strates de formation historique sont configurées par le rapport complexe entre ce que Foucault nommait 'formes d'expression' et 'formes de contenu' ; c'est-à-dire, entre un régime de visibilité et un régime d'énoncés. La disjonction foncière à la discontinuité est le fondement même du rapport entre les énoncés et les visibilitées. L'un et l'autre ne peuvent pas se soumettre et chacun relève d'une historicité différente. En d'autres termes, les énoncés révèlent les conditions d'une époque où le discours se configure, où il est possible que quelque chose soit dit ; en ce sens, il n'y a pas de correspondance temporelle avec ce qui peut être vu. Ce qui peut être dit à un moment donné n'expose pas les conditions de sa visibilité. Comme nous l'avons déjà remarqué, les énoncés ne sont pas isolés. Ils sont en correspondance avec d'autres énoncés, mais aussi avec d'autres visibilitées. Cette correspondance décrit un domaine cohérent de description³⁵⁶, autrement dit l'épaisseur des strates. Le rapport entre les énoncés et les visibilitées, d'après Foucault, est un rapport d'entrelacement sans pour autant induire une exigence quelconque. C'est pour cela que Foucault peut affirmer que « ce qu'on voit ne se loge pas dans ce qu'on dit³⁵⁷ » car, ce qui s'ouvre entre l'énoncé et le visible c'est l'écart temporel qui fait jaillir la puissance d'une discontinuité. Dans cet écart s'inscrit le travail de l'historien non plus pour bâtir un pont qui relie les deux régimes par le biais d'une explication; au contraire il s'agit, d'exposer et de rendre manifeste ce qui « n'est pas visible que d'être trop à la surface des choses³⁵⁸ ».

³⁵⁵ Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*: 290.

³⁵⁶ Michel Foucault, *Op. Cit.* : 57 et ss.

³⁵⁷ Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*: 290.

³⁵⁸ Michel Foucault, «Michel Foucault explique son dernier livre».

Nous tentons d'arracher la discontinuité à *l'Archéologie du savoir*, alors que dans celle-ci la visibilité est définie de façon négative par le biais du 'non-discursif' et du 'non-énoncé'. Cette visibilité est sous-jacente à l'élaboration de *l'Archéologie du savoir*, mais elle n'est point réductible au fonctionnement des énoncés. Les visibilités ne se bornent pas aux qualités de l'objet visible ; elles donnent à voir, exposent, rendent visible ce qui se dessine dans l'énoncé. Le rapport entre visible et énoncé est de réciprocité ou, comme le précise Deleuze de « présupposition réciproque³⁵⁹ ». La nature de ce rapport reconnaît dans la configuration des strates le primat des énoncés ; il s'agit bien d'un 'primat', mais cela ne dénie pas la valeur du visible dans la formation historique. Au contraire, Foucault insistera davantage sur la valeur de la visualité comme régime irréductible et nécessaire³⁶⁰. L'articulation et l'actualisation de ce rapport aboutissent, selon Deleuze, dans le diagramme comme organisation informelle qui fait voir et qui fait parler³⁶¹. En ce sens, le diagramme décrit le passage d'une dimension stratifiée (la dimension archéologique du savoir) à celle d'une dimension non stratifiée (rapport de forces) que dessinent les stratégies et les jeux du pouvoir.

La discontinuité, qui auparavant jalonnait les strates, établissait le rapport hétérogène entre l'énonçable et le visible. Elle s'inscrit désormais comme une opération foncière au travail de l'historien-archéologue. L'archéologie, à travers les strates, révèle la dimension historique dans la construction du savoir, tandis que le diagramme, en donnant le primat à la visibilité, organise et distribue les stratégies du pouvoir. Cependant, pouvoir et savoir, également entrelacés, sont également irréductible. C'est à travers l'institution, en tant qu'une mise en œuvre du discours, que les strates et les stratégies se déploient; en l'occurrence, c'est l'archive où le savoir se donne à voir et le diagramme où le pouvoir déploie ses stratégies³⁶².

Il faut plutôt admettre que le pouvoir produit du savoir (et pas simplement en le favorisant parce qu'il le sert ou en l'appliquant parce qu'il est utile); que pouvoir et savoir s'impliquent directement l'un l'autre; qu'il n'y a pas de relation de pouvoir sans constitution corrélative d'un champ de savoir

³⁵⁹ Cf. Gilles Deleuze, *Foucault* [1986]. Critique . Paris: Editions de Minuit, 2004;

³⁶⁰ Gilles Deleuze, *Foucault*: 78.

³⁶¹ Cf. Gilles Deleuze, *Foucault*.

³⁶² Gilles Deleuze, *Foucault*: 64 et ss.

ni de savoir qui ne suppose et ne constitue en même temps des relations de pouvoir³⁶³.

En résumé, *l'Archéologie du savoir* s'arrête au bord du problème du savoir, alors que dans *Surveiller et Punir*, la visibilité et l'institution s'articulent pour exposer et mettre en évidence l'entrelacement des énoncés et des visibilités. Autrement dit, ce que l'Archéologie désigne de façon négative en tant que régime non-discursif, trouve dans *Surveiller et Punir* son centre et son développement³⁶⁴. La question du visible invisible hantera désormais le travail de Foucault.

Nous lisons des publications d'histoire de l'art en guettant l'élaboration d'un concept d'art latino-américain et en examinant les diverses opérations historiographiques qui tissent le réseau où l'art est inscrit. En d'autres termes, nous nous interrogeons sur les conditions historiques d'émergence d'un discours concernant l'art latino-américain. En ce sens, nous voulons arracher la discontinuité en saisissant également le mouvement qu'elle déclenche dans le travail de l'historien : la dispersion documentaire, l'élaboration des strates, l'occlusion d'une histoire générale, la multiplication de temporalité dans le matériel de travail, etc. Nous sommes loin du diagramme, de la carte qui dessine les stratégies du pouvoir et pour autant, le visible est au cœur de nos questions. Nous sommes plus proches de l'élaboration des strates de signification historique à travers le récit de l'historien ; nous cherchons l'activation du visible par le biais de la reproductibilité des images technique et du discours. En ce sens, le visible selon Foucault est autre chose que des images de reproduction logées dans des publications ; le visible se configure par l'entrelacement d'éléments hétérogènes dont les images de reproduction ne sont qu'une opportunité. Les scènes de fondation, comme nous les avons nommées, chez Traba ou chez Acha, n'utilisent pas des images de reproduction d'œuvres d'art ; cependant, elles exposent de façon accomplie l'enjeu conceptuel de l'art latino-américain en tant que projet. Les récits panoramiques, pour leur part, exposent (comme le font les expositions) l'art latino-américain sous la lumière d'une histoire sans faille.

Certes, l'enjeu de l'histoire chez Foucault est le rapport entre le régime des énoncés et le régime de visibilité ; la discontinuité mobilise et

³⁶³ Michel Foucault, *Surveiller et punir: naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1975; 32.

³⁶⁴ Gilles Deleuze, *Foucault*: 58.

jalonne la disjonction permanente entre l'un et l'autre régime. Nous voulons arracher la discontinuité du parcours foucauldien en rapportant le visible au plus près des problèmes immanents à la reproductibilité et à la répétition du discours. À plusieurs égards, nous restons dans le travail de l'archive où les énoncés ont le primat. Toutefois, l'entrelacement du récit et des images de reproduction technique se tisse désormais sous le mouvement chancelant de la discontinuité et de l'interruption.

In the analogy of interpretation on the one hand and reading/quotation on the other, a clear distinction is nevertheless visible which is characteristic for the difference between the work of Foucault and Benjamin. Where Foucault stresses rules, Benjamin works almost exclusively with images³⁶⁵.

Loin de vouloir réduire la discontinuité dans les opérations d'interruption, il s'agit pour nous de garder une traversée parallèle. Parallèle, car elle nous permet de rapprocher des concepts sans pour autant tisser des liens entre les auteurs ; en outre, cette traverse ne tisse pas de relations et des points communs entre l'un et l'autre terme, mais enfonce davantage la disjonction par le biais, par exemple, dans les gestes de la recherche. Autrement dit, l'écart que nous dessinons pour continuer notre parcours place le travail de Foucault dans l'archive (le lieu des strates) et celui de Benjamin dans la bibliothèque (le lieu des nœuds). L'un et l'autre espace dérobent des pratiques et des matériaux différents lors de la recherche. C'est sur ce différentiel que nous entamons la traversée parallèle où la lecture de petits textes chez Benjamin anime d'autres opérations dans notre travail.

***Disjonction et interruption* : les gestes dans la recherche**

Au début de ce détour sur la discontinuité, nous avons placé le mouvement de disjonction. Ce mouvement nous allons tenter de le saisir pour arracher la discontinuité tout en gardant par ce geste son instabilité.

³⁶⁵ Sigrud Weigel, *Body- and Image- Space: Re-Reading Walter Benjamin*. Georgina Paul; Rachel McNicholl; Jeremy Gaines, Warwick Studies in European Philosophy. London: Taylor & Francis, 1996; 44.

La discontinuité jalonne plusieurs niveaux de complexité dans la réflexion historique ; c'est la puissance qu'elle porte comme questionnement et comme mouvement de déstabilisation qui permet inlassablement de recommencer le travail. La discontinuité refuse la distribution et la clôture d'ensembles compréhensifs, mais elle exige aussi à chaque fois de retourner sur la construction entamée pour la défaire à nouveau.

Nous insistons encore sur notre démarche, toute autre que celle prônée par Foucault. Là où il retraçait l'émergence du discours dans le système complexe de l'archive, nous plaçons un ensemble de textes qui, par leurs statuts, se trouvent au seuil de l'archive, voire aux marges de toute évaluation 'documentaire'. En d'autres mots, nous allons à rebours de l'archive au sens foucauldien, sans pour autant atteindre l'archive traditionnelle. D'abord nous travaillons à partir de sources secondaires dont la matérialité est décisive, pour ensuite remonter vers la construction et la légitimation d'un discours historiographique sur l'art latino-américain ; construction et légitimation qui peuvent être décelées dans la recherche archéologique de l'archive. La traversée de l'archive à rebours nous permet, d'une part, de ressaisir le problème de la double relation entre sources secondaires et construction historiographique. En effet, le statut précaire des sources secondaires insuffle à toute construction historiographique une précarité foncière dont l'historiographie tente de se débarrasser. D'autre part, les sources n'arrivent aucunement à systématiser des règles discursives ; en revanche, elles retracent quelques reliefs dans une topographie complexe, dans la caractérisation d'un art latino-américain. Il s'agit, ainsi, d'une traversée de l'archive et de ses sources, plus modeste et plus restreinte que celle exigée par l'archéologie foucauldienne. Loin d'une exhaustivité documentaire, la discontinuité agit lors de publications dans la configuration d'une autre sorte d'archives plus brèves et emboîtées dans des pages de livres.

For both Benjamin and Foucault the most important place of work at the same time the most essential object of their study was the archive, though not understood in its traditional sense as 'the sum of all the texts that a culture has preserved as documents attesting to its own past, or as evidence of a

continuing identity'³⁶⁶. If Foucault, in his approach to the history of discourses, sees the archive as taking on concrete form in those systems 'that established statements as events (with their own condition and domain of appearance) and things (with their own possibility and field of use)³⁶⁷, then it could be said that Benjamin quite literally proceeds from the things and the events themselves and is, as it were with a reverse perspective, in search of their statements. This is at any rate the case in his ur-history of modernity in which he, rather than (re) constructing historical discourses, adopts the stance of the collector of quotation and of the reader³⁶⁸.

Nous nous éloignons d'une archive in extenso et censée contenir tous les documents historiques. Les publications autour de l'histoire de l'art, parmi d'autres sources secondaires, permettent de soutenir cette démarche. Plus proches des gestes de la recherche qui ont hanté Benjamin, nous voudrions ressaisir ses opérations pour configurer notre archive et en dégager ses enjeux lors du travail avec des images de reproduction technique.

Une zone de confluence entre Foucault et Benjamin semble se dessiner à travers, notamment, la critique de l'histoire. Ainsi, selon Weigel « Le point de conjonction dans les projets théoriques chez Foucault et chez Benjamin, nous pouvons le trouver dans leur approche de l'écriture de l'histoire et dans leurs réflexions antihistoriciste sur la discontinuité et la notion d'origine³⁶⁹ ». Sur cette vaste zone, désormais bornée par le concept de discontinuité chez Foucault et par celui d'origine chez Benjamin, il est possible de déplier les questionnements et le travail de chaque philosophe. Chez Benjamin, dans la configuration de l'image historique, se joue la lisibilité d'une topographie historique. Cette topographie est organisée et repérée d'une part, à travers la construction de scènes historiques – conçues en tant que stratégies de spatialisation de l'histoire- et d'autre part, dans les constellations qui rassemblent, dans une dense décodification, la multiplicité des 'images-espaces' de

³⁶⁶ Foucault, Michel [1972] *The Archaeology of Knowledge*, trans. A.M.Sheridan Smith, London: Tavistock. pp. 128-129 Cité par Sigrid Weigel, *Body- and Image- Space: Re-Reading Walter Benjamin*: 33-34.

³⁶⁷ Foucault, Michel, *Ibid*, p. 128. Cité par Sigrid Weigel, *Ibid*, p. 33-34.

³⁶⁸ Sigrid Weigel, *Body- and Image- Space: Re-Reading Walter Benjamin*: 33-34. p. 33-34

³⁶⁹ "The most explicit concurrences in the theoretical projects of Foucault and Benjamin are namely to be found in their approach to the writing of history and in their anti-historicist reflections on discontinuity and the concept of origin" Sigrid Weigel, *Body- and Image- Space: Re-Reading Walter Benjamin*: 39.

l'histoire³⁷⁰. Néanmoins, la discontinuité foucaldienne, dans son double aspect, intervient dans cette action en arrachant ces 'images-espaces' du continu historique pour les configurer en tant qu'images lisibles donc, en images dialectiques. À cet égard, nous suivons la lecture amenée par Weigel, lorsqu'elle décrit le processus de lecture des « images historique »:

The images of history only become such read and readable images—or what Benjamin termed dialectical images'—through an attitude of reading which is constituted by discontinuity as a fundamental practice of historiography. Such a practice requires, apart from the 'glance that distinguishes, separates, and disperses', an inversion of the 'relationship that traditional history establishes between proximity and distance³⁷¹', or a 'dialectical optic that perceives the everyday as impenetrable, the impenetrable as everyday³⁷²'³⁷³.

Les jonctions exigent parfois des mouvements rapides qui, dans un seul geste, peuvent ressaisir les traits caractéristiques d'une démarche ; la précipitation de ce mouvement permet d'inscrire ces traits dans une généralisation et dans l'emboîtement des outils conceptuels. Il s'agit de mettre en mouvement, même de disloquer, les concepts de leur habituel emplacement. Nous tenterons d'emporter ce mouvement vers un extrême où les jonctions se produisent dans les livres en tissant de nouveaux liens et en soulevant d'autres problèmes. C'est aussi sur les livres que ces jonctions trouvent leurs limites, et nous le verrons plus loin, que la page du livre, loin d'être une surface paisible, devient le terrain conflictuel où les disjonctions prennent leur essor. Mais d'abord pour arriver vers la page du livre, il faudra donc prendre le risque d'arracher la discontinuité de l'ensemble et des groupements qui la

³⁷⁰ A cet égard, l'auteur signalera « The historical scene and the scene of writing are thus identical for him, since the scenic images of history become readable images—like writing. Already here, then, he established his interest in scene and topography and in the significance of constellations as the decipherable image-spaces of history which he would later developing the Passagen project and the text 'On the Concept of History' ». Sigrid Weigel, *Body- and Image- Space: Re-Reading Walter Benjamin*: 43.

³⁷¹ Foucault, Michel [1977] *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, ed. Donald F. Bouchard, trans. Donald F. Bouchard and Sherry Simon, Ithaca, NY: Cornell University Press . Cornell Paperback edn, 1980). Pp. 155 Cité dans Sigrid Weigel, *Body- and Image- Space: Re-Reading Walter Benjamin*.

³⁷² Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, ed. Rolf Tiedemann and Hermann, Schweppenhäuser, 7 vols, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980–9, II. 1, pp. 307. Cité dans Sigrid Weigel, *Body- and Image- Space: Re-Reading Walter Benjamin*.

³⁷³ Sigrid Weigel, *Body- and Image- Space: Re-Reading Walter Benjamin*: 43.

contiennent, et d'interrompre l'insertion même de la discontinuité dans un continu, cette fois-ci, de l'archéologie foucauldienne.

Le concept de discontinuité et le noyau problématique qui s'y loge n'appartiennent pas à un domaine spécifique et Foucault l'a souligné avec insistance à maintes reprises. En d'autres mots, la discontinuité n'est pas une caractéristique qu'il faudra dénicher dans les objets d'étude ; elle est, foncièrement, un mouvement que le chercheur entame au départ de sa démarche. La discontinuité interrompt et déchire dans un seul mouvement l'ensemble donné et c'est l'archéologue foucauldien, ou le chercheur tout court qui prend la charge des déstabilisations qu'elle ouvre. C'est en ce sens que nous pouvons arracher la discontinuité abritée dans la démarche archéologique pour la reporter dans un autre cheminement. Bien entendu, en arrachant la discontinuité de tout ensemble accompli, nous risquons de la rendre encore plus volatile et plus inflammable, car elle reprend, avec de nouvelles forces, toute sa puissance. Il faudra également ouvrir le jeu de déstabilisation qui amorce à chaque fois la discontinuité dans les différentes opérations où elle intervient et cela semble être l'enjeu majeur de l'activation du concept.

La lecture, la citation, de même que l'ensemble fermement clôturé entre l'œuvre d'art et les images de reproduction des œuvres d'art, peuvent retrouver d'autres directions lors d'une interruption. La discontinuité, au-delà des possibilités de distinction, de séparation et de dispersions qui lui sont propres, emporte le renversement des relations établies. La discontinuité, nous l'avons notée auparavant, font jaillir d'autres rapports donc de nouvelles relations. En outre, si la discontinuité mobilise et violente les ensembles fixés et cristallisés, elle n'appartient pas seulement au domaine du discours ; nous pouvons ainsi, étendre ce mouvement vers d'autres matériaux, d'autres formes hétérogènes de production culturelle.

Le statut des publications est fortement dérangeant. Nous aurons tort de les placer en tant que documents de travail ou de vouloir y cerner une spécificité quelconque dans un genre livresque. Nous tenterons d'ouvrir encore la fêlure du livre, là où il est possible de laisser apparaître une puissance instable à travers les images de reproduction des œuvres d'art. Nous ne voulons pas transformer ou façonner la matérialité des livres pour qu'ils soient admis dans l'archive ; au contraire, c'est dans leur caractère limitrophe que se loge leur puissance. La question du statut de

livre est fort complexe et nous verrons par la suite, les différents problèmes qui se déclenchent lors de son emplacement dans une bibliothèque ou dans une archive. D'emblée, nous rangeons les livres dans une 'zone frontalière' plus proche du rayon d'une bibliothèque que des fonds profonds de l'archive. Cette zone frontalière que nous avons caractérisée lors du chapitre préliminaire de ce travail est fort riche en nuances et variations ; elle est foncièrement instable, car c'est à partir d'elle que les autres exemplaires trouveront leur emplacement. Elle est proche de la bibliothèque et cependant, cette zone est effacée suite au catalogage des exemplaires ; elle n'est pas pour autant admise dans les rangements institutionnels et pour cela elle demeure attachée à une pratique de la collection. Nous reviendrons sur chacun de ces passages entre bibliothèque, collection et archive.

Les livres suivront, alors différents déplacements et transformations; ainsi, ils sont au bord de l'archive et dans les marges d'une bibliothèque ; puis ils trouveront l'étendue d'un réseau de références où d'autres livres les rejoindront ; finalement, ils flotteront entre la dispersion de leurs feuilles et leur recroquevillement.

Les lieux de travail : les strates dans l'archive et les nœuds dans la bibliothèque

Their work on the archive regularly took both of them to the institutionalized archive, the place in which tradition was preserved, which meant, in concrete topographical terms, above all to the Bibliothèque Nationale where both of them would periodically disappear behind veritable mountains of books—so that they might well never have encountered each

other even if their visits to the archive had not been decades apart. Foucault, however, seems to have been a lot more successful in systematizing or ordering his archive, and in doing justice in his writing to Benjamin's dictum that history was the object of a construction which was preceded by destruction (GS V.1, 587; N 60). At any rate his books reduced considerably in volume over his lifetime—compare, for example, *The Order of Things* or the works on prison, madness, or the institution of the clinic with the second and third volumes of *The History of Sexuality*—while the wealth of quotations from documents researched for the archive made way increasingly for his historical construction, for his own writing. For Benjamin, by contrast, the possibility of presenting his construction evidently threatened to evade him in the mass of material gathered for his *Passagen* project, although he was constantly producing different schemes for ordering it. In the end, it seems that he expended ever greater effort in dislodging individual quotations and fragments from his sources only to become entangled in the net of their multiple cross-references³⁷⁴.

Le lieu pour la rencontre semble adéquat et la scène est facile à imaginer. Les deux philosophes ont fréquenté la bibliothèque et leur disposition à travailler, entourée de livres, est bien connue. Loin de vouloir amorcer une comparaison entre les différences et les jonctions conceptuelles entre les deux philosophes, nous traversons la citation en ramassant deux mots: celui de bibliothèque et celui d'archive. Au-delà de toutes les précisions techniques que préfigurent les différences entre ces deux institutions, il nous semble, au premier abord, qu'elles déclenchent des dynamiques de travail très différentes. En ce sens Weigel oppose, par exemple, la réussite chez Foucault à systématiser et à organiser son travail sous la forme d'archive, alors que chez Benjamin le seul système possible est la multiplication des fragments. Le point de départ que nous prenons, distingue deux espaces de travail différents : la bibliothèque et l'archive, deux espaces qui produiront, par la suite, une série de nuances sur les opérations avec le matériel dont nous voudrions nous servir pour aborder d'une autre manière les publications. Au cœur de ce détour se trouvent le livre, l'écriture et la lecture et les liens qui s'étendent entre eux.

³⁷⁴ Sigrid Weigel, *Body- and Image- Space: Re-Reading Walter Benjamin*: 34.

Les livres ne sont pas toujours dans les bibliothèques, ils sont également sur la table de travail ; morcelés par les notes et les fiches de lecture, les livres se dispersent dans une autre sorte d'archive plus faible et plus mince. À l'opposé de l'archive documentaire, nous ramassons des feuilles de livres, des notes, des bribes et des images usées de reproduction technique. Certes tous ces morceaux hétérogènes n'atteignent pas le statut documentaire d'une source 'vérifiée' ; ils sont tout juste des pages fac-similés. Cependant, à force de répétition ils arrivent à configurer des socles et des couches de signification où s'inscrit le récit de l'histoire de l'art latino-américain. La force de cette archive est sa marginalité parmi les documents et les œuvres d'art en tant que sources. Faible et mince, cette archive est forgée par des fiches de lecture, des notes et des livres rayés. C'est dans cet espace que d'autres opérations jaillissent lors de la rencontre avec le matériel même de travail.

Certes, il existe une nuance entre ce que contient une bibliothèque et ce que renferme une archive ; il s'ensuit donc une distinction qui s'ouvre sur le problème de la fonctionnalité de chaque espace. Autrement dit, nous voulons faire entrer dans les mots larges de bibliothèque et d'archive, une matérialité et par ce biais, nous entrevoyons des procédures de travail différentes. Ainsi, la scène que nous envisageons ne dessine pas l'espace d'une rencontre entre les deux philosophes ; au contraire, elle les écarte pour ensuite signaler quelques traits singuliers dans les gestes et les opérations de travail avec le matériau.

La Bibliothèque Nationale de France du même que les Archives Nationales de France sont, effectivement, de vastes institutions exhaustives et compréhensives qui tentent de rassembler la production culturelle et historique de ce pays. Le caractère intensif d'une telle démarche exige d'autres définitions conceptuelles aussi larges. De notre part, la scène est bien plus modeste et l'espace où elle se déroule ne fait pas recours à des grandes institutions. La scène prend, d'abord, son essor à partir d'une citation de Benjamin, pour ensuite se transformer et s'orienter dans trois directions différentes.

Dans l'article « Expert-comptable assermenté ³⁷⁵ » Benjamin retrace, de façon abrégée, le destin de l'écriture depuis la Renaissance, avec le livre et l'imprimerie, jusqu'à sa transformation dans les annonces

³⁷⁵ Walter Benjamin, «Expert-comptable assermenté», dans *Sens Unique: Précédé de Enfance Berlinoise et suivi de Paysages Urbains*, sous la dir. de Walter Benjamin, Paris: Maurice Nadeau, 2007; réimpression,

et cartels dans la rue. Il s'agit donc de déceler le destin de l'écriture à travers les 'tensions graphiques'³⁷⁶ qui traverse le livre, le journal, le cinéma, la publicité urbaine ou même encore, la boîte à fiches. Autrement dit, et pour reprendre davantage la traversée benjaminienne, ce destin parcourt trois directions : d'abord, l'horizontalité d'une écriture protégée de bon gré par le livre jusqu'au développement industriel et typographique, qui aboutira à une verticalité des cartels, des journaux, même sur les écrans de cinéma ; finalement, la troisième direction signale le retournement de l'écriture vers une tridimensionnalité, voire même vers 'ses origines' selon Benjamin, dans la boîte à fiches du chercheur. Nous aurons recours à cette traversée de l'écriture en trois directions pour décrire trois espaces de travail et trois approches de matériaux. Néanmoins, nous n'ébaucherons aucune historicité autour de l'écriture ; la citation est, en ce sens, un tremplin pour nous élancer vers les publications. Car c'est en retraçant les marges du livre, son statut et son instabilité que les réflexions des deux philosophes s'écarteront.

Le lieu de travail, l'espace de recherche chez Benjamin, nous le construisons autour de livres et entourés de livres. À cet égard, sont bien connus ses textes faisant référence à son travail dans la salle de la rue Richelieu³⁷⁷, ainsi que les photographiques de Benjamin, coudé sur la table de travail à la Bibliothèque Nationale. Il était un lecteur de cette bibliothèque devenue alors son point d'ancrage à Paris.

« Il me faut dire que le jour où la première fois je repassai à la bibliothèque ce fût une sorte de petite fête dans la maison³⁷⁸ ». La bibliothèque décrit l'espace où la verticale domine les actions de rangement, classification et disposition des publications sur les rayons. Cela semble être la direction prise dans les grandes bibliothèques et nous traverserons ce vaste espace, pour retrouver au fond de celle-ci la figure oubliée du collectionneur. En effet, c'est le collectionneur avec son allure circonspecte et son regard vif qui anime le rassemblement des exemplaires qui est à l'origine de la bibliothèque. Entre les rayons et les

³⁷⁶ Benjamin reconnaît dans l'œuvre de Mallarmé, notamment dans *Un Coup dès*, l'amorce d'une réflexion sur les problèmes formels de composition autour des tensions graphiques de la mise en page du livre. Walter Benjamin, «Expert-comptable assermenté», 164.

³⁷⁷ « Et ensuite la place de verre devant non siège à la Bibliothèque nationale ; le cercle magique inviolé, « terrain vierge » que vont fouler les figures que j'évoque » Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle: le livre des passages* . Jean Lacoste, Paris: Éditions du Cerf, 1989; 474.

³⁷⁸ Lettre adressé à Gretel Adorno le 17 janvier 1940 publiée dans Walter Benjamin, *Correspondance 1929-1940* . Guy Petitdemage, II, Paris : Aubier Montaigne, 1979; 319.

exemplaires, nous dessinons la silhouette de Benjamin en plein exercice de lecture. D'ailleurs la verticalité de la bibliothèque prendra une tout autre tournure grâce aux gestes perçus lors de la lecture. Face à la régularité d'une organisation toujours accessible qui caractérise les bibliothèques, la figure du collectionneur propose d'autres déplacements, d'autres organisations et nous le suivrons à travers son parcours par les livres. Le corollaire d'une telle verticalité est le mouvement entamé par les livres eux-mêmes une fois qu'ils sont pris par le dos. Le labyrinthe vertical de la bibliothèque s'achève toujours sur une table de travail où les livres, les cahiers de notes, les fiches et d'autres documents retrouvent une tout autre disposition : l'horizontalité.

Nous suivons encore le chemin parcouru par le collectionneur qu'était Benjamin, en dégageant à chaque fois, des procédures de travail avec les livres. Ainsi, la lecture et notamment une pratique particulière de celle-ci dépliant de nouveaux chemins parmi les étals d'une collection livresque. L'horizontalité retrouvée dans la table engendre un troisième espace de travail. Soudainement les fiches de lecture, les cahiers de notes, les notes griffonnées et les livres eux-mêmes sont ramassés dans un fichier ou dans une boîte à fiches. Certes, l'horizontalité ne redonne pas seulement une mobilité au matériau, elle le transforme et le morcelle. La boîte à fiches s'érige ainsi, comme une tentative pour ramasser et organiser les morceaux éparpillés sur la table ; Benjamin caractériserait la boîte à fiches comme la récupération d'une tridimensionnalité de l'écriture. Nous essayerons d'avancer vers cette direction à travers, notamment l'exercice de la copie et de la citation. Cependant, une autre tournure s'impose quand l'archive ramasse les boîtes à fiches.

Dans un mouvement semblable à celui entamé par la bibliothèque avec la collection, l'archive englutit et classe les boîtes à fiches pour les rendre accessibles au plus large public et dans ce mouvement, elle déblaye le détail, le cas singulier, pour amorcer la configuration des 'fonds' documentaires. C'est dans l'archive que nous retracerons la silhouette de Foucault en pleine traversée diagonale de strates ou de couches documentaires. Ainsi, la diagonale dans l'archive amorce la troisième direction de notre traversée. Dans un sens large, le parcours de Foucault va aussi à l'encontre de toute cristallisation documentaire dans les archives. Car en retraçant la diagonale comme guide, il avait pour objectif l'émergence du cas, au sens foucauldien, fondement même de l'archive, mais qui est anéanti sous le poids de la masse documentaire.

Comme nous avons distingué la silhouette de Benjamin dans un environnement livresque, mais marginal au système bibliothécaire, nous retraçons le profil de Foucault dans les extrêmes de l'archive. Nous le verrons plus loin, l'archive chez Foucault conserve quelques traits caractéristiques de l'archive conçue par les historiens, mais les gestes lors de la recherche archéologique vont déclencher une série de nuances et de variations face au matériau de travail.

Benjamin avait aussi un rapport très particulier avec sa propre bibliothèque disséminée par ses nombreux voyages, déménagements et exils. Si la bibliothèque était éparpillée, il conservait, cependant, ses listes de lectures, ses cahiers de lecture et ses fiches de citation en guise de petite bibliothèque portable. Néanmoins, la véritable survie de sa bibliothèque, de sa collection, pouvait se déplier à travers l'exercice rigoureux de la citation. Ainsi, le Benjamin lecteur dans la bibliothèque publique ramassait des notes et des fiches de lecture, dans une tentative de sauver tous les livres à partir d'extraits. La citation, en l'occurrence, s'avère comme le geste inaugural dans cette entreprise de sauvetage. La citation est soudée à la pratique de lecture et, en reliant ces deux activités, l'espace de la bibliothèque devient de plus en plus imprécis. Cet espace chez Benjamin est plus proche de la dynamique d'une collection que de la verticalité dressée par les rayons d'une bibliothèque. Cet espace n'est autre qu'un passage qui s'ouvre entre la pratique du collectionneur et la monumentalité d'une bibliothèque.

Nous ne songeons pas à une rencontre dans une salle de bibliothèque ou bien dans une salle des archives. Si une rencontre peut être imaginée, elle aurait lieu aux extrêmes de ces deux institutions. Pour Benjamin la boîte à fiches et la collection –constructions faibles et discrètes– peuvent ramasser l'hétérogénéité de la production culturelle ; production qui, par ailleurs, suspend et élargit les limites d'une catégorisation des documents. L'archive benjaminienne, si une telle chose est possible, plaidera pour une multiplication et une dispersion des matériaux comme une stratégie de conservation, mais aussi comme une opération de sauvetage³⁷⁹. Ainsi, dans l'archive benjaminienne le classement, l'organisation et la bienveillance de l'archiviste, seront conjurées au profit d'un rapport plus vivant entre le matériau ; un

³⁷⁹ Ursula Marx et al, *Walter Benjamin. Archives. Images, textes et signes* [2006]. Philippe Ivernel, Paris: Klincksieck, 2011; 38.

rapport qui arrive à briser le « léger ennui du classement³⁸⁰ ». D'autre part, l'archive conçue par Foucault inverse l'ordre fonctionnel; cette archive organisée à partir de strates fait jaillir les singularités et en faisant cela, elle déstabilise tout ensemble consolidé. Néanmoins, la boîte à fiches ne contient pas l'archive foucauldienne de même que cette dernière n'est pas le résultat d'une accumulation extensive de fiches.

Il ne s'agit pas de la réussite dans la systématisation documentaire chez l'une ou de la multiplication des références croisées chez l'autre ; en ce sens, l'archive foucauldienne aboutit dans sa forme plus accomplie en une vaste carte de correspondances³⁸¹ tandis que la boîte à fiches conserve encore, de façon plus évidente, la singularité de sa configuration. C'est donc dans la construction de la notion de document que se loge la distinction entre les deux espaces de travail. Dit d'une manière rapide, le document chez Foucault relève de sa condition discursive ; il est une forme de constitution des énoncés et par ce biais, le document est une forme de savoir. En outre, il est construit et comporte une historicité précise qu'il faut mettre en évidence. Autrement dit, le document doit être travaillé par l'archéologue en tant que monument. Nous y reviendrons. Chez Benjamin le document n'appartient pas seulement au domaine discursif, il est également une construction et simultanément il témoigne de la destruction qui le précède. En ce sens, le document embrasse un nombre plus large et plus diversifié de matériaux qui, en l'occurrence, peuvent mobiliser et rassembler une masse hétérogène de la production culturelle. Le document ainsi compris exige d'autres formes d'écriture qui peuvent rendre compte de son hétérogénéité. Nous retrouverons également chez Foucault ce même souci autour de l'écriture.

Sans entrer dans la description détaillée de différences conceptuelles entre les deux philosophes, remarquons que les deux parcours semblent s'écarter dans l'emplacement et la valeur qu'acquiert le document dans ses réflexions. Le document chez Foucault relève de l'organisation et de l'établissement de règles discursives qui sont les objectifs de la démarche archéologique. Ainsi, le document pris dans le mouvement de monumentalisation des faits historiques signale les

³⁸⁰ Walter Benjamin, «Je déballe ma bibliothèque. Un discours sur l'art de collectionner», dans *Je déballe ma bibliothèque: une pratique de la collection*, sous la dir. de Walter Benjamin, *Petite Bibliothèque*. Paris: Editions Payot et Rivages sur, 2000; réimpression,

³⁸¹ Cf. Gilles Deleuze, *Foucault*.

différentes opérations discursives dont il est l'objet. Le regard que pose Benjamin sur les documents ne cherche pas les règles de formation discursives comme la violence qui est foncière à sa construction. Alors que le document pour les historiens n'est qu'un outil souple de l'histoire culturelle, en revanche, chez Benjamin, il configure le noyau d'une critique que cible l'historicisme.

En guise de résumé, la traversée que nous entamerons par la suite distingue trois directions différentes : la verticale, l'horizontale et la diagonale. Dans chaque entrecroisement des coordonnées, et plus précisément dans le virage et la torsion d'une direction établie, nous dessinerons la silhouette de chaque philosophe en train de travailler.

La bibliothèque du collectionneur

En ce qui me concerne, en tout cas, je vise dans ce qui suit quelque chose de moins voilé, de plus tangible ; ce qui me tient à cœur, c'est de vous permettre un regard sur la relation d'un collectionneur à ses richesses, un regard sur l'acte de collectionner plutôt que sur une collection³⁸².

Le bibliophile a peu de choses en commun avec le sens de l'organisation, classification et arrangement dont est investi le bibliothécaire. Le point de contact entre l'un et l'autre est, bien évidemment, le livre ; mais, il est aussi le point commun avec d'autres pratiques liées à sa collection, à sa distribution ou tout simplement à son accumulation. Nous tenterons ici de suivre le regard du collectionneur, du bibliophile, qui organise sa bibliothèque ; il n'est pas question donc de s'attarder sur le système de classification, d'indexation ou de cotation. L'objet qui nous intéresse est la bibliothèque du bibliophile et la disposition de ses livres sur les rayons, car sa bibliothèque est aussi « régie par une tension dialectique entre les pôles de l'ordre et du désordre³⁸³ ». Bien que le bibliophile, en tant que personnage, ait une

³⁸² Walter Benjamin, «Je déballe ma bibliothèque. Un discours sur l'art de collectionner», 41-42.

³⁸³ Walter Benjamin, «Je déballe ma bibliothèque. Un discours sur l'art de collectionner», 42.

très longue histoire depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, sa collection parfois se cristallise dans les bibliothèques d'accès privé ou public. Ce passage entre l'ensemble de livres issus d'un regard attentif et la bibliothèque d'accès plus ouvert, estompe le regard du collectionneur et la relation que celui-ci entame avec ses titres.

Tout d'abord, la bibliothèque du collectionneur est un lieu de travail puis un lieu qui rassemble ses intérêts. Cette distinction contient déjà l'ambiguïté dont même la définition de bibliothèque est porteuse, car elle peut être à la fois, lieu de lecture, meuble de rangement ou le lieu qui rassemble des ouvrages publiés. Les bibliothèques publiques semblent accomplir ces trois fonctions ; mais la bibliothèque du collectionneur laisse entrevoir d'autres fonctions, notamment celle de cercler le travail du collectionneur. Ceci est le point de départ choisi pour contourner et déceler le lien que Benjamin entretenait avec les livres dans un double aspect : d'une part, en tant que véritables objets d'étude et d'autre part, comme cibles de sa passion bibliophilique. Il est fort difficile de pouvoir restituer, ou même de décrire, le lien qui s'étendait entre le livre et le regard qu'il portait sur lui. Néanmoins, les articles que Benjamin a rédigés autour des livres, de la lecture, du collectionneur et du travail de citation, peuvent tout de même, dessiner les enjeux embrassés dans son travail. Cependant, il ne s'agit pas ici d'amorcer le portrait d'un Benjamin collectionneur ou bibliophile ou de réfléchir sur la fortune de sa collection. En revanche, nous voulons extraire du travail de Benjamin, entouré de livres, de cahiers de notes et de fiches de carton, les opérations qui forgent l'interruption.

***Le collectionneur* : l'homme amoureux**

Il est rare que les collectionneurs se présentent comme tels devant le public. Ils souhaitent passer pour des scientifiques, des connaisseurs, au besoin aussi pour des propriétaires, mais fort rarement pour ce qu'ils sont pourtant avant tout : des amateurs³⁸⁴.

³⁸⁴ Walter Benjamin, «Gabriele Eckerhard: le livre allemand à l'époque du baroque», dans *Walter Benjamin. Archives. Images, textes et signes*, sous la dir. de Archives Walter Benjamin, Paris: Klincksieck, 2011; réimpression.

Le collectionneur incarne la figure de celui qui aime bien les objets qu'il a rassemblés. Cette relation, construite soigneusement, ne relève pas que d'un amour physique–tactile ou visuel- sinon aussi intellectuel. Il s'avère que la collection déploie elle-même les diverses facettes de cette relation. Alors que l'objet provoque chez le collectionneur un frisson qui vient de loin par le biais d'un malaise ou d'un coup de foudre, le collectionneur regarde ses objets avec les yeux d'un physionomiste. Il ne scrute pas les choses, il ne les examine pas comme le ferait un expert ; il interroge toutes les traces d'une vie vécue qui se logent dans l'objet. Dans ce regard se révèle d'une part, l'intime conviction que le hasard, en tant que force, intervient de façon concrète dans la configuration de sa collection ; d'autre part, s'y ajoute la certitude que tout objet renferme l'histoire de sa production et de sa vie matérielle. C'est dans ce rapport, qui va au-delà de la simple « relation personnelle » du collectionneur avec ses objets³⁸⁵, que se produit la « métamorphose d'un destin de hasard en expression mimique³⁸⁶ » Le collectionneur aime ses objets, mais il ne s'agit pas d'un sentiment qui peut s'étendre vers d'autres choses, car « pour le vrai collectionneur de livres, il y a peu d'objets aussi adéquats à son amour que précisément les livres³⁸⁷ ».

Pro captu lectoris habent sua fata libelli—dicton latin qui évoque le lien entre l'habileté du lecteur et le destin du livre- est répété par Benjamin, en 1931, lorsqu'il écrit l'article *Je déballe ma bibliothèque. Un discours sur l'art de collectionner*³⁸⁸. Benjamin précise que chez le collectionneur il s'agit moins du destin du livre que des *exemplaires* qui ont un destin. Ce destin n'est autre que retrouver la collection à laquelle ils appartiennent. Un double mouvement se déclenche : d'une part, le destin des exemplaires qui déambulent jusqu'à retrouver leur place au sein de la bibliothèque et d'autre part, le geste de sauvetage amené par le collectionneur dans chaque achat ; un sauvetage, car en entrant dans la collection le livre « renaît », tandis que le collectionneur éprouve la

³⁸⁵ Pour reprendre, à ce propos, l'observation faite par Benjamin lorsqu'il signale : « On aime tant parler de la 'relation personnelle' qu'un collectionneur aurait avec ses objets. Au fond, cette formule semble plutôt faite pour bagatelliser l'attitude qu'elle prétend reconnaître, pour la présenter comme n'engageant à rien, comme un aimable caprice ». Benjamin, Walter, *Gabrielle Eckehard : le livre allemand à l'époque du baroque* ; dans Ursula Marx et al, *Walter Benjamin. Archives. Images, textes et signes*: 34.

³⁸⁶ Ursula Marx et al, *Walter Benjamin. Archives. Images, textes et signes*: 34.

³⁸⁷ Ursula Marx et al, *Walter Benjamin. Archives. Images, textes et signes*: 35.

³⁸⁸ Walter Benjamin, «Je déballe ma bibliothèque. Un discours sur l'art de collectionner», 43.

sensation d'avoir renouvelé le monde³⁸⁹, d'avoir récupéré quelque chose de significatif dans le tourbillon d'objets toujours nouveaux. La tâche de sauvetage et les mouvements du destin configurent ainsi les rayons de la bibliothèque et pour cela, elle est par définition imparfaite et inachevée.

Ce qui est décisif dans l'art du collectionneur (*Sammeln*), c'est que l'objet soit détaché de toutes ses fonctions primitives, pour nouer la relation la plus étroite possible avec les objets qui lui sont semblables. Celle-ci est diamétralement opposée à l'utilité et se place sous la catégorie remarquable de la complétude.³⁹⁰

L'entrée d'un nouvel objet dans la collection est, en quelque sorte, un geste de suspension. Il s'agit de suspendre la fonctionnalité assignée et exigée à l'objet et par ce biais, faire tourner son traditionnel emplacement d'une chose à côté d'une autre. Une tournure qui ébranle, en revanche, les affinités insoupçonnées lors d'une autre organisation. Mais le sens de complétude qui anime toute collection est, à vrai dire, « une tentative grandiose pour dépasser les caractères parfaitement irrationnels de la simple présence de l'objet dans le monde, en l'intégrant dans un système historique nouveau, crée spécialement à cette fin, la collection³⁹¹ ». La complétude dessine le système de renvois et de ressemblances que la collection peut potentiellement déplier autour de ses objets. Autrement dit, la collection devient un système lorsque chaque chose, détachée et transmuée dans une monade, s'ouvre en tant qu'« encyclopédie rassemblant tout ce qu'on sait de l'époque, du paysage, de l'industrie, du propriétaire dont elle provient³⁹² ». Cette transmutation reste fixée dans le regard que porte le collectionneur sur ses objets ; « un regard sans égal sur l'objet –précise Benjamin-, un regard qui voit mieux, et différemment, que le regard du possesseur profane, un regard que l'on pourrait comparer plus que tout au regard du grand physionomiste³⁹³ ». Cette métamorphose qui se produit soudainement au contact avec la collection scelle la relation magique entre le collectionneur et ses objets.

La complétude est, en effet, l'une des formes de sauvetage que le collectionneur entreprend face à la dispersion et la multiplication des

³⁸⁹ Walter Benjamin, «Je déballe ma bibliothèque. Un discours sur l'art de collectionner».44

³⁹⁰ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle: le livre des passages*: 223-224.

³⁹¹ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle: le livre des passages*: 222.

³⁹² Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle: le livre des passages*: 222.

³⁹³ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle: le livre des passages*: 224.

choses dans le monde de la marchandise. Voilà un des paradoxes du collectionneur : d'une part, il amorce un combat acharné contre l'irrationalité du monde de la marchandise et, d'autre part, il se sert de la dispersion et de la fragmentation pour lutter contre ce monde. À l'encontre d'une homogénéisation et d'une reproduction insensée des choses parmi d'autres choses, le collectionneur cerne dans chacune sa singularité pour ensuite conjuguer et façonner de nouvelles relations possibles entre elles. Sa méthode n'est autre que d'éparpiller les objets dans sa collection, construite sous la devise de la fragmentation. En faisant cela, le collectionneur s'approprie l'objet, pour « le rendre sacré et redoutable pour tout autre que soi, le rendre 'participant' à soi-même³⁹⁴ ». Benjamin rapprochera, par ce biais, le collectionneur de l'allégoriste même si, au premier abord, les deux pratiques semblent s'écarter³⁹⁵. Le collectionneur sait foncièrement que toute collection n'est jamais complète et dans l'univers insensé de choses, il y a encore beaucoup à sauver. Toute sa pratique s'érige toujours sous le signe du fragment, dans la joie inépuisable de l'inachevé.

Benjamin lui-même était un collectionneur acharné et compulsif, comme par ailleurs le remarque Tackels en dressant le portrait du philosophe.

La collection des cartes postales l'annonçait. Benjamin sera un collectionneur maniaque, compulsif même, capable de s'endetter pour arracher un livre rare, voire de « truander » - quand on est collectionneur, tous les coups sont permis. Il y mettra l'énergie du chasseur poursuivant sa proie.³⁹⁶

Nous retrouverons plus loin le lien qui se tisse entre le collectionneur, la chasse et une certaine pratique de la lecture chez Benjamin. Si tous les coups sont permis pour accroître sa collection, il est

³⁹⁴ N. Gutermann et H. Lefebvre, *La conscience mystifiée* (Paris 1936), p. 228 cité par Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle: le livre des passages*: 227.[H 3a, 6]

³⁹⁵ A cet égard Benjamin précisera que, en effet, « l'allégoricien forme pour ainsi dire le pôle opposé du collectionneur. Il a renoncé à élucider les choses par la voie d'une étude de leurs propriétés et leurs affinités » pour ensuite les rapprocher à travers, notamment, de ces objets éparpillés et fragmentaires accueillis dans une collection. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle: le livre des passages*: 228-229.[H 4a,2]

³⁹⁶ Bruno Tackels, «Walter Benjamin, lecteur absolu», *L'Homme qui lit. Revue de la Bibliothèque nationale de France* Editeur numero: Grillet, Thierry, n° Nro. 41 (2012): 6.

exigé pour autant d'avoir une certaine allure pour les prodiguer. D'emblée -trois opérations semblent être les plus courantes chez le collectionneur de livres pour faire accroître sa bibliothèque. D'abord, la « forme la plus glorieuse [d'acquérir les livres] (...) est de les écrire soi-même » motivé de façon primordiale par « l'insatisfaction envers ceux qu'ils pourraient acheter, mais qui ne leur plaisent point³⁹⁷ ». Ensuite, Benjamin décrit la forme d'acquisition la plus courante « l'emprunt non suivi de restitution ³⁹⁸ » ; si la première stratégie d'acquisition demande de l'expertise, cette dernière n'en exige pas moins. Puis la troisième forme pour obtenir les livres est d'aller vers « cette large rue qu'est l'achat³⁹⁹ » où la librairie de livres anciens, exotiques, rares ou non-coupés⁴⁰⁰ est le lieu de retrouvailles, de conquêtes, mais aussi le lieu pour exercer l'acuité du regard du collectionneur. Les catalogues et la vente aux enchères parcourent l'autre trottoir de cette longue rue. Paradoxalement, les catalogues de ventes qui jouent pour Benjamin un rôle important dans la conformation d'une bibliothèque ont des difficultés pour entrer de plein gré dans les collections⁴⁰¹. Quand un catalogue est rangé dans le rayon d'une bibliothèque, généralement il le fait en tant que livre d'images issu d'une exposition dans une galerie ou un musée. Nous reviendrons sur cette transposition entre catalogues de ventes et le catalogue d'exposition dans quelques notes autour de ces liens.

L'achat moyennant le catalogue dédouble l'acte d'achat ; car il ne s'agit pas seulement de l'élection soigneuse de l'exemplaire souhaité, mais aussi de se fier au hasard de la livraison, au délai de l'attente jusqu'à son arrivée. Le temps entre la commande du livre souhaité et son arrivée

³⁹⁷ Walter Benjamin, «Je déballe ma bibliothèque. Un discours sur l'art de collectionner», 45.

³⁹⁸ Walter Benjamin, «Je déballe ma bibliothèque. Un discours sur l'art de collectionner», 45.

³⁹⁹ Walter Benjamin, «Je déballe ma bibliothèque. Un discours sur l'art de collectionner», 46.

⁴⁰⁰ Dans le langage du marchand de livres, le sigle «N.C » ou non coupe indique que le livre est dans un état irréprochable, un objet qui a été soigné et protégé des gravures, de l'humidité, de la poussière, que sa reliure a été aussi protégée.

⁴⁰¹ Autour de cette complexe question qui lie l'histoire des ventes aux enchères aux catalogues des expositions, puis aux livres d'art –catégories fort problématiques-, les recherches ne sont pas très fréquentes du moins dans le champ que nous explorons ici. A cet égard, les études économiques sur l'art ou bien sur le marketing font, généralement, l'affaire. Plus proche de nos questions, nous soulignons le travail de Arthur de Moras, «Réflexions sur l'utilisation de la photographie dans les catalogues de vente de prestige et d'importantes collections d'art moderne et contemporain depuis les années 1960 - Du catalogue de vente au livre d'art» (Mémoire, Ecole du Louvre, 2012). Je remercie Angelica Gonzales d'avoir attiré mon attention sur ce travail.

dans les mains du collectionneur est requis pour faire « renaître » et transformer l'image imprimée du catalogue de ventes en véritable objet de collection. Si l'attente joue un rôle important dans cette opération d'acquisition, l'acuité du collectionneur s'exerce dans la vente aux enchères. S'il faut diriger l'attention vers le lot des exemplaires ciblés, il est également important de garder les yeux sur les concurrents présents dans la salle de vente. En outre, Benjamin recommande de « garder la tête froide pour éviter de s'acharner dans une lutte entre rivaux –comme cela se produit chaque jour- et de rester finalement accroché, avec un prix d'achat élevé, au niveau où on a surenchéri, davantage pour tenir sa place que pour acquérir le livre⁴⁰² ». L'achat dans la vente aux enchères se présente ainsi comme un exercice d'équilibre entre la passion, l'orgueil et l'argent. Mais malgré cela, il y a dans cet exercice de véritables moments où le destin du livre et l'impulsion de sauvetage du collectionneur se réunissent dans un seul et même acte ; Benjamin décrit cette rencontre de la façon suivante :

Compte parmi les plus beaux souvenirs du collectionneur l'instant où il a bondi au secours d'un livre auquel il n'avait peut-être jamais consacré une pensée dans sa vie, à plus forte raison un souhait, parce que le livre en question restait ainsi délaissé, abandonné sur le marché libre et que lui l'achetait, comme dans les contes des mille et une nuit le prince peut acheter une belle esclave, afin de lui donner la liberté. Pour le collectionneur de livres, en effet, la vraie liberté de tous les livres se trouve quelque part sur ses propres rayons⁴⁰³.

Si le destin du livre demeure insaisissable malgré les tentatives du collectionneur pour l'amener vers lui, en revanche, le penchant pour le sauvetage est l'élan que configure sa collection. D'une part, il s'agit du sauvetage matériel du livre par le collectionneur qui l'égare du circuit où tous les objets sont lancés. D'autre part, il s'agit aussi d'un autre sauvetage plus subtil qu'implique le but d'une collection, le regard du collectionneur et la portée des exemplaires ; c'est dans cette dernière forme de salut où la figure du collectionneur et de la bibliothèque arrive à configurer un véritable enjeu conceptuel chez Benjamin. Et cependant, comme le souligne Benjamin lui-même, le bibliophile est le seul

⁴⁰² Walter Benjamin, «Je déballe ma bibliothèque. Un discours sur l'art de collectionner», 49.

⁴⁰³ Walter Benjamin, «Je déballe ma bibliothèque. Un discours sur l'art de collectionner», 49.

collectionneur qui n'a pas détaché ses objets de leur contexte fonctionnel⁴⁰⁴.

La collection peut être comprise comme la cristallisation des obsessions du collectionneur, comme un lieu qui condense la victoire du pouvoir économique sur les objets, mais cela n'est pas à proprement parler une collection. D'abord la collection est une pratique ; une pratique qu'implique déjà un mouvement quelconque, un déplacement ou une traversée qui renonce à la contemplation tranquille⁴⁰⁵.

La collection comprise comme une pratique est loin d'être un espace statique ou fixe, loin aussi d'être le musée privé de quelqu'un. La collection, en tant que pratique, charrie le double exercice de sauvetage. Elle permet au collectionneur d'entamer un rapport différent de celui que l'érudit garde avec le matériel ; le collectionneur se trouve alors dans une relation directe envers le matériel lui-même, « directement érotique » souligne Benjamin, car il ne soumet pas le matériel aux contraintes d'une production ou d'une connaissance déterminée : il déniche le mouvement entre la pensée et le matériel. Il exerce une fois de plus l'acuité du « chasseur que l'on peut découvrir en tout collectionneur » quand il se « laisse guider par l'objet lui-même⁴⁰⁶ ».

Un exercice semblable à celui décrit nous le retrouvons dans la pratique de collection suivie par Jules Maciet lorsqu'il coupe et découpe des images issues des journaux ou des catalogues. La collection Maciet rassemble avec autant d'estime et de valeur, des estampes, d'œuvres venues de la Chine ou du Japon, mais aussi des emballages de savons.

Conserver des emballages de savons ornés de chromos ou de factures de fournisseurs enluminées d'en-têtes fleuris, voilà qui n'était pas banal ! L'intuition géniale de Maciet fut d'accorder à ces humbles documents, voués à une disparition certaine, le même statut qu'aux œuvres consacrées par l'histoire de l'art et de la bibliophilie : celui d'images porteuses de richesses pour les créateurs d'aujourd'hui et de demain⁴⁰⁷.

⁴⁰⁴ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle: le livre des passages*: 225.

⁴⁰⁵ Cf. Walter Benjamin, «Eduard Fuchs, collectionneur et historien.», dans *Oeuvres* sous la dir. de Walter Benjamin, *Folio / Essais*. Paris: Gallimard, 2000; réimpression,

⁴⁰⁶ Walter Benjamin, «Eduard Fuchs, collectionneur et historien.», 221.

⁴⁰⁷ Jérôme Coignard, «L'homme aux ciseaux magiques. La passion de couper en petits morceaux», dans *Le cabinet des merveilles de monsieur Maciet. Ecriture et imprimerie*, sous la dir. de Josiane Sartre, Paris: Bibliothèque des Arts Décoratif, 2004; réimpression,

Alors, peu importe le statut esthétique, fonctionnel, social ou économique attribué à l'objet, car, au contact avec la collection, tout cela se dissipe. Il s'agit d'une autre relation avec les choses qui se joue, en grande partie, à travers le regard que le collectionneur peut poser sur elles. Ainsi, une collection peut être toute consacrée aux objets dégradés, proscrits ou méprisés, comme Benjamin le souligne en dressant le portrait du collectionneur Pachinger :

Il ne sait presque plus comment vivent les choses, il explique à ses visiteurs comment utiliser, non seulement des appareils très anciens, mais aussi des mouchoirs ou des miroirs de poche. On raconte qu'un jour, alors qu'il passait par le Stachus, il se pencha pour ramasser quelque chose. Il y avait par terre un objet qu'il avait recherché pendant des semaines : l'exemplaire fautif d'un ticket de tramway qui n'avait été en circulation que quelques heures⁴⁰⁸.

C'est dans cet étroit rapport avec le matériau que le collectionneur s'écarte de l'érudit. Tandis que ce dernier recherche dans les objets la source de ce « qui était une fois », le collectionneur redonne aux objets une seconde vie en reconnaissant leurs pulsations qui viennent du passé et qui se reconfigurent dans une constellation critique. Autrement dit, la pratique du collectionneur encourage le morcellement des ensembles, elle remet en cause la clôture des concepts et des œuvres pour construire avec ses objets de nouvelles configurations et d'autres liens. Cette pratique n'est autre que celle de l'histoire « dont l'objet n'est pas un écheveau de faits purs et simples, mais un groupe dénombré de fils représentant la trame d'un passé dans la texture du présent ⁴⁰⁹ ». Enfin, le double mouvement de sauvetage relie encore une fois le destin de l'exemplaire à la collection en même temps qu'il dynamise davantage la pratique du collectionneur.

Bien évidemment, il y a différents types de collections et nous aurons du mal à vouloir les classer. Néanmoins, parmi toutes les collections possibles, le collectionneur reste la clé de voûte pour comprendre les figures de connaissance qui émergent d'une collection particulière ; elles condensent de façon aboutie tous les essais, les tâtonnements et les expérimentations menés par le collectionneur avec le

⁴⁰⁸ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle: le livre des passages*: 225.

⁴⁰⁹ Walter Benjamin, «Eduard Fuchs, collectionneur et historien.», 190.

matériel lui-même. Ainsi, la collection –et nous étendrons toutes les affirmations précédentes vers la bibliothèque- est le résultat du travail mis en œuvre par « les successeurs de chercheurs d’or, de nécromanciens et d’avares », ainsi caractérisé par Benjamin. Il ajoute ensuite « de même qu’à son « vil » désir de fabriquer de l’or, l’alchimiste associe celui d’explorer les substances chimiques où les plantes et les éléments composent des images de l’homme spirituel, de même ce collectionneur, en satisfaisant son « vil » désir de propriété, entreprit l’exploration d’un art dans la création duquel les forces de production et les masses composent des images de l’homme historique⁴¹⁰ ». Or, le collectionneur transforme la simple accumulation d’objets en images complexes qui brisent et dérangent la bienveillance de « l’appréciation ». En outre, le collectionneur s’aventure vers les marges pour y dénicher la force qui se loge dans les choses méprisées et apocryphes ; le regard du collectionneur est fulgurant de curiosité.

Le collectionneur se perd, assurément. Mais il a la force de se redresser de nouveau au moindre souffle, au plus petit fêtu de paille et la pièce qu’il vient d’acquérir se détache comme une île de la mer de brume qui enveloppe ses sens. L’art du collectionneur est une forme de ressouvenir pratique et, de toutes les manifestations profanes de la proximité, la plus convaincante⁴¹¹.

En parlant, de la pratique du collectionneur, Benjamin livrait le portrait d’Eduard Fuchs en tant que collectionneur et historien ; un collectionneur fortuné dont les moyens économiques lui permettaient de réaliser ses objectifs, alors que Benjamin lui-même connaissait des problèmes pour assurer son quotidien. Néanmoins, le lieu où les extrêmes se rejoignent et où les deux hommes pouvaient se retrouver était la collection. Bien que Benjamin ait rassemblé différentes collections tout au long de sa vie, nous remarquerons ici surtout l’attention qu’il porte sur la collection de livres. En effet, nous voudrions mettre en mouvement toutes les annotations faites jusqu’alors pour les comprendre comme des opérations dans le processus de travail. Autrement dit, la pratique du collectionneur telle que Benjamin la conceptualisait est jonchée d’interruptions et de sauts qui ne peuvent pas être lus comme des

⁴¹⁰ Walter Benjamin, «Eduard Fuchs, collectionneur et historien.», 224.

⁴¹¹ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle: le livre des passages*: 222.[H 1a, 2]

manques ou des vides. Nous voulons ressaisir l'allure de cette interruption dans le travail même de l'historien d'art face aux images de reproduction technique.

La bibliothèque qui abrite dans toute collection

Nous insistions encore sur l'image de la bibliothèque comme lieu de travail dont « les livres fournissent les pierres de construction⁴¹² ». Si l'analogie de la construction est valable, elle l'est à condition de reconnaître son caractère instable et précaire, car loin de configurer une unité close, la bibliothèque redessine à chaque fois, sur les rayons, les figures possibles de cette construction. Peu importe l'étendue d'une bibliothèque alors que la traversée s'initie sur les regroupements des livres sur les rayons. Le rangement des livres d'une bibliothèque est, d'une certaine façon, la trace lisible de la pratique du collectionneur. Quantité, auteur, thème, genre, format et quelques autres catégories peuvent s'établir comme critères de rangement. Néanmoins, tout ce qui se trouve dans une bibliothèque n'est que des livres ; il y a parmi eux des éléments que Benjamin classe dans des « zones frontalières⁴¹³ » : des publications, des albums, des cahiers ou des traces qui aident à élargir les marges de la bibliothèque. Ces publications inclassables et pour cette même raison nécessaires remettent en cause la stabilité du système de classement ; elles montrent la valeur de questionnement qu'emporte le cas limite⁴¹⁴.

Aucun de ces classements n'est satisfaisant à lui tout seul.
Dans la pratique, toute bibliothèque s'ordonne à partir d'une combinaison de ces modes de classements : leur pondération, leur résistance au changement, leur désuétude, leur

⁴¹² Walter Benjamin, «Je déballe ma bibliothèque. Un discours sur l'art de collectionner», 56.

⁴¹³ Il n'existe pas de vivante bibliothèque qui n'héberge chez elle un certain nombre de créatures livresques venues de zones frontalières. Walter Benjamin, «Je déballe ma bibliothèque. Un discours sur l'art de collectionner», 53.

⁴¹⁴ [En parlant de Fuchs et sa stratégie argumentative] Il évite les cas limites qui pourraient révéler le caractère problématique de ces concepts. Walter Benjamin, «Je déballe ma bibliothèque. Un discours sur l'art de collectionner», 196.

rémanence donnent à toute bibliothèque une personnalité unique⁴¹⁵.

Le classement de la bibliothèque, notamment celui des bibliothèques privées, entraîne toute une série de questions et de problèmes. En ce sens, l'ordre de la bibliothèque est fortement instable tant qu'il y aura toujours de nouveaux exemplaires qui s'ajoutent et d'autres qui interrogent la fermeté du classement choisi. Mais le dos du livre semble être la constante pour l'organisation des rayons ; le rangement du livre est sa forme d'exposition et la clef pour traverser le labyrinthe vertical. Un livre rangé par sa tranche est facilement repérable, mais, en revanche, il reste muet sur le rayon. Ainsi, tout un étal tourné vers la tranche du livre ne dessine aucun caractère reconnaissable pour le lecteur. Le dos du livre est comme le profil de ce visage familier qu'on retrouve dans la foule.

Comme le bibliothécaire bourgeois de Babel qui cherche le livre qui lui donnera la clé pour tous les autres, nous oscillons entre l'illusion de l'achevé et le vertige de l'insaisissable. Au nom de l'achevé, nous voulons croire qu'un ordre unique existe qui nous permettrait d'accéder d'emblée au savoir ; au nom de l'insaisissable, nous voulons penser que l'ordre et le désordre sont deux mêmes mots désignant le hasard⁴¹⁶.

Issue de la pratique du collectionneur, la bibliothèque est toujours imparfaite et inachevée. Borges tenait à imaginer des bibliothèques complètes, voire totales et parfaites, où toutes les combinaisons possibles d'un nombre de signes, dans toutes les langues, sont comprises. La Bibliothèque de Babel, mais aussi celle de Tlön, contient tout ce qu'il est possible d'imaginer d'écrire dans toutes les langues et la transposition de chaque livre dans tous les livres. Néanmoins, la bibliothèque demeure inaccessible et déconcertante par « la nature informe et chaotique de presque tous les livres⁴¹⁷ ». Le lecteur et les bibliothécaires déambulent entre les 'hexagones' convaincus que « sur quelque étagère de quelque hexagone, il doit exister un livre qui est la clef et le résumé parfait de tous les autres : il y a un bibliothécaire qui a pris connaissance de ce livre et

⁴¹⁵ Georges Perec, *Penser/Classer*. Textes du XXe siècle. Paris: Hachette, 1985; 39-40.

⁴¹⁶ Georges Perec, *Penser/Classer*: 42.

⁴¹⁷ Jorge Luis Borges, «La Bibliothèque de Babel», dans *Oeuvres Complètes I*, sous la dir. de Jorge Luis Borges, *Bibliothèque de la Pléiade*. Paris: Gallimard, 1993; réimpression,

qui est semblable à un dieu⁴¹⁸ ». Dans l'incommensurabilité d'une telle bibliothèque, il y a, cependant, quelques repères stables comme la promesse que deux livres identiques n'y existent pas. La totalité de la bibliothèque ne peut pas être décrite et celui qui voudrait écrire un nouveau livre serait appelé à imaginer et à faire oublier l'existence même de la bibliothèque. La nouveauté est exclue des étagères. « La bibliothèque est illimitée et périodique », affirme Borges ; ainsi, entre la certitude d'une totalité inconcevable et l'unicité de chaque exemplaire, les paradoxes s'emmagentinent pour configurer le vertige d'une traversée :

S'il y avait un voyageur éternel pour la traversée dans un sens quelconque, les siècles finiraient par lui apprendre que les mêmes volumes se répètent toujours dans le même désordre – qui, répété, deviendrait un ordre : l'Ordre⁴¹⁹.

À Babel, il ne s'agit pas désormais de classement de livres, mais plutôt de reconnaître un ordre ; un ordre qui est aussi déjà contenu dans la bibliothèque et qui émerge dans la répétition. Il est possible de décliner dans d'autres réflexions la relation ici à peine entrevue entre répétition et ordre/désordre ; toutefois, ce que nous voulons retenir du passage par la Bibliothèque de Babel et celle de Tlön est la mise en abîme et « la duplication illusoire » dont toute bibliothèque garde encore quelque trace. Dans la bibliothèque, comprise comme lieu du travail, nous le verrons plus loin, les traces de duplication et de mise en abîme entraînent des procédures de travail précises.

Le livre qui contient d'autres livres

Parmi les exemplaires issus de zones frontalières, les catalogues s'avèrent les plus complexes. Nous l'avons souligné auparavant, les catalogues de ventes ne retrouvent pas facilement leur emplacement sur l'étagère. Les livres de catalogues ont connu un destin erratique, hormis ceux de la bibliothèque des historiens Henri-Jean Martin ou Roger

⁴¹⁸ Jorge Luis Borges, «La Bibliothèque de Babel», 496.

⁴¹⁹ Jorge Luis Borges, «La Bibliothèque de Babel», 508.

Chartier⁴²⁰, toutes deux consacré à développer une branche de l'histoire culturelle autour de leurs publications et de leur lecture.

Le catalogue comprend un classement aidant à choisir et à localiser les objets dans l'ensemble dont ils font partie. C'est une sorte de liste descriptive et rigoureuse d'objets, de livres, de tableaux ou de curiosités, souvent accompagnées d'une description qui permet leur identification⁴²¹. Ainsi le catalogue est, tout d'abord, un livre frontalier par définition, car il présente, sous le regard de l'acheteur ou du chercheur, des objets qui se trouvent ailleurs ; en ce sens, le catalogue est un guide, une boussole. Face aux dynamiques parfois acharnées des ventes aux enchères, le catalogue est un repère pour mieux cibler l'objet convoité ; alors que dans une bibliothèque il met à l'épreuve sa fonction de classeur. Les stratégies du classement ne sont pas, bien sûr, les mêmes selon qu'il s'agisse d'un catalogue bibliothécaire ou d'un catalogue de vente. Depuis plusieurs siècles, le catalogue et l'indexation se sont développés pour parvenir à organiser le matériel dans les bibliothèques et une vaste littérature recouvre les différentes tentatives. En revanche, les catalogues de ventes ont suivi plusieurs variations en étroite relation au marché auquel ils appartiennent.

Les premiers catalogues de ventes sont apparus aux Pays-Bas pendant le XVII^{ème} siècle, moment où les ventes aux enchères prenaient tout leur essor⁴²². À côté des affiches, des annonces dans les journaux ou du crieur qui annonçait aux curieux la vente prochaine, le catalogue trouvait son rôle. D'abord, il s'agissait d'une liste plus ou moins détaillée de produits organisés par lots, exposés aux regards des clients. Le catalogue était, en effet, proche de l'inventaire des produits rassemblé par le marchand et proposé dans le magasin. Le lien entre le catalogue et l'inventaire sera toujours présent, plus encore lors d'une vente suite au décès ; l'inventaire entrait alors en jeu pour lister tous les biens matériels

⁴²⁰ Cf. Roger Chartier, *L'ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIV^e et XVIII^e siècle*. De la pensée. Aix-en-Provence: Alinéa, 1992;

⁴²¹ Cf. Daniel Péchoin et Philippe Schuwer ; et la responsabilité scientifique de Pascal Fouché Pascal Fouché, Jean-Dominique Mellot, Alain Nave [et al.], «Catalogue», dans *Dictionnaire encyclopédique du livre*, ed. Daniel Péchoin et Philippe Schuwer Pascal Fouché. Paris: Ed. du Cercle de la librairie, 2002).

⁴²² Bien qu'il soit difficile de se positionner dans le débat autour des premiers catalogues et inventaires, nous nous attacherons ici à l'historicité du catalogue sous le format du livre. En ce sens, nous nous appuyerons ici sur des recherches amenées dans le champ économique sur le marché de l'art, émergent au XVII^e siècle, notamment, sur le travail de John Michael Montias, *Art at Auction in 17th-Century Amsterdam*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003; ; John Michael Montias, *Le marché de l'art aux Pays-Bas, XV^e-XVII^e siècles*. Art, histoire et société. Paris: Flammarion, 1996;

que les héritiers avaient cédés à la vente publique. La description des objets lors d'une vente après décès s'avérait plus compliquée. L'inventaire remplissait alors davantage la fonction d'organiser la dispersion d'objets. Toutefois, ce type de vente appelait l'expertise du marchand pour configurer des lots et réunir à l'occasion de la vente, des ensembles intéressants pour les curieux. C'est dans cette pratique d'assemblage, de regroupement, de montage que le marchand montrait au public sa propre pratique de collectionneur. La configuration de lots, hormis les grands tableaux, les collections, les livres et les meubles, était l'occasion pour montrer et valoriser, grâce à l'ensemble, les petits objets. Cette pratique avait un nom précis : « On appelle pâté, un terme de vente, un assemblage de plusieurs petits morceaux de différentes natures, entre lesquels il s'en trouve quelques-uns d'une certaine valeur, et d'autres de peu de conséquences ⁴²³» signale Gersaint dans le rigoureux travail amené par l'historien de l'art Guillaume Glorieux. En effet, selon Glorieux, c'est Gersaint qui a bouleversé la pratique du marchand en ajoutant à la simple liste d'inventaire venant des Pays-Bas, la description et les commentaires détaillés des objets. Cette transformation allait de pair avec une autre variation dans la pratique des ventes publiques : l'exposition.

Le génie de Gersaint est d'avoir adapté et systématisé en France ce qu'il avait observé en Hollande. Constatant l'efficacité et l'attrait de telles ventes, il décida –le premier– d'importer la pratique en France, en proposant des ventes précédées d'une exposition et accompagnées d'un catalogue⁴²⁴.

L'exposition était l'opportunité pour tous les curieux d'apprécier les lots, de valoriser à leur gré le prix proposé par le marchand et, bien évidemment d'avoir, avant la vente publique, une idée précise des objets ciblés. « Elle durait de trois jours à une semaine et demie et se déroulait juste avant la vente ⁴²⁵», précise Glorieux. Les ventes publiques organisées par Gersaint n'étaient pas toujours accompagnées d'une exposition. Bien au contraire, ces dernières semblaient être des

⁴²³ Guillaume Glorieux, *À l'enseigne de Gersaint: Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le Pont Notre-Dame, 1694-1750*. Epoques . Seyssel: Champ Vallon, 2002; 357.

⁴²⁴ Guillaume Glorieux, *À l'enseigne de Gersaint: Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le Pont Notre-Dame, 1694-1750*: 348.

⁴²⁵ Guillaume Glorieux, *À l'enseigne de Gersaint: Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le Pont Notre-Dame, 1694-1750*: 353.

événements précis suite au prix de location de l'espace d'exhibition ; en conséquence, la boutique du marchand était alors le lieu le plus fréquent pour les expositions tandis que le couvent des Grand-Augustins était réservé aux expositions plus importantes économiquement et en nombre des pièces. Ainsi, l'exposition avait pour le marchand des objectifs précis : « Chacun, par ces moyens –déclare Gersaint- sera en état de donner ses enchères avec confiance et connaissance de cause ; et cela prouvera en même temps au public la bonne foi qui régnera dans tout le cours de cette vente⁴²⁶ ». Mettre en avant la bonne foi du commerce permettait à Gersaint, et par la suite aux autres marchands, de déblayer toute suspicion autour de la vente ; simultanément, elle ouvrait la voie à l'élaboration d'une forme de légitimité de 'connaisseur'. Le double objectif s'atteignait avec l'exposition : d'une part, rendre transparentes les transactions et d'autre part, consolider la justesse et la qualité des appréciations du marchand.

Si l'exposition n'avait pas toujours la même portée, en revanche, le catalogue était toujours présent à chaque vente. Le catalogue s'avérait, donc, comme le juste complément dans le double démarche entreprise par le marchand. Mais aussi le catalogue servait en tant qu'attestation du processus de vente et d'achat lors d'une vente publique. Étant donné qu'il contenait la totalité des produits mis à disposition au moment de la vente, le marchand consignait sur le même imprimé le nom de l'acheteur et le prix atteint. Le registre pointilleux des faits issus de la vente aux enchères s'ajoute aux autres fonctions remplies par le catalogue. Autrement dit, au-delà de sa valeur de guide pour les acheteurs, de lieu de construction du marchand en tant que connaisseur, le catalogue accomplit une véritable fonction notariale⁴²⁷. On l'aura compris, le catalogue comme objet livresque dépassait les limites du registre notarial et ceux de l'inventaire.

Plus développé et plus riche que le simple procès-verbal dressé par l'huissier-priseur à l'issue de la vente, et qui tenait lieu de seul document jusqu'alors, mais plus abordable qu'un abscons traité scientifique, le catalogue raisonné se situe entre le catalogue de vente et le livre scientifique. C'est peut-être ce

⁴²⁶ E.-F. Gersaint, 1744 (1), p. XVI. Cité par Guillaume Glorieux, *À l'enseigne de Gersaint: Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le Pont Notre-Dame, 1694-1750*: 353.

⁴²⁷ Cf. Guillaume Glorieux, *À l'enseigne de Gersaint: Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le Pont Notre-Dame, 1694-1750*: 385.

statut hybride qui explique le peu d'intérêt manifesté par les historiens pendant longtemps pour ce genre d'ouvrage⁴²⁸.

Bien que depuis le XVIII^{ème} siècle de nombreuses variations vont se succéder dans les formats et les objectifs des catalogues, ils demeurent encore dans un lieu intermédiaire, voire frontalier, et par conséquent, difficiles à saisir. Le catalogue raisonné, de nos jours, semble être réduit à énumérer et répertorier de façon savante la totalité de l'information autour d'un objet ou d'une œuvre produite par un artiste. Cette prétention extensive d'embrasser la totalité a confiné le catalogue raisonné à une circulation plus restreinte et en conséquence, à une utilisation plutôt érudite. La démarche du catalogue raisonné est peut-être la seule forme du catalogue qui est restée fermement attachée à la tradition dont il est redevable : celle des Lumières. Le classement, l'organisation, la catégorisation, l'identification, la description et la taxonomie font partie des opérations toujours répétées dans les catalogues ; opérations qui sont elles-mêmes les instruments de connaissance privilégiés dans la démarche du XVIII^{ème} siècle⁴²⁹.

Le catalogue raisonné, conçu par Gersaint en 1736 lors de la publication de son *Catalogue raisonné de coquilles et autres curiosités naturelles*⁴³⁰, poursuivait quatre objectifs principaux. Nous avons déjà souligné la fonction de description ciblée par le catalogue. Le deuxième but était de rassembler et d'organiser le savoir ; le catalogue était aussi un lieu de construction de connaissances. Troisièmement et en s'ajoutant au dernier objectif, le catalogue visait un plus large public que celui des ventes aux enchères. Ainsi, le catalogue mis à la disposition de curieux, de collectionneurs, d'érudits ou de connaisseurs, atteignait le dernier objectif : susciter le débat. Bien évidemment, l'ampleur de la tâche

⁴²⁸ Guillaume Glorieux, *À l'enseignement de Gersaint: Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le Pont Notre-Dame, 1694-1750*: 385.

⁴²⁹ Plusieurs ouvrages travaillent sur cette période et la volonté de systématisation entraînée par la taxonomie, notamment dans la botanique puis dans différentes domaines disciplinaires ; parmi eux, nous avons suivi les réflexions de François Dagognet quand il s'interroge « Pourquoi cette importance des jardins, des flores et des herbiers ? Tout simplement, parce que la civilisation ou la société du XVIII repose, pour ainsi dire, sur des bases végétales et naturelles, la culture des plantes et leur utilisation. L'animal compte alors beaucoup moins. La chimie des métaux et des sels, la minéralogie des pierres et des fossiles, de minéraux et de la houille ne se développeront qu'ensuite, lorsqu' échoueront les techniques d'inspiration végétale, surtout forestière ». François Dagognet, *Le catalogue de la vie: Etude méthodologique sur la taxinomie* [1970]. Quadrige . Paris: Presses Universitaire de France 2004; 30.

⁴³⁰ Edmé-François Gersaint, *Catalogue raisonné de coquilles et autres curiosités naturelles* . Paris: Chez Flahault . et Chez] Prault Fils, 1736;

exigeait aussi la maîtrise du marchand comme écrivain, autant qu'il voulait rendre présent l'objet au lecteur à travers sa description.

Mon objet principal dans ces sortes de catalogues, c'est de tâcher de faire sentir aux curieux l'état de chaque chose, par une description circonstanciée, pour qu'elle puisse se tracer dans leur imagination, telle qu'elle est effectivement. Voilà mon premier devoir⁴³¹.

Tracer les objets dans l'imagination du lecteur tel était l'objectif de la description ; objectif qui par ailleurs hante la pensée des écrivains et des historiens depuis plusieurs siècles. Le souci de la description exigeait aussi le perfectionnement du vocabulaire et c'est sur l'élaboration d'un vocabulaire précis que se jouera le passage décisif de l'*ekphrasis* à la description⁴³². Autrement dit, en développant des termes particuliers pour décrire les objets, en l'occurrence les tableaux, le discours se reposait alors sur l'analyse iconographique ou sur la disposition formelle et matérielle de la peinture. Ainsi, alors que l'*ekphrasis* exigeait le respect de la forme rhétorique, la description s'attardait sur les éléments formels ou figuratifs. À l'époque où Gersaint retraçait les objectifs pour le catalogue, l'*ekphrasis* était encore le canon hérité de la pensée humaniste, alors que quelques années après la description prendra son essor. Cela explique en partie l'emploi et la formulation des néologismes de la part de Gersaint lors de l'écriture de ses catalogues⁴³³.

La plus haute ambition du catalogue raisonné était de rassembler et d'organiser le savoir. Le souci de l'ordre, placé comme synonyme d'accessibilité à la connaissance, était au cœur des catégories et des divisions du catalogue. D'emblée, le catalogue reflétait l'ordre matériel

⁴³¹ E.-F. Gersaint, 1747, p. X cité par Guillaume Glorieux, *À l'enseigne de Gersaint: Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le Pont Notre-Dame, 1694-1750*: 387.

⁴³² Cf. Christian Michel, «De l'Ekphrasis à la description analytique: histoire et surface du tableau chez les théoriciens de la France de Louis XIV», dans *Le texte de l'oeuvre d'art: la description*, sous la dir. de Roland Rech, Colmar: Presses Universitaires de Strasbourg, 1998; réimpression,

⁴³³ Loin d'être une particularité du travail scientifique de Gersaint, la construction des néologismes était en vogue durant le XVIII^e siècle. À ce propos Dagognet signale: « Le problème de la néologie va donc retenir l'esprit: comment agrandir le champ des phonogrammes? Antérieurement, la linguistique ou plutôt la langue ont déjà réalisé un quasi-miracle: enfermer la réalité à l'intérieur d'une combinatoire, formée elle-même à partir de quelques voyelles et consonnes. (...) Il apparaît vite cependant que toutes les constructions phoniques n'ont pas été réalisées: alors, surgissent les fanatiques du verbe, les inventeurs intrépides qui peuvent narguer et offusquer les classiques. Naît une sorte de surréalisme rationnel, en plein XVIII^e siècle, avec une avalanche de locutions bizarres (toujours rigoureuses néanmoins) qui scandalisent les académies ». François Dagognet, *Le catalogue de la vie: Etude méthodologique sur la taxinomie*: 27.

des objets lors de l'exposition dans l'ordre des connaissances qu'il déplaçait. Pour organiser le matériel, la précision des mots était l'un des outils ; en outre, l'information qu'enrobait l'objet, tel que le nom du collectionneur, les biographies des artistes, les techniques des productions et les styles décoratifs sur les pièces, contribuait de manière directe à l'organisation et à la classification des objets. Ainsi, le catalogue mettait en œuvre le principe selon lequel le savoir se forme, en partie, grâce à l'observation des objets. Alors, pour mieux observer, il fallait donc regrouper et configurer de nouveaux ensembles cohérents, et cette pratique déboucha lentement sur une volonté de classification. L'organisation était donc la clé de voûte de la connaissance et le catalogue raisonné en était l'un de ses instruments. Compris dans cette démarche, le catalogue contribuait de façon décisive à l'illusion des Lumières qui souhaitait regrouper et classer toutes les connaissances humaines dans un seul livre.

Le catalogue raisonné s'inscrit, ainsi, dans le projet plus vaste du Siècle des Lumières : le progrès de l'humanité à travers la connaissance. Sous cette devise, le catalogue cible un large public ; il avait donc la prétention de mettre à disposition de tous les intéressés les outils du savoir.

J'ai cru –affirmait Gersaint- pouvoir rendre de quelque utilité pour l'avenir, ces sortes de catalogues qui paraissent n'être faits que pour procurer une vente plus facile ; ce qui en effet doit en être le premier objet. Mais quoique le but que l'on s'y propose ordinairement ne soit que d'instruire le curieux pour qu'il puisse plus facilement se fixer sur ce qui lui fait plaisir, néanmoins il en résulte un second avantage, qui est, qu'en donnant une connaissance précise de l'existence de certains morceaux que l'on ignorait, cela eût aidé par la suite à réveiller les idées des artistes et des savants, qui peuvent en conséquence abandonner ou réformer un projet déjà imaginé, et dont, sans ces catalogues ils n'auraient eu aucune connaissance⁴³⁴.

Bien évidemment, la mise à disposition des outils pour la connaissance allait de pair avec la volonté d'instruction. En ciblant le

⁴³⁴ Guillaume Glorieux, *À l'enseigne de Gersaint: Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le Pont Notre-Dame, 1694-1750*: 389-390.

grand public, le catalogue s'adressait aux spécialistes, aux savants, aux artistes et aux curieux. C'est à ce dernier groupe de lecteurs que le catalogue adressait les explications techniques et les définitions des termes scientifiques⁴³⁵ en renforçant davantage sa vocation pédagogique. Aux descriptions détaillées qui reposaient sous un vocabulaire précis s'y ajoutaient les habiletés d'écrivain, en configurant ainsi « un style éloigné de l'affectation et de l'obscurité⁴³⁶ ». Mais le grand public n'était non plus une masse désordonnée. Ainsi, le curieux, l'amateur et le connaisseur jalonnaient et délimitaient les passages selon chaque type de lecteur.

J'appelle curieux de tableaux ceux qui ne les aiment que pour amusement et par récréation ; au lieu que les amateurs de la peinture ne les recherchent que pour y admirer le mérite et les talents de chaque maître [...] sans avoir égard aux agréments du sujet⁴³⁷.

Il était question d'instruire et de former de nouveaux amateurs, mais aussi le catalogue ne négligeait pas le lecteur spécialisé ; vers lui s'adressaient les commentaires et les annotations rigoureuses qui gardaient l'espoir de susciter la polémique et le débat parmi les connaisseurs. Tout autant que l'explication et les définitions de termes, le débat était conçu dans le catalogue comme un moyen de formation et d'échanges. Très vite le débat se déclenchait, car le catalogue abordait d'une façon plus ou moins directe, le problème de l'attribution. Hormis les difficultés propres à tout classement et le souci de l'exactitude des mots pour décrire les objets, le problème de l'attribution ouvrait un champ de discussion très large. Or le catalogue et l'exposition des objets échafaudaient l'honnêteté du marchand vis-à-vis des acheteurs, tandis que la question de l'attribution pouvait amener l'ensemble sur un terrain glissant. C'est pourquoi l'attention dans ces premiers catalogues portait davantage sur la description des motifs de représentation, l'identification des thèmes et les procédés techniques plutôt que dans le décèlement du nom de l'artiste⁴³⁸.

⁴³⁵ Guillaume Glorieux, *À l'enseigne de Gersaint: Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le Pont Notre-Dame, 1694-1750*: 390.

⁴³⁶ Guillaume Glorieux, *À l'enseigne de Gersaint: Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le Pont Notre-Dame, 1694-1750*: 391.

⁴³⁷ Guillaume Glorieux, *À l'enseigne de Gersaint: Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le Pont Notre-Dame, 1694-1750*: 410.

⁴³⁸ Guillaume Glorieux, *À l'enseigne de Gersaint: Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le Pont Notre-Dame, 1694-1750*: 401.

De nombreux problèmes dénichés dans l'élaboration du catalogue, pendant cette période initiale, vont se reformuler avec l'inclusion des illustrations et des gravures. En effet, le souci de la description et du vocabulaire de plus en plus précis pour 'retracer les objets' dans chaque mot, se diluait face à l'émerveillement des images de reproductions techniques sur la feuille du livre. D'autres problèmes vont survenir avec l'inclusion d'images, notamment, avec les procédures techniques dans la mise en page et l'édition du livre.

Par-delà ces questions techniques sur lesquelles nous reviendrons, un nouveau genre éditorial est né avec le catalogue raisonné. Certes, nous aurons du mal à reconnaître les mêmes caractéristiques des catalogues des Lumières dans les catalogues de nos jours. Cependant, les traits caractéristiques du genre sont encore présents ; c'est-à-dire, d'abord, le rassemblement et le regroupement des objets puis l'organisation du savoir autour de ces objets à partir d'un vocabulaire précis et finalement, la dénomination thématique de l'ensemble sous la figure du catalogue (d'artiste, d'œuvre, de livres, de collections, etc.). En outre, les étroits liens tissés entre l'exposition et l'événement commercial dont le catalogue est redevable sont encore en vigueur. Le catalogue, sauf rares exceptions, est souvent le témoin imprimé d'un événement public d'exposition d'un ensemble d'objets. Il tente à travers l'organisation par chapitres, sections ou parties, de reproduire l'ordre atteint lors de l'exposition publique. Une série d'emboîtements se produit et le catalogue de nos jours atteste encore ce jeu de la mise en abîme de l'ordre. Le premier emboîtement correspond à la disposition des œuvres dans l'espace : de même que dans le cabinet du marchand au XVIII^{ème} siècle où la disposition des objets reflétait la mise en ordre d'une connaissance, l'exposition fait de même. Autrement dit, elle est la synthèse d'une recherche, d'une enquête qui se cristallise dans plusieurs éléments. L'une de ces cristallisations est l'exposition comme mise en œuvre du discours du commissaire. D'où la conséquence d'un deuxième emboîtement qui imbrique les objets et l'espace en construisant un ensemble cohérent ; la réussite de cet ensemble est de gommer les différences entre les objets singulière et la mise en espace. Pour cela plusieurs stratégies de médiations avec le public vont être mises en œuvre dans la 'formation du public' par les bureaux d'éducation des musées. Le troisième et dernier emboîtement est la rédaction du catalogue. On l'aura compris, toutes les formes d'organisation doivent être présentes en élaborant les parties du

catalogue. Désormais il ne s'agit pas du catalogue raisonné qui embrassait la totalité d'une espèce, mais d'un catalogue qui peut témoigner d'une totalité conçue pour l'exposition. En d'autres mots, le catalogue doit être la voie d'accès aux curieux dans un domaine peu exploré, il doit également proposer de nouveaux sujets aux amateurs, de même que signaler des problèmes encore à débattre parmi les spécialistes.

Pour se rendre toujours actuel, le catalogue doit présenter des questionnements, qui seront repris à leur tour par d'autres chercheurs, ainsi que proposer des sujets à découvrir à travers les œuvres pour stimulant l'intérêt général. Mais la véritable réussite du catalogue se déroule dans le temps, lorsqu'il arrive à côtoyer l'événement public de l'exposition en étant présenté lui-même comme document. Aussi inaccessible que l'exposition déjà passée, le catalogue devenu document, entre dans le maillon économique qu'il était censé attester. La transmutation du statut livresque vers le document est plus longue et plus complexe que ce que nous envisageons ici. Nous soulignerons, cependant d'une façon abrégée, que ce passage entraîne la modification du statut même du livre en tant qu'objet de reproduction technique. Nous reprendrons ensuite ce sujet en parlant de la copie et du travail du copiste.

L'interruption et la déstabilisation du récit : le livre réseau et les nœuds disparates sur la page

Il s'agit, encore une fois de démonter, de déstabiliser la familiarité des ensembles et des groupements opératoires dans la recherche que nous avons l'habitude de considérer comme des faits établis. Le but est de bouleverser les catégorisations qui sont naturalisées grâce à leur usage et à leur circulation dans le discours. Cette déstabilisation envisage la distinction de grands types de discours, ou de formes ou de genres qui s'opposent les uns aux autres, telle la science, la littérature, la philosophie, la religion, l'histoire, la fiction⁴³⁹. La discontinuité doit pouvoir « secouer la quiétude avec laquelle on les accepte ; montrer qu'elles [les formes préalables] ne vont pas de soi, qu'elles sont toujours l'effet d'une construction dont il s'agit de connaître les règles⁴⁴⁰ ». Ces unités préalables sont le point de départ qu'il faudra nécessairement mettre en question. Connaître les règles et les opérations qui construisent, à la fois les formes, les groupements et qui édifient leurs stratégies de légitimation fait partie de la tâche assignée par Foucault au travail de l'archéologie du savoir. Seulement en questionnant ces repères initiaux, tels que la psychopathologie, la médecine, l'économie politique ou bien l'histoire⁴⁴¹, que peut commencer la recherche :

Je n'accepterai les ensembles que l'histoire me propose que pour les mettre aussitôt à la question ; pour les dénouer et savoir si on peut en reconstruire d'autres, pour les replacer dans un espace plus général qui, en dissipant leur apparente familiarité, permet d'en faire la théorie⁴⁴².

Ainsi, l'avènement du travail de recherche exige donc la mise en question des ensembles, des formes préétablies, mais aussi la suspension

⁴³⁹ Michel Foucault, *Op. Cit.* : 33.

⁴⁴⁰ Michel Foucault, *Op. Cit.* : 32.

⁴⁴¹ Michel Foucault, *Op. Cit.* : 38.

⁴⁴² Michel Foucault, *Op. Cit.* : 38.

des unités du discours, surtout celles qui s'imposent instantanément comme le livre et l'œuvre⁴⁴³. Cette mise en suspens de l'unité préétablie du livre permet d'élargir sa matérialité vers un domaine plus large et plus complexe du champ discursif, car le livre ne constitue qu'une faible unité :

C'est que les marges d'un livre ne sont jamais nettes ni rigoureusement tranchées : par-delà le titre, les premières lignes et le point final, par-delà sa configuration interne et la forme qui l'autonomise, il est pris dans un système de renvois à d'autres livres, d'autres textes, d'autres phrases : nœud dans un réseau⁴⁴⁴.

Le livre ainsi placé au centre de renvois vers d'autres textes, d'autres auteurs, d'autres références, montre la complexité d'un réseau où la matérialité du livre ne peut contenir aucune unité close. L'ampleur de ce 'système de renvois' est difficile à mesurer. Si d'une part, il est possible de reconnaître l'emplacement d'un discours inaugural –comme le nomme Eliseo Veron⁴⁴⁵- à un moment précis ; d'autre part, la chaîne des effets semble presque inachevable dans le même champ discursif et dans des champs adjacents qui reprennent à leur tour, les effets d'un discours inaugural. Autrement dit, il n'est pas possible de mesurer, même de reconnaître, l'ampleur de ce réseau sinon à la fin de tous ces possibles prolongements. Ainsi compris, le réseau semble être inépuisable et en ce sens, une source inestimable pour la recherche. Néanmoins, Foucault tient à préciser qu'il ne s'agit pas de reconstruire le réseau, car l'ensemble a la valeur d'un échantillon qui aura pour tâche de reconfigurer le champ des événements discursifs ; champ discursif qui est « toujours fini et actuellement limité aux seules séquences linguistiques qui ont été formulées⁴⁴⁶ ». Face au danger de considérer les avènements historiques comme les sources premières d'une recherche, l'auteur insistera, une fois de plus, sur le fait « qu'il ne faut pas renvoyer le discours à la lointaine présence de l'origine ; il faut le traiter dans le jeu de son instance⁴⁴⁷ ».

Cependant, le nœud dans le réseau n'est pas une surface calme. Le livre met en œuvre un champ plus large dont il fait partie et qu'il

⁴⁴³ Michel Foucault, *Op. Cit.* : 33.

⁴⁴⁴ Michel Foucault, *Op. Cit.* : 34.

⁴⁴⁵ Eliseo Véron, *La sémiotique sociale: fragments d'une théorie de la discursivité*. Coll. Sciences du langage. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 1988;

⁴⁴⁶ Michel Foucault, *Op. Cit.* : 39.

⁴⁴⁷ Michel Foucault, *Op. Cit.* : 32.

construit : le champ des faits de discours. C'est ce champ que Foucault ciblera dans son projet d'une description des événements discursifs⁴⁴⁸. Si le livre n'est pas cet objet-discours tranquille, c'est dû, en partie, au travail inlassable du système de renvoi, car il effectue un double mouvement. Tandis qu'il renvoie vers d'autres référents, placés virtuellement en dehors du texte lui-même, il renvoie aussi aux enjeux de son emplacement dans la configuration du champ du discours. En se dédoublant, le livre multiplie les rapports qui conduiront à une profusion des liens au sein du réseau où le livre est censé être un nœud. Ce qu'on veut saisir dans cette démarche, c'est cette instabilité du livre en tant qu'objet et aussi en tant que lieu d'élaboration du discours, dans un mouvement qui n'arrête pas de s'élargir et de se replier. Le détour que nous venons de faire pour la discontinuité ne tente pas de contourner tous ses conséquences ; pour cela il faudra envisager un tout autre travail de recherche dont l'enjeu serait la portée de ce concept, une véritable archéologie du savoir⁴⁴⁹.

Il n'est pas suffisant de répéter encore que la discontinuité –telle qu'elle a été décrite ici- est proche de l'interruption. Il n'est pas suffisant non plus d'insister sur le lien présent entre instabilité et interruption, car il ne s'agit plus d'étendre les rapports entre une notion et l'autre, voire d'accroître les liens. L'interruption en tant que concept a d'abord une matérialité. Cette matérialité sera placée sur la page du livre. On essaiera de retourner la question de l'interruption au-delà des réflexions théoriques, pour travailler auprès des publications d'histoire de l'art en y dégageant d'autres caractéristiques.

L'unité faible du livre est due, d'une part, à son emplacement dans un réseau plus large et d'autre part, à l'objet éditorial qu'il est lui-même un objet de circulation et de consommation comme tant d'autres. En ce sens, la brisure du livre est bien antérieure à son positionnement et

⁴⁴⁸ Michel Foucault, *Op. Cit.* : 38.

⁴⁴⁹ Enfin, l'archéologie ne cherche pas à restituer ce qui a pu être pensé, voulu, visé, éprouvé, désiré par les hommes dans l'instant même où ils proféraient le discours ; elle ne se propose pas de recueillir le noyau fugitif où l'acteur et l'œuvre échangent leur identité ; où la pensée reste encore au plus près de soi, dans la forme non encore altérée du même, et où le langage ne s'est pas encore déployé dans la dispersion spatiale et successive du discours. En d'autres termes elle n'essaie pas de répéter ce qui a été dit en le rejoignant dans son identité même. Elle ne prétend pas s'effacer elle-même dans la modestie ambiguë d'une lecture qui laisserait revenir, en sa pureté, la lumière lointaine, précaire, presque effacée de l'origine. Elle n'est rien de plus et rien d'autre qu'une réécriture : c'est-à-dire dans la forme maintenue de l'extériorité, une transformation réglée de ce qui a été déjà écrit. Ce n'est pas le retour au secret même de l'origine ; c'est la description systématique d'un discours-objet. Michel Foucault, *Op. Cit.* : 183.

reconnaissance dans un réseau ; chaque page du livre inaugure, alors, toute une série de renvois aussi internes qu'externes. L'index, le titre, le sous-titre, la préface, l'organisation par parties et par chapitres, la bibliographie, les épigraphes, les remerciements et bien évidemment, les notes de bas de page qui contournent et enserrent le texte, font laborieusement le travail de percer le livre. Ces *paratextes*, comme les nomme Genette, échafaudent les différents seuils du livre, le passage entre le dehors et l'intérieur du texte, mais aussi les 'franges' des lectures possibles.

Plus que d'une limite ou d'une frontière étrange, il s'agit ici d'un seuil, ou –mot de Borges à propos d'une préface- d'un « vestibule » qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin. « Zone indécise » entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte) ni vers l'extérieur (le discours de monde sur le texte), lisière, ou, comme disait Philippe Lejeune, « frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute lecture ⁴⁵⁰ ».

Les paratextes internes et externes percent la coque que le livre veut construire en faisant appel au nom de l'auteur et (ou) en se présentant en tant qu'œuvre. Tous ces éléments paratextuels placés, d'abord, de façon bienveillante et auxiliaire au texte vont, en effet, s'avérer comme les points de déstabilisations qui corrompent l'unité souhaitée du livre. Ainsi compris, les livres sont aussi des objets étranges : car d'une part le livre met en œuvre ce jeu de dédoublement et de corruption d'une unité voulue et d'autre part, paradoxalement, il s'élabore grâce à une grande quantité des références venues de l'extérieur. Or, cette porosité du livre est, en effet, le résultat d'un soigneux échafaudage où les fiches de lectures, les notes griffonnées, les extraits de citation, sont insérés dans les pages du livre en laissant les traces d'une cartothèque dont ils sont extraits⁴⁵¹. En prenant encore une fois la phrase de Foucault « le livre : nœud dans un réseau », il est possible de la lire autrement : le livre est un réseau où chaque page configure un ensemble de nœuds disparates. Certainement, il s'agit d'un

⁴⁵⁰ Gerard Genette, *Op. Cit.* : 8.

⁴⁵¹ Et aujourd'hui déjà le livre, comme nous l'enseigne l'actuel mode de production scientifique, est une médiation désuète entre deux systèmes de cartothèque différents. Car tout l'essentiel se trouve dans le fichier du chercheur qui le composa, et le savant qui l'étudie là-dedans, l'intègre à sa propre cartothèque. Walter Benjamin, «Expert-comptable assermenté», 165.

mouvement contraire à celui envisagé par Foucault : c'est le recroquevillement du livre. Alors que le 'système de renvoi' que dessine le réseau foucaldien exige le mouvement extensif, cet autre mouvement se blottit vers la surface du livre pour distinguer toutes les porosités qui configurent les nœuds. Il est difficile, cependant, de recomposer une vision étendue de cet ensemble ou bien de configurer une image panoramique sans qu'elle soit une mise en abîme de chaque nœud. Or, en renonçant à la vue d'ensemble en tant qu'image impossible, c'est sur la surface de la page du livre où s'emmagent les nœuds qu'il faudra travailler.

Nous choisirons un nœud particulier dans les pages du livre ; bien qu'il soit possible de choisir d'autres nœuds parmi ceux qui sont présents, l'image de reproduction d'œuvres d'art déclenche toute une série de questions et de problèmes en étroite relation avec le récit historique. Plutôt que de nous interroger sur le statut des images de reproduction des œuvres d'art –ce qu'elles sont-, nous nous interrogerons sur le processus qu'elles entament dans l'interruption, c'est-à-dire, ce qu'elles font sur la page du livre. Une réponse tout à fait préliminaire à cette question est de reconnaître le caractère dérangeant et en l'occurrence déstabilisant des images de reproduction d'œuvres d'art. Ces images, jadis pensées comme des illustrations sur lesquelles la démonstration du discours s'appuie, portent toujours une instabilité conflictuelle : elles ne sont pas à proprement parler des clichés photographiques et pas plus des œuvres d'art. À cet égard, la bibliographie reste encore peu nombreuse. Pourtant, il est possible de repérer plusieurs ouvrages sur la photographie et l'art⁴⁵², où l'ordre peut s'inverser rapidement pour aborder le sujet de la valeur artistique de la photographie. De même, c'est aussi le cas des publications qui s'attardent sur l'élaboration des livres

⁴⁵² Parmi d'autres titres nous renvoyons à Claire Bustarret, «L'album photographique avant l'ère photo-mécanique: une aventure éditoriale», dans *La photographie et le livre. Analyse de leurs rapports multiformes. Nature de la photographie - Statut du livre*, sous la dir. de Michelle (Dir.) Debat, Paris: Trans Photographic Press, 2003; réimpression, ; Michelle Debat, *La photographie et le livre: analyse de leurs rapports multiformes, nature de la photographie, statut du livre* . Paris: Trans Photographic Press, 2003; ; Alain Fleig, «La photographie et le livre en France entre les deux guerres», dans *La Photographie Et Le Livre. Analyse De Leurs Rapports Multiformes. Nature De La Photographie - Statut Du Livre*, sous la dir. de Michelle Debat, Paris: Trans Photographic Press, 2003; réimpression, ; Arthur de Moras, «Réflexions sur l'utilisation de la photographie dans les catalogues de vente de prestige et d'importantes collections d'art moderne et contemporain depuis les années 1960 - Du catalogue de vente au livre d'art»; André Rouillé, *La Photographie en France. Textes et controverses: une anthologie 1816-1871* . Paris: Macula, 1989;

d'artistes⁴⁵³ où le rapport entre la photographie et l'œuvre d'art semble être déterminante. Malgré tout cela, le problème des images de reproduction d'œuvres d'art dans les livres d'histoire de l'art reste peu exploré⁴⁵⁴. Cet emplacement à mi-chemin entre la photographie et l'œuvre d'art est précisément le constat qui amène Benjamin à envisager: « la reproduction photographique d'œuvres considérées comme une phase dans la lutte entre la photographie et la peinture⁴⁵⁵ ». Cependant, cette lutte qui ravivait les débats à la fin du XIX^{ème} siècle est aujourd'hui anéantie. La photographie ne dispute aucune bataille face à la peinture. Bien au contraire, elle a consolidé sa place tout au long du vingtième siècle. Mais l'image de reproduction d'œuvres d'art garde encore son statut lacunaire et précaire face au rapport avec le texte. L'image de reproduction se détache inlassablement de tout tressage que le texte tente d'imposer. Nous essaierons ici de ponctuer quelques écarts de l'image de reproduction d'œuvre d'art par rapport au texte; écarts qui vont permettre, à leur tour, de reconfigurer d'autres nœuds logés dans la page en les mobilisant ou en les déplaçant vers de nouvelles questions. Notre point de départ n'est pas une interrogation autour de la relation texte-image; au contraire, nous assumons que s'il existe une quelconque relation, celle-ci n'est pas de subordination, mais de déstabilisation, de mise en question du récit lui-même.

⁴⁵³ Sur le livre d'artiste nous renvoyons vers la remarquable thèse de Jérôme Dupeyrat, «Les livres d'artistes entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives» (Esthétique, Université Rennes 2, 2012).

⁴⁵⁴ Nous renvoyons à ce propos vers la thèse de Yiakumis qui, depuis une perspective différente de la notre, aborde le rapport entre la photographie et les livres d'artistes. Haris Yiakumis, «L'appropriation des œuvres d'art par la photographie du XIX^e au XX^e siècle» (Doctorat, Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis, 1997).

⁴⁵⁵ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle: le livre des passages*: 686.. Y 1a, 3]

La table de travail : la copie et la citation

La force d'une route de campagne est autre, selon qu'on la parcourt à pied, ou qu'on la survole en avion. La force d'un texte est autre également, selon qu'on le lit ou qu'on le copie. Qui vole voit seulement la route s'avancer à travers le paysage : elle se déroule à ses yeux selon les mêmes lois que le terrain qui l'entoure. Seul celui qui va sur cette route apprend quelque chose de sa puissance, et apprend comment, de cet espace qui n'est pour l'aviateur qu'une plaine déployée, elle fait sortir, à chacun de ses tournants, des lointains, des belvédères, des clairières, des perspectives, comme l'ordre d'un commandant qui fait sortir des soldats du rang. Il n'y a que le texte copié pour commander ainsi à l'âme de celui qui travaille sur lui, tandis que le simple lecteur ne découvre jamais les nouvelles perspectives de son intériorité, telles que les ouvre le texte, route qui traverse cette forêt primitive en nous-mêmes, qui va toujours s'épaississant : car le lecteur obéit au mouvement de son moi dans l'espace libre de la rêverie, tandis que celui qui copie le soumet à une discipline⁴⁵⁶.

Suivre la trace déjà imprimée sur la page du livre se rapproche de la conduite qu'il faut garder en suivant les signes sur la route. Le doigt ou l'œil qui se déplacent sur les lignes d'une page respectent les virages proposés par la feuille, ne débordent jamais les limites sauf pour faire un arrêt sur les marges, pour mieux trouver leurs repères. Bien qu'il soit un geste de désobéissance, la note aux marges du livre s'intègre rapidement dans le chemin de lecture. Plus que des repères de lecture, les marges et les annotations sont aussi des petites inscriptions qui permettent au lecteur de ralentir ou d'accélérer la vitesse de son parcours. Mais celui qui copie un texte fait une tout autre chose, bien au-delà du chemin tracé sur la page du livre ; il se lance vers des trajets et des directions plus ou

⁴⁵⁶ Walter Benjamin, «Objets de Chine», dans *Sens Unique: Précédé de Enfance Berlinoise et suivi de Paysages Urbains*, sous la dir. de Walter Benjamin, Paris: Maurice Nadeau 2007; réimpression,

moins zigzagants. Il se laisse ordonner par le texte lui-même comme une voix lointaine qui résonne.

Copier, c'est tout d'abord, au sens propre et médiéval du terme, recopier, transcrire fidèlement un texte, en fournir un décalque exact par le geste purement mécanique de la main. Mais copier, par un glissement moderne de sens apparu précisément au XVII^{ème} siècle, c'est aussi « imiter » la manière ou l'œuvre d'autrui, la mimer, se l'approprier par une création personnelle qui est en même temps une contrefaçon⁴⁵⁷.

Dans la pratique de la copie les deux sens coexistent de façon problématique, car l'harmonisation de la contrefaçon et de la fidélité s'avère toujours complexe et pleine de tensions. Cependant, ces tensions font de la copie un exercice redoutable tant elles induisent des transformations et des suspensions. En copiant le texte, le copiste modifie et redessine le chemin proposé par la mise en page du livre, en le faisant plus long, plus aérien, plus court ou plus chancelant. La copie du texte est aussi une sorte d'extraction, de dépouillement du texte par lesquels la légitimité du texte et l'autorité de l'écrivain sont suspendues. Tout semble se jouer sur le degré de fiabilité d'une copie et celle-ci ne peut être décelée que par comparaison. Bien qu'il soit encore possible de penser la copie par rapport à l'original, comme une sorte de dérivation de la source, le mouvement amorcé par la copie peut être compris autrement. Elle peut déclencher de nouvelles ressemblances qui mettent en suspens le rapport établi entre les choses. Ainsi, la puissance de la copie se déploie dans le geste de la suspension.

Certes, la copie répète et imite les traits caractéristiques de son original en le transposant vers un autre exemplaire. Dans le dédoublement de l'original vers plusieurs exemplaires se loge le geste de suspension ; suspension qui par ailleurs entraîne le paradoxe comme en est le cas du *Quichotte* écrit par Pierre Ménard. Borges retrace à travers son récit *Pierre Ménard, auteur du Quichotte*⁴⁵⁸ les facettes du travail amené par Ménard lui-même. Toutefois, Ménard ne voulait pas imiter le texte, « il ne voulait pas composer un autre *Quichotte* –ce qui est facile–, mais le *Quichotte*⁴⁵⁹ ». En revanche, il s'est investi dans une recherche

⁴⁵⁷ Élisabeth Décultot, *Johann Joachim Winckelmann: enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*. Paris: PUF - Presses Universitaires de France, 2000; 38.

⁴⁵⁸ Jorge Luis Borges, «Pierre Ménard, auteur du *Quichotte*».

⁴⁵⁹ Jorge Luis Borges, «Pierre Ménard, auteur du *Quichotte*», 470.

plus complexe vers ce que Novalis appelait ‘totale identification avec l’auteur’. « Inutile d’ajouter qu’il n’envisagea jamais une transcription mécanique de l’original ; il ne se proposait pas de le copier. Son admirable ambition était de reproduire quelques pages qui coïncideraient –mot à mot et ligne à ligne- avec celles de Miguel de Cervantes ⁴⁶⁰ ». Pour Ménard il ne s’agissait pas de transposer les traits caractéristiques du Quichotte dans une excellente copie, mais de produire dans les gestes quotidiens, dans les formes et les intonations, une identification totale avec Cervantes ; une identification qui dans son paroxysme produirait l’œuvre, en l’occurrence le Quichotte. Ainsi, la plus haute ambition de Ménard était de s’enfoncer de plus en plus dans la peau de Cervantes et pour cela il devait « bien connaître l’espagnol, retrouver la foi catholique, guerroyer contre les Maures ou contre le Turc, oublier l’histoire de l’Europe entre les années 1602 et 1918, être Miguel de Cervantes ⁴⁶¹ ». Mais il ne s’agissait plus de représenter, voire de substituer, l’écrivain du XVII^{ème} siècle ; il s’agissait, en revanche, « de continuer à être Pierre Ménard et arriver au Quichotte à travers les expériences de Pierre Ménard ⁴⁶² ». De ce point de vue, Ménard débordait largement les limites de la copie pour se placer de plein gré dans une identification totale, voire une interchangeabilité des exemplaires. La suspension de la légitimité et de l’autorité de l’écrivain qui amorçait la copie est, chez Ménard, poussée vers les extrêmes, même dépassée.

Comment peut-on distinguer les produits d’une ‘identification totale’, d’une copie dans sa radicalité, de son original ? Au sens strict le produit d’une identification totale est un autre exemplaire identique à sa source ; mais cette affirmation, toujours juste, ne signale qu’une faible partie de l’enjeu du copiste. Dans un sens, l’exercice de la copie peut se limiter à la répétition rigoureuse des mots écrits par l’auteur de l’œuvre ; autrement dit, il existe entre la copie et son original une identité graphique et syntaxique qui rapproche les exemplaires. Pour éclaircir cette problématique autour des exemplaires identiques, Gérard Genette fait appel aux différences entre les contextes de génération d’écriture ou ‘d’histoires de productions’ comme il l’écrira par la suite :

Je dirai que les deux mots comme textes sont identiques par identité syntaxique et sémantique-littéraire, mais qu’ils diffèrent comme œuvres, par différence entre leurs ‘histoires

⁴⁶⁰ Jorge Luis Borges, «Pierre Ménard, auteur du Quichotte», 470.

⁴⁶¹ Jorge Luis Borges, «Pierre Ménard, auteur du Quichotte».

⁴⁶² Jorge Luis Borges, «Pierre Ménard, auteur du Quichotte», 471.

de production', et que cette différence génétique induit une différence de sens, au-delà du sens littéral identique ⁴⁶³.

L'identité graphique et syntaxique d'une copie n'assure pas le lien avec l'original, pas plus avec l'œuvre ; bien au contraire, le travail du copiste s'inscrit toujours dans la différence génétique par rapport à son original. Le 'cas' Ménard déclenchera toute une série d'annotations, de commentaires et de précisions chez Genette qui aboutiront à la fin du livre pour configurer une sorte de conditionnement des « valeurs connotatives et transnotatives⁴⁶⁴ ». Cependant, pour vérifier les différents contextes de génération nous aurons besoin de travailler sur les manuscrits de Ménard pendant la rédaction du Quichotte. A-t-il copié sans dissimulation les lignes du livre de Cervantes ou a-t-il produit effectivement le Quichotte ? Cela semble être la question qui hante les pensées de Nelson Goodman, d'Arthur Danto et de Genette lui-même. Inutile d'aller vers les archives de Ménard pour y dégager le processus de travail. Les seules traces du travail accompli sont effectivement les « chapitres IX et XXXVIII de la première partie du Don Quichotte et d'un fragment du chapitre XXII⁴⁶⁵ ». À cet égard, Borges rappelait aux spécialistes soucieux de retrouver les empreintes de Ménard dans les brouillons « qu'il ne permit à personne de les examiner et eut soin de ne pas les laisser lui survivre⁴⁶⁶ » pour ensuite ajouter qu'« effectivement, il ne subsiste pas un seul brouillon qui témoigne de ce travail de plusieurs années⁴⁶⁷ ». Seulement le travail minutieux d'un second Pierre Ménard engagé dans la même démarche d'identification totale, mais cette fois-ci avec Ménard, « pourrait exhumer et ressusciter ces villes de Troie ».

La circularité et le paradoxe qui anime une grande partie des écrits de Borges semblent arriver à son apogée avec la possibilité d'un second Ménard ; un second Ménard qui, en respectant la justesse de la démarche du premier, ne laissera à son tour aucune trace de son travail de copiste. Ainsi, l'effacement de toute trace du travail ouvre la voie qui fera frissonner la stabilité de l'original. Peu importe, en conséquence, le statut imaginaire, voire fantastique où Genette situe le récit de Borges,⁴⁶⁸ car,

⁴⁶³ Gérard Genette, *L'oeuvre de l'art. Immanence et transcendance*: 278.

⁴⁶⁴ Cf. Gérard Genette, *L'oeuvre de l'art. Immanence et transcendance*: 280 et ss. .

⁴⁶⁵ Jorge Luis Borges, «Pierre Ménard, auteur du Quichotte», 469.

⁴⁶⁶ Jorge Luis Borges, «Pierre Ménard, auteur du Quichotte», 474.

⁴⁶⁷ Jorge Luis Borges, «Pierre Ménard, auteur du Quichotte», 470.

⁴⁶⁸ « le cas du Quichotte de Menard était non seulement imaginaire, mais fantastique, puisqu'il suppose qu'un écrivain du XXe siècle, sans le recopier et sans l'avoir appris par cœur, peut produire (*producir*), et non reproduire, une réplique littéraire d'un texte du

c'est dans le geste de suspension permanente de toute identification entre l'original, l'autorité, l'écrivain et les exemplaires où Ménard écrit pour toujours le Quichotte.

L'image du copiste reste encore attachée, d'une part, à l'allure d'un travail minutieux et d'autre part, au passé comme le personnage qui, dans une bibliothèque, redessine les pages du livre. Si cette image reste entourée d'un halo antique et quasi monacal, elle n'en est pas moins pour autant redoutable. Car sous les yeux de celui qui copie, le regard chancelle entre le texte et son travail sans retrouver leur exacte correspondance formelle. Autrement dit, la copie transpose d'une part, le contenu du texte tandis que d'autre part, elle redessine et transforme la disposition formelle du texte, même si cette transformation ne s'opère que sur les changements de supports physiques du texte (ex. un autre type de papier). Sans vouloir entamer une liste de procédures de transformations dont la copie se sert pour produire un autre exemplaire, nous soulignerons, cependant, le geste de mouvement et de déplacement compris dans le travail du copiste. Le mouvement de redessiner chaque mot forge le rythme que prendra la route. Ainsi, pendant l'exercice de la copie, en redirigeant encore une fois le texte imprimé, s'entremêlent et se confondent la transformation et la suspension. Une transformation plus ou moins évidente qui est mobilisée grâce au travail du copiste qui, en redessinant les mots, arrive à faire surgir de nouvelles configurations, de nouveaux liens et des rapports entre les mots et les choses. Une suspension, car tant que la copie n'est pas attribuée à l'auteur du texte, cette copie demeure apocryphe. Toute forme de radicalisation de la copie est redoutée. Du Quichotte de Pierre Ménard en passant pour le plagiat académique, toute forme de copie qui ne s'engage pas dans le chemin de la restitution, fait basculer la stabilité et l'autorité de l'auteur. Alors, il s'agit toujours de pouvoir stabiliser l'autorité du texte et par ce biais, la légitimité de l'ensemble auteur-œuvre. La crainte que cette restitution ne soit pas faite est l'ombre qui se penche sur le travail du copiste. Le problème de la restitution de la copie rebondit sur le souci des experts, des marchands et du collectionneur autour de l'attribution dans les catalogues. Borges lui-même avait signalé ce lien tordu qui est la crainte des savants et des académiques, mais qui offre un nouvel élan à la lecture :

XVIIe, par un miracle palingénétique aussi improbable que l'exploit fortuit de Jimbo » Gérard Genette, *L'oeuvre de l'art. Immanence et transcendance*: 279.

Ménard (peut-être sans le vouloir) a enrichi l'art figé et rudimentaire de la lecture par une technique nouvelle : la technique de l'anachronisme délibéré et des attributions erronées. Cette technique, aux implications infinies, nous invite à parcourir l'Odyssée comme si elle était postérieure à l'Enéide et le livre Le jardin du centaure, de Mme Henri Bachelier, comme s'il était de Mme Henri Bachelier. Cette technique peuple d'aventures les livres les plus paisibles. Attribuer l'Imitation de Jésus-Christ à Louis-Ferdinand Céline ou à James Joyce, n'est-ce pas renouveler suffisamment les minces conseils spirituels de cet ouvrage ? ⁴⁶⁹.

Bien évidemment, le problème de l'attribution déborde les limites de la copie ou du livre de catalogue, tant que la copie se situe dans le fondement d'une notion d'œuvre d'art. Nous ne pourrions pas amener cette discussion jusqu'à ses limites et déclencher tous les problèmes qui en découlent. Néanmoins, il nous suffira de remarquer le lien commun entre des procédures et des démarches différentes qui aboutissent à une déstabilisation de l'unité souhaitée de l'œuvre-auteur.

Revenons un moment encore sur la copie du texte. Bien qu'il existe plusieurs procédures dans l'exercice de la copie, notamment celle de la copie mécanique, le copiste qui travaille de façon manuelle retient l'attention de Benjamin. Car la machine à écrire éloigne la main de l'écrivain de ses outils d'écriture –en l'occurrence le stylo, le choix du papier ou le dessin de la calligraphie– au profit des formes typographiques standardisées ; mais le péril ne se loge pas dans la machine, mais dans la soumission de l'écriture à une fonction mécanique. « La machine à écrire ne rendra étrangère au porte-plume la main de l'homme de lettres que le jour où la précision des mises en forme typographiques interviendra directement dans la conception de ses livres⁴⁷⁰ ».

La copie n'est plus la transposition des caractères typographiques ou des propriétés contingentes du texte –dirait Genette- ; il s'agit désormais de transcrire le texte en le morcelant dans des fiches de lecture. Un saut d'échelle s'est produit, car nous rongeons le texte et non plus un livre. La note, la citation et tout l'appareil bibliographique des fiches, résumé, cahiers de notes, ne sont que des outils pour étaler le texte

⁴⁶⁹ Jorge Luis Borges, «Pierre Ménard, auteur du Quichotte», 475.

⁴⁷⁰ Walter Benjamin, «Matériel Pédagogique», 167.

en le copiant sur les feuilles du papier. Au cœur de l'extraction opérée par la citation se trouve l'exercice minutieux de la copie. Or, c'est entre l'extraction et la transposition que le geste du fichage se configure. En suivant encore les annotations de Benjamin, on peut ajouter que la copie redonne à l'écriture son horizontalité dépouillée par la publicité, le cinéma et les cartels dans la rue. Le récit de cette dépouille et du va-et-vient entre le livre et l'écriture, Benjamin le dessine dans l'un des petits textes qui donnent forme à *Sens Unique* ; c'est dans « Expert-comptable assermenté » que le philosophe écrit :

L'écriture, qui avait trouvé un asile dans le livre imprimé, où elle menait sa vie indépendante, est impitoyablement traînée dans la rue par les publicités et soumise aux hétéronomies brutales du chaos économique. C'est l'apprentissage sévère de sa forme nouvelle. Elle qui, il y a des siècles, commença progressivement à s'étendre, en passant de l'inscription dressée à l'écriture manuscrite qui repose inclinée sur des pupitres, pour finalement se coucher dans l'imprimerie, commence maintenant à se relever tout aussi lentement. Le journal déjà est davantage lu à la verticale qu'à l'horizontale. Le film et la publicité contraignent l'écriture à se soumettre totalement à la dictature de la verticale. Et avant que l'homme contemporain en vienne à ouvrir un livre, un tourbillon si épais de lettres instables, colorées, discordantes, lui est tombé sur les yeux que les probabilités pour qu'il pénètre dans le silence archaïque du livre sont devenues très faibles⁴⁷¹.

L'exercice de la copie redonne de bon gré à l'écriture, son allure et sa puissance, car en récupérant l'horizontalité de la table de travail ou du cahier de notes, l'écriture engendre d'autres mouvements. Cette horizontalité prend d'abord l'étendue d'une surface de travail et de rencontres ; elle modèle aussi une disposition du corps. Plusieurs enjeux se logent dans cette horizontalité où l'écriture n'est qu'une opération.

La copie actualise d'une façon caractéristique le mouvement de l'écriture et le rythme de la lecture. En redessinant chaque mot sur le papier, la copie anime une écriture mimétique qui arrive à dégager le lien ancien qui vibre dans la langue. La copie déploie tous les chemins possibles du texte ; elle donne à lire la trace en même temps qu'elle la

⁴⁷¹ Walter Benjamin, « Expert-comptable assermenté », 163.

redessine ; elle s'ouvre à l'écriture qui, d'après Benjamin, « est ainsi devenue, à côté du langage, une archive des ressemblances non sensibles, de correspondances non sensibles⁴⁷² ».

« Lire ce qui n'a jamais été écrit » encourage Benjamin dans le même article écrit en 1933 ; mais il ne s'agit pas de dévoiler un sens qui demeure caché ou de dénicher un trésor occulte aux yeux des autres. Il s'agit donc de ressaisir une pratique de lecture ancienne et oubliée, même avant que la langue fut réduite à un simple moyen de communication. Une lecture, en somme, qui nous affecte et nous dérange, car elle exige l'association, la juxtaposition et le doublement des significations, des images et des mots. Comprise comme une pratique qui dérange, la lecture s'approche d'une autre idée du langage où les ressemblances non-sensibles peuvent surgir dans un instant foudroyant. « On ne dit pas 'lune', mais aérien-clair-sur-rond-obscur' ou 'orangé-ténu-du-ciel' ou n'importe quelle autre association [...] Il y a des objets composés de deux termes, l'un de caractère visuel et l'autre auditif : la couleur de l'aurore et le cri lointain d'un oiseau⁴⁷³ » écrivait Borges en essayant lui aussi de décrire les particularités d'une autre langue : celle de Tlön. Le langage de Tlön, de même que le langage chez Benjamin, font appel à une dimension de la langue désuète, oubliée, où le mot « a conservé cette nature insondable qu'ont pour un adulte les noms de l'enfance. Une longue période d'oubli et de silence les a transfigurés⁴⁷⁴ ». L'une des voies d'accès pour comprendre, mais surtout pour provoquer des ressemblances non-sensibles est logé par Benjamin dans le langage par le biais de la lecture. Nous avons insisté déjà sur la valeur de la lecture chez Benjamin. Néanmoins, il reste à souligner que la lecture emporte avec elle le basculement des liens entre l'écriture, le graphisme du mot écrit, la sonorité de la lecture et la signification des phrases. Alors, la lecture prônée par Benjamin, dénoue ces liens établis entre les choses et le langage. Elle déstabilise ainsi l'identification instrumentale des objets et des mots. Comme le copiste qui cède de bon gré à la cadence du texte copié, ou comme l'enfant qui imagine ses histoires tel un metteur en scène sans censure⁴⁷⁵, il s'agira maintenant de rendre étrange -et par ce

⁴⁷² Walter Benjamin, « Sur le pouvoir d'imitation », dans *Oeuvres II*, sous la dir. de Paris: Gallimard, 2000; réimpression,

⁴⁷³ Jorge Luis Borges, « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius », 457-458.

⁴⁷⁴ Walter Benjamin, « Chasse aux papillons », 42-43.

⁴⁷⁵ Walter Benjamin, « Vue perspective sur le livre pour enfants », 94.

biais expérimentable- les mots écrits, transcrits, prononcés ou dessinés sur le texte lui-même.

La lecture de ces ressemblances non-sensibles est, d'une certaine façon, une lecture inversée qui scrute l'envers des choses. De même que pour dessiner le contour d'un vase il suffit d'esquisser l'espace adjacent plutôt que de regarder avec insistance l'objet lui-même, les ressemblances non-sensibles émergent aisément dans la configuration des espaces négatifs, dans l'envers des choses. Autrement dit, il faudra lire non pas seulement la juxtaposition ou la réunion des choses -le montage—, mais aussi l'espace qui se dessine dans l'écart et dans le revers. L'archive des ressemblances non-sensibles que Benjamin loge dans le langage, s'étale aussi bien dans la lecture que dans l'écriture. Celle-ci, dans son tissage des mots, doit aussi pouvoir regarder l'envers de son tissu, le dessin qui, à chaque point, s'accroît sur le dos. Car, sans le dire, chacun s'était mis à ses affaires de couture –assiettes en carton, essuie-plumes, étuis- sur lesquelles on cousait des fleurs en suivant le modèle. Et tandis que le papier cédait avec un léger craquement la voie à l'aiguille, je cédaï de temps à autre à la tentation de contempler amoureusement l'entrelacs du revers qui, à chaque point qui me rapprochait du but, devenait plus embrouillé.⁴⁷⁶

Il y a dans l'exercice de lecture une exigence d'attention. C'est seulement en portant son attention sur ce qui est en train de se configurer que les ressemblances non-sensibles pourront être perçues. Tout se passe dans la rapidité d'un instant ; inutile de se plonger dans les longues réflexions pour les saisir ; bien au contraire, il s'agit d'une certaine gymnastique de l'imprévu, de s'affoler vis-à-vis de l'insignifiant. Cette attention, légère et constante, permet de « percevoir exactement ce qui arrive à la seconde même [...] plus décisif que savoir par avance le futur lointain⁴⁷⁷ ». Si la lecture des voyantes joue avec le caractère imprédictible du futur en étendant le plus large spectre des possibilités, la lecture —une certaine lecture attentionnée— prend d'un seul coup l'émergence instantanée des ressemblances non-sensibles. En ce sens, l'écriture n'est qu'un effort pour saisir cette émergence lorsque « le meilleur de sa force s'est déjà évanoui » ; ainsi, les ressemblances non-sensibles frappent avec une violence inouïe et soudaine en se rapprochant

⁴⁷⁶ Walter Benjamin, «La boîte à ouvrage», 114.

⁴⁷⁷ Walter Benjamin, «Madame Ariane, deuxième cour à gauche», 219.

aux chocs d'ondes des présages, des pressentiments, des signaux. Car pour cette ressemblance « c'est seulement lorsque nous l'avons laissé échapper, et alors seulement, qu'elle se déchiffre. Nous la lisons. Mais maintenant il est trop tard⁴⁷⁸ ».

La copie se place à côté de l'original ; ainsi le copiste trouve son juste milieu entre les deux. Le travail du copiste reproduit l'original en s'éloignant de celui-ci. Dans le travail du copiste son regard oscille entre l'original et la reproduction qui est en train de se faire ; c'est dans l'écart de ce mouvement où l'autorité et la stabilité de l'original commencent à frémir. Autrement dit, c'est le geste du travail du copiste où se loge la puissance de la copie. Néanmoins, cette puissance n'est pas toujours déployée, car, d'abord, ce qui intervient vis-à-vis de la copie est le jugement sur la fidélité par rapport à l'original. Alors que la fidélité exige la présence de l'original pour établir la comparaison, la copie reste subsidiaire, voire soumise, à la valeur portée par l'original. Cette soumission placée du côté de la copie gomme d'un seul coup l'instabilité amorcée dans le travail du copiste. En d'autres mots, la comparaison qui examine le degré de fidélité de la copie ignore toutes les traces, toute la puissance lors de l'exercice de la copie. Le souci de la fidélité a été toujours présent dans la démarche des historiens et d'une façon plus aiguë pour les historiens d'art. Le document apocryphe et l'attribution trop rapide sont les craintes que tout historien doit savoir conjurer. Le document apocryphe, jusqu'à sa stabilisation dans une série chronologique, demeure volatil et difficile à saisir par l'histoire qui n'arrive pas à le placer dans un récit. Ainsi, dans le domaine de la documentation, mais aussi dans celui de l'érudition artistique, la légitimité de l'expert trouve son fondement comme garant d'une fidélité qui se trouve toujours dans l'original. De cette façon, si l'exercice de la copie engendre le copiste dont on peut reconnaître le chancellement du regard, l'original, de son côté, produit l'expert qui avec un regard assuré affirme leur authenticité.

⁴⁷⁸ Walter Benjamin, «Madame Ariane, deuxième cour à gauche», 219.

Le morcellement du livre

Conçue comme un tissage⁴⁷⁹, l'écriture emporte le mouvement de la main, la disposition du corps et le soin dans l'élection des matériaux. Une fois encore surgit le mouvement qui redessine les mots sur la feuille de papier ; ce mouvement est répété encore aujourd'hui dans le travail de plus en plus désuet de la fiche bibliographique et la prise de notes de lecture sur le cahier. Face au redressement d'une écriture sur l'écran ou sur le rouleau de papier de la machine à écrire, la prise de notes de lecture conserve avec soin l'horizontalité de l'écriture et de la lecture. Si les rayons des bibliothèques exposent les dos du livre en privilégiant le classement et leur verticalité, l'exercice de lecture s'organise toujours autour de la table ; c'est sur la table de travail que les livres sont étalés, exhibés, empilés avant leur dissection en citations.

La citation, comme une forme de copie admise, semble d'emblée reconduite par les règles académiques de restitution par le biais de la note de bas de page. D'une certaine façon, le travail de recherche est très proche de celui du copiste autant que le premier commence avec la copie des textes pour, ensuite, enfile les mots dans une écriture qui arrive à tisser les citations.

Le travail d'une bonne prose comporte trois stades : un stade musical, où elle est composée, un stade architectonique où elle est construite, et finalement un stade textile, où elle est tissée⁴⁸⁰.

Le stade architectonique de l'écriture engage différentes procédures ; la citation a une place particulière chez Benjamin. Parmi les opérations issues de l'exercice de la copie, la citation s'avère comme l'une des formes les plus instables. La citation est une extraction, une découpe, un morcellement du livre, lequel, ouvert sur la table, risque de perdre, au fur et à mesure des extractions, son unité close. Le morcellement du livre semble violenter son unité et la copie, avec tous ses outils, porte ainsi la puissance qui fait frémir le livre. Décomposition et fragilisation semblent être les deux caractéristiques qui animent la citation et qui, à leur tour, vont aider à reconfigurer le travail de l'écriture dans une direction autre

⁴⁷⁹ Cf. Theodor W. Adorno, «Benjamin, l'épistolier», dans *Sur Walter Benjamin*, sous la dir. de Theodor W. Adorno, *Folio/Essais*. Paris: 1999; réimpression,

⁴⁸⁰ Walter Benjamin, «Attention aux marches», 163.

que celle de l'identification de mots avec leur signification. Lire puis copier et enfin écrire semblent souder une séquence qui parcourt les étals de la bibliothèque pour enfin le retrouver sous la forme d'un nouveau livre. La citation arrache le contexte. Elle est une extraction que ne dessine pas le chemin du retour vers le contexte ; en ce sens, les notes de bas de pages signalent une direction –une voie de restitution–, mais ne suffisent pas à tracer le contexte. Ainsi, la citation est loin d'être une opération sans violence. Mais elle n'est pas que violence et destruction. Il y a aussi dans ce geste d'extraction un sauvetage, car la citation amène « la force, non pas de conserver, mais de purifier, d'arracher au contexte, de détruire : la seule force qui permet encore d'espérer que quelque chose de cette époque survivra, parce qu'on l'en a extrait de force⁴⁸¹ ». Le geste de sauvetage secoue l'ensemble cristallisé du texte ; la citation qui résulte de ce mouvement ne se dresse pas comme une illustration du contexte ou comme un échantillon de celui-ci. Elle s'enfonce dans le texte en déblayant tout lien explicatif, mais elle contient, comme une trace faible, son origine⁴⁸².

Ecrire l'histoire signifie donc citer l'histoire. Mais le concept de citation implique que l'objet historique, quel qu'il puisse être, soit arraché au contexte qui est le sien⁴⁸³.

Nous pouvons rapprocher les annotations faites jusqu'alors des recommandations prônées par la tradition humaniste du XVI^{ème} siècle lorsque l'art de l'*excerptum* prenait tout son essor. Pour les savants humanistes, il s'agissait d'une science ou d'une technique liée, de façon vitale, à la pratique de lecture et d'écriture ; il s'agissait, en somme, de la pratique d'un « art de confectionner, à partir d'ouvrages lus, des cahiers de citations⁴⁸⁴ ». La pratique de l'extraction existe, en effet, depuis l'Antiquité, mais c'est pendant le XVI^{ème} et le début du XVIII^{ème} siècle que cette pratique devient l'objet de réflexions et de commentaires, par exemple, chez John Locke ou Montesquieu. Certes, l'*excerptum* est une pratique de la lecture et en ce sens, il entame un lien parfois tordu avec la source. Ainsi, les érudits mêlent intimement l'extrait à leurs gloses, les

⁴⁸¹ Walter Benjamin, «Karl Krauss», 270.

⁴⁸² La citation appelle le mot par son nom, l'arrache à son contexte en le détruisant, mais par là même le rappelle aussi à son origine. Walter Benjamin, «Karl Krauss», 267.

⁴⁸³ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle: le livre des passages*: 494.

⁴⁸⁴ Élisabeth Décultot, *Johann Joachim Winckelmann: enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*: 34.

citations à leurs commentaires, sans pour autant, signaler le moindre lien de restitution à l'auteur. Cette pratique, d'après les soigneuses annotations de Décultot, était courante notamment au XIX^{ème} siècle comme reprise de la tradition humaniste du XVI^{ème} siècle. Les érudits décrivaient, ainsi, un autre rapport entre la notion d'œuvre, d'auteur et de copiste. Relation qui sera portée à son paroxysme chez Montaigne pour qui, lire le texte d'autrui est, en effet, une forme directe d'appropriation, de re-élaboration dans une autre écriture⁴⁸⁵. La pratique de compilation, comme héritage de l'ancienne tradition classique et savante, reconnaît dans l'*excerptum* l'emblème d'une économie de lecture, que Décultot rattache à la culture germanique. D'après cet auteur, « l'art de l'*excerptum* est perçu comme un art allemand. Ce grief est formulé avec une netteté particulière en France, où très tôt le paradigme de l'éloquence le dispute au modèle érudit⁴⁸⁶ ». Nous ne pouvons pas nous attarder sur le différent entre germanistes et francophones durant le siècle des Lumières ; il suffira de noter que dans cette crainte, s'amorce déjà la méfiance d'une pratique de la compilation des extraits puis de la citation. Ainsi les cahiers de citations sont considérés comme matériaux bruts qui glanent dans la lecture des extraits pour les mettre à disposition d'un discours nouveau. Ils sont, d'une certaine façon, les témoins matériels de ce morcellement du texte qui suit toute lecture.

Le cahier de citations et la fiche de lecture sont très proches l'un de l'autre tant qu'ils amorcent la décomposition d'un texte. Enfin, ce qui se trouve au cœur de l'*excerptum*, comme du cahier de citation et même de la fiche de lecture, est la relation tout à fait particulière avec le livre et l'écriture par le biais de la copie. Cependant, il faut souligner la différence entre une pratique de la copie chez Benjamin de celle prônée par les humanistes ; la copie chez Benjamin s'égare de toute fonctionnalité didactique et cela semble être le point d'ancrage de trois opérations convoquées ici : la copie comme extraction, puis comme exercice de lecture et finalement d'écriture.

En résumé, la citation mobilise aussi une autre pratique de la lecture. Elle mélange et met à côté des choses fortement dissemblables ; elle brise la hiérarchie livresque tout en exigeant de nouvelles

⁴⁸⁵ Cf. Élisabeth Décultot, *Johann Joachim Winckelmann: enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*: 52.

⁴⁸⁶ Élisabeth Décultot, *Johann Joachim Winckelmann: enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*: 37.

correspondances entre les choses. Le geste de citation, avec toute la charge qu'elle emporte, charrie le projet du Livres de Passages. Toutefois, dans le projet des Passages, la citation rejoint la pratique de la collection que nous venons d'esquisser, car elle atteint de plein gré le geste de sauvetage qui fonde toute collection. Benjamin découpe les citations, les rassemble à partir de mots-clés qui n'arrivent pas à apaiser le mouvement virulent emporté par les citations. Le souci n'est guère la classification ou bien l'organisation d'un système cohérent qui embrasse les fragments de citations ; il s'agit, en revanche, de mettre à l'épreuve l'expérience de la lecture telle que Benjamin l'avait pensée. Autrement dit, au lieu d'une classification, Benjamin propose de retracer et d'inaugurer de nouveaux liens, d'autres relations entre les fragments, les notes, les fiches de lecture, les prélèvements, les commentaires, etc. L'organisation d'un système est une lourde tâche. Ce qu'entreprend Benjamin en découpant ainsi les textes est, en effet, plus complexe et plus ambitieux. Comme le souligne Tackels dans un court article autour de Benjamin lecteur, signale que le rapport du philosophe avec le livre, la citation et la bibliothèque sont toujours noués à la tâche de sauvetage.

En accumulant ces milliers de fragments, notes, réflexions, fiches, prélèvements, extraits, citations, commentaires de citations, Benjamin se confronte à une tâche immense : comment agencer, comment organiser l'architecture souterraine de ce livre hors du livre ? En sortant de la simple compilation de notes, pour atteindre un ensemble textuel mondial. Une œuvre qui sauve la bibliothèque qui sauve le monde. Une œuvre monde. Petit geste de rédemption⁴⁸⁷.

Il nous semble que nous sommes, encore une fois, dans le miroitement infini de la bibliothèque de Babel. Un livre qui peut contenir tous les livres. Toutefois, chez Benjamin, ce livre hors des limites du livre lui-même, s'écrit dans l'effort et l'urgence d'un sauvetage. Il faut donc accumuler les citations pour ensuite se plonger dans le tourbillon des correspondances, dans l'expérience de la lecture qui redessine et « qui annonce un monde relu à nouveaux frais. Une nouvelle lecture de la lecture⁴⁸⁸ ». Il s'agit enfin, pour cet auteur d'arracher les citations du texte pour parvenir à déstabiliser l'ensemble clôturé et fixé du récit. La citation est un corps exogène ; elle se détache, tout d'abord du contexte

⁴⁸⁷ Bruno Tackels, «Walter Benjamin, lecteur absolu», 7.

⁴⁸⁸ Bruno Tackels, «Walter Benjamin, lecteur absolu», 7.

puis du récit qui tente de la loger. La citation dérange parce qu'elle ressemble au bavardage, à l'inflation de mots, au brouhaha qu'il faut aussitôt organiser. Cette organisation de la citation s'effectue par la mise entre guillemets de ce bavardage et par la restitution à sa source, sinon elle devient contrefaçon, plagiat, imposture. Toutefois, « la citation est la marque par excellence de l'activité compilatrice, l'empreinte de l'écrivain copiste ⁴⁸⁹ ».

En résumé, la lecture, la copie et la citation chez Benjamin sont les opérations qui peuvent mobiliser, voire même élargir jusqu'à ses extrêmes, le livre coincé et rangé dans la bibliothèque. Pour cela, sur la table de travail, comprise comme surface d'expérimentation, se disposent les outils qui ouvrent le livre et tentent, avec soin, d'enlever son enveloppe. En effet, ces opérations d'extraction sont déjà inscrites dans la matérialité même du livre alors qu'il n'est qu'un résultat de ce miroitement entre divers fragments, la lecture et la copie.

De la table de travail à la fiche de lecture

Aujourd'hui, il m'arrive, encore assez souvent de travailler dans un café ; mais, chez moi, il est rarissime que je travaille (écrire) ailleurs qu'à ma table de travail (par exemple, je n'écris pour ainsi dire jamais au lit) et ma table de travail ne sert à rien d'autre qu'à mon travail (encore une fois, en écrivant ces mots il se révèle précisément que ce n'est pas tout à fait exact : deux ou trois fois par an, lorsque je fais des fêtes, ma table de travail, entièrement débarrassée, recouverte de nappes de papier –comme la planche sur laquelle s'empilent nos dictionnaires–, devient buffet⁴⁹⁰.

Si la bibliothèque s'affirme comme le désert vertical où les livres attendent pour être pris par le dos, la table de travail est le lieu où le livre reprend son mouvement. Sur le rayon de la bibliothèque le livre reste immobile, collé aux autres exemplaires tandis que sur la table il bouge. La

⁴⁸⁹ Élisabeth Décultot, *Johann Joachim Winckelmann: enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*: 51.

⁴⁹⁰ Georges Perec, *Penser/Classer*: 23.

table de travail est la surface de dissection du livre ouvert et exposé au regard inquiet du lecteur ou au risque d'une copie. C'est donc sur la table où le livre est écrit et réécrit une fois lors du travail de l'auteur et une deuxième fois lors de l'exercice du copiste. Les soins dispensés par l'auteur au moment de leur écriture nous demeurent inconnus. En revanche, sur la table de travail du copiste, les mots imprimés qui, auparavant, étaient tous en désordre avec le livre fermé, sont recomposés dans l'exercice de la prise de notes, dans le remplissage des cahiers et des fiches de lecture.

À l'opposé de ce que nous laisse entrevoir les livres rangés sur un rayon, leur déshabillage sur la table de travail montre qu'il est encore possible de modifier, de transformer et de changer leur disposition, même d'en recommencer leur écriture ; car sur la table de travail ce qui est disposé n'est guère une 'œuvre' ou l'autorité de l'auteur, mais l'ensemble du texte soumis à la reproductibilité de la lecture et à la transformation induite par la copie. Il y a quelque chose de viscéral, pour ainsi dire, dans le livre ouvert et exposé sur la table ; il exige d'être lu avec attention, une attention semblable à celle consacrée dans la lecture des viscères ou des étoiles⁴⁹¹. Car la lecture, on l'aura compris, ébranle le sens établi pour déclencher de nouvelles correspondances non-sensibles.

Aucune classification ne semble possible sur la table de travail ; l'ordre qui en résulte ne peut pas être organisé ou administré. Or, ce qui est la boussole pour la recherche dans la bibliothèque se dissout, sur la table de travail. Ici les livres forment des colonnes désordonnées, mobiles et mélangées entre outils du travail et auteurs différents. La loi du bon voisin, selon laquelle Aby Warburg organisait sa bibliothèque, devient, de façon spontanée, la loi sur la table. Les livres parsemés sur la table retrouvent chaque fois une organisation provisoire et contingente ; même le travail d'extraction du matériau lors de la citation, qu'exigerait davantage un degré de systématisation, est souvent emporté par le rythme qui domine sur la table. Elle est, en somme, un lieu instable et glissant où le livre retrouve sa cadence jadis coincée dans le rayon de la bibliothèque.

Malgré toutes les différences qu'on peut compter entre la verticalité d'une lecture dite 'bibliothécaire' et l'horizontalité de la table de travail, ces deux formes d'exercices sont, en effet, très proches. Or,

⁴⁹¹ Walter Benjamin, «Sur le pouvoir d'imitation», 361.

c'est le travail effectivement réalisé sur la table (découpage, extraction, morcellement, remontage, etc.) qui fait basculer de façon décisive la lecture et l'écriture. Le résultat de ces opérations est aussi précaire : une collection de fiches de lecture où la clé n'est autre que leur ouverture vers d'autres références ou bien la multiplication de feuilles et de carnets de notes qui restent dans l'attente d'une écriture nouvelle. Malgré leur précarité, toutes les notes griffonnées dans les fiches et cahiers gardent en puissance l'étincelle de nouvelles correspondances qui émergeront lors du stade textile de la prose.

Les fiches de lecture, deviennent grâce aux gestes du copiste, de véritables chantiers pour l'écriture de livre, de même qu'elles sont les labyrinthes du lecteur. Cependant, en tant que résultats d'une extraction et comme sources pour l'écriture, ces fiches gardent une distance chancelante avec le livre. En d'autres mots, une fois composée dans l'écriture, ces mêmes fiches aboutissent dans un autre livre. Elles font, à leur tour, l'objet de nouvelles extractions et des nouveaux basculements. Mais le livre n'est pas leur destin; en revanche, elles font partie du destin du livre. Si les fiches de lecture morcellent le livre en le défeuillant, elles restituent une dimension à l'écriture qui en avait été dépouillée :

Le fichier permet la conquête de l'écriture à trois dimensions, à son origine, quand elle était runes ou nœuds. (Et aujourd'hui déjà le livre, comme le montre le mode de production scientifique actuel, est un intermédiaire vieilli entre deux systèmes différents de fichier. Car l'essentiel est tout entier contenu dans la boîte à fiches du chercheur qui a composé le livre, et le savant qui travaille sur lui l'incorpore à son propre fichier.)⁴⁹²

La boîte à fiches, comme par ailleurs la boîte à lectures où Benjamin retrouvait enfermée toute son enfance⁴⁹³, contient aussi les gestes de l'éveil de la lecture et de l'écriture. En fouillant dans la boîte à fiches toute une série de souvenirs apparaissent. Les lectures encore à réaliser ainsi que, les liens encore à dessiner, jaillissent soudainement. L'éveil du corps dans la lecture se cristallise dans le travail du copiste ; cependant, comme l'affirme Benjamin, le frémissement de la main qui dessine les mots pour la première fois ne pourra pas être ressaisi. Il nous reste, toutefois, l'éveil de la lecture qui chaque fois nous dérange.

⁴⁹² Walter Benjamin, «Expert-comptable assermenté», 165.

⁴⁹³ Cf. Walter Benjamin, «La boîte de lecture», 76-78.

Face à la boîte à fiches et à leur tridimensionnalité, le livre s'affaiblit. En effet, le livre est d'emblée un objet fragile. Malgré les apparences et leur historicité, le livre est instable, car d'une part, enfoncé dans le rayon de la bibliothèque, il devient une masse d'exemplaires soumis à l'ordre du catalogage et à la bonne foi des ses voisins ; d'autre part, dans la fiche de lecture, l'exemplaire perd son caractère fermé, son identité livresque en se multipliant dans les feuilles et les cahiers de notes. Voilà les deux extrêmes du livre : la fiche de lecture et la bibliothèque. Toutefois, le passage d'un extrême à l'autre n'est pas si direct, car une série de transformations et de déplacements se poursuit. D'abord, nous l'avons déjà remarqué, le livre retrouve son destin dans une collection en se soustrayant au circuit des marchandises et des choses. Dans la collection, le livre s'associe à d'autres exemplaires sur le rayon pour échafauder une verticalité que la bibliothèque défendra. Ensuite, lors de son passage sur la table de travail, se produit la restitution de son mouvement par le biais de la copie qui actualise l'horizontalité de l'écriture. La physionomie du livre se perd lentement dans le travail minutieux du copiste, dans l'extraction des citations. Finalement, dans la fiche de lecture et avec la citation, le livre dépourvu de toute unité close, restitue la tridimensionnalité de l'écriture. Nous ne sommes pas face au livre, jadis clôturé et solide, mais à sa désagrégation en plusieurs feuilles et plusieurs fichiers.

Sur la table de travail nous avons défait l'unité du livre ; la première partie de cette recherche est redevable du passage sur cette table. Aucun lecteur, même celui qui connaît les livres d'extraction, ne peut recomposer l'unité de la boîte du livre. Nous avons construit des scènes en faisant jaillir une matérialité vers un état plus volatil et instable ; la lecture, la copie et la citation ont transmué, voire morcelé, la fermeté du livre dans des nœuds problématiques qui tissent le réseau discursif de l'art latino-américain. Toutefois, ce réseau où l'art est inscrit ne s'étale pas sur la table de travail. Le récit des historiens d'art n'est qu'un point d'une tridimensionnalité plus complexe dans ce réseau. Certes le livre garde toujours la potentialité d'un réseau extensif et le mouvement que nous avons amorcé recroqueville le livre vers sa matérialité. Chaque page du livre dessine un nœud de ce réseau que nous essayons d'ouvrir. En ce sens, le lieu où le réseau se tisse est davantage dans la boîte à fiches de l'historien d'art, non plus dans l'extensivité des archives, mais dans l'instabilité et dans la permanente ouverture de la

boîte à fiches. C'est là dans son intérieur où se mêlent et se retrouvent toutes les opérations d'interruption et la discontinuité avec les images de reproduction technique.

La boîte à fiches et l'archive

Le livre s'ouvre au lecteur pour qu'il puisse chasser et fouiller les meilleurs extraits ; semblable à l'image d'enfance lors de la chasse aux papillons, la scène d'une prise de notes se rapproche :

Et dans quel état était le terrain de chasse derrière moi ! Les herbes avaient été foulées, les fleurs piétinées. Le chasseur lui-même, faisant bon marché de son propre corps, l'avait jeté tout entier après son trouble, et au-dessus de tant de destruction, de maladresse et de violence, se tenait, dans un repli du filet, tremblant et pourtant plein de grâce, le papillon terrorisé⁴⁹⁴.

Sur la table de travail, au-dessous des feuilles, des fiches, des cahiers, le livre traversé par de petites banderilles de couleurs qui signalent les arrêts de la lecture, est alors apprivoisé. Si la scène nous semble violente et embrouillée, c'est justement dans l'agitation où le chercheur 'chasse' ses extraits. On l'avait déjà aperçu lors de la citation, où la violence de l'arrachement du contexte induit aussi le geste de sauvetage ; le texte est aussi un territoire de chasse. Le flair n'est plus une qualité distinctive du chasseur ; cette acuité accompagne aussi le collectionneur dans ses achats et ses retrouvailles, mais aussi l'étudiant qui, enfoncé dans les livres, guette les citations.

Etudiant et chasseur. Le texte est une forêt dans laquelle le lecteur est le chasseur. Des craquements dans la fourré –idée, la proie craintive, la citation-, une pièce du tableau de chasse⁴⁹⁵.

Les trophées de chasse s'emmagasinent dans le fichier ; ils ne s'exhibent pas, car ils appartiennent au travail d'écriture. Il est possible de rassembler le produit de ces expéditions de plusieurs manières. Une liste détaillée de titres lus ne serait qu'une énumération ou une première

⁴⁹⁴ Walter Benjamin, «Chasse aux papillons», 42.

⁴⁹⁵ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle: le livre des passages*: [m 2a, 1] 799.

ébauche d'inventaire ; elle ne suffira pas à montrer l'embarras qui suit l'affût. Mais toutes ces notes, griffonnées et réunies dans une boîte, offrent une vue des labyrinthes de l'écrivain. Certes, les labyrinthes et les agitations lors de l'écriture peuvent être saisis aussi dans les manuscrits, dans les livres manipulés et marqués, dans la correspondance intime, parmi d'autres 'documents'. Néanmoins, la boîte à fiches⁴⁹⁶ est enrobée d'une allure discrète ; autrement dit, la boîte à fiches n'est pas foncièrement un objet d'exhibition, mais un objet de récollection. Les boîtes d'entomologie disposées sous le regard du curieux ne sont que l'aboutissement d'une série d'opérations, de soins et de tâtonnements lors de la rencontre avec les papillons ; elles donnent forme et structure au travail de récollection. À cet égard, les boîtes à fiches condensent le travail de plusieurs expéditions. Cependant, cette perspective sur la boîte à fiches, peut tout de même s'anéantir. En la plaçant à côté de matériaux de travail différents, tels des vestiges de la vie intellectuelle du personnage, la boîte à fiches se transforme en objet d'exhibition et aussi en objet d'étude. Elle entreprend, ainsi, la démarche inverse qui est à son origine ; au lieu de s'ouvrir pour animer encore des lectures et des correspondances possibles, elle s'enfonce comme témoin d'un travail fini. La boîte à fiches, ajoutée aux manuscrits, à la correspondance personnelle, aux livres lus et aux publications, configure un tout nouvel agencement de ce qui auparavant était sous le signe du déplacement et de la mobilité. Cet ensemble donne forme et contenu à l'archive. Certes, plusieurs transformations, voir métamorphoses, vont se poursuivre dans ce passage : tout d'abord du 'matériel' vers le 'document', pour aboutir finalement, dans la structure de l'archive. Autrement dit, il ne suffit pas de réunir le matériel pour donner forme à une archive. Il faut donc transmuier les feuilles, ces éléments à l'état brut, en documents.

Le document et de façon plus aiguë l'archive sont les fétiches de tout historien. Cela est dû, d'une part et de façon abrégée, au document qui sert de témoin dans un récit qui tente de montrer comment les choses se sont réellement passées, pour reprendre les mots de

⁴⁹⁶ Dans le mot 'boîte à fiches' résonne encore la boîte à lecture ; c'est en emboîtant l'une dans l'autre que les deux exercices –écriture et lecture- s'intègrent dans la pratique du chercheur comme dans les exercices chez l'enfant. Bien qu'aujourd'hui, dans le domaine non-institutionnel, le fichier ou la cartothèque ou tout simplement la boîte à fiches, aient perdu leur présence matérielle, nous voudrions ressaisir à travers ce mot les opérations qu'y sont présentes.

Benjamin⁴⁹⁷. D'autre part, l'archive semble fournir les pièces dans une enquête de type policier. Autrement dit, l'archive configure le lieu où l'historien va fouiller et chercher les pièces manquantes au grand puzzle de l'histoire. La perspective indicielle de l'histoire, appuyée surtout dans la valeur du document comme élément ou pièce lors de l'enquête, forge l'unité revoulue de l'archive. Dans l'article *Archives, objet empirique et intuition. Du rapport passé/présent de l'historien*⁴⁹⁸, Sophie Wahnich retrace les liens entre l'archive, le document et le paradigme indiciel comme méthode de travail chez l'historien. La traversée du texte relie notamment les réflexions de George Duby, Arlette Farge, Carlo Ginzburg, Michel de Certeau et Walter Benjamin.

Il ne s'agit pas ici de questionner les rapports conceptuels qui s'étendent entre chaque auteur et les problèmes qui en découlent. Nous voulons, en revanche, nuancer la portée chez Benjamin de la notion d'indiciel. A cet égard, il nous semble que la valeur indicielle dont Benjamin a pourvu le document est d'être le résultat d'une construction et aussi d'une destruction ; être le vestige, en l'occurrence le témoin, d'un processus de destruction sur lequel s'érigent les valeurs de la culture. Car, bien qu'il s'agisse de déstabiliser le concept de document, il faudra d'abord déranger, bousculer le chercheur de la passibilité de son regard vis-à-vis de la culture. L'historien face au document doit « prendre conscience de la constellation critique dans laquelle tel fragment de passé entre avec tel présent⁴⁹⁹ ». Il va à l'encontre des procédures historicistes que le philosophe n'hésitera pas à caractériser comme contemplatives et sereines. C'est dans ces conditions que le document peut être interrogé et reconnu en tant que singularité qui peut faire éclater à tout moment la continuité historique. Il va ainsi à l'encontre d'une approche historiciste qui cible, à travers le document, l'élaboration d'une histoire inoffensive, respectueuse d'un héritage qui tente de maintenir le même ordre et le même récit. Le document, selon l'historicisme, est compris comme une clôture, une cristallisation du passé qui doit être protégée, voire préservée. C'est l'histoire, parmi d'autres disciplines, qui prend la tâche de cette

⁴⁹⁷ « Décrire le passé tel qu'il a été » voilà, d'après Ranke, la tâche de l'historien. C'est une définition toute chimérique. Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », dans *Écrits français*, sous la dir. de Walter Benjamin, Paris: Gallimard, 2003; réimpression,

⁴⁹⁸ Sophie Wahnich, « Archives, objet empirique et intuition. Du rapport passé/présent de l'historien », dans *Les méthodes au concret. Démarches, formes de l'expérience et terrains d'investigation en science politique*, sous la dir. de Centre Universitaire de Recherches Administratives et Politiques de Picardie (CURAPP), 211-228, Paris: Presse Universitaire de France, 2000; réimpression,

⁴⁹⁹ Walter Benjamin, « Eduard Fuchs, collectionneur et historien. », 174-175.

conservation. Il ne s'agit guère de documents, de leur matérialité, mais de leur inscription fonctionnelle au sein d'un récit qui cherche à gommer la charge explosive dont il est investi. Il faudra, alors, renoncer à la contemplation bienveillante de la culture comme construction 'humaniste'. Car aucun regard sur la production culturelle ne peut se soustraire de la violence dont elle est née et, en ce sens, tout document doit se rapporter à ce double jeu entre construction et destruction.

Il n'existe aucun témoignage de culture que ne soit en même temps un témoignage de barbarie. Aucune histoire de la culture n'a encore rendu justice à ce fait fondamental et ne peut guère espérer le faire.⁵⁰⁰

Le double tranchant dont le document est investi, cible de manière aiguë toute instrumentalisation de document comme témoin docile. En outre, ce questionnement lancé par le document s'étend plus loin de la pratique d'une discipline pour déstabiliser les ensembles structurés et institutionnalisés qui tiennent à la préservation matérielle de la culture. Ainsi, le document est chargé d'une puissance qui ébranle leur emplacement et leur classification paisible dans l'archive. Finalement, il faudra aussi noter que le paradigme indiciaire est, parmi tant d'autres, une voie d'accès aux archives et une méthode de travail pour les historiens, mais qu'il ne s'attarde pas sur l'élaboration et la problématisation des documents.

Nous voudrions dessiner une sorte de séquence que marquent différentes procédures de travail. Au cœur de cette séquence se retrouve le statut différentiel du document qui le fait placer du côté de la boîte à fiches ou dans l'archive. À cet égard, une première réponse se penche sur la provenance des documents. D'emblée, une distinction entre les termes semble s'imposer. Imprimés ou manuscrits, procès verbal ou carnet intime, correspondance privée ou communication officielle, dessinent à chaque fois les frontières de l'archive. En d'autres mots, l'ensemble des matériaux réunis sous la forme du 'fond' n'ont pas toujours le même statut. La distinction entre source première et secondaire parcelle l'ensemble des feuilles ; cette distinction amènera aussi une hiérarchisation dans le travail de l'historien, en privilégiant davantage l'exploration des sources primaires. D'une certaine façon, cette

⁵⁰⁰ Walter Benjamin, «Eduard Fuchs, collectionneur et historien.», 187.

distinction des sources ébauche un type de relation entre l'historien et leur objet d'étude, relation qui, par ailleurs, se cristallise dans l'écriture de l'histoire.

Au sens strict du terme, celui employé dans le domaine des études d'archivistique, une archive se consacre à la conservation de documents. En France, la loi du 3 janvier 1979 définissait l'archive comme «l'ensemble des documents, quels que soient leur date, leur forme et leur support matériel, produits et reçus par toute personne physique ou morale, et par tout service ou organisme public ou privé, dans l'exercice de leur activité ⁵⁰¹ ». Bien que cette définition soit contestée et réécrite ensuite par d'autres lois, elle demeure en tant que fondements généraux des archives. L'ampleur d'une telle définition comprend un nombre insensé de documents et l'échelle des Archives devient, véritablement, incommensurable.

Face à l'ampleur de cette définition, les historiens vont essayer de ressaisir la dimension des Archives par le biais de leur matérialité, mais aussi dans la réflexion sur les méthodes de travail de l'historien. À cet égard, Arlette Farge tentera de cerner l'archive à travers ses documents :

L'imprimé est un texte, intentionnellement livré au public. Il est organisé pour être lu et compris de nombreuses personnes ; il cherche à annoncer et créer une pensée, à modifier un état de choses par la mise en place d'une histoire ou d'une réflexion. Il s'ordonne et se structure, selon les systèmes plus ou moins aisément déchiffrables et, quelque apparence qu'il revête, il existe pour convaincre et transformer l'ordre des connaissances⁵⁰².

D'emblée, les livres ont une tâche précise et monumentale : celle de transformer l'ordre des connaissances. Le livre imprimé doit circuler parmi le public, former le lecteur et secouer le discours instauré. « Rien à voir avec l'archive » précise Farge pour qui l'archive, emportée par le statut des documents, garde les traces et ordonnancement des figures du réel⁵⁰³. Certes, l'archive décrite par Farge est, en effet, l'archive judiciaire

⁵⁰¹ *Journal officiel* du 5 janvier 1979, cité dans Sophie; Duclert Coeuré, Vincent, *Les archives* [2001]. Paris: La Découverte, 2011; 7.

⁵⁰² Arlette Farge, *Le goût de l'archive* [1989]. Point Histoire . Paris: Editions du Seuil, 1997; 12.

⁵⁰³ L'archive pétrifie ces moments au hasard et dans le désordre ; chaque fois, celui qui la lit, la touche ou la découvre est d'abord provoqué par un effet de certitude. La parole

du XVIII^{ème} siècle ; cependant, il est possible d'en tirer les traits caractéristiques de l'archive en tant qu'institution de conservation documentaire. En ce sens, l'auteur remarquera que :

L'archive ne ressemble ni aux textes, ni aux documents imprimés, ni aux 'relations', ni aux correspondances, ni aux journaux, ni même aux autobiographies. Elle est difficile dans sa matérialité⁵⁰⁴.

Or cette matérialité des archives, difficile à saisir, semble être la clé de voûte de leur structuration. L'archive, d'après Farge, est foncièrement liée à un type particulier de documents : ceux qui à leur origine n'étaient pas destinés à une circulation massive ou publique. D'abord, l'archive regroupe une masse de feuilles remplies par le mouvement de la vie privée ou par les contraintes de la vie institutionnelle ; ces feuilles n'ont rien à voir avec l'intensité d'une circulation publique et en ce sens, elles gardent toujours l'allure de quelque chose d'intime, voire de privé. Elle est, en somme, la réunion des feuilles ordinaires qui ne dessinent aucun visage particulier ; elle s'enfonce dans l'anonymat des témoins ou bien dans l'intimité de la vie d'un homme ou d'une femme ; « elle les fauche dans leur vie quotidienne⁵⁰⁵ » précise Farge. C'est pour cela que le travail dans l'archive, la dépouille des documents, cherche à dénicher les bribes qui arrivent à donner de l'épaisseur au simple rassemblement des feuilles. 'Recueillir la parole vive' ou retrouver le 'petit cadeau de l'archive' ou encore céder vers « l'inattendu plaisir de la rencontre soudaine », de la 'belle retrouvaille', sont des adjectifs et des actions qui décrivent la hantise des historiens lors de la dépouille. Dénicher la perle rare, comme une devise, marque le parcours de l'historien parmi les documents. Néanmoins, cela n'arrive pas toujours et le travail minutieux de la dépouille s'avère être le moyen le plus valide pour entamer la traversée.

La démarche est en fait semblable à celle du rôdeur, cherchant dans l'archive ce qui y est enfoui comme trace positive d'un être ou d'un événement, tout en restant attentif à ce qui fuit, ce qui se soustrait et se fait, ce qui se remarque comme absence.

dite, l'objet trouvé, la trace laissée deviennent figures du réel. Arlette Farge, *Le goût de l'archive*: 18.

⁵⁰⁴ Arlette Farge, *Le goût de l'archive*: 10.

⁵⁰⁵ Arlette Farge, *Le goût de l'archive*: 37.

Présence d'archive et absence d'elle sont autant de signes à mettre en doute, donc en ordre⁵⁰⁶.

L'archive configure ainsi une masse désordonnée qui, sous les yeux du chercheur et à travers les gestes de la recherche, trouvera une forme et un sens. Or, c'est dans le travail de l'historien que la masse anonyme s'organise autour du récit. En d'autres mots, c'est le travail de l'historien enfoncé dans les dédales de l'archive qui redonne la parole à tous ceux qui étaient muets parmi la masse anonyme des documents.

L'un des gestes du travail de l'historien au sein de l'archive nous l'avons déjà retrouvé lors du travail de recherche dans les livres : la copie. Ici la copie est délibérément un moyen pour 'retenir' et emmagasiner l'information issue de la lecture de l'archive⁵⁰⁷. L'historien, submergé dans la profondeur des archives, ne reconnaît pas les heures passées « en bibliothèque à consulter l'archive [...] à la recopier, sans en changer un mot ⁵⁰⁸ ». Le geste semble identique à celui que dessine la marche sur la route du texte benjaminien.

Le goût de l'archive passe par ce geste artisan, lent et peu rentable, où l'on recopie les textes, morceaux après morceaux, sans en transformer ni la forme, ni l'orthographe, ni même la ponctuation. [...] Comme si la main, en reproduisant à sa façon le moulé des syllabes et des mots d'autrefois, en conservant la syntaxe du siècle passé, s'introduisait dans le temps avec plus d'audace qu'au moyen de notes réfléchies, où l'intelligence aurait trié par avance ce qui lui semble indispensable et laissé de côté le surplus de l'archive⁵⁰⁹.

Les gestes semblent être les mêmes que ceux du copiste qui se laisse ordonner par le texte lui-même ; cependant, il s'agit moins d'une copie que d'une transcription de l'information. Souvenons-nous que le texte benjaminien portait son attention sur la lecture où la copie s'érigait alors comme une opération plus active que le simple survol des yeux sur la page du livre. Souvenons-nous encore que la copie chez Benjamin induisait la transformation ; c'était sur le mouvement de transformation et de suspension de la copie où nous avons logé sa puissance. Toutefois, la copie dans l'activité de l'archive trace un autre parcours. Plus qu'un

⁵⁰⁶ Arlette Farge, *Le goût de l'archive*: 88.

⁵⁰⁷ Cf. Arlette Farge, *Le goût de l'archive*: 24.

⁵⁰⁸ Arlette Farge, *Le goût de l'archive*: 24.

⁵⁰⁹ Arlette Farge, *Le goût de l'archive*: 25.

exercice de lecture, la copie est un outil dans le fichage de l'information ; ainsi, le texte recopié sur la fiche doit pouvoir témoigner, voire reproduire, la valeur du document dans le flux de documents semblables. C'est grâce à la copie que la bribe émerge de la masse désordonnée, que les noms sont arrachés des feuilles et leur voix surgit. Certes, il y a dans le travail d'archive une activité de lecture et l'exercice de la lecture entraîne une gymnastique particulière. Pour traverser le dédale des archives, il faut lire, mais d'abord, « il faut simplement savoir lire ». La lecture des archives est un savoir que l'historien acquiert avant de se submerger dans les fonds. Ce savoir lire entame d'autres opérations; par exemple, Farge signale « qu'il faut patiemment mettre de l'ordre dans ces situations mises en lumière par ce choc soudain, repérer les discordances et les écarts⁵¹⁰ ». La lecture des documents ne traverse que les feuilles, elle organise le matériau. La copie est une des stratégies de cette mise en ordre amorcée par la lecture. Mais la lecture et la copie n'assurent pas le travail dans l'archive. Il s'agit d'une pratique qui s'exerce dans le dépouillement des feuilles ; il est question donc, des opérations qui aboutissent, à leur tour, à l'écriture d'une nouvelle archive. Autrement dit, la manipulation du matériel, l'organisation des documents, la sélection des fonds et la transcription des témoignages sont des opérations qui, en les accomplissant, fabriquent un objet nouveau, constituent une autre forme de savoir, écrivent une nouvelle archive⁵¹¹.

Dans cette construction d'une autre forme de savoir, la copie des documents est loin de vouloir déstabiliser ou de mettre à l'épreuve la voix du témoin. Car si le travail de l'historien vise à redonner la parole à ce peuple de mots qui émerge de l'archive, la copie doit assurer le chemin de la restitution. Cela semble être la clef de voûte du travail dans l'archive : restituer au sein de l'histoire la parole muette dans les archives ; autrement dit, ordonner le bavardage des documents pour établir la séquence d'un récit qui met en lumière des personnages anonymes ou des scènes mésestimées dans le discours historique ; « le restituer comme sujet de l'histoire » comme l'affirme Farge. Si la copie ne s'engage pas dans le chemin de restitution de l'autorité, l'objet de la démarche de l'historien s'effondre et la parole sauvée de la masse des documents reste muet. En effet, la copie ne suspend pas l'autorité et pour autant, le geste de suspension est toujours présent dans l'exercice de la copie. La

⁵¹⁰ Arlette Farge, *Le goût de l'archive*: 41.

⁵¹¹Cf. Arlette Farge, *Le goût de l'archive*: 79.

vigilance de l'historien est alors mise en œuvre. La bienveillance de ce principe de restitution directe de l'autorité n'efface pas, en revanche, la transformation que le travail de la copie implique. Elle est foncièrement une opération de transformation et malgré la vigilance de l'historien, la retranscription sur la feuille blanche, emporte toujours un degré d'altération.

La citation, conçue comme l'une des formes d'extraction du matériau en même temps que de sa restitution, garde dans le travail de l'archive un statut particulier. Étant donné que le travail de l'historien est proche par ces opérations de celui de l'inspecteur, la citation doit faire preuve de sa fiabilité. L'analogie entre historien et inspecteur n'est pas sans conséquences, car parmi le langage de l'historien, la vigilance, la preuve, la trace et la démonstration, sont toujours présentes.

L'écriture de l'histoire est une sorte de mise en œuvre d'une recherche qui retrouve parmi les documents les traces, les indices, les preuves matérielles d'un événement. Au cœur de cette démarche, « la citation ne peut jamais être une preuve » des faits historiques ; en revanche, elle doit garantir la fiabilité de sources citées. L'inclusion de la citation, toujours selon Farge, comprend trois fonctions principales. D'abord, elle met en scène une nouvelle situation et en faisant cela, elle amorce le mouvement de progression du récit⁵¹² La deuxième fonction a pour tâche d'étonner, de faire basculer la lecture et de surprendre le lecteur, « c'est la citation-rupture » qui casse le récit. Finalement, la troisième fonction, reconnaît dans la citation la valeur de semer une pause dans le récit, « de moduler l'écriture du récit par des éclats d'images⁵¹³ ». Les trois fonctions de la citation se rapportent au fonctionnement du récit ; en ce sens, elle est un outil dans le travail d'écriture. En tant qu'instrument de l'écriture de l'historien, la citation reste liée toujours au contexte d'extraction ; comme la copie qui n'arrive pas à déclencher sa force, la puissance de la citation reste aussi anéantie. Il nous semble que si la citation et la copie ne portent aucune charge de déstabilisation, de suspension ou bien de transformation, tout repose donc, sur le travail d'écriture de l'historien.

À l'intérieur de l'archive les opérations de travail sont semblables à celles dans la bibliothèque. En outre, dans les textes, l'utilisation synonymique d'archive pour bibliothèque est fréquente. Cependant,

⁵¹² Arlette Farge, *Le goût de l'archive*: 92.

⁵¹³ Arlette Farge, *Le goût de l'archive*: 93.

chacun de deux sites de travail, nous l'avons déjà énoncé, loge des matériaux différents. Ainsi, la bibliothèque ne peut se transmuier en archive qu'en changeant le statut des ses collections et de ses exemplaires en fonds et en documents ; autrement dit, en éloignant ses exemplaires du caractère reproductible dont ils sont issus. Bien entendu, il y a des bibliothèques dont les exemplaires ne s'attachent pas fermement à leur condition de reproductibilité ; c'est le cas de certains livres et manuscrits rares et antiques dont accès est censé avoir les mêmes restrictions que certains documents prisés dans l'archive. Les annotations que nous avons faites jusqu'alors se dirigent vers des archives documentaires et des bibliothèques plus ou moins ouvertes à la recherche académique, c'est-à-dire en considérant plus ponctuellement les archives et bibliothèques de libre accès. Il nous semble que la distinction entre bibliothèque et archive peut reposer sur le statut matériel de son patrimoine. Bien que cette différenciation doive être nuancée et ajustée dans chaque cas, il nous semble tout de même, que les opérations de travail que nous avons remarquées, s'accordent aux caractéristiques du matériau.

La traversée diagonale par l'archive

L'archive que nous configurons à partir des annotations chez Farge correspond, peu ou prou, à l'archive des historiens ; c'est-à-dire à ce dispositif d'extraction de matériau où siègent les sources primaires en attendant leur activation. L'archive, d'abord, ressemble à une masse désordonnée de feuilles qui sont soumises à une organisation large dans les fonds. Le premier geste de l'historien, nous l'avons remarqué, est la mise en ordre pour ensuite entamer la dépouille. Or c'est dans la mise en ordre que les feuilles ramassées deviennent documents de lecture, de réflexion puis d'extraction.

L'ordre à l'intérieur de l'archive distribue la parole, organise l'interlocution tout en accordant le bavardage pour en faire surgir une seule voix. Tout cet ensemble désordonné aide à contenir les feuilles ramassées et pour autant, elles semblent être différentes. La différence entre chaque feuille n'est pas signée par son contenu ou, autrement dit,

les feuilles ramassées occupent un emplacement différent selon la disposition et l'organisation du chercheur. Posées comme des signes lumineux que dessinent les points de contact d'un réseau plus large et plus complexe, les feuilles se connectent avec d'autres points d'intérêts, d'autres sujets oubliés et d'autres pratiques. L'archive devient ainsi plus vaste et son contenu inépuisable. Soudain le travail d'extraction nous semble impossible. Le travail dans l'archive serait donc la description du dessin d'une carte configurée à partir des feuilles. Une carte, tel un guide, perce les strates de l'archive en éparpillant tous les fonds pour faire surgir de la profondeur des cristallisations historiques. Désormais, le travail dans l'archive s'avère plus problématique, car il exige de nous écarter des techniques traditionnelles de l'histoire comme la formalisation ou l'interprétation⁵¹⁴. En effet, c'est Foucault qui considère cette compression de l'archive comme une superposition des strates qui attendent d'être percées. L'archéologie est la pratique, la discipline de fouiller dans les archives et l'archéologue est celle qui peut traverser toutes ces strates en dessinant des trajectoires variables, en repérant des séries et en s'enfonçant dans la tridimensionnalité qui s'ouvre.

Nous ne reviendrons pas sur les annotations déjà faites autour de l'archéologie et la discontinuité dans la démarche de l'histoire. Néanmoins, nous voudrions insister encore sur la forme de l'archive envisagée par Foucault. Il nous semble que dans cette réflexion il y a une tournure particulière qui égare les chemins de Benjamin et de Foucault. Notons, d'abord que l'archive chez Foucault comporte nombre de caractéristiques que nous venons de souligner. D'une façon abrégée, la réflexion chez Foucault autour de l'archive s'appuie sur la forme générale de l'archive, celle conçue par les historiens et sur le travail de recherche. C'est en s'appuyant sur cette forme qu'il amorce le mouvement de problématisation qui s'étendra vers le champ plus large d'une critique de l'histoire.

« J'appellerai archive non pas la totalité des textes qui ont été conservés par une civilisation ni l'ensemble de traces qu'on a pu sauver de son désastre⁵¹⁵ » précis Foucault en ciblant comme objectif la définition traditionnelle d'archive. L'archive est bien plus que le fait de ramasser et de conserver ; elle ne garde pas les 'traces' d'une civilisation,

⁵¹⁴ Gilles Deleuze, *Foucault*: 41.

⁵¹⁵ Michel Foucault, « Sur l'archéologie des sciences. Réponses au Cercle d'épistémologie », 708.

« mais le jeu des règles qui déterminent dans une culture l'apparition et la disparition des énoncés, leur rémanence et leur effacement, leur existence paradoxale d'événements et des choses⁵¹⁶ ». La recherche des énoncés, voilà à quoi s'attaque le nouvel archiviste qui ne se noie pas dans les profondeurs des fonds, mais qui perce les couches successives. Loin de la docilité du nageur, la traversée des archives semble être plus physique et plus violente. Le chercheur face à l'étendue de la masse documentaire trouve les différentes fêlures et provoque, en retour d'autres brèches. C'est en renforçant les fêlures et en multipliant les brèches que le travail de l'archéologue fait jaillir l'historicité des énoncés, des pratiques et des objets de savoir. Il ne s'agit pas, cependant, de faire surgir quelque chose qui demeurerait caché ou secret ; au contraire, c'est dans la proximité, voire dans la familiarité des règles, des pratiques et des conditions, que l'archéologie retrouve sa puissance. Les fouilles, auparavant le dépouillement, prennent une direction différente dans l'archive :

Ce que je cherche ne sont pas des relations qui seraient secrètes, cachées, plus silencieuses ou plus profondes que la conscience des hommes. J'essaie au contraire de définir des relations qui sont à la surface même du discours ; je tente de rendre visible ce qui n'est invisible que d'être trop à la surface des choses⁵¹⁷.

Ce qui se trouve dans l'archive ou ce qui fait l'objet de la recherche dans l'archive n'est pas la 'belle retrouvaille' ou encore l'indice documentaire des faits historiques. Bien que la perle rare puisse émerger suite au travail de l'archéologue, elle ne dessine nullement un guide ou une lueur. Il s'occupe, désormais, des énoncés et sur ce plan, il est difficile de hiérarchiser la portée des énoncés. D'abord, l'archéologue dispose et étale tous les éléments : les mots, les phrases, les propositions qui sont extraits du murmure ; cela correspond au travail de récollection. Mais la disposition ordonnée des éléments, même la description de ses origines, n'amorce pas l'analyse archéologique envisagée par Foucault. Il faudra donc entreprendre le travail de coupure et de déstabilisation de l'ensemble pour repérer la singularité historique qui se loge dans l'archive.

⁵¹⁶ Michel Foucault, «Sur l'archéologie des sciences. Réponses au Cercle d'épistémologie», Texte 59, p 709.

⁵¹⁷ Michel Foucault, «Michel Foucault explique son dernier livre», 772.

D'après Foucault, les énoncés représentent l'une des formes de la singularité historique. Ils sont des formations multiples et dynamiques qui traversent les couches sédimentées dans plusieurs directions. C'est pour cela que le perçage de l'archive n'est pas horizontal ou vertical ; il se dirige toujours en dessinant la diagonale, direction qui permet, par la suite, de traverser plusieurs niveaux des énoncés.

Pour retracer l'historicité d'une pratique, de la construction d'un objet de savoir, d'un discours, il n'est pas question d'aller vers l'enquête des origines ou des fondations. L'archéologie, en renversant le chemin de l'histoire, cherche à partir du présent les traces de cette historicité validée par une pratique, façonnée par un objet, modelée par un discours. Ainsi, l'archive réunit « l'ensemble des discours effectivement prononcés ; et cet ensemble de discours est envisagé non pas seulement comme un ensemble d'événements qui auraient eu lieu une fois pour toutes et qui resteraient en suspens, dans les limbes ou dans le purgatoire de l'histoire, mais aussi comme un ensemble qui continue à fonctionner, à se transformer à travers l'histoire, à donner la possibilité d'apparaître à d'autres discours⁵¹⁸ ».

L'archive n'est guère qu'une masse de documents fixés dans le passé ; dans l'archive s'actualise l'histoire du présent. Pour Foucault l'archive amène le travail de récollection de toutes les traces discursives qui permet la reconstitution de l'ensemble de règles qui, à un moment donné, ont forgé les limites et les caractéristiques d'une pratique. Mais ces traces discursives ne sont pas liées de façon étroite à un système linguistique ; l'archive, en ce sens, ne dessine nulle hiérarchisation. L'archive foucauldienne restitue aux traces leur statut dans l'événement discursif dont elles font partie.

L'archive ainsi comprise contient la totalité des événements discursifs qui ont signé au fil du temps, les pratiques et les objets de savoir. Elle devient, en ce sens, une institution. Toutefois, cet emplacement en tant qu'institution ne simplifie par les choses, car toute institution implique déjà des énoncés que complexifie davantage le rapport du chercheur aux objets, aux sujets et aux concepts. Nous ne nous attarderons pas sur la série de questionnements qui en découlent. Il suffit de prendre note du tournant décisif chez Foucault pour qui l'archive devient plus vaste et dont la direction ciblée de sa traversée est

⁵¹⁸ Michel Foucault, « Michel Foucault explique son dernier livre », 772.

dessinée par la diagonale. Cette traversée diagonale de l'archive croise la verticale qui distingue et organise les différents types de savoirs, de pratiques et de discours, mais aussi l'horizontale que dessine toute périodisation historique. L'archive comme superposition des couches exige l'avancée en diagonale, car elle peut jalonner d'autres temporalités lors de la recherche. En ce sens, « chaque périodisation, précise Foucault, découpe dans l'histoire un certain niveau d'événements et, inversement, chaque couche d'événements appelle sa propre périodisation⁵¹⁹ ».

Si l'archive devient extensive, alors comment organiser le matériau ou bien en quel point de cette étendue est-il possible de commencer ? Les séries, comme méthode de travail, semblent être le fil d'Ariane pour s'avancer dans l'archive, mais comme nous l'avons déjà remarqué, elles organisent le matériau extrait après le perçage. Autrement dit, l'élaboration des séries est l'une des opérations d'inscription et de description documentaire. Ce que cherche l'archéologue dans les archives est la configuration soudaine d'un 'cas' parmi les feuilles ramassées. Ce cas, au sens large et plus courant du terme, bien qu'il soit isolé, peut entrer, tout de même, sous le coup de l'usage général d'une règle ou d'une loi. Chez Foucault le cas va à l'encontre du sens courant, car il est toujours aux bords des mailles interprétatives, en résistant à toute soumission aux règles. Le cas, en effet, se présente comme une singularité absolue qui déborde l'ordre et le classement pour affirmer la valeur de l'extraordinaire et de l'interruption dont il est porteur. Cette exceptionnalité du cas marque et déboîte les règles qui organisent le discours. En se soustrayant à toute réglementation, le cas signale les limites d'un tel cadre, le dehors et le hors-norme qui le caractérisent. Nous sommes loin d'une exceptionnalité fonctionnelle qui se dresse comme règle et comme exemple pour un ensemble ; le cas, compris dans ce jeu de forces, s'érige comme un événement singulier. La littérature chez Foucault et notamment le travail autour de Raymond Roussel, délimite avec plus de précision la valeur extraordinaire du cas, sans pour autant, le décaler en dehors de la portée du langage lui-même.

L'autre face de l'œuvre de Raymond Roussel découvre une forme d'imagination qui n'était guère connue. Les jeux des Impressions d'Afrique, les morts de Locus Solu n'appartiennent ni au rêve ni au fantastique. Ils sont plus proches de 'l'extraordinaire', à la manière de Jules Verne ;

⁵¹⁹ Michel Foucault, « Sur les façons d'écrire l'histoire », 586.

mais c'est une extraordinaire minuscule, artificielle et immobile : des merveilles de la nature hors de toute nature ; et bâties par de tout-puissants ingénieurs qui n'auraient le propos que de sculpter l'histoire grecque dans l'épaisseur diaphane d'un grain de raisin. Mais le disparate roussélien n'est point bizarrerie de l'imagination : c'est le hasard du langage instauré dans la toute-puissance à l'intérieur de ce qu'il dit ; et le hasard n'est qu'une manière de transformer en discours l'improbable rencontre des mots.⁵²⁰

Le cas est une singularité qui rompt, qui excède la régularité d'une règle tout en se rapportant au réel ; autrement dit, le cas bien qu'il soit extraordinaire, il n'est pas pour autant une bizarrerie ou un jeu de l'imagination. Certes, les cas sont toujours des événements, mais ils sont aussi soumis à une sorte d'exclusion et de renfermement sur eux-mêmes ; pour conjurer cet effet de cloisonnement, Foucault plaçait les cas dans le mouvement d'un réseau en dessinant des connexions et des écarts parmi les cas extraits de l'archive. Vraisemblablement, le cas peut être compris comme une unité guidée et organisée par la traversée dans l'archive. Si l'archive est foncièrement vaste et exhaustive, la distinction des cas rétrécit l'étendue dans une superposition de cartes qui les contient, tels des foyers qui en même temps, les relie.

La configuration du cas est, en quelque sorte, l'élaboration d'un instantané de ce vaste réseau discursif où s'inscrit l'art latino-américain. L'archive telle que l'a décrite Foucault s'actualise à travers la carte et ses points lumineux, considérés désormais comme des nœuds. Il s'agit de refuser de dessiner la totalité et la complétude d'une carte pour animer la description des points et des relations qui s'étendent entre eux. La première partie de ce travail insiste sur construction de scènes et de vues d'ensemble comme des panoramas à partir du morcellement du livre. Ces scènes et ces panoramas retracent un moment dans la fondation et l'inscription de l'art latino-américain dans ce réseau plus vaste et plus complexe. Certes il est toujours possible de retracer d'autres parcours et d'autres morcellements ; et de prendre alors un autre instantané du réseau. En ce sens, la configuration du cas décrit est, en quelque sorte, le résultat de la traversée par le matériau lors de la copie et de l'extraction.

⁵²⁰ Michel Foucault, «Pourquoi réédite-t-on l'oeuvre de Raymond Roussel? Un précurseur de notre littérature moderne», 450-451.

Toutefois, l'archive, d'où nos cas sont extraits, demeure mince et faible face à la portée documentaire de l'archive foucaldienne.

Les feuilles rassemblées

Entre l'archive foucaldienne et la boîte à fiches benjaminienne un écart se dessine. Alors que l'archive s'étale et s'accroît constamment dans le souci de l'exhaustivité, la boîte à fiches reste un moyen pauvre et fragile. À l'opposé du mouvement entamé par l'archive, la boîte à fiches grossit lentement tant qu'elle creuse son propre chemin parmi les documents. La boîte à fiches ramasse le travail éparpillé sur la table de travail, mais elle n'induit au matériau aucune règle d'organisation ou de classement stricte ; en revanche, elle relève de l'organisation dont le matériau est fait. C'est pour cela que la boîte à fiches n'offre aux feuilles ramassées aucune stabilité documentaire, car elle n'ordonne point de fonds ou de regroupements qui peuvent, par la suite, être consolidés en documents-monuments. Seulement, lors de son indexation dans les fonds des archives, une boîte à fiches est entraînée dans une démarche plus stable, voire monumentale du matériau. Il s'agit du même mouvement de monumentalisation que Foucault ciblait lors du travail de l'archéologie.

En repoussant la monumentalisation documentaire, la boîte à fiches embrasse un ensemble disparate et sans hiérarchie de documents. Comme une sorte d'échantillonnage de tout ce qui peut à un moment donné parvenir sur la table de travail, la boîte à fiche glane dans la dispersion. Images découpées des journaux, emballages de savon, tickets et serviettes en papier, fiches de lecture, fragments et feuilles de livres, photographies, cartes postales, cahiers griffonnés, notes de lectures, versions de textes, lettres et beaucoup d'autres documents, peuvent entrer dans la profondeur d'une boîte à fiches. L'échantillonnage devient donc disparate, car tout peut y être contenu et en effet, tout peut être contenu dans la boîte à fiches. Si tout est désordonné dans celle-ci comment travailler le matériau qu'elle contient ? Il est possible, cependant, de transposer la méthode sérielle pour étaler les documents à partir d'associations ou de nouveaux regroupements. Mais les séries, on

l'aura compris, exigent une sorte d'homogénéité et de régularité. Or, la boîte à fiches n'assure nulle homogénéité. Au contraire, elle semble désamorcer toute régularité pour encourager des associations impossibles. Comme le signalait Foucault pour l'archive, il est, en revanche, possible de s'appuyer sur le travail de la description détaillée des ensembles. Le péril et la limite de la description face à ces images saccadées sont de se borner à l'exercice du 'compte rendu', en détaillant de façon bienveillante la disposition des choses telles qu'on les a retrouvées sur la table de travail. Or la description doit se rendre fluide, volatile, associative. En somme, la boîte à fiches procède par transformation, par suspension et par association discordante du matériau. Donc le travail qui s'ensuit doit faire jaillir la puissance de ces images alors que « l'improvisation fait la force. Tous les coups décisifs seront portés comme en se jouant⁵²¹ ».

La boîte à fiches est un objet difficile à saisir pour le chercheur, car elle devient objet de recherche seulement lorsqu'elle est renfermée à jamais. Pendant qu'elle est ouverte, ses contours ne sont pas encore délimités. Ainsi, il est possible toujours d'y ajouter une autre image, une autre trouvaille faite lors d'une lecture jusqu'au l'avènement du geste qui renverse son contenu. Le livre, le texte ou l'album d'images sont en quelque sorte, des cristallisations du geste qui retourne la boîte. Par exemple, Jules Maciet récoltait des images découpées dans les journaux, dans divers albums, dans des catalogues, sans avoir pour autant un but précis. L'album d'images qu'il concoctait en collant ces vignettes découpées dessinait et formait un nouvel objet. Mais avant l'album d'images, ou l'écriture du livre, la boîte à fiches est un athanor qui rassemble et transmue les morceaux disparates. Ainsi, elle mélange, dissocie, morcelle et invente de nouvelles configurations, d'autres images issues de ce mouvement de contraction. On jette un coup d'œil du côté de la boîte à fiches et rien ne semble se configurer comme un événement. Tous ces morceaux jadis disposés sur la table de travail conservent leur statut fragmentaire, solitaire et ils n'ont pas l'impression d'avoir une influence quelconque à l'extérieur de la boîte, ils sont simplement des bribes arrachés d'un contexte. Dans la boîte à fiches, la notion de contexte est anéantie, car dans la coexistence des morceaux non hiérarchisés, elle propose un contexte fortement contingent, aléatoire et

⁵²¹ Walter Benjamin, «Objets de Chine», 146.

mobile qui se dessine à chaque fois que le collectionneur-chercheur s'en sert.

L'image de la boîte à fiches est de plus en plus éloignée du casier-tiroir d'une cartothèque ou d'une caissette endormie dans les fonds d'une archive. Si le destin de la boîte à fiches est le tiroir ou la caissette, nous devons d'abord nous arrêter : avant de commencer le travail d'écriture ou avant la confection même de l'album et, bien évidemment, avant une indexation et un catalogage. Nous regardons au-dessus des épaules du collectionneur au moment précis où il se met au travail. Il faut regarder de près ce qui se passe dans le moment même où le matériau est disposé encore une fois sur la table de travail, car la boîte à fiches est, en effet, un athanor qui condense de nouvelles images. Plutôt que d'embrasser les points focaux des événements, elle ramasse les débris, la poussière, les morceaux et les objets qui subsistent puis elle les renferme pour les exposer dans une image ou une lecture inédite. Bien évidemment, cette nouvelle exposition ne se fait pas sans perturbations. Le mouvement qui s'engrène est saccadé ; il s'enfonce dans un tourbillon de formes qui à toute vitesse produisent de nouvelles images. Cependant, le résultat n'est pas un pastiche ou un mélange du matériau contenu ; en revanche, la boîte à fiches agence à travers ses brusques mouvements, les agrégats en tant que formes nouvelles et toujours instables. Comprises de cette façon, les formes qu'elle produit sont loin d'être nettes ; elles chatoient et miroitent à l'intérieur de la boîte à fiches ; elles exigent le regard attentif de celui qui l'ouvre. Volatile et instable, elle peut éclater en mille morceaux sans connexion apparente et exposer son contenu comme un caprice du collectionneur-chercheur. Cela semble être le destin de nombreuses boîtes désactivées de leur charge potentielle lors de leur passage sur la table de travail d'un expert. L'expert examine minutieusement son fonctionnement, la disposition de ses éléments, l'organisation qu'elle atteste, puis il élabore une description détaillée et précise de ce qui fut jadis une source de perturbation. Voilà le travail qu'accomplissent la dissection bienveillante et l'explication généreuse.

L'expert, nous l'avons déjà remarqué, est une sorte de garant pour la stabilité des ensembles composés ; or, il ne joue pas avec les matériaux contenus dans la boîte ; il n'entreprend aucun rapport 'érotique' avec les objets disposés sur la table de travail. Il va, sagement, à l'encontre de tout ce qui fait le collectionneur-chercheur à chaque fois qu'il étale le contenu de sa boîte à fiches. Car ce dernier ne craint pas le morcellement, la

transformation de matériaux lors de leur séjour dans la boîte refermée. Au contraire, il prend en charge le défi de les regarder à nouveau, comme si c'était la première fois, pour redécouvrir une configuration étrange qui, du bout des lèvres, lui rappelle vaguement quelques mots.

Le travail que nous entamons avec les publications sur l'histoire de l'art latino-américain reprend la procédure de la boîte à fiches alors que les livres, on l'avait déjà remarqué, configurent un échantillon irrégulier d'une bibliothèque réduite. Le but de notre recherche est loin de s'élancer vers une exhaustivité historiographique des publications en Amérique latine⁵²². Au contraire, le point de départ est toujours un nombre de livres, de cas insignifiants qui ne dessinent aucune carte sur l'histoire de l'art, mais qui relèvent, en revanche, quelques points dans la construction du réseau de l'art latino-américain.

Notre archive est un tas de feuilles ramassées, d'images découpées, de livres morcelés et, bien évidemment, de fiches de lecture sans hiérarchisation possible, sans ordre apparent. La réflexion que nous avons amorcée avec les publications tente de ressaisir les procédures de travail telles la discontinuité et l'interruption. . À cet égard, la boîte à fiches ramasse le matériau en arrachant d'un contexte plus large les bribes, les citations et les fragments de publications ; nous ne gardons pas lors de l'extraction la valeur de l'ensemble livresque ; d'une certaine façon, celle-là est protégée par la bibliothèque. Sur les rayonnages de la bibliothèque, ces publications gardent leur stabilité discursive. Nous visons la déstabilisation du récit des historiens d'art construit autour d'œuvres d'art et d'un empilement de figures. Pour cela il faudra ébranler l'interruption du récit historique par le biais des images de reproduction technique coincées dans les pages du livre.

La traversée que nous venons d'esquisser autour la discontinuité et les procédures d'interruption, peut maintenant éclaircir notre approche du matériau de travail et éluder les questions qui en découlent. Ainsi, plus proches d'une boîte à fiches que d'une archive ou d'une bibliothèque, les publications ont suivi une transformation, voire une altération. Cela est dû, d'une part, au processus même de la traduction sur lequel nous ne pouvons pas nous attarder, mais, d'autre part, ces publications ont été transformées par le biais de la copie et de la citation. Cette transformation est en quelque sorte un exercice rusé pour éloigner toute

⁵²² En ce sens, nous proposons comme annexe bibliographique une liste de publications non exhaustive mais étendue sur l'art en Amérique latine.

prétention documentaire. Nous ne voulons guère transformer le statut des sources secondaires dont les livres sont investis ; de même que nous ne lisons pas les citations comme les échantillons dont elles témoignent par soustraction. Ce que nous regardons de près, avec autant d'insistance et d'attention, c'est la configuration à partir des ces bribes d'un instantané du réseau où l'art latino-américain s'inscrit.

Comme dans la boîte à ouvrage qui rappelle à Benjamin les travaux manuels de sa mère, il ne s'agit pas d'affirmer à travers l'accumulation d'œuvres, d'artistes ou d'expositions, les caractéristiques d'un art latino-américain. Il s'agit désormais de porter l'attention sur les rebuts, les marges même, du grand récit historiographique pour retracer encore d'autres traversées où les livres s'ouvrent, véritablement, à une tout autre lecture, une lecture fortement instable et dérangeante des images.

Il y avait aussi des boutons dans ce rebut, et nombre d'entre eux d'une forme comme on n'en jamais vue sur aucun vêtement. J'en ai trouvé des semblables beaucoup plus tard : c'étaient alors les roues du char de Thor, le dieu du tonnerre, tel que l'avait reproduit un petit maître d'école vers le milieu du siècle dans un livre de classe. Il fallait donc tant d'années pour que le sentiment que j'avais que toute cette boîte était destinée à autre chose qu'aux travaux de couture se confirmât devant une vignette pâle⁵²³.

C'est là, sur la page d'un livre, que nous retrouvons également la clé de voûte pour transformer encore une fois la boîte à fiches, pour étaler sur la table de travail le matériau, pour retrouver, comme dans les formes de boutons, de nouvelles associations et correspondances ; bref, pour amorcer dans un seul mouvement l'interruption du récit historiographique.

⁵²³ Walter Benjamin, « La boîte à ouvrage », 113-114.

Conclusion deuxième partie

La fermeté des récits historiographiques jadis clôturés dans les scènes de fondation ou bien dans les récits panoramiques est désormais défaite, voire même désarticulée. La discontinuité comme mouvement qui parcourt le travail de l'historien et qui s'inscrit dans le matériau même, met en évidence les strates de formation du discours sur l'art en Amérique latine. Désormais, il ne s'agit guère de retracer la généalogie de l'art ou d'entamer une lecture extensive de tous les épisodes de son historicité. La discontinuité et la valeur du cas comme singularité dessinent les jalons successifs des strates. Bien que l'archéologue foucauldien s'engage dans l'exhaustivité documentaire, il est toujours possible de décrire les relations qui se tissent entre des éléments hétérogènes qui configurent une strate. La dispersion charriée par la discontinuité dérobe, comme des points lumineux, ces instantanés où l'art latino-américain se configure dans un double rapport discursif et non-discursif. Or le mouvement de disjonction anime et dynamise la pratique de l'histoire de l'art et les opérations dont l'historien se sert.

Les deux traversées parallèles que nous avons esquissées à travers la discontinuité chez Foucault et les opérations d'interruption chez Benjamin, soulèvent nombre de problèmes fonciers au travail de l'historien. Au lieu de retracer des correspondances conceptuelles entre les deux philosophes, nous avons inscrit le mouvement même d'interruption et de discontinuité dans leur cheminement. En effet, le détour que nous avons inauguré en partant de la discontinuité comme mouvement de disjonction, s'est poursuivi dans les opérations de citation, de copie et plus largement, dans les réflexions autour des gestes dans la recherche. Bien que la disjonction soit le fondement de cette traversée, l'irréductibilité des concepts est également l'un des fondements. À cet égard, la discontinuité n'est pas contenue dans l'interruption et celle-là n'est pas plus une opération issue de la première.

Certes la disjonction mobilise les deux concepts ; toutefois, elle anime également le mouvement par lequel le rapport entre énoncés et visibilité peut être élaboré autrement. Alors que ce rapport anime la

discontinuité foucaldienne, nous divisons ce noyau. La visibilité, constitutive au concept de discontinuité, étaye nombre de réflexions chez Benjamin, notamment, celles relatives aux images historiques. En d'autres termes, il s'agit pour nous d'inscrire et de réinscrire le déplacement et la dislocation des concepts dans le parcours même de son élaboration. La discontinuité n'appartient pas à un seul domaine tandis que l'interruption se désagrège dans des opérations multiples et mobiles ; il nous fallait les arracher et en faisant cela, garder leur instabilité. Trois arrêts se sont succédé dans cette traversée : tout d'abord, nous avons placé les lieux de travail. Étayés sur les hantises de chaque philosophe, nous avons décrit deux espaces forts dissemblables qui, par ailleurs, ponctuent la pratique des historiens. Ainsi, la bibliothèque et l'archive font jaillir, à leur tour, des matérialités également différentes. À cet égard, le livre et le document sont à nouveau problématisés, mais cette fois-ci, sous l'angle de l'institution qui les contient. Enfin, nous avons signalé quelques gestes dans la recherche qui visent, notamment à l'interruption et au morcellement du matériau de travail. La boîte à fiches ramasse finalement, comme dans un athanor, l'instabilité et la dispersion de fiches de lectures, de copies, de découpages, de bribes lors du travail de l'historien d'art avec les livres.

Nous procédons par des emboîtements et par des déplacements de concepts, de lieux, d'opérations lors du travail avec le matériau. Bien évidemment, ce mouvement constant de disjonction charrie des écarts et de nouvelles approches parmi les concepts. Cela était l'objectif de cette deuxième partie : faire jaillir à partir de la mise en œuvre des concepts, de nouveaux rapports entre le matériau et l'enjeu conceptuel de ce travail.

La troisième partie de cette recherche s'attardera au problème du visible, notamment à travers les images d'illustration et les photographies d'œuvre d'art insérées dans les livres. Bien évidemment, la question de la reproductibilité technique est au centre de cette dernière partie, mais aussi l'instabilité que ces images déclenchent vis-à-vis du récit historique.

Troisième partie

Introduction

L'histoire de l'édition du livre a connu, pendant les dernières décennies, une véritable expansion. Notre objectif n'est pas de retracer l'historicité du livre en tant qu'objet culturel ; en revanche, il s'agit de ressaisir à travers ce détour, la cassure entre l'image de reproduction d'œuvres d'art et le discours de l'histoire de l'art. Il ne s'agit pas, cependant, d'une réflexion sur le rapport toujours complexe et étendu entre le texte et l'image. Il s'agit pour nous de restreindre davantage l'espace d'analyse en évacuant plusieurs questions, par exemple, le rapport entre texte et image. Nous sillonnerons le creux ouvert par le récit de l'histoire de l'art et les images de reproduction d'œuvres d'art dans les pages des livres. Pour cela nous pincerons, du bout des doigts, les feuilles des livres en y tirant, comme dans un flip-book, les images de reproduction technique. Nous n'envisageons pas par ce geste de donner aux images un mouvement apparent ; en revanche, en feuilletant les livres, en levant l'ancrage du texte, nous nous attarderons sur l'emplacement et les glissements de l'image dans le livre. L'image de reproduction technique et tout particulièrement les images de reproduction des œuvres d'art ont un mouvement chancelant même s'il peut être perçu comme un mouvement nonchalant. Nous le verrons dans le léger et constant frémissement qui promeut l'image de reproduction technique où se loge sa puissance.

Nous retracerons donc trois détours de l'image de reproduction technique. Ces trois détours sont, au sens fort du terme, trois coupures qui s'inscrivent dans une historicité plus large que ce que nous pouvons esquisser ici. Elles n'ont pas la prétention d'accaparer toute l'étendue de l'histoire de l'édition ou du livre d'art. Le premier passage revient sur l'importance de la description dans les récits des historiens notamment, dans le travail de Winckelmann. Pour ce dernier, la description avait une valeur toute particulière dans la formation de l'artiste, et nous verrons comment le souci de la description d'œuvres d'art chez Winckelmann, ouvre une fente pour y placer l'image de reproduction d'œuvres d'art à côté d'une nouvelle discipline florissante. Le deuxième détour reprend les

annotations faites par Wölfflin quant à l'utilisation des photographies dans les livres et les cours d'histoire de l'art. Peu d'historiens ont prêté autant attention à ce type de matériel, une source tout à fait secondaire – peut-être plus secondaire que les livres et les imprimés eux-mêmes. Nous extrairons de ces textes et de ces annotations d'importantes considérations pour notre matériau de travail. Enfin, le troisième détour de l'image de reproduction technique étudie les différents systèmes de projection de l'image dépendante les lors de cours d'histoire de l'art dès la fin du XIX^{ème} siècle jusqu'aux premières années du XX^{ème} siècle.

Ces annotations aboutiront de façon disruptive sur les problèmes déjà amorcés par Walter Benjamin dans ses articles sur la photographie, la reproductibilité technique et l'œuvre d'art. Néanmoins, le détour que nous ébauchons n'a pas pour objectif d'illustrer ou de gloser les articles du philosophe ou de donner une historicité au problème de l'image de reproduction technique. En revanche, il s'agit pour nous d'aborder par un tout autre biais, la question de l'écriture, de la copie, de l'interruption du discours, bref, de l'élaboration disciplinaire des objets. Alors, cette troisième partie reprend une nouvelle fois le matériau de travail, mais sous un autre angle. Elle ajoute et mobilise à toute la problématique dégagée une nouvelle strate : celui de l'image de reproduction technique et la reproductibilité de l'histoire de l'art.

Sur l'utilisation des images dans l'histoire de l'art

L'utilisation des images de reproduction d'œuvres d'art a toujours été présente dans l'exercice de l'historien d'art. Bien avant l'avènement de la reproduction technique des images, Winckelmann posait déjà le problème de la description⁵²⁴ et de l'accès aux œuvres d'art pour leur étude, leur copie et leur imitation ; réflexions qui s'érigeront désormais en véritables modèles dans l'histoire de l'art⁵²⁵. Si la description pour Winckelmann était le moyen d'accéder à l'œuvre, il savait, cependant, les enjeux conceptuels qu'elle emportait. Il était l'héritier d'un univers classique où le passage des signes visuels vers des signes écrits se réalisait sans difficulté. *L'ut pictura poesis* était encore valable à son époque et l'auteur reprendra inlassablement ce sujet face à l'œuvre d'art. Bien qu'héritier de cet univers classique, Winckelmann le verra basculer. En effet, la description face à l'œuvre d'art s'avère problématique et Winckelmann interrogera et réécrira maintes fois ses annotations, ses commentaires et ses esquisses en s'efforçant d'atteindre le chef-d'œuvre matériel à travers un chef-d'œuvre écrit⁵²⁶.

D'une certaine manière, la description chez Winckelmann était une mise en œuvre de sa conception de l'œuvre d'art, de la culture et de l'histoire. Ainsi, il envisageait la production artistique sous deux aspects, l'une pratique et l'autre théorique. Cette approche combine de façon organique la production manuelle d'objets, mais aussi l'étude d'œuvres. Winckelmann encourageait, avec insistance, l'étude d'œuvres,

⁵²⁴ L'ekphrasis classique chez Winckelmann voulait rendre présente l'œuvre d'art à travers la description et la capacité de retransmettre l'émotion de la rencontre avec l'œuvre d'art. L'utilisation progressive de la photographie dans le domaine de l'histoire de l'art à partir de la fin du XIXe siècle prenait le relais de la fonction descriptive tout en exaltant la valeur objective de la prise photographique de l'œuvre.

⁵²⁵ Cf. notamment le travail d'Élisabeth Décultot, *Johann Joachim Winckelmann: enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*; Musée du Louvre, *Winckelmann: la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières*. Paris: La Documentation Française, 1991;

⁵²⁶ Sur le passage décisif entre l'univers classique de la description et le « néo-classique » chez Winckelmann, nous renvoyons à l'article d'Élisabeth Décultot, « Les Laocoon de Winckelmann », *Revue germanique internationale* n° 19 (2003).

notamment celles des classiques grecs. Bien que la reproduction d'œuvres soit fortement conseillée par cet auteur, plus qu'une imitation et une répétition, il s'agissait de comprendre les mœurs et les valeurs d'une société, éloignée par le temps, mais qui s'érige comme modèles et guides. Autrement dit, il s'agissait de reconfigurer la pensée d'un artiste, mais aussi les principes qui organisent la vie d'une société. L'œuvre, en ce sens, condensait les exploits d'une civilisation. Il fallait donc l'étudier, l'admirer, l'imiter pour arriver, au bout du chemin, à pénétrer l'idée qui y demeure grâce à la réflexion. L'imitation servile, voire le plagiat qu'emporte toute copie, était la cible des auteurs durant la période néoclassique⁵²⁷. Comme par ailleurs le précise Édouard Pommier, le plus haut degré d'une imitation n'était pas la simple facture formelle, car elle la transcendait : « Winckelmann avait déjà écrit que l'imitation des œuvres d'art était chose facile ; mais la vraie difficulté était d'imiter la nature⁵²⁸ ». Alors, l'imitation des antiques n'était pas liée à l'imitation formelle ; cela était, en effet, une conséquence qui survenait après une observation et une pratique de vie, semblable à celle des antiques⁵²⁹. Il fallait imiter l'idéal grec dans la complexité de son ensemble pour conjurer la 'décadence' de l'époque. L'étude d'œuvre était le fondement, toujours selon Winckelmann, d'une véritable formation artistique.

Un artiste doté d'une âme qui a appris à penser ne la laisse pas inactive et sans réfléchir lorsqu'il représente une Daphné, ou un Apollon, un Enlèvement de Proserpine ou d'Europa, ou d'autres thèmes du même genre. Il se conduit comme un poète et il tente de peindre des figures au moyen d'images, c'est-à-dire, il essaie de peindre de manière allégorique⁵³⁰.

L'analogie de l'artiste avec le travail du poète était délibérée et c'est sur ce point que le *topos* « *l'ut pictura poesis* » était encore opératoire. En effet, pour Winckelmann, ce processus de réflexion entamé par l'artiste et appuyé par les antiques, devait aboutir, progressivement, dans une peinture telle une poésie muette. L'allégorie chez Winckelmann était

⁵²⁷ Cf. Rosario Assunto, *La Antigüedad como futuro. Estudio sobre la estética del neoclasicismo europeo*. . Zosimo González, La Balsa de la Medusa . Madrid: Visor, 1990;

⁵²⁸ Édouard Pommier, «Winckelmann: l'art entre la norme et l'histoire», *Revue germanique internationale*, n° 2 - Histoire et théories de l'art (1994): 19.

⁵²⁹ Cf. Rosario Assunto, *La Antigüedad como futuro. Estudio sobre la estética del neoclasicismo europeo*.: 155-156.

⁵³⁰ Johann Joachim Winckelmann, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*. [1755]. Marianne Charriè, Littérature étrangère . Paris: Jacqueline Chambon, 51-52.

redevable du sens de simplicité dans la représentation ; en ce sens, l'utilisation de l'allégorie restait clôturée sur elle-même, claire et de facile lecture ; en outre, elle se rapprochait de la vérité qui niche dans la nature, car, l'allégorie s'apprenait aisément dans la nature⁵³¹ alors que la supériorité d'un modèle de beauté se rapportait toujours à l'antiquité grecque. Cette peinture de pensée s'inscrit dans une démarche plus large de la période que nous n'esquisserons pas ici. Il suffira de noter que l'observation, la description et l'étude des œuvres étaient au cœur des préoccupations chez l'historien. L'étude et les commentaires de Winckelmann autour du *Laocoon* ou plus encore, la description détaillée du *Torse d'Hercule* à côté de celle de *l'Apollon du Belvédère*, s'inscrit dans la généalogie constitutive d'une histoire de l'art moderne.

Winckelmann participerait d'une ère sereine du discours sur l'art, cette ère encore confiante dans l'évidence de la description. Il serait le grand représentant de cet âge « classique » de la littérature artistique où décrire, rendre compte de l'art à l'aide de mots va encore de soi⁵³².

Bien entendu, la portée du travail de Winckelmann ne se limitait pas à l'exercice de la description ou a encouragé l'observation et l'imitation des antiques. Il s'agissait, chez Winckelmann, d'insister et de mettre en œuvre, en mobilisant différents moyens, ce double tranchant où il divisait l'art. Il s'agissait, en somme, d'introduire dans l'étude des œuvres une séparation, une rupture qui aurait scellé la démarche d'une discipline pendant plusieurs décennies : la séparation de la beauté des formes de leur étude⁵³³.

Dans cette démarche plus vaste et plus complexe d'une histoire de l'art écartée du récit des vies ou de l'anecdote de l'antiquité, la description des œuvres était, en effet, le moyen privilégié pour présenter le long périple d'une culture exemplaire. La description s'enfonçait, d'emblée,

⁵³¹ A cet égard, l'auteur précisait « La nature elle-même enseigne l'allégorie, et ce langage parût lui être beaucoup plus propre que les signes arbitraires des pensées inventées postérieurement par les hommes ; car il tient à l'essence même des choses, et nous en donne une image vraie qui, dans les plus anciennes langues, s'exprimait en peu de mots : et la peinture des pensées est sans contredit antérieure à l'écriture. Johann Joachim Winckelmann et al, *De l'allégorie, ou Traités sur cette matière par Winckelmann, Addison, Sulzer, etc: recueil utile aux gens de lettres, et nécessaire aux artistes*, Paris: H. J. Jansen, imprimeur-libraire, rue des Pères, n°. 1195, F. G. , [1799] An VII de la République française.). 25.

⁵³² Elisabeth Décultot, « Les Laocoon de Winckelmann », 145-146.

⁵³³ Nous suivons, sur ce point, les remarques et réflexions de Rancière dans le chapitre « La beauté divisée » dans Jacques Rancière, *Aisthesis: Scènes du Régime Esthétique de L'art*. La philosophie en effet. Paris: Editions Galilée, 2011; 29.

dans un paradoxe. Car elle présentait l'histoire toujours grandiose qu'il fallait imiter sans pour autant l'atteindre. Elle ouvrait, ainsi, un écart chez le lecteur, le spectateur ou l'artiste. L'œuvre des antiques, placée comme modèle suprême, s'éloignait de plus en plus de l'artiste et du spectateur moderne ; en conséquence, par ce retrait de l'œuvre, se dessinait désormais la distance esthétique, l'emplacement pour l'observation et la contemplation de l'œuvre. Néanmoins, il était possible de franchir cette distance et de se rapprocher illusoirement de l'œuvre, du contenu immobile dans le morceau de pierre ; pour cela il fallait alors imiter le canon culturel qui demeurait dans les œuvres.

D'un côté, Winckelmann pose le modèle grec comme exemplaire, c'est-à-dire aussi comme reproductible, indépendamment des contingences historiques singulières qui l'ont fait naître – tendant par là à extraire la Grèce de l'Histoire. Néanmoins, d'un autre côté, il énumère les conditions historiques absolument uniques qui ont contribué à cette apothéose singulière : système politique, climat, coutumes vestimentaires, etc. La Grèce de Winckelmann est unique, sa beauté est le résultat de circonstances naturelles et politiques singulières, elle est inimitable – et pourtant, il faut l'imiter⁵³⁴.

Certes, la description inaugurait un paradoxe, mais celle-ci se trouvait avant même le travail de description. Elle atteignait l'ambiguïté et la tension permanente face à l'œuvre d'art. Alors, Winckelmann hésitait, d'une part, entre une approche directe, issue de l'observation de la pierre en détaillant sa matérialité, sa composition, son expressivité. Tandis que d'autre part, il ciblait dans la même démarche, une approche plus idéale de l'œuvre en y cherchant, par le biais des formes concrètes, l'idée qui demeurait dans l'œuvre. Autrement dit, avec la description il voulait transcender la matérialité de l'œuvre – cible de la première approche - pour la percer et en dégager 'l'idée', les lois éternelles de la beauté. L'ambiguïté avec laquelle Winckelmann abordait l'œuvre scelle son travail de description. Ainsi, Winckelmann décrivait deux protocoles de description dissemblables, où l'un s'attardait, dans une analyse d'ordre conceptuelle et l'autre visait les aspects concrets de l'œuvre.

⁵³⁴ Élisabeth Décultot, «Construction éditoriales d'un mythe. L'élaboration des Winckelmann's Werke à Weimar (1808-1820)», *Revue germanique internationale* 1-2, n° Philhellénismes et transferts culturels dans l'Europe du XIXe siècle (2005): 34.

À cet égard, l'inclusion d'illustrations dans les ouvrages des antiquaires, archéologues ou historiens durant le XIX^{ème} siècle, laissait entrevoir les partis pris épistémologiques des écrivains face à l'image de reproduction technique. Elizabeth Décultot dans son remarquable livre dédié au travail intellectuel de Winckelmann, soulève dans un court passage cette question à propos des publications des images :

Chez Caylus, les gravures servent véritablement de matrices à l'ouvrage. Nombreuses, détaillées, donnant souvent à voir pour la première fois les pièces de sa collection personnelle, elles font toutes l'objet de commentaires développés et ciblés, qui constituent la matière même du recueil. [...] Quand à Winckelmann, on reste saisi par la modicité de son corpus graphique. Son premier travail archéologique d'envergure, la *Description des pierres gravées du feu baron de Stosch*, ne contient aucune illustration [...]. Les *Monumenti*, enfin, ne contiennent à proprement parler aucune image⁵³⁵.

D'une certaine façon, cet extrait résume les deux partis pris épistémologiques face au sujet des images qui, par ailleurs, caractérisera pendant plusieurs siècles les débats des intellectuels. Cependant, dans le domaine de l'histoire de l'art, le mépris de l'image exprimé par Winckelmann ne sera pas sans conséquence, alors que son travail connaîtra une plus large diffusion que celui d'Anne Claude de Caylus. Il est vrai, comme l'affirme Décultot, que cette absence d'illustration chez Winckelmann était liée aussi aux coûts des planches de gravure. Constat que par ailleurs nous retrouvons dans l'article de l'historien Trevor Fawcett lorsqu'il affirme à propos des publications de Sir Joshua Reynolds: «Les premières éditions étaient imprimées sans illustration en laissant aux éditeurs futurs, munis de meilleures techniques, le travail de compléter l'évidente nécessité⁵³⁶ ».

Si les premières publications chez Reynolds étaient dépourvues d'images, cela semble être lié aux conditionnements techniques des imprimeurs et aux coûts des éditions, tandis que chez Winckelmann, d'après ce que nous venons d'esquisser et en suivant l'argumentation Décultot « pour Winckelmann, l'image, c'est-à-dire le simulacre de

⁵³⁵ Élisabeth Décultot, *Johann Joachim Winckelmann: enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*: 238-239.

⁵³⁶ The early editions of the texts were all printed without illustrations and it was left to later editors with better technical resources to fill the obvious need Trevor Fawcett, «Visual Facts and the Nineteenth-Century Art Lecture», *Art History* Vol. 6, n° Nro. 4, December (1983): 443.

l'objet, joue par rapport au texte un rôle subalterne⁵³⁷ ». Pour inclure les images de reproduction technique dans la démarche de la nouvelle discipline, il fallait stabiliser les images en les soumettant à certains régimes : ceux de l'illustration, du commentaire, de l'exemplification, de l'information sommaire ou bien du décoratif.

D'une façon abrégée, le souci autour de la description chez Winckelmann retraçait et nommait les nouveaux enjeux dans la configuration d'une discipline tout à fait nouvelle⁵³⁸ : l'histoire de l'art. Winckelmann, en dépit des ambiguïtés ou peut-être grâce à elles ouvrait la voie d'une histoire de l'art éloignée du modèle classique où l'œuvre d'art était liée toujours à la personnalité d'un artiste ; une histoire de l'art qui s'engageait dans la démarche d'inscrire la production culturelle dans « un schéma temporel et causal, inscrivant la description des œuvres dans un processus de progrès, de perfection et de décadence⁵³⁹ ». Désormais il s'agissait d'écrire l'histoire de l'art ; cela devait s'écarter de l'inventaire de texte transmis par la tradition, des compilations de nouvelles ressources pour l'étude, car écrire l'histoire était, d'abord, observer directement les œuvres.

Certes, la description chez Winckelmann était condamnée à creuser l'écart entre la matérialité de l'œuvre, accessible à quelques-uns, et son actualisation dans un récit. C'est donc dans cette fêlure où se loge désormais le récit de l'histoire de l'art. Cette cassure ne cesse pas de s'accroître alors que l'étude de l'art s'érige sous la devise prononcée par Winckelmann lui-même : « Viens et vois ⁵⁴⁰ ». Impossible de cacher l'élan religieux qui anime cette devise et néanmoins la relation qu'amorce l'histoire de l'art avec l'œuvre, attisera davantage ce halo. En effet, si pour

⁵³⁷ Élisabeth Décultot, *Johann Joachim Winckelmann: enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*: 239.

⁵³⁸ Nous ne voulons pas ici épaissir la longue discussion autour de la paternité disciplinaire de Winckelmann qui est, par ailleurs, la cible de nouveaux encadrements disciplinaires. Cependant, en faisant le détour de la description nous voulons retracer le lieu où désormais se placera le discours de l'histoire de l'art et cette fêlure est ouverte, notamment, par Winckelmann dans ces écrits.

⁵³⁹ Jacques Rancière, *Aisthesis: Scènes du Régime Esthétique de L'art*: 33.

⁵⁴⁰ L'Évangile selon Jean, 1 : 43-46 nous pouvons lire: *Le jour suivant, Jésus résolut d'aller en Galilée. Et il rencontra Philippe et Jésus lui dit : « suis-moi »* Philippe était de Bethsaïde, la ville d'André et de Pierre. Philippe rencontra Nathanaël et lui dit : « Nous avons trouvé celui dont Moïse a écrit dans la Loi, ainsi que les Prophètes : c'est Jésus, fils de Joseph de Nazareth. » Nathanaël lui répondit : « Peut-il sortir de Nazareth quelque chose de bon ? » Philippe lui a dit : « Viens et vois ». Winckelmann, Johann Joachim, *Beschreibung der vorzüglichsten Gemälde der Dreßdner Gallerie*. Fragment, dans J . J. Winckelmann, *Kleine Schriften Vorreden-Entwürfe*, éd. Walther Rehm, introd. Hellmut Sichtermann, Berlin, 1968, p. 8. cité dans Edouard Pommier, «Winckelmann: l'art entre la norme et l'histoire», 17.

Winckelmann la description était un véritable problème sur lequel il fallait s'attarder pour atteindre le degré d'un chef-d'œuvre, il est vrai qu'aucune description ne pouvait disputer la prééminence de l'observation directe de l'œuvre d'art. Ce constat sans appel enfoncera le récit de l'histoire de l'art dans un combat ambigu pour, d'une part, rattraper à travers les illustrations la 'présence' auratique de l'œuvre et, d'autre part, pour gommer le fait que son récit s'érige dans l'écart avec l'œuvre. C'est seulement en déroulant ce combat que le récit, le recueil des histoires plus ou moins documentées, échafaude au fil du temps sa légitimité discursive.

L'emboîtement du livre et le creux de l'image

Le fait de creuser, d'amorcer un écart entre la beauté et les formes de leur étude, configure l'un des premiers gestes inauguraux, à proprement parlé, du discours de l'histoire de l'art. C'est le même geste qui se trouve à l'origine de l'empreinte, de la reproductibilité des images et notamment, dans les mêmes procédures qui vont garnir les pages des livres d'histoire de l'art par la suite.

Graver vient de l'haut allemand « graben » : creuser, qui donne en anglais « grave », la tombe, et en français l'adjectif « grave », au sens de « profond ». Graver en vieux français peut aussi avoir le sens de creuser un sillon. Ce qui est gravé est indélébile⁵⁴¹.

L'histoire de cette jonction entre l'histoire de l'art et les images de reproduction technique n'a pas été suffisamment explorée. Néanmoins, c'est justement au début du XIX^{ème} siècle, grâce aux moyens techniques, que l'image de reproduction d'œuvre d'art entrera de plein gré dans la mise en page du livre. Bien évidemment, il s'agissait toujours d'illustrations et, en ce sens, l'image restait encore enrobée du halo sacré de son 'illumination' avec le texte. D'une certaine façon, la procédure manuelle qu'exigeait l'enluminure des textes harmonisait le statut de l'image face au texte sacré en l'agrémentant de feuilles d'or ou d'argent.

⁵⁴¹Michel Melot dans la préface à Jorge de Sousa, *La Mémoire lithographique: 200 ans d'images*. Paris: Art & Métiers du Livre, 1998; 9.

La substitution partielle du travail manuel en faveur d'une technique de reproduction soulevait la suspicion des écrivains, des éditeurs et des imprimeurs à l'aube du XIX^{ème} siècle, ainsi comme le signale Charles Nodier dans son introduction au premier volume, en 1820, des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, sous la direction d'Isidore Justin Taylor: « le nouveau procédé utilisé, connu sous le nom de lithographie, n'a pas obtenu l'approbation unanime des gens de goût et le tort en est peut-être au mauvais usage qui a été fait de cette invention... plus libre, plus originale, plus rapide que le burin, le crayon hardi du lithographe semble avoir été inventé pour fixer les impressions libres, originales et rapides du voyageur... ⁵⁴² ».

En effet, depuis le XVI^{ème} siècle et avant que la lithographie réussisse à conquérir le domaine de l'illustration des imprimés, la gravure en bois de bout puis la taille douce, ou gravure en cuivre ou en creux, étaient les techniques les plus répandues dans les ouvrages des historiens ou d'archéologues soucieux de montrer leurs découvertes. Les contraintes de la gravure en taille douce étaient nombreuses, car, d'un côté, la gravure en creux entraîne le passage de la feuille de papier sous deux presses : l'une était destinée au texte et l'autre à la gravure. D'autre part et comme conséquence de cette première opération, l'imprimeur devait placer l'image en dehors du texte en faisant le repérage du montage très délicat. La qualité des images qui en résultait était alors plus fine que celle produite par la gravure en bois du fil, mais les coûts étaient bien supérieurs.

En revanche, la gravure en bois de bout gardait le même principe que la gravure ancienne ; elle permettait le passage de la feuille sous la presse traditionnelle. Mais l'atout de cette technique était que la plaque de bois « pouvait être directement travaillée et préparée par le dessinateur lui-même, qui livrait ensuite son dessin au graveur⁵⁴³ » ; cette proximité du dessinateur dans la préparation de la plaque semble être décisive pour plusieurs artistes qui voulaient suivre au plus près le processus d'impression. En outre, la dureté du bois face à la plaque de cuivre était nettement supérieure, proposant ainsi, un tirage plus large et

⁵⁴² Isidore-Justin Severin Taylor, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* [1820]. Montpellier: Presses du Languedoc, 1985; s.pag. Cité par Jorge de Sousa, *La Mémoire lithographique: 200 ans d'images*: 31.

⁵⁴³ Frédéric Barbier, «Les formes du livre», dans *Histoire de l'édition française: Le livre triomphant : 1660-1830*, sous la dir. de Martin Henri-Jean; Chartier Roger; Vivet Jean-Pierre, Paris: Promodis, 1983; réimpression,

dans de meilleures conditions de reproduction que la plaque de cuivre. Pour cette raison la plupart des impressions en bois de bout, plus économiques et plus pratiques, furent consacrées à des feuillets et à des pièces de littérature populaire. Pour sa part, comme le signale Frédéric Barbier, « la taille douce et l'eau-forte, parfois combinées sur une même gravure, dominant en fait l'illustration jusqu'à l'invention de la lithographie⁵⁴⁴ ».

La lithographie et par la suite, d'autres techniques dérivées de celle-ci, va aider la démarche d'une large campagne de démocratisation de l'image imprimée et du livre. Nous y reviendrons. La lithographie a véritablement révolutionné l'industrie du livre, car la mise au point de cette technique a entraîné une série de transformation dans le système industriel de l'édition puis dans la vente des livres⁵⁴⁵. Mais notons d'abord que la mise au point de la technique coïncide avec la publication des récits de voyage, des albums d'expéditions sur des terres lointaines ou des découvertes archéologiques. Nombre d'illustrateurs chargés de mission vont avoir recours à la lithographie pour ébaucher leurs 'impressions' lors du voyage. En outre, l'impression des cartes géographiques et des atlas a pris son essor grâce à la lithographie, car elle permettait de garder la précision des traits, des reliefs et des détails nécessaires pour ce type d'ouvrage ; de plus, la gravure sur pierre permettait de gommer et ensuite de redessiner sans nécessité d'une autre plaque.

D'une certaine façon, les techniques d'empreinte sont également des techniques de diminution, de réduction puis d'inscription dans une échelle tout à fait différente des données venues de l'extérieur. La mise en page de l'image de reproduction technique est, en ce sens, la disposition formelle de cette vue qui s'ouvre en feuilletant les livres. Cela est plus

⁵⁴⁴ Frédéric Barbier, « Les formes du livre », 577.

⁵⁴⁵ L'histoire des transformations des procédures techniques d'impression, mais aussi de matériaux et de support est très large ; il faudra traverser plusieurs domaines techniques, scientifiques et commerciaux à travers les siècles pour aboutir à une compression juste de ce processus dont le livre est un témoin. Plusieurs ouvrages sont consacrés à ce champ d'étude qui se dessine entre le livre, l'invention de la lecture et la circulation du savoir, notamment, le travail qui amène depuis plusieurs années Roger Chartier en France et Peter Burke en Angleterre. Nous renvoyons au travail de thèse de Virginie Bourget où une grande partie a été consacrée à l'histoire des ces transformation techniques, économiques et scientifiques de la reproduction technique des images. Virginie Bourget, « L'oeuvre d'art à l'épreuve de sa reproduction imprimée » Arts: pratiques et poétiques, Université Rennes 2, 2007).

évident dans l'édition de livres pour enfants, où les différentes techniques de reproduction de l'image ont une place plus importante⁵⁴⁶.

Les tableaux originaux dont vous voyez ici les dessins ne sont point tous d'une même forme ni de pareille grandeur, pour cela il nous a été nécessaire de les éгалer, pour les réduire à la mesure des feuillets de ce volume, afin de vous les présenter sous une plus convenable façon. Si quelqu'un désire de connaître la proportion des originaux, il pourra la compasser en conformité des pieds ou palmes, qui sont marqués en marges⁵⁴⁷.

Nous reviendrons sur le rôle décisif de la légende dans sa fonction d'ancrage de l'image à la source et au récit historique ; notons, d'abord, la mise en abîme que réalise la légende entre l'œuvre d'art et l'image de reproduction, en l'occurrence la gravure. Cette mise en abîme, sorte de démontage de la présence auratique de l'œuvre, sera reconduite à travers l'élaboration sommaire d'une information au bas de la photo.

Nous parlons ici des livres d'histoire de l'art comme si c'était une évidence ; d'une certaine façon, le livre n'est pas le lieu pour le récit de l'histoire de l'art tant qu'il impose, d'abord, une forme précise. C'est peut-être dans une tentative de se soustraire des contraintes formelles que dans le récit de l'histoire de l'art, la description cède face à la l'inclusion de l'image de reproduction, sans pour autant, disparaître. Néanmoins, l'inclusion des images de reproduction technique dans le livre entraînera plusieurs modifications. D'une part, pour loger l'image de reproduction technique, le format du livre, qui jusqu'alors allait de pair avec sa fonction, aura recours à de nouveaux pliages –désormais in-quarto pour les éditions plus soignées et in-octavo pour les éditions populaires–⁵⁴⁸. D'autre part, un livre garni de belles illustrations élevait aussi son prix. En outre, la disposition formelle de la page, au début du XIX^{ème} siècle, reflétait bien les attentes de l'époque. À cet égard, Barbier tient à souligner :

La rigidité de la page typographique enferme ici la conception d'un monde newtonien clos, et transparent, au sein duquel la raison humaine peut se développer sans entraves. Les mythes

⁵⁴⁶ Voir à cet égard le travail Annie Renonciat, *Voir/Savoir. La pédagogie par l'image aux temps de l'imprimé du XVI^e au XX^e siècle*. Saint-Hilaire-le-Châtel: Scérén. CNDP-CRDP, 2011;

⁵⁴⁷ Téniers, David, *Le Théâtre des peintures*, Anvers, 1673 cité dans Giorgio Agamben, *L'homme sans contenu*. Paris: Circé, 1996; 49.

⁵⁴⁸ Cf. Frédéric Barbier, «Les formes du livre».

ont désormais pour nom vertu, patrie, héros, et rarement la construction typographique aura si étroitement rendu compte du modèle intellectuel d'une certaine société⁵⁴⁹.

Malgré les conditionnements du prix et de la forme, le livre offrait à l'écrivain la possibilité de s'adresser à un plus large public et comme le signalait déjà Gersaint : d'animer la polémique parmi les connaisseurs. Cette promesse du grand public, de l'échange intellectuel et de la polémique va souder le destin de l'historien à travers les livres. Cependant, pour atteindre la promesse d'un plus grand public, l'industrie éditoriale et son processus de production devront attendre jusqu'à la moitié du XIX^{ème} siècle, moment où l'industrie du livre prendra tout son essor⁵⁵⁰. Il s'agit, bien évidemment, d'une lente construction non seulement économique, mais aussi culturelle et le livre remplira ces attentes. Pour cela, l'inclusion des images dans les livres devient capitale ; mais il ne s'agit pas désormais d'illustrations, de gravures, d'empreintes sur la feuille de papier, bref, de sillonner techniquement la page du livre, car :

L'image n'est plus un tableau, délimité comme par une fenêtre selon le modèle mis au point théoriquement par Brunelleschi et Alberti, mais un phantasme qui émerge à la surface du papier⁵⁵¹.

À la fin du XIX^{ème} siècle, la cassure que l'histoire de l'art, d'après Winckelmann, avait ouverte pour séparer l'étude des formes de la beauté était plus profonde. Mais elle avait réussi à engloutir dans la même fêlure, la trace dont l'image de reproduction technique est redevable. Autrement dit, à travers le récit, la succession des anecdotes, l'emplacement des événements tels des balises, l'histoire de l'art a inclus l'image dans le dédale de son développement ; peu importe, désormais, la procédure d'inclusion, le labourage manuel ou technique qui précède l'empreinte. En effet, dans la fêlure où l'histoire de l'art remanie son récit, l'image est

⁵⁴⁹ Frédéric Barbier, «Les formes du livre», 574.

⁵⁵⁰ Cependant, vers la moitié du XIX^{ème} siècle, l'industrie éditoriale connaissait de grandes difficultés économiques dans le remplacement de la gravure par l'image photographique ; cela était dû aux coûts d'impression. Ainsi, pendant plusieurs années du XIX^{ème} siècle les livres plus commerciaux restaient illustrés par des gravures et des lithographies, tandis que les belles pages de publications plus onéreuses comptaient avec des photographies tirées dans des éditions uniques et collées sur carton à la main. Nous renvoyons à René Ponot, «De l'influence de la technique», dans *De plomb d'encre et de lumière*, sous la dir. de Paris: La documentation française, 1982; réimpression,

⁵⁵¹ Henri Peyre et Henri Zerner, «Romantisme», dans *Universalis*, ed. Rouanet Hervé (Paris: Encyclopaedia Universalis, 1999), s.pags. cité dans Frédéric Barbier, «Les formes du livre», 583.

un agrément qui n'emporte aucune trace matérielle. Ainsi, en effaçant d'un seul coup la technique dont elle est issue, l'image peut transmuier en apparition soudaine sur le papier, en phantasme qui nous rappelle l'état d'éblouissement lors de la contemplation des grandes œuvres d'art. La mise en scène du savoir : les cours d'histoire de l'art.

Le récit de l'histoire de l'art estompe la procédure technique par laquelle l'image apparaît. Cette opération d'effacement atteint différents niveaux dont plusieurs s'avèrent paradoxaux. Tout d'abord, il faut signaler que cette opération est silencieuse tant que le récit de l'historien se soustrait à l'œuvre d'art au travers l'empreinte. Certes, le récit de l'historien s'ouvre toujours depuis un manque et, d'une certaine façon, tout le récit se place dans le vide que laisse l'œuvre d'art ; l'historien parle dans le creux disciplinaire. Pour conjurer ce manque seul, la présence directe et matérielle de l'œuvre peut venir en aide. C'est pourquoi le récit se développe comme un effet de l'expérience directe avec l'œuvre ; toujours postérieur à cette rencontre, le récit prend l'allure d'une communication. Sous l'agitation de vouloir 'exprimer' et de raconter cette expérience, l'historien fait appel d'abord à la description, puis à l'empreinte. Mais ni la description ni l'empreinte n'atteignent l'objectif visé par l'auteur ; la devise de 'viens et vois' scelle le parcours. Le silence de l'effacement de l'empreinte ne relève pas d'un différentiel technique ; elle dénie toutes les procédures d'impression et de reproduction technique de l'image. D'emblée, il nous semble qu'un des motifs de cet effacement silencieux est lié à la reproductibilité de l'empreinte, alors que le discours de l'histoire de l'art vise à travers l'unicité de l'œuvre, l'unicité de son propre récit. La construction discursive de l'histoire de l'art, son objet et ses pratiques semblent être loin des opérations de reproductibilité.

***Quand les illustrations* devenaient des images**

Nous avons employé le terme d'empreinte de préférence à d'autres qui signalent de façon plus directe et précise les procédures

techniques de reproduction : gravure, illustration, impression, lithographie, photolithographie, estampe parmi tant d'autres. L'empreinte, comme le souligne Didi-Huberman, enrobe toutes les procédures par 'contact' :

Quoi qu'il en soit, l'empreinte suppose un support ou substrat, un geste qui l'atteint (en général un geste de pression, au moins de contact), et un résultat mécanique qui est une marque, en creux ou en relief. Il s'agit donc d'un dispositif technique complet⁵⁵².

En effet, l'empreinte remonte à l'origine des gestes simples, depuis 'la nuit des temps' dirait Didi-Huberman, et pour cela, son historicité est difficile à retracer. Nous garderons ici, pour la suite de notre parcours, le lien problématique qui s'amorce entre le contact de l'empreinte sur la feuille de papier et le discours de l'histoire de l'art. Il s'agit d'un lien problématique, car, d'une part, ce qui fait pression sur la feuille de papier étend son creux vers le récit de l'histoire de l'art. D'autre part, cette dernière refuse tout contact avec l'image de reproduction technique. Cependant, ce lien problématique s'étend au-delà des livres ou des publications spécialisées ; il fonde, d'une certaine façon, une dynamique dans les pratiques de la discipline. En ce sens, les cours d'histoire de l'art sont d'autres espaces où cette relation problématique se développe de façon accomplie.

Toutefois, l'utilisation des illustrations dans les cours d'histoire de l'art semble être l'effet d'une autre translation disciplinaire. Durant le XVIII^{ème} siècle, le recours aux illustrations, graphiques et autres outils visuels, n'était pas utilisé lors de cours et de conférences en arts. Selon le travail de Trevor Fawcett⁵⁵³ en Angleterre et le livre de Lyne Therrien⁵⁵⁴ en France sur la genèse de l'histoire de l'art en tant que discipline universitaire, la plupart des cours vers la fin du siècle étaient conçus dans la rigueur d'un exposé verbal, avec une économie précise de gestes et de déplacements. Mais il faut noter également que ces cours et conférences, à l'origine penchés sur l'archéologie des monuments ou sur les grands peintres de l'antiquité, ciblaient un public très large, qui mélangeait les curieux avec les amateurs, les étudiants universitaires avec les

⁵⁵² Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris: Les éditions de minuit, 2008; 27.

⁵⁵³ Trevor Fawcett, «Visual Facts and the Nineteenth-Century Art Lecture».

⁵⁵⁴ Lyne Therrien, *L'histoire de l'art en France. Genèse d'une discipline universitaire*. Format 25. Paris: Ministère de l'Education Nationale, de la recherche et de la Technologie. Comité des travaux historiques et scientifiques. , 1998;

collectionneurs. En 1795, date du premier cours public en France, les leçons avaient lieu tout près des cabinets de collections impériales, à la Bibliothèque.

Elle accueille à l'intérieur de ses murs, au tout début du XIX^e siècle, l'École des langues orientales et l'École des Chartes, ce qui renforce l'identification de la Bibliothèque comme maison d'enseignement. De multiples exemples confirment le lien étroit qui s'établit entre la recherche et les espaces qui rassemblent des objets, des textes et des archives : collections et enseignement vont de paire et constituent de hauts lieux de savoir au début du XIX^e siècle.⁵⁵⁵

Étant donné que les cours se déroulaient au sein même des collections, leur contenu allait de pair avec les pièces qui les entouraient. En l'occurrence, il s'agissait d'antiquités grecques et romaines, de vases, de médailles, fruits des expéditions et conquêtes napoléoniennes. Mais loin du contact direct avec ces pièces de collection, l'enseignement demeurait un exercice verbal où la présence d'illustrations se faisait par le biais de l'allusion et de la référence aux œuvres provenant des collections. Ainsi, le professeur était censé fournir et recommander à l'auditorium les bons modèles d'étude et d'imitation parmi la tradition artistique occidentale. Néanmoins, ce n'est qu'en 1820 avec la création officielle de l'École des Chartes que la France a donné un statut académique à l'étude de l'histoire de l'art. Nous ne nous attarderons pas autour de l'histoire universitaire de la discipline en France, mais nous traverserons ces différentes étapes tout au long de ce parcours en portant l'attention sur l'utilisation des illustrations dans les cours.

Fawcett dresse un portrait semblable lorsqu'il décrit les 'lectures', vers la fin du XVIII^{ème} siècle en Angleterre, dépourvues également d'illustrations : « Aucun des quinze cours donnés par Sir Joshua Reynolds à l'Académie Royale ne comportait d'illustrations, que ce soient des œuvres d'art ou leurs reproductions ⁵⁵⁶ » affirme Fawcett au début de son article. En effet, durant les années où Reynold assistait comme conférencier à la Royal Academy, on peut supposer –l'hypothèse est plausible– que le transfert du modèle épistémologique issu des sciences naturelles n'était pas encore achevé. Cette hypothèse plus vaste et

⁵⁵⁵ Lyne Therrien, *L'histoire de l'art en France. Genèse d'une discipline universitaire*: 38.

⁵⁵⁶ "None of Sir Joshua Reynold's fifteen discourses to the Royal Academy was specifically illustrated by works of art or reproductions" Trevor Fawcett, «Visual Facts and the Nineteenth-Century Art Lecture», 442.

complexe que ce que nous pouvons envisager ici, nous l'ôtons du croisement des lectures ; notamment, celle de Trevor Fawcett, de Lyne Therrien et de Lorraine Daston et Peter Gallison entre autres.

En effet, l'inclusion d'illustrations dans les conférences, les cours ou lectures publiques sur l'art, remanie le modèle démonstratif et probatoire des sciences naturelles en reconfigurant la salle dans une sorte de laboratoire d'expérimentation puis de démonstration. Les appareils techniques qui vont se développer vers la fin du XIX^{ème} siècle accentueront davantage cette mise en scène du savoir scientifique. Mais avant l'avènement de tout l'appareillage de reproduction des images il s'agissait, d'abord, des illustrations, de dessins collés au mur, de gravures qui se glissaient dans le public, de diagrammes détaillés, de planches didactiques notamment dans les cours d'anatomie, de médecine générale, de géographie ou de physique.

But anatomy and perspective could scarcely be taught otherwise than through combined audiovisual methods, so it was not surprising that these subjects were illustrated from the start.⁵⁵⁷

Cependant l'anatomie et la perspective ne pouvaient être enseignées que par des méthodes audiovisuelles combinées, de sorte qu'il n'est pas surprenant que ces disciplines aient été illustrées depuis le début.

À cet égard, les illustrations *An Anatomical Description of the Human Gravid Uterus, and Its Contents* (1775) du professeur William Hunter, déclenchaient à l'époque toute une série de suspicions autour des méthodes employées pour réaliser ces dessins. En effet, Hunter en tant que médecin assistait comme sage-femme aux accouchements, ce qui lui permettait de se rapprocher des femmes enceintes et de réaliser ses esquisses de la transformation du corps durant leur grossesse. Bien évidemment, cela était une pratique hors de portée pour les hommes au XVIII^{ème} siècle, mais elle lui permettait de dessiner « exactement ce qu'il a vu⁵⁵⁸ ». Au-delà de la valeur anecdotique de cette histoire, elle montre toutefois l'enjeu qui se cachait derrière les illustrations en science. D'ailleurs, cela a fait l'objet des réflexions qui se trouvent au cœur du

⁵⁵⁷ Trevor Fawcett, «Visual Facts and the Nineteenth-Century Art Lecture», 443-444.

⁵⁵⁸ Voir à cette sujet le remarquable article de Roy Porter, «William Hunter: a surgeon and a gentleman», dans *William Hunter and the eighteenth-century medical world*, sous la dir. de W.F Bynum et Roy Porter, Cambridge: Cambridge University Press, 1985; réimpression,

remarquable ouvrage *Objectivité*, écrit par les historiens des sciences Lorraine Daston et Peter Galison⁵⁵⁹.

À plusieurs égards, l'observation directe était le primat scientifique du XVIII^{ème} siècle ; c'est à dire, la représentation de phénomènes tels qu'ils apparaissaient aux yeux du chercheur, 'le phénomène pur' comme le définit Goethe en 1798. La vérité d'après nature est l'une des formes que prenait la recherche de la vérité en sciences devise scientifique du XVIII^{ème} siècle et d'une partie de la démarche scientifique du siècle suivante était ; mais il faut insister sur le fait que pour les naturalistes et plus largement, les scientifiques des Lumières, la vérité d'après nature allait de pair avec l'observation, la description, la comparaison, la sélection ; en somme, elle recouvrait plusieurs procédures dont l'illustration était l'une de ces cristallisations. L'illustration alors condensait de façon aboutie les capacités d'observation, d'analyse et de synthèse des impressions, mais également elle avait la valeur de présenter les formes qui se répétaient d'un exemplaire à l'autre. L'illustration permettait de rendre visible et d'isoler ce qui est le *typique* dans la nature des spécimens particuliers⁵⁶⁰.

Les termes *typique*, *idéal*, *caractéristique* et *moyen* ne sont pas synonymes, même si tous remplissaient plus ou moins le même rôle d'uniformisation. Ces différentes manières de se conformer à la vérité d'après nature suffisent à montrer que le souci d'exactitude ne s'accompagne pas nécessairement d'un souci d'objectivité. Au contraire : pour extraire ce qu'il y a d'essentiel dans la nature, il fallait presque toujours que les auteurs d'atlas scientifique créent leurs images à partir de modèles que leurs successeurs qualifieraient par la suite de dangereusement « subjectifs ⁵⁶¹ ».

La tension, voire même le conflit, entre les vues 'objectives' et les 'déformations' subjectives ne s'harmonisera plus dans les siècles suivants, même si la photographie – comprise comme une pure prise mécanique – vient à l'aide dans cette polémique. Nous reprendrons plus loin, sous un autre angle, la question de la mécanique et de la technique dans la production d'images. Toutefois, ce qui nous semble décisif pour notre détour, c'est le nouvel emplacement de l'illustration dans le discours

⁵⁵⁹ Lorraine; Galison Daston, Peter, *Objectivité* [2007]. Sophie Renaut; Hélène Quiniou, Fabula . Paris: Les Presses du réel, 2012;

⁵⁶⁰ Sur le sujet de vérité d'après nature, ici à peine esquisser, nous renvoyons vers le deuxième chapitre du livre de Lorraine; Galison Daston, Peter, *Objectivité*: 69-136.

⁵⁶¹ Lorraine; Galison Daston, Peter, *Objectivité*: 86.

scientifique ; emplacement qui déclenchera toute une série de réflexions et de considérations dans la pratique disciplinaire qui avait recours à l'illustration. En ce sens, Daston et Galison signalent trois opérations amorcées par les images dans la démarche scientifique. La première œuvre des images était liée à la diffusion publique des données. Car avec la publication de ces illustrations dans des revues et des livres, devenues alors des 'données visibles', les images quittaient le cloisonnement de la communauté scientifique. Le souci de la divulgation comme nouvelle clé de voûte de la démarche scientifique s'inscrivait dans le programme général de diffusion, de formation et d'utilité de la connaissance que les académies, collèges et autres institutions scientifiques vont mettre en œuvre tout au long du XVIII^{ème} siècle. L'objectif, en somme, était de rendre accessibles les résultats des recherches scientifiques à un public plus large.

Outre leur principale fonction –normaliser la forme visuelle de certains objets -, les images d'atlas remplissaient d'autres rôles pour les sciences de la nature. Elles œuvraient à la diffusion publique des données auprès de la communauté scientifique, en préservant ce qui était éphémère et en diffusant ce qui était rare ou inaccessible à tous ceux qui pouvaient se procurer l'ouvrage, et non plus seulement à la poignée d'individus qui avaient la chance de se trouver au bon endroit, au bon moment et avec l'équipement adéquat⁵⁶².

La deuxième opération, comprise dans la précédente, signalait une nouvelle fonction pour les illustrations rattachées désormais « pour la mémoire, car, comme les auteurs d'atlas ne se lassaient pas de le répéter, les images sont plus vivantes et indélébiles que les mots⁵⁶³ ». Enfin, les images œuvraient pour la permanence. Le support livresque en publiant les données scientifiques préservait, d'une certaine façon, les objets de travail de la science pour les chercheurs de demain. En résumé ces trois opérations amorcées au fil du XVIII^{ème} siècle et consolidées tout au long du siècle suivant, échafaudaient le virage du statut d'illustrations en images puis en faits visuels.

Les naturalistes du XVIII^{ème} siècle étaient conscients des enjeux portés par l'illustration ; ainsi, le rapport entre le naturaliste et le dessinateur s'érigait parfois sous l'attention et le contrôle du premier sur le travail du second. Le dessinateur n'avait rien à ajouter à l'observation

⁵⁶² Lorraine; Galison Daston, Peter, *Objectivité*: 80.

⁵⁶³ Lorraine; Galison Daston, Peter, *Objectivité*: 80.

détaillée et à la description très soignée élaborée par le naturaliste ; il fallait donc garder un œil sur la main du dessinateur pour l'empêcher de toute légèreté dans la tracée. À ce propos, Daston et Galison précisent que « sans le contrôle les artistes avaient tendance à se laisser impressionner par des éléments non pertinents de l'objet, à choisir une perspective ou une position inexacte, à rendre avec trop de détails les particularités individuelles du spécimen ou, pire encore, à décrire exactement ce qu'il voyaient, masquant ainsi ce qu'il y a de typique dans un squelette, un végétal ou un insecte⁵⁶⁴ ». Le travail du dessinateur s'il voulait franchir le pas entre illustration et fait visuel, devait alors arriver à respecter et à cerner, à travers ses tracés le noyau du *typique*⁵⁶⁵ dans l'exemplaire ; seulement lorsque l'illustration arrivait à déceler de façon précise l'observation du *type* faite par le naturaliste, alors elle devenait faite visuelle.

D'une certaine façon le regard et la parole du naturaliste guidaient la main du dessinateur, en ébauchant en conséquence une relation de subordination par rapport aux contraintes scientifiques. Un dernier geste pour assurer la 'fidélité' d'après le naturaliste, était l'inclusion des notes autour alentour des coups de crayon du dessinateur. Ces notes griffonnées, ces annotations qui ajoutaient des précisions au dessin étaient, en effet, les yeux du naturaliste qui se penchaient sur les épaules du dessinateur.

« Le dessin faisait partie des arts libéraux et ne devait pas être confondu avec les savoir-faire mécaniques du métier d'illustration⁵⁶⁶ » précisent Daston et Galison à propos des statuts du dessinateur et de l'illustrateur durant le XVIII^{ème} siècle. Nous ne nous attarderons pas dans l'histoire du détachement et du changement des pratiques dites 'artisanales' et 'techniques' vers le champ plus vaste –et plus conflictuel– de l'art avec toutes les gradations qu'il comporte tout au long de son histoire. Il suffira de noter pour notre démarche que la pratique du dessin et ensuite le travail du dessinateur étaient tous deux soumis à une double hiérarchisation. D'abord, le rang social du métier puis la classification des illustrations selon le canon de vérité idéal de l'époque, une vérité d'après nature. Ainsi, les images produites par ces dessinateurs ne se détachaient

⁵⁶⁴ Lorraine; Galison Daston, Peter, *Objectivité*: 105.

⁵⁶⁵ Sur la valeur du *type* dans la démarche des naturalistes du siècle des Lumières voir le chapitre II, « La vérité d'après nature » dans Lorraine; Galison Daston, Peter, *Objectivité*.

⁵⁶⁶ Lorraine; Galison Daston, Peter, *Objectivité*: 105.

plus des contraintes et des débats de l'époque, mais à travers elles les procédures scientifiques de la période atteignaient un plus large public et avivaient le débat entre les spécialistes. Toutefois, les craintes des naturalistes se concentraient autour des publications, en s'interrogeant sur la rigueur des illustrations suite à une observation directe et déshumanisée. Une autre dynamique s'opérait dans les salles de cours et de conférences. L'utilisation des illustrations, mais aussi des expériences rendait plus accessibles les résultats des recherches à un public plus large. D'une façon abrégée, la salle de cours et le laboratoire dessinaient deux rapports différents avec les illustrations. L'espace clos, quasi introspectif du laboratoire aidait à contrôler la technique de production des images ; en d'autres mots, le chercheur surveillait la main du dessinateur et ancrant la réception de l'image. À l'opposé, l'expérience collective du cours faisait appel aux images sans pour autant mettre en avant la technique ; elle était estompée lorsque l'image apparaissait soudainement sans laisser derrière elle la trace de sa production. La potentialité de rassembler incluant la technique n'était pas alors mise en évidence. Dans le cours, l'image était soumise à la contemplation collective, en soustrayant l'individualité du spectateur. Néanmoins, en effaçant la trace technique de sa production, l'image se présentait comme une véritable apparition⁵⁶⁷.

Toutefois, le rôle que ces illustrations jouaient dans les salles de conférences allait de pair avec les efforts des scientifiques devenus écrivains de ces résultats de recherche. La publication de ces résultats rendait la science plus accessible et permettait d'approcher les progrès techniques par un public plus large. De façon plus aiguë que dans les publications, les conférences et les cours ciblaient, ainsi, le grand public en mélangeant l'instruction avec le divertissement et pour cela les illustrations, les appareils expérimentaux, les prodiges et toute sorte d'artifice technique étaient bienvenus lors de la popularisation des cours au XIX^{ème} siècle. À Londres, la Royal Institution, transformait ses salles en les aménageant avec coussins, chauffage et une distribution semi-circulaire pour les rendre plus confortables comme le souligne Fawcett « tout était fait pour attirer le public à la pointe de la mode⁵⁶⁸ ».

⁵⁶⁷ ⁵⁶⁷. Nous reviendrons sur ce sujet plus loin.

⁵⁶⁸ “ Everything was done to attract fashionable” Trevor Fawcett, «Visual Facts and the Nineteenth-Century Art Lecture», 445.

Un écart se dessine entre une conférence, comprise également comme une pratique scientifique et l'exercice de divulgation scientifique dans la publication. Les deux ciblaient la diffusion et la mise en circulation, mais la mise en scène qu'exigeait la conférence permettait, en quelque sorte, de déployer d'autres artifices pour attirer l'attention du public. Les valeurs de l'exemple et du cas prendront tout leur essor lors d'une conférence, car ils mobilisaient de façon accomplie, la mise en acte des résultats de recherche. En outre, l'expérience scientifique jadis lointaine et enfermée dans le laboratoire prenait vie sous les yeux de l'assistance.

La cible des conférences était claire : il s'agissait de rendre 'accessible et utile' à l'auditorium la diversité de sujets proposés par chaque conférencier. Le caractère 'utile' était donc la devise du conférencier et par ce biais, de la connaissance. Alors, l'exemple comme voie de démonstration prenait tout son sens au sein d'une conférence qui voulait rendre concret et précis les sujets exposés. Rien de mieux donc qu'une bonne expérimentation ou la présentation d'un exemplaire étrange. Il ne s'agissait par pour autant d'une simple exposition de foire ; les sujets étaient amenés avec rigueur et par de véritables spécialistes. La valeur qu'acquéraient ces expérimentations et exemples était la valeur que le discours scientifique leur avait donnée en tant que preuves et procédures scientifiques.

Quel que soit le sujet de la conférence, il était maintenant quasiment nécessaire de présenter une preuve, un cas de citation, de fournir des sources, de montrer des exemples. Si l'illustration peut être visuelle, tant mieux. Avec certains sujets c'était plus facile. Toute lecture qui mérite de parler des principes et applications de la physique, viendrait dotée d'une batterie de leviers, de roues, de poulies, de plans inclinés, de cliquets, d'exercices, et de modèles de moulins, grues, pompes et moteurs en abondance ⁵⁶⁹.

⁵⁶⁹ "Almost whatever the subject of the lecture it was now necessary to adduce evidence, quote instances, provide sources, show examples. If the illustration could be visual, so much the better. With some subjects it was easy. Any lecture worth his salt speaking about the principles and applications of physic would come equipped with a whole battery of levers, wheels, pulleys, inclined planes, ratchets, drills, and models of mills, cranes, pumps and engines galore." Trevor Fawcett, «Visual Facts and the Nineteenth-Century Art Lecture», 446.

Désormais il ne s'agissait plus d'illustrations collées au mur, de graphiques ou de dessins dûment réalisés bien que leur matérialité n'eût point changé ; ce qui avait changé, c'était la fonction dont les illustrations étaient dorénavant investies. Les images remplissaient la fonction d'être une démonstration et étaient prisées en tant que faits visuels, inscrits eux-mêmes dans cette vaste démarche qui prendra tout son essor au début du XIX^{ème} siècle.

Le modèle qui avait réussi à s'installer dans la plupart des conférences, des lectures et des cours sur l'architecture, l'art l'archéologie, la littérature et l'histoire était, bien évidemment, celui des sciences naturelles. La démonstration visuelle, l'image comme preuve et comme document, soudait le lien entre le discours disciplinaire autour de l'art et l'exercice scientifique de la validation. Mais cela demandait de fabuleux efforts de la part du conférencier. Par exemple, Paul Sandby et John Soane, vers la fin de leur carrière comme conférenciers dans la Royal Institution, avaient ramassé plus de 2000 feuilles d'affiches et de dessins, d'environ 120/60 centimètres de côté et dont la plupart de ces feuilles étaient constituées de descriptions de façades et détails d'architecture.

Pour sa part, William Turner, en tant que professeur du cours de Perspective, utilisait aussi de nombreuses feuilles pour illustrer l'enseignement de l'optique, de systèmes de réfraction, d'illumination, de construction spatiale et d'ombres. Il faisait également appel à un certain nombre d'esquisses consacrées au travail constructif chez Raphaël. Pour sa part, les feuilles élaborées par John Constable à l'occasion de son enseignement contenaient des gravures et des dessins d'après Titien, Guido Reni, Ruisdael, entre autres. Ces quelques exemples montrent de façon accomplie la place que ces feuilles occupaient dans l'organisation d'une classe. D'une certaine façon, elles focalisaient l'attention du public lorsque le discours les contournait. Entre 1833-1836, Constable eut recours à ces feuilles taille quatre double-éléphant (environ 2 mètres sur 1,20 mètre) dans chacune de ses lectures. Mais malgré les efforts pour rendre visible le sujet des conférences, les salles n'étaient pas adaptées à ce type de démonstration et en général le public restait éloigné des feuilles pendant toute la durée de la conférence. Toutefois, à la fin de l'exposé le public avait la chance de s'approcher de l'estrade pour mieux contempler les illustrations

Toutes ces méthodes ont dû être efficaces jusqu'à un certain point, car les salles de cours étaient souvent de grande taille et seulement les étudiants des premiers rangs auraient pu voir les détails de l'illustration durant la conférence. Souvent le matériel d'affichage était épinglé ; cependant, il pouvait être plus étroitement inspecté à la fin de la conférence⁵⁷⁰.

Bien évidemment, dans la plupart des conférences et des cours, la référence directe aux œuvres d'art, d'architecture, aux pièces archéologiques n'était pas toujours possible ; les dessins n'avaient pas pour objectif de servir de référence directe ou d'effacer la place assignée à l'original. Le discours contournait les dessins, les diagrammes, les feuilles d'affiche en se tournant toujours vers un idéal, en l'occurrence l'œuvre d'art, médiatisée par ces images approximatives devenues, alors, le fait visuel d'un manque.

Une autre pratique au sein du cours, d'audience plus restreinte, était la confection de dossiers avec des impressions lithographiques issues des collections de dessins des professeurs. Images, qui, par la suite, seraient l'objet de commentaires pendant le cours. Le passage d'images s'avérait ennuyeux et il fallait garder toujours bien rangés les dossiers pour y retrouver l'image en question. Mais les techniques de reproduction, dérivées en grande partie du développement photolithographique, impulsaient une transformation encore plus décisive dans la dynamique des cours d'histoire de l'art, mais aussi dans la publication des images photographiques d'œuvres d'art. Le livre et le cours semblaient se rejoindre par le biais de l'image de reproduction technique pour forger les pratiques disciplinaires autour de l'œuvre d'art.

Ce double statut des images, comprises comme fait visuel d'une démonstration du discours, mais aussi en tant qu'illustration d'un phénomène lointain, sera nuancé lors du développement de la photographie. Comme le souligne Daston et Galison, l'avènement photographique charriera de nouveaux enjeux pour l'image, notamment, sa fonction documentaire⁵⁷¹. La photographie d'œuvres d'art, nous le verrons plus loin dans ce même chapitre, prendra de plein gré sa place en

⁵⁷⁰ "All those methods must have been effective up to a point, though lecture halls were often large and only those in the front rows could have seen much detail in the illustration during the course of a lecture. Often the display material was pinned up though, and could be more closely inspected at the end". Trevor Fawcett, «Visual Facts and the Nineteenth-Century Art Lecture», 449.

⁵⁷¹ Cf. Lorraine; Galison Daston, Peter, *Objectivité*: 87.

tant que fait visuel. Toutefois, l'inclusion de photographies, dans cette démarche de consolidation disciplinaire pour l'histoire de l'art, ne déblayera pas la présence des illustrations et des feuilles d'affiches dans les salles de cours. Car cette transformation a dû attendre que plusieurs facteurs se réunissent : d'une part, il fallait attendre que les processus techniques de reproductions photographiques fussent plus accessibles en termes économiques et d'autre part, que les salles fussent dotées d'électricité. Ainsi, vers 1853 à Edinburg, John Ruskin continuait à élaborer des dessins et des diagrammes pour ses cours, en s'adressant aux feuilles affichées en haut sur le mur comme si elles étaient de véritables faits visuels.

Voici l'élargissement de celle-ci. Nous pouvons observer ici l'un des anges à la base d'un piédestal, il ne mesure pas plus de deux pieds de large et il se trouve à l'extérieur d'un édifice gothique ; cette feuille ne contient qu'un seul des quatre petits personnages qui forment les angles et elle vous montre seulement la tête d'une des plus grandes figures du centre. Pourtant, on peut observer dans ce simple fragment la merveilleuse composition [...] et néanmoins, je ne peux pas vous dire combien d'attention y a été portée, pas plus dans l'exécution, car l'image n'exige pas vraiment d'être bien exécutée sur une si petite échelle, mais par contre il est difficile de dessiner, sur ce minuscule fragment ⁵⁷².

'Observez la couleur', 'regardez vers le fond', 'admirez les contours' ou bien 'détaillez les lignes' sont quelques expressions parmi d'autres, qui souvent étaient prononcées lors d'une conférence. Ces indications rebondissaient sur les dessins et les gravures en perçant de plus en plus la surface évidente du papier pour échafauder, à travers la parole, l'allure de l'œuvre d'art. Cette pratique, fort répandue dans l'enseignement de l'histoire de l'art, de l'archéologie et de l'architecture, renforçait davantage la valeur auratique de l'œuvre de référence. Mais cette

⁵⁷² "Here is the enlargement of it. Now observe, this is one of the angels of the bottom of a pedestal, not two feet broad, on the outside of a Gothic building; it contains only one of the four little figures which form those angles; and it shows you the head only of one of the larger figures in the centre. Yet just observe how much design, how much wonderful composition, there is in this mere fragment, [...] and yet I cannot tell you how much care has been spent not so much on the execution, for it does not take much trouble to execute well on so small a scale- but on the design, of this minute fragment" Jhon Ruskin, *The works of Jhon Ruskin*, ed. E. T. Cook et A. Wedderburn, Library ed, London, 1903-12, 20, p. 60-62 cité par Trevor Fawcett, «Visual Facts and the Nineteenth-Century Art Lecture», 451.

pratique soudait encore le rapprochement du discours disciplinaire avec la démarche scientifique. C'est peut être pour cela que nombre de professeurs de l'époque ont attiré l'attention sur l'utilisation parfois excessive de diagrammes et de dessins qui, malgré leur précision technique, étaient en dessous de la valeur esthétique et du goût que le cours voulait atteindre⁵⁷³.

En France, vers 1882, le Musée de Sculpture comparée ouvre ses portes, musée qui s'érigait notamment pour l'étude et l'observation directe des pièces, comme le précisait l'un de ses principaux promoteurs :

Mais pour qu'un semblable musée soit complet et réellement installé pour l'étude, il faudrait que des vues ou relevés partiels des monuments d'où seraient tirées ces sculptures fussent exposés près d'elles ; ce qui serait facile, grâce aux archives de monuments historiques et à la possibilité de se procurer des photographies de ces édifices ou portions d'édifices⁵⁷⁴.

Le musée laissait les moulages des sculptures à disposition des élèves de l'École de Beaux-arts, mais aussi d'un public plus large engagé dans une démarche d'érudition. L'observation directe, même si cela se faisait par le biais d'une réplique, forgeait le cœur didactique du musée et la collection garantissait, en quelque sorte, la réussite disciplinaire. Au premier abord, la bibliothèque et le cabinet de curiosité configuraient l'espace idéal pour l'enseignement de l'histoire de l'art ; la proximité du matériau, la référence savante à portée de main, la générosité du roi ou de l'expéditionnaire et du collectionneur privé élaboraient le cadre initial de l'enseignement. Alors que cette discipline s'institutionnalisait, le musée et la collection, jadis privée, mais mise à disposition du public, redessineront les bornes de cette pratique.

L'œuvre d'art était à la portée de tous, accessible et sans médiation, car elle pouvait être observée de façon directe. En ce sens, le professeur et le conférencier, en se rapportant à l'œuvre, donnaient les clés d'accès au public et aux élèves pour apprécier correctement la valeur

⁵⁷³ Les objections de nombreux historiens à ce sujet montrent d'une certaine façon les polémiques et les tensions au sein de la configuration disciplinaire. A cet égard, nous renvoyons vers le livre de Lyne Therrien, notamment, la longue dispute entre Viollet-le-Duc et l'École de Beaux Arts et l'Académie. Cf. Lyne Therrien, *L'histoire de l'art en France. Genèse d'une discipline universitaire*: 83-130.

⁵⁷⁴ E.-E. Viollet-le-Duc, Musée de Sculpture comparée appartenant aux divers centres d'art et aux diverses époques, [1er rapport] (s.d.). Cité par Lyne Therrien, *L'histoire de l'art en France. Genèse d'une discipline universitaire*: 90.

esthétique de l'œuvre. La visite au musée permettait ainsi de se rapprocher de l'œuvre et de développer l'exercice d'observation.

Qu'est-ce que l'art, et en quoi consiste sa nature ? –Au lieu de vous imposer une formule, je vais vous faire toucher les faits. Car il y a des faits ici comme ailleurs, des faits positifs et qui peuvent être observés, j'entends les œuvres d'art rangées par familles dans les musées et les bibliothèques, comme plantes dans un herbier et les animaux dans un musée. On peut appliquer l'analyse aux uns comme aux autres, chercher ce qu'est une œuvre d'art en général comme on cherche ce qu'est une plante ou un animal en général. On n'a pas plus besoin dans le premier cas que dans le second de sortir de l'expérience, et toute l'opération consiste à découvrir, par des comparaisons nombreuses et des éliminations progressives, le trait commun qui appartient à toutes les œuvres d'art [...] ⁵⁷⁵.

Chercher les traits communs de l'art et par ce biais le distinguer des autres productions culturelles étaient l'un des objectifs dans cette démarche. L'historien d'art se rapprochait ainsi des inquiétudes du naturaliste, de l'homme de sciences, soucieux de déceler, à travers l'observation, une 'forme générale invariable'. À cet égard, un musée comme celui du moulage et de la sculpture amorçait un triple chemin : tout d'abord, il était l'aboutissement d'un exploit d'organisation et de classification du matériau ; deuxièmement, il étalait les pièces sous les yeux du public qui pouvait alors le détailler ; enfin, dans le musée convergeaient de façon accomplie, le composant didactique et l'érudition. Le musée se déployait dans le double mouvement de divertissement et d'éducation. Nous retrouverons la même conjonction lors de conférences pourvues d'appareils de projections d'images.

En guise de résumé, nous voudrions retenir de ce détour à travers l'illustration puis les images en tant que faits visuels, deux lieux où cette transformation a pris place. Au risque de réduire la complexité de ce sujet, nous ciblons ici deux lieux où la pratique de l'histoire de l'art cherche à se consolider : d'une part, le cours, les séminaires et les conférences d'histoire de l'art et d'autre part, les livres et publications de divulgation. L'image de reproductions d'œuvres d'art est la charnière à laquelle se rapporte le récit de façon dissemblable : soit en méprisant un manque de fidélité par rapport à la source, soit en ignorant la présence de

⁵⁷⁵ Hippolyte Taine, *Philosophie de l'art. Leçons professées à l'École des Beaux-Arts*, . Paris: G. Baillière, 1865), <http://books.google.fr/books?id=WNXoo2TAyEsC>. livre électronique. 24-25.

l'image pour s'adresser au chef-d'œuvre qu'elle évoque. Immobile et collée aux murs lors de cours et de conférences ou bien coincée entre la page d'un livre et le bloc typographique, l'image de reproduction connaîtra alors plusieurs transformations tout au long du XIX^{ème} siècle. Néanmoins, le double statut dont elle était investie (comme illustration ou comme fait visuel) demeurera opératoire lors, par exemple, d'une mise en scène dans une double page pour mieux établir une comparaison.

L'effet skioptikon* : projection et mise en page

Vers la fin du XIX^{ème} siècle, Wölfflin remarquait déjà l'importance de l'angle pour la prise photographique des sculptures et des tableaux en tant qu'outils dans l'enseignement et dans les publications d'histoire de l'art. La photographie, souvent prise de manière frontale, était le motif des annotations et des remarques dans plusieurs articles chez Wölfflin. Ainsi, les textes, écrits entre 1894-1895 et réunis sous les titres « *Comment photographier la sculpture*⁵⁷⁶ », « *Des illustrations et des interprétations*⁵⁷⁷ », « *Sur les côtés droit et gauche dans le tableau*⁵⁷⁸ », soulevaient diverses problématiques liées aux clichés photographiques d'œuvres d'art. En outre, ces articles signalaient avec précision nombre d'enjeux épistémologiques lors de l'utilisation des images dans l'enseignement de l'histoire de l'art et bien évidemment, dans sa reproduction livresque. D'après Wölfflin, l'utilisation d'images de reproduction d'œuvres d'art, d'abord la gravure puis la photographie, s'avérait fondamentale dans la pratique de l'histoire de l'art. Cependant, il était impératif de regarder et de connaître de plus près l'œuvre en question. Aucun cliché photographique ni aucune planche de gravure ne pouvaient déblayer la place centrale où l'œuvre règne.

* Le nom de l'appareil dérive du grec Skia (ombre) et optikos (appartenant à l'ordre de la vision, du regard) il était, en effet, une version améliorée de la lanterne magique.

⁵⁷⁶ Heinrich Wölfflin, *Comment photographier les sculptures: 1896, 1897, 1915* . Jean Claude Chirollet, Paris: L'Harmattan, 2008;

⁵⁷⁷ Heinrich Wölfflin, «Des illustrations et des interprétations».

⁵⁷⁸ Heinrich Wölfflin, «Sur les côtés droit et gauche dans le tableau ».

Il semble difficile de comprendre les formulations d'analyse formelle et comparative chez Wölfflin sans avoir recours aux images de reproduction et en ce sens, peu importe leurs procédures techniques. Ainsi, la photographie, mais également les appareils dérivés de la reproductibilité technique, va prendre leur place au sein de la pratique disciplinaire.

Dans l'enseignement de l'histoire de l'art, où l'on travaille avec des diapositives, il arrive parfois qu'un cliché mal mis fasse apparaître une image inversée. On entend alors habituellement l'exclamation irritée : 'Inverser ! Le cliché est mis à l'envers !'⁵⁷⁹.

Wölfflin est probablement l'un des premiers historiens d'art à avoir recours à une double projection d'images lors de ses cours d'histoire de l'art à l'Université de Berlin en 1901. Au-delà de la valeur anecdotique des accidents de projection, la citation qui précède signale l'importance d'une disposition correcte des diapositives pour l'analyse formelle des lignes ascendantes ou bien descendantes dans la composition des tableaux ou de la tapisserie⁵⁸⁰. L'inversion d'un cliché photographique ou d'une diapositive entraîne toute une série d'erreurs d'appréciation qui aboutiront ainsi à une analyse formelle inversée. L'encadrement du cliché photographique aura également de l'importance pour l'auteur. Pour cela il fallait prendre en compte « l'isolement de la figure ou sa dépendance d'un cadre décoratif⁵⁸¹ ». Or l'image photographique avait pour tâche de restituer la valeur expressive de l'œuvre, tandis que l'historien devait, à travers sa recherche, reconstruire au plus près l'expérience perçue par les contemporains de l'œuvre. La tâche de l'histoire de l'art était précise : rendre manifeste l'œuvre d'art par le double biais de la reproduction photographique puis par le récit de l'historien. La recherche historique et la dépouille des sources primaires aboutissaient dans la 'reconstruction' de l'expérience historique du passé. C'était grâce à cette reconstruction que l'œuvre d'art retrouvait à nouveau son halo. Il était question d'explorer « si l'impression que pouvaient avoir les contemporains d'une

⁵⁷⁹ Heinrich Wölfflin, « Sur les côtés droit et gauche dans le tableau », 116.

⁵⁸⁰ Cf. Heinrich Wölfflin, « Le problème de l'inversion dans les cartons de tapisserie de Raphaël », dans *Réflexions sur l'histoire de l'art*, sous la dir. de Joseph Gantner, 125-131, Paris: Flammarion, 1997; réimpression,

⁵⁸¹ Heinrich Wölfflin, « Des illustrations et des interprétations », 106.

œuvre peut être reconstituée⁵⁸² ». Ce travail de reconstruction, dont la photographie n'était qu'un outil toujours inexact, se déroulerait donc depuis deux endroits contigus : la page du livre et l'enseignement de l'histoire de l'art à l'université.

Le développement des appareils de projection de plus en plus précis et pratiques va transformer le rythme et l'organisation des cours d'histoire de l'art. Pendant le Premier Congrès d'Histoire de l'Art à Vienne en 1873, Bruno Meyer invita ses collègues à connaître et à employer un nouvel appareil de projection : il s'agissait du Skioptikon⁵⁸³, appareil proche de la lanterne magique, mais modifié grâce à la découverte de l'arche voltaïque et de l'ampoule incandescente. Il constituait donc l'ancêtre du projecteur moderne de diapositives. Malgré l'enthousiasme dont Meyer faisait preuve et la méfiance de ses collègues, l'adoption de ces appareils au sein des cours d'histoire de l'art a dû attendre une extension massive des réseaux électriques. Au début du XX^{ème} siècle, l'utilisation de projecteurs de films inversés était répandue parmi les cours d'histoire de l'art dans les Universités d'Europe et aussi sur le continent américain. Ainsi, l'emploi des projecteurs renforçait davantage l'aspect spectaculaire et dramatique des images. Il n'est point difficile d'imaginer le grand auditorium plongé dans l'obscurité, comme dans une salle de cinéma avant le début d'un film. Puis, devant la scène, se dessinait une silhouette que rythmaient quelques mouvements précis entre les ombres. Subitement apparaissait un faisceau lumineux qui façonnait les images⁵⁸⁴. Semblable aux spectacles de divertissement

⁵⁸² Wölfflin s/d cité par Roland Recht, «Du style aux catégories optiques», dans *Relire Wölfflin: cycle de conférences organisé au musée du Louvre par le Service culturel du 29 novembre au 20 décembre 1993 sous la direction de Matthias Waschek*, sous la dir. de Joan Hart, Roland Recht et Martin Warnke, 33-59, *Principes et théories de l'histoire de l'art*. Paris: Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 1995; réimpression,

⁵⁸³ Cf. Heinrich Dilly, «Die Bildwerfer. 121 Jahre kunstwissenschaftliche Dia-Projektion» (1994), in Kai- Uwe Hemken (ed.), *Im Bann der Medien. Texte zur virtuellen Ästhetik in Kunst und Kultur*, CD-ROM, Weimar, 1997. Cet article est aussi disponible sur internet <http://www.foto.unibas.ch/~rundbrief/sh211.pdf> . accès le 9 mai 2012]

⁵⁸⁴ Malgré les années qui nous séparent des cours de Wölfflin, la scène aujourd'hui n'est guère différente, comme par ailleurs le signale une monographie écrite en 2004 à l'Ecole du Louvre « Le professeur arrive environ un quart d'heure avant le début du cours, avec ses diapositives afin de les placer dans les deux carrousels mis à sa disposition. Il peut éventuellement fournir des documents à scanner par l'appariteur et à projeter grâce à un projecteur data. (...) L'appareil restera en régie pendant toute la durée du cours afin d'assurer les réglages de diapositives, de projecteurs, de lumière et de son. Un seul professeur a utilisé un diaporama numérique depuis son ordinateur portable. Le cours dure une heure et demi, durant laquelle, le professeur projette entre quarante et soixante-dix clichés, qu'il fait défiler grâce aux boutons placés sur le pupitre. Ces clichés présentent soit des œuvres différentes, soit des vues différentes d'une même œuvre. Presque tous les professeurs utilisent les deux carrousels, afin de comparer les images.

public de la fin du XIX^{ème} siècle où autour de toute sorte d'appareils optiques se conjuguait l'instruction et l'amusement⁵⁸⁵, le cours d'histoire de l'art devenait une véritable mise en scène.

L'emploi de cet appareil entraîne des conséquences épistémologiques considérables. Avant son entrée en fonction, un cours d'histoire de l'art signifiait un déroulement selon deux temps distincts : le temps de la parole professorale, qui évoquait des œuvres que le public ne voyait jamais au moment même de son évocation discursive, et le temps des images – gravures ou tirages photographiques- lorsqu'elles parvenaient à chacun des auditeurs, en décalage par rapport au contenu du cours⁵⁸⁶.

En effet, la projection des images photographiques était véritablement un bouleversement dans la dynamique de cours. L'inclusion de ces appareils de projection exigeait l'adéquation technique des salles, tandis qu'à leur tour, ils produisaient l'effet d'émerveillement de l'auditorium. Voilà l'effet *skioptikon* : émerveillement face à la présence fantomatique de l'œuvre d'art dans la pénombre de la salle.

Une fois encore la salle de cours est transformée en laboratoire scientifique. Les appareils de projection vers la fin du XIX^{ème} siècle, notamment le *skioptikon*, étaient souvent comparés aux prouesses de l'optique tel le microscope. À cet égard, Hermann Grimm écrivait en 1897 sur les besoins de l'enseignement qui conduisaient à l'utilisation de la lanterne magique ; Grimm n'hésitait pas à la considérer comme un véritable outil scientifique dont les historiens d'art ne pouvaient pas se passer⁵⁸⁷, car au-delà de l'effet qu'elle produisait, la lanterne permettait

Lorsqu'une diapositive est à l'envers, ou lorsque le professeur souhaite changer de moyen de projection (data ou vidéo), l'appariteur en régie fait le nécessaire ». Marianne Serra, «Evaluation de l'utilisation du numérique dans l'enseignement de l'Histoire de l'Art» (Mémoire de deuxième cycle, mars 2004), 10.

⁵⁸⁵ Cette analogie entre spectacle populaire et salle de classe est développée à plusieurs reprises dans l'article de Trevor Fawcett, «Visual Facts and the Nineteenth-Century Art Lecture». Dans une autre perspective d'analyse, l'article de Jennifer Eisenhauer reprend l'analogie de la démonstration entre spectacle populaire et discours scientifique. Cf. Jennifer F. Eisenhauer, «Next slide please: the magical, scientific and corporate discourses of visual projection technologies», *Studies in Art Education* Vol. 47, Nro. 3, n° Spring (2006).

⁵⁸⁶ Roland Recht, «Du style aux catégories optiques», 47.

⁵⁸⁷ À cet égard, nous renvoyons à plusieurs articles qui signalent ce lien dont la première référence est, sans aucun doute, les écrits de Herman Grimm réunis dans *Beiträge zur Deutschen culturgeschichte*, Berlin, Verlag von Wilhelm Herz, 1892. Nous nous appuyons ici sur l'article de Dan Karholm, «Developing the picture: Wölfflin's performance art.», *Photography and Culture* 3, n° 2, July 2010 (2010). Heinrich Dilly, «Heinrich Wölfflin: Histoire de l'art et germanistique entre 1910-1925», *Revue germanique internationale* 2, n° Histoire et théorie de l'art. (1994).

d'augmenter la taille des objets, de les amplifier et de les rapprocher pour une analyse plus détaillée. En somme, la lanterne incarnait de façon accomplie la conjonction des exploits mathématiques, physiques avec plusieurs procédures techniques scientifiques⁵⁸⁸. Avant le *skioptikon*, nous l'avons déjà remarqué, l'oralité des cours exigeait un large bagage culturel pour accéder aux références, tandis qu'au temps de l'illustration collée au mur, il s'avérait très compliqué de regarder de plus près l'image en question. Le skioptikon déblayait ces problèmes et apportait en amont, l'illusion d'être en présence de l'œuvre et plus près du processus de création artistique : « les agrandissements du Skioptikon ont été compris comme permettant aux spectateurs d'entrer dans l'esprit de l'artiste, de partager son idée picturale avant sa réalisation matérielle⁵⁸⁹ ».

La projection des images, toujours d'après Grimm, aidait davantage la perception esthétique des élèves et en même temps, ces œuvres pouvaient être mieux préservées dans la mémoire des étudiants grâce aux jonctions des commentaires, analyses et appréciations du professeur lors du cours. En outre, la projection des images brisait d'un seul coup la médiation rigide, statique et alternée du livre au profit d'un double avantage : écouter et regarder en même temps. Bien évidemment, il ne s'agissait pas seulement d'une transformation d'ordre technique, car l'ensemble du cours subira alors des modifications et plus largement, la pratique de l'histoire de l'art sera transformée.

Toutefois, cette transformation ne se fera pas sans de nombreuses polémiques et débats autour de l'utilisation d'images photographiques. Dans ce sens, les annotations faites par Wölfflin dans les articles nommés auparavant semblent vouloir conjurer cette utilisation parfois excessive des images photographiques. En effet, Wölfflin portait une certaine méfiance sur l'utilisation des photographies, surtout vis-à-vis de l'ampleur qu'elles avaient prise dans le discours des historiens ; à cet égard, Wölfflin écrit dans une lettre adressée à Burckhardt en 1897 :

⁵⁸⁸ Koen Vermeir, «The magic of the magic lantern (1660-1700): on analogical demonstration and the visualization fo the invisible», *The british journal for the history of science* 38, n° 2 (Jun, 2005) (2005), <http://www.jstor.org/stable/4028694>.

⁵⁸⁹ "Further, the Skioptikon's enlargements were understood as enabling the viewers to enter the mind of the artist, to share his pictorial idea prior to its material realization" Herman Grimm réunis dans *Beiträge zur Deutschen culturesgeschichte*, Berlin, Verlag von Wilhelm Herz, 1897, p. 357,360 cité et traduit par Dan Karlholm, «Developing the picture: Wölfflin's performance art.». 209.

Chaque jour je deviens plus convaincu qu'il est absolument inutile d'essayer de comprendre l'art monumental sur la base de ce que nous pouvons apprendre à partir de photographies. Je dois retrouver les notes que j'ai prises à Bâle. Mais, bien sûr, personne n'apprécie mon combat et ce que je suis en train de faire, parce que les gens d'aujourd'hui veulent avoir seulement les photographies commentées ⁵⁹⁰ .

Les écrits consacrés au sujet de la prise de vue photographique visaient ponctuellement à corriger les problèmes, les plus courants, lors d'un cliché. Wölfflin avait un regard méfiant vis-à-vis de la photographie ; mais en revanche il en reconnaissait son importance dans l'exercice de comparaison. En outre, Wölfflin n'ignorait pas leur pouvoir didactique et l'éblouissement qu'elle suscitait dans la salle de classe.

Certes, il fallait reprendre le bon angle, la bonne position face à l'œuvre et surtout éviter toute interprétation de l'œuvre depuis l'encadrement photographique⁵⁹¹. La photographie, malgré son apparence d'objectivité mécanique, n'avait pas déblayé la crainte d'une mauvaise interprétation qui se penchait sur la gravure ; au contraire, la photographie avait masqué le péril sous l'artifice mécanique. Pour cela il fallait, selon l'historien, avoir recours à la comparaison entre les images de reproduction technique et l'original. Ainsi, Wölfflin décelait dans son analyse les différences ostensibles entre la gravure, la reproduction photographique et l'œuvre elle-même. Il analysait, voire comparait, une gravure de *l'Apollon de Belvedere* d'après Marc-Antoine Raimondi et le cliché photographique pris par H. Brunn et F. Bruckmann⁵⁹². À propos de

⁵⁹⁰ "From day to day I become more convinced that it is absolutely futile to try to understand monumental art on the basis of what we can learn from photographs. I have to strike out more and more of the notes I made in Basel. But, of course, nobody will in the least appreciate my struggle and what I am trying to do, because today people want to have only the photographs explained" Joseph Gantner(ed.), Jakob Burckhardt und Heinrich Wölfflin: Briefwechsel und andere Dokumente ihrer Begegnung 1882-1897, Basel, 1948, p. 122 cité dans Wolfgang M. Freitag, «Early uses of photography in the history of art», *Art Journal* 39, n° 2 (1979-1980): 120.

⁵⁹¹ "Celui qui traite d'histoire de la sculpture se trouve dans le plus grand embarras pour se procurer de bonnes reproductions. Non par faute de publications –il en existe de toutes sortes, vendues en tout format-, mais parce qu'il semble admis généralement que les œuvres sculptées peuvent être photographiées sous n'importe quel angle de vue, et qu'il faille s'en remettre entièrement à la seule appréciation du photographe, quant à l'orientation de l'appareil photographique par rapport à l'objet. Celui-ci pense, ordinairement, révéler la nature artistique de l'objet de la manière la plus convaincante, en évitant systématiquement la vue frontale, ainsi qu'en recherchant une vue de profil « pittoresque » : le pittoresque et l'artistique semblent être des concepts concordants". Heinrich Wölfflin, *Comment photographier les sculptures: 1896, 1897, 1915*: 33.

⁵⁹² Dans son analyse Wölfflin affirme que la photographie appartient à Alinari, mais il semble que cette attribution soit erronée selon Wolfgang Freitag pour qui la photographie a été prise, en effet, par H. Brunn et F. Bruckmann.

cette comparaison, Wölfflin souligne que la sculpture «est exposée au Vatican de telle manière qu'il faut se plaquer tout contre le mur pour pouvoir bénéficier de la vue originelle⁵⁹³ ».

La comparaison, clé de voûte du système d'analyse formelle chez Wölfflin, s'exerçait à travers des images de reproduction technique ; mais à l'intérieur même du système formel, l'historien classait les procédures de reproduction technique. Ainsi, dans une note de bas de page en faisant toujours référence à la sculpture de l'Apollon, Wölfflin ébauchait une classification :

Visiblement, l'estampe de Marc-Antoine Raimondi doit son effet au fait que la surface du socle disparaît. Dans ce cas, la photographie ne supporte malheureusement pas la concurrence, dans la mesure où une vue par en dessous déformerait affreusement les proportions. Il s'agit là de l'une des principales limitations qui rendent toujours la gravure plus enviable que la photographie⁵⁹⁴.

Le souci de fidélité dans les images de reproduction technique était au cœur de nombre de réflexions et d'annotations ; d'ailleurs, ce souci ne s'anéantira jamais totalement. Ainsi, en 1953 William Ivins remarquait encore, dans son ouvrage *Prints and Visual Communication*⁵⁹⁵, les problèmes de fidélité des gravures antiques. À l'encontre de la méfiance photographique de Wölfflin, Ivins et nombre d'historiens d'art du XX^e siècle ont plaidé pour l'objectivité que l'appareil photographique était censé garantir. Ivins écrivait sur la photographie:

Jusqu'à ce que la photographie se soit répandue, il n'y avait pas les moyens de faire des photos d'objets qui auraient pu servir de base aux spécialistes ; l'étude des objets en tant que singularités était possible, et non pas en tant que membres indifférenciés d'une classe. La photographie à sa manière faite autant pour l'étude de l'art comme le microscope avait fait pour l'étude de la biologie⁵⁹⁶.

⁵⁹³ Heinrich Wölfflin, *Comment photographier les sculptures: 1896, 1897, 1915*: 44.

⁵⁹⁴ Heinrich Wölfflin, *Comment photographier les sculptures: 1896, 1897, 1915*: 45.

⁵⁹⁵ Cf. William Mills Ivins, *Prints and Visual Communication*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1953;

⁵⁹⁶ "Until photography came into common use there had been no way of making pictures of objects that could serve as a basis for connoisseurship of the modern type, that is for the study of objects as particular and not as undifferentiated members of classes. The photograph in its way did as much for the study of art as the microscope had done for the study of biology" William Mills Ivins, *Prints and Visual Communication*: 136.

L'analogie entre le microscope et la photographie dans le développement de la connaissance n'est pas fortuite. Au-delà de la valeur d'outil que portait la photographie, il était question aussi de la vulgarisation des faits au grand public. Ainsi, l'objectivité mécanique qui étayait la photographie est désormais mise à l'épreuve. La question de l'objectivité avait déjà débuté avant même l'avènement des appareils techniques du XIX^{ème} siècle ; cependant, la photographie soulevait de nouvelles interrogations autour de l'observation, du détail, de l'utilité pédagogique ou bien de la manipulation et des trucages des images. L'objectivité mécanique était pour les hommes de sciences une question tout à fait nouvelle.

Ce n'est que la photographie qui a créé la tendance à l'objectivité mécanique ; disons plutôt que la photographie a accompagné ce bouleversement dans l'éthique et l'épistémologie de l'image.⁵⁹⁷.

Nous avons déjà souligné, lors de commentaires sur les procédures d'illustration naturaliste, la même défiance face à la photographie chez les botanistes. Toutefois, chez Wölfflin, cette méfiance prend une tout autre tournure lorsque les images de reproduction technique sont commercialisées et popularisées. Pour combattre cette 'démocratisation de l'ignorance' il fallait reprendre les règles de représentation bidimensionnelle à partir des lignes de tension et de composition.

Le public achète ces photographies en croyant, sincèrement, qu'au moyen d'une reproduction mécanique, rien de l'original ne peut être perdu ; il ignore qu'une pièce ancienne possède un aspect principal bien déterminé, dont l'effet visuel est détruit si on en retire la vue perspective d'ensemble ; l'œil inculte de l'homme d'aujourd'hui encaisse, sans sourciller, les recoupements et les confusions les plus antithétiques. De manière générale, on s'habitue à des impressions sensorielles totalement fausses, car actuellement la perversion visuelle s'étend ; les images photographiques servent des modèles destinés aux illustrations de la littérature populaire consacrée à l'histoire de l'art, mais plus encore, les images falsificatrices sont tolérées avec indulgence au sein de publications très réputées⁵⁹⁸.

Nombre de naturalistes du XVIII^{ème} siècle cherchaient à trouver, même à former, le naturaliste idéal : celui capable d'exercer une

⁵⁹⁷Lorraine; Galison Daston, Peter, *Objectivité*: 191.

⁵⁹⁸ Heinrich Wölfflin, *Comment photographier les sculptures: 1896, 1897, 1915*: 33.

observation rigoureuse et ensuite de dessiner de façon stricte l'exemplaire. Wölfflin rêvait, de façon semblable, d'harmoniser chez l'historien d'art la technique photographique pour la prise des clichés d'œuvres d'art. Néanmoins, une telle rêverie n'effaçait point la devise winckelminienne de l'observation directe de l'œuvre d'art.

La comparaison comme principe d'analyse était, en quelque sorte, le prélude scientifique qu'exigeait toute approche qui voulait s'ériger comme méthode. Quelques années auparavant, Bertrand Berenson écrivait, en 1893 à propos de l'utilisation des images dans cette démarche scientifique de l'histoire de l'art :

Nous attendons aujourd'hui de l'écrivain d'art qu'il maîtrise non seulement la connaissance approfondie de son sujet, que par ailleurs les moyens modernes de divulgation ont rendu possible, mais aussi qu'il maîtrise patiemment la comparaison d'un travail donné avec tous ceux du même maître, grâce à l'aide de la photographie qui a rendu plus facile cette tâche. Il n'est pas du tout difficile de voir les œuvres d'un grand maître (Titien ou Tintoret, par exemple) dans une succession rapide que l'on peut garder en mémoire pour permettre à la critique de déterminer le lieu et la valeur d'une image. Et quand cette étude continue d'originaux est complétée par des photographies isochromatiques, une telle comparaison atteint presque la précision des sciences physiques⁵⁹⁹..

Une année plus tard, en France, Émile Mâle écrivait un article plaidoyer sur la valeur des images de reproduction technique dans l'enseignement de l'histoire de l'art. Mâle encourageait et embrassait le développement technique de la photographie, mais surtout il établissait une solide position dans la polémique de l'époque sur l'étude de l'art

⁵⁹⁹ "Of the writer on art today we all expect not only that intimate acquaintance with his subject which modern means of conveyance have made possible, but also that patient comparison of a given work with all the others by the same master which photography has rendered easy. It is not at all difficult to see at any ratenine tenths of a great master's works (Titian's or Tintoretto's for instance) in such rapid succession that the memory of them will be fresh enough to enable the critic to determine the place and the value of any picture. And when this continuous study of originals is supplemented by isochromatic photographs, such comparison attains almost the accuracy of the physical science" Hanna Kiel (ed.), *The Berenson Treasury; A Selection from the Works, Unpublished Writings, Letters, Diaries, and Journals: 1887-1958*, London, 1964, pp. 69-70 cité par Wolfgang M. Freitag, «Early uses of photography in the history of art», 119.

national⁶⁰⁰. Sous cet angle, la position de Mâle ciblait l'utilisation des photographies des monuments historiques et archéologiques, prises par des spécialistes et non par des amateurs ; autrement dit, la technique photographique sans la connaissance disciplinaire pouvait entraîner la fausseté et la tromperie. L'enseignement de l'histoire de l'art, d'après Mâle, épargnerait les élèves des goûts exclusifs et prétentieux propres des amateurs. Ainsi, comme chez Wölfflin, la qualité d'une prise photographique était dans l'appareillage conceptuel et dans les connaissances derrière la caméra.

On peut dire que l'histoire de l'art, qui était jusque-là la passion de quelques curieux, n'est devenue une science que depuis que la photographie existe. C'est ainsi que l'imprimerie a fait naître la critique littéraire. La photographie a affranchi en partie l'œuvre d'art des fatalités qui pèsent sur elle, de la distance, de l'immobilité. La photographie a permis de comparer, c'est-à-dire de faire une science : la création d'une bibliothèque de photographies, mais de photographies faites par des archéologues, non par des amateurs, paraîtra sans doute, dans peu de temps, nécessaire aux érudits. Il est facile en tout cas, dès maintenant, de réunir des collections photographiques très suffisantes pour l'enseignement⁶⁰¹.

Wölfflin avait saisi l'enjeu et le pouvoir des images de reproduction technique ; c'est pour cela qu'il n'hésitait pas à configurer, en quelque sorte, les règles de la représentation photographique⁶⁰². En outre, ces mêmes images décalées et fautives servaient à l'historien pour amorcer des analyses formelles et des annotations lors de ces séminaires. C'est là, dans la salle de cours, où la plupart des problèmes, cristallisés dans le cliché photographique, pouvaient se résoudre. D'une certaine façon, le cliché photographique de même que la gravure ou n'importe quelle autre procédure technique, reflétait selon Wölfflin, une perception particulière.

⁶⁰⁰ Sur cette polémique nous renvoyons au deuxième chapitre du livre de Lyne Therrien, *L'histoire de l'art en France. Genèse d'une discipline universitaire*.

⁶⁰¹ Emile Mâle, «L'enseignement de l'histoire de l'art dans l'Université», *Revue Universitaire* 3, n° 1 (1894).

⁶⁰² Le titre en allemand donné par Wölfflin aux trois articles écrits en 1896, 1897 et 1915 *Wie man Skulpturen aufnehmen soll*, contient déjà d'après Jean-Claude Chirollet la signification normative que l'auteur voulait imprimer à ses réflexions. "[le titre] Il veut dire: comment on doit photographier les sculptures, dénotation explicite du verbe allemand "sollen" (devoir, au sens d'obligation). Les germanistes savent qu'il ne s'agit pas là d'une obligation stricte qui contraint irrémédiablement, à laquelle on ne pourrait en aucun cas se soustraire (ce que signifie le verbe allemand "müssen"), mais d'une obligation ayant le sens d'une invitation à agir selon certains principes, indiquant quelque chose de souhaitable, voire de profitable". Heinrich Wölfflin, *Comment photographier les sculptures: 1896, 1897, 1915*: 24.

En deçà des questions techniques de la prise photographique se trouvait un schéma perceptif fort éloigné de celui de l'époque propre à l'œuvre d'art. Il s'agissait donc à travers l'enseignement de l'histoire de l'art de rétablir historiquement les repères perceptifs dont l'œuvre était forgée. Dans son ensemble, Wölfflin voulait restituer, voire reconstruire, pour chaque période, cet horizon psychologique, culturel et social dont l'œuvre était le meilleur témoin. Voilà l'objectif que tout historien devait cibler en s'enfonçant dans l'étude de l'histoire de l'art : la reconstruction historique des schémas perceptifs d'une époque. Seulement lorsqu'on comprend l'ensemble complexe dont l'œuvre est enrobée, il était possible de prendre avec précision un cliché photographique. Pour cela, le cours à l'université était, pour Wölfflin, une sorte de mise à l'épreuve d'un nombre de réflexions qu'il avançait dans ses articles ; mais surtout, la salle de classe était pour lui, le lieu privilégié pour essayer et mettre à point son approche formelle de l'œuvre comme l'un des principes fondamentaux de l'analyse historique :

Les cours d'histoire de l'art.

Toujours développer davantage des monuments caractéristiques en vue d'une analyse parfaite.

Développer l'analyse comme un art. Faire naître l'œuvre en produisant un effet totalement suggestif⁶⁰³.

À cet égard, l'image photographique qui amenait dans un instant la grandeur des monuments produisait cet effet totalement suggestif, une sorte de rêverie par laquelle l'œuvre renaissait dans la lumière de la projection. Les cours d'histoire de l'art n'ont pas toujours été soutenus par l'image de reproduction, comme nous l'avons déjà remarqué. Si l'appareil de projection et l'apparition de l'image entre les ombres assuraient le spectacle, il fallait aussi que l'orateur pût accompagner le déroulement de la séance. La place et le rôle du professeur face aux élèves n'entraient pas en opposition avec la rêverie des images projetées. Face aux images fantasmatiques et muettes, la voix du professeur se dressait comme un phare. Wölfflin avait compris l'enjeu des images de reproduction technique et la place qu'elles pouvaient avoir dans ses cours ; il avait saisi également le rôle qu'avaient la voix et la mise en œuvre d'une explication face à l'auditorium.

⁶⁰³ Heinrich Wölfflin, *Autobiographie, Tagebücher und Briefe: Heinrich Wölfflin 1846-1945*, ed. Joseph Gantner, Bâle-Stuttgart, 1982-1984, journal 38 cité par Roland Recht, «Du style aux catégories optiques», 46.

Wölfflin, le maître de la parole improvisée, se place dans l'obscurité avec ses étudiants à ses côtés. Ses yeux comme les leurs sont tournés vers l'image. Il réunit ainsi toutes les conditions pour concocter un spectateur idéal, son travail prodiguant des expériences communes à tous.

Wölfflin apprécie le travail en silence et en suivant les conseils de Schopenhauer, s'approche de lui comme on s'approche d'un prix, en attendant que l'art lui parle. Ses phrases sont lentes, presque hésitantes. Quand beaucoup de ses élèves imitent ces pauses dans son discours, ils imitent non seulement un maniérisme externe, mais aussi l'effet solennel qui transmet quelque chose de positif. Le discours de Wölfflin ne donne jamais l'impression d'être préparé, quelque chose d'achevé qui est projeté sur l'œuvre d'art. Au contraire, il semble être produit sur place par l'image elle-même. L'œuvre d'art conserve ainsi son statut prééminent dans l'ensemble. Ses paroles ne submergent pas l'art, mais l'embellissent comme des perles⁶⁰⁴.

Sous un autre angle, moins ébloui et certainement plus méfiant que l'ancien élève Franz Landsberger, Benjamin notera les mêmes gestes, pauses et inflexions chez Wölfflin lors d'un cours, signalant, en l'occurrence, la mise en œuvre déroulée par l'historien face aux élèves. D'une part, l'effet suggestif que cherchait Wölfflin dans la projection des images était assuré par la mise en œuvre de l'appareil lui-même. D'autre part, cet effet suggestif allait de pair avec la performance professorale qui rappelait celle d'un animateur, muni de sa baguette, et faisant naître des formes inattendues⁶⁰⁵.

⁶⁰⁴ "Wölfflin, the master of extemporaneous speaking, place himself in the dark and together with his students at their side. His eyes like theirs are directed at the picture. He thus unites all concerned and become the ideal beholder, his work distilling the experiences common to everyone. Wölfflin considers the work in silence, draws near to it, following Schopenhauer's advice, as one draws near to a price, waiting for the art to speak to him. His sentences come slowly, almost hesitatingly. When many of his students imitate these pauses in his speech, they imitate not just an external mannerism, because they feel that these solemn effects convey something positive. Wölfflin's speech never gives the impression of being prepared, something completed that is projected onto the art work. Rather it seems to be produced on the spot by the picture itself. The art work thus retains its preeminent status throughout. His words do not overwhelm the art but embellish it like pearls" Franz Landsberger, *Heinrich Wölfflin*. Berlin: Elena Gottschalk, 1924; 93-94. Cité et traduit de l'allemand par Robert S. Nelson, «The Slide Lecture, or the Work of Art "History" in the Age of Mechanical Reproduction», *Critical Inquiry. The University of Chicago Press* 26; Nro. 3, n° Sping, 2000 (2000): 419.

⁶⁰⁵ Selon Franz Landsberger, Wölfflin avait payé l'appareil de projection à l'Université lorsque le directeur ne voyait pas l'utilité d'un tel 'amusement'.

D'une certaine façon l'utilisation des appareils au sein d'un cours assurait la promesse publicitaire apparue en 1878 pour la lanterne magique '*An Educational Instrument, and A Means Of Rational Amusement*' pour ensuite ajouter '*Light and Truth*'⁶⁰⁶. En effet, cette promesse était au cœur même de l'invention, plusieurs années auparavant quand la lanterne magique matérialisait les enjeux de toute une époque entre performance et démonstration. La projection d'image, peu importe le moyen technique employé, a été souvent liée à l'acte performatif de l'apparition, à la métamorphose par laquelle une illusion prend forme et s'érige en un type de démonstration analogique⁶⁰⁷. Mais il y avait aussi d'autres correspondances dans l'emploi de cet appareil dont Wölfflin va s'emparer pour arriver à cette 'analyse parfaite' : la possibilité d'une double projection et en conséquence, le développement du comparatisme comme moyen détaillé d'analyse de l'image⁶⁰⁸.

L'effet suggestif de l'apparition de l'image parmi les ombres de l'auditorium et la synchronisation du récit de l'historien avec ces images construisent soigneusement la mise en scène du discours scientifique de l'histoire de l'art. Chez Wölfflin la mise en scène était aussi un instrument conceptuel de son travail lorsqu'il utilise la double projection. Deux images photographiques mises l'une à côté de l'autre permettaient à l'historien d'élargir l'exercice du comparatisme et la recherche des analogies formelles. Les deux images projetées en noir et blanc permettaient de les parcourir avec détail en dégageant à travers cet exercice les différences stylistiques entre l'une et l'autre. Mais également, la double image projetée dans la pénombre peut être comprise comme une première ébauche d'organisation des couples d'opposition qui, par la suite, deviendront des catégories d'analyse. Cet exercice préliminaire charriait le fondement de la méthode formelle dont Wölfflin se servira. En outre, la double projection nous rappelle la disposition éditoriale que

⁶⁰⁶ Cf. Jens Ruchatz, «The magic lantern in connection with photography: Rationalisation and technology», dans *Visual delights: essays on the popular and projected image in the 19th century*, sous la dir. de Simon Popple, Vanessa Toulmin et University of Sheffield, UK: Flicks Books, 2000; réimpression,

⁶⁰⁷ Le terme de 'démonstration analogique' nous l'ôtons de l'article écrit par Koen Vermeir, «The magic of the magic lantern (1660-1700): on analogical demonstration and the visualization of the invisible».

⁶⁰⁸ Wölfflin est censé être l'un de premiers historiens à avoir eu recours à une double projection, mais cela n'implique nullement une exclusivité quelconque; en fait, nombre de professeurs avaient dans leurs collections privées de diapositives, un large échantillonnage de doubles images et des exemples comparatifs; notamment, la collection de Roger Fry en Angleterre. Cf. Katsura Miyahara, «The impact of the lantern slide on art-history lecturing in Britain», *British Art Journal* 8, n° 2 (2007).

prend l'image de reproduction photographique des œuvres d'art dans les livres et publications de divulgation. Grâce à l'image examinée et mise en exposition sous le regard attentif des étudiants, le cours d'histoire de l'art semblait reproduire la séquence de la méthode scientifique : observation, formulation d'une hypothèse, prédiction, contrôle de l'expérimentation et répétition de l'expérience comme validation⁶⁰⁹.

Par l'intermédiaire de leur médiation photographique et lumineuse, les œuvres d'art deviennent présentes et cette présence a une incidence décisive sur le discours professoral. Soit elles servent d'illustrations dans les textes, accompagnant à un rythme calculé le discours-texte, soit elles suscitent le discours qui devient alors un commentaire⁶¹⁰.

L'image de reproduction d'œuvres d'art ainsi comprise ne semble être autre chose qu'un élément parmi d'autres dans la mise en scène du discours qui ne rebondit sur l'image que pour s'affirmer. Cela est le sens le plus étendu et aussi le plus appauvri du mot 'illustration' ; appellation suspectée d'actualiser encore le lien de subordination de l'image au texte. Elle signifie de façon courante une image blanc et noir ou couleur, projetée sur le mur ou fixée sur une double page, accompagnée de commentaires ou d'une légende et de petites notes biographiques qui permettent de rendre compte du style, de l'artiste ou de son époque. L'image de reproduction d'œuvres d'art reste ainsi pétrifiée face au discours, coincée par les marges de la page ou par le développement du cours qui doit toujours atteindre son objectif. L'image de reproduction d'œuvres d'art fonctionne pleinement comme élément de synchronisation du récit et intervient seulement si elle peut assurer davantage la progression du discours.

Toutefois, pour stabiliser cette fonction de synchronisation il fallait aussi développer des techniques de multiplication et de standardisation industrielles des images ; techniques qui par ailleurs, assuraient davantage la fidélité de la copie face à l'original.

⁶⁰⁹ Cf. Donald Preziosi, *Rethinking art history: meditations on a coy science*: 84.

⁶¹⁰ Roland Recht, «Du style aux catégories optiques», 47.

L'image de reproduction entre synchronisation et illustration du commentaire

MM. Bisson Frères ont créé à Paris, un vaste établissement photographique où ils exploitent avec un égal succès toutes les branches de cet art ; de leur atelier sortent les reproductions fac-similé des estampes de Rembrandt et celles d'après Albert Durer, reproductions biens utiles aux artistes qui, pour quelques francs obtiennent le fac-similé parfait des faveurs de ces grands maîtres devenues aujourd'hui si rares et si chères, et ces grandes épreuves, d'après les chefs-d'œuvre de la statuaire antique, telles que le buste de l'Apollon du Belvédère de la grandeur originale. Ainsi, aujourd'hui, grâce aux perfectionnements de la photographie, les écoles de dessin publiques et particulières pourront se fournir d'excellents modèles à bon marché, d'après les chefs-d'œuvre des grands maîtres de l'art, qui remplaceront ces mauvaises et ridicules lithographies, peu capables d'inspirer aux élèves le sentiment du beau⁶¹¹.

Si la question de l'utilisation des images de reproduction des œuvres d'art dans le milieu éditorial se pose depuis l'émergence de la gravure, c'est au début du XX^{ème} siècle, que de nouvelles techniques vont permettre la standardisation de la reproduction. La photographie collée sur carton qui faisait office d'illustration laissait sa place aux processus de reproduction plus économiques et plus rapides comme les procédés photomécaniques. Ces procédés industriels vont aider au projet déjà ébauché durant les premières années de la photographie, celui d'assurer la démocratisation de l'image⁶¹². La démocratisation de l'image, proclamée tout au long des débats du XIX^{ème} siècle, était aussi le moyen privilégié dans la formation, voire dans l'éducation du goût du public.

⁶¹¹ 1855, Rapport du Jury Mixte International, publiés sous la direction de S.A.I Le Prince Napoléon, 1856, pp 1233-1243 cité par André Rouillé, *La Photographie en France. Textes et controverses: une anthologie 1816-1871*: 188.

⁶¹² Cf. André Rouillé, *La Photographie en France. Textes et controverses: une anthologie 1816-1871*: 183 et ss.

La lithographie marque toutes les équivoques de l'art dans une démocratie. Sur une affiche de métro en 1996, publicité pour Disneyland, le slogan promettait aux participants d'un concours « une superbe lithographie ». Le mot était suivi d'un astérisque qui renvoyait, au bas de l'affiche, à une ligne minuscule précisant : « tirage offset ». Qu'était donc cette affiche collée sur le mur du métro et vouée à la lacération, sinon elle-même de l'offset= (superbe lithographie ?)⁶¹³.

Au milieu du XIX^{ème} siècle et début du XX^{ème} siècle, cette démocratisation de l'image se faisait, tout d'abord, à travers les clichés photographiques de chefs-d'œuvre issus des campagnes privées et officiels, puis grâce à la consolidation des collections iconographiques⁶¹⁴. Bien évidemment, les maisons éditoriales vont entrer dans la course pour captiver le nouveau public avide de se rapprocher le plus près possible de chefs-d'œuvre. Adolphe Braun en France, comme le signale Gisèle Freund, mais aussi la maison Goupil installée en France, en Allemagne et aux États-Unis, ainsi que la maison Alinari en Italie, vont s'établir comme les plus grandes industries de la reproduction d'images photographique des œuvres d'art.

Un des premiers en France qui devait se consacrer entièrement à la reproduction d'œuvres d'art fut Adolphe Braun. (...)

Vers 1867 son atelier occupait déjà plus de cent ouvriers et le métier de la reproduction, jusqu'alors artisanal, commençait à entrer dans son stade industriel. Adolphe Braun forma des opérateurs pour photographier les peintures des musées. (...)

Adolphe Braun, le premier en France qui avait compris les possibilités de la photographie comme moyen de reproduction d'art (...) L'entreprise Braun s'assure la vente en exclusivité des reproductions au Musée du Louvre. (...) En 1920, avec cent quatre-vingts ouvriers, Braun et Cie produit des centaines d'albums et de guides et des millions de cartes postales en noir et en couleur, car à la vulgarisation des peintures par images monochromes se superposent les reproductions en couleur. Dès 1930 (c'est déjà la quatrième génération qui succède à Adolphe Braun) commencent les publications des Maîtres,

⁶¹³ Michel Melot dans la préface à Jorge de Sousa, *La Mémoire lithographique: 200 ans d'images*: 12.

⁶¹⁴ A ce propos nous renvoyons vers le petit catalogue de l'exposition saisie et coordonnée par Josiane Sartre, «Le cabine de merveilles de monsieur Maciet. Ecriture et imprimerie», Bibliothèque des Arts Décoratif, Paris, 18 septembre - 13 novembre 2004

dites Musée de Poche, avec le texte en trois langues, où les peintres contemporains, Van Gogh, Gauguin, Bonnard, Matisse, Braque, Picasso, etc. sont révélés exclusivement par des planches en couleurs⁶¹⁵.

Le livre, en l'occurrence, est l'aboutissement de cette démarche politique, scientifique et industrielle. Il est donc le corollaire dans la conjonction entre la construction d'un marché économique et la formation du public. À cet égard, avec la multiplication des images de reproduction dans la presse et sous le format plus populaire de la carte postale, les maisons éditoriales vont rivaliser d'ingéniosité pour attirer l'attention du public⁶¹⁶. D'abord, en utilisant l'espace de la presse comme moyen de promotions de ces produits, ainsi que la distribution gratuite de la première livraison d'un roman pour appâter le client⁶¹⁷. Au sein des maisons d'édition, une sorte de modernisation s'opère : tout d'abord, elles empruntent aux magazines de presse l'importance de la Une comme espace de distribution de l'information. En ce sens, l'image de reproduction couleur se trouve encore à l'intérieur du livre tandis que l'illustration se place sur la couverture. Puis, avec la multiplication des formats et de diverses collections, les maisons éditoriales réussissent à sectionner le public consommateur entre albums photographiques, guides illustrés, livres et cahiers des artistes, livres pour enfants, musée de poche ou carte postale, pour tous ceux qui n'avaient pas les moyens d'acheter tous les autres produits⁶¹⁸.

De 1890 à 1910, il y a donc surenchère entre certains éditeurs pour attirer le public avec des volumes toujours plus illustrés. L'illustration a tendance, dès lors, à perdre sa fonction d'accompagnement du texte pour devenir un phénomène⁶¹⁹.

⁶¹⁵ Gisèle Freund, *Photographie et société*. Paris: Editions du Seuil, 1974; 94-95.

⁶¹⁶ Cf. Élisabeth Parinet, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine: XIXe-XXe siècle*. Points Histoire. Paris: Seuil, 2004;

⁶¹⁷ Catherine Bertho, «Les concurrences», dans *Histoire de l'édition française. Le livre concurrencé 1900-1950*, sous la dir. de Roger Chartier et Henri-Jean Martin, Paris: Fayard Promodis, 1986; réimpression,

⁶¹⁸ Sur ce sujet de la division et segmentation du public Parinet note les catégories éditoriales suivantes : Best-sellers, le livre religieux, la littérature, l'histoire, le livre pratique, le livre de divulgations scientifique, le livre scolaire, les livres pour la jeunesse et le livre illustré. Élisabeth Parinet, «L'édition littéraire de 1890-1914», dans *Histoire de l'édition française*, sous la dir. de Roger Chartier et Henri-Jean Martin, Paris: Fayard Promodi, 1991; réimpression,

⁶¹⁹ Élisabeth Parinet, «L'édition littéraire de 1890-1914», 179.

C'est dans les années d'après-guerre que l'industrie éditoriale prendra tout son essor grâce, entre autres, au développement de procédés techniques plus économiques et plus performants. En ce sens, la reproduction photographique des œuvres d'art est désormais porteuse du signe de la démocratisation du patrimoine culturel. La multiplication des produits éditoriaux prend en compte cette démarche qui, en rapprochant les chefs-d'œuvre du grand public, transformait en synonymes leur reproduction et leur multiplication. De l'arrivée massif des cartes postales sur le marché à la parution de livres accessibles aux économies du grand public -dite littérature à vapeur⁶²⁰- ne s'écoule qu'une vingtaine d'années. En effet, c'est vers 1920 que la reproduction des images photographiques de bonne qualité arrivera sur le marché populaire à travers, notamment, des magazines de presse⁶²¹.

Cependant, tous ces changements techniques, bien qu'ayant apporté de nouveaux formats éditoriaux et l'inlassable diversification du public, n'ont pas entraîné un changement dans l'utilisation toujours fonctionnelle de l'image de reproduction des œuvres d'art. Bien évidemment, on aurait tort d'attendre de l'industrie éditoriale une réflexion sur l'utilisation des images, car la reproduction en nombre de photographies d'œuvres d'art multiplie aussi l'illusion de proximité de l'œuvre et de la culture. L'inclusion des images de reproduction des œuvres d'art dans des publications d'histoire de l'art n'a pas cessé d'avoir comme tâche la synchronisation ou l'illustration du récit.

Néanmoins, ce qui fait l'image de reproduction d'œuvres d'art est bien plus que le tâtonnement d'une synchronisation ou l'illustration du texte ; car, comme le souligne Benjamin, on ne peut pas dire que l'image photographique 'reproduise' l'œuvre, mais elle la produit, elle l'actualise⁶²². Les images qui reproduisent les œuvres dans les publications organisent une mise en scène du discours historique autour

⁶²⁰ Cf. Michel Melot, *Livre*, . L'âme des choses .Paris: L'oeil neuf, 2006; Notamment le deuxième chapitre du livre où Melot retrace l'histoire du commerce des livres et ses agents.

⁶²¹ Après 1920, l'image tend à devenir dominante [...] Les procédés de reproduction de l'image et en particulier de l'image couleur de bonne qualité, qu'ouvrent l'héliogravure et l'offset permettent l'apparition d'une presse magazine qui dans sa forme s'éloigne de plus en plus du livre. Catherine Bertho, *les concurrences*, p. 17

⁶²² « En multipliant la reproduction de l'œuvre, elle remplace son occurrence unique par une existence en série et en permettant à la reproduction de venir à la rencontre de celui qui regarde en toute circonstance, elle actualise la chose reproduite. »Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften, Band I.2*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990, p 450 traduit par Bruno Tackels dans Bruno Tackels, *L'Oeuvre d'art à l'époque de W. Benjamin. Histoire d'aura* . Coll. Esthétique Paris: L'Harmattan, 1999; 93.

de l'art, d'une part, et d'autre part, de l'œuvre d'art comme un lointain regard⁶²³. Les images photographiques d'œuvres d'art dans leur usage traditionnel, ne sont que le pâle reflet d'une source rayonnante et distante. L'œuvre d'art est placée ainsi comme le véritable noyau autour duquel le discours de l'historien va se déplier et l'image publiée sur la page du livre n'est qu'un rappel de la source. L'image de reproduction n'attire pas l'attention de l'historien ni le regard du lecteur ; elle est pleinement un médium, un lieu de passage à feuilleter. Les images de reproduction se feuilletent dans le livre tout en rêvant, en souhaitant, la rencontre avec l'œuvre d'art qu'elle reflète. Ce geste de mépris n'est pas exclusif du lecteur. D'une certaine façon, on retrouve le même geste lors du passage des diapositives dans l'auditorium. Néanmoins, ce geste de feuilleter les images de reproduction n'anéantit pas le fait que les images sur la page de livres mobilisent toute une série de problèmes face au texte et à l'œuvre d'art.

What is the use of book without pictures?*

Avec la lithographie, les techniques de reproduction atteignent un stade fondamentalement nouveau. Le procédé beaucoup plus direct, qui distingue l'exécution du dessin sur une pierre de son incision dans un bloc de bois ou sur une planche de cuivre, permet pour la première fois à l'art graphique de mettre ses produits sur le marché, non seulement en masse (comme il le faisait déjà), mais sous des formes chaque jour nouvelles⁶²⁴.

Wölfflin n'est qu'un des historiens parmi d'autres à avoir cerné la valeur de l'image de reproduction d'œuvres d'art lors d'une lecture ou d'une conférence. Tout au long du XX^{ème} siècle l'adéquation des salles, l'acquisition des équipements de projection et l'achat institutionnel de clichés photographiques et de diapositives, ne cesseront de croître. Ainsi, les universités et les musées vont configurer leur patrimoine visuel grâce aux achats de clichés photographiques, de diapositives et d'un large choix d'images de reproduction issues de différentes techniques. D'ailleurs ce patrimoine visuel donnera naissance aux importantes collections

⁶²³ Walter Benjamin, «Qu'est-ce l'aura?», dans *L'œuvre d'art à l'époque de Walter Benjamin*, sous la dir. de Bruno Tackels, Paris: L'Harmattan, 1934-1935; réimpression,

* Ce titre est extrait du livre de Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles*.

⁶²⁴ Walter Benjamin, «L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique», 70.

iconographiques et bibliothèques d'images. Comme dans la cartothèque, le cabinet de diapositives fournissait un matériau pour les conférences et les séminaires ; les images de reproduction trouvaient leur place à côté du récit professoral en tant qu'éléments de haute valeur pédagogique.

Difficile donc d'imaginer la publication d'un livre de divulgation sans belles images. Dès le XVII^{ème} siècle, la reproductibilité de l'estampe avait comme fonction de moraliser les masses ; ainsi le comprenait, parmi d'autres, le caricaturiste anglais William Hogart. Mais c'est au XIX^{ème} siècle que cette fonction prendra tout son essor, grâce à l'industrialisation des procédures de reproduction technique dans l'imprimerie⁶²⁵. La valeur pédagogique de l'image s'érige désormais comme une promesse dans une démarche plus vaste de démocratisation du savoir et pour cela, l'apprentissage visuel s'avérait le chemin le plus étroit⁶²⁶.

Toutefois, l'objectivité mécanique amenée par la photographie comme synonyme de fiabilité, n'était point garantie. Les premières publications étaient soit imprimées à la main à partir d'un négatif soit c'étaient des gravures ou des lithographies. Le processus mécanique de multiplication des négatifs qui assurait la fiabilité indéfinie, n'était pas encore mise au point. Au premier abord, la photographie conservait encore son lien direct avec les processus de reproductions manuelles telles que la gravure et la lithographie :

Les premiers essais photographiques de Niepce cherchaient à impressionner directement une pierre lithographique « sensibilisée », avec une image produite « uniquement par la lumière », puis à reproduire cette image à l'aide de l'encre d'imprimerie. Photographie et photolithographie ont ainsi des origines assez proches. « À vrai dire, la nouvelle forme d'empreintes ne fait que rejoindre les premières, comme un nouveau chapitre ajouté à l'ancien ouvrage... » et « il procède, sans doute, du même sens de la 'démultiplications des images'... ». (...) Ces procédés photolithographiques de sensibilisation directe des pierres ou des plaques évolueront rapidement vers des applications presque exclusivement en offset, pour la reproduction des images tramées⁶²⁷.

⁶²⁵ Cf. Michel Melot, *Livre*,.

⁶²⁶ Sur la question de l'apprentissage visuelle nous renvoyons au livre Annie Renonciat, *Voir/Savoir. La pédagogie par l'image aux temps de l'imprimé du XVI^e au XX^e siècle*.

⁶²⁷ Jörg de Sousa, *La Mémoire lithographique: 200 ans d'images*: 60.

Ainsi, la valeur pédagogique d'une image imprimée dans les pages d'un livre allait dans deux directions. D'abord, elle forgeait sa légitimité en tant qu'outil pédagogique, comme moyen d'accès direct aux contenus développés par le récit. Ensuite, l'image imprimée s'enroba d'un halo d'autorité pourvu par le récit, mais à son tour, elle renforce l'allure d'objectivité recherchée par le récit. Fermée dans un circuit stable, l'image de reproduction technique prolonge sa fonctionnalité, son emplacement subsidiaire vis-à-vis du récit légitimé. Les livres d'histoire de l'art s'inscrivent dans la même démarche que les photographies d'œuvres d'art qui sont comprises comme de véritables médiations du phénomène esthétique.

L'utilisation de la photographie d'œuvres d'art est rapidement répandue dans le milieu éditorial, notamment lors de sa mise au point technique et le développement semi-industriel des produits chimiques. Si, comme le signalent Daston et Galison, l'inclusion des photographies dans le domaine scientifique a connu quelque résistance de la part des naturalistes qui restaient attachés aux qualités et aux détails du dessin⁶²⁸, pour ce qui est de l'histoire de l'art, la photographie a rapidement retrouvé sa place. Ainsi, en 1839 le critique Jules Janin affirmait que :

Le daguereotype [sic.] est destiné à reproduire les beaux aspects de la nature et de l'art, à peu près comme l'imprimerie reproduit les chefs-d'œuvre de l'esprit humain. C'est une gravure à la portée de tous et de chacun ; c'est un crayon obéissant comme la pensée ; c'est un miroir qui garde toutes les empreintes ; c'est la mémoire fidèle de tous les monuments, de tous les paysages de l'univers ; c'est la reproduction incessante, spontanée, infatigable des cent mille chefs-d'œuvre que le temps a renversés ou construits à la surface du globe⁶²⁹.

L'analogie avec l'imprimerie n'est pas arbitraire. À plusieurs égards, le daguerréotype, puis la photographie, s'inscrivaient dès leurs origines dans une démarche de démocratisation et de vulgarisation de la connaissance. En revanche, la photographie agissait comme sauvegarde

⁶²⁸ Les experts en photographie scientifique expliquaient aux botanistes que pour mettre en valeur une caractéristique particulière noyée dans une multitude de détails, le dessin au crayon et au pinceau était supérieur à l'appareil photo. [...] A la fin du XIXe siècle, beaucoup de botanistes dédaignaient pourtant la photographie et d'autres procédés mécaniques de fabrication d'images de végétaux, [...]. Lorraine; Galison Daston, Peter, *Objectivité*: 132.

⁶²⁹ Jules Janin, «Le Daguerotype» dans *L'artiste*, 2e série, tome 2, 1839, p. 147 cité par Lyne Therrien, *L'histoire de l'art en France. Genèse d'une discipline universitaire*: 45.

de la mémoire culturelle de l'humanité en la multipliant dans les images. Mais de façon plus aiguë, la photographie atteignait la fidélité convoitée durant le siècle des Lumières.

L'image de reproduction d'œuvres d'art, nous l'avons déjà souligné, entre dans la scène du récit, à condition d'affirmer et de soutenir son déroulement. L'image de reproduction d'œuvres d'art, sous cet angle, n'entraîne aucune perturbation. La direction du discours charrie l'image de reproduction. Trois fonctions semblent regrouper l'inclusion de l'image de reproduction d'œuvres d'art lors d'une publication ou d'un cours d'histoire de l'art : premièrement, en tant qu'élément de synchronisation du récit. Nous avons déjà ébauché cette fonction auparavant, mais en guise de résumé nous retiendrons que l'image de reproduction d'œuvres d'art, dans la mise en page structurée et hiérarchisée autour du texte, n'interpelle pas la séquence du récit ; toute tentative de briser cet ancrage est toute de suite reprise par le récit et stabilisé. Deuxièmement, l'image de reproduction d'œuvres d'art semble être le moyen privilégié pour assurer l'effet de suggestion, voire d'illusion auratique de l'œuvre d'art. Enfin, les images de reproduction d'œuvres d'art sont en quelque sorte les tremplins qui permettent d'étendre le commentaire savant de l'historien.

Ces trois fonctions, forcément générales, sont mises en œuvre de façon accomplie, à travers la page du livre. La page du livre est, en quelque sorte, la norme du livre qui atteste le long chemin d'industrialisation éditoriale :

L'adoption du papier fut l'une des conditions de l'essor industriel du livre. On en énumère volontiers les avantages, [...], mais on oublie généralement un, sans doute le plus important : contrairement aux peaux d'animaux et aux feuilles végétales, le papier est normalisable. [...] La forme du papier s'adapte à celle du livre jusqu'à sa production en rouleaux infinis découpés à l'exacte longueur voulue. La page étant normalisée à son tour grâce à l'industrie du papier [...]⁶³⁰.

Il nous semble que les images de reproduction technique suivent une série d'emboîtements : d'une part, il faudra noter les trois fonctions par lesquelles les images sont attachées au discours ; d'autre part, il faudra tenir compte des contraintes formelles dans le format du livre puis de la page elle-même. Contraintes qui par ailleurs organisent de façon

⁶³⁰ Michel Melot, *Livre*,: 80.

géométrique tout l'ensemble livresque : « l'image, en revanche, irréductible à toute normalisation, se heurte au cadre de la page, aux cahiers du livre, s'y trouve pliée et mise au carré⁶³¹ ».

Une planche de taille folio est gigantesque comparée à une illustration in-octavo; les formats inférieurs peuvent n'offrir à l'artiste que quelques dizaines de centimètres cubes. On ne peut littéralement pas les comparer pour la quantité d'informations qui peuvent être véhiculées: imaginez un tableau de Poussin, qui fait une belle estampe, sous forme d'une gravure 5 x 7 cm! Mais quand on les projette en diapos, quand on les reproduit dans nos articles, ces différences sont en grande partie estompées⁶³².

Cependant, il ne faut pas se tromper. S'il s'agit toujours d'une affaire de réduction par rapport à la taille de l'œuvre d'art, la réduction la plus effective est celle d'anéantir la puissance des images de reproduction technique. Certes, la page du livre contracte l'image à la norme industrielle, aux procédures de reproduction technique; mais les photographies d'œuvres d'art ne sont point étrangères aux procédures de reproduction. Alors, la réduction ne s'opère pas sur les différentes contraintes techniques du livre et de la page. D'une certaine façon, si la page du livre normalise et établit la norme, elle la fait valoir pour ce qui concerne le texte, la composition typographique, mais pour l'image de reproductibilité technique, la norme cesse. Nous l'avons déjà noté lors de notre passage sur les techniques d'impression des images, notamment de la gravure, car celle-ci imposait la disjonction des procédures techniques. Autrement dit, l'inclusion d'images gravées dans les livres jalonnait les processus d'impression en les divisant en deux opérations: d'abord, l'impression des pages avec le texte puis le passage de feuilles gravées sous une autre presse. Cette disjonction, gommée ensuite lors du développement technique d'impression⁶³³, retrace le lien entre la page du livre et l'image de reproductibilité technique. L'image de reproduction technique née d'un creux sur la feuille de papier n'a pas cessé d'ouvrir et d'enfoncer sa puissance dans la disjonction.

⁶³¹ Michel Melot, *Livre*,: 80.

⁶³² Philip Stewart, «Introduction», *Cahiers de l'association internationale des études françaises* 57(2005): 15.

⁶³³ La séparation de corps entre l'image et le texte s'étend entre 1450 avec le début de la typographie, jusqu'à 1796 avec la mise au point de la lithographie qui, en effet, permet de renouer dans un même geste unique l'image au texte. D'autres procédures s'ensuivent: stéréotypes, gravures sur acier, sur bois de bout, galvanoplastie, photogravures puis photographies.

La métallurgie typographique était incompatible avec l'image gravée en creux et sur du cuivre, double incompatibilité des lettres en plomb et en relief. La séparation entre les deux mondes fut telle que les graveurs « des lettres » qui gravaient à la main les légendes des images n'avaient pas le droit de graver les images elles-mêmes. De même, typographes et graveurs constituaient des corporations distinctes. L'image, dans toute l'histoire classique du livre imprimé, devint « hors texte », c'est-à-dire, pour beaucoup, « hors la loi ». La différence entre les techniques d'impression traduisait des différences idéologiques qui privilégiaient systématiquement un texte⁶³⁴.

Toutefois, la séparation des opérations n'est pas seulement une exigence de l'imprimerie ; elle est tout d'abord, une exigence charriée par la forme du livre lui-même. « Ces feuilles pliées et reliées entre elles, conçue pour l'écriture linéaire, qui brisa la surface plane dont l'image a besoin ⁶³⁵ ». L'image de reproduction a su se plier à l'intérieur du livre, mais le pliage emporte aussi un geste de subversion, car le dépliage d'une feuille n'est pas toujours réversible.

L'image de reproduction technique s'égare des correspondances et des liens étroits avec l'ensemble fermé du livre ; nous pouvons donc défeuiller un livre en n'en soustrayant que les images sans altérer la valeur formelle du livre. Mais l'image de reproduction parcourt aussi le chemin de déstabilisation du livre tant qu'elle se loge sur la page. La page du livre amorce le début de toute interruption. La page du livre est étrange à toute unité ; elle se soustrait des ensembles composés, car elle est tout d'abord et foncièrement une topographie des lignes qu'interrompt la linéarité du texte. Un saut de ligne, une coquille qui saute aux yeux, un mot coupé vers la fin de la page, une mise en page qui privilégie les blancs ou la composition graphique des mots, amorcent la coupure d'une lecture linéale. Le parcours est brisé et la page du livre ne se noie pas dans les dédales de l'ensemble ; elle devient un handicap et l'image de reproduction technique s'avère un obstacle.

Si le livre est un parcours, l'image est un obstacle (ou une aire de repos) dans la marche régulière du lecteur. L'image, qui occupe toute la surface délimitée par un cadre, eut du mal à trouver sa place dans le texte écrit, qui continue sa marche de ligne en ligne. L'image est tabulaire, non linéaire, elle ne se

⁶³⁴ Michel Melot, *Livre*,: 95.

⁶³⁵ Michel Melot, *Livre*,: 133.

déroule pas, comme l'écriture, selon un tracé organisé dans la durée⁶³⁶.

Certes, nous sommes dans le détail le plus infime d'un creux qui fait émerger la page du livre en interruption et configure l'image de reproduction technique en obstacle. Le livre, par le biais d'une linéarité de la progression du discours, tente de ressaisir l'image de reproduction technique. Mais il échoue dans sa tentative, car l'image sur la page du livre déborde le cadre, la norme, le livre puis le discours. En effet, ce qui fait l'image de reproduction d'œuvres d'art est bien plus que la synchronisation du récit et l'illustration du commentaire. Mais pour détourner la question sur l'utilisation des images dans l'histoire de l'art nous voudrions, tout d'abord, désolidariser l'image de reproduction d'œuvres d'art de sa fonctionnalité opératoire.

⁶³⁶ Michel Melot, *Livre*,: 133.

***Ce qui cache toute technique* : l'aura dans les images de reproduction des œuvres d'art**

La mise en scène des images de reproduction technique manifestent, d'une part, la cassure du discours qui, tout en s'écartant de l'œuvre d'art, ne cesse de plonger le récit dans le rêve de la rencontre avec l'objet. Or, l'image de reproduction technique n'est qu'une médiation appauvrie avec celle-là. Toutefois, on l'avait suffisamment remarqué, l'image de reproduction est un obstacle dans le mouvement toujours vers l'avant du discours. D'autre part, et sur ce point nous nous attarderons, les images de reproduction insérées dans les livres montrent de façon accomplie son éloignement de l'œuvre qu'elles reproduisent. Il est question, bien évidemment, de distance, mais plus précisément de ce qui peut se configurer grâce à cet éloignement.

Entre l'image de reproduction d'œuvre d'art et l'œuvre d'art l'écart qui se dessine peut être toujours comprise sous un double angle. Cette double perspective est d'ailleurs la lecture que plusieurs historiens, théoriciens et critiques ont souvent fait du texte de Walter Benjamin *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*⁶³⁷, écrit et réécrit entre 1935 et 1940. Le noyau problématique du texte, est bien évidemment, le concept d'aura et le chancellement entre apparition et disparition qui coordonne tout le texte. Avant d'amorcer quelques annotations à propos de la lecture du texte, nous placerons comme guide de lecture le mouvement paradoxal depuis lequel nous le traversons : ce mouvement est rythmé par l'éloignement et le rapprochement, « expérience positive d'une séparation ⁶³⁸ » entre le sujet et l'objet précise Catherine Perret dans sa lecture de Benjamin.

Les différents techniques de reproduction ont brisé le noyau d'unicité et déblayé l'halo d'inaccessibilité dont l'œuvre d'art se plaçait ;

⁶³⁷ Walter Benjamin, «L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique», dans *Ecrits français*, sous la dir. de Walter Benjamin et Jean-Maurice Monnoyer, Paris: Gallimard, 1991; réimpression,)

⁶³⁸ Catherine Perret, *Walter Benjamin. Sans destin*: 120.

en ce sens, la photographie impulse davantage la perte de l'aura. L'aura se définit ainsi dans un double aspect. Premièrement, comme unicité, c'est-à-dire comme « une singulière trame de temps et d'espace : apparition unique d'un lointain, si proche soit-il ⁶³⁹ ». L'unicité de l'œuvre et la valeur culturelle de l'œuvre se soudent au cœur de l'aura. Ainsi, l'effet qui en découle de cette apparition unique déclenchera les différentes approches à l'œuvre d'art. Deuxièmement et en raison de la valeur donnée à la dimension culturelle, l'accès à l'œuvre reste limité et elle doit toujours être gardée, protégée. Une exposition restreinte à un numéro de personnes, de plus en plus exclusives, témoignent du privilège d'assister à une telle apparition. « Certaines statues de dieux, précise Benjamin, ne sont accessibles qu'au grand prêtre dans la *cella*⁶⁴⁰ ». Toutefois, cette apparition n'est point garantie pour la présence d'un public qui exige ou qui se soumette à le spectacle de l'œuvre. L'apparition peut toujours laisser place à la simple exposition de l'œuvre et c'est alors que le mouvement paradoxal se joue. Car entre la seule exposition de l'œuvre, manifestation d'une divinité, et le fait même de son apparition soudaine, le spectateur témoigne toujours un éloignement. Ce qu'il atteste n'est autre chose que le mouvement même pour lequel l'œuvre se montre en se cachant de plus en plus. L'effet est bouleversant : le dédoublement d'une apparition si présente, mais foncièrement insaisissable. L'aura est ce mouvement paradoxal qui prend en charge l'œuvre tant qu'elle disparaît, dirait Benjamin.

L'enjeu conceptuel de l'aura est fort complexe, même contradictoire au sein de plusieurs réécritures du texte. Cela animera diverses lectures et commentaires parfois antithétiques au mouvement paradoxal qui configure le concept, en le rendant ainsi plus fixe et polarisé⁶⁴¹. D'emblée, deux positions se détachent de ces lectures sur l'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction technique : celle qui affirme que l'œuvre a une aura et celle qui affirme qu'elle n'en a pas⁶⁴². Ainsi, la première de ces lectures cible dans la reproduction technique l'éloignement de la source, voire la perte d'une origine dont l'œuvre est censée provenir. Le déclin de l'aura charrie une chute du sens qui embrasse toute la production artistique postérieure ; loin de la source

⁶³⁹ Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », 183.

⁶⁴⁰ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », 79.

⁶⁴¹ Plusieurs auteurs ont noté déjà le caractère antithétique de certaines lectures ; nous prenons appui des annotations, notamment, dans le travail de Bruno Tackels, Didi-Huberman et Catherine Perret dont nous citerons par la suite.

⁶⁴² Bruno Tackels, *Op. Cit.* : 39.

tout dévient approximatif. Une lecture de telle sorte, plaide pour un art non reproductible qui puisse conserver et protéger son aura de toute transformation au fil du temps.

La deuxième position embrasse ce déclin de l'aura comme un synonyme d'émancipation technique, de perte de l'origine en guise de libération de toute fonction culturelle de la pratique artistique. Elle replie la puissance de l'aura à un type de matérialité et d'unicité, sans prendre en compte que la technique qui épuise l'aura est au même temps, la procédure de son apparition. Voilà l'une des tensions qui se trouve dans le fondement du texte benjaminien. Or il ne s'agit plus d'une polarité axiomatique entre le déclin de l'aura et sa suppression par la technique. Car, le déclin de l'aura ainsi comprise anéanti, encore une fois, sa charge problématique qui est foncière à son élaboration. La nostalgie du déclin de l'aura condamne la technique en l'excluant des processus créatif ; seul l'art au sens moderne (de la renaissance) peut attester la beauté de la création. Or, la technique est une affaire de multiplication et de déformation successive de la source ; une pratique qui n'engage aucun savoir ni aucun métier en particulier. En revanche, la lecture utopique vise dans la reproduction technique l'annulation de la valeur culturelle de l'œuvre, en s'ouvrant ainsi vers la transformation de l'idée d'art.

Ces deux lectures impliquent, d'une certaine façon, deux positions périlleuses face à la production artistique, car l'une comme l'autre, affirment le concept d'aura comme un fait invariable et polarisé. Elles contrastent fortement, voire oublient, l'envers du déclin de l'aura : leur survivance au sein des images de reproduction.

Dans la photographie, la valeur d'exposition commence à refouler sur toute la ligne la valeur rituelle. Mais celle-ci ne cède pas le terrain sans résister. Elle se retire dans un ultime retranchement : la face humaine. Ce n'est point par hasard que le portrait se trouve être l'objet principal de la première photographie. Le culte du souvenir des êtres aimés, absents ou défunts, offre au sens rituel de l'œuvre d'art un dernier refuge. Dans l'expression fugitive d'un visage humain, sur d'anciennes photographies, l'aura semble jeter un dernier éclat⁶⁴³.

Il suffira de noter que le concept d'aura n'est pas soudé à une procédure particulière ou un type de matérialité, tant « que l'aura tend inmanquablement à réinvestir les médiums de la reproduction (la

⁶⁴³ Walter Benjamin, «L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique», 190.

photographie, le cinéma, la radio, la publicité, les images de synthèse, etc.)⁶⁴⁴ ». Le mouvement paradoxal qui forge la puissance du concept le sauve d'une polarisation quelconque. L'aura se déploie foncièrement entre l'effet d'une apparition et d'un éloignement.

Or cet éloignement de l'œuvre peut ouvrir une distance où celle-ci garde pour toujours une auréole qui la recouvre et la protège ; un éloignement regretté et nostalgique où l'image de reproduction rappelle inlassablement cet objet toujours recherché. Cette vision nostalgique projette sur l'œuvre les attentes d'une expérience unique qui sera toujours une expérience de manque. L'auratique, en tant qu'apparition, s'enfonce dans la valeur culturelle de l'art, car c'est là que l'apparition comme effet soudain, comme épreuve d'une expérience, de l'unique se révèle dans l'œuvre d'art.

Toutefois, l'éloignement et l'apparition auratique peuvent être rapportés dans une autre expérience ; une expérience qui insiste sur le travail d'un entre-deux, foncièrement dialectique et moins ambigu que la nostalgie d'une origine perdue ou l'utopie d'un lointain avenir émancipé. Il s'agit donc de replacer le concept d'aura en tant que véritable expérience qui charrie le pouvoir d'une séparation, d'un regard que brise et surmonte toute identification entre le sujet et l'objet pour ouvrir une autre voie. Le déclin de l'aura est chiffré dans la condition auratique de l'œuvre d'art. C'est sous cet autre angle que nous pouvons porter un tout autre regard où l'image de reproduction révèle en citant et en s'éloignant de l'œuvre d'art, ce que Benjamin nomme la valeur de culte de l'œuvre sans pour autant restituer sa valeur illusoire :

Nous pouvons ramasser ces indices dans le concept d'aura et affirmer ceci : ce qui dépérit à l'époque de sa reproductibilité de l'œuvre d'art, c'est son aura. Ce processus est symptomatique : sa signification dépasse largement le champ de l'art. En une formule générale, nous pourrions dire que la technique de reproduction détache l'objet reproduit du domaine de la tradition. En multipliant la reproduction de l'œuvre, elle remplace son occurrence unique par une existence en série et en permettant à la reproduction de venir à la rencontre de celui qui regarde en toute circonstance, elle actualise la chose reproduite. Ces deux processus conduisent à un puissant bouleversement de la chose transmise — un bouleversement de la tradition qui est le revers de la crise

⁶⁴⁴ Bruno Tackels, *Op. Cit.* : 25.

actuelle et du renouvellement de l'humanité. Ils sont dans la relation la plus étroite avec les mouvements de masse de notre temps. Leur agent le plus violent est le film. Sa signification sociale n'est pas pensable, même dans sa forme la plus positive – hors de son sens destructeur, cathartique : la liquidation de la valeur traditionnelle de l'héritage culturel⁶⁴⁵.

L'image de reproduction d'œuvres d'art, comme par ailleurs toute image de reproduction, arrache l'objet de la tradition, de son histoire et de sa volonté d'unicité qui s'érige comme le noyau pour l'éternité de l'œuvre. C'est en essayant de neutraliser ce geste que le récit historiographique tente de restituer le plus vite possible l'historicité de l'œuvre. Néanmoins, la puissance du geste entamé par l'image de reproduction, ne peut pas être éteinte, car c'est sur cette tension où s'érige la relation, la plus féconde, entre l'image de reproduction et l'œuvre d'art.

S'il est une chose qui caractérise les relations actuelles entre l'art et la photographie, c'est bien la tension encore vivante qui subsiste entre eux depuis que la photographie a été employée pour reproduire les œuvres d'art⁶⁴⁶.

La question sur l'aura et la reproductibilité technique est au centre de cette tension. Loin d'affirmer l'inexistence ou la disparition de l'aura dans les images de reproduction, on insistera sur le fait que dans les processus techniques il y a toujours de l'aura. Bien qu'elle soit loin de toute pureté et de toute netteté, bien qu'elle soit une aura transformée, épurée ou même filtrée par la dimension technique ; autrement dit « les conditionnements techniques de l'aura » d'après Benjamin, il y a toujours de l'aura dans les images de reproductions. Alors, si l'aura est reliée à l'unicité, c'est dans l'origine que celle-là pourrait vivre, c'est-à-dire, juste avant toute reproduction⁶⁴⁷, car « il est du principe de l'œuvre d'art d'avoir toujours été reproductible⁶⁴⁸ ».

L'unicité, comme devise de la production artistique, assurait d'une part, le lien avec la tradition tandis que, d'autre part, elle était l'une des conditions engagées dans ce que Benjamin nomme « première technique

⁶⁴⁵ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Band I.2, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990, p. 438 traduit et cité par Bruno Tackels, *Op. Cit.* : 93.

⁶⁴⁶ Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », dans *Oeuvres*, sous la dir. de Paris: Gallimard, 2000; réimpression,

⁶⁴⁷ Bruno Tackels, *Op. Cit.* : 57.

⁶⁴⁸ Walter Benjamin, « L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », 177.

». Alors l'unicité est, en effet, la devise qui enrobe toute technique. Ce qui caractérise la démarche sous la première technique est l'illusion de l'unicité, la promesse éternelle « de une fois pour toutes ⁶⁴⁹ ». Cette technique emboîte toute sa production, y compris l'art, au service d'un rituel vaste et complexe de rassemblement et de construction communautaire des hommes face à la nature. C'est sur cette opposition où s'érige la puissance de la première technique, car en engageant les hommes dans la lutte pour la domination de la nature, elle arrive à configurer un collectif. La production d'objet et des images soumissent à la contemplation rituelle – la primatie du visuel sous d'autres sens – configurent le noyau de l'exposition, l'exercice distant et dénoué de toute action, où les hommes font ses dévotions et l'œuvre se produit.

La production des images et d'objets, avant l'arrivée et la consolidation de la notion d'art comme catégorie esthétique et historique, avait une liaison très étroite avec le rituel « d'abord magique, puis religieux ». C'était dans cette réunion entre les hommes avec ces objets et ces images où le rituel avait lieu, car « la forme originelle d'intégration de l'œuvre d'art dans la tradition se réalisait dans le culte ⁶⁵⁰ ». La contemplation, après la production des objets, prenait l'ampleur d'une communion silencieuse face à une présence émanée par l'objet. Ainsi, unicité, tradition, rituel et contemplations vont souder le cœur auratique de l'œuvre ; un noyau auratique qui persistera malgré les changements dans le rituel de la contemplation lors de son exposition dans les espaces sécularisées, tant que fondement théologique de l'aura survie. Il ne s'agit pas d'opposer l'exposition séculaire à la tendance culturelle de l'œuvre, tous les deux aboutissent finalement à la mise en scène de l'aura par la voie de la contemplation.

La présence auratique déclenchée par la contemplation, dans le musée ou une église, n'est guère plus liée à l'œuvre qu'à l'actualisation de la valeur culturelle. « Entre l'œuvre culturelle, écrit Tackels, et l'œuvre profane exposée, la différence ne se joue pas tant, comme le pense Adorno, sur le plan de l'aura que sur le plan de l'individu. L'une comme l'autre sont auratiques, mais l'une n'a pas le rapport à l'individu qu'ouvre l'autre ⁶⁵¹ ». Si dans la 'forme originale de l'œuvre' le rituel rassemblait les hommes autour des objets déjà investis d'un pouvoir auratique, dans

⁶⁴⁹ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », 179.

⁶⁵⁰ Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », 184.

⁶⁵¹ Bruno Tackels, *Op. Cit.* : 70.

l'exposition sécularisée il s'agit plutôt des spectateurs, des individus et des expériences privés face à l'œuvre que de rassemblement dans la contemplation. L'œuvre d'art profane de même que l'œuvre d'art rituel ne déblayent pas la valeur culturelle ni la puissance auratique dont est investie l'œuvre. Le concept d'aura, cerné à plusieurs reprises par Benjamin, semble être emporté par la valeur visuelle des images qu'il convoque. Ainsi, le concept d'aura est lui-même aujourd'hui un concept auratisé et sacralisé, fixé d'une certaine façon aux images dont Benjamin s'était servi pour leur description. Nous reprendrons ces images pour y saisir le concept d'aura.

Qu'est-ce en somme que l'aura ? Un tissu original composé d'espace et de temps : l'apparition unique d'un lointain, aussi proche soit-elle. Celui qui se repose, un après-midi d'été, et suit du regard la crête d'une montagne à l'horizon ou la ligne d'une branche qui projette son ombre sur lui, cet homme respire l'aura de cette montagne, l'aura de cette branche. En nous appuyant sur cette définition, nous aurons plus de facilités à comprendre la détermination sociale spécifique de l'actuel épuisement de l'aura⁶⁵².

Cette définition de l'aura est enracinée dans la construction d'une image par laquelle elle peut apparaître soudainement. L'apparition fulgurante de l'aura signale, néanmoins, deux moments différents : d'abord, le long temps où le regard se pose et 'suit' le paysage, puis l'action soudaine que déclenche l'apparition de l'aura qui avec sa force ferait basculer l'expérience du regard en événement. Loin d'un regard qui à force d'insister et de se fixer sur la surface de l'œuvre entraîne une sorte d'hallucination, l'expérience de l'aura se déploie en deux mouvements. Perret décrit ce double mouvement en identifiant d'abord, l'apparition de la chose qui émerge de sa passivité puis la forte impulsion de saisir cette apparition « j'accepte de me laisser saisir par le temps de l'apparition pour pouvoir me ressaisir du temps de l'événement qu'elle constitue ⁶⁵³ ».

Benjamin distingue une aura dans les objets naturels et une autre qui se rapporte aux objets historiques ; autrement dit, la question sur le développement spontané de l'aura ou bien la question de sa construction. L'aura est définie à travers l'analogie avec le paysage, les formes de la nature et la lumière et les ombres. Elle est configurée par

⁶⁵² Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Band I.2, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990, p. 440 traduit et cité par Bruno Tackels, *Op. Cit.* : 53.

⁶⁵³ Catherine Perret, *Walter Benjamin. Sans destin*: 123.

l'environnement en même temps qu'elle est déjà présente dans les formes et le jeu de lumière qui s'offre au regard. D'autre part, et comme conséquence de ce qui vient d'être signalée, les objets historiques, y compris l'art, reproduisent l'aura de la nature. L'œuvre d'art s'oppose, en quelque sorte, au paysage ; elle dirige le regard du spectateur vers ce qui est en face, ce qui est loin et distant : la nature. L'art ne récupère pas les belles formes de la nature, il n'effectue aucune réconciliation tant qu'il enfonce tout son pouvoir dans la fente ouverte. L'homme face à la nature tente de la maîtriser, de l'appivoiser, de la rendre de plus en plus proche. « Ils veulent incorporer la nature – ajoute Tackels – parce qu'ils ne peuvent plus vivre dans ce face à face avec elle⁶⁵⁴ ».

A cet égard, nous entamons une lecture qui déloge le concept d'aura comme issue d'objets produits par les hommes et non plus contenus dans le paysage. En effet, l'aura n'est pas antérieure à la production humaine et elle n'est plus extérieure à celle-ci. « Son apparition et sa disparition sont conditionnées par l'existence de l'homme qui construit ou détruit l'aura selon le type de rapport au monde qu'il met en œuvre ⁶⁵⁵ ». En ces sens, l'aura ne peut plus rester attachée à l'objet autant qu'elle est le fait d'un rapport, « d'une situation où l'homme aborde l'autre et lui confère le pouvoir de l'aura ⁶⁵⁶ ». Si l'aura se rattache à une forme de comportement social, pour retracer les liens avec autrui, c'est dans la précarité de ses moyens que le déclin de l'aura peut s'amorcer à tout moment. L'aura contient le chiffre d'un rapport entre les hommes et non plus comme un attribut immémorial des objets. Le déclin de l'aura est donc déterminé par les liens tissés entre les hommes, par la correspondance et l'adresse de regards qui peuvent se retrouver. En effet, c'est dans les formes de cet échange que le pouvoir de l'aura est mis en jeu.

[Les images photographiques où l'aura apparaissait par éviction de l'obscurité] Ces images sont nées en des lieux où chaque client voyait dans le photographe d'abord un technicien de la nouvelle école, tandis que le photographe voyait en chaque client un représentant de la nouvelle classe montante, pourvue d'une aura qui se nichait jusque dans les plis de sa redingote ou de sa lavallière. Car cette aura n'est pas seulement le produit d'un équipement primitif. En ces premiers temps de la photographie, l'objet et la technique se

⁶⁵⁴ Bruno Tackels, *Op. Cit.* : 52.

⁶⁵⁵ Bruno Tackels, *Op. Cit.* : 54.

⁶⁵⁶ Bruno Tackels, *Op. Cit.* : 104.

correspondent aussi rigoureusement qu'ils divergeront par la suite, dans la période de décadence⁶⁵⁷.

À cette période de décadence de la photographie correspond le rejet des pénombres, des bordures imprécises et des zones de lumière intermédiaires au profit de la luminosité, des artifices de la retouche et des grands objectifs qui effacent toute porosité de l'image. On pourra dire que c'est dans cette imprécision technique, dans son tâtonnement à contourner l'objet qui échappe toujours à l'œil de la caméra, que les premiers travaux de la photographie laissèrent entrevoir « autour d'eux une aura, un médium qui, traversé par leur regard, donnait plénitude et assurance ⁶⁵⁸ ». Le regard s'entremêle toujours avec l'aura et cela semble inaugurer une série de mouvements et de correspondances dans le déploiement de l'aura. Si l'aura est donc une question de rapport entre les hommes, mais qui peut être transposé à tout autre objet, elle reste, néanmoins toujours liée aux activités humaines, et sociales. La délégation du pouvoir auratique vers l'autre ou vers un objet inanimé est le premier le geste par lequel on l'accorde à l'autre le pouvoir de donner une réponse. Ce retournement Benjamin le place dans le regard, dans l'échange de regard comme un jeu de dons et de réponses.

L'expérience de l'aura repose sur la traduction de la manière, jadis habituelle dans la société humaine, de réagir au rapport de la nature à l'homme. Celui qui est regardé – ou qui se croit regardé – lève son regard, répond par un regard. Faire l'expérience de l'aura d'une apparition ou d'un être, c'est se rendre compte de sa capacité à lever les yeux, ou de répondre par un regard. Cette capacité est pleine de poésie ; là où un homme, un animal ou un être inanimé, sous notre regard, ouvre son propre regard, il nous entraîne d'abord dans le lointain. Son regard rêve, nous attire dans son rêve. L'aura, c'est l'apparition d'un lointain, aussi proche soit-il. Les mots eux-mêmes ont leur aura. [...] Tant qu'il aura encore du rêve, il y aura toujours de l'aura dans le monde⁶⁵⁹.

Comprise comme une délégation de pouvoir, l'aura s'ouvre à un échange de réponses inégales et diverses ; le domaine de ces échanges n'est plus la simple correspondance de regards et Benjamin le situe entre le rêve et l'éveil. L'aura chancelle entre l'illusion d'un lointain et le fait

⁶⁵⁷ Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », 306.

⁶⁵⁸ Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », 307.

⁶⁵⁹ Walter Benjamin, « Qu'est-ce que l'aura » traduit et cité par Bruno Tackels, *Op. Cit.* : 149.

tout à fait prosaïque de sa présence qui trouble notre vision. Cet emportement du regard vers un état d'émerveillement hors du temps et la défaillance de toute force est, selon Benjamin, le domaine du rêve où tout regard est endormi et englouti dans l'illusion. Pour briser ce mouvement ensorcelant, il faudra opposer la disparition de l'aura, où plutôt de l'aura comme une apparition lointaine. Le regard, rendu plus fort grâce à l'éveil peut dégager l'ensorcellement lointain pour jeter un nouveau regard qui dénonce la fiction, l'abus, la fausseté du rêve où auparavant il s'endormait.

Mais l'œil éveillé ne désapprend pas la force du regard quand le rêve s'est complètement éteint en lui. Au contraire, ce n'est qu'alors que son regard devient vraiment fort. Il cesse de ressembler au regard de la bien-aimée qui lève les yeux sous le regard de son amant. Il commence à ressembler davantage au regard par lequel le méprisé répond à celui qui le méprise et par lequel l'opprimé répond à celui de l'oppresseur. De ce regard, le lointain est totalement éradiqué⁶⁶⁰.

La disparition de l'aura est donc le moment d'éveil où l'étonnement et la fascination s'arrêtent. Cependant, l'éveil du regard n'est pas pleinement assuré. Il faudra donc mobiliser tous les moyens techniques qui renforcent davantage la disparition de l'aura et qui mettent en péril à tous ceux qui profitent encore du regard médusé de l'aura. En ce sens, le film et les images de reproduction peuvent prononcer cette démarche.

⁶⁶⁰ Bruno Tackels, *Op. Cit.* : 149.

La charge disjonctive de l'image de reproduction des œuvres d'art

Regardant cette copie, nous n'attendons plus son regard. Devant une photographie en gros plan de sa nuque, l'appareillage technique nous ouvre une autre manière de voir l'objet. La médiation technique déploie son espace et son temps. Elle regarde l'objet sans le regarder, et celui-ci ne peut que lever les yeux pour dire qu'il ne peut lever les yeux devant un regard vide de tout regard⁶⁶¹.

Si le regard de l'appareillage technique, vide de tout jeu d'échange, ne peut pas s'adresser à l'œuvre, le péril reste, néanmoins, de restituer l'expérience de l'observation directe comme seul moyen de contemplation esthétique. À vrai dire, ce vide où se place l'image de reproduction technique, est en effet, le lieu pour creuser l'écart qu'elle ouvre. La photographie, comme d'ailleurs d'autres moyens techniques de reproduction, fixe une fois pour toutes ce regard amené à la disparition, ce dernier éclat auratique prise par le cliché et impossible à restituer. Elle témoigne ainsi, cette perte, mais elle nous offre la possibilité de regarder autrement. La photographie n'est guère question d'objectivité pas plus que simple appareil technique ; elle inverse les contraintes de la technique pour dévoiler autrement notre regard.

L'aura n'est pas antérieure à la production culturelle, elle n'est pas plus un fait étrange aux procédures de reproductibilité et à chaque fois que l'homme actualise dans un objet quelconque leur pouvoir auratique, il actualise également la possibilité de sa disparition. L'œuvre que déserte l'aura garde toujours la mémoire de cette disparition, mais Benjamin souligne que cette perte est, en effet, un gain formidable pour l'espace de jeu⁶⁶². Car elle montre à chaque fois la trace de cette perte en allant à l'encontre de l'œuvre classique qui mobilise de nombreuses ressources pour cacher cette disparition.

⁶⁶¹ Bruno Tackels, *Op. Cit.* : 56.

⁶⁶² Walter Benjamin, «L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique», 59.

De bons tirages sont sans doute meilleurs que de mauvaises images, gravures ou, de manière générale, sont toujours mieux que des photos. Il est vrai, nous avons davantage de copies de bonnes photos que de mauvaises, et néanmoins, elles sont pour la plupart, des notes, des mémorandums imprécis qui décrivent approximativement ce que le peintre a fait. Fréquemment, en feuilletant un certain nombre de gravures choisies, nous pouvons questionner en pensant « quelle tête doit-il avoir » ou en se demandant quelle est la couleur d'un morceau de draperie, est-elle verte ou noire, ou en souhaitant, en vain, de connaître le ton exact du ciel dans un coin particulier de l'image ! Ouvrez la porte à deux battants d'une belle collection et vous voyez tout ce que vous avez souhaité réalisée d'un coup : les originaux lumineux se dépliant dans leur propre forme, revêtue de chair et de sang, et grouillant avec les premières conceptions de l'esprit du peintre !⁶⁶³.

Les images de reproduction portent une véritable puissance, car elles ne restituent jamais l'aura du modèle, en l'occurrence l'aura de l'œuvre d'art ; bien au contraire, elles dévoilent et rendent manifeste le pouvoir auratique et cultuel nécessaire dans la construction de toute œuvre d'art. Autrement dit, les images de reproduction des œuvres d'art en tant que produits des techniques mécaniques, portent une aura conditionnée techniquement et sa puissance c'est justement de faire apparaître l'aura en tant que mise en scène, en tant que construction.

L'aura s'en trouve dès lors désamorcée en tant que force subjuguant qui pétrifie celui qui s'approche. La technique est bien ce qui, comme dans les photographies d'Atget, « pompe l'aura du réel, comme l'eau d'un navire qui sombre ⁶⁶⁴ ».

Bien évidemment, il n'est point possible d'extrapoler aux images de reproduction d'œuvres d'art toutes les caractéristiques de

⁶⁶³ "Good prints are no doubt better than bad pictures, or prints, generally speaking, are better than pictures; for we have more prints of good pictures than of bad ones; yet they are for the most part but hints, loose memorandums, outlines in little of what the painter has done. How often, in turning over a number of choice engravings, do we tantalize ourselves by thinking 'what a head that must be', -in wondering what color a piece of drapery is, green or black,- in wishing, in vain, to know the exact tone of the sky in a particular corner of the picture! Throw open the folding-doors of a fine Collection and you see all you have desired realized at a blow- the bright originals starting up in their own proper shape, clad with flesh and blood, and teeming with the first conceptions of the painter's mind!" William Hazlitt, «Mr. Angestein's collection», sous la dir. de William Hazlitt, *Criticisms on Art and Sketches of the Picture Galleries of England* (London: Templeman, 1856), http://books.google.com.co/books?id=Oi8GAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. 3.

⁶⁶⁴ Bruno Tackels, *Op. Cit.* : 106.

transformation dont Benjamin avait investi le cinéma ; malgré cela, nous pouvons néanmoins en extraire quelques traits pour penser les images de reproduction insérées dans les livres. Les images de reproduction peuvent toujours être comprises comme de simples ‘médiums’ ou comme un reflet que renforce la puissance éternelle de l’unicité de l’œuvre d’art, cela signe le rythme et l’intensité avec lequel on survole les images. C’est, en effet, l’utilisation la plus courante de l’image dans les livres d’histoire de l’art et dans l’enseignement. Cette utilisation des images de reproduction naturalise le caractère auratique toujours placée dans un dehors lointain ; par delà, elle ne met en question aucune catégorie historiographique ni même esthétique. Bien au contraire, elle renforce le rêve auratique de l’œuvre exposée dans le musée ou dans la galerie en signalisant le chemin pour y arriver. Mais ces mêmes images peuvent renverser cette situation. Alors que les images de reproduction portent une aura conditionnée techniquement, une aura contrôlée, elle est pourtant passible d’être contrôlée et manipulée par celui qui la reçoit. Cela implique déjà un changement important dans le rapport traditionnel avec les œuvres classiques, tandis que celles-ci imposent leur aura face à tout regard. Dans les images de reproduction l’aura n’apparaît que comme construction en désamorçant toute hiérarchie et toute subordination du regard. Les images de reproduction déchargées du poids du contexte et même de toute légende didactique peuvent mettre en scène cette trace lointaine qui donne à voir la fiction de ce qui se passe dans le développement du récit historique.

Sans vouloir amorcer une catégorisation des images de reproduction, on peut affirmer néanmoins que les images de reproduction photographiques d’œuvres d’art réalisent de façon accomplie la mise en scène de l’auratique. D’une part, elles interrompent et déstabilisent la volonté de restitution auratique que le récit reprend inlassablement tandis que d’autre part, insérées dans le livre, elles arrivent à défaire la structure de la page pour le montrer comme un simple support discontinu. Elles montrent, finalement, l’éloignement de l’œuvre d’art qu’elles portent comme une trace ; une trace qui peut rapidement s’ouvrir comme une faille où s’effondre tout le pouvoir auratique de l’œuvre d’art.

On pourrait représenter l’histoire de l’art comme la confrontation entre deux pôles au sein de l’œuvre d’art elle-même et considérer que l’histoire de son déroulement est

définie par le déplacement du centre de gravité qui passe d'un pôle de l'œuvre d'art à l'autre. L'un de ces pôles est la valeur culturelle de l'œuvre, l'autre sa valeur d'exposition⁶⁶⁵.

Bien évidemment, cette lecture prend en charge l'image de reproduction par sa valeur de déstabilisation. Elle s'écarte, ainsi, de toute utilisation de l'image comme médium, comme outil ou comme ancrage du récit. Nous l'avons notée à plusieurs reprises, l'image de reproduction technique amorce bien plus que la synchronisation du récit ; elle est, en ce sens, une interruption puissante. Copies, simulacres, imitations, fraudes, fétiches et toute autre sorte de qualificatifs ont été attribués aux images de reproduction technique depuis plusieurs siècles. Le fondement de cette crainte est la peur qui entraîne le geste de suspension ; le même geste de suspension que nous avons visé également dans l'exercice de la copie, de la citation et plus largement, dans tout exercice de lecture qui s'élançait vers les correspondances et les associations de sens. L'image de reproduction technique enfonce son autorité dans l'exercice dangereux, dans la pratique liminaire de la suspension. Nous appelons cette puissance qui est, en effet, la charge disjonctive des images de reproduction technique sous le nom de suspension. La pratique d'une certaine histoire de l'art, serait alors, de relancer la poursuite et placer une nouvelle fois, la source rayonnante dans le temps et dans l'espace d'une expérience de l'authentique⁶⁶⁶.

En ce sens, l'image photographique d'une œuvre d'art peut bien aider à l'enseignement, elle peut aussi être une auxiliaire dans la démarche de démocratisation et popularisations des valeurs patrimoniales de l'humanité, et pour cela il suffit qu'elle soit simplement une bonne reproduction. Erwin Panofsky, dans un article écrit vers 1930 et visant à établir une 'position' dans le débat hambourgeois autour de l'utilisation et l'installation publique de moulages des sculptures, écrivait :

Par conséquent, il me semble que l'expérience esthétique de la reproduction en fac-similé et la restitution par gramophone ne rivalise pas avec « l'expérience de l'original », mais qu'elle est par rapport à celle-ci une expérience qualifiante. Ce que la restitution, aussi réussite soit-elle, ne peut jamais

⁶⁶⁵ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », 79.

⁶⁶⁶ La notion d'expérience de l'authentique en faisant partie d'une expérience plus large et plus complexe qu'est celle de l'art, est développé et défendue dans un article écrit en 1930 par Erwin Panofsky, « Original et reproduction en fac-similé », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 53 (1995).

communiquer, et cette ‘expérience de l’authentique’ qui est un ingrédient tout à fait irremplaçable de l’acte esthétique accompli devant l’original [...]»⁶⁶⁷.

L’expérience de l’authenticité face à l’original s’avère fondatrice d’une véritable expérience esthétique et ce constat est aussi valable comme fondement du discours canonique de l’histoire de l’art. En lui résonne encore avec plus d’insistance la devise prônée par Winckelmann plusieurs siècles auparavant. L’image de reproduction n’est que le cheminement, un long escalier du désir vers l’original⁶⁶⁸, qui ne peut aucunement nous éloigner de notre parcours ; elle est foncièrement un instrument mnémotechnique pour mieux retrouver l’œuvre (en agissant comme le font les guides du musée). L’image de reproduction peut emporter tout de même la valeur éducative tant qu’elle montre les différences ostensibles par rapport à l’œuvre originale ; en ce sens, selon Panofsky, il était de plus en plus urgent d’apprendre les différences fondamentales entre les produits de la machine et ceux créés par la main de l’homme. Le comparatisme s’avérait donc être le moyen didactique d’un tel enseignement.

La fausseté et la tromperie qu’amenaient les images de reproduction techniques devaient s’écarter de l’expérience esthétique ; pour cela la clé de celle-ci repose sur l’authenticité. Le fac-similé induit des modifications face à l’original en faisant non pas une copie conforme à l’œuvre, mais une manipulation technique. Autrement dit, tant que les processus de reproduction technique constituent sciemment une annulation de toute intervention humaine, leurs produits ne peuvent être que modifications, voire des altérations, de l’œuvre.

[Dans son article Panofsky a recours à une comparaison très risquée. Pour montrer les limitations techniques du fac-similé, l’auteur lui compare avec le processus d’enregistrement du gramophone pour en dégager la conclusion qui ensuit] l’imperfection de la photographie en couleurs exige encore une intervention humaine lors de l’impression en fac-similé : les couleurs de l’imprimerie dont sont colorées les plaques de

⁶⁶⁷ Erwin Panofsky, «Original et reproduction en fac-similé», 47.

⁶⁶⁸ On retrouve cette juste expression dans l’article de Brigitte Buettner, à son tour elle la reprend de Hugo Sieker, “Einspruch gegen das Todesurteil der Reproduktion”, *Der Kreis. Zeitschrift für künstlerische Kultur*, VI, II, 1929, p. 654, dans les notes Buettner tient à signaler que Sieker “parle aussi de l’effet magique que les projections de diapositives ont sur lui: les œuvres originales lui apparaissent dès lors comme une réalité appauvrie” cite par Brigitte Buettner, «Panofsky à l’ère de la reproduction mécanisée. Une question de perspective. », *ibid*, n° 53 (1995).

photogravure doivent être choisies par des hommes et harmonisées entre elles jusqu'à l'obtention de leur rapport définitif. Voilà l'objection que je dois encore soulever à l'heure actuelle, en ce me concerne à l'égard de la reproduction en fac-similé de tableaux, d'aquarelles et de dessins⁶⁶⁹.

Dans le rêve de l'historien, la technique de reproduction 'parfaite' émane d'une technique libérée des hommes ; une technique qui pour la force qu'elle emporte est un calque exact de l'homme englouti par la machine. Dans le rêve de l'historien se mêle aussi l'illusion de neutralité et d'objectivité du processus de reproduction comme s'il s'agissait d'une « expérience » faussement scientifique où l'absence d'intervention humaine assurerait un degré d'authenticité, de pureté. Une technique qui tout en reproduisant l'unique, l'authentique qui est intrinsèque à l'œuvre, efface la trace humaine pour relancer sa production avec une aura retrouvée.

La conformité de la reproduction avec l'œuvre d'art est, sans aucun doute, l'un des critères chez l'historien. Ainsi, la distinction entre l'original et sa copie devient une affaire de connaissances⁶⁷⁰ ; la reproduction peut, en ce sens, nous enseigner encore ces différences. Nous avons signalé auparavant cet exercice et le souci qu'il comporte pour l'expert lors des attributions dans les catalogues ou dans l'organisation des ventes aux enchères. Une attribution erronée fait frémir la légitimité d'un corps plus vaste que celui du seul expert. L'image de reproduction ne doit nullement remplacer l'œuvre d'art ou induire à une confusion quelconque. L'équilibre auquel l'image de reproduction se livre est fort complexe ; Panofsky tiendra à souligner :

[...] on ne voit vraiment pas pourquoi la reproduction optique ne tendrait pas autant que la reproduction acoustique à un 'maximum' de 'conformité' ; c'en sera fait de cette objection dès l'instant que l'on aura réussi à mécaniser intégralement le processus de reproduction ; car, dès lors, l'impression de fac-similé ne pourra certes toujours pas prétendre 'remplacer' l'original, mais elle aura conscience qu'elle doit renoncer à cette prétention— , mais elle 'reproduira mieux' l'original⁶⁷¹.

L'apprentissage des différences et des procédures de reproduction semble être, d'après l'historien, les moyens pour conjurer le péril d'une

⁶⁶⁹ Erwin Panofsky, «Original et reproduction en fac-similé», *ibid*, n° 53 (1995): 48.

⁶⁷⁰ Erwin Panofsky, «Original et reproduction en fac-similé», 50.

⁶⁷¹ Erwin Panofsky, «Original et reproduction en fac-similé», 48.

multiplication d'œuvres reproductibles. Encore une fois, la restitution doit être faite et la reproduction ne doit pas empêcher le chemin droit que le récit de l'historien dessine pour l'atteindre. Alors si une reproduction n'aboutit pas le chemin de restitution, le geste de suspension se perpétue en charriant la peur du remplacement, du plagiat, de la contrefaçon. Pour cela, il faut garder toujours un œil sur les images de reproduction, retracer et insister davantage, par le biais du récit, pour que la restitution soit accomplie. Voilà l'une des tâches fondamentales que l'historien ne peut pas négliger. D'une certaine façon, la stratégie mise en œuvre par l'historien doit viser l'unicité du récit en conjurant, ainsi la reproductibilité du discours et sa répétition.

Si la reproductibilité des images soulève encore quelques débats dans la construction des nouveaux objets d'étude, la question de la reproductibilité et la répétition du discours même, reste encore écartée. En ce sens, les textes comme celui de Panofsky que nous venons d'ébaucher, et d'autres travaux plus canoniques ont consolidé la pratique d'une discipline ; cette pratique rebondit inlassablement sur la valeur de l'unique, l'authenticité, la fidélité, l'original comme de véritables piliers du discours. La configuration d'un *pattern* disciplinaire relève d'une historicité plus longue que ce que nous pouvons esquisser ici ; en revanche, il nous semble que les annotations de Panofsky autour des images de reproductibilité technique signalent avec précision le parti pris des historiens face à l'exigence de maintenir et de consolider les piliers disciplinaires.

[Sur la force de la répétition qui innerve la reproduction]
Benjamin fait porter l'ensemble de son argumentation en faveur de l'idée révolutionnaire sur ce tressage entre reproduction et répétition. De même que la reproduction n'est pas la répétition, l'identique n'est pas le même. L'identique relève du *pattern*, le même, de la ressemblance. La reproduction globalise et sérialise, la répétition détaille. Elle souligne. Elle découpe. Elle fragmente l'unité pour en investir les éléments pertinents, un par un, tel ou tel. La reproduction organise. La répétition désorganise. Cette désagrégation individualise la particularité que la découpe charge autant qu'elle démembre. Elle investit le détail. C'est alors qu'il se

met à parler. Libéré du discours prédictible du *pattern*, il devient expressif⁶⁷².

Si l'une des séquences dans la configuration du canon – du *pattern* – historique est l'attention portée vers l'authenticité et à déceler dans celle-ci la valeur d'une véritable expérience, il est nécessaire donc de loger le discours comme une occurrence unique. Le discours de l'histoire de l'art ne se répète pas, il ne répète pas. Alors, il ne découpe pas ni s'engage dans les détails, il examine et il construit longues étendues à la recherche de cette source rayonnante. Mais s'il se sent à l'abri des dangers de la reproductibilité en prononçant ses précautions, en tirant l'attention sur les périls de leur utilisation ; le discours de l'histoire de l'art n'est pas épargné des effets de la reproductibilité technique. Tant que l'image dont il se sert et le format livresque qu'abrite, tant que la page du livre et le livre lui-même portent la trace de son historicité technique, le récit que soigne l'historien est foncièrement noyé dans la reproductibilité.

Il ne s'agit pas de nier le fait que les processus d'industrialisation induisent aussi d'autres *patterns*, d'autres types et modèles ; en l'occurrence, la marchandise condense les exploits de standardisation. La page du livre, le format livresque, le grammage du papier et la disposition des images sont quelques-unes de contraintes dans ce processus de reproduction. Il s'agit, en revanche, de réintroduire dans la configuration discursive la puissance qu'ébranle la reproductibilité. Si la reproductibilité a, comme le signale Benjamin, la puissance d'un redoublement spectral de la technique, elle peut également réintroduire d'autres 'techniques' d'écriture, le chancellement qui amène la répétition, la citation, la copie, bref des procédures du montage narratif dans le travail de l'historien. En effet, nous l'avons remarqué auparavant : ces processus, qui par le biais de la reproductibilité, peuvent être réintroduits dans le discours de l'historien sont déjà présents sur sa table de travail. Il faut regarder encore une fois à l'intérieur de la boîte à fiche, et plus difficile encore, il faut loger au sein du récit le dérangement qu'empporte l'image de reproduction technique.

⁶⁷² Catherine Perret, *Walter Benjamin. Sans destin*: 16.

Interrompre le commentaire ; taire le récit

Les techniques de reproduction détachent l'objet reproduit du domaine de la tradition. En multipliant les exemplaires, elles substituent un phénomène de masses à un événement qui s'offre à la vision ou à l'audition dans n'importe quelle circonstance. Elles lui confèrent une actualité⁶⁷³.

Nous voulons ébaucher le mouvement contraire à celui traditionnellement entrepris dans le récit historique. Ce mouvement est imprimé déjà dans les différents matériaux eux-mêmes ; il suffit donc d'activer cette puissance. Il s'agit d'un mouvement qui dessine l'envers des contrepoints entremêlés d'une broderie ; c'est loin d'être un réseau, un diagramme ou une carte. Car il ne s'étend pas, ne se ramifie pas ; il revient sur la page du livre et l'horizon n'est autre que le rayonnement dans une bibliothèque. La limite est précise et nous ne voulons pas la pousser plus loin, car déjà dans cette économie de gestes, dans la précarité d'un mouvement qui vise à toucher ce qui est proche, contigu, un ensemble de problèmes arrivent à se configurer. Certes, ce sont des problèmes insignifiants face à la valeur d'un cas historique ou artistique qui peut inaugurer un nouveau chapitre pour l'histoire de l'art latino-américain. En ce sens, notre parcours ne nourrit pas le long chemin de la tradition historique ; il n'affirme nullement la suite du récit. En revanche, le mouvement que nous ébauchons ici cherche à suspendre, à interrompre l'effet contemplatif et séquentiel des énoncés. Il n'est point une coupure ou une division à l'intérieur de la pratique disciplinaire. En essayant de conjurer l'effet 'tournant de saison' qui exige le renouvellement continu des modes académiques, nous travaillons avec les publications qui ont configuré et configurent encore le discours historiographique sur l'art latino-américain ; nous y dégageons la possibilité d'un autre regard non plus sur le phénomène artistique – car cela n'est pas notre objectif –, mais sur le fait de sa construction au sein d'un discours.

⁶⁷³ Walter Benjamin, «L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique».

La restitution d'une source (artistique, historiographique ou documentaire) ou le retranchement du lien avec la tradition sont écartés d'un seul coup. La citation en tant que procédure dérivée de la copie n'arrive pas à amorcer le travail de restitution et néanmoins, elle emporte le mouvement paradoxal qui scelle la reproductibilité technique. À rebours du travail d'encerclement et de rattachement qui vise à synchroniser les images de reproduction technique dans la succession du récit, il faudra alors réintroduire la charge de déstabilisation qui se loge déjà dans la reproductibilité des images et du discours. Pour cela, il nous semble qu'il faudra également, éviter la *documentalisation*, voire la monumentalisation, des images de reproduction technique.

Nous parlons ici des opérations et des procédures issues de la reproductibilité technique, car ces procédures hétérogènes emportent déjà la puissance de la reproductibilité. La citation, la copie, la boîte à fiches, la prise de notes, la collection, la traversée diagonale des papiers, des documents et des lectures, bref toutes les annotations auxquelles nous avons eu recours, sont en effet, des procédures issues de la reproductibilité. Contrairement aux précautions et aux craintes énoncées par les historiens d'art autour des images de reproduction technique, il s'agira alors de sillonner l'écart sur lequel l'histoire de l'art, en tant que discipline, est construite. Nous avons déjà souligné la valeur de fondation qui charrie cet écart ; nous avons suffisamment remarqué les procédures dont l'historien se sert pour gommer un tel écart. Or il est possible de dynamiser davantage la puissance des opérations de suspension, en enfonçant seulement la fêlure ; c'est-à-dire en exposant le travail de rattachement qui opère à l'élaboration du récit. C'est alors dans l'écriture même où nous logeons la clé pour sauver la puissance des images de reproduction technique.

Souvent le récit de l'histoire de l'art commence avec le commentaire. Nous pourrions même affirmer qu'une des formes de l'histoire de l'art est le commentaire ; c'est-à-dire, la dimension biographique jonchée des éléments historiques qui ficèlent le contexte. Cependant, l'histoire de l'art forgée sur la valeur du commentaire décentre l'œuvre d'art comme subsidiaire au récit. En d'autres mots, la construction du récit forgé par le commentaire délaisse l'œuvre d'art. En outre, le commentaire ne fait aucun détour ; il vise le donné pour étayer une succession, pour dessiner un ordre dans une progression. Le récit du commentaire est balisé par des faits tous organisés, tous vérifiés. L'image

de reproduction d'œuvres d'art n'est alors qu'un outil dans la démarche de démonstration. C'est alors qu'il faut interrompre le commentaire, ou au moins suspendre la progression du récit démonstratif. Bien évidemment, nous plaçons l'image de reproduction d'œuvres d'art comme un arrêt, comme un obstacle. En agissant comme de véritables pancartes, les images de reproduction technique annoncent l'écart : aucune démonstration ne peut avoir lieu, car elles anticipent et répètent à chaque apparition la suite du récit. C'est grâce au mouvement d'anticipation que les images de reproduction technique des œuvres d'art interrompent le commentaire. Mais la citation interrompt aussi le commentaire. Bien que ce dernier tente infatigablement de lier la citation à ses marges, celle-ci est à vrai dire une ruse du discours. La citation va à l'encontre du commentaire pour le détourner, pour ouvrir davantage la fêlure dont il fait partie :

Dans le geste par lequel elle interrompt, la citation souligne et redouble la fissure inscrite au cœur de toute discoursivité, elle suspend soudain la chaîne de ses déductions ; laquelle ne se distingue pas fondamentalement du procès de légitimation⁶⁷⁴.

Toutefois, le commentaire est bien plus qu'une annotation biographique. En traversant le récit, le commentaire est, d'emblée, un passage. Il s'ouvre lorsqu'il contourne l'œuvre pour l'ancrer dans sa dimension historique. Le commentaire amorce un mouvement qui doit se poursuivre ; il exige, d'une certaine façon, d'émphatiser ce mouvement, de l'aiguiser. Ce mouvement décrit la limite même du commentaire lorsqu'il heurte l'image de reproduction technique. L'histoire de l'art avance au-delà du commentaire, mais poussée par lui.

La répétition est au cœur des techniques de reproduction. Bien qu'elle puisse tisser des liens entre les éléments répétés, en guise de traits communs, elle démembre également toute sorte d'unité. Nous avons déjà souligné la crainte des historiens d'art face à la reproductibilité du discours ; autrement dit, le besoin silencieux d'être en correspondance avec l'unicité de l'œuvre d'art. La répétition tait le récit lorsqu'elle découpe, détaille et souligne la potentialité de reproductibilité qui se loge dans l'acte d'écriture. Écrire est répéter inlassablement la lecture, voire même relire ce qui est écrit et continuer à lire attentivement ce qui n'est pas encore visible. La citation est une forme de répétition qui brise la continuité du récit ; en réécrivant le texte, la citation répète en même

⁶⁷⁴ Catherine Perret, *Walter Benjamin. Sans destin*: 159.

temps qu'elle arrache et morcelle le texte. Nous avons signalé les diverses tournures dans l'échange complexe entre citation et copie ; cependant, ce qui les anime c'est le geste de répétition. Répéter inlassablement un texte, avec un rythme quasi psalmodique, pour en dégager d'autres liens, d'autres rapports dans le discours.

Avec la répétition, l'œuvre d'art perd son emplacement fixe ; au cœur des techniques de reproduction, la répétition brise le 'ici et maintenant' et le transpose dans d'autres domaines où l'authenticité perd sa valeur. La répétition déloge, voire déplace l'occurrence unique de l'œuvre d'art en la multipliant en de multiples exemplaires. L'ubiquité est, à vrai dire, une opération qui n'est pas redevable de la répétition ; elle est, tout d'abord, une des contraintes dans l'institutionnalisation de l'art. Autrement dit, pour étayer l'institution artistique, l'œuvre d'art devait être perçue hors de tout conditionnement spatial, voire de tout conditionnement temporel. L'œuvre d'art n'appartient plus dès lors à un emplacement fixé ; désormais, la collection privée puis le musée vont construire de nouvelles niches qui gommant toute trace du parcours précédent. L'œuvre d'art, dorénavant, redouble son allure distante et intemporelle vis-à-vis du regard du public. La répétition exagère le geste de déloger l'œuvre ; cette exagération aboutit à l'image de reproduction technique qui, sans niche, sans allure, se trouve désormais au bout des doigts du public. Elle déplace, enfin, l'expérience de la rencontre « absolument unique » avec l'œuvre d'art en la différant, voire en la suspendant. Il s'agit, en somme, d'interrompre le commentaire par le biais de la citation et à travers, notamment, la collision produite par les images de reproduction technique. Il s'agit, également, de taire le récit en aiguissant les opérations de répétition et le déboîtement qui s'ensuit. Il est vrai que tout le poids repose sur la puissance des images de reproduction technique, alors qu'elles ont été souvent laissées aux marges. Toutefois, le travail des images de reproduction technique est double et sa tâche est innervée par les sauts. D'une part, les images d'œuvres d'art issues de la reproduction technique visent des formes d'articulation discursive, telle la démonstration, pour les interrompre. D'autre part, les images de reproduction technique déstabilisent, voire même délogent, l'emplacement de l'œuvre d'art. Elles répètent infatigablement l'opération d'ubiquité par laquelle l'œuvre s'actualise. Ces deux tâches, interruption et déstabilisation, amenées jusqu'au bout, dynamitent l'unité close du livre, du discours puis de l'œuvre d'art. Le chapitre qui suit s'attarde à

expérimenter ces deux tâches alors que nous prenons une nouvelle fois les livres, les feuillets et les ouvrons sur les images de reproduction technique.

Déstabilisation du récit : les mêmes images reproduites à l'infini

Pour la première fois dans l'histoire universelle, l'œuvre d'art s'émancipe de l'existence parasitaire qui lui était impartie dans le cadre du rituel. De plus en plus, l'œuvre d'art reproduite devient reproduction d'une œuvre d'art conçue pour être reproductible. De la plaque photographique, par exemple, on peut tirer un grand nombre d'épreuves ; il serait absurde de demander laquelle est authentique. Mais, dès lors que le critère d'authenticité n'est plus applicable à la production artistique, toute la fonction de l'art se trouve bouleversée. Au lieu de reposer sur le rituel, elle se fonde désormais sur une autre pratique : la politique⁶⁷⁵.

Nous ne voulons pas entamer une catégorisation des images de reproduction des œuvres d'art selon leurs formats, leurs moyens de distribution et de circulation, leurs citations dans les pratiques contemporaines d'art, ou même selon toutes leurs possibilités d'appropriation. Les images de reproduction avec lesquelles nous travaillons sont issues de publications groupées sous une catégorie : livres d'histoire de l'art latino-américain pendant le vingtième siècle. Parmi ces publications il y a des catalogues d'expositions et des livres de divulgation qui ont fait appel aux images de reproduction photographique des œuvres d'art. Autour de ces images, leur utilisation, leur édition dans les livres et leurs différents renvois, nous plaçons la possibilité de l'interruption du récit historique qu'il soit de continuité ou érigée sur l'exemplarité. On risquera ici que les images de reproduction fassent toujours le travail de la mise en scène qui joue et rejoue la valeur culturelle de l'œuvre d'art tout en s'en éloignant.

L'événement même de l'exposition se trouve au cœur du catalogue écrit par Dawn Ades, *Arte en Iberoamérica*. En tant que catalogue de l'exposition, le livre vise un double objectif : premièrement, il tente de reconstruire dans chacun de ses chapitres le parcours proposé dans

⁶⁷⁵ Walter Benjamin, «L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique», 77-78.

l'espace du musée lors de l'exposition. Ainsi, « chaque section ou salle d'exposition correspond à un chapitre dans le livre ⁶⁷⁶ ». Bien qu'il soit déjà difficile de soutenir l'analogie entre le chapitre et la salle de musée, l'enjeu de l'exposition et du livre se trouve ailleurs et il constitue le second objectif : « présenter au public européen le relativement peu connu art latino-américain moderne⁶⁷⁷ ». On ne niera pas l'ampleur de la tâche entreprise par l'historienne britannique, de même qu'on ne peut pas mésestimer l'année et le lieu où l'exposition commence son itinérance :

El año de 1992 es el quinto centenario de lo que, desde la perspectiva europea, se llama « el Descubrimiento de América ». Es obvia la desigualdad implícita en esta frase desde el punto de vista americano, y el término adoptado generalmente hoy en día tanto en Latinoamérica como en España es “el encuentro de dos mundos”. Pensando en ese primer encuentro fue inicialmente planeada esta exposición.

L'année 1992 est le cinquième anniversaire de ce qui fut nommé, dans une perspective européenne « la Découverte de l'Amérique ». L'inégalité tacite du point de vue américain dans cette phrase est évidente. Le terme adopté aujourd'hui de façon générale autant en Amérique latine qu'en Espagne est « la rencontre de deux mondes ». Cette exposition a été originalement organisée en se référant à cette première rencontre⁶⁷⁸.

La rencontre de deux mondes fera l'objet de nombreuses manifestations culturelles tout au long des années 90, dont cette exposition et son catalogue font partie. Treize chapitres, une annexe de documents recueillant les principaux manifestes des mouvements artistiques du vingtième siècle et 493 images de reproduction d'œuvres d'art, font partie de cet effort dans la rencontre de deux mondes. Néanmoins, dans le catalogue, la rencontre ne se produit pas, au moins dans le sens souhaité par l'auteur. Les images de reproduction d'œuvres d'art publiées dans le catalogue s'agrandissent pour montrer la trame du tableau, le grain du papier utilisé lors de la gravure, les feuilures de la

⁶⁷⁶ Dawn Ades, «Arte en Iberoamerica, 1820-1980», 1989

⁶⁷⁷ Dawn Ades, «Arte en Iberoamerica, 1820-1980», 1989

⁶⁷⁸ Dawn Ades, «Arte en Iberoamerica, 1820-1980», 1989.

peinture sur la toile ou le vieillissement de l'encre sur le papier. Elles accomplissent en somme, ce que Benjamin avait déjà constaté plusieurs années auparavant :

Rendre les choses « plus proches » de soi, c'est chez les masses aujourd'hui un désir tout aussi passionné que leur tendance à déposséder tout phénomène de son unicité au moyen de sa reproductibilité. De jour à jour le besoin s'impose de façon plus impérieuse de posséder l'objet d'aussi près que possible, dans l'image ou plutôt dans son reflet, dans sa reproduction⁶⁷⁹.

Le plus proche possible se traduit en l'occurrence par l'utilisation du détail et du gros plan du tableau ; images, qui dans la présente édition, rythment l'ouverture de chaque chapitre. Ainsi, toujours sur la page gauche, le lecteur trouvera une image de reproduction en gros plan du tableau qui est censé être le plus représentatif du chapitre. Les détails du tableau et les gros plans renforcent davantage le mouvement de détachement et d'éloignement de l'œuvre, car, la technique de reproduction « détache l'objet reproduit du domaine de la tradition » lorsque la « photographie peut faire ressortir des aspects de l'original qui échappent à l'œil et ne sont saisissables que pour un objectif librement déplaçable »⁶⁸⁰.

Le gros plan est, en effet, le cadrage privilégié dans la plupart des éditions de livres contenant des photographies. L'agrandissement semble accomplir la promesse de rendre l'œuvre plus proche aux yeux du public ; il comble le désir de voir de plus près, de reconnaître dans le détail la signature de l'artiste. Toutefois, il ne s'agit point d'un gain pour l'œuvre d'art. L'agrandissement et le détail dérobent l'échelle de l'œuvre. D'une certaine façon, l'agrandissement est l'exagération du geste par lequel l'œuvre d'art est détachée, voire même arrachée de la tradition. Dans notre démarche, l'agrandissement tourne le dos à l'œuvre d'art pour amorcer le mouvement d'éloignement ; le gros plan, en aiguisant le distancement, réussit à se détacher de l'œuvre même. Alors ce gros plan, sans la relance de la légende, devient une image à part entière.

⁶⁷⁹ Walter Benjamin, «L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique», 278-279.

⁶⁸⁰ Walter Benjamin, «L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique», 274.

Il est vrai que le statut de l'image photographique ne permet pas de songer à une image sans référent ; le cadrage en gros plan, en tant que procédure photographique reste, néanmoins, attaché à l'objet qu'il actualise. Autrement dit, bien que le gros plan se détache de l'œuvre, celle-ci demeure collée à la construction de l'image même. Cela est dû au statut même des images photographiques et néanmoins, cela semble être insuffisant vis-à-vis du récit historique. La légende vient tout de suite pour relier le gros plan à la planche où l'œuvre apparaît complètement. Au fondement même de l'image photographique, il y a toujours un référent matériel placé en face de l'objectif de la caméra ; pourtant, en feuilletant les livres d'histoire de l'art, le gros plan, le détail et l'agrandissement sautent aux yeux et tant que la légende n'arrive pas, ils brisent tous les liens avec la tradition.

En outre, dans l'élaboration du discours académique, le cadrage du gros plan charrie un degré quasiment scientifique. Le gros plan accomplit les deux fonctions assignées aux images de reproduction technique dans les livres de divulgation : faire comprendre et montrer. Nous avons esquissé plusieurs annotations sur la photographie et la démarche scientifique dans le chapitre précédent ; l'utilisation de gros plan dans les livres d'histoire de l'art est redevable du principe de démonstration qui rythme les procédures de laboratoire. Le gros plan, au-delà de ce qu'il détaille, montre par des bribes des caractéristiques au-delà de l'acuité visuelle. La trame, la texture, le grain et le support sont exposés d'un seul coup. Ainsi, le détail et le gros plan sur l'image simulent un rapprochement plus objectif et scientifique de l'œuvre. L'analogie avec les sciences étaye le commentaire chez André Chastel, lorsqu'il entame la comparaison dans l'utilisation des photographies par les historiens d'art :

En fait, il y a deux domaines scientifiques où la photographie joue un rôle fondamental, parce qu'elle permet également d'étudier à distance, de fixer et de comparer des états d'objets impossibles à rapprocher autrement, c'est l'astronomie et l'histoire de l'art. L'étude du ciel repose aujourd'hui, comme l'explique avec force le Pr. J.-C. Pecker, sur le pouvoir que nous a donné la photographie de recueillir des images, des « textes visuels », où l'analyse découvre des aspects,

évidemment inaccessibles à l'œil nu, mais ainsi révélés uniquement par un examen approprié⁶⁸¹.

La comparaison a été depuis Wölfflin la clé de voûte de la plupart des historiens d'art ; la photographie, depuis l'industrialisation de son processus, aide davantage à multiplier les clichés pour établir des comparaisons parmi les œuvres. Cependant, le lieu privilégié où tous les rapprochements sont encore possibles est le livre. Le livre, bien plus que le musée, favorise les rapprochements et la comparaison entre les œuvres éloignées dans le temps et dans des emplacements également différents.

La double page condense de façon accomplie l'espoir comparatiste, alors que chaque page peut être lue comme un montage d'images. La page rapproche des choses dissemblables pour ouvrir, pour dynamiser davantage un dialogue qui n'est pas contenu dans le récit de l'historien. Le dialogue muet des images de reproduction technique signale le choix de présentation visuelle entamé par l'historien. En ce sens, il est possible de lire ce choix en feuilletant les pages du livre.

Dans le livre consacré à l'art latino-américain du XX^{ème} siècle, Lucie-Smith déplie le mouvement de la comparaison aussi bien dans le récit que dans les images de reproduction technique. Auparavant, nous avons souligné le détour des opérations historiographiques du comparatisme⁶⁸². A cet égard, la disposition des images de reproduction technique, lors de la mise en page du livre, tente de souder visuellement les liens tissés par le récit. Le voyage de l'artiste configure le motif par lequel il s'approche de la source de l'art ; en l'occurrence, le voyage en Europe. Mais également, le voyage est le maillon de synchronisation historiographique entre l'Amérique Latine et l'Europe. Ainsi, Andres de Santa Maria configure l'un des exemples emblématiques issus de cette opération historiographique. Pour forger la comparaison, alors que les données biographiques n'assurent aucune relation, Lucie-Smith a recours aux images de reproduction technique. Page 22, deux images font le contrepoint formel en dévoilant les ressemblances visées entre le peintre colombien et la source de son inspiration : Antonio Mancini. Le récit s'étend jusqu'au bord de la page pour mieux tisser des liens de filiations, des influences et des emprunts lors du voyage en Europe : « Ses tableaux,

⁶⁸¹ André Chastel, «Le rôle des photographies dans l'histoire de l'art», dans *Chastel présente La Revue de l'Art*, sous la dir. de André Chastel, Paris: Flammarion, 1978 ; réimpression, 1980).

⁶⁸² Cfr. Première partie de ce travail, notamment la page 140 et ss.

aux surfaces en relief, invitent à une comparaison avec les œuvres de son contemporain, l'artiste italien Antonio Mancini (1852-1930), qui oscillait lui aussi dans la limite du modernisme sans être complètement moderne»⁶⁸³.

Certes, le récit s'étend mais il échoue car, les images de reproduction technique interpellent, avec insistance, la surface même où se tisse la comparaison entre « Ses tableaux, aux surfaces en relief » et la matérialité presque prosaïque de la page. C'est sur cette page 22 qu'émerge avec force cette tension. Les deux images ne disputent aucune relation ; elles s'égarant de tout lien pour mieux ouvrir une fente, pour confronter les limites du récit. En effet, c'est la seule comparaison visuelle à laquelle Lucie-Smith fait appel parmi toutes les pages du livre et toutes les images de reproduction technique ; c'est la seule double page où se confrontent la puissance des images et le tissage du récit.

Vraisemblablement les images de reproduction technique sont nombreuses notamment dans les catalogues ; le but de montrer sur des pages ce qui était exposé dans le musée reproduit encore le geste de suspension. Le catalogue, lié à l'événement de l'exposition, relance le jeu de reflet et de miroitement entre la source rayonnante et son pâle reflet. Toutefois, le jeu de miroitement peut être démonté. Le livre, auquel appartient le catalogue, est issu du processus de reproductibilité industrielle du discours. En ce sens et en déliant tout regroupement, tel exposition-catalogue, le livre est une mise en œuvre de la reproductibilité du discours disciplinaire. Certes, dans les pages du livre, la mise en page contrôle et dessine encore l'illusion auratique de l'exposition, puis de l'œuvre d'art comme source originale de l'ouvrage. En ce sens, la mise en page dessine les limites pour l'emplacement des images de reproduction technique alors que la légende, la taille, la couleur, l'agrandissement ou le gros plan, percent toute cadrature de la page.

Un tout autre parcours s'ouvre avec le catalogue *Arte en Iberoamerica* : les images de reproduction technique parsèment plusieurs pages qui ont été composées comme des échantillonnages de la production d'un artiste. Ainsi, la taille des images est fort dissemblable, de même que le cadrage de chacune. L'échantillonnage est la devise qui ouvre et ferme chaque page ; dans l'ensemble du catalogue tout

⁶⁸³ Edward Lucie-Smith, : . p.21

commence et se termine dans la limite de la double page. Le bloc de texte décrit les colonnes sur lesquelles la page s'organise. Ainsi, les images de reproduction technique enrobent l'espace disponible, dans une sorte de hiérarchie où le texte coordonne le rythme. Telle une sorte d'emboîtement, la page définit l'espace assigné à chaque artiste ; tourner la page est un geste qui équivaut à changer d'artiste.

Dans cet espace emboîté, l'assortiment des images a pour tâche de décrire ; la comparaison n'est point liée aux autres techniques, œuvres ou bien artistes ; elle vise l'anecdote. Par exemple, dans la page consacrée à Xul Solar, nous retrouvons une photographie de la Cappadoce en Turquie. Le paysage fortement réduit par la taille du cadrage photographique, montre les formes de roches bâties par les hommes. Sur la page opposée, nous lisons :

Los paisajes de Solar, que a veces se convierten en ciudades o torres, otros en vistas de montañas, relacionadas tanto con la pintura japonesa como con la Capadocia, en el centro de Turquía, una tierra extrañamente erosionada [lámina 6.28]⁶⁸⁴.

Les paysages chez Solar, qui parfois prennent l'allure de villes ou de tours, tandis que d'autres sont des vues de montagnes en relation avec la peinture japonaise aussi bien qu'avec la Cappadoce, au centre de la Turquie, une terre bizarrement érodée.

Comme nous l'avons déjà noté pour les opérations historiographiques, ici la fonction de l'image semble accomplir la même tâche : celle d'ancrer la production artistique aux référents connus par le canon artistique, en l'occurrence, la peinture japonaise fort attachée au discours historique depuis le XIX^{ème} siècle.

Au bas du paysage de la Cappadoce, deux autres images photographiques des œuvres de Xul Solar font le contrepoint dans la comparaison anecdotique. Bien évidemment, *Valle hondo* et *Paisaje* sont mis pour mieux illustrer le commentaire, mais aussi pour étayer formellement le lien avec le paysage turc. Cependant, la confrontation d'images pour mieux établir une comparaison n'est pas tout à fait fréquente dans le catalogue.

Le jeu de miroitement entre exposition et catalogue, que nous venons d'esquisser, atteint le paradoxe dans le chapitre « Arte Madi/ Arte

⁶⁸⁴ Dawn Ades, «Arte en Iberoamerica, 1820-1980», 1989

Concreto-Invencion », notamment entre la page 244 et 245. La double page s'ouvre avec une image du tableau de Juan Mele pour ensuite faire le contrepoint avec le bloc de texte placé sur la page opposée. Tout se passe comme dans les autres pages du catalogue, où le bloc typographique dessine la mise en page, même là où il n'y a que des images. Cependant, sur le coin gauche, presque au bas de la page, une autre image défait le renfermement du livre : il s'agit d'un registre photographique du Salon 'Réalités Nouvelles' à Paris en 1948. Dans la petite image peu de choses peuvent être reconnues : le titre 'Argentine' collé au mur et un nombre restreint de pièces disposées en privilégiant la verticale. L'œuvre à laquelle fait référence l'image de reproduction de la page opposée ne se retrouve pas dans le registre de l'exposition. Les deux images impulsent la disjonction entre le récit, l'œuvre, le registre du salon dans le catalogue d'une autre exposition.

En effet, le Salon Réalités Nouvelles siège à Paris depuis 1947 en regroupant des artistes concrets, abstraits ou bien non-figuratifs. Lors du Salon du 1948 nous lisons le commentaire suivant sur la participation des peintres argentines :

Les œuvres qu'exposèrent les peintres Lidy Prati, Alfredo Hlito, et le sculpteur Enio Iommi au salon des Réalités Nouvelles de 1948, proches dans leur conception de celles de Georges Vantongerloo et de Max Bill témoignent bien de cette réorientation. Quant aux peintures en reliefs de Juan Melé et de Yente Crenovich, ainsi qu'aux tableaux découpés de Manuel O Espinosa, s'ils ne trahissaient en rien la devise de Tomas Maldonado ("ne pas chercher, ne pas trouver : inventer"), s'apparentaient par leur liberté de conception davantage aux travaux du groupe Madi (que Juan Melé allait d'ailleurs bientôt rejoindre)⁶⁸⁵.

La référence dans le récit au Salon Réalités Nouvelles n'est pas directe ; le texte du catalogue ne fait aucun appel à l'image avec le préfixe 11.6 que témoigne le mur des peintres argentines dans le Salon. Le récit se suit avec la progression de noms, d'œuvres et de polémiques entre les divers groupes d'artistes et le projet d'une peinture concrète ou abstraite. Ainsi, le Salon n'est pas lisible dans le récit alors que la légende sur l'image de reproduction le présente. L'emboîtement des images de reproduction technique par le récit s'ouvre. Le Salon déborde les limites

⁶⁸⁵ Domitille d'Orgeval, « Le Salon des Réalités Nouvelles : pour et contre l'art concret », (s/d).

d'une image alors qu'il s'étend jusqu'à nos jours comme un événement dans le réseau international de l'art. L'image de reproduction du tableau de Melé, sur la page opposée, reste en suspens dans le contrepoint entre l'événement auratique du Salon et le récit du catalogue. Les images de reproduction technique entrent en suspens encore car, elles ne font référence que à leur propre matérialité et non pas à ce qu'elles étaient censé faire ; bien au contraire, elles dérobent le travail de la mise en scène en jouant la valeur culturelle de l'œuvre d'art tout en s'en éloignant.

Le catalogue s'ouvre en affirmant le souhait de montrer l'analogie entre la salle d'exposition et le chapitre du livre, ses pages s'emboîtent et se replient sur elles-mêmes. Le bref rapprochement des œuvres qui peut se produire dans la salle du musée est aussitôt arrêté par la double page du livre. Néanmoins, dans le chapitre « Historia e identidad » [Histoire et Identité] deux images font le contrepoint : à droite la peinture de Diego Velázquez, *Mariana de Austria* [Marianne d'Autriche] s'affronte à celle de gauche *La reina negra* [La reine noire] peinte par Alberto Gironella. La comparaison est formelle aussi bien que thématique, lorsque l'historienne précise le travail de Gironella :

En esto, quizá, estriba la diferencia entre las paráfrasis que hace Gironella de Velázquez y las de muchos pintores europeos que han parafraseado o citado a los antiguos maestros, sobre todo ese enigma que constituye Las Meninas. Gironella adopta parcialmente y exagera el estilo de los originales⁶⁸⁶.

Dans cela repose, peut-être, la différence entre les paraphrases de Velázquez faites par Gironella et celles des autres peintres européens qui ont cité les maîtres de l'Antiquité, notamment autour de l'énigme que constitue Les Ménines. Gironella adopte partiellement les originaux puis il exagère leurs styles.

Le commentaire se tait lorsque le mot 'original' fait son apparition ; le commentaire s'effondre lorsqu'il est entouré d'images de reproduction technique qui se méfient de toute originalité. Dans le commentaire, l'original est, d'emblée, l'œuvre produite par Velázquez et reproduite en noir et blanc sur la page du livre. La couleur s'est écoulée lors du passage par la reproduction technique en laissant derrière elle le halo de l'aura.

⁶⁸⁶ Dawn Ades, «Arte en Iberoamerica, 1820-1980», 1989

Marianne d'Autriche, parmi toutes les images du catalogue, est la seule qui arrive à déstabiliser tout l'ensemble. La reproduction en noir et blanc enfonce l'écart vis-à-vis de l'œuvre d'art, mais cela n'est pas suffisant pour démonter l'illusion auratique de l'œuvre d'art. Le texte et la légende sauvegardent, voire neutralisent, toute tentative de déstabilisation et de démontage du récit, puis de l'œuvre. Toutefois, une erreur de frappe ou typographique peut restituer la fêlure ouverte par les images de reproduction technique ; cela montre, de façon accomplie, l'importance dans le travail d'assujettissement délégué à la légende : sous l'image de *Marianne d'Autriche* nous lisons « 13.9 Diego Velázquez. *Marianne d'Autriche*, 1952, huile sur toile. Musée du Prado. Madrid⁶⁸⁷ ». Il est clair que dans le processus de *légender* il y a un problème de frappe : le tableau date de 1652. Ce n'est pas l'erreur de frappe qui fait l'objet de notre détour ; c'est le moment où la légende échoue et l'image de reproduction technique, désormais, ouvre sa puissance. Le déphasage entre le commentaire autour de l'original et le processus de *légender* lorsqu'il échoue, dédouble le visage de *Marianne d'Autriche* : c'est d'une part, la promesse faussée par la légende du tableau au Musée du Prado détachant l'œuvre de toute historicité et d'autre part, c'est le regard toujours provocant de l'image de reproduction technique défiant le récit historique.

Dans notre démarche pour réactiver la puissance disjonctive logée dans les images de reproduction technique, la légende peut déjouer le geste de stabilisation qui jette le récit face au mouvement chancelant des images. En reprenant les annotations faites par Luc Baboulet⁶⁸⁸, il faudra alors échouer dans le processus de *légender*, telle une opération dans cette longue histoire de construction des monuments.

Et si le musée est pour les œuvres d'art le lieu qui les rassemble et les fait exister, les œuvres d'architecture ne se rapprochent qu'à travers les documents qui les représentent. Le document ne devient donc monument que s'il trouve sa place dans une série documentaire. Et celle-ci, réciproquement, tire sa cohérence et son sens des relations qu'entretiennent en son sein les divers documents. Une série documentaire n'est pas pour autant refermée sur elle-même :

⁶⁸⁷ Dawn Ades, «Arte en Iberoamerica, 1820-1980», 1989

⁶⁸⁸ Luc Baboulet, «Du document au monument», *Communications*, n° 71 (2001).

de nouveaux documents peuvent à tout moment venir s'y intégrer, et la faire évoluer⁶⁸⁹.

Il nous semble difficile de soutenir la première affirmation du paragraphe ; certes, il est vrai que le musée joue encore un rôle important dans la consolidation et la légitimation du phénomène artistique ; cependant il n'est pas moins vrai qu'il fait partie d'un ensemble plus complexe et plus large dans ce système patrimonial de la culture. Or l'existence et le rassemblement d'œuvres se jouent actuellement dans divers espaces et autres dispositifs d'exposition. Il nous semble que le constat tiré par Baboulet sur les œuvres d'architecture peut être élargi aux œuvres d'art ; en effet, nous assistons depuis quelques années à la configuration de nouveaux objets d'étude, d'exposition et bien évidemment, de marchandisation autour des documents et des archives. Par un autre biais, les exhibitions thématiques, les publications élaborées selon l'ordre de progression stylistique, chronologique ou technique, sont elles aussi des tableaux de séries qui soudent une cohésion préétablie d'un ensemble disparate. La construction du concept « art latino-américain » est, dit d'une façon abrégée, redevable de ces opérations d'assemblage. Toutefois, si on accorde aux images de reproduction technique une puissance disjonctive, il faudra donc éviter toute stabilisation ; nous l'avons déjà souligné lors des annotations autour des séries de Foucault ; ces séries sont, de plein gré, des ensembles cohérents et exhaustifs d'harmonisation documentaire. Or les images de reproduction technique brisent inlassablement toute amorce de contiguïté ou d'alignement séquentiel. Les images de reproduction technique désordonnent les séries.

Faire échouer le processus de *légender* implique de renoncer à écrire une histoire de l'art des images de reproduction technique, à ordonner à travers le récit une succession quelconque où, une fois encore, l'image de reproduction technique serait censée enlacer la synchronisation. La fente, ouverte lors d'une erreur de frappe ou bien lors d'un déphasage dans la mise en page, innerve la puissance de déstabilisation, d'interruption et de transformation logée dans la reproductibilité technique du récit de l'histoire de l'art. Faire échouer le processus de légender est un objectif qui dépasse amplement ce que nous pouvons atteindre ici ; cependant, il s'annonce avec la force d'une tâche possible et nécessaire. Alors, comment innerver cette puissance sans pour

⁶⁸⁹ Luc Baboulet, «Du document au monument», 440.

autant l'étendre ? Nous avons décrit jusqu'ici le parcours du récit qui plaque l'image de reproduction technique sur la feuille du livre. Le chemin qui s'ouvre va à l'encontre de celui-ci : il est question pour nous de déchirer la page du livre en soustrayant l'image et en morcelant le récit. Voilà ce à quoi s'attaquent les opérations de suspension.

Si la légende ne sillonne pas une fente, l'annonce sur la page du livre, 'détail de la planche numéro x', reprend à son tour le geste de stabilisation auratique, en renvoyant le détail ou le gros plan vers une source toujours distante dans une collection privée ou dans un grand musée. En d'autres termes, si le processus de légender n'échoue pas, alors il réalise le premier geste de sujétion quand l'image de reproduction tente de déstabiliser l'ensemble de la page ; puis le texte prendra le relais pour encadrer encore une fois l'image de reproduction dans le registre de la synchronisation ou de l'illustration du commentaire. C'est le même texte qui, en reprenant la lecture dans le catalogue d'Ades, ne fera aucune référence à l'instabilité amorcée par l'image de reproduction, de sorte que tout se passe comme s'il faisait allusion à l'œuvre d'art directement.

No obstante y a diferencia de Picasso, que retuvo un cubismo alternativo, Rivera abandona totalmente el Cubismo en 1918, aunque su formidable habilidad para la organización de los espacios de los murales revela su práctica cubista, y su primer mural, La Creación [lámina 7.6], enlaza directamente con sus primeras pinturas cubistas⁶⁹⁰.

Néanmoins et contrairement à Picasso qui avait gardé un cubisme alternatif, Rivera quitte définitivement le Cubisme en 1918, bien que son extraordinaire habileté à organiser l'espace des murs révèle son expérience dans le cubisme ; le premier mural, La Creación [planche 7.6] se relie de manière directe avec ses premières peintures.

Il nous semble que si l'image de reproduction d'œuvre d'art veut mettre en évidence son détachement de l'œuvre, elle doit échapper à ce système de renvois et de restitution que le texte entame à plusieurs reprises. En ce sens, le récit veut inlassablement restaurer la condition auratique de l'œuvre et annuler toute tentative de mise en cause que peut porter l'image de reproduction d'œuvres d'art. Si dans le récit tout se

⁶⁹⁰ Dawn Ades, «Arte en Iberoamerica, 1820-1980», 1989

passait comme si l'image de reproduction était proche de l'œuvre, alors cette image n'arriverait jamais à déplier sa propre puissance.

Toutefois, il est encore possible de relancer le mouvement de déstabilisation par le biais de la légende et de la mise en page du livre. Bien que le récit tente toujours d'apaiser les mouvements foudroyants de l'image de reproduction, la mise en page – en tant que décision éditoriale, voire industrielle dans l'organisation de l'objet 'livre' – peut neutraliser ces tentatives. Dans la profusion d'images de reproduction (483 au total dans ce catalogue), la mise en page du texte ne peut être toujours synchronisée avec l'image de reproduction ; alors, le renvoi annoncé par le texte doit être cherché et suivi en feuilletant les pages, en regardant d'autres images de reproduction et d'autres légendes. Ainsi, à chaque page croisée, à chaque image retrouvée, la force du lacet jetée par le texte s'éteint. Autrement dit, au fur et à mesure que l'image de reproduction se distance de la référence du récit, elle peut déplier sa mise en scène. Cela devient plus évident lorsque le récit ne fait pas appel aux images de reproduction technique placées sur les pages ; cela se confirme également quand le récit contourne une généralité ou une explication et l'image est alors tissée comme un exemple.

La légende, déblayée du caractère didactique, peut élargir encore le geste de déstabilisation que l'image de reproduction assaillit. Les précisions techniques, la taille et la localisation de l'œuvre et toute autre information accolée à l'image de reproduction, remarquent paradoxalement, le détachement de l'image de reproduction de l'œuvre d'art. Autrement dit, l'information donnée par la légende heurte la page du livre et l'image de reproduction technique ; elle ne se réfère qu'à une œuvre lointaine et absente sur la page, fantasmée par le récit et démasquée par l'image de reproduction. C'est la prétention lourdement didactique des légendes qui peut faire échouer leur tissage. Il est vrai qu'elles offrent une information, mais celle-ci est tout juste inactuelle ; au-dessous de l'image de reproduction technique, la légende n'arrive guère à rendre présent l'objet qu'elle vise. La petite taille d'une image de reproduction frappe violemment la volonté didactique de la légende lorsqu'elle affirme que l'œuvre mesure plus d'un mètre. C'est aussi le cas de l'image de reproduction, résultat d'un agrandissement, qui dévore la

petite taille annoncée par la légende. « Ici doit intervenir la légende⁶⁹¹ » pour d'une part, briser l'identification de l'information donnée avec l'œuvre d'art et d'autre part, pour ouvrir la fêlure où la puissance de l'image de reproduction s'écoulera.

Le dispositif technique du livre compte, hormis les éléments que nous avons déjà esquissés autour du pliage et de l'emboîtement des cahiers, la mise en page, la photographie et finalement, le montage éditorial. Le livre est conçu comme un espace de dialogue ; les images relancent ce dialogue dans l'espace hétérogène de la page. Alors que le récit s'adresse à la présence toujours différée de l'œuvre d'art en mythifiant son apparition, d'autres éléments dans l'organisation du livre semblent défaire cette mise en scène autour de l'œuvre absente.

Le montage éditorial de la page du livre, dans son ensemble, peut mettre en place des stratégies pour faire briser l'ensorcellement auratique de l'œuvre d'art. À cet égard, la reproduction photographique à échelle réduite de documents transforme en image ce qui, auparavant, était destiné à la lecture. En faisant cela, le document reproduit ne renvoie à aucune archive. Cette sorte d'image volée demeure dans la cassure entre l'image et le texte ; autrement dit, elle n'est pas lisible, voire consultable comme document, mais elle n'est pas non plus une reproduction d'œuvre d'art. Dans un autre ordre de montage, la confrontation des échelles parmi les reproductions photographiques d'œuvres d'art, déstabilise davantage la fermeté de la page. Par exemple, la confrontation dans la double page d'un agrandissement vers la gauche et d'une succession de petites images sur la droite fait le contrepoint où se perd résolument la question de l'échelle. La page du livre isole et en faisant cela, elle induit la métamorphose de l'œuvre. Or le contrepoint fait frémir, par le biais de l'échelle, la hiérarchie formelle des œuvres d'art. Même si la légende donne encore quelque référence, l'image de reproduction transmue l'ordre et amorce un autre parcours du récit. Enfin, le montage d'images de reproduction technique sur la page du livre tisse une hétérogénéité temporelle toujours changeante. Alors, la page du livre met en rapport des images dissemblables en brisant l'écart temporel. Le montage, le plus fécond, heurte les images en dynamisant de nouvelles associations, puis de nouveaux récits.

⁶⁹¹ « qui inclut, poursuit Benjamin, la photographie dans le processus de littérisation de nos conditions d'existence » Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », 320.

Le détour prend une autre allure lorsque le montage s'inscrit dans le déroulement des scènes et du panorama. La page du livre peut être organisée comme un montage d'images, alors que le récit transmute en bloc typographique, en cadres plein de lignes et les images de reproduction technique en véritables interruptions. Les sauts des images, le jeu avec le bloc typographique et le sous-titrage décalé de la légende sont les éléments d'une mise en scène qui se déroule dans le bref espace d'une double page. Nous sommes une nouvelle fois face à une scène ; mais cette fois-ci, les pancartes des images prennent leur place pour élaborer un autre récit. La scène du livre délaisse le discours pour se rendre purement visuelle ; le montage, désormais, pointe l'échange parmi les images de reproduction technique en coupant tout lien avec l'extérieur. En d'autres termes, le montage sur la page ne s'attarde pas à décomposer les liens auratiques que le récit de l'historien tente de restituer ; celui-là procède par des chocs, par des sauts qui déstabilisent l'ordre et en faisant cela, il mobilise de nouvelles associations. Néanmoins, l'occurrence du montage sur la page du livre est malheureusement peu fréquente.

Nous avons déjà esquissé le lien qui s'étend entre reproduction et répétition. Les pages du livre, au-delà d'un lieu de montage, sont des surfaces de répétition ; au-delà du format industrialisé du livre qu'anime davantage la répétition, certaines images de reproduction technique parcourent les publications en insistant sur leur valeur de qualité supérieure. En effet, un nombre réduit d'images de reproduction technique a configuré, à force de répétition, le 'visage' des mouvements artistiques en Amérique latine. Par exemple, le mouvement brésilien d'Antropofagia s'identifie avec deux images en particulier : *Mujer negra* et *Abapuru* de Tasila Do Amaral. Au-delà des contraintes économiques qui se penchent aussi sur les images de reproduction technique, la répétition des images parmi les différentes éditions forge le trait d'un ensemble. Agissant comme de véritables sceaux, ces images répétées dans diverses publications ont dessiné les contours de ce qui se nomme 'art latino-américain'. Ainsi, viendra s'ajouter quelques années plus tard le nom du Frida Khalo au triumvirat 'Rivera-Orozco-Siqueiros', jusqu'au alors le plus cité dans les publications⁶⁹². Le paradigme mexicain dans le

⁶⁹² Le travail de Diego Rivera reste, néanmoins, le plus référencié dans la littérature artistique que nous travaillons ; en l'occurrence 37 images de ces œuvres ont été publiées. Clemente Orozco le suit avec 28 images de reproduction, puis David Alfaro Siqueiros avec 18 images. Bien que le travail de Khalo fût déjà connu depuis plusieurs

récit de l'histoire de l'art se forge aussi dans la répétition de noms et d'images. Un autre paradigme qui découle de la répétition est celui qu'on pourrait appeler « du Rio de la Plata », consolidé à partir du travail de Joaquín Torres García, reproduit à 37 reprises et affirmé par Xul Solar et ses 30 reproductions⁶⁹³.

Cependant, ces images qui se répètent inlassablement dans les publications semblent provenir d'un même lieu : l'espace neutre de l'isolement. Si la page du livre isole les œuvres par le biais de l'image de reproduction technique, il est également vrai que la prise de vue de ces images décrit un espace fantasmé, vide et en dehors de tout temporalité. Où sont ces œuvres ? L'image de l'œuvre dépourvue du cadre grâce à la coupure nette des marges est transformée alors en figurines pour des enfants. Cependant, aucun livre d'histoire de l'art ne se laisse prendre avec des ciseaux. Le blanc de la page agit comme une sorte de limite, de cadre et de fond. L'image isolée gagne toujours le centre de la page et si elle n'est pas suffisamment agrandie, alors elle sera alignée avec les marges du bloc typographique. L'isolement de la prise de vue est plus remarquable, bien évidemment, dans la sculpture ou dans les pratiques où la photographie devient aussi registre de l'action.

Toutefois, l'isolement reste neutralisé, voire même naturalisé, par le format du livre. Il faudra donc détourner l'isolement 'opératif' de la page du livre en véritable arrachement de l'image qui fait secouer l'ensemble. Autrement dit, il s'agit d'enfoncer le détachement amorcé par la mise en page pour ressaisir encore la potentialité de la reproductibilité qui demeure toujours dans le discours.

années, c'était dans la décennie des années quatre-vingt que son œuvre et sa figure seront revitalisées. Alors parmi les livres que nous lisons, seulement 9 images de son travail ont été publiées.

⁶⁹³ Pour comptabiliser le nombre d'images d'œuvres d'art reproduit pour chaque artiste, nous avons ramassé toutes les images publiées dans les livres dans une base de données afin de pouvoir les organiser, puis les compter. Ainsi, nous avons comptabilisé 1308 images photographiques d'œuvres d'art dans cinq livres contenant des planches.

Conclusions troisième partie

Depuis l'illustration avec des feuilles d'or collées sur la page du livre en passant par les affiches illustratives lors des cours d'enseignement public, l'image de reproduction technique a parcouru un long chemin. Cette troisième partie s'attardait dans une double démarche : inscrire l'image de reproduction des œuvres d'art dans leur historicité et soulever les enjeux de la reproductibilité de l'image face à l'œuvre d'art. La copie et le processus de restitution à la source émergent alors avec un nouvel élan.

Si le récit de l'histoire de l'art commence avec le geste de disjonction, alors les images de reproduction technique ressaisissent le creux pour déplier leur puissance. En effet, estomper la fêlure constitutive du discours semble être l'objectif des historiens d'art lorsqu'ils s'adressent à l'œuvre d'art sans passer par les images de reproduction technique. L'originalité du discours, en tant que devise d'une pratique, dénie la puissance de la reproductibilité. La crainte des historiens est alors la répétition et la reproductibilité du discours.

Nous avons pris appui, notamment, sur les réflexions chez Benjamin autour de la photographie et de l'image issue de la reproductibilité technique. Cette dernière partie est l'aboutissement de notre parcours à travers les livres d'histoire de l'art, les concepts issus de la philosophie et l'amorce d'une critique aux opérations historiographiques. Pour cela nous sommes retournés sur le matériel de travail pour mettre à l'épreuve toutes les annotations faites précédemment. Le cas sur lequel ces annotations ont été faites semble être très modeste, voire même réduit. Certes plusieurs cas restent coincés dans les livres que nous avons travaillés ; toutefois, il s'agissait d'une mise à l'épreuve et non pas une démonstration sur la fonctionnalité des opérations de suspension et d'interruption. En ce sens, le cas décrit un certain nombre de déphasages et de déplacement qui renouvellent l'enjeu de cette recherche. A cet égard, le cadrage, le hors cadre, l'angle de la prise de vue photographique, de même que la légende ont été désarticulés dans leur démarche de stabilisation du récit. Les opérations

d'interruptions, débitieuses de la traversée par Benjamin, sont désormais inscrites dans le travail avec les livres.

La disjonction qui mobilisait le parcours de la deuxième partie et faisait jaillir de nouvelles relations parmi les concepts, prends ici son essor : ce qui se loge dans l'image de reproductibilité technique est sa puissance pour déstabiliser le récit lorsqu'elle met en évidence l'illusion auratique qu'il s'étaye. C'est en essayant de neutraliser ce geste que le récit historiographique tente de restituer le plus vite possible l'historicité de l'œuvre. Néanmoins, la puissance du geste entamé par l'image de reproduction, ne peut être éteinte, car c'est sur cette tension que s'érige la relation, la plus féconde, entre l'image de reproduction et l'œuvre d'art.

L'image de reproduction technique détache l'œuvre d'art de la tradition et en faisant cela, brise le noyau d'éternité de l'œuvre ; en d'autres termes, l'image de reproduction technique déloge l'historicité de l'œuvre comme opération de légitimation et d'inlassable renouvellement du halo auratique. Enfin, c'est par le biais des images de reproduction technique que l'ensemble historiographique frémit : le récit dérobe ses limites en tant que construction tandis que l'œuvre d'art s'expose comme véritable résultat d'un processus auratique et culturel.

Défaire l'art latino-américain
clôturé dans les pages des livres (en
guise de conclusion)

Que fait une valise ouverte qui expose des échantillons d'un musée introuvable ? Comment un artiste peut-il devenir un marchand d'images, de figurines pour le collectionneur appauvri ? Voilà ce que contient *Boîte-en-valise* de Duchamp : l'éparpillement d'images, toutes découpées comme de véritables figurines, dans une sorte d'échantillonnage de la reproductibilité du discours sur l'œuvre d'art. *Boîte-en-valise* s'ouvre sous les yeux du collectionneur alors que l'artiste lui-même expose sa collection d'incontournables d'un musée intemporel, universel, et complètement fac-similé. Dans la boîte tout est doublement segmenté ; le plus évident est, d'abord, la découpe des images de reproduction technique détachées, désormais, du livre ou du fascicule. La deuxième découpe atteint le récit de l'histoire de l'art dès qu'il estompe la puissance de la valeur de reproductibilité logée dans les images qui le contournent. Certes, *Boîte-en-valise* joue sous le double tranchant de la reproductibilité et l'irreproductibilité de l'œuvre d'art. Mais elle procède aussi par des emboîtements successifs : d'abord, il s'agit de saisir l'idée du musée détourné alors dans sa version 'portable' ; puis, les pièces du musée sont réduites à un nombre fixe de 69 œuvres ; enfin, en troisième point, la transposition à une échelle transformée, aboutit alors à des images de reproduction technique. Toutefois, le dernier emboîtement est le paradoxe de l'œuvre devenue alors un objet muséal ; autrement dit, la fermeture définitive de la valise.

La boîte que nous avons composée tout au long de ce travail expose les échantillons d'une histoire de l'art latino-américain ; elle s'offre aux regards des curieux qui aiment les figurines et les fragments ; alors ce ne sont pas des connaisseurs ou des experts qui guettent la perle rare. La boîte s'ouvre pour abriter de nouveaux échantillons, pour offrir de nouveaux instantanés. Vraisemblablement, nous avons avancé par des emboîtements successifs, par des ouvertures et par des déplacements ; autrement dit, nous avons fait des détours. Il fallait ressaisir les enjeux des concepts et dans ce mouvement réinscrire dans notre démarche les effets qui en découlaient. La boîte dont nous parlons, tel un athanor, procède par miroitement. Ainsi, les concepts, loin de démontrer une

stabilité monumentale, ont été introduits par leur volatilité, par leur capacité à faire frémir les ensembles clôturés.

Si l'écriture de ce travail dessine des détours lorsque nous refusons la voie de la démonstration, la disjonction est le moteur de chaque parcours. À chaque ouverture de cette boîte, nous avons ébauché diverses configurations : nous avons dessiné des traversées par les concepts, par les auteurs, comme nous avons amorcé des parcours dans les textes. Si l'ouverture de la boîte est éphémère et soudaine, sa fermeture est également transitoire ; de nouveaux rapports entre les choses peuvent faire secouer sa configuration. Les fragments de textes, les images de reproduction technique découpées et silhouettées, les notes et les citations sans auteur et éloignées de la source, la crainte et la peur de la contrefaçon, la copie sans restitution, désorganisent tout ordre possible.

À l'encontre d'une idée du musée portable ou d'une histoire de l'art convenable, nous nous sommes interrogés, tout au long de ce parcours, sur les opérations qui ont construit le récit historiographique de l'art latino-américain, mais également sur celles qui visent à interrompre et à déstabiliser un tel récit. Il s'agissait d'ouvrir par le livre le récit puis le discours. En ce sens, les images de reproduction technique agissent comme de véritables leviers. Mais cette ouverture ne dessine ni un réseau ni l'étendue d'une carte ; néanmoins, ce mouvement se replie lorsque l'image de reproduction technique active sa puissance et fait frémir l'ensemble. Toutefois, il n'y a pas de boîte tout à fait fermée ; elle s'ouvre face à de nouvelles images et à d'autres récits.

D'emblée, une image soudaine se configure en jetant un coup d'œil à l'intérieur de la boîte : l'art latino-américain, comme par ailleurs l'art tout court, est le résultat d'un morcellement, d'une élaboration soignée que tisse l'œuvre d'art à la trame des événements historiques. L'histoire de l'art, nous l'avons suffisamment remarqué, prend appui sur cette affirmation lorsqu'elle décrit l'enchaînement des événements dans l'histoire générale illustrée par les œuvres d'art. Toutefois, l'image que projette la boîte est tout autre : il ne s'agit guère de chaînes historiques, mais désormais d'un tissage dense qui prend l'allure d'un réseau de signification où l'art latino-américain dessine de véritables nœuds.

À cet égard, le récit de l'historien étend le réseau où l'art s'inscrit. Certes il est toujours possible d'amorcer une généalogie de l'art ; toutefois, il s'agit maintenant de descriptions de relations entre divers

éléments. Ce que nous appelons 'art latino-américain' correspond, à peu près, à l'étendue et à la complexité d'un réseau ; autrement dit, ce qui contient la dénomination n'est autre chose que l'ensemble hétérogène des discours et des pratiques dont l'œuvre est un noyau. L'historien d'art s'attaque, désormais, à la description de ces rapports, des liens et des disjonctions d'un instantané de ce réseau. Les instantanés, configurés à partir de scènes, découpent l'étendue même du réseau ; cette découpe s'étaye sur la valeur du cas dans sa singularité et dans la complexité de sa configuration. Autrement dit, il ne s'agit pas d'une histoire de l'art qui fait un saut en s'appuyant sur le cas pour aller vers la généralité ; bien au contraire, le cas s'ouvre sur la multiplicité et la stratification des temporalités dont il est forgé ; il dérobe, enfin, les opérations (historiographiques, de suspension, d'extraction, d'interruption) dont il est redevable. Alors chaque historien, en redessinant le réseau, redéfinit à chaque fois les contours de son objet.

L'ensemble fort hétérogène des récits échafaude, à son tour, le discours sur l'art latino-américain. Notre choix a été tout autre que la réécriture du récit historiographique. Au-delà d'un retissage de ce réseau pour y inscrire notre récit généalogique de l'art latino-américain, nous avons privilégié la lecture de fragments, d'instantanés de ce réseau. Pour cela nous avons eu recours à la construction de scènes et de panoramas, tous extraits des livres d'histoire de l'art. Dans les scènes, aussi bien que dans les panoramas, nous avons inscrit une double détermination. D'une part, il s'agissait de lire des scènes déjà élaborées, déjà 'faites' par les historiens. D'autre part, il s'agissait de les construire en morcelant le texte puis de les relire comme des instantanés. Ainsi, nous avons repéré des scènes de fondation et des panoramas vidés de leur charge critique.

Les deux scènes de fondation, l'une de Traba l'autre d'Acha, se déroulent autour de la réflexion sur les enjeux de l'art latino-américain. Aucune des deux scènes ne fait une mise en œuvre aboutie de l'art ; elles suspendent l'exposition d'un tel art pour élaborer soigneusement son émergence ; au sens strict, il s'agit d'un projet culturel encore à accomplir. Bien évidemment, le projet de l'art latino-américain est, selon chaque auteur, urgent. Cependant, les stratégies de réalisation sont fort dissemblables. D'une certaine façon, pour toute une génération d'historiens, de critiques et de théoriciens de l'art, l'art latino-américain restait un projet culturel. Bien que des auteurs aient affirmé l'existence d'un tel art, par exemple Juan Acha, ils signalaient sans cesse l'urgence

d'accomplir un projet plus vaste dont l'art n'était qu'une partie. Ces scènes se sont construites en s'étayant sur l'urgence, sur la précarité et le manque de moyens économiques, sortes de piliers sur lesquels les auteurs ont fondé leur réflexion autour de l'art latino-américain. À l'encontre de ces scènes, nous avons placé les récits panoramiques qui, soucieux d'exposer l'art latino-américain aux regards exotiques, ont estompé la puissance critique du dispositif. En ce sens, le questionnement sur l'existence de cet art est immédiatement déblayé. Un long processus d'internationalisation de l'art latino-américain aboutit à des exhibitions itinérantes et le panorama est, en quelque sorte, le format de ce récit. L'exposition neutralise tout questionnement en élaborant un récit homogène, sans fissure et pacifié sur la réussite de l'art latino-américain. La puissance logée dans le panorama, en tant que dispositif pour montrer, pour exhiber et qui donne à voir, est désormais désactivée dans la succession des œuvres et des artistes. Dans les récits panoramiques, la volonté d'embrasser la totalité d'un siècle ou d'un concept comme celui du Latino-Américain amène à l'élaboration de récits sans faille où les noms des œuvres et des artistes agissent en tant que figurant. Dans l'ensemble de textes panoramiques, nous avons repéré deux opérations historiographiques redevables d'une vision totalisante : les récits autour de l'exceptionnalité et les récits autour de la continuité. Le motif de l'artiste voyageur ou bien le voyage vers l'Europe et son retour consacré au pays d'origine sont, parmi d'autres motifs narratifs, les éléments dont l'historien se sert pour relier, voire même synchroniser, son récit au discours historique.

Si les opérations historiographiques de continuité et d'exceptionnalité se répètent inlassablement dans les publications et si les scènes sont closes dans l'attente d'un projet encore à réaliser, il est question de nous interroger sur d'autres pratiques de l'histoire de l'art, étayées notamment sur l'interruption et la discontinuité du discours. Ces deux concepts font frémir, chacun à leur tour, l'ensemble des opérations historiographiques. La discontinuité chez Foucault charrie, d'abord, la mise en question de documents puis l'élaboration de séries et enfin, le problème de la périodisation dans l'histoire. En outre, le travail de la discontinuité défait les unités toutes données, comme le livre et l'œuvre d'art, en animant la dispersion et la déstabilisation des énoncés. Les motifs narratifs que nous avons repérés dans les livres d'histoire de l'art permettent la caractérisation des lieux narratifs et la description de

figures, de motifs historiographiques et de topos du récit. Enfin, ce que nous avons tiré du parcours foucauldien est l'exigence qui anime la discontinuité, non pour l'explication, mais pour la description de relations entre les documents. Cependant, nous arrachons le concept de discontinuité de la démarche où elle s'inscrit, notamment, celle de l'archéologie du savoir pour dynamiser davantage la déstabilisation des opérations historiographiques sur l'art en Amérique latine.

Certes, nous interrompons l'inscription de la discontinuité en tant qu'opération de fondation de l'archéologie, pour en dégager les enjeux qui lui sont propres. La citation, la copie, les images de reproduction technique, la répétition, parmi tant d'autres, déstabilisent l'ensemble des récits qui échafaudent le discours de l'histoire de l'art. La puissance logée dans la discontinuité charrie le mouvement chancelant que nous avons cherché ; la discontinuité est, en effet, un mouvement de recherche qui secoue et qui anime les questionnements. L'interruption produit également des effets dans ce mouvement qui disperse et désorganise l'homogénéité du récit pour mettre en évidence l'hétérogénéité des énoncés. Toutefois, il est question aussi de visibilité ; plus précisément du rapport de disjonction entre les énoncés et les visibilités.

Parmi les lieux de consolidation disciplinaire de l'histoire de l'art, il y a, bien évidemment, celui des publications. Si les livres montrent, exposent et décrivent l'art latino-américain, alors ils amorcent une mise en scène du récit. Les pages de livres, loin d'être des lieux de passage pour une autre page, s'ouvrent comme des nœuds pour la succession et la continuité du récit. Alors, c'est sur la page du livre qu'il est encore possible d'interrompre et de déstabiliser l'ensemble ; c'est aussi sur la page du livre que le rapport de disjonction entre l'énoncé et le visible prend tout son essor par le biais, notamment, des images de reproduction technique.

Le discours de l'histoire de l'art craint la reproductibilité, la répétition et la copie. L'historien rêve d'atteindre l'unicité de son récit dès lors qu'il semble être toujours proche de l'œuvre d'art, et qu'il s'adresse à elle sans médiation. L'image de reproduction technique s'érige comme le moyen appauvri et malchanceux auquel l'historien a recours en dépit, bien évidemment, de l'expérience de l'original.

Si l'histoire de l'art est une discipline d'abord de lecture, puis d'écriture et si le lieu de sa pratique est, parmi d'autres, le livre, alors le

récit de l'historien est doublement illusoire. Car, d'abord, il part toujours d'un manque : celui de l'expérience de l'œuvre originale et ce manque ouvre un creux entre le récit et l'œuvre. L'image de reproduction d'œuvre d'art s'approprie ce creux pour déployer sa puissance. L'image de reproduction technique fait irruption en enfonçant l'écart face à l'œuvre d'art, mais face aussi au récit historique. Ce qui se trouve sur la page du livre n'est point l'œuvre d'art ni une continuité des faits historiques. L'image de reproduction technique s'attaque à déstabiliser la continuité du récit. Elle suspend la linéarité de la lecture, elle brise la simulation de la présence auratique de l'œuvre d'art auquel le texte fait allusion. Enfin, l'image de reproduction d'œuvres d'art, en déployant sa puissance, déloge l'illusion auratique de l'œuvre d'art et du discours où elle est inscrite. Le récit de l'historien est une seconde fois illusoire dès lors qu'il perpétue, voire même conserve, le halo auratique de l'œuvre d'art toujours distante et rayonnante au bout du chemin de toute véritable expérience.

Chaque page s'ouvre et se renferme entourée par le bloc typographique et les images de reproduction technique. Bien évidemment, le récit s'ouvre comme un réseau pour percer la clôture du livre, pour faire entrer ce qui demeure en dehors de sa carapace de papier. Cependant, nous avons entamé le mouvement opposé pour activer les opérations de suspension et d'interruption du récit. Au lieu de décrire le réseau infini où s'étend le livre, nous avons dessiné l'ouverture qui retourne tout l'intérieur vers l'extérieur, comme disait Benjamin⁶⁹⁴. En d'autres termes, nous entrons dans l'espace matériel de la page du livre où l'image de reproduction déjoue la présence auratique de l'œuvre d'art originale bien que le récit tente inlassablement de s'y relier.

Ainsi, le récit est parsemé de nombreuses indications, sortes de balises de renvoi, pour que rien n'échappe à la continuité narrative. Mais la fente ouverte pour la lointaine œuvre d'art est immédiatement accaparée par l'image de reproduction technique. Alors l'historien doit ressaisir la puissance de déstabilisation des images pour démonter l'ensemble ; il faudra, en conséquence, faire échouer le processus de légende pour que l'image devienne intrinsèquement une image ; il faudra, enfin, reprendre inlassablement la tâche de la répétition par le biais, notamment, de la citation et de la copie pour remonter autrement le discours. Or les images de reproduction technique portent une charge

⁶⁹⁴ Walter Benjamin, «Vue perspective sur le livre pour enfants», 96.

disjonctive que nous voulons garder, puis activer pour une écriture de l'histoire de l'art.

À cet égard, une double tâche s'annonce. D'une part, le travail d'écriture s'amorce comme un véritable exercice qui porte son attention sur la description de relations entre les fragments et qui dynamise le frémissement des images de reproduction technique par le biais du montage. D'autre part, il s'agit de disperser les images de reproduction d'œuvre d'art en disloquant leur emplacement, en exposant le cadrage et le hors cadre ou en laissant les agrandissements déglutir les pages et les blocs typographiques. Toutefois, il ne s'agit guère d'une question formelle ; un autre emplacement des images de reproduction technique ou bien une autre mise en page du bloc typographique ne secourent pas l'ensemble d'une pratique de l'histoire. Pour secouer le récit, l'œuvre puis le discours, il faut que l'écriture demeure un exercice qui redessine et retrace les limites de sa pratique. En effet, elle doit entreprendre à chaque fois un travail d'interruption, d'arrêts successifs, alors qu'elle s'attarde aux détails les plus marginaux de l'image, à sa description soignée et nourrit ainsi le commentaire pour le faire murir dans une nouvelle lecture.

L'histoire de l'art en tant que pratique d'écriture et de lecture est, au sens strict, une pratique strabique : elle prend en charge la disjonction des images dans l'élaboration du récit, non plus pour l'anéantir ou pour l'harmoniser dans l'inscription du continu. La charge disjonctive sauvegarde la fente constitutive de l'histoire de l'art et anime, en conséquence, une écriture qui ne retisse pas l'illusion auratique de l'œuvre d'art, mais qui s'expose comme éloignement et comme une mise en scène. Dans ce double mouvement qui se loge dans la disjonction, la pratique de l'histoire de l'art actualise d'un seul coup l'hétérogénéité des strates historiques de l'art, puis elle démonte toute trace de continuité.

Nous avons ouvert puis renfermé l'athanor de la boîte ; nous avons secoué et découpé les images qui s'y cachent ; nous avons, finalement, remonté et retissé des liens et des rapports parmi les nœuds sur les pages des livres. Bien évidemment, nous n'avons pas épuisé tout ce qui est logé dans la boîte. En effet, le nombre de cas est fort réduit alors que sur la table de travail, les livres n'ont pas cessé d'offrir d'autres exemples. Il est toujours possible de rajouter dans la boîte de nouveaux éléments, d'amorcer d'autres découpes et de dessiner, en conséquence, d'autres

parcours à travers ce réseau. Ainsi, la voie ouverte par la boîte à fiches s'amplifie à chaque nouvelle lecture, à chaque fois que le travail de l'historien la nourrit de fragments et de citations. Certes, la multiplication de cas rend de plus en plus complexe la stabilisation de la boîte à fiches. En ce sens, l'aboutissement de la boîte à fiches n'est pas la stabilité ou sa formalisation en tant que modèle pour la pratique.

Il faudra travailler avec d'autres publications visant un public plus large, par exemple les fascicules, pour décrire la configuration de l'art local ou régional de chaque pays. À cet égard, les publications de divulgation, telles les encyclopédies, les collections hebdomadaires, de même que les sections dans les journaux et magazines non spécialisés sont, parmi d'autres textes, des lieux d'inscription et de retissage de la pratique artistique dans ce réseau plus large dont nous ne ressaisissons qu'une partie. Les expositions, de même que l'historicité du dispositif que nous avons seulement esquissé dans les annotations sur les panoramas et son rapport au panoptique, exigent également leur place dans la boîte à fiches. Certes les expositions d'art entament un rapport complexe avec les catalogues ; ce rapport dégage de nouveaux enjeux pour la pratique de l'historien d'art. Les catalogues de ventes aux enchères, ainsi que le format général du catalogue, si peu considéré par les historiens d'art, exigent également leur place dans la boîte. . Nous souhaitons ouvrir et déplier plus largement la diversité de ces matériaux qui exige désormais d'être inscrite dans la boîte à fiches.

Nous sommes historiens d'art des livres. Nous sommes historiens d'art des publications et des catalogues qui parcourent le rayonnage d'une bibliothèque en collectant des problèmes et des questionnements. Nous feuilletons les livres en regardant la mise en scène qui compose les images de reproduction technique lorsqu'elles dévoilent l'absence de l'œuvre. Nous sommes des historiens d'art désireux de la répétition, de la copie, de la citation du discours et d'images ; c'est-à-dire, nous visons à la reproductibilité du savoir. Notre pratique de travail n'est pas différente du mouvement que déplie le contrebandier : nous traversons de façon furtive d'autres discours pour mieux façonner le nôtre, nous tissons des bribes et des instantanés du récit qu'expose l'illusion de la source rayonnante. Nous enfonçons le creux disciplinaire pour faire jaillir d'autres rapports entre les images et le récit. Il n'est pas question pour nous d'originalité ; en revanche, la multiplication et la répétition dynamisent notre parcours. Nous étalons des morceaux mélangés et

hétérogènes dont les qualités et les valeurs sont seulement visibles lors du contact et de la rencontre soudaine. Enfin, nous faisons de l'histoire de l'art en secouant une boîte et en jetant sur la table de travail toutes les figurines, les notes et les feuilles de lecture comme de véritables bijoux extraits par des ciseaux.

Index d'auteurs et thématique

A

Andrea Giunta · 41, 42, 75
Angel Guido · 50, 367
archiviste · 260, 327
Arlette Farge · 317, 320
art latino-américain · 3, 23, 24,
25, 26, 27, 29, 33, 37, 41, 42,
43, 44, 45, 46, 48, 50, 52, 53,
57, 58, 59, 62, 67, 68, 69, 72,
73, 74, 75, 76, 78, 80, 81, 82,
83, 84, 85, 86, 92, 93, 94, 96,
98, 99, 100, 143, 144, 154, 157,
167, 175, 184, 188, 215, 216,
220, 236, 243, 244, 247, 249,
256, 314, 331, 335, 336, 338,
423, 428, 429, 439, 444, 448,
449, 450, 451, 452, 454, 488
aura · 121, 124, 161, 167, 178, 240,
274, 279, 285, 288, 311, 333,
355, 374, 401, 402, 403, 404,
405, 406, 407, 408, 409, 410,
411, 412, 413, 414, 415, 419, 438

B

bibliothèque · 34, 46, 51, 53, 222,
248, 253, 254, 255, 256, 257,
259, 260, 262, 264, 267, 269,
272, 273, 274, 275, 276, 277,
298, 306, 309, 310, 311, 313,
322, 325, 335, 336, 339, 371,
383, 423, 457
boîte à fiches · 222, 257, 258, 260,
312, 313, 314, 315, 316, 319,
332, 333, 334, 335, 336, 337,
339, 424, 457
Bruno Tackels · 267, 309, 393,
403, 407, 409

C

catalogue · 42, 48, 49, 68, 147,
163, 187, 268, 276, 277, 278,
279, 280, 281, 282, 283, 284,
286, 300, 390, 429, 430, 434,
435, 438, 441, 457

Catherine Perret · 142, 402, 403,
408

Cesar Aira · 172, 174

citation · 49, 53, 87, 89, 111, 116,
180, 205, 210, 221, 228, 253,
255, 256, 257, 258, 259, 263,
291, 294, 300, 305, 306, 307,
308, 309, 310, 312, 313, 314,
315, 324, 336, 338, 366, 374,
416, 421, 424, 425, 426, 427,
453, 455, 457

Claudia Gilman · 39, 41

collection · 245

collectionneur · 258, 262, 263,
264, 265, 266, 267, 268, 269,
270, 271, 272, 278, 282, 299,
315, 334, 335, 371, 449

construction des scènes · 57, 59,
220

constructions historiographiques ·
44, 146

continuité · 31, 34, 59, 60, 61, 141,
143, 147, 152, 153, 154, 156, 175,
176, 186, 190, 192, 203, 215,
216, 221, 229, 318, 426, 428,
453, 454, 455, 456, 488

copie · 16, 34, 49, 75, 76, 79, 221,
258, 286, 294, 295, 296, 297,
298, 300, 301, 304, 305, 306,
308, 310, 311, 313, 314, 322,
323, 324, 331, 336, 338, 343,
344, 345, 388, 413, 416, 418,
419, 421, 424, 426, 446, 450,
453, 454, 455, 457

copiste · 286, 295, 297, 298, 300,
303, 304, 305, 307, 310, 311,
312, 313, 322

correspondances · 124, 131, 133,
175, 179, 181, 186, 243, 260,
302, 308, 309, 311, 312, 316,
320, 337, 338, 386, 399, 410,
416

correspondances stylistiques · 175,
181

critique d'art · 65, 101, 110, 121,
122, 123, 124, 125, 126, 127,
128, 137, 215

D

- Damian Bayon · 40, 41, 43
David Viñas · 176, 177, 178, 179
Dawn Ades · 42, 49, 155, 163, 187, 429
discontinuité · 27, 221, 222, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 287, 289, 290, 314, 326, 335, 336, 338, 339, 453
disjonction · 32, 222, 224, 244, 245, 248, 249, 338, 339, 398, 446, 447, 450, 454, 456
diversité culturelle · 89, 184
document · 30, 32, 154, 203, 222, 226, 227, 243, 260, 261, 280, 286, 304, 317, 318, 319, 339, 367, 439, 443

E

- Edward Lucie Smith · 53
Élisabeth Décultot · 307, 348, 349
énoncés · 127, 197, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 245, 247, 261, 327, 328, 329, 339, 423, 453, 454
Erwin Panofsky · 35, 150, 417, 418, 419, 420
exemplaire · 31, 34, 190, 201, 207, 211, 268, 271, 275, 296, 297, 299, 313, 347, 361, 364, 366, 382

F

- filiation · 124, 147, 154, 182, 184, 210, 234
filiation stylistique · 154, 182, 184, 210

G

- Gérard Genette · 45, 290, 297, 298, 300
Gerardo Mosquera · 68
Guillaume Glorieux · 278

H

- Heinrich Wölfflin · 150, 192, 194, 195, 196, 199, 343, 373, 374, 375, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 385, 386, 387, 394, 432
historiographie de l'art latino-américain · 54, 143

I

- illustrations · 158, 159, 215, 284, 292, 348, 349, 351, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 362, 363, 364, 365, 366, 368, 369, 373, 381, 388
image d'illustration · 166
images de reproduction technique · 32, 248, 250, 273, 314, 336, 342, 349, 351, 355, 379, 380, 381, 382, 383, 385, 398, 401, 416, 418, 424, 425, 427, 431, 432, 438, 439, 440, 443, 444, 446, 447, 449, 450, 453, 454, 455, 456, 457, 488
instabilité · 122, 221, 224, 225, 249, 257, 289, 290, 292, 304, 314, 339, 340, 440
interruption · 60, 61, 146, 216, 222, 224, 248, 249, 253, 263, 273, 287, 290, 292, 314, 330, 335, 337, 338, 339, 343, 400, 416, 427, 428, 440, 446, 451, 453, 454, 455, 456
intervalle · 60, 61
Ivonne Pini · 42

J

- Jean-Claude Lebensztejn · 24, 25, 156
Johann Moritz Rugendas · 169, 170, 171, 172, 173, 175
Jorge Luis Borges · 275, 290, 296, 298, 299, 302
Jorge Romero Brest · 43, 66, 76
Juan Acha · 40, 41, 43, 51, 52, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 111, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 142, 247, 452

L

littérature artistique · 27, 29, 33, 37, 347, 444

Lorraine Daston · 360, 361, 362, 363, 364, 369, 396

Luc Baboulet · 439

M

Mari Carmen Ramirez · 49, 65, 67

Marta Traba · 40, 41, 42, 51, 52, 57, 62, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 142, 247, 452

Michel De Certeau · 29, 31, 70

Michel Foucault · 27, 36, 45, 146, 150, 221, 222, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 232, 233, 237, 238, 239, 241, 242, 243, 244, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 254, 255, 259, 260, 261, 287, 288, 289, 291, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 338, 439, 453

modernité artistique · 155, 163, 167, 205, 206, 210, 211, 213

montage · 33, 59, 146, 278, 303, 352, 421, 432, 442, 443, 444, 456

motif du voyage · 175, 176, 181, 186

N

nœuds · 139, 190, 234, 248, 254, 287, 291, 312, 314, 331, 451, 454, 456

O

opération de fondation · 453

opération fondatrice · 96

opérations historiographiques · 190, 203, 212, 216, 220, 227, 247, 435, 446, 453

P

panorama · 69, 72, 139, 140, 141, 142, 144, 202, 215, 216, 221, 443, 452

Peter Galison · 361, 362, 363, 364, 369, 396

photographie · 35, 292, 343, 344, 362, 369, 373, 375, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 389, 391, 395, 396, 402, 404, 406, 410, 413, 418, 430, 431, 432, 435, 442, 445, 446

pratique du collectionneur · 260, 271, 272, 273, 275

procédures d'interruption · 336

R

Reinhart Kosseleck · 115

répétition · 34, 100, 103, 234, 248, 256, 276, 297, 345, 387, 420, 421, 426, 444, 446, 453, 454, 455, 457

réseau · 26, 27, 28, 33, 36, 45, 57, 59, 62, 76, 81, 138, 174, 201, 228, 234, 247, 254, 287, 288, 289, 290, 291, 314, 326, 331, 335, 336, 423, 450, 451, 455, 457

résistance · 71, 72, 73, 83, 85, 88, 92, 93, 97, 98, 99, 145, 185, 195, 216, 274, 396

Roger Chartier · 34, 35, 276, 353

Roland Barthes · 62, 64, 102

S

scène · 42, 48, 53, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 70, 71, 72, 73, 75, 79, 81, 82, 89, 93, 99, 130, 141, 142, 149, 169, 170, 174, 179, 255, 256, 303, 315, 324, 356, 360, 365, 372, 375, 387, 388, 393, 397, 401, 407, 415, 416, 429, 442, 443, 454, 456, 457

scène historiographique · 61, 64

Sigrid Weigel · 250

Stanton Catlin · 163, 167, 168, 169, 174

synchronisation du récit · 387,
388, 397, 400, 416

T

table de travail · 34, 49, 53, 255,
257, 258, 294, 301, 305, 310,
311, 312, 313, 314, 315, 332,
333, 334, 335, 337, 422, 456,
458

théorie de l'art · 38, 100, 101, 102,
103, 104, 111

Thomas McEvilley · 191, 227

Trevor Fawcett · 349, 358, 360

U

unité du livre · 314

V

valeur du document · 226, 227,
317, 322

visibilité · 122, 216, 222, 245, 246,
247, 339

visible · 320, 323, 324, 325

voyage de l'artiste · 156, 181, 203,
215

W

Walter Benjamin · 60, 142, 198,
199, 221, 222, 248, 250, 251,
252, 254, 255, 256, 257, 258,
259, 260, 261, 263, 264, 266,
267, 268, 269, 270, 271, 272,
274, 292, 300, 301, 302, 303,
306, 308, 309, 310, 313, 317,
322, 326, 336, 338, 339, 343,
386, 393, 401, 402, 405,
406, 𠄎408, 409, 411, 413, 415,
420, 421, 430, 442, 446, 455

Z

zone frontalière · 36, 37, 39, 44,
53, 253

Bibliographie

- ACHA, Juan. *Arte y sociedad : Latinoamérica : sistema de producción*. 1a. éd. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.
- . *Crítica del arte : teoría y práctica*. 1a. éd. México: Trillas, 1992.
- . «Hacia un pensamiento visual independiente». [1984] Dans *Hacia una teoría americana del arte*, sous la dir. de Juan ; Colombres Acha, Adolfo; Escobar, Ticio. Buenos Aires: Editorial del Sol 1991.
- ADES, Dawn. *Arte en Iberoamerica, 1820-1980*, Palacio de Velazquez; 14 de diciembre de 1989-4 de marzo de 1990 Museo Nacional Reina Sofia, Turner, Madrid, 1989.
- ADORNO, Theodor W. «Benjamin, l'épistolier». [1965] Dans *Sur Walter Benjamin*, sous la dir. de Theodor W. Adorno, Traduit par Christophe David. Folio/Essais. Paris, 1999.
- AGAMBEN, Giorgio. *L'homme sans contenu*. Paris: Circé, 1996.
- AINSA, Fernando. «Las políticas del libro en América Latina. La perspectiva de la UNESCO». Dans *Le livre et la lecture. Cahiers du CRICCAL Nro. 23*, sous la dir. de CRICCAL - Centre de recherches interuniversitaire sur les champs culturels en Amérique latine. Paris: Presses de la Sorbonne nouvelle, 1999.
- AIRA, Cesar. *Un épisode dans la vie du peintre voyageur*. Traduit par Michel Lafon. Paris: A. Dimanche, 2001.

- ALTAMIRANO, Carlos, et MYERS, Jorge. *Historia de los intelectuales en América Latina*. Conocimiento, 2 vol. Buenos Aires: Katz editores, 2008.
- AMAYA, José Antonio. *Bibliografía de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reyno de Granada*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1983.
- ANGULO IÑIGUEZ, Diego, et MARCO DORTA, Enrique. *Historia del arte hispano-americano*. 3 vol. Barcelona: Salvat Editores, 1945.
- ARANGO, Banco de la Republica Biblioteca Luis Angel. Ante America, 27 de Octubre al 20 de Diciembre de 1992. Biblioteca Luis Angel Arango (Bogotá), Ante América: Edición conmemorativa del Quinto Centenario del Descubrimiento de América, Departamento Editorial del Banco de la Republica, Santa Fe de Bogota, Banco de la Republica; Biblioteca Luis Angel Arango, 1992.
- ARAUJO DE VALLEJO, Ema. *Marta Traba*. Bogotá: Planeta, 1984.
- ARTUNDO, Patricia. *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*. Ensayos Críticos. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2008.
- ASSUNTO, Rosario. *La Antigüedad como futuro. Estudio sobre la estética del neoclasicismo europeo*. Traduit par Zosimo González. La Balsa de la Medusa. Madrid: Visor, 1990.
- BABOULET, Luc. «Du document au monument». *Communications*, n° 71 (2001): 435-463.
- BAL, M, et MARX-MACDONALD, S. *Travelling concepts in the humanities: a rough guide*. Canada: University of Toronto Press, 2002.
- BARBIER, Frédéric. «Les formes du livre». Dans *Histoire de l'édition française: Le livre triomphant : 1660-1830*, sous la dir. de Martin Henri-Jean; Chartier Roger; Vivet Jean-Pierre. Paris: Promodis, 1983.

- BARTHES, Roland. «La mort de l'auteur». [1968] Dans *Le bruissement de la langue*. 61-67. Paris: Seuil, 1984.
- . *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- BARTHES, Roland, et CLERC, Thomas. *Le neutre: notes de cours au Collège de France, 1977-1978*. Paris: Éditions du Seuil, 2002.
- BAYÓN, Damián. *Aventura plástica de hispanoamérica: pintura, cinetismo, artes de la acción (1940-1972)*. [1974]. Breviarios del Fondo de Cultura Económica. 1974 éd. México: Fondo de Cultura Económica 1990.
- . *El artista latinoamericano y su identidad*. Estudios. Caracas: Monte Avila Editores 1977.
- BAZZANO-NELSON, Florencia. «Cambios al margen: las teorías estéticas de Marta Traba». Dans *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Arte y Pensamiento. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- BEAR, Liza. «Gordon Matta-Clark: splitting the Humprey Street Building». [1974 dans la Revue *Avalanche*] Dans *Gordon Matta-Clark*, sous la dir. de Corinne Diserens. Marseille: Musées, 1993.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes, AMARAL, Aracy A. et LATINA, Fundação Memorial da América. *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo, Brasil: Memorial 1990.
- BELTING, Hans. *L'histoire de l'art est-elle finie?* Folio, édité par Essay. Paris: Gallimard, 2007.
- BENJAMIN, Walter. «Attention aux marches». [1928] Dans *Sens Unique: Précédé de Enfance Berlinoise et suivi de Paysages Urbains*, sous la dir. de Walter Benjamin, Traduit par Jean Lacoste. Paris: Maurice Nadeau, 2007.
- . «Chasse aux papillons». Dans *Sens Unique: Précédé de Enfance Berlinoise et suivi de Paysages Urbains*, sous la dir. de Walter Benjamin, Traduit par Jean Lacoste. Paris: Maurice Nadeau 2007.

- . *Correspondance 1929-1940*. Traduit par Guy Petitdemage. édité par Gershon; Adorno Sholem, Theodor. Vol. II. Paris : Aubier Montaigne, 1979.
- . «Eduard Fuchs, collectionneur et historien.». [1937] Dans *Oeuvres* sous la dir. de Walter Benjamin, Traduit par Rainer Rochlitz et Pierre Rusch Maurice de Gandillac. Folio / Essais. Paris: Gallimard, 2000.
- . «Expert-comptable assermenté». [1928] Dans *Sens Unique: Précédé de Enfance Berlinoise et suivi de Paysages Urbains*, sous la dir. de Walter Benjamin, Traduit par Jean Lacoste. Paris: Maurice Nadeau, 2007.
- . «Gabriele Eckeard: le livre allemand à l'époque du baroque». Dans *Walter Benjamin. Archives. Images, textes et signes*, sous la dir. de Archives Walter Benjamin, Traduit par Philippe Ivernel. Paris: Klincksieck, 2011.
- . «Je déballe ma bibliothèque. Un discours sur l'art de collectionner». [1931] Dans *Je déballe ma bibliothèque: une pratique de la collection*, sous la dir. de Walter Benjamin, Traduit par Philippe Ivernel. Petite Bibliothèque. Paris: Editions Payot et Rivages sur, 2000.
- . «Karl Krauss». [1934] Dans *Oeuvres III*, Traduit par Rainer Rochlitz et Pierre Rusch Maurice de Gandillac. Paris: Gallimard, 2000.
- . «L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique». [1935] Dans *Oeuvres*, sous la dir. de Walter Benjamin, Traduit par Maurice Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch. Paris: Gallimard, 2000. Réimpression, 1935.
- . «L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique». [1935] Dans *Ecrits français*, sous la dir. de Walter Benjamin et Jean-Maurice Monnoyer. Paris: Gallimard, 1991.
- . «La boîte à ouvrage». Dans *Sens Unique: Précédé de Enfance Berlinoise et suivi de Paysages Urbains*, sous la dir. de Walter Benjamin, Traduit par Jean Lacoste. Paris: Maurice Nadeau, 2007.

- . «La boîte de lecture». Dans *Sens Unique: Précédé de Enfance Berlinoise et suivi de Paysages Urbains*, sous la dir. de Walter Benjamin, Traduit par Jean Lacoste. Paris: Maurice Nadeau, 2007.
- . «Madame Ariane, deuxième cour à gauche». [1928] Dans *Sens Unique: Précédé de Enfance Berlinoise et suivi de Paysages Urbains*, Traduit par Jean Lacoste. Paris: Maurice Nadeau, 2007.
- . «Matériel Pédagogique». [1928] Dans *Sens Unique: Précédé de Enfance Berlinoise et suivi de Paysages Urbains*, sous la dir. de Walter Benjamin, Traduit par Jean Lacoste. Paris: Maurice Nadeau, 2007.
- . «Objets de Chine». [1928] Dans *Sens Unique: Précédé de Enfance Berlinoise et suivi de Paysages Urbains*, sous la dir. de Walter Benjamin, Traduit par Jean Lacoste. Paris: Maurice Nadeau 2007.
- . *Paris, capitale du XIXe siècle: le livre des passages*. Traduit par Jean Lacoste. édité par Rolf Tiedemann. 3e éd. Paris: Éditions du Cerf, 1989.
- . «Petite histoire de la photographie». Dans *Oeuvres*, Traduit par Maurice Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch. Paris: Gallimard, 2000.
- . «Qu'est-ce l'aura?». Dans *L'oeuvre d'art à l'époque de Walter Benjamin*, sous la dir. de Bruno Tackels. Paris: L'Harmattan, 1934-1935.
- . «Sur le concept d'histoire». [1940] Dans *Ecrits français*, sous la dir. de Walter Benjamin. Paris: Gallimard, 2003.
- . «Sur le pouvoir d'imitation». [1933] Dans *Oeuvres II*, Traduit par Rainer Rochlitz et Pierre Rusch Maurice de Gandillac. Paris: Gallimard, 2000.
- . «Vue perspective sur le livre pour enfants». [Ussicht ins Kinderbuch (1926)] Dans *Je déballe ma bibliothèque*, sous la dir. de Walter Benjamin, Traduit par Philippe Ivernel. Petite Bibliothèque. Paris: Rivages poche, 2000.

- BENJAMIN, Walter, et LEVIN, Thomas «Rigorous Study of Art». *October* 47, n° Winter (1988): 84-90.
- BERTHO, Catherine. «Les concurrences». Dans *Histoire de l'édition française. Le livre concurrencé 1900-1950*, sous la dir. de Roger Chartier et Henri-Jean Martin. Paris: Fayard Promodis, 1986.
- BLANCHOT, Maurice. «L'effet d'étrangeté». [février 1957] Dans *L'entretien infini*, sous la dir. de Maurice Blanchot. Paris: Gallimard, 2001.
- BOMBINI, Gustavo. «Los proyectos editoriales de Boris Spivacow y la formación de públicos lectores.». *Alabe*, n° 4 - Diciembre (2011).
- BORGES, Jorge Luis. «La Bibliothèque de Babel». [1941] Dans *Oeuvres Complètes I*, sous la dir. de Jorge Luis Borges, Traduit par Nestor Ibarra et Paul Verdevoye Roger Caillois. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1993.
- . «Pierre Ménard, auteur du Quichotte». [1939] Dans *Oeuvres Complètes I*, sous la dir. de Jorge Luis Borges, Traduit par Nestor Ibarra et Paul Verdevoye Roger Caillois. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1993.
- . «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius ». Dans *Oeuvres Complètes I*, sous la dir. de Jorge Luis Borges. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1993.
- BOURGET, Virginie. «L'oeuvre d'art à l'épreuve de sa reproduction imprimée». Arts: pratiques et poétiques, Université Rennes 2, 2007.
- BUETTNER, Brigitte. «Panofsky à l'ère de la reproduction mécanisée. Une question de perspective. ». *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 53 (1995): 55-77.
- BUSTARRET, Claire. «L'album photographique avant l'ère photo-mécanique: une aventure éditoriale». Dans *La photographie et le livre. Analyse de leurs rapports multiformes. Nature de la photographie - Statut du livre*, sous la dir. de Michelle (Dir.) Debat. Paris: Trans Photographic Press, 2003.

- CASTRO-GOMEZ, Santiago et all. *La reestructuración de las ciencias sociales en América Latina*. Bogota: Pontificia Universidad Javeriana, 2000.
- CATLIN, Stanton. «El artista viajero-cronista y la tradición empírica en el arte latinoamericano posterior a la Independencia ». Dans *Arte en Iberoamérica 1820-1980*, sous la dir. de Dawn Ades. Colección Encuentros. Serie Catálogos. Madrid: Ministerio de Cultura. Centro de Arte Reina Sofía. Centro Nacional de Exposiciones, 1989.
- CHARTIER, Roger. *L'ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIVE et XVIIIe siècle*. De la pensée. Aix-en-Provence: Alinéa, 1992.
- ; Cours, *Qu'est-ce qu'un livre?*, Paris, Collège de France, (22 octobre 2009 2009-2010).
- CHASTEL, André. «Le rôle des photographies dans l'histoire de l'art». Dans *Chastel présente La Revue de l'Art*, sous la dir. de André Chastel. Paris: Flammarion, 1978 Réimpression, 1980.
- CHAUNU, Pierre et Huguette. *Séville et l'Atlantique (1504-1650)*. Ports, routes, trafics 13 vol. SEVPEN. Ecole pratique des Hautes-Etudes. VIe section. Centre de recherches historiques.: Paris, 1955-1965.
- CHENET, Françoise. «L'artiste chargé de mission. Le rôle de l'artiste dans quelques missions scientifiques». Dans *L'œil aux aguets ou l'artiste en voyage*, sous la dir. de Francois Moureau. Paris: Klincksieck, 1995.
- COEURÉ, Sophie; Duclert, Vincent. *Les archives*. [2001]. Paris: La Découverte, 2011.
- COIGNARD, Jérôme. «L'homme aux ciseaux magiques. La passion de couper en petits morceaux». Dans *Le cabinet des merveilles de monsieur Maciet. Ecriture et imprimerie*, sous la dir. de Josiane Sartre. Paris: Bibliothèque des Arts Décoratif, 2004.
- D'ORGEVAL, Domitille. «Le Salon des Réalités Nouvelles : pour et contre l'art concret ». Dans, (s/d).

- DAGOGNET, François. *Le catalogue de la vie: Etude méthodologique sur la taxinomie*. [1970]. Quadrige. Paris: Presses Universitaires de France 2004.
- DASTON, Lorraine; Galison, Peter. *Objectivité*. [2007] Traduit par Sophie Renaut; Hélène Quiniou. Fabula. Paris: Les Presses du réel, 2012.
- DE CERTEAU, Michel. *L'écriture de l'histoire*. Folio Histoire. Paris: Gallimard 1975.
- . «Le Roman psychanalytique et son institution». [1981] Dans *Histoire et Psychanalyse entre science et fiction* sous la dir. de Michel De Certeau. Histoire. Paris : Folio, 1981.
- DE CERTEAU, Michel *L'écriture de l'histoire*. Histoire, édité par Folio. Paris: Gallimard 2002.
- DE SOUSA, Jörg. *La Mémoire lithographique: 200 ans d'images*. Paris: Art & Métiers du Livre, 1998.
- DEBAT, Michelle. *La photographie et le livre: analyse de leurs rapports multiformes, nature de la photographie, statut du livre*. Paris: Trans Photographic Press, 2003.
- DÉCULTOT, Élisabeth. «Construction éditoriales d'un mythe. L'élaboration des Winckelmann's Werke à Weimar (1808-1820)». *Revue germanique internationale* 1-2, n° Philhellénismes et transferts culturels dans l'Europe du XIXe siècle (2005): 23-34.
- . *Johann Joachim Winckelmann: enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*. Paris: PUF - Presses Universitaires de France, 2000.
- DÉCULTOT, Élisabeth «Les Laocoon de Winckelmann ». *Revue germanique internationale* n° 19 (2003): 145-157.
- DELACROIX, C, DOSSE, F. et GARCIA, P. *Les courants historiques en France. XIXe - XXe siècle*. Folio Histoire. Paris: Gallimard, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. [1986]. Critique. Paris: Editions de Minuit, 2004.

- DI TELLA, Andres. «Marta Traba: memoria de una palabra certera y bella». *Tiempo Argentino*, 1983.
- DIAZ, Jose Luis. «Révolutions de la littérature (après 1830)». Dans *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIXe siècle?*, sous la dir. de Corinne Saminadayar-Perrin. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris: Les éditions de minuit, 2008.
- . *Quand les images prennent position. L'oeil de l'histoire I. Paradoxe*. Paris: Editions de Minuit, 2009.
- DILLY, Heinrich. «Heinrich Wölfflin: Histoire de l'art et germanistique entre 1910-1925». *Revue germanique internationale* 2, n° Histoire et théorie de l'art. (1994): 107-122.
- DORT, Bernard. *Lecture de Brecht: Augmentée de Pédagogie et forme épique*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- DOSSE, François. *Le marcheur blesé*. Paris: La Découverte, 2002.
- DUPEYRAT, Jérôme. «Les livres d'artistes entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives». *Esthétique*, Université Rennes 2, 2012.
- EISENHAUER, Jennifer F. «Next slide please: the magical, scientific and corporate discourses of visual projection technologies». *Studies in Art Education* Vol. 47, Nro. 3, n° Spring (2006): 198-214.
- ELIAS, Norbert. «Sobre las meninas: implicacion y distanciamiento.». Dans *Las otras meninas*, sous la dir. de Fernando Marias. Madrid: Editorial Siruela, 1995.
- FARGE, Arlette. *Le goût de l'archive*. [1989]. Point Histoire. Paris: Editions du Seuil, 1997.
- FAWCETT, Trevor. «Visual Facts and the Nineteenth-Century Art Lecture». *Art History* Vol. 6, n° Nro. 4, December (1983): 442-460.

- FLEIG, Alain. «La photographie et le livre en France entre les deux guerres». Dans *La Photographie Et Le Livre. Analyse De Leurs Rapports Multiformes. Nature De La Photographie - Statut Du Livre*, sous la dir. de Michelle Debat. Paris: Trans Photographic Press, 2003.
- FLORES-HORA, David. «Transitos multiples: dictaduras militares y arte en el Peru entre los años '68 y '80». Dans *Arte y crisis en Iberoamérica: Segundas Jornadas de Historia del Arte*, sous la dir. de F.G. Schiappacasse, G.C. Aliaga et J.M.M. Silva. Santiago de Chile: RiL Editores, 2004.
- FOSTER, Hall. *Design & crime*. [Design and crime (and other diatribes)] Traduit par de l'anglais par Christine Vivier de Anglais. Verso éd. : Les Prairies ordinaires, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *L'Archeologie du Savoir*. Paris: Gallimar, 1969.
- . «L'arrière-fable». [1966] Dans *Dits et Ecrits I, 1954-1975*, sous la dir. de Daniel Denfert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange. Paris: Gallimard, 2001. Réimpression, "L'arrière-fable", *L'art*, n°29: Jules Verne, mai 1966. pp-5-12.
- . *L'ordre du discours*. Blanche. Paris: Flammarion 1971.
- . *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Bibliothèque des sciences humaines. Paris: Gallimard, 1966.
- . «Michel Foucault explique son dernier livre». Dans *Dits et Ecrits*, sous la dir. de Daniel; Ewald Defert, François; Lagrange, Jacques. Paris: Gallimard, 1994. Réimpression, Michel Foucault explique son dernier livre; Entretien avec Brochier, J.-J. *Magazine littéraire*, n° 28, avril-mai, pp. 23-25.
- . «Michel Foucault, "Les Mots et les Choses"». [1966] Dans *Dits et Ecrits I 1954-1975*, sous la dir. de Daniel Denferte et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange. Paris: Gallimard, 2001. Réimpression, "Michel Foucault, Les Mots et les Choses" (entretien avec R. Bellour), *Les lettres françaises*, n° 1125, 31 mars-6 avril 1966, pp. 3-4.

- . «Pourquoi réédite-t-on l'oeuvre de Raymond Roussel? Un précurseur de notre littérature moderne». [1964] Dans *Dits et Ecrits I, 1954-1975*, sous la dir. de Daniel Denfert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange. Quarto. Paris: Gallimard, 2001. Réimpression, "Pourquoi réédite-t-on l'oeuvre de Raymond Roussel? Un précurseur de notre littérature moderne", *Le Monde*, n° 6097, 22 août 1964, p. 9.
- . «Revenir à l'histoire». [1972] Dans *Dits et Ecrits I, 1954-1975*, sous la dir. de Daniel Denfert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange. Quarto. Paris: Gallimard, 2001. Réimpression, "Rekisho heno kaiki" (Revenir à l'histoire), *Paideia*, n° 11: Michel Foucault, 1er février 1972, pp. 45-60. (Conférence prononcée à l'université de Keio le 9 octobre 1970. Texte établi à partir d'un dactylogramme revu par M. Foucault.).
- . «Sur l'archéologie des sciences. Réponse au Cercle d'epistemologie». [1968] Dans *Dits et Ecrits I, 1954-1975*, sous la dir. de Defert Daniel; Ewald Francois; Lagrange Jacques. Paris: Gallimard, 1994. Réimpression, *Cahiers pour l'analyse*, nro. 9: Genealogie des sciences, etc 1968, pp 9-40.
- . «Sur l'archéologie des sciences. Réponses au Cercle d'épistémologie». [1968] Dans *Dits et Ecrits I*, sous la dir. de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange. Paris: Gallimard, 1994. Réimpression, "Sur l'archéologie des sciences. Réponse au Cercle d'épistémologie". *Cahiers pour l'analyse*, n°9: Généalogie des sciences, été 1968, pp. 9-40.
- . «Sur les façons d'écrire l'histoire». [1967] Dans *Dits et Ecrits*, sous la dir. de Defert Daniel; Ewald Francois; Lagrange Jacques. Paris : Gallimard, 1994. Réimpression, *Sur les façons d'écrire l'histoire* (entretien avec R. Bellour), *Les Lettres françaises*, nro. 1187, 15-21 juin 1967, pp. 6-9.
- . *Surveiller et punir: naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1975.

- FREITAG, Wolfgang M. «Early uses of photography in the history of art». *Art Journal* 39, n° 2 (1979-1980): 117-123.
- FREUND, Gisèle. *Photographie et société*. Paris: Editions du Seuil, 1974.
- FRYE, N, et CAYLEY, D. *Northrop Frye in conversation*. In conversation series. Toronto: House of Anansi, 1992.
- GARCIA CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas*. [1990]. Mexico: Penguin Random House Grupo Editorial 2012.
- GENETTE, Gerard. *Seuils*. Point Essais. Paris: Editions du Seuil, 1987.
- GENETTE, Gérard. *L'oeuvre de l'art. Immanence et transcendance*. Poétique. Paris: Editions du Seuil, 1994.
- GERSAINT, Edmé-Francois. *Catalogue raisonné de coquilles et autres curiosités naturelles*. Paris: Chez Flahault [et Chez] Prault Fils, 1736.
- GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Coleccion Metamorfosis. Buenos Aires: Siglo XXI Editores 2003.
- GIUNTA, Andrea. "América Latina en disputa: apuntes para una historiografía del arte latinoamericano." Communication présentée à la conférence International seminar art studies from Latin America, Instituto de Investigaciones Esteticas and Rockefeller Foundation, Febrero 1-5 1996.
- . *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2008.
- GLICENSTEIN, Jérôme. *L'art: une histoire d'expositions*. Lignes d'art. Paris: Presses universitaires de France, 2009.
- GLORIEUX, Guillaume. *À l'enseigne de Gersaint: Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le Pont Notre-Dame, 1694-1750*. Epoques. Seyssel: Champ Vallon, 2002.
- GOLDMAN, Shifra. «Identifying Latin American art: are the lines accurately drawn?». *Art History* Vol. 13, n° 4 (1990): 5.

- GOMEZ ECHEVERRI, Nicolas, et PAILLÉ PLAZAS, Natalia. *En blanco y negro: Marta Traba en la televisión colombiana, 1954-1958*. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, 2008.
- GRÜNER, Eduardo. *El fin de las pequeñas historias: de los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- . *La oscuridad y las luces: capitalismo, cultura y revolución*. Buenos Aires: Edhasa, 2010.
- GUIDO, Angel. «América frente a Europa en el arte. ». Dans *América frente a Europa en el arte.* , 23. Facultad de Química, Universidad de Santa Fe: Imprenta de la Universidad Nacional del Litoral, 1936.
- . *Redescubrimiento de América en el arte*. Buenos Aires: El Ateneo, 1944.
- HAMY, E.T. *Lettres américaines d'Alexandre de Humboldt (1798-1807)*. Paris: Guilmoto, 1904.
- HAZLITT, William. «Mr. Angestein's collection». Dans *Criticisms on Art and Sketches of the Picture Galleries of England*, sous la dir. de William Hazlitt London: Templeman, 1856. http://books.google.com.co/books?id=Oi8GAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.
- HUMBOLDT, Alexandre Von. *Cosmos essai d'une description physique du monde*. Vol. II. Paris: Morgand, 1864.
- IVINS, William Mills. *Prints and Visual Communication*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1953.
- JARAMILLO JIMÉNEZ, Carmen María. «Una mirada a los orígenes del arte campo de la crítica de arte en Colombia». Dans *Seminario Nacional de Teoría e Historia del Arte*, 3-36. Medellín 2 al 4 de octubre: Universidad de Antioquia, Facultad de Artes, 2002.

- JIMÉNEZ, Ariel, CISNEROS, Colección Patricia Phelps de, CISNEROS, Fundación, AUSTIN, University of Texas at, JACK, S. et ART, Blanton Museum of. *Utopías Americanas: Conferencia En El Ciclo Horizontes Constructivos: La Perspectiva Latinoamericana, Centro De Estudios De La Modernidad, Universidad De Texas En Austin*. Caracas: Fundación Cisneros 2000.
- KALENBERG, Angel. «Mercado, gusto y producción artística». Dans *America Latina En Sus Artes*, sous la dir. de Damian Bayon. 77-88. Mexico D. F: Siglo XXI 1992.
- KARLHOLM, Dan. «Developing the picture: Wölfflin's performance art.». Dans, *Photography and Culture* 3, n° 2, July 2010 (2010): 207-216. doi: 10.2752/175145110X12700318320512.
- KORZILIUS, Jean-Loup. «L'oeuvre de Rugendas et l'historiographie de l'art aujourd'hui». Dans *Aira en réseau. Rencontre transdisciplinaire autour du roman de l'écrivain argentin César Aira: Un episodio en la vida del pintor viajero*, sous la dir. de Nella Arambasin. Littérature et histoire des pays de langues européennes, 69. Paris: Presses Universitaire de Franche-Comté, 2005.
- KOSELLECK, Reinhart. *Le futur passé: contribution à la sémantique des temps historiques*. [1979] Traduit par Jochen Hoock et Marie-Claire Hoock. Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1990.
- LANDSBERGER, Franz. *Heinrich Wölfflin*. Berlin: Elena Gottschalk, 1924.
- LARRAZ, Fernando. «Política y cultura. Biblioteca Contemporanea y Colección Austral, dos modelos de difusión cultural. ». *Orbis Tertius* XIV, n° 15 (2009): 10.
- LEBENSZTEJN, Jean-Claude. *Annexes-de l'oeuvre d'art*. Collection Théorie. Bruxelles: Part de L'Oeil, 1999.
- LEEMAN, Richard. *Le critique, l'art et l'histoire. De Michel Ragon à Jean Clair*. Critique d'art, édité par Françoise Lucbert. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010.

- LEVI-STRAUSS, Claude. *Anthropologie structurale*. Paris: Plon, 1958.
- LEWIS, Hanke. *A Guide to the material published in 1936 on anthropology, art, economies, education, folklore, geography, government, history, international relations law, language, and literature* Cambridge, Massachusett : Harvard University Press, 1937.
- LOPEZ, A. Miguel, et TARAZONA, Emilio «Juan Acha y la Revolución Cultural. La transformación de la vanguardia artística en el Perú a fines de los sesenta». [2008] Dans *Juan Acha, nuevas referencias sociológicas de las artes visuales: Mass-media, lenguajes, represiones y grupos* sous la dir. de Miguel Lopez et Emilio Tarazona. Lima: IIMA- Universidad Ricardo Palma, 2008.
- LOUVRE, Musée du. *Winckelmann: la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières*. édité par Édouard Pommier. Paris: La Documentation Française, 1991.
- LUCIE-SMITH, Edward. *Arte latinoamericano del Siglo XX*. [Latin American Art of the 20th Century] Traduit par Hugo Mariani. Barcelona: Destino 1994.
- MAGNIN, Lucile. «Un episodio en la vida del pintor viajero de César Aira: le peintre voyageur dans l'Amérique latine du XIXe siècle, entre littérature, art et science.». *Etudes hispaniques et hispano-américaines*, Université de Grenoble, 2012.
- MAILHE, Alejandra «Les limites du visible : réflexions sur la représentation picturale de l'esclavage dans l'œuvre de Rugendas et de Debret». Dans, *Conserveries mémorielles . Revue transdisciplinaire de jeunes chercheurs* 3, Passé colonial et modalités de mise en mémoire de l'esclavage, (2007).
- MÂLE, Emile. «L'enseignement de l'histoire de l'art dans l'Université». Dans, *Revue Universitaire* 3, n° 1 (1894): 10-20.
- MALOSETTI COSTA, Laura; Gené, Marcela. *Impresiones porteñas: imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Ensayo. Buenos Aires: Edhasa, 2009.

- MARCHESI, Mariana. «Redes de arte revolucionario: el polo cultural chileno-cubano, 1970-1973». Dans, *A contra corriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina* Vol. 8, n° 1, fall 2010 (2010): 120-162.
- MARX, Ursula, SCHWARZ, Gudrun, SCHWARZ, Michael et WIZISLA, Erdemut. *Walter Benjamin. Archives. Images, textes et signes*. [2006] Traduit par Philippe Ivernel. édité par Archives Walter Benjamin. Paris: Klincksieck, 2011.
- MCEVILLEY, Thomas. *De la ruptura al "cul de sac": arte en la segunda mitad del siglo XX*. Arte contemporaneo. Madrid: Akal, 2007.
- MELOT, Michel. "Le livre comme forme symbolique." Communication présentée à la conférence Conférence l'Ecole de l'Institute d'Histoire du livre, 2004.
- . *Livre*,. L'âme des choses, édité par Jean-Claude Béhar. Paris: L'oeil neuf, 2006.
- MENDOZA PEREZ, Diego, MUTIS, José Celestino. et CALDAS, Francisco José. *Expedición botánica de José Celestino Mutis al Nuevo Reino de Granada y Memorias inéditas de Francisco Jose de Caldas*. Madrid: Librería General de V. Suárez, 1909.
- MICHAUD, Eric. *Histoire de l'art : une discipline à ses frontières*. : Fernand Hazan, 2005.
- MICHEL, Christian. «De l'Ekphrasis à la description analytique: histoire et surface du tableau chez les théoriciens de la France de Louis XIV». Dans *Le texte de l'oeuvre d'art: la description*, sous la dir. de Roland Rech. Colmar: Presses Universitaires de Strasbourg, 1998.
- MILNER, Jean-Claude. «La constitution du fait en Linguistique». Dans *Histoire et linguistique: actes de la Table ronde [Langage et société], Paris, 28, 29, 30 Avril 1983*, sous la dir. de Pierre. Archard, Max-Peter. Gruenasis, Dolores Jaulin, Maison des sciences de l'homme et École normale supérieure. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1984.

- MIYAHARA, Katsura. «The impact of the lantern slide on art-history lecturing in Britain». *British Art Journal* 8, n° 2 (2007): 67-78.
- MOLLOY, Silvia. *La Diffusion de la littérature hispano-américaine en France au 20e siècle*. Paris: Presses universitaires de France, 1972.
- MONTIAS, John Michael. *Art at Auction in 17th-Century Amsterdam*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003.
- . *Le marché de l'art aux Pays-Bas, XVe-XVIIe siècles*. Art, histoire et société. Paris: Flammarion, 1996.
- MORAS, Arthur de. «Réflexions sur l'utilisation de la photographie dans les catalogues de vente de prestige et d'importantes collections d'art moderne et contemporain depuis les années 1960 - Du catalogue de vente au livre d'art». Mémoire, Ecole du Louvre, 2012.
- MOSQUERA, Gerardo, PONCE DE LEÓN, Carolina et WEISS, Rachel. *Ante América, Banco de la República, Biblioteca Luis-Angel Arango Bogotá, Colombia*, 1992.
- MOUREAU, François. *L'oeil aux aguets ou l'artiste en voyage*. Paris: Klincksieck, 1995.
- MOXEY, Keith. *The practice of Theory: poststructuralism, cultural politics and art history*. New York: Cornell University Press, 1994.
- NELSON, Robert S. «The Slide Lecture, or the Work of Art "History" in the Age of Mechanical Reproduction». *Critical Inquiry. The University of Chicago Press* 26; Nro. 3, n° Spring, 2000 (2000): 414-434.
- ORTIZ, R., PEREYRA, J.M. et VILLADIEGO PRINS, M. *Comunicación, cultura y globalización*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Comunicación y Lenguaje, Departamento de Comunicación, Cátedra UNESCO de Comunicación Social, 2003.

- PANOFSKY, Erwin. «Original et reproduction en fac-similé». *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 53 (1995): 45-55.
- PANOFSKY, Erwin, et EMILIANI, Marisa Dalai. *La perspective comme forme symbolique et autres essais: precedes de la question de la perspective*. Traduit par Guy Ballangé. Le sens commun. Paris: Editions de Minuit, 1976.
- PARINET, Élisabeth. «L'édition littéraire de 1890-1914». Dans *Histoire de l'édition française*, sous la dir. de Roger Chartier et Henri-Jean Martin. Paris: Fayard Promodi, 1991.
- . *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine: XIXe-XXe siècle*. Points Histoire. Paris: Seuil, 2004.
- PASCAL FOUCHÉ, Daniel Péchoin et Philippe Schuwer ; et la responsabilité scientifique de Pascal Fouché, Jean-Dominique Mellot, Alain Nave [et al.]. «Catalogue». Dans *Dictionnaire encyclopédique du livre*, sous la dir. de Daniel Péchoin et Philippe Schuwer Pascal Fouché. Paris: Ed. du Cercle de la librairie, 2002.
- PEREC, Georges. *Penser/Classer*. Textes du XXe siècle, édité par Maurice Olender. Paris: Hachette, 1985.
- PEREZ, Juan Pablo. «Contra el arte latinoamericano. Entrevista a Gerardo Mosquera». *Ramona*, n° 91 (2009).
- PERRET, Catherine. «Malaise dans l'exposition ou l'Exposition en mal d'histoire». Dans *L'art contemporaine et son exposition (2)*, sous la dir. de Catherine; Caillet Perret, Elisabeth. Paris: L'Harmattan, 2007.
- . *Walter Benjamin. Sans destin*. Collection Essais. Bruxelles: La lettre volée, 2007.
- PEYRE, Henri , et ZERNER, Henri. «Romantisme». Dans *Universalis*, sous la dir. de Rouanet Hervé, 180-200. Paris: Encyclopaedia Universalis, 1999.
- PINI, Ivonne. *En busca de lo propio: inicios de la modernidad en el arte de Cuba, México, Uruguay y Colombia 1920-1930*. Bogotá: Unibiblos Universidad Nacional de Colombia, 2000.

- . *Fragmentos de memoria*. Bogotá: Unibiblos Universidad Nacional de Colombia, 2001.
- . «Revisiones al manejo del tiempo histórico desde el arte latinoamericano». *Artes. La revista* 3/ julio-diciembre, nº 6 (2003): 64-78.
- POINSOT, Jean-Marc. *Quand l'oeuvre a lieu - L'art exposé et ses récits autorisés*. Hors série. Paris: Les presses du réel, 2008.
- POMMIER, Edouard «Winckelmann: l'art entre la norme et l'histoire». *Revue germanique internationale*, nº 2 - Histoire et théories de l'art (1994): 11-28.
- PONOT, René. «De l'influence de la technique». Dans *De plomb d'encre et de lumière*. Paris: La documentation française, 1982.
- PORTER, Roy. «William Hunter: a surgeon and a gentleman». Dans *William Hunter and the eighteenth-century medical world*, sous la dir. de W.F Bynum et Roy Porter. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- PREZIOSI, Donald. *Rethinking art history: meditations on a coy science*. London: Yale University Press, 1991.
- QUINCHE RAMIREZ, Victor Alberto. «Tiene alguna utilidad leer desde la filosofía los desarrollos de la crítica de arte? La estética de la recepción y la hermenéutica en torno a la crítica de arte, la recepción de la obra de Andres de Santa María en los críticos de arte colombianos». Pontificia Universidad Javeriana, 2011.
- RAMÍREZ, Mari Carmen. «Sobre la pertinencia actual de una crítica comprometida ». Dans *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970*, sous la dir. de Marta Traba. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2005.
- RAMÍREZ, Mari Carmen, et OLEA, Héctor. *Inverted utopias: avant-garde art in Latin America*. New Haven, London: Yale University Press, 2004.

RAMÍREZ, Mari Carmen, OLEA, Héctor et MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA, Sofía. *Heterotopías: Medio Siglo Sin-Lugar, 1918-1968*: , 12 diciembre 2000- 27 febrero de 2001 Museo Nacional Centro De Arte Reina Sofía, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis: Scènes du Régime Esthétique de L'art*. La philosophie en effet. Paris: Editions Galilée, 2011.

———. *Les Noms de l`histoire: essai de poétique du savoir*. Paris: Éd. du Seuil, 1992.

RECHT, Roland. «Du style aux catégories optiques». Dans *Relire Wölfflin: cycle de conférences organisé au musée du Louvre par le Service culturel du 29 novembre au 20 décembre 1993 sous la direction de Matthias Waschek*, sous la dir. de Joan Hart, Roland Recht et Martin Warnke. 33-59. Principes et théories de l'histoire de l'art. Paris: Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 1995.

RENONCIAT, Annie. *Voir/Savoir. La pédagogie par l'image aux temps de l'imprimé du XVI^e au XX^e siècle*. édité par Chislaine Desbuissons. Saint-Hilaire-le-Châtel: Scérén. CNDP-CRDP, 2011.

REYES, Alfonso. «Las nuevas artes». *Tricolor*, n° 16 de septiembre (1944).

———. *Obras Completas de Alfonso Reyes. El deslinde y Apuntes para una teoría literaria*. Letras mexicanas. Vol. XV. Mexico: Fondo de Cultura Economica, 1997.

ROJAS-MIX, Miguel. «Las ideas artístico-científicas de Humboldt y su influencia en los artistas naturalistas que pasan a América a mediados del siglo XIX». Dans *Nouveau monde et renouveau de l'histoire naturelle*, sous la dir. de Marie-Cécile Bénassy-Berling. 85-114. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 1986.

ROJAS, Ricardo. *Eurindia : ensayo de estética fundado en la experiencia histórica de las culturas americanas*. [1924]. Obras completas de Ricardo Rojas. Vol. 24. Buenos Aires: Editorial Losada, 1980.

- ROSCHE, Eleanor. «Natural categories». *Cognitive Psychology* 4, n° 3 (1973): 328-350.
- ROUILLÉ, André. *La Photographie en France. Textes et controverses: une anthologie 1816-1871*. Paris: Macula, 1989.
- RUCHATZ, Jens. «The magic lantern in connection with photography: Rationalisation and technology». Dans *Visual delights: essays on the popular and projected image in the 19th century*, sous la dir. de Simon Popple, Vanessa Toulmin et University of Sheffield. UK: Flicks Books, 2000.
- RUGENDAS, Johann Moritz *Voyage pittoresque dans le Brésil*. [1835]. Paris: Hachette Livre BNF 2013.
- SANCHEZ VIGIL, Juan Miguel, et ZALDUA, Maria Olivera. «La Colección Austral: 75 años de cultura de bolsillo (1937-2012)». *Palabra Clave* 1, n° 2 (2012): 29-47.
- SARTRE, Josiane. *Le cabine de merveilles de monsieur Maciet*. Écriture et imprimerie, Bibliothèque des Arts Décoratif, Bibliothèque des Arts Décoratif, Paris, 18 septembre - 13 novembre 2004.
- SERRA, Marianne. «Évaluation de l'utilisation du numérique dans l'enseignement de l'Histoire de l'Art». Mémoire de deuxième cycle, mars 2004.
- SMITH, Bernard. «European vision and the South Pacific». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 13, n° 1/2 (1950): 65-100.
- SMITH, Robert, et WILDER, Elizabeth. *Guide to the art of Latin American*. Washington: Government Printing Office, 1948.
- STEWART, Philip. «Introduction». *Cahiers de l'association internationale des études françaises* 57 (2005): 11-20.
- SUAREZ SEGURA, Sylvia Juliana, et MACCHIAVELLO, Carla. «Solidaridad, plástica, redes y revolución: Una crónica breve del surgimiento y oclusión del Meridiano Chile-Cuba, en el ámbito del arte latinoamericano». Dans *Redes intelectuales*:

- arte y política en América Latina*, sous la dir. de Maria Clara Bernal. S/d: inédit, 2014.
- TACKELS, Bruno. *L'Oeuvre d'art à l'époque de W. Benjamin. Histoire d'aura*. Coll. Esthétique. Paris: L'Harmattan, 1999.
- . «Walter Benjamin, lecteur absolu». *L'Homme qui lit. Revue de la Bibliothèque nationale de France* Editeur numero: Grillet, Thierry, n° Nro. 41 (2012): 5-10.
- TAINÉ, Hippolyte. *Philosophie de l'art. Leçons profesées à l'Ecole des Beaux-Arts*. Paris: G. Baillièrre, 1865. livre électronique. <http://books.google.fr/books?id=WNXoo2TAyEsC>.
- TAYLOR, Isidore-Justin Severin. *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*. [1820]. Montpellier: Presses du Languedoc, 1985.
- THERRIEN, Lyne. *L'histoire de l'art en France. Genèse d'une discipline universitaire*. Format 25. Paris: Ministère de l'Education Nationale, de la recherche et de la Technologie. Comité des travaux historiques et scientifiques. , 1998.
- TRABA, Marta. *Arte latinoamericano actual*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1972.
- . *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970*. [1973]. Arte y pensamiento. Buenos Aires: Siglo XXI 2005.
- . «La Cultura de la incultura en Colombia». *Diario de Occidente*, 1964.
- . *La pintura nueva en Latinoamérica*. Bogotá: Ediciones Librería Central, 1961.
- . *Los cuatro monstruos cardinales*. México: Ediciones Era, 1965.
- . *Mirar en América*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho 2005.
- . «¿Qué quiere decir "un arte americano"?». *Revista Mito* I, n° Febrero-Marzo Nro. 6 (1956): 196-201.

- . «Somos latinoamericanos». Dans *El artista latinoamericano y su identidad*, sous la dir. de Damian Bayón. Caracas: Monte Avila Editores 1977.
- TRABA, Marta, et DESARROLLO, Banco Interamericano de. *Arte de América Latina, 1900-1980*. Washington D.C.: Banco Interamericano de Desarrollo, 1994.
- VERLICHAK, Victoria. «La cultura de la resistencia». Dans *El programa cultural y político de Marta Traba: relecturas*, sous la dir. de Gustavo Zalamea. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2008.
- VERMEIR, Koen. «The magic of the magic lantern (1660-1700): on analogical demonstration and the visualization of the invisible». Dans, *The british journal for the history of science* 38, n° 2 (Jun, 2005) (2005): 127-159. doi: 10.1017/S0007087405006709, <http://www.jstor.org/stable/4028694>.
- VÉRON, Eliseo. *La sémiotique sociale: fragments d'une théorie de la discursivité*. Coll. Sciences du langage. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 1988.
- VIDAL-NAQUEL, Pierre. «La constitution du fait en Histoire». Dans *Histoire et linguistique: actes de la Table ronde [Langage et société], Paris, 28, 29, 30 Avril 1983*, sous la dir. de Pierre. Archard, Max-Peter. Gruenasis, Dolores Jaulin, Maison des sciences de l'homme et École normale supérieure. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1984.
- VIÑAS, David. *De Sarmiento a Cortázar: literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1971.
- VON SCHLOSSER, Julius Ritter. *La Littérature artistique: manuel des sources de l'histoire de l'art moderne*. Traduit par mise à jour d'Otto Kurz traduit de l'allemand par Jacques Chavy, trad. de l'italien par Marc Le Cannu, édition française mise à jour Paola Di Paolo Sthapoulos, préface par André Chastel Idées et Recherches. Paris: Flammarion, 1996.

- WAHNICH, Sophie. « Archives, objet empirique et intuition. Du rapport passé/présent de l'historien ». Dans *Les méthodes au concret. Démarches, formes de l'expérience et terrains d'investigation en science politique*, sous la dir. de Centre Universitaire de Recherches Administratives et Politiques de Picardie (CURAPP). 211-228. Paris: Presse Universitaire de France, 2000.
- WEIGEL, Sigrid. *Body- and Image- Space: Re-Reading Walter Benjamin*. Traduit par Georgina Paul; Rachel McNicholl; Jeremy Gaines. Warwick Studies in European Philosophy, édité par Andrew Benjamin. London: Taylor & Francis, 1996.
- WHITE, Hayden V. *Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe*. [1973]. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1975.
- WINCKELMANN, Johann Joachim. *Réflexions sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et en sculpture*. [1755] Traduit par Marianne Charriè. Littérature étrangère. Paris: Jacqueline Chambon.
- WINCKELMANN, Johann Joachim , ADDISON, Joseph , GIBBON, Edward, SULZER, Johann Georg et JUNKER, Carl Ludwig *De l'allégorie, ou Traités sur cette matière par Winckelmann, Addison, Sulzer, etc: recueil utile aux gens de lettres, et nécessaire aux artistes*. Paris: H. J. Jansen, imprimeur-libraire, rue des Pères, n°. 1195, F. G. , [1799] An VII de la République française.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Comment photographier les sculptures: 1896, 1897, 1915*. Traduit par Jean Claude Chirrollet. édité par Jean Claude Chirrollet. Paris: L'Harmattan, 2008.
- . «Des illustrations et des interprétations». Dans *Réflexions sur l'histoire de l'art*, sous la dir. de Joseph Gantner, Traduit par Reiner Rochlitz. 102-116. Paris: Flammarion, 2008.
- . «Le problème de l'inversion dans les cartons de tapisserie de Raphael». Dans *Réflexions sur l'histoire de l'art*, sous la dir. de Joseph Gantner, Traduit par Rainer Rochlitz. 125-131. Paris: Flammarion, 1997.

- . *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art: Le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*. Traduit par Claire et Marcel Raymond. Brionne: Gérard Montfort, 1984.
- . «Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Une révision». [1933] Dans *Reflexions Sur L'histoire De L'art*. Paris: Flammarion, 2008.
- . «Sur les côtés droit et gauche dans le tableau ». Dans *Réflexions sur l'histoire de l'art*, sous la dir. de Joseph Gantner, Traduit par Reiner Rochlitz. 116-125. Paris: Flammarion, 2008.
- YIAKOUMIS, Haris. «L'appropriation des oeuvres d'art par la photographie du XIXe au XXe siècle». Doctorat, Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis, 1997.
- ZALDIVAR, Claudia. Museo de la Solidaridad Chile: Fraternidad, Arte y Política 1971-1973, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Arte Contemporaneo, Santiago de Chile, 2013.
- ZEA, Leopoldo. *América Latina en sus ideas*. México: Siglo XXI Ediciones, 1986.
- . *Dependencia y liberación en la cultura latinoamericana*. México: Editorial Joaquín Mórtiz, 1974.

Résumé en français

Semblable à un véritable musée portable, cette 'boîte en valise' découpe des figurines, morcelle les lectures, arrache des pages entières d'une histoire de l'art racontée dans les livres. Si l'objet de l'histoire de l'art est établi une fois pour toutes, nous cherchons à arrêter ce mouvement perpétuel qui auratise l'œuvre d'art puis son discours. Nous lisons des livres d'histoire de l'art en guise de parcours dans de vastes galeries anachroniques, arrachés de tout emplacement physique et repliés dans des pages de livres. Nous sommes des historiens d'art qui travaillent avec des images de reproduction technique, des clichés photographiques qui ont perdu leurs couleurs, qui ont délaissé sur la légende le poids de la taille et le lieu d'emplacement. À plusieurs égards, l'œuvre d'art reste en suspens : inlassablement auratisée par le récit, elle demeure éloignée. C'est dans le double éloignement de l'œuvre d'art que nous déployons notre objectif de travail : il s'agit d'une part d'ouvrir et de déceler les stratégies du récit historiographique lors du tissage discursif où l'art latino-américain est inscrit. D'autre part, il est question d'exposer l'échafaudage du récit où les images de reproduction technique, très loin d'illustrer ou de démontrer l'explication, désamorcent la continuité du récit. Alors, si le papier supporte l'étude historique, c'est sur la même surface où les images de reproduction des œuvres d'art démontent l'explication pour montrer, pour exposer, la cassure dans le discours historique. L'effet de charriage qui emporte l'explication en tant que guide de toute démonstration se défait avec l'utilisation des images de reproduction. Autrement dit, les images de reproduction ouvrent les pages de livres vers d'autres directions ; elles montrent, démontrent et démontent toute explication du récit historiographique.

Mot-clef de la thèse :

Discontinuité, interruption, historiographie, images de reproduction technique, récit, discours, histoire de l'art, latino-américain.

Title of thesis: Boîte-en-valise or the history of Latin-American art in reproduction.

Abstract:

As a real “portable museum” this “box in a valise” cuts images, bites readings and rips the pages of Art history books. If the subject of Art history is finally established, we want to stop this perpetual movement that auratizes the work of art and its discourse. We read Art history books as if we were in a race throughout large anachronic galleries ripped from any physical location and placed in book pages. It is we, art historians who work with images reproduced by means of technology, photographic clichés that have lost their colour and have left to the legend the weight of size and place. In many ways the work of art rests in suspense, tirelessly auratized by the narrative it remains absent. It is in this double absence that we display the object of our work, on the one hand we attempt to open and identify the strategies of the historiographical narrative and then the discursive tissue where Latin American art is inscribed. On the other hand we will attempt to expose the historical framework where the images technically reproduced are far from illustrate or explain and instead break the continuity of the narrative. So, if the paper supports the historical study it is on this same ground where the images reproducing works of art dismantle the explanation to show and to expose the fracture of the historical discourse. The effect of thrust that carries an explanation as a guide for any demonstration is defeated with the use of images of reproduction. In other words, the images of reproduction open the pages of books towards other directions; they show, demonstrate and dismantle any explanation of the historiographical narrative.

Keywords: discontinuity, interruption, historiography, images of technical reproduction, story, speech, history of Latin-American art.

Annexe bibliographique

Présentation et notes de l'annexe bibliographique

L'annexe bibliographique a un double objectif car, d'une part, il veut dessiner le large horizon de la littérature artistique sur la thématique de notre travail tandis que d'autre part, il souhaite contribuer en quelque sorte aux futurs chercheurs. Toute annexe bibliographique est forcément lacunaire et le fait de le conjurer sera toujours une illusion. A cet égard, l'annexe rebondit sur le travail de recherche dont elle est issue car elle insiste sur la marginalité des cas que nous avons travaillés.

L'organisation de l'annexe suit le classement d'ordre chronologique, de types bibliographiques et enfin, d'ordre alphabétique. Les sources consultées pour ramasser toutes ces références ont été fortement diverses, mais en général nous avons complété et vérifié chaque item lors du croisement avec la base de données. Une note particulière mérite les références bibliographiques sur des catalogues : toutes les références aux expositions que nous avons consignées n'ont pas eu un catalogue, au sens strict du terme ; parfois nous avons retrouvé des pamphlets, des pliables ou tout simplement des feuilles en listant la participation des artistes. Toutefois, nous avons privilégié l'évènement muséographique sous la forme du livre catalogue. Nous avons élargi le même critère pour les ventes aux enchères. Il existe encore beaucoup le travail à faire pour ramasser puis lire les conséquences de ces ventes qui font partie du réseau complexe de l'art latino-américain.

Publications par ordre chronologique

1936

GUIDO, Angel. «América frente a Europa en el arte». Dans *Disertación pronunciada en el acto de la inauguración de los cursos universitarios en el local de la Facultad de química el 21 de marzo de 1936*. Santa Fe: Imprenta de la Universidad Nacional del Litoral, 1936.

———. «América frente a Europa en el arte. ». Dans *América frente a Europa en el arte.* , 23. Facultad de Química, Universidad de Santa Fe: Imprenta de la Universidad Nacional del Litoral, 1936.

———. *Concepto moderno de la historia del arte : influencia [sic] de la "Einfühlung" en la moderna historiografía de arte*. Santa Fe [Argentina]: Imprenta de la Universidad Nacional del Litoral, 1936.

1937

LEWIS, Hanke. *A Guide to the material published in 1936 on anthropology, art, economies, education, folklore, geography, government, history, international relations law, language, and literature* Cambridge, Massachusett : Harvard University Press, 1937.

1939

NEW YORK WORLD'S FAIR. Latin American exhibition of fine and applied art, June 2 to September 17 Riverside Museum, Latin American exhibition of fine and applied art, Riverside Museum, New York, 1939.

HORACE H. Rackman School of Graduate. Latin American and pre-columbian art, University of Michigan; July 7-25, Latin American and pre-columbian art, Ann Arbor, Michigan, 1939.

1940

RIVERSIDE, Museum. Latin American exhibition of fine arts, Museum; New York World's Fair Riverside, Riverside museum New York, 1940.

1941

OSBORN, Elodie Courter. *Study book: contemporary Latin American art* Catalogue

d'exposition, édité par San Francisco Museum of Art. San Francisco: San Francisco Museum of Art, Office of the Coordinator of Inter-American Affairs, 1941.

1942

CONTEMPORARY Latin American art. Detroit; March 8-25 Women's City Club, Women's City Club, Detroit, 1942.

SAN FRANCISCO museum of modern. Contemporary Latin American Art, University of Wisconsin; July 12-Aug. 8, Contemporary Latin American Art, Exhibition 3, Section C, Museum of Modern Art, San Francisco, 1942.

———. Latin American Art, July 12-Aug. 8 Olivet College, Latin American Art Exhibition 3, Section A Museum of Modern Art, San Francisco, 1942.

CHICAGO, Art Institute of. Latin-American art in celebration of Pan American week, Apr. 12 to 19 1942 Art Institute of Chicago, Latin-American Art in celebration of Pan-American week, Art Institute of Chicago, Chicago, 1942.

GALLERY, Layton Art. Festival of Latin American Art, Milwaukee Art Institute Layton Art Gallery, 1942, Festival of Latin American Art, Layton Art Gallery, Milwaukee, 1942.

LEAGUE, Saginaw Junior. Contemporary Latin American art, Saginaw Junior League; Oct. 5 to 19, Contemporary Latin American Art, s/d, 1942.

MACY'S. Paintings and sculpture from Latin America: the Art Gallery: Macy's Latin American fair, 17 January - 7 February The Art Gallery, 1942, R. H. Macy and Company, New York, 1942.

1943

ART, Museum of Modern. Painting from Latin America, William Rockhill Nelson Gallery of Art, Painting from Latin America, William Rockhill, Kansas, 1943.

ARTS, Society of the Four. Latin-American Exhibition March 11 - March 31 Society of the Four Arts, 1943, Latin-American Exhibition Society of Four Arts, Palm Beach, 1943.

KIRSTEIN, Lincoln et BARR, Alfred Hamilton. The Latin-American collection of the Museum of Modern Art, Museum of Modern Art, Museum of Modern Art, New York, 1943.

MONTIGNANI, John. *Books on Latin America and its art in the Metropolitan Museum of Art Library*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1943.

MUSEUM, Pasadena Art. Latin American art through 1000 years, October 11 Through November 28 The Pasadena Art Institute, 1943, The Institute Pasadena [Calif.], 1943.

———. Latin American art through 1000 Years: The Pasadena Art Institute, October

11 Through November 28 Pasadena Art Museum, 1943, catalogue d'exposition, The Pasadena Art Institute, Pasadena [Calif.], 1943.

1944

GUIDO, Angel. *Redescubrimiento de América en el arte*. Buenos Aires: El Ateneo, 1944.

REYES, Alfonso. «Las nuevas artes». *Tricolor*, n° 16 de septiembre 1944.

1945

ANGULO IÑIGUEZ, Diego et MARCO DORTA, Enrique. *Historia del arte hispanoamericano*. 3 vol. Barcelona: Salvat Editores, 1945.

CLEVELAND MUSEUM OF ART; Art of the Americas , Nov.8 1945 to Jan. 6 1946, , Cleveland Museum of Art, Cleveland, 1945.

PAN AMERICAN UNION. *Contemporary artists in Latin America*. Washington, D. C: Division of Intellectual Cooperation, Pan American Union 1945.

1946

NATIONAL GALLERY OF ART. *Traveling exhibitions of Latin American art: a List of titles and sources of exhibitions* Washington, D.C.: U.S. Government Printing Office 1946.

SMITH, Robert Chester. *The first history of Latin American art*. : Academy of American Franciscan History, 1946.

1948

HARCOURT, Raoul. *Arts de l'Amérique*. Paris: Éditions du Chêne, 1948.

SMITH, Robert et WILDER, Elizabeth. *Guide to the art of Latin American*. Washington: Government Printing Office, 1948.

1949

WEISMANN, Elizabeth Wilder et D'HARNONCOURT, Rene. *Studies in Latin American art*, New York Proceedings of a conference held in the Museum of Modern Art, 28-31 May 1945, under the auspices of the Joint Committee on

Latin American Studies of the American Council of Learned Societies, the National Research Council and the Social Science Research Council, American Council of Learned Societies Washington, 1949.

1950

GÓMEZ SICRE, José. *Art in Latin America*. Washington, D.C: Pan American Union 1950.

GUIDO, Angel. *Latindia : renacimiento latino en Iberoamérica*. Santa Fe: Ministerio de Educación de la Nación ; Universidad Nacional del Litoral, 1950.

1951

PAN AMERICAN UNION. Artists of the United States in Latin America, November 19 to December 18 Pan American Union, 1951, , The Union Washington, D.C, 1951.

1955

PAN AMERICAN UNION Art of the Americas: in celebration of Pan American week, December 19 Pan American Union, 1955 to January 14, 1956, The Union Washington, D.C, 1955.

———. Artists of the United States in Latin America 2, November 19 to December 18 Pan American Union, 1951,, The Union Washington, D.C, 1955.

———. *Highlights of Latin American art*. Washington: Pan American Union 1955.

1956

GÓMEZ SICRE, José. *Guía de las colecciones públicas de arte en la América Latina*. Wáshington: Unión Panamericana 1956.

TRABA, Marta. «¿Qué quiere decir "un arte americano"?.» *Revista Mito* I, nº Febrero-Marzo Nro. 6 (1956): 196-201.

1959

DALLAS MUSEUM OF FINE ARTS. *South American Art Today*, Dallas Museum of Fine Arts, Dallas Museum of Fine Arts, Dallas, 1959.

ART INSTITUTE OF CHICAGO. The United States collects Pan American Art, July 22 - September 7 Art Institut of Chicago, 1959, The United States Collects Pan-American Art, The Institute, Chicago, 1959.

SHAPIRO, Joseph Randall. The United States collects Pan American art, Art Institute of Chicago; 1959, The United States Collects Pan American Art, Art Institute of Chicago, Chicago, 1959.

1960

ROCHESTER ART CENTER et PAN AMERICAN UNION. Exhibition of contemporary paintings from Latin America, August 1960 Rochester Art Center; Pan American Union, Rochester Art Center Rochester, Minn, 1960.

COLLEGE, Gettysburg et PAN AMERICAN UNION. Latin American art: a loan exhibition from the Pan American Union, Gettysburg College Christ Chapel Gallery, Washington, D.C, March 6 Through March 15, Latin American Art: A Loan Exhibition from the Pan American Union, Christ Chapel Gallery, Gettysburg, Pa, 1960.

PAN AMERICAN UNION. Exhibition of contemporary painting from Latin America, Rochester Art Center; Aug. 1960, Exhibition of contemporary painting from Latin America, Pan American Union, Washington DC, 1960.

———. *Permanent collection of contemporary art of Latin America.* Washington, D.C: Pan American Union 1960.

1961

ACHA, Juan. «Peru». *Art in Latin America today*, nº 4 (1961): 19 p.

INSTITUTE OF CONTEMPORARY ART. Latin America: new departures: a traveling exhibition Inc. Institute of Contemporary Art in Collaboration with Time, with the Assistance of the Pan American Union and the Participating Museums, The Institute Boston, 1961.

DAVID HERBERT, Gallery. *Spanish and Latin-American artists.* New York, N.Y: David Herbert Gallery, 1961.

GALLERY, Toronto Art. American Painting 1865 - 1905 Winnipeg Art Gallery Toronto Art Gallery, Vancouver Art Gallery and Whitney Museum of American Art, Toronto, 1961.

TRABA, Marta. *La pintura nueva en Latinoamérica.* Bogotá: Ediciones Librería Central, 1961.

1962

AAVV. L'art latino-américain à Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; 1962, s/d, Paris, 1962.

MUSEUM OF MODERN ART. *Preliminary proposal for a five-year program of Cultural Exchange between the United States and Latin America*. New York: The Museum, 1962.

1963

HISPÁNICA, Instituto de Cultura. Arte de América y España, mayo-junio 1963; Barcelona Instituto de Cultura Hispánica: catálogo general: Madrid, agosto-septiembre 1963, Madrid 1963.

1964

ALLOWAY, Lawrence, MILLS, Paul Chadbourne et WOOL, Robert. II Bienal Americana de arte: 20 south american artists, 25 de septiembre al 12 de octubre de 1964 en la Ciudad Universitaria de la Universidad Nacional de Córdoba, II Bienal Americana de arte, Industrias Kaiser Argentina, 1964.

SMITH COLLEGE MUSEUM OF ART, An exhibition of american painting for a professor of american art, May 14-June 14 Smith College Museum of Art, 1964, Northampton, Mass, 1964.

FESTIVAL INTERAMERICANO DE LAS ET ARTES, Instituto Nacional de Bellas. Magnet, New York: una selección de las mejores obras de pintores latinoamericanos residentes en Nueva York: Sala Diego Rivera, noviembre 5-noviembre 15: Primer Festival Interamericano de las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes México, D.F, 1964.

BIENAL AMERICANA DE ARTE DE CORDOBA. BAA: II Bienal americana de arte de Córdoba - Ciudad Universitaria, 25 De Septiembre/12 De Octubre 1964, 25 De Septiembre/12 De Octubre 1964 Bienal Americana de Arte de Córdoba - Ciudad Universitaria, Publicaciones IKA 2a ed, Córdoba, Argentina, 1964.

TRINITY SCHOOL. Latin American art today, February 10 to March 6 Trinity School, 1964, The School, New York, 1964.

SICRE, José Gómez. 20th century Latin American naive art, March 15 Through April 22 Art Center in La Jolla, 1964, La Jolla, 1964.

SQUIRRU, Rafael *The challenge of the new man; a cultural approach to the Latin American scene*. Washington: Pan American Union 1964.

TRABA, Marta. «La Cultura de la incultura en Colombia». *Diario de Occidente*, 1964.

1965

COMPAÑÍA DE ACERO DEL PACÍFICO. *Arte latinoamericano*. Santiago de Chile, 1965.

MUSEE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS,. *Artistes Latino-Américains de Paris, Juin 1965* Musée d'Art Moderne de la Ville De Paris, Musée d'art Moderne de la Ville de Paris Paris, 1965.

TRABA, Marta. *Los cuatro monstruos cardinales*. México: Ediciones Era, 1965.

BRANDEIS UNIVERSITY et PAN AMERICAN UNION. Brandeis art exhibition and auction of latin american art, contemporary paintings, drawings, graphics, sculpture and pre-columbian art, Washington. Mars 5-7 International Club, Brandeis art exhibition and auction of latin american art, Brandeis University, Washington, 1965.

1966

BARR, Alfred Hamilton. *III Bienal americana de arte*. Argentina: Universidad Nacional de Córdoba, 1966.

CATLIN, Stanton Loomis et GRIEDER, Terence. *Art of Latin America since Independence*. New Haven, Conn: Yale University, 1966.

———. *Bibliography of latin american philosophy and art since independence*. Austin, Texas: Institute of Latin American Art, University of Texas, 1966.

HENRÍQUEZ UREÑA, P. et CHASE, G. *A concise history of Latin American culture*. London, 1966.

MESSER, T. M. et CAPA, C. *The Emergent decade: Latin American painters and painting in the 1960's*. : Cornell University Press, 1966.

OROZCO, José Clemente. *Apuntes autobiográficos*. Cuadernos de lectura popular. México: Secretaría de Educación Pública, 1966.

STRINGER, John *The first América: selections from the Nancy Sayles Day Collection of Modern Latin American art*. , Rhode Island School of Design Museum of Art, October 23-December 24, 1966, Museum of Art, Rhode Island School of Design, New York, 1966.

1967

MUSEUM OF MODERN ART *Press Releases*. New York City: Museum of Modern Art, 1967.

1968

EDMONSON, Munro S, MADSEN, Claudia et COLLIER, Jane Fishburne.

Contemporary Latin American culture. New Orleans: Middle American Research Institute, Tulane University, 1968.

GESUALDO, Vicente. *Enciclopedia del arte en América*. Buenos Aires: Bibliográfica OMEBA 1968.

1969

CASTEDO, Leopoldo. *Historia del arte y de la arquitectura latinoamericana desde la época precolombina hasta hoy*. [1. ed. en Castellano] éd. Santiago de Chile: Editorial Pomaire 1969.

———. *A history of Latin American art and architecture, from pre-columbian times to the present*. New York: Praeger 1969.

1970

CHASE, Gilbert. *Contemporary art in Latin America: painting, graphic art, sculpture, Architecture*. New York: Free Press 1970.

FRANCO, Jean. *Modern Culture of Latin America: society and the artist*. London: Harmondsworth, 1970.

MARSAL, Juan Francisco, ed. *El Intelectual latinoamericano: un simposio sobre sociología de los intelectuales* Buenos Aires: Ediciones del Instituto, 1970.

CENTER FOR INTER-AMERICAN RELATIONS. *Latin American paintings and drawings from the collection of John and Barbara Duncan*. New York : , 1970.

1971

UNIVERSITY OF TEXAS AT AUSTIN. *Latin American research and publications at the University of Texas at Austin, 1893-1969*. Austin: University of Texas at Austin, 1971.

KUNSTNERNES, Hus. Latin Amerika I Skandinavia, Latin-Amerika i Skandinavia. Kunstnernes hus. Oslo. 16. jan.-7. febr. 1971. Gentoftte kunstvenner og Gentoftte kommunalbestyrelse. Gentoftte radhus. Charlottenlund. 11. mars-28. mars 1971. Lunds konsthall, Lund. April 1971. Konsthallen. Göteborg. Juni-juli 1971, Oslo, Norway, 1971.

ORGANIZATION OF AMERICAN STATES. *External financing for Latin American development*. Baltimore, 1971.

1972

CAYC. Hacia un perfil del arte latinoamericano: muestra del grupo de los trece e invitados especiales, Centro de Arte y Comunicación; Junio de 1972, Centro de Arte y Comunicación Buenos Aires, 1972.

HERRING, Hubert. *Evolución histórica de América Latina desde los comienzos hasta la actualidad.* : Buenos Aires EUDEBA, 1972.

TRABA, Marta. *Arte latinoamericano actual.* Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1972.

WHEELER, Monroe. Looking south: Latin American art in New York collections, May 16-July 28 Center for Inter-American Relations, 1972, Center for Inter-American Relations, New York, 1972.

1973

CASA DE LAS AMÉRICAS. Encuentro de plástica latinoamericana, Casa de las Américas, Casa de las Américas, La Habana, Cuba, 16 y el 21 de octubre de 1973, Casa de las Américas, Museo Nacional, La Habana, Cuba, 1973.

UNIVERSITY OF MASSACHUSETTS AT AMHERST. Tropic of Cancer, Tropic of Capricorn: contemporary latin american art. , University of Massachusetts at Amherst February 21 to March 25 1973. University Art Gallery, Tropic of Cancer, Tropic of Capricorn: Contemporary Latin American Art. , University of Massachusetts at Amherst, Amherst, 1973.

BAYÓN, Damián. *Arte de ruptura.* Cuadernos de Joaquín Mórtiz; 24/25. México : , 1973.

BEDOYA, Jorge. *El arte en América Latina.* Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1973.

NOÉ, Luis Felipe. *El arte de América Latina es la revolución.* Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello 1973.

ROJAS, Miguel. *Dos encuentros. Encuentro de artistas plásticos del cono sur, Chile. Encuentro de Plástica Latinoamericana, Cuba.* Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1973.

MASSACHUSETTS UNIVERSITY. Tropic of Cancer, Tropic of Capricorn : contemporary Latin American art. , February 21 to March 25 Massachusetts University, 1973, [s.n.], Amherst, 1973.

1974

MUSEUM OF MODERN ART, CASTLEMAN, Riva, ART, International Council of the Museum of Modern et CENTER FOR INTER-AMERICAN, Relations. *Latin American prints from the Museum of Modern Art.* New York: Center for Inter-American Relations 1974.

- INSTITUTE OF CONTEMPORARY ARTS et COMUNICACIÓN, Centro de Arte y. Latin American week in London, Institute of Contemporary Arts I.C.A, November 28th-December 6th, 1974, Centro de Arte y Comunicación Buenos Aires, 1974.
- UNIVERSITY OF TEXAS AT AUSTIN. *Art of the Americas collection: the Latin American component*. Austin: University of Texas at Austin, 1974.
- . *Art of the Americas collection: the Latin American component*. Austin: University of Texas at Austin, 1974.
- BAYÓN, Damián. *Aventura plástica de hispanoamérica: pintura, cinetismo, artes de la acción (1940-1972)*. Breviarios del Fondo de Cultura Económica. México: Fondo de Cultura Económica 1974.
- BAYÓN, Damián. *América Latina en sus artes*. París: Unesco ed, 1974.
- ESPACE PIERRE CARDIN. *Art systems in Latin America*. Buenos Aires: Centro de Arte y Comunicación, Institute of Contemporary Arts, 1974.
- ORGANIZATION OF AMERICAN STATES. Tribute to the arts of the Americas, March 15-April 17 1974 OAS Headquarters, Organization of American States Washington, 1974.
- TRABA, Marta. «Historia abierta del arte colombiano». *Museo de Arte Moderno "La Tertulia", Cali*. (1974).
- ZEA, Leopoldo. *Dependencia y liberación en la cultura latinoamericana*. México: Editorial Joaquín Mórtiz, 1974.

1975

- ACHA, Juan. «La necesidad latinoamericana de redefinir el arte». *Revista Eco*, 1975 177 244-264.
- BAYÓN, Damián et SAKAI, Kazuya. 12 Latin american artists today September 28-November 2 University Art Museum, 1975, 12 Artistas latino americanos de hoy, University of Texas at Austin, Austin, 1975.
- HONOUR, Hugh. The european vision of América : a special exhibition to honor the Bicentennial of the United States, Washington Cleveland Museum of Art with the collaboration of the National Gallery of Art, and the Réunion des Musées Nationaux, Paris, Cleveland Museum of Art Cleveland ;Kent Ohio, 1975.
- . *The new golden land : european images of América from the discoveries to the present time*. New York: Pantheon Books 1975.
- LANDAU, Myra et ACHA, Juan. «Myra Landau : en memoria de Anita Brenner. Pinturas recientes». sous la dir. de Museo de Arte Moderno (México) et Instituto Nacional de Bellas Artes (México). México, D.F.: Museo de Arte Moderno; Bosque de Chapultepec; Instituto Nacional de Bellas Artes, 1975.
- NISSEN, Brian et ACHA, Juan. Museo de Arte Moderno Bosque de Chapultepec, 30 de enero al 17 de marzo de 1975 Museo de Arte Moderno Bosque de Chapultepec; Instituto Nacional de Bellas Artes Mexico, El Instituto, México,

D.F, 1975.

TRABA, Marta. «El arte de la resistencia». *Revista Eco*, nº 181 (1975): 95-99.

WEISMANN, Elizabeth Wilder. «The history of art in Latin America, 1500-1800: Some trends and challenges in the last decade». *Latin American Research Review* 10, nº 1 (1975): 7-50.

1976

JOHN AND MABLE RINGLING MUSEUM OF ART. Latin American Horizons, 1976, (Fla.); Pensacola Art Center (Pensacola John and Mable Ringling Museum of Art.; Metropolitan Museum and Art Center (Miami, Fla.); Museum of Fine Arts (St. Petersburg, Fla.); Fort Lauderdale Museum of the Arts (Fort Lauderdale, Fla.), The Museum Sarasota, 1976.

1977

COLOLA: Committee on Latin America. *Latin American on literature, language, art and music*. London: Cola, 1977.

ACHA, Juan. «Hacia una critica de arte como productora de teorías». *Artes Visuales*, 1977:13.

BAYÓN, Damián. *El artista latinoamericano y su identidad*. Estudios. Caracas: Monte Avila Editores 1977.

BAYÓN, Damián. *El Artista latinoamericano y su identidad*. Caracas: Monte Avila Editores, 1977.

KALENBERG, Angel. Amérique Latine: 10e Biennale de Paris, 17 septembre - 1er novembre 1977 10e biennale de Paris. Palais de Tokyo : Musée d'art moderne de la ville de Paris, Biennale de Paris, Paris, 1977.

LACHENA, François; Duverger, Christian. The arts of Latin America: Unesco travelling exhibition, United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, Paris, 1977.

TRABA, Marta. «Somos latinoamericanos». Dans *El artista latinoamericano y su identidad*, sous la dir. de Damian Bayón. Caracas: Monte Avila Editores 1977.

ZÉNDEGUI, Guillermo de. *Museum of Modern Art of Latin America*. Washington, D.C: General Secretariat, Organization of American States 1977.

1978

ACHA, Juan. «Las artes plasticas como sistema de producción cultural». *Cuadernos del Centro de Investigacion de Artes Visuales* 3, nº 10 (1978): 24 p.

ARTE, Asociación Argentina de Críticos de. "Simposium latinoamericano." Communication présentée à la conférence Simposium latinoamericano, Buenos Aires, 1978.

UNIVERSITY OF TEXAS AT AUSTIN. *University of Texas Art Museum, Latin American Component, Art of the Americas* : ,1978.

———. *University of Texas Art Museum, Latin American component, art of the Americas collection.* : University of Texas at Austin, 1978.

CHASTEL, André. «Le rôle des photographies dans l'histoire de l'art». Dans *Chastel présente La Revue de l'Art*, sous la dir. de André Chastel. Paris: Flammarion, 1978 Réimpression, 1980.

GLUSBERG, Jorge. «Aproximación metodológica para una comprensión de la retórica del arte Latinoamericano». Dans *Congreso iberoamericano de críticos de arte y artistas, plásticos*. Buenos Aires, Argentina: Centro de Arte y Comunicación 1978.

———. *Retórica del arte latinoamericano*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión 1978.

MANRIQUE, Jorge A. Primer encuentro Iberoamericano de críticos de arte y artistas plásticos. Arte Iberoamericano de hoy, 18 de Junio Al 16 de Julio 1978 Museo de Bellas Artes de Caracas, Caracas, Venezuela, Museo de Bellas Artes de Caracas, Caracas 1978.

ROJO, Vicente, BAYÓN, Damián et ACHA, Juan. Vicente Rojo Harry Ransom Center Michener Galleries et April - May University of Texas at Austin, University of Texas at Austin, Austin, 1978.

ULEN, Sarah Two decades; American art from the collection of the Smith College Museum of Art 1978 Montclair Art Museum, Montclair, N.J. : The Museum, Northampton, Mass, 1978.

1979

ACHA, Juan. *Arte y sociedad: Latinoamérica sistema de producción*. Sección de obras de sociología. 1a. éd. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.

———. «La critica de arte en Latinoamerica». *Re-Vista*, 197913.

EIELSON, Jorge Eduardo et ACHA, Juan. Nudos: Jorge Eielson, artista peruano, Bosque de Chapultepec Museo de Arte Moderno, Abril-Mayo, Nudos: Jorge Eielson, artista peruano, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, D.F, 1979.

LOWE ART, Museum. Modern Latin American art, Lowe Art Museum Collection of the Museum of Modern Art of Latin America of the Organization of American States: Exhibition, University of Miami, October 11 Through November 25, 1979], The Museum Coral Gables, Fla, 1979.

MORAIS, Federico. *Las artes plasticas en la América latina: del trance a lo transitorio*. La Havana: Casa de las Américas, 1979.

COLLEGE SMITH. Latin-American art from the collections, 1979 Smith College

Museum of art; September 7-October 14; November 30-December 21, The Exhibition of the Century--One Hundred Years of Collecting at the Smith College Museum of Art, 1879-1979, Smith College Museum of Art, Northampton, Mass, 1979.

SQUIRRU, Rafael. *Arte de América : 25 años de crítica*. Buenos Aires Argentina: Ediciones Gaglianone, 1979.

1981

ACHA, Juan. *Arte y sociedad: Latinoamérica el producto artístico y su estructura*. Sección de obras de sociología. 1a éd. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

UNIVERSITY OF TEXAS AT SAN ANTONIO. *Directory of historians of Latin American art*. San Antonio, Tex.: Research Center for the Arts 1981.

RESEARCH CENTER FOR THE ARTS. *Directory of historians of Latin American art*. San Antonio, Texas: Research Center for the Arts, University of Texas at San Antonio, 1981.

BARNITZ, Jacqueline et GODWIN-TERNBACH, Museum. Latin American artists in the U.S. before 1950, Godwin-Ternbach Museum at Queens College New York, 1981.

BAYÓN, Damián. *Artistas contemporáneos de América Latina*. Barcelona-Paris: Serbal 1981.

GRIFFIN, Roberta. Latin American art, a women's view: Maria Brito-Avellana, Ana Mendieta, Elena Presser, 1981 October 5-November 13, Frances Wolfson Art Gallery, New World Center Campus, Miami-Dade Community College, Frances Wolfson Art Gallery, Miami, Florida, 1981.

ESPACE LATINO-AMÉRICAIN. Petits-formats d'artistes latino-américains à Paris Cité Universitaire (26 mai-13 juin) Maison de l'Argentine, s/d, Paris, 1981.

ASSOCIATION POUR LA PROMOTION DES ARTS A L'HOTEL DE VILLE DE PARIS. Jeunes artistes Latino-Américains, Hôtel De Ville De Paris Salle Saint-Jean, 10 Mars/13 Avril 1981, Jeunes artistes Latino-Américains, Paris, 1981.

PAU-LLOSA, Ricardo. The figure in Latin American art, January 22nd Through March 1st The Bass Museum of Art, 1981, The Museum Miami Beach Florida, 1981.

ROMERO, Mario César. *Mind and soul current trends in Latin American art*. East Stroudsburg, Pa: The Gallery, Fine Arts Building, East Stroudsburg State College 1981.

STASTNY, Francisco et ISTITUTO ITALO-LATINO, americano. *La pintura latino americana colonial frente a los modelos de Rubens : para el Simposio "El*

Barroco Latino Americano", Instituto Italo Latino Americano, Roma, Abril 1980. : , 1981.

1982

AAVV. L'Amérique Latine à Paris - Fruits de l'exil, 8-15 décembre 1982 Grand Palais, L'Amérique Latine à Paris - Fruits de l'exil, Droits Socialistes de l'Homme, Paris, 1982.

ACHA, Juan. *Crítica y ciencia social en América Latina*. Caracas, Venezuela: Equinoccio. Editorial de la Universidad Simón Bolívar, 1982.

ESPACE LATINO-AMÉRICAIN. Matta et l'Espace latino-américain Galerie Bellechasse (7 juin - 7 juillet 1982), Matta et l'Espace latino-américain, s/d, Paris, 1982.

1983

AAVV. 100 artistes d'Amérique latine, Centre Culturel de Compiègne; 1983, 100 artistes d'Amérique latine, s/d, s/d, 1983.

ACHA, Juan. *Hersúa: obras/escultura, persona/sociedad*. Coordinación de Humanidades. 1a éd. México: Universidad Nacional Autónoma de México 1983.

BARNITZ, Jacqueline et GODWIN-TERNBACH, Museum. *Latin American Artists in the U.S, 1950-1970*. Flushing, N.Y: Godwin-Ternbach Museum at Queens College 1983.

DI TELLA, Andres. «Marta Traba: memoria de una palabra certera y bella». *Tiempo Argentino*, 1983.

FINDLAY, James. A. *Modern Latin American art: a bibliography*. Connecticut: Greenwood Press, 1983.

HOWARD-TILTON MEMORIAL, Library, KUPFER, Monica E. et TULANE, University. *A bibliography of contemporary art in Latin America: books, articles, and exhibition catalogs in the Tulane University Library, 1950-1980*. New Orleans, La: Center for Latin American Studies and Howard-Tilton Memorial Library, Tulane University 1983.

KUPFER, Monica E. *A bibliography of contemporary art in Latin America: books, articles, and exhibition catalogs in the Tulane University Library, 1950-1980*. Tulane, MI: Center for Latin American Studies and Howard-Tilton Memorial Library, Tulane University, 1983.

ESPACE LATINO-AMÉRICAIN. Chaîne L'Espace latino-américain (29 mars - 16 avril 1983), Chaîne s/d, Paris, 1983

———. Magie-Image, Espace Latino-américain; 1983, Magie-Image, s/d, Paris, 1983.

1984

ACHA, Juan. El antirretrato del dr. Villanueva: ocho oleos de Fernando Leal Audirac, Galería de Arte Mexicano, El antirretrato del dr. Villanueva, Galería de Arte Mexicano, México, 1984.

———. *El arte y su distribución*. México: Universidad Nacional Autónoma, 1984.

———. *Ensayos y ponencias latinoamericanistas*. Colección Galería Serie Estudios. Caracas, Venezuela: Ediciones Galería de Arte Nacional, 1984.

ARAUJO DE VALLEJO, Ema. *Marta Traba*. Bogotá: Planeta, 1984.

BAILEY, Joyce Waddell. *Handbook of Latin American Art. Manual de arte latinoamericano: a bibliographic compilation*. Santa Barbara, Calif: ABC-Clio Information Services 1984.

BENFORADO, Susan, BROWN, Jack Perry et REED, Marcia C. «Modern Latin American art: a bibliography». *Art Documentation: Bulletin of the Art Libraries Society of North America* 3, nº 2 (1984): 73-74.

GUTIÉRREZ, Samuel A. *Arquitectura de la época del Canal, 1880-1914, y sus paralelos norteamericanos, franceses y caribeños*. Panamá: EUPAN, 1984.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO et PLÁSTICAS, Escuela Nacional de Artes. *Arte contemporáneo en Latinoamérica: Argentina, Brasil, Colombia, Guatemala, México, Puerto Rico, Uruguay, Venezuela. Técnicas y materiales diversos, en dos y tres Dimensiones*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 1984.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO et PLÁSTICAS, Escuela Nacional de Artes. *Arte Contemporáneo en Latinoamérica: Argentina, Brasil, Colombia, Guatemala, México, Puerto Rico, Uruguay, Venezuela. Técnicas y materiales diversos en dos y tres Dimensiones*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 1984.

1985

AMARAL, Aracy. *Arte moderno en América Latina*. Madrid: Taurus 1985.

BAYÓN, Damián et AMARAL, Aracy A. *Arte moderno en América Latina*. Madrid: Taurus, 1985.

BAYÓN, Damián Carlos et AMARAL, Aracy A. *Arte moderno en América Latina*. Madrid: Taurus 1985.

COLVIN, Laurel et ARCHER, M. *Huntington Latin American images: selections from the Huntington Art Gallery's permanent collection of 20th century Latin American art*. Austin: University of Texas at Austin 1985.

FINDLAY, James et PECK, Elizabeth A. «Handbook of Latin American art: a bibliographic compilation; Manual de arte Latinoamericano: compilación bibliográfica». *Art documentation: Bulletin of the Art libraries society of*

North America 4, n° 1 (1985): 34-34.

ESPACE LATINO-AMÉRICAIN. Individu-elles L'Espace Latino-américain (17 avril - 25 mai), Individu-elles s/d, Paris, 1985

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO et ESTÉTICAS, Instituto de Investigaciones. *Las academias de arte: VII coloquio internacional en Guanajuato*. Estudios de arte y estética. 1a éd. Ciudad Universitaria, México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.

WISTARIAHURST MUSEUM. *Nuevas Vistas: new insights into contemporary Latin American art*, Holyoke Wisteriahurst Museum, Massachusetts, September 7-October 26, 1985, The Museum, Holyoke, Mass, 1985.

1986

ACHA, Juan. *Las operaciones sensoriales en el consumo de las artes visuales*. Cuadernos de la División de Estudios de posgrado. México D.F: Escuela Nacional de Artes Plásticas; Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.

ISTITUTO ITALO-LATINO AMERICANO. *Arte contemporanea Latino Americana: Giovani E Maestri*. Roma: Istituto Italo-Latino Americano 1986.

CAMNITZER, Luis. *The Latin American Graphic Arts Biennial = Bienal Latinoamericana de artes graficas*, September 25-December 21 Museum of Contemporary Hispanic Art, 1986, New York City, Museum of Contemporary Hispanic Art, New York, N.Y, 1986.

EDER, Rita, LAUER, Mirko et ACHA, Juan. *Teoría social del arte: bibliografía comentada*. Cuadernos de historia del arte. 1a éd. México: Universidad Nacional Autónoma de México; Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986.

COMITÉ ARGENTINO DEL ICOM. *Presencia de siglos: arte latinoamericano*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación y Comité Argentino del ICOM 1986.

JERSEY CITY MUSEUM. *Into the mainstream: ten Latin American artists working in New York*. Jersey City, N.J: Jersey City Museum 1986.

ROJAS-MIX, Miguel. «Las ideas artístico-científicas de Humboldt y su influencia en los artistas naturalistas que pasan a América a mediados del siglo XIX». Dans *Nouveau monde et renouveau de l'histoire naturelle*, sous la dir. de Marie-Cécile Bénassy-Berling. 85-114. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 1986.

ZEA, Leopoldo. *América Latina en sus ideas*. México: Siglo XXI Ediciones, 1986.

1987

ALCINA FRANCH, José. *Historia del arte hispanoamericano*. 1a ed. éd. Madrid: Alhambra 1987.

MUSEUM OF CONTEMPORARY HISPANIC ART. *Tradition/Innovation in Latin*

American Art Museum of Contemporary Hispanic Art et 1987 Selected Works from the Collections of Paul A. Bourke ... [et Al.]: May 8-June 21, MOCHA New York, N.Y, 1987.

BEARDSLEY, John et LIVINGSTON, Jane. Hispanic art in the United States: thirty contemporary painters and sculptors, Brooklyn Museum; June 9 to September 4, Hispanic art in the United States: thirty contemporary painters and sculptors, Brooklyn Museum, New York, 1987.

DAY, Holliday et STURGES, Hollister. Art of the fantastic: Latin America, 1920-1987, 1987 Indianapolis Museum of Art; June 28-September 13, Indianapolis Museum of Art Indianapolis, 1987.

KING, John. *Modern Latin American fiction: a survey*. London: Faber, 1987.

1988

ACHA, Juan. *El consumo artístico y sus efectos*. 1e éd. México : Editorial Trillas 1988.

———. *Introducción a la teoría de los diseños*. México D.F.: Editorial Trillas, 1988.

———. *La apreciación artística y sus efectos*. 1er. éd. México D.F: Trillas, 1988.

ARACIL, A. et RODRÍGUEZ, D. *El siglo XX: entre la muerte del arte y el arte moderno*. Madrid: Istmo, 1988.

BRONX MUSEUM OF ARTS. *Recent Latin American artist's books*. Bronx, N.Y: Bronx Museum of the Arts 1988.

BAYÓN, Damián. *Historia del arte hispanoamericano, siglo XIX y XX*. Madrid: Alhambra, 1988.

CANCEL, Luis. The Latin American spirit: art and artists in the United States, 1920-1970, Bronx Museum of the arts; september 31 to january 29, The Latin American spirit: art and artists in the United States, 1920-1970, Bronx Museum of the arts, New York, 1988.

CASTEDO, Leopoldo. *Historia del arte iberoamericano*. Madrid: Alianza Editorial 1988.

ARCHER M. HUNTINGTON ART GALLERY. Latin American drawings from the Barbara Duncan Collection, College of Fine Arts Archer M. Huntington Art Gallery, University of Texas at Austin, June 17-August 14, 1988, University of Texas at Austin, Austin, 1988.

MOYANO MARTIN, Dolores et LIBRARY OF, Congress. *Handbook of Latin American studies*. NO.48, Humanities: 1986. Austin (Texas): University of Texas Press, 1988.

1989

ADES, Dawn, BRETT, Guy, O'NEIL, Rosemary et CATLIN, Stanton Loomis. Art in Latin America: the Modern Era, 1820-1980, 14 December - 4 Mars National

- Museum. South Bank Centre, South Bank Centre London, 1989 - 1990.
- BADDELEY, Oriana et FRASER, Valerie. *Drawing the Line: art and cultural identity in contemporary Latin America*. London: Verso 1989.
- CHAPLIK, Dorothy. *Latin American art: an introduction to works of the 20th century*. : McFarland & Company 1989.
- EDELMAN, G. M. *The remembered present: a biological theory of consciousness*. : MIT Press, 1989.
- GALLERY, Kimberly. Contemporary Latin American Art, Kimberly Gallery, The Gallery Washington, D.C, 1989.
- LIBRARY, Martin Luther King Memorial. *Artists from Latin America in Washington, D.C*. Washington, D.C, s.n 1989.
- MARTIN, Jean-Hubert. Magiciens de la terre, Centre Georges Pompidou et Grande Halle de la Villette; 18 mai au 14 août 1989, Magiciens de la terre, Musée National d'art moderne Centre Georges Pompidou, Paris, 1989.
- MELVILLE, Annette. «Art in Latin America». *Library Journal* 114, n° 17 (1989): 79.
- MENDOZA CHAPA, Nora. Seis artistas latinos, Pontiac Art Center; Sept. 9 -Oct. 20, Seis artistas latinos, Pontiac Art Center, Pontiac, MI, 1989.
- RODRÍGUEZ, Bélgica. *Images of silence: photography from Latin America and the Caribbean in the 80s*. Washington, D.C: Museum of Modern Art of Latin America, Organization of American States 1989.

1990

- ACHA, Juan et SAGÁSTEGUI, Oswaldo. Oswaldo Sagástegui : pugna de realidades, Agosto 2 - Septiembre 2 1990 Museo de Arte Moderno, Oswaldo Sagástegui : pugna de realidades, Museo de Arte Moderno, México, D.F, 1990.
- BAYON, Damian. *La peinture de l'Amérique Latine :aux XXe siècle*. . Paris: Menges, 1990.
- BAYÓN, Damián. *Aventura plástica de hispanoamérica: pintura, cinetismo, artes de la acción (1940-1972)*. [1974]. Breviarios del Fondo de Cultura Económica. 1974 éd. México: Fondo de Cultura Económica 1990.
- BAYON, Damian et PONTUAL, Roberto. *La peinture de l'Amérique Latine au XXe siècle: identité et modernité*. Paris: Menges 1990.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes, AMARAL, Aracy A. et LATINA, Fundação Memorial da América. *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo, Brasil: Memorial 1990.
- BRETT, Guy, CALDAS JÚNIOR, Waltércio, MENEZES, Luzinete et VENANCIO FILHO, Paulo. Transcontinental: an investigation of reality: nine Latin American artists, Ikon Gallery; Birgmingham and Cornerhouse; 1990, Transcontinental. Nine latin american artists, Verso, London, 1990.
- COHEN, Maria Manzari. *Latin American colonial art* The Brooklyn Museum

collections: finding aid to documentary resources in the Museum Libraries & Archives. Brooklyn: The Brooklyn Museum Collections, 1990.

GOLDMAN, Shifra. «Identifying Latin American art: are the lines accurately drawn?». *Art History* Vol. 13, n° 4 (1990): 5.

LIPPARD, Lucy. *Mixed blessing: new art in a multicultural América*. New York: Pantheon Books, 1990.

MORAES BELLUZZO, Ana Maria, ed. *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. . Sao Pablo: Editora UNESP, 1990.

1991

AAVV. *America, bride of the sun. 500 years Latin American and the low countries*, Royal Museum of Fine Arts Antwerp; February to May 1992, *America, Bride of the sun. 500 years Latin American and the Low Countries*, Imschoot books, Ghent, 1991.

ACHA, Juan. «Hacia un pensamiento visual independiente». [1984] Dans *Hacia una teoría americana del arte*, sous la dir. de Juan ; Colombres Acha, Adolfo; Escobar, Ticio. Buenos Aires: Editorial del Sol 1991.

ARGAN, Giulio Carlo. *El arte moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporàneos*. Madrid: Akal, 1991.

BURT, Eugene C. *Latin American art: five-year cumulative bibliography, 1985 Through 1989*. Seattle, WA : Data Arts 1991.

CASTEDO, Leopoldo. *América*. Santiago: Philips Chilena, 1991.

CHESNEY LAWRENCE, Luis. *El descubrimiento de América y el arte latinoamericano*. Venezuela: Editorial La Espada Rota, 1991.

ROWE, William et SCHELLING, Vivian. *Memory and modernity: popular culture in Latin America (Critical Studies in Latin American Culture)*. UK: Verso, 1991.

STOFFLET, Mary, GOLDMAN, Shifra M, ZEA DE URIBE, Gloria et RODRÍGUEZ, Bélgica. *Latin american drawings today*: San Diego Museum of Art, 1991 San Diego Museum of Art, San Diego Museum of Art, San Diego, 1991.

WEISS, Rachel et WEST, Alan. *Being America: essays on art, literature and identity from Latin America*. Fredonia, N.Y: White Pine Press 1991.

1992

ACHA, Juan. *Crítica del arte: teoría y práctica*. 1a. éd. México: Trillas, 1992.

———. *Introducción a la creatividad artística*. 1a. éd. México: Trillas, 1992.

BOZO, Dominique, RASMUSSEN, Waldo, SAYAG, Alain et SCHWEISGUTH, Claude. *Art d'Amérique Latine, 1911-1968* Nueva York (Estados Unidos) Museum of Modern Art, París (Francia) Musée d' Art Moderne de la Ville de Paris y Centre

- Georges Pompidou et Sevilla (España) y Kunsthalle Estación Plaza de Armas, Colonia (Alemania), 1992-1993, *Art d'Amérique Latine, 1911-1968*, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1992.
- CEDRÓN, Aníbal. *Arte Latinoamericano: territorio de utopías*. Buenos Aires: Ediciones Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 1992.
- CHARTIER, Roger. *L'ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIVE et XVIIIe siècle*. De la pensée. Aix-en-Provence: Alinéa, 1992.
- CHITTERDEN DE CONDYLIS, Sylvia. *Cross-cultural currents in contemporary Latin American arts: an artists-in-residence profile and exhibition, 1992* Canning House, *Cross-cultural currents in contemporary Latin American arts*, Latin American Art Associations London, 1992.
- FRÉROT, Christine et DARNET, Eugène. *Expressions actuelles: 62 artistes d'Amérique Latine à Nanterre: Espace Chevreul*. Nanterre: Service du développement culturel de la ville de Nanterre, 9 Octobre - 11 Novembre, 1992.
- GOLDMAN, Shifra. *Latin American art*. New York: College Art Association, 1992.
- KALENBERG, Angel. «Mercado gusto y producción artística». Dans *América Latina en sus artes*, sous la dir. de Damián Bayón. 77-88. México D. F: Siglo XXI 1992.
- LEAL AUDIRAC, Fernando et ACHA, Juan. «El Museo del hombre». sous la dir. de Galería de arte mexicano, 17 p. México: Galería de Arte Mexicano, 1992.
- LEENHARDT, Jacques, KALFON, Pierre et MATTELART, Armand. *Les Amériques latines en France*. Paris: Découverte Gallimard hors série; Ministère des Affaires Etrangères, 1992.
- MOSQUERA, Gerardo, PONCE DE LEON, Carolina et WEISS, Rachel. *Ante América, 27 de Octubre al 20 de Diciembre de 1992*. Biblioteca Luis Angel Arango (Bogotá), *Ante América: Edición conmemorativa del Quinto Centenario del Descubrimiento de América*, Departamento Editorial del Banco de la Republica, Santa Fe de Bogotá, Banco de la Republica; Biblioteca Luis Angel Arango, 1992.
- MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE (FRANCE) et MUSEUM OF MODERN ART (NEW YORK N.Y.). *Art d'Amérique latine, 1911-1968*. Paris: Musée national d'art moderne : Centre Georges Pompidou, 1992.
- RAMÍREZ, Mari Carmen, ADAMS, Beverly, CAMNITZER, Luis, JAAR, Alfredo et MEIRELES, Cildo. *Encounters/Displacements: Luis Camnitzer, Alfredo Jaar, Cildo Meireles*, College of Fine Arts Archer M. Huntington Art Gallery, University of Texas at Austin, June 17-August 14, 1988, Archer M. Huntington Art Gallery, College of Fine Arts, the University of Texas at Austin Austin, 1992.
- RASMUSSEN, Waldo et SULLIVAN, Edward J. *Artistas Latinoamericanos del siglo XX*, Museum of Modern Art; International Council of the Museum of Modern Art; Estación Plaza de Armas, Ayuntamiento de Sevilla Sevilla, 1992.
- STERN, Peter. «'Desesperadamente buscando a Frida': some bibliographical source for reference in Latin American art». *Art Reference Services Quarterly* 1, n° 1

(1992): 37-54.

YUDICE, George, FRANCO, Jean et FLORES, Juan. *On edge: the crisis of contemporary Latin American culture*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1992.

1993

HÔTEL DES ARTS. Amériques Latines: Art Contemporain, 17 Novembre 1992-11 Janvier 1993 Hôtel des arts, Hôtel des arts Paris, 1993.

BAYÓN, Damián. *Pensar con los ojos: ensayos de arte latinoamericano*. México: Fondo De Cultura Economica 1993.

BAYÓN, Damián. *Pensar con los ojos : ensayos de arte latinoamericano*. Colección Tierra firme. 2. éd. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

LIBRARY, Gail Borden Public. Exposición de arte latinoamericano, Gail Borden Public Library; May 1993, s/d, Elgin, Illinois, 1993.

LUCIE-SMITH, Edward. *Latin American art of the 20th century*. London: Thames and Hudson 1993.

RASMUSSEN, Waldo, BERCHT, Fatima et FERRER, Elizabeth. Latin American artists of the twentieth century, June 6 - September 7 Museum of Modern Art; International Council of the Museum of Modern Art, 1993, Museum of Modern Art New York, 1993.

SANJURJO, Annick. Contemporary Latin American artists Exhibitions at the Organization of American States 1965-1985, Scarecrow Press Metuchen, N.J, 1993.

SUREDA, Joan et GUASCH, Ana María. *La Trama de lo moderno*. Arte y estética. Madrid: Akal 1993.

TAYLOR, René, RUIZ DE FISCHLER, Carmen T, BENÍTEZ, Miramar, COLÓN, Doreen et BENÍTEZ, Marimar. Colección de arte Latinoamericano = Latinamerican art collection, Museo de Arte de Ponce Museo de Arte de Ponce Puerto Rico, 1993.

1994

ACHA, Juan. *Expresión y apreciación artísticas: artes plásticas*. 2ed. éd. México: Trillas, 1994.

———. *Huellas críticas*. La Habana, Cuba: Instituto Cubano del Libro, 1994.

———. *Las actividades básicas de las artes plásticas*. Dialogo Abierto. México D.F.: Coyoacan, 1994.

BULHÕES, Maria Amélia et KERN, Maria Lúcia Bastos. *Artes plásticas na América Latina contemporânea*. Porto Alegre, RS: Editora da Universidade,

Universidade Federal do Rio Grande do Sul 1994.

CURIEL, Gustavo, GONZÁLEZ MELLO, Renato et GUTIÉRREZ HACES, Juana. *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas*. Coloquio Internacional de Historia del Arte. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas 1994.

GOLDMAN, Shifra *Dimensions of the Americas: art and social change in Latin America and the United States*. Chicago: University of Chicago Press 1994.

LIKNESS, Craig et STAHL, Joan. «Artistic representation of Latin American diversity: sources and collections». *Art Documentation: Bulletin of the Art Libraries Society of North America* 13, n° 1 (1994): 37-38.

LOMBÁN, Juan. *Historia del arte latinoamericano*. Buenos Aires: Asociación Cultural Kilmes 1994.

MUSEUM LOWE ART. Latin American art in Miami collections, Lowe Art Museum Collection of the Museum of Modern Art of Latin America of the Organization of American States: Exhibition, University of Miami, October 11 Through November 25, 1979] The Museum Coral Gables, Fla, 1994.

LUCIE-SMITH, Edward. *Arte latinoamericano del Siglo XX*. [Latin American Art of the 20th Century] Traduit par Hugo Mariani. Barcelona: Destino 1994.

PRICE, Barbara, GARRIGUES, Suzanne et LOCKPEZ, Inverna. Rejoining the spiritual: the land in contemporary Latin American art = Recobrando lo espiritual: la tierra en el arte latinoamericano contemporáneo, February 14-March 31 Maryland Institute College of Art, 1994 Maryland Institute College of Art Baltimore, Md, 1994.

TRABA, Marta. *Arte de América Latina, 1900-1980*. Washington D.C.: Banco Interamericano de Desarrollo 1994.

———. *Arte de América Latina, 1900-1980*. Washington D.C.: Banco Interamericano de Desarrollo, 1994.

UNRUH, Vicky. *Latin American vanguards: The art of contentious encounters*. University of California 1994.

1995

BALSEIRO, Maria Luisa, CAMERON, Dan et SMITH, Martin. *Cocido y crudo*. Madrid Museo Naconal Centro de Arte Reina Sofía, 1995.

BARBERENA, E. «Latinoarte: information on Latin American art». *Art Libraries Journal* 20, n° 3 (1995): 8-10.

BILLER, Geraldine P, RODRÍGUEZ, Bélgica, SULLIVAN, Edward J. et PÉREZ DE MENDIOLA, Marina. *Latin American women artists = artistas latinoamericanas: 1915-1995*. Milwaukee: Milwaukee Art Museum 1995.

BUETTNER, Brigitte. «Panofsky à l'ère de la reproduction mécanisée. Une question de perspective. ». *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 53 (1995): 55-77.

- CHENET, Françoise. «L'artiste chargé de mission. Le rôle de l'artiste dans quelques missions scientifiques». Dans *L'oeil aux aguets ou l'artiste en voyage*, sous la dir. de Francois Moureau. Paris: Klincksieck, 1995.
- DU PONT, Diana C. Point counter point: two views of 20th-century Latin American Art, 1995-February 4 November 24, 1996, Santa Barbara Museum of Art, Point Counter Point: Two Views of 20th-Century Latin American Art, Santa Barbara Museum of Art Santa Barbara, Californie, 1995.
- GRYNSZLEJN, Madeleine et HICKEY, Dave. About place: recent art of the americas, 1995 Art Institute of Chicago, About place: recent art of the americas, Art Institute of Chicago, Chicago, 1995.
- ST LOUIS ART MUSEUM, *Made in América; ten centuries of american art*. St Louis, 1995.
- PEDROSA, Mario et ARANTES, Otilia. *Textos escolhidos: política das artes*. Sao Pablo: Edusp, 1995.
- PELUFFO LINARI, Gabriel, ed. *Arte latinoamericano actual*. Montevideo: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 1995.
- SOTHEBY'S. Latin American art, 1995 Sotheby's Auction; November 21, Sotheby's, New York, 1995.
- TENENBAUM, Barbara A. *Encyclopedia of Latin American history and culture*. New York: Scribner's 1995.

1996

- AAVV. Pintura peruana. Década de los 90: homenaje a Juan Acha, Museo José Luis Cuevas. Museo de Arte de Lima, Catalogue de l'exposition réalisé au Musée Jose Luis Cuevas (Mexique) et au Musée de Lima, Museo José Luis Cuevas México, D.F.; Lima, 1996.
- ACHA, Juan. *Aproximaciones a la identidad latinoamericana*. México: Facultad de Arquitectura y Diseño de la UAEM, Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, 1996.
- ARCHIVES OF AMERICAN ART. *The Papers of Latino & Latin American artists*. 1e éd. Washington, D.C: Archives of American Art, Smithsonian Institution 1996.
- BUTTERFIELD, Butterfield &. Modern, contemporary & Latin American art, 24 October 1996 Auction, Butterfield & Butterfield, San Francisco, Calif, 1996.
- EAST, Christie's. Important Latin American paintings, drawings and sculpture (part II): 16 May 1996 ; and, Latin American Paintings, Drawings, Sculptures and Haitian Paintings, 16 May 1996 Christie's East, Christie's, New York, 1996.
- GIUNTA, Andrea. "América Latina en disputa: apuntes para una historiografía del arte latinoamericano." Communication présentée à la conférence International seminar art studies from Latin America, Instituto de Investigaciones Esteticas and Rockefeller Foundation, Febrero 1-5 1996.
- GLUSBERG, Jorge. América Latina Museo Nacional de Bellas Artes Buenos Aires,

Argentina, 1996.

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS, Artes et GALERÍA FERNANDO, Gamboa. *Arte latinoamericano, 1920-1945 : selección de las colecciones del Museo de Arte Moderno de Nueva York Museo de Arte Galería Fernando Gamboa, del 28 de marzo al 20 de junio de 1996*, Instituto Nacional de Bellas Artes México D.F, 1996.

LINDSAY, Arturo. *Santería aesthetics in contemporary Latin American art*. Washington: Smithsonian Institution Press 1996.

MOSQUERA, Gerardo. *Beyond the fantastic: contemporary art criticism from Latin America*. : The MIT Press, 1996.

SULLIVAN, Edward J. *Latin American art in the twentieth century*. London: Phaidon Press 1996.

WEITMAN, Wendy. *Arte latinoamericano 1920-1945 Selección de las colecciones del Museo De Arte Moderno de Nueva York: Argentina ... [et AL.]* México, D.F: Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Moderno 1996.

1997

ACHA, Juan. *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*. Diálogo abierto. México : Coyoacan 1997.

AURORA PUBLIC ART COMMISION. *Latin American Master*, Aurora; 1997, *Latin American Master*, s/d, Aurora, IL, 1997.

ESCOBAR, Ticio. *El arte en los tiempos globales: tres textos sobre arte latinoamericano*. Asunción: Editorial Don Bosco 1997.

GUASCH, Ana María. *El arte del siglo XX en sus exposiciones: 1945-1995*. Barcelona: Del Serbal 1997.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo et GUTIÉRREZ, Ramón. *Pintura, escultura y fotografía en iberoamérica: siglos XIX y XX*. Madrid: Cátedra 1997.

MUSEO DE ARTES VISUALES ALEJANDRO OTERO. *Sin fronteras: arte Latinoamericano actual*, Museo de Artes Visuales Alejandro Otero; 11 noviembre al 16 marzo de 1997, *Sin Fronteras: Arte Latinoamericano Actual*, Museo Alejandro Otero Caracas, 1997.

SOTHEBY'S. *Latin American art from the Barratt-Brown collection*, Sotheby's Auction; 25 November 1997, Sotheby's, New York, 1997.

1998

BETHELL, Leslie. *A cultural history of Latin America: literature, music and the visual arts in the 19th and 20th centuries*. Cambridge: Cambridge University Press 1998.

RIVAS-RIVAS, Jorge. *Artistas Latinoamericanas en París*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1998.

SOTHEBY'S. Latin American art, Sotheby's Auction; 23-24 November 1998, Sotheby's, New York, 1998.

WECHSLER, Diana et COSTA, Laura Malosetti. *Desde la otra vereda: momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina, 1880-1960*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1998.

1999

FIAC Amérique Latine, Foire Internationale d'Art Contemporain; Pavillon du Parc; 15-20 septembre, FIAC Amérique Latine, Organisation Idées Promotion, Paris, 1999.

ACHA, Juan. *Teoría del dibujo: su sociología y sus estéticas*. Diálogo Abierto. México D.F.: Coyoacan, 1999.

CASA DE LAS AMÉRICAS et UNIVERSITY OF ESSEX. Cuerpos, redes, voces, tránsitos: horizontes cambiantes, 26 de Marzo-13 de Junio 1999 Casa de América, Obras de la colección de arte latinoamericano de la Universidad de Essex, Casa de América Madrid, 1999.

BAXLEY, Henry Willis, BISHOP, Nathaniel Holmes, BISHOP, William Henry, BOURNE, Benjamin Franklin, BRIGHAM, William Tufts, BUTTERWORTH, Hezekiah, CALDERÓN DE LA BARCA, Frances Erskine et al. *Relatos de viajeros de Estados Unidos en hispanoamérica S. XIX*. Clásicos Tavera. Madrid: Fundación Histórica Tavera 1999.

CASTEDO, Leopoldo. *Fundamentos culturales de la integración latinoamericana*. Santiago de Chile: Banco Interamericano de Desarrollo; Instituto para la Integración de América Latina y el Caribe; Fundación Felipe Herrera Lane; Dolmen Ediciones 1999.

COSTANTINI, Eduardo, BONET, Juan Manuel et PACHECO, Marcelo Eduardo. *Claves Del Arte Latinoamericano: colección Costantini*. Barcelona: Fundación "la Caixa" 1999.

JIMÉNEZ, José et CASTRO FLÓREZ, Fernando. *Horizontes del arte latinoamericano*. Madrid: Tecnos 1999.

KIRKING, Clayton et SULLIVAN, Edward J. Latin American still life: reflections of time and place, October 17 Katonah Museum of Art, 1999-January 2, 2000: El Museo Del Barrio, New York, New York, February 10, 2000-May 21, 2000, Katonah Museum of Art Katonah, N.Y, 1999.

MANSON, Christie. The Latin American sale, 2 June Christie Manson, 1999: 3 June 1999, Christie's, New York, 1999.

———. The Latin American sale auction, Monday Christie Manson, 22 November 1999 at 7.00 Pm, Tuesday, 23 November 1999 at 10.00 Am, Christie's, New York, 1999.

SCOTT, John F. *Latin American art: ancient to modern*. Gainesville, Fla: University Press of Florida 1999.

THERAN, Susan. *Leonard's price index of Latin American art at Auction*. Newton, MA: Auction Index, Inc, 1999.

2000

ARMSTRONG, Elizabeth et ZAMUDIO-TAYLOR, Victor. *Ultra Baroque: aspects of Post Latin American Art*, San Diego; Sept. 22 -Jan 06 2001 Museum of Contemporary Art, Ultra Baroque: Aspects of Post Latin American Art, MCASD, California, 2000.

———. *Ultrabaroque: aspects of post Latin American art*. La Jolla, Calif: Museum of Contemporary Art, San Diego, 2000.

BAZZANO-NELSON, Florencia. «Theory in context: Marta Traba's art critical writing and Colombia, 1945-1959». Doctoral, University of New Mexico, Albuquerque, 2000.

BLEYS, Rudi. *Images of ambiente: homotextuality and Latin American art, 1810-today*. London: Continuum 2000.

CAMAYD-FREIXAS, Erik et GONZÁLEZ, José Eduardo. *Primitivism and identity in Latin America: Essays on art, literature, and culture*. Tucson: University of Arizona Press 2000.

CÁRDENAS, María Luz. *Territorio comun, miradas diversas: artistas plásticos latinoamericanos en el siglo XX*, Agosto 2000 Espacios Unión, Territorio común, miradas diversas, Espacios Unión, Caracas, 2000.

JIMÉNEZ, Ariel. «Utopías Americanas». Dans *Horizontes constructivos: la perspectiva latinoamericana*, sous la dir. de Colección Patricia Phelps de Cisneros. Centro de Estudios de la Modernidad; Universidad de Texas: Universidad de Texas, Austin, 2000.

CHRISTIE'S MAISON. *Latin American sale 21 November 2000 and 22 November 2000* Christie Manson, Christie's, New York, 2000.

MESQUITA, Ivo et PEDROSA, Adriano. «F[r]icciones: versiones del sur». Dans *Versiones del sur*, sous la dir. de Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía 12/XII/00-26/III/01. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía 2000.

MUSEO DE ARTES VISUALES ALEJANDRO OTERO. *Modernidad y postmodernidad : espacios y tiempos dentro del arte latinoamericano*. Caracas Venezuela: Museo Alejandro Otero 2000.

PINI, Ivonne. *En busca de lo propio: inicios de la modernidad en el arte de Cuba, México, Uruguay y Colombia 1920-1930*. Bogotá: Unibiblos Universidad Nacional de Colombia, 2000.

RAMÍREZ, Mari Carmen et OLEA, Héctor. *Heterotopías: Medio Siglo Sin-Lugar, 1918-1968*, 12 diciembre 2000- 27 febrero de 2001 Museo Nacional Centro de

- Arte Reina Sofía, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000.
- SOTHEBY'S. Latin American art, 2000 Sotheby's Auction; May 31 and June 1, Sotheby's, New York, 2000.
- . Latin American art: New York, 2000 Sotheby's Auction; November 20 and 21, Sotheby's, New York, 2000.
- TURNER, Jane. *Encyclopedia of Latin American & Caribbean Art*. New York: Grove's Dictionaries 2000.

2001

- ABERTH, Susan Latin American art: la belleza y la fuerza, April 25 - June 8 The Elkon Gallery, 2001, Latin American art: la belleza y la fuerza, The Elkon Gallery New York, 2001.
- ACHA, Juan. *Educación artística escolar y profesional México* : Trillas, 2001.
- MUSEO DE ARTE LATINOAMERICANO DE BUENOS AIRES. *Arte en América latina*. Buenos Aires: MALBA Colección Costantini 2001.
- MUSEUM OF LATIN AMERICAN ART. *Embarking on the millennium: Latin America's contribution to art of the 20th century*. Long Beach, CA: Museum of Latin American Art, 2001.
- MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. Texturas, tonalidades y resonancias latinoamericanas / Una lectura de la colección FEMSA, Noviembre 2001-Febrero 2002 Museo Nacional de Bellas Artes, Texturas, tonalidades y resonancias latinoamericanas Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2001.
- BARNITZ, Jacqueline. *Twentieth-century art of Latin America*. Austin: University of Texas Press 2001.
- BOIS, Yve Alain. *Abstracción geométrica: arte latinoamericano en la colección Patricia Phelps de Cisneros*. Cambridge, MA: Harvard University Art Museums 2001.
- BRYANT, Eric. «Ultrabaroque/Twentieth-century art of Latin America ». *Library Journal* 126, nº 6 (2001): 94.
- CABALLERO, Germán Rubiano. *Arte de América Latina 1981-2000*. : Inter-American Development Bank 2001.
- MAISON CHRISTIE. Latin American sale, 28 May Christie Manson, 2002: 29 May, 2002, Christie's, New York, 2001.
- COSTANTINI, Eduardo. *Arte en América latina*. Buenos Aires: Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires MALBA 2001.
- JIMÉNEZ, José. *El final del eclipse: el arte de América Latina en la transición al siglo XXI*. Madrid: Fundación Telefónica 2001.
- MAISON CHRISTIE. Latin American sale, Wednesday Christie Manson, 30 May 2001 and Thursday, 31 May 2001, Christie's, New York, 2001.

- . Latin American sale, 19 November Christie Manson, 2001 ; 20 November, 2001, Christie's, New York, 2001.
- MASIELLO, Francine. *The Art of transition: Latin American culture and neoliberal crisis*. Durham [N.C.]: Duke University Press 2001.
- MOSQUERA, Gerardo. *Adiós identidad: arte y cultura desde América Latina*. I Y II Foros Latinoamericanos. , édité par Museo Extremeño de Arte Contemporáneo. Extremadura: Editora Regional de Extremadura, 2001.
- MOSQUERA, Gerardo (Coord.). *Adiós identidad: arte y cultura desde América Latina*. I Y II Foros Latinoamericanos. . Madrid: Junta de Extremadura, Museo Extremeño de Arte Contemporáneo, 2001.
- PACHECO, Marcelo Eduardo et ARTUNDO, Patricia. *Museo de arte latinoamericano de Buenos Aires: colección Costantini*. México: Landucci Editores 2001.
- PINI, Ivonne. *Fragmentos de memoria*. Bogotá: Unibiblos Universidad Nacional de Colombia, 2001.
- RUBIANO CABALLERO, Germán. *Arte de América Latina: 1981-2000*. Washington, DC: Banco Interamericano de Desarrollo 2001.
- SOTHEBY'S. Latin American art, 2001 Sotheby's Auction; November 20 & 21, Sotheby's, New York, 2001.
- VIERA, Ricardo. *Latin American Artist-Photographers from the Lehigh University Art Galleries Collection*. Bethlehem, PA: Lehigh University Art Galleries 2001.
- WEINBERG, Jonathan. *Ambition and love in modern American art*. Yale publications in the History of Art. New Haven: Yale University Press 2001.

2002

- ACHA, Juan. *Sensibilidade cromatica de Ianelli*. Coleção Marta Traba. Sao Paulo: Publicacion Memorial, 2002.
- BAZZANO-NELSON, Florencia. "From Global to Regional: Marta Traba's definitions of latin american art." Communication présentée à la conférence The Association of Art Historian's 28th Annual Conference, University of Liverpool, 2002.
- CONGDON, Kristin G. et HALLMARK, Kara Kelley. *Artists from Latin American cultures: a biographical dictionary*. Westport, CT: Greenwood Press 2002.
- AMERICAN ART CORPORATION et LATIN AMERICAN ART,. «The Americas art directory = Directorio de arte de las Américas». v. Miami, Fl. Buenos Aires, Argentina: American Art Corp. , 2002.
- FELIX, Angel. Latin American graphics: the evolution of identity from the mythical to the personal, Museum of Latin American Art; 2003, Museum of Latin American Art, Long Beach, CA, 2002.
- JARAMILLO JIMÉNEZ, Carmen María. «Una mirada a los orígenes del arte campo de la crítica de arte en Colombia». Dans *Seminario Nacional de Teoría e*

Historia del Arte, 3-36. Medellín 2 al 4 de octubre: Universidad de Antioquia, Facultad de Artes, 2002.

RAMÍREZ, Mari Carmen et PAPANIKOLAS, Theresa. *Collecting Latin American art for the 21st century: International Center for the Arts of the Americas*. : The Museum of Fine Arts, Houston 2002.

VÁSQUEZ, Miguel et GRÁFICO, Masa Colectivo. *Latinoamérica gráfica: contemporary graphic design compilation*. Berlin: Gestalten Verlag 2002.

2003

MUSEUM OF LATIN AMERICAN ART. *Bruno Widmann: two seasons / dos estaciones*. Long Beach, CA: Museum of Latin America Art 2003.

———. *MOLAA: Museum of Latin American Art: the permanent collection*. Long Beach, Calif: Museum of Latin American Art, 2003.

BAZZANO-NELSON, Florencia. «From Marta Traba to Sister Wendy: arte por la tele». *Studies on Latin American Popular Culture*, 2003, 22 21-33.

GERSON, Denise Most et LOWE ART, Museum. *Paradise lost: aspects of landscape in Latin American art*. Coral Gables, Fla: University of Miami 2003.

GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Colección Metamorfosis. Buenos Aires: Siglo XXI Editores 2003.

HEDRICK, Tace. *Mestizo modernism: race, nation, and identity in Latin American culture, 1900-1940*. New Brunswick, N.J: Rutgers University Press 2003.

JIMÉNEZ, Ariel. Geo-metrías: abstracción geométrica latinoamericana en la Colección Cisneros = Geo-metries: Latin American geometric abstraction from the Cisneros Collection, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires; marzo-mayo de 2003, Fundación Cisneros Buenos Aires, 2003.

PINI, Ivonne. «Revisiones al manejo del tiempo histórico desde el arte latinoamericano». *Artes. La revista* 3/ julio-diciembre, nº 6 (2003): 64-78.

SILVA TÉLLEZ, Armando et MARTIN, Vincent. *Urban imaginaries from Latin America: Documenta 11*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2003.

TOLLEY-STOKES, Rebecca. «Artists from Latin American cultures». *Library Journal* 128, nº 1 (2003): 87.

2004

ANGEL, Felix (commisaire). *Latin American graphics: the evolution of identity from the mythical to the personal*, Aug. 12 – Nov. 7 Museum of Latin American Art, 2004, Museum of Latin American Art, Long Beach, CA, 2004.

MUSEUM OF MODERN ART. *Latin American and Caribbean modern and*

- contemporary art: a guide for educators*. The Teacher information Center at the Museum of Modern Art. New York: MoMA, Department of Education 2004.
- ARTUNDO, Patricia. *Arte latinoamericano Siglo XX: Obras Malba, Colección Costantini = 20th Century Latin American Art: Works Malba, Colección Costantini*. Buenos Aires: Malba, Colección Costantini 2004.
- BASILIO, Miriam, BERCHT, Fatima, CULLEN, Deborah, GARRELS, Gary et PÉREZ ORAMAS, Luis. *Latin American & Caribbean Art, March 4 through July 25 MOMA and the Museo del Barrio, 2004, Latin American & Caribbean Art, Museo del Barrio New York, 2004.*
- BENSON, Elizabeth P. *Retratos: 2,000 Years of Latin American Portraits*. San Antonio, Texas: San Antonio Museum of Art 2004.
- FLORES-HORA, David. «Tránsitos múltiples: dictaduras militares y arte en el Peru entre los años 68 y 80». Dans *Arte y crisis en iberoamérica: segundas jornadas de historia del arte*, sous la dir. de F.G. Schiappacasse, G.C. Aliaga et J.M.M. Silva. Santiago de Chile: RiL Editores, 2004.
- FRANK, Patrick. *Readings in Latin American modern art*. New Haven: Yale University Press 2004.
- ALDO CASTILLO GALLERY. 3+3=6 Prominent artist from Latin America, Aldo Castillo Gallery; August 5-31, Chicago, 2004.
- JIMÉNEZ, Ariel. *Diálogos : arte latinoamericano desde la colección Cisneros*. Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes : Fundación Cisneros, 2004.
- KING, John. *The Cambridge Companion to modern Latin American culture*. : Cambridge University Press 2004.
- RAMÍREZ, Mari Carmen et OLEA, Héctor. *Inverted utopias: avant-garde art in Latin America*. New Haven, London: Yale University Press, 2004.
- SUPERVIELLE, Marina Baron. *Arte argentino y latinoamericano del siglo XX: sus interrelaciones*. Buenos Aires: Fundación Espigas 2004.

2005

- LATINO ARTS ASOCIATION. *Magie Image: latin american artist living and working in Paris*, Latino Arts; Feb. 25 to Apr. 1, *Magie Image: latin american artist living and working in Paris*, s/d, Milwaukee, 2005.
- BARNITZ, Jacqueline. *The Latin American collection and exhibition as teaching resource*. Texas: University of Texas at Austin, 2005.
- BARTRA, Roger. *El duelo de los ángeles. Locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*. Obras de filosofía. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, Pre-Textos 2005.
- BAZZANO-NELSON, Florencia. «Cambios al margen: las teorías estéticas de Marta Traba». Dans *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Arte y Pensamiento. Buenos Aires: Siglo XXI,

2005.

———. «El legado de Ver y Estimar: Marta Traba y Prisma». Dans *Arte de posguerra: Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, sous la dir. de Andrea Giunta et Laura Malosetti Costa. Buenos Aires: Paidós, 2005.

———. «Marta Traba: en defensa de la crítica de arte». Dans *The conundra of vision: reflexivity in latin american visual culture*. Centre for Research in the Arts, Social Sciences and Humanities; University of Cambridge: s/d, 2005.

CHAPLIK, Dorothy. *Defining Latin American art / Hacia una definicion del arte latinoamericano*. Jefferson, N.C: McFarland & Company 2005.

INTERNATIONAL KIDS FOUNDATION. «Latin American Art Auction 2005». sous la dir. de International Kids Fund, 2005.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *Arte latinoamericano del siglo XX : otras historias de la historia*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza 2005.

HERZOG, Hans-Michael, LÓPEZ, Sebastián et RAUSCH, Felicitas. *Las horas: artes visuales de América Latina contemporánea = The hours: visual arts of contemporary Latin America*, Dublin IMMA - Irish Museum of Modern Art, Ireland. et 2005 - January 15 October 5, 2006, Daros-Latinamerica AG Zürich, Switzerland, 2005.

KORZILIUS, Jean-Loup. «L'oeuvre de Rugendas et l'historiographie de l'art aujourd'hui». Dans *Aira en réseau. Rencontre transdisciplinaire autour du roman de l'écrivain argentin César Aira: Un episodio en la vida del pintor viajero*, sous la dir. de Nella Arambasin. Littérature et histoire des pays de langues européennes, 69. Paris: Presses Universitaire de Franche-Comté, 2005.

MANDELL, Phyllis Levy. «Visiones latino art & culture». *School Library Journal* 51, n° 7 (2005): 46-46.

RAMÍREZ, Mari Carmen. «Sobre la pertinencia actual de una crítica comprometida ». Dans *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970*, sous la dir. de Marta Traba. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2005.

SOTHEBY'S. *Latin American art including property from the collection of Barbara and John Duncan*, 2005 Sotheby's Auction; New York May 24 & 25, Sotheby's, New York, 2005.

TRABA, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970*. [1973]. *Arte y pensamiento*. Buenos Aires: Siglo XXI 2005.

———. *Mirar en América*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho 2005.

TRABA, Marta, PIZARRO, Ana et COBO, Borda J. G. *Mirar en América*. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 2005.

2006

ALVAREZ, Lupe. *Pensamiento crítico en el nuevo arte latinoamericano*. Teguiense Lanzarote: Fund. César Manrique 2006.

- BENZACAR, Orly, CONVERTI, Julia, AUGUSTO, Idoyaga, PEDRAZA, Patricia et LASHERAS, Laura. *Circuitos latinoamericanos, circuitos internacionales: interacción, roles y perspectivas*. Buenos Aires: ArteBA Fundación 2006.
- CARAGOL, Taína. *Archival collections guide: survey of archives of Latin American art*. New York: Museum of Modern Art Library 2006.
- CONVERTI, Julia. *Circuitos latinoamericanos, circuitos internacionales: interacción, roles y perspectivas*. Buenos Aires: Fundación arteBA, 2006.
- CRAVEN, David. *Art and revolution in Latin America, 1910-1990*. : Yale University Press 2006.
- GUTIÉRREZ, Ramon et VINUALES, Rodrigo Gutiérrez. *Historia del arte iberoamericano/ History of the Latin American Art*. Madrid: Lunweg Editores 2006.
- HANOR, Stephanie, DEBOER, Spring et DAVIES, Hugh Marlais. *Transactions: Contemporary Latin American and latino art*. La Jolla, Calif: Museum of Contemporary Art, San Diego, University of Rochester, High Museum of, Weatherspoon Art Museum, 2006.
- OLEA, Héctor, RAMÍREZ, Mari Carmen et MARZIO, Peter C. *Versions and inversions: perspectives on avant-garde, art in Latin America*, Museum of Fine Arts Houston, 2006.
- RISHEL, Joseph J. et STRATTON-PRUITT, Suzanne. *The arts in Latin America, 1492-1820*. New Haven: Yale University Press 2006.
- TURNER, Jane. *The Encyclopedia of Latin American and Caribbean art*. : Oxford University Press, USA, 2006.
- VILLALOBOS, Álvaro. *Arte contemporáneo latinoamericano*. Toluca Estado de México: Universidad Autónoma del Estado de México, Escuela de Artes, 2006.

2007

- ADAMS, Beverly et RAMÍREZ, Mari Carmen. *Constructing a poetic universe: The Diane and Bruce Halle Collection of Latin American Art, March 11-June 10 2007* Museum of Fine Arts Houston, The Museum of Fine Arts Houston, 2007.
- MUSEUM OF MODERN ART. *The Latin American and Caribbean fund journal*. New York: Latin American and Caribbean Fund, Museum of Modern Art, 2007.
- BURON, Melissa Christy. «Come look with me: Latin American art». *School Library Journal* 53, n° 8 (2007): 134-134.
- CAMNITZER, Luis. *Conceptualism in Latin American art: didactics of liberation*. New York Review of Books. Vol. 54: University of Texas Press 2007.
- CARRANZA, L. E. «The arts in Latin America, 1492-1820». *Choice: Current Reviews for Academic Libraries* 44, n° 10 (2007): 1745-1745.
- CARTER, Curtis L, FORTIER, Jerome, SIMS, Lowery Stokes, ADES, Dawn,

- FLETCHER, Valerie J, LUCIE-SMITH, Edward et LOURIN-LAM, Lou. *Wifredo Lam in North América*. Milwaukee, Wis: Patrick and Beatrice Haggerty Museum of Art, Marquette University 2007.
- CASTLEBERRY, May, CARAGOL, Taina et BEVAN, Sheelagh. *América fantástica: art, literature, and the surrealist legacy in experimental publishing, 1938-1968*, November 6 The Museum of Modern Art, 2006-January 22, 2007, Museum of Modern Art New York, 2007.
- LANE, Kimberly. *Come look with me, Latin American art.* : Charlesbridge 2007.
- MAILHE, Alejandra «Les limites du visible: réflexions sur la représentation picturale de l'esclavage dans l'œuvre de Rugendas et de Debret». Dans, *Conserveries mémorielles. Revue transdisciplinaire de jeunes chercheurs* 3, Passé colonial et modalités de mise en mémoire de l'esclavage, (2007).
- PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. *The Geometry of hope: Latin American abstract art from the Patricia Phelps de Cisneros collection*, Jules 1 Blanton Museum of Art, 2007, Blanton Museum of Art, University of Texas at Austin Austin, 2007.
- RISHEL, Joseph. *Revelaciones. Las artes en América Latina*. México D.F. ;Philadelphia Pa. ;Los Angeles Calif.: Fondo de Cultura Económica; Antiguo Colegio de San Ildefonso; Philadelphia Museum of Art; Los Angeles Country Museum of Art 2007.
- SULLIVAN, Edward J. *The language of objects in the art of the Americas*. New Haven: Yale University Press 2007.
- TURNER, Nancy B. «The language of objects in the art of the Americas». *Library Journal* 132, n° 20 (2007): 114-114.

2008

- ACHA, Juan. *Las culturas estéticas de América Latina: magias, mitos y ritos panamericanos*. 2ed. éd. México D.F.: Trillas, 2008.
- . *Nuevas referencias sociológicas de las artes visuales: mass media, lenguajes, represiones y grupos. Ciclo de conferencias en la galería Cultura y Libertad.* . [1969]. édité par A. Miguel Lopez et Emilio Tarazona. Lima: IIMA - Universidad Ricardo Palma, 2008.
- ALTAMIRANO, Carlos et MYERS, Jorge. *Historia de los intelectuales en América Latina*. Conocimiento, 2 vol. Buenos Aires: Katz editores, 2008.
- ARTUNDO, Patricia. *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*. Ensayos Críticos. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2008.
- GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2008.
- GLANTZ, Shelley. «Come look with me: Latin American art». *Library Media Connection* 26, n° 4 (2008): 80-80.
- GOMEZ ECHEVERRI, Nicolas et PAILLÉ PLAZAS, Natalia. *En blanco y negro: Marta Traba en la televisión colombiana, 1954-1958*. Bogotá: Universidad de

los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, 2008.

HERRERA, Olga U, SORELL, V. A. et CARDENAS, Gilberto. *Toward the Preservation of a Heritage: Latin American and Latino Art in the Midwestern United States*. édité par Midwest Latino Arts Documentary Heritage Project et University of Notre Dame. Notre Dame, IN: Institute for Latino Studies, Univ. of Notre Dame 2008.

LOPEZ, A. Miguel et TARAZONA, Emilio «Juan Acha y la Revolución Cultural. La transformación de la vanguardia artística en el Perú a fines de los sesenta». [2008] Dans *Juan Acha, nuevas referencias sociológicas de las artes visuales: Mass-media, lenguajes, represiones y grupos* sous la dir. de Miguel Lopez et Emilio Tarazona. Lima: IIMA- Universidad Ricardo Palma, 2008.

TABORDA, Felipe et WIEDEMANN, Julius. *Latin American graphic design*. Hong Kong: Taschen 2008.

VERLICHAK, Victoria. «La cultura de la resistencia». Dans *El programa cultural y político de Marta Traba: relecturas*, sous la dir. de Gustavo Zalamea. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2008.

2009

MALOSETTI COSTA, Laura; GENÉ, Marcela. *Impresiones porteñas: imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Ensayo. Buenos Aires: Edhasa, 2009.

PEREZ, Juan Pablo. «Contra el arte latinoamericano. Entrevista a Gerardo Mosquera». *Ramona*, n° 91 (2009).

2010

BAZZANO-NELSON, Florencia. *Marta Traba en circulación*. Colección sin condición, édité par Gustavo Zalamea. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2010.

DOUGLAS, E. «Nexus New York: Latin/ American artists in the modern metropolis». *Choice: Current Reviews for Academic Libraries* 47, n° 9 (2010): 1676-1677.

GARCÍA, Soledad et MEZA, Alex. Arte en América, diciembre 2010 - Marzo 2010 Centro Cultural Palacio de la Moneda, Arte en América, Centro Cultural Palacio de la Moneda, Santiago de Chile, 2010.

2011

DOUGLAS, E. «Contemporary art in Latin America». *Choice: Current Reviews for*

Academic Libraries 48, n° 7 (2011): 1272-1272.

VICARIO, Gilbert, RAMÍREZ, Mari Carmen et CEREJIDO, Elizabeth. *Cosmopolitan routes : Houston collects Latin American art*. Houston, Tex. New Haven Conn.: Museum of Fine Arts, Distributed by Yale University Press, 2011.

2012

COOPER, Elizabeth. «Viewpoint: Art, politics, and the idea of Latin America». *Art Libraries Journal* 37, n° 4 (2012): 3-4.

DUPEYRAT, Jérôme. «Les livres d'artistes entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives». Esthétique, Université Rennes 2, 2012.

FREIRE, Mela Davila et ARANCIBIA, Pamela Sepulveda. «Artwork or document? Latin American materials at the Study Centre of the Museum of Contemporary Art of Barcelona (MACBA)». *Art Libraries Journal* 37, n° 4 (2012): 15-20.

JARA PARRA, Natalia. «Los proyectos críticos de Marta Traba y Nelly Richard: trayectos de la escritura sobre arte en Latinoamérica». Master, Universidad de Chile, 2012.

LUCKER, Amy. «Exploring bibliographic resources for Latin American art in New York City». *Libraries Journal* 37, n° 4 (2012): 36-38.

SERVIDDIO, Fabiana. *Arte y Critica en Latinoamérica*. Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, édité par Jose Emilio Burucua. Buenos Aires: Mino y Davila, 2012.

2013

RUGENDAS, Johann Moritz *Voyage pittoresque dans le Brésil*. [1835]. Paris: Hachette Livre BNF 2013.

Publications par type bibliographique

Livres

- ACHA, Juan. *Aproximaciones a la identidad latinoamericana*. México: Facultad de Arquitectura y Diseño de la UAEM, Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, 1996.
- . *Arte y sociedad: Latinoamérica el producto artístico y su estructura*. Sección de obras de sociología. 1a éd. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- . *Arte y sociedad: Latinoamérica sistema de producción*. Sección de obras de sociología. 1a. éd. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.
- . *Crítica del arte: teoría y práctica*. 1a. éd. México: Trillas, 1992.
- . *Crítica y ciencia social en América Latina*. Caracas, Venezuela: Equinoccio. Editorial de la Universidad Simón Bolívar, 1982.
- . *Educación artística escolar y profesional* México : Trillas, 2001.
- . *El arte y su distribución*. México: Universidad Nacional Autónoma, 1984.
- . *El consumo artístico y sus efectos*. 1e éd. México : Editorial Trillas 1988.
- . *Ensayos y ponencias latinoamericanistas*. Colección Galería Serie Estudios. Caracas, Venezuela: Ediciones Galería de Arte Nacional, 1984.
- . *Expresión y apreciación artísticas: artes plásticas*. 2ed. éd. México: Trillas, 1994.
- . *Hersúa: obras/escultura, persona/sociedad*. Coordinación de Humanidades. 1a éd. México: Universidad Nacional Autónoma de México 1983.
- . *Huellas críticas*. La Habana, Cuba: Instituto Cubano del Libro, 1994.
- . *Introducción a la creatividad artística*. 1a. éd. México: Trillas, 1992.
- . *Introducción a la teoría de los diseños*. México D.F.: Editorial Trillas, 1988.
- . *La apreciación artística y sus efectos*. 1er. éd. México D.F: Trillas, 1988.
- . *Las actividades básicas de las artes plásticas*. Dialogo Abierto. México D.F.: Coyoacán, 1994.

- . *Las culturas estéticas de América Latina: magias, mitos y ritos panamericanos*. 2ed. éd. México D.F.: Trillas, 2008.
- . *Las operaciones sensoriales en el consumo de las artes visuales*. Cuadernos de la División de Estudios de posgrado. México D.F: Escuela Nacional de Artes Plásticas; Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- . *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*. Diálogo abierto. México: Coyoacán 1997.
- . *Nuevas referencias sociológicas de las artes visuales: mass media, lenguajes, represiones y grupos. Ciclo de conferencias en la galería Cultura y Libertad*. . [1969]. édité par A. Miguel Lopez et Emilio Tarazona. Lima: IIMA - Universidad Ricardo Palma, 2008.
- . *Sensibilidade cromatica de Ianelli*. Coleção Marta Traba. Sao Paulo: Publicacion Memorial, 2002.
- . *Teoría del dibujo: su sociología y sus estéticas*. Diálogo Abierto. México D.F.: Coyoacán, 1999.
- MUSEO DE ARTE LATINOAMERICANO DE BUENOS AIRES,. *Arte en América latina*. Buenos Aires: MALBA Colección Costantini 2001.
- ALCINA FRANCH, José. *Historia del arte hispanoamericano*. 1a ed. éd. Madrid: Alhambra 1987.
- ALTAMIRANO, Carlos et MYERS, Jorge. *Historia de los intelectuales en América Latina*. Conocimiento, 2 vol. Buenos Aires: Katz editores, 2008.
- ALVAREZ, Lupe. *Pensamiento crítico en el nuevo arte latinoamericano*. Teguisse Lanzarote: Fund. César Manrique 2006.
- AMARAL, Aracy. *Arte moderno en América Latina*. Madrid: Taurus 1985.
- ISTITUTO ITALO-LATINO AMERICANO. *Arte contemporánea Latino Americana: Giovani E Maestri*. Roma: Istituto Italo-Latino Americano 1986.
- ANGULO IÑIGUEZ, Diego et MARCO DORTA, Enrique. *Historia del arte hispano-americano*. 3 vol. Barcelona: Salvat Editores, 1945.
- UNIVERSITY OF TEXAS AT SAN ANTONIO. *Directory of historians of Latin American art*. San Antonio, Tex.: Research Center for the Arts 1981.
- ARACIL, Amaral et RODRÍGUEZ, Diego. *El siglo XX: entre la muerte del arte y el arte moderno*. Madrid: Istmo, 1988.
- ARAUJO DE VALLEJO, Ema. *Marta Traba*. Bogotá: Planeta, 1984.
- ARGAN, Giulio Carlo. *El arte moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporàneos*. Madrid: Akal, 1991.
- ARMSTRONG, Elizabeth et ZAMUDIO-TAYLOR, Victor. *Ultrabaroque: aspects of post Latin American art*. La Jolla, Calif: Museum of Contemporary Art, San Diego, 2000.
- ARCHIVES OF AMERICAN ART. *The Papers of Latino & Latin American artists*. 1e éd. Washington, D.C: Archives of American Art, Smithsonian Institution 1996.

- MUSEUM OF LATIN AMERICAN ART,. *Bruno widmann: two seasons / dos estaciones*. Long Beach, CA: Museum of Latin America Art 2003.
- . *Embarking on the millennium: Latin america 's contribution to art of the 20th century*. Long Beach, CA: Museum of Latin American Art, 2001.
- . *MOLAA: Museum of Latin American Art: the permanent collection*. Long Beach, Calif: Museum of Latin American Art, 2003.
- MUSEUM OF MODERN ART. *The Latin American and Caribbean fund journal*. New York: Latin American and Caribbean Fund, Museum of Modern Art, 2007.
- . *Latin American and Caribbean modern and contemporary art: a guide for educators*. The Teacher information Center at the Museum of Modern Art. New York: MoMA, Department of Education 2004.
- . *Latin American Art 1931-1966*. New York: The Museum.
- . *Latin American artists of the twentieth century: press reviews*. New York: Museum of Modern Art
- . *New acquisitions, Latin American art. Archives pamphlet File: miscellaneous uncataloged material*.
- . *Preliminary proposal for a five-year program of Cultural Exchange between the United States and Latin America*. New York: The Museum, 1962.
- . *Press Releases*. New York City: Museum of Modern Art, 1967.
- MUSEUM OF MODERN ART, CASTLEMAN, Riva, ART, International Council of the Museum of Modern et CENTER FOR INTER-AMERICAN, Relations. *Latin American prints from the Museum of Modern Art*. New York: Center for Inter-American Relations 1974.
- NATIONAL GALLERY OF ART,. *Traveling exhibitions of Latin American art: a List of titles and sources of exhibitions* Washington, D.C.: U.S. Government Printing Office 1946.
- BRONX MUSEUM OF ARTS the et COLLEGE, Hostos Community. *Recent Latin American artist's books*. Bronx, N.Y: Bronx Museum of the Arts 1988.
- RESEARCH CENTER FOR THE ARTS. *Directory of historians of Latin American art*. San Antonio, Texas: Research Center for the Arts, University of Texas at San Antonio, 1981.
- ARTUNDO, Patricia. *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*. Ensayos Críticos. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2008.
- . *Arte latinoamericano Siglo XX: Obras Malba, Colección Costantini = 20th Century Latin American Art: Works Malba, Colección Costantini*. Buenos Aires: Malba, Colección Costantini 2004.
- UNIVERSITY OF TEXAS AT AUSTIN,. *Art of the Americas collection: the Latin American component*. Austin: University of Texas at Austin, 1974.
- . *Art of the Americas collection: the Latin American component*. Austin: University of Texas at Austin, 1974.

- . *Latin American research and publications at the University of Texas at Austin, 1893-1969*. Austin: University of Texas at Austin, 1971.
- . *University of Texas Art Museum, Latin American Component, Art of the Americas : ,1978*.
- . *University of Texas Art Museum, Latin American component, art of the Americas collection. : University of Texas at Austin, 1978*.
- BADDELEY, Oriana et FRASER, Valerie. *Drawing the Line: art and cultural identity in contemporary Latin America*. London: Verso 1989.
- BAILEY, Joyce Waddell. *Handbook of Latin American Art. Manual de arte latinoamericano: a bibliographic compilation*. Santa Barbara, Calif: ABC-Clio Information Services 1984.
- BALSEIRO, Maria Luisa, CAMERON, Dan et SMITH, Martin. *Cocido y crudo*. Madrid Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995.
- BARNITZ, Jacqueline. *The Latin American collection and exhibition as teaching resource*. Texas: University of Texas at Austin, 2005.
- . *Twentieth-century art of Latin America*. Austin: University of Texas Press 2001.
- BARNITZ, Jacqueline et GODWIN-TERNBACH, Museum. *Latin American Artists in the U.S, 1950-1970*. Flushing, N.Y: Godwin-Ternbach Museum at Queens College 1983.
- BARR, Alfred Hamilton. *III Bienal americana de arte*. Argentina: Universidad Nacional de Córdoba, 1966.
- BARTRA, Roger. *El duelo de los ángeles. Locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*. Obras de filosofía. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, Pre-Textos 2005.
- BAXLEY, Henry Willis, BISHOP, Nathaniel Holmes, BISHOP, William Henry, BOURNE, Benjamin Franklin, BRIGHAM, William Tufts, BUTTERWORTH, Hezekiah, CALDERÓN DE LA BARCA, Frances Erskine et al. *Relatos de viajeros de Estados Unidos en hispanoamérica S. XIX*. Clásicos Tavera. Madrid: Fundación Histórica Tavera 1999.
- BAYÓN, Damián. *La peinture de l'Amérique Latine : aux XXe siècle. . Paris: Menges, 1990*.
- . *Arte de ruptura*. Cuadernos de Joaquín Mórtiz; 24/25. México : , 1973.
- . *Artistas contemporáneos de América Latina*. Barcelona-Paris: Serbal 1981.
- . *Aventura plástica de hispanoamérica: pintura, cinetismo, artes de la acción (1940-1972)*. Breviarios del Fondo de Cultura Económica. México: Fondo de Cultura Económica 1974.
- . *El artista latinoamericano y su identidad*. Estudios. Caracas: Monte Avila Editores 1977.
- . *Historia del arte hispanoamericano, siglo XIX y XX*. Madrid: Alhambra, 1988.
- . *Pensar con los ojos: ensayos de arte latinoamericano*. México: Fondo De

- Cultura Económica 1993.
- BAYON, Damian et PONTUAL, Roberto. *La peinture de l'Amérique Latine au XXe siècle: identité et modernité*. Paris: Menges 1990.
- BAYÓN, Damián Carlos et AMARAL, Aracy A. *Arte moderno en América Latina* Madrid: Taurus 1985.
- BAYÓN, Damián. *América Latina en sus artes*. París: Unesco ed, 1974.
- . *El Artista latinoamericano y su identidad*. Caracas: Monte Avila Editores, 1977.
- . *Pensar con los ojos : ensayos de arte latinoamericano*. Colección Tierra firme. 2. éd. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- BAZZANO-NELSON, Florencia. *Marta Traba en circulación*. Colección sin condición, édité par Gustavo Zalamea. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2010.
- BEDOYA, Jorge. *El arte en América Latina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1973.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes, AMARAL, Aracy A. et LATINA, Fundação Memorial da América. *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo, Brasil: Memorial 1990.
- BENSON, Elizabeth P. *Retratos: 2,000 Years of Latin American Portraits*. San Antonio, Texas: San Antonio Museum of Art 2004.
- BENZACAR, Orly, CONVERTI, Julia, AUGUSTO, Idoyaga, PEDRAZA, Patricia et LASHERAS, Laura. *Circuitos latinoamericanos, circuitos internacionales: interacción, roles y perspectivas*. Buenos Aires: ArteBA Fundación 2006.
- BETHELL, Leslie. *A cultural history of Latin America: literature, music and the visual arts in the 19th and 20th centuries*. Cambridge: Cambridge University Press 1998.
- BILLER, Geraldine P, RODRÍGUEZ, Bélgica, SULLIVAN, Edward J. et PÉREZ DE MENDIOLA, Marina. *Latin American women artists = artistas latinoamericanas: 1915-1995*. Milwaukee: Milwaukee Art Museum 1995.
- BLEYS, Rudi. *Images of ambiente: homotextuality and Latin American art, 1810-today*. London: Continuum 2000.
- BOIS, Yve Alain. *Abstracción geométrica: arte latinoamericano en la colección Patricia Phelps de Cisneros*. Cambridge, MA: Harvard University Art Museums 2001.
- BULHÕES, Maria Amélia et KERN, Maria Lúcia Bastos. *Artes plásticas na América Latina contemporânea*. Porto Alegre, RS: Editora da Universidade, Universidade Federal do Rio Grande do Sul 1994.
- BURT, Eugene C. *Latin American art: five-year cumulative bibliography, 1985 Through 1989*. Seattle, WA : Data Arts 1991.
- CABALLERO, Germán Rubiano. *Arte de América Latina 1981-2000. : Inter-American Development Bank* 2001.
- CAMAYD-FREIXAS, Erik et GONZÁLEZ, José Eduardo. *Primitivism and identity*

- in Latin America: Essays on art, literature, and culture*. Tucson: University of Arizona Press 2000.
- CAMNITZER, Luis. *Conceptualism in Latin American art: didactics of liberation*. New York Review of Books. Vol. 54: University of Texas Press 2007.
- CARAGOL, Taína. *Archival collections guide: survey of archives of Latin American art*. New York: Museum of Modern Art Library 2006.
- CARTER, Curtis L, FORTIER, Jerome, SIMS, Lowery Stokes, ADES, Dawn, FLETCHER, Valerie J, LUCIE-SMITH, Edward et LOURIN-LAM, Lou. *Wifredo Lam in North América*. Milwaukee, Wis: Patrick and Beatrice Haggerty Museum of Art, Marquette University 2007.
- CASTEDO, Leopoldo. *América*. Santiago: Philips Chilena, 1991.
- . *Fundamentos culturales de la integración latinoamericana*. Santiago de Chile: Banco Interamericano de Desarrollo; Instituto para la Integración de América Latina y el Caribe; Fundación Felipe Herrera Lane; Dolmen Ediciones 1999.
- . *Historia del arte iberoamericano*. Madrid: Alianza Editorial 1988.
- . *Historia del arte y de la arquitectura latinoamericana desde la época precolombina hasta hoy*. [1. ed. en Castellano] éd. Santiago de Chile: Editorial Pomaire 1969.
- . *A history of Latin American art and architecture, from pre-columbian times to the present*. New York: Praeger 1969.
- CATLIN, Stanton Loomis et GRIEDER, Terence. *Art of Latin America since Independence*. New Haven, Conn: Yale University, 1966.
- . *Bibliography of latin american philosophy and art since independence*. Austin, Texas: Institute of Latin American Art, University of Texas, 1966.
- CEDRÓN, Aníbal. *Arte Latinoamericano: territorio de utopías*. Buenos Aires: Ediciones Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 1992.
- CHAPLIK, Dorothy. *Defining Latin American art / Hacia una definicion del arte latinoamericano*. Jefferson, N.C: McFarland & Company 2005.
- . *Latin American art: an introduction to works of the 20th century*. : McFarland & Company 1989.
- CHASE, Gilbert. *Contemporary art in Latin America: painting, graphic art, sculpture, Architecture*. New York: Free Press 1970.
- CHESNEY LAWRENCE, Luis. *El descubrimiento de América y el arte latinoamericano*. Venezuela: Editorial La Espada Rota, 1991.
- COHEN, Maria Manzari. *Latin American colonial art* The Brooklyn Museum collections: finding aid to documentary resources in the Museum Libraries & Archives. Brooklyn: The Brooklyn Museum Collections, 1990.
- COLVIN, Laurel et ARCHER, M. Huntington *Latin American images: selections from the Huntington Art Gallery's permanent collection of 20th century Latin American art*. Austin: University of Texas at Austin 1985.
- COLOLA: Committee on Latin America. *Latin American on literature, language,*

- art and music*. London: Cola, 1977.
- CONGDON, Kristin G. et HALLMARK, Kara Kelley. *Artists from Latin American cultures: a biographical dictionary*. Westport, CT: Greenwood Press 2002.
- CONVERTI, Julia. *Circuitos latinoamericanos, circuitos internacionales: interacción, roles y perspectivas*. Buenos Aires: Fundación arteBA, 2006.
- CORPORATION, American Art et ART, Latin American. «The Americas art directory = Directorio de arte de las Américas». v. Miami, Fl. Buenos Aires, Argentina: American Art Corp, 2002.
- COSTANTINI, Eduardo. *Arte en América latina*. Buenos Aires: Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires MALBA 2001.
- COSTANTINI, Eduardo, BONET, Juan Manuel et PACHECO, Marcelo Eduardo. *Claves Del Arte Latinoamericano: colección Costantini*. Barcelona: Fundación "la Caixa" 1999.
- CRAVEN, David. *Art and revolution in Latin America, 1910-1990*. : Yale University Press 2006.
- CURIEL, Gustavo, GONZÁLEZ MELLO, Renato et GUTIÉRREZ HACES, Juana. *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas*. Coloquio Internacional de Historia del Arte. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas 1994.
- DAVID HERBERT, Gallery. *Spanish and Latin-American artists*. New York, N.Y: David Herbert Gallery, 1961.
- EDELMAN, G. M. *The remembered present: a biological theory of consciousness*. : MIT Press, 1989.
- EDER, Rita, LAUER, Mirko et ACHA, Juan. *Teoría social del arte: bibliografía comentada*. Cuadernos de historia del arte. 1a éd. México: Universidad Nacional Autónoma de México; Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986.
- EDMONSON, Munro S, MADSEN, Claudia et COLLIER, Jane Fishburne. *Contemporary Latin American culture*. New Orleans: Middle American Research Institute, Tulane University, 1968.
- ESCOBAR, Ticio. *El arte en los tiempos globales: tres textos sobre arte latinoamericano*. Asunción: Editorial Don Bosco 1997.
- ESPACE PIERRE Cardin. *Art systems in Latin America*. Buenos Aires: Centro de Arte y Comunicación, Institute of Contemporary Arts, 1974.
- FINDLAY, James. A. *Modern Latin American art: a bibliography*. Connecticut: Greenwood Press, 1983.
- FRANCO, Jean. *Modern Culture of Latin America: society and the artist*. London: Harmondsworth, 1970.
- FRANK, Patrick. *Readings in Latin American modern art*. New Haven: Yale University Press 2004.
- FRÉROT, Christine et DARNET, Eugène. *Expressions actuelles: 62 artistes d'Amérique Latine à Nanterre: Espace Chevreul*. Nanterre: Service du développement culturel de la ville de Nanterre, 9 Octobre - 11 Novembre,

- 1992.
- GERSON, Denise Most et LOWE ART, Museum. *Paradise lost: aspects of landscape in Latin American art*. Coral Gables, Fla: University of Miami 2003.
- GESUALDO, Vicente. *Enciclopedia del arte en América*. Buenos Aires: Bibliográfica OMEBA 1968.
- GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Colección Metamorfosis. Buenos Aires: Siglo XXI Editores 2003.
- GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2008.
- GLUSBERG, Jorge. *Retórica del arte latinoamericano*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión 1978.
- GOLDMAN, Shifra *Dimensions of the Americas: art and social change in Latin America and the United States*. Chicago: University of Chicago Press 1994.
- GOLDMAN, Shifra. *Latin American art*. New York: College Art Association, 1992.
- GOMEZ ECHEVERRI, Nicolas et PAILLÉ PLAZAS, Natalia. *En blanco y negro: Marta Traba en la televisión colombiana, 1954-1958*. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, 2008.
- GÓMEZ SICRE, José. *Art in Latin America*. Washington, D.C: Pan American union 1950.
- . *Guía de las colecciones públicas de arte en la América Latina*. Wáshington: Unión Panamericana 1956.
- GUASCH, Ana María. *El arte del siglo XX en sus exposiciones: 1945-1995*. Barcelona: Del Serbal 1997.
- GUIDO, Angel. *Concepto moderno de la historia del arte : influencia [sic] de la "Einführung" en la moderna historiografía de arte*. Santa Fe [Argentina]: Imprenta de la Universidad Nacional del Litoral, 1936.
- . *Latindia : renacimiento latino en Iberoamérica*. Santa Fe: Ministerio de Educación de la Nación ; Universidad Nacional del Litoral, 1950.
- . *Redescubrimiento de América en el arte*. Buenos Aires: El Ateneo, 1944.
- GUTIÉRREZ, Ramon et VINUALES, Rodrigo Gutiérrez. *Historia del arte iberoamericano/ History of the Latin American Art*. Madrid: Lunwerg Editores 2006.
- GUTIÉRREZ, Samuel A. *Arquitectura de la época del Canal, 1880-1914, y sus paralelos norteamericanos, franceses y caribeños*. Panamá: EUPAN, 1984.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *Arte latinoamericano del siglo XX : otras historias de la historia*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza 2005.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo et GUTIÉRREZ, Ramón. *Pintura, escultura y fotografía en iberoamérica: siglos XIX y XX*. Madrid: Cátedra 1997.
- HANOR, Stephanie, DEBOER, Spring et DAVIES, Hugh Marlais. *Transactions:*

- Contemporary Latin American and latino art*. La Jolla, Calif: Museum of Contemporary Art, San Diego, University of Rochester, Weatherspoon High Museum of Art, , 2006.
- HARCOURT, Raoul. *Arts de l'Amérique*. Paris: Éditions du Chêne, 1948.
- HEDRICK, Tace. *Mestizo modernism: race, nation, and identity in Latin American culture, 1900-1940*. New Brunswick, N.J: Rutgers University Press 2003.
- HENRÍQUEZ UREÑA, P. et CHASE, G. *A concise history of Latin American culture*. London, 1966.
- HERRERA, Olga U, SORELL, V. A. et CARDENAS, Gilberto. *Toward the Preservation of a Heritage: Latin American and Latino Art in the Midwestern United States*. édité par Midwest Latino Arts Documentary Heritage Project et University of Notre Dame. Notre Dame, IN: Institute for Latino Studies, Univ. of Notre Dame 2008.
- HERRING, Hubert. *Evolución histórica de América Latina desde los comienzos hasta la actualidad*. : Buenos Aires EUDEBA, 1972.
- HONOUR, Hugh. *The new golden land : european images of América from the discoveries to the present time*. New York: Pantheon Books 1975.
- HOWARD-TILTON MEMORIAL, Library, KUPFER, Monica E. et TULANE, University. *A bibliography of contemporary art in Latin America: books, articles, and exhibition catalogs in the Tulane University Library, 1950-1980*. New Orleans, La: Center for Latin American Studies and Howard-Tilton Memorial Library, Tulane University 1983.
- COMITÉ ARGENTINO DEL ICOM. *Presencia de siglos: arte latinoamericano*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación y Comité Argentino del ICOM 1986.
- JIMÉNEZ, Ariel. *Diálogos: arte latinoamericano desde la colección Cisneros*. Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes : Fundación Cisneros, 2004.
- JIMÉNEZ, José. *El final del eclipse: el arte de América Latina en la transición al siglo XXI*. Madrid: Fundación Telefónica 2001.
- JIMÉNEZ, José et CASTRO FLÓREZ, Fernando. *Horizontes del arte latinoamericano*. Madrid: Tecnos 1999.
- KING, John. *The Cambridge Companion to modern Latin American culture*. : Cambridge University Press 2004.
- . *Modern Latin American fiction: a survey*. London: Faber, 1987.
- KUPFER, Monica E. *A bibliography of contemporary art in Latin America: books, articles, and exhibition catalogs in the Tulane University Library, 1950-1980*. Tulane, MI: Center for Latin American Studies and Howard-Tilton Memorial Library, Tulane University, 1983.
- LANE, Kimberly. *Come look with me, Latin American art*. : Charlesbridge 2007.
- LEENHARDT, Jacques, KALFON, Pierre et MATTELART, Armand. *Les Amériques latines en France*. Paris: Découverte Gallimard hors série;

- Ministère des Affaires Etrangères, 1992.
- LEWIS, Hanke. *A Guide to the material published in 1936 on anthropology, art, economies, education, folklore, geography, government, history, international relations law, language, and literature* Cambridge, Massachusett : Harvard University Press, 1937.
- MARTIN LUTHER KING MEMORIAL LIBRARY. *Artists from Latin America in Washington, D.C.* Washington, D.C.: s.n 1989.
- LINDSAY, Arturo. *Santería aesthetics in contemporary Latin American art.* Washington: Smithsonian Institution Press 1996.
- LIPPARD, Lucy. *Mixed blessing: new art in a multicultural América.* New York: Pantheon Books, 1990.
- LOMBÁN, Juan. *Historia del arte latinoamericano.* Buenos Aires: Asociación Cultural Kilmes 1994.
- LUCIE-SMITH, Edward. *Arte latinoamericano del Siglo XX.* Traduit par Hugo Mariani. Barcelona: Destino 1994.
- . *Latin American art of the 20th century.* London: Thames and Hudson 1993.
- MALOSETTI COSTA, Laura; Gené, Marcela. *Impresiones porteñas: imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires.* Ensayo. Buenos Aires: Edhasa, 2009.
- MASIELLO, Francine. *The Art of transition: Latin American culture and neoliberal crisis.* Durham [N.C.]: Duke University Press 2001.
- MARSAL, Juan Francisco, ed. *El Intelectual latinoamericano: un simposio sobre sociología de los intelectuales* Buenos Aires: Ediciones del Instituto, 1970.
- MORAES BELLUZZO, Ana Maria, ed. *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina.* . Sao Pablo: Editora UNESP, 1990.
- MESSER, T. M. et CAPA, C. *The Emergent decade: Latin American painters and painting in the 1960's.* : Cornell University Press, 1966.
- UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO et PLÁSTICAS, Escuela Nacional de Artes. *Arte contemporáneo en Latinoamérica: Argentina, Brasil, Colombia, Guatemala, México, Puerto Rico, Uruguay, Venezuela. Técnicas y materiales diversos, en dos y tres Dimensiones.* México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 1984.
- UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO et ESTÉTICAS, Instituto de Investigaciones. *Las academias de arte : VII coloquio internacional en Guanajuato.* Estudios de arte y estética. 1a éd. Ciudad Universitaria, México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.
- MONTIGNANI, John. *Books on Latin America and its art in the Metropolitan Museum of Art Library.* New York: Metropolitan Museum of Art, 1943.
- MORAIS, Federico. *Las artes plásticas en la América latina: del trance a lo transitorio.* La Habana: Casa de las Américas, 1979.

- MOSQUERA, Gerardo. *Adiós identidad: arte y cultura desde América Latina*. I Y II Foros Latinoamericanos. edité par Museo Extremeño de Arte Contemporáneo. Extremadura: Editora Regional de Extremadura, 2001.
- . *Beyond the fantastic: contemporary art criticism from Latin America*. : The MIT Press, 1996.
- MOSQUERA, Gerardo (Coord.). *Adiós identidad: arte y cultura desde América Latina*. I Y II Foros Latinoamericanos. . Madrid: Junta de Extremadura, Museo Extremeño de Arte Contemporáneo, 2001.
- MOYANO MARTIN, Dolores et LIBRARY OF, Congress. *Handbook of Latin American studies*. NO.48, Humanities : 1986. Austin (Texas): University of Texas Press, 1988.
- MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE (FRANCE) et MUSEUM OF MODERN ART (NEW YORK N.Y.). *Art d'Amérique latine, 1911-1968*. Paris: Musée national d'art moderne : Centre Georges Pompidou, 1992.
- JERSEY CITY MUSEUM. *Into the mainstream: ten Latin American artists working in New York*. Jersey City, N.J: Jersey City Museum 1986.
- ST LOUIS MUSEUM. *Art. Made in América; ten centuries of american art*. St Louis, 1995.
- NOÉ, Luis Felipe. *El arte de América Latina es la revolución*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello 1973.
- OROZCO, José Clemente. *Apuntes autobiográficos*. Cuadernos de lectura popular. México: Secretaría de Educación Pública, 1966.
- OSBORN, Elodie Courter. *Study book: contemporary Latin American art* Catalogue d'exposition, edité par San Francisco Museum of Art. San Francisco: San Francisco Museum of Art, Office of the Coordinator of Inter-American Affairs, 1941.
- MUSEO DE ARTES VISUALES ALEJANDRO OTERO. *Modernidad y postmodernidad : espacios y tiempos dentro del arte latinoamericano*. Caracas Venezuela: Museo Alejandro Otero 2000.
- PACHECO, Marcelo Eduardo et ARTUNDO, Patricia. *Museo de arte latinoamericano de Buenos Aires: colección Costantini*. México: Landucci Editores 2001.
- COMPAÑÍA DE ACERO DEL PACÍFICO. *Arte latinoamericano*. Santiago de Chile, 1965.
- PEDROSA, Mario et ARANTES, Otilia. *Textos escolhidos: política das artes*. Sao Pablo: Edusp, 1995.
- PELUFFO LINARI, Gabriel, ed. *Arte latinoamericano actual*. Montevideo: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 1995.
- PINI, Ivonne. *En busca de lo propio: inicios de la modernidad en el arte de Cuba, México, Uruguay y Colombia 1920-1930*. Bogotá: Unibiblos Universidad Nacional de Colombia, 2000.
- . *Fragments de memoria*. Bogotá: Unibiblos Universidad Nacional de Colombia, 2001.

- RAMÍREZ, Mari Carmen et OLEA, Héctor. *Inverted utopias: avant-garde art in Latin America*. New Haven, London: Yale University Press, 2004.
- RAMÍREZ, Mari Carmen et PAPANIKOLAS, Theresa. *Collecting Latin American art for the 21st century: International Center for the Arts of the Americas*. : The Museum of Fine Arts, Houston 2002.
- CENTER FOR INTER-AMERICAN RELATIONS. *Latin American paintings and drawings from the collection of John and Barbara Duncan*. New York : , 1970.
- RISHEL, Joseph. *Revelaciones. Las artes en América Latina*. México D.F. ;Philadelphia Pa. ;Los Angeles Calif.: Fondo de Cultura Económica; Antiguo Colegio de San Ildefonso; Philadelphia Museum of Art; Los Angeles Country Museum of Art 2007.
- RISHEL, Joseph J. et STRATTON-PRUITT, Suzanne. *The arts in Latin America, 1492-1820*. New Haven: Yale University Press 2006.
- RIVAS-RIVAS, Jorge. *Artistas Latinoamericanas en París*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1998.
- RODRÍGUEZ, Bélgica. *Images of silence: photography from Latin America and the Caribbean in the 80s*. Washington, D.C: Museum of Modern Art of Latin America, Organization of American States 1989.
- ROJAS, Miguel. *Dos encuentros. Encuentro de artistas plásticos del cono sur, Chile. Encuentro de Plástica Latinoamericana, Cuba*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1973.
- ROJAS, Ricardo. *Eurindia : ensayo de estética fundado en la experiencia histórica de las culturas americanas*. [1924]. Obras completas de Ricardo Rojas. Vol. 24. Buenos Aires: Editorial Losada, 1980.
- ROMERO, Mario César. *Mind and soul current trends in Latin American art*. East Stroudsburg, Pa: The Gallery, Fine Arts Building, East Stroudsburg State College 1981.
- ROWE, William et SCHELLING, Vivian. *Memory and modernity: popular culture in Latin America (Critical Studies in Latin American Culture)*. UK: Verso, 1991.
- RUBIANO CABALLERO, Germán. *Arte de América Latina: 1981-2000*. Washington, DC: Banco Interamericano de Desarrollo 2001.
- RUGENDAS, Johann Moritz *Voyage pittoresque dans le Brésil*. [1835]. Paris: Hachette Livre BNF 2013.
- SCOTT, John F. *Latin American art: ancient to modern*. Gainesville, Fla: University Press of Florida 1999.
- SERVIDDIO, Fabiana. *Arte y Critica en Latinoamérica*. Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, édité par Jose Emilio Burucua. Buenos Aires: Mino y Davila, 2012.
- SILVA TÉLLEZ, Armando et MARTIN, Vincent. *Urban imaginaries from Latin America: Documenta 11*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2003.
- SMITH, Robert et WILDER, Elizabeth. *Guide to the art of Latin American*.

- Washington: Government Printing Office, 1948.
- SMITH, Robert Chester. *The first history of Latin American art.* : Academy of American Franciscan History, 1946.
- SQUIRRU, Rafael. *Arte de América : 25 años de crítica.* Buenos Aires Argentina: Ediciones Gaglianone, 1979.
- SQUIRRU, Rafael *The challenge of the new man; a cultural approach to the Latin American scene.* Washington: Pan American Union 1964.
- STASTNY, Francisco et ISTITUTO ITALO-LATINO, americano. *La pintura latino americana colonial frente a los modelos de Rubens : para el Simposio "El Barroco Latino Americano", Instituto Italo Latino Americano, Roma, Abril 1980, 1981.*
- STATES, Organization of American. *External financing for Latin American development.* Baltimore, 1971.
- SULLIVAN, Edward J. *The language of objects in the art of the Americas.* New Haven: Yale University Press 2007.
- . *Latin American art in the twentieth century.* London: Phaidon Press 1996.
- SUPERVIELLE, Marina Baron. *Arte argentino y latinoamericano del siglo XX: sus interrelaciones.* Buenos Aires: Fundación Espigas 2004.
- SUREDA, Joan et GUASCH, Ana María. *La Trama de lo moderno.* Arte y estética. Madrid: Akal 1993.
- TABORDA, Felipe et WIEDEMANN, Julius. *Latin American graphic design.* Hong Kong: Taschen 2008.
- TENENBAUM, Barbara A. *Encyclopedia of Latin American history and culture.* New York: Scribner's 1995.
- THERAN, Susan. *Leonard's price index of Latin American art at Auction.* Newton, MA: Auction Index, Inc, 1999.
- TRABA, Marta. *Arte de América Latina, 1900-1980.* Washington D.C.: Banco Interamericano de Desarrollo 1994.
- . *Arte latinoamericano actual.* Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1972.
- . *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970.* [1973]. Arte y pensamiento. Buenos Aires: Siglo XXI 2005.
- . *La pintura nueva en Latinoamérica.* Bogotá: Ediciones Librería Central, 1961.
- . *Los cuatro monstruos cardinales.* México: Ediciones Era, 1965.
- . *Mirar en América.* Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho 2005.
- TRABA, Marta, PIZARRO, Ana et COBO, Borda J. G. *Mirar en América.* Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 2005.
- TURNER, Jane. *Encyclopedia of Latin American & Caribbean Art.* New York: Grove's Dictionaries 2000.

- . *The Encyclopedia of Latin American and Caribbean art.* : Oxford University Press, USA, 2006.
- PAN AMERICAN UNION. *Contemporary artists in Latin America.* Washington, D. C: Division of Intellectual Cooperation, Pan American Union 1945.
- . *Highlights of Latin American art.* Washington: Pan American Union 1955.
- . *Permanent collection of contemporary art of Latin America.* Washington, D.C: Pan American Union 1960.
- UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO et PLÁSTICAS, Escuela Nacional de Artes. *Arte Contemporáneo en Latinoamérica: Argentina, Brasil, Colombia, Guatemala, México, Puerto Rico, Uruguay, Venezuela. Técnicas y materiales diversos en dos y tres Dimensiones.* México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 1984.
- UNRUH, Vicky. *Latin American vanguards: The art of contentious encounters.* : Univ of California 1994.
- VÁSQUEZ, Miguel et GRÁFICO, Masa Colectivo. *Latinoamérica gráfica: contemporary graphic design compilation.* Berlin: Gestalten Verlag 2002.
- VICARIO, Gilbert, RAMÍREZ, Mari Carmen et CEREJIDO, Elizabeth. *Cosmopolitan routes : Houston collects Latin American art.* Houston, Tex. New Haven Conn.: Museum of Fine Arts, Distributed by Yale University Press, 2011.
- VIERA, Ricardo. *Latin American Artist-Photographers from the Lehigh University Art Galleries Collection.* Bethlehem, PA: Lehigh University Art Galleries 2001.
- VILLALOBOS, Álvaro. *Arte contemporáneo latinoamericano.* Toluca Estado de México: Universidad Autónoma del Estado de México, Escuela de Artes, 2006.
- WECHSLER, Diana et COSTA, Laura Malosetti. *Desde la otra vereda: momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina, 1880-1960.* Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1998.
- WEINBERG, Jonathan. *Ambition and love in modern American art.* Yale publications in the History of Art. New Haven: Yale University Press 2001.
- WEISS, Rachel et WEST, Alan. *Being America: essays on art, literature and identity from Latin America.* Fredonia, N.Y: White Pine Press 1991.
- WEITMAN, Wendy. *Arte latinoamericano 1920-1945 Selección de las colecciones del Museo De Arte Moderno de Nueva York: Argentina ... [et Al.] México,* D.F: Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Moderno 1996.
- YUDICE, George, FRANCO, Jean et FLORES, Juan. *On edge: the crisis of contemporary Latin American culture.* Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1992.
- ZEA, Leopoldo. *América Latina en sus ideas.* México: Siglo XXI Ediciones, 1986.
- . *Dependencia y liberación en la cultura latinoamericana.* México: Editorial Joaquín Mórtiz, 1974.

ZÉNDEGUI, Guillermo de. *Museum of Modern Art of Latin America*. Washington, D.C: General Secretariat, Organization of American States 1977.

Chapitres de livres

ACHA, Juan. «Hacia un pensamiento visual independiente». [1984] Dans *Hacia una teoría americana del arte*, sous la dir. de Juan ; Colombres Acha, Adolfo; Escobar, Ticio. Buenos Aires: Editorial del Sol 1991.

BAZZANO-NELSON, Florencia. «Cambios al margen: las teorías estéticas de Marta Traba». Dans *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Arte y Pensamiento. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

———. «El legado de Ver y Estimar: Marta Traba y Prisma». Dans *Arte de posguerra: Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, sous la dir. de Andrea Giunta et Laura Malosetti Costa. Buenos Aires: Paidós, 2005.

CATLIN, Stanton. «El artista viajero-cronista y la tradición empírica en el arte latinoamericano posterior a la Independencia ». Dans *Arte en Iberoamérica 1820-1980*, sous la dir. de Dawn Ades. Colección Encuentros. Serie Catálogos. Madrid: Ministerio de Cultura. Centro de Arte Reina Sofía. Centro Nacional de Exposiciones, 1989.

CHENET, Françoise. «L'artiste chargé de mission. Le rôle de l'artiste dans quelques missions scientifiques». Dans *L'oeil aux aguets ou l'artiste en voyage*, sous la dir. de François Moureau. Paris: Klincksieck, 1995.

FLORES-HORA, David. «Tránsitos múltiples: dictaduras militares y arte en el Peru entre los años 68 y 80». Dans *Arte y crisis en iberoamérica: segundas jornadas de historia del arte*, sous la dir. de F.G. Schiappacasse, G.C. Aliaga et J.M.M. Silva. Santiago de Chile: RiL Editores, 2004.

KALENBERG, Angel. «Mercado gusto y producción artística». Dans *América Latina en sus artes*, sous la dir. de Damián Bayón. 77-88. México D. F: Siglo XXI 1992.

KORZILIUS, Jean-Loup. «L'oeuvre de Rugendas et l'historiographie de l'art aujourd'hui». Dans *Aira en réseau. Rencontre transdisciplinaire autour du roman de l'écrivain argentin César Aira: Un episodio en la vida del pintor viajero*, sous la dir. de Nella Arambasin. Littérature et histoire des pays de langues européennes, 69. Paris: Presses Universitaire de Franche-Comté, 2005.

LOPEZ, A. Miguel et TARAZONA, Emilio «Juan Acha y la Revolución Cultural. La transformación de la vanguardia artística en el Perú a fines de los sesenta». [2008] Dans *Juan Acha, nuevas referencias sociológicas de las artes visuales: Mass-media, lenguajes, represiones y grupos* sous la dir. de Miguel Lopez et Emilio Tarazona. Lima: IIMA- Universidad Ricardo Palma, 2008.

RAMÍREZ, Mari Carmen. «Sobre la pertinencia actual de una crítica comprometida ». Dans *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas*

latinoamericanas: 1950-1970, sous la dir. de Marta Traba. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2005.

ROJAS-MIX, Miguel. «Las ideas artístico-científicas de Humboldt y su influencia en los artistas naturalistas que pasan a América a mediados del siglo XIX». Dans *Nouveau monde et renouveau de l'histoire naturelle*, sous la dir. de Marie-Cécile Bénassy-Berling. 85-114. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 1986.

TRABA, Marta. «Somos latinoamericanos». Dans *El artista latinoamericano y su identidad*, sous la dir. de Damian Bayón. Caracas: Monte Avila Editores 1977.

VERLICHAK, Victoria. «La cultura de la resistencia». Dans *El programa cultural y político de Marta Traba: relecturas*, sous la dir. de Gustavo Zalamea. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2008.

KARLHOLM, Dan. «Developing the picture: Wölfflin's performance art.». Dans, *Photography and Culture* 3, n° 2 (July 2010): 207-216. doi: 10.2752/175145110X12700318320512.

MAILHE, Alejandra «Les limites du visible: réflexions sur la représentation picturale de l'esclavage dans l'œuvre de Rugendas et de Debret». Dans, *Conserveries mémorielles. Revue transdisciplinaire de jeunes chercheurs* 3, Passé colonial et modalités de mise en mémoire de l'esclavage, (2007).

Catalogues et expositions

WOMEN'S CITY CLUB. Contemporary Latin American art. Detroit; March 8-25, Women's City Club, Detroit, 1942.

MUSEUM RIVERSIDE. Latin American exhibition of fine arts, Museum; New York World's Fair Riverside, Riverside museum New York, 1940.

AAVV. 100 artistes d'Amérique latine, Centre Culturel de Compiègne; 1983, 100 artistes d'Amérique latine, s/d, s/d, 1983.

———. America, bride of the sun. 500 years Latin American and the low countries, Royal Museum of Fine Arts Antwerp; February to May 1992, America, Bride of the sun. 500 years Latin American and the Low Countries, Imschoot books, Ghent, 1991.

———. FIAC Amérique Latine, Foire Internationale d'Art Contemporain; Pavillon du Parc; 15-20 septembre, FIAC Amérique Latine, Organisation Idées Promotion, Paris, 1999.

———. L'Amérique Latine à Paris - Fruits de l'exil, 8-15 décembre 1982 Grand Palais, L'Amérique Latine à Paris - Fruits de l'exil, Droits Socialistes de l'Homme, Paris, 1982.

———. L'art latino-américain à Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; 1962, s/d, Paris, 1962.

- . Pintura peruana. Década de los 90: homenaje a Juan Acha, Museo José Luis Cuevas. Museo de Arte de Lima, Catalogue de l'exposition réalisé au Musée Jose Luis Cuevas (Mexique) et au Musée de Lima, Museo José Luis Cuevas México, D.F.; Lima, 1996.
- ABERTH, Susan Latin American art: la belleza y la fuerza, April 25 - June 8 The Elkon Gallery, 2001, Latin American art: la belleza y la fuerza, The Elkon Gallery New York, 2001.
- ACHA, Juan. El antirretrato del dr. Villanueva: ocho oleos de Fernando Leal Audirac, Galeria de Arte Mexicano, El antirretrato del dr. Villanueva, Galeria de Arte Mexicano, México, 1984.
- ACHA, Juan et SAGÁSTEGUI, Oswaldo. Oswaldo Sagástegui : pugna de realidades, Agosto 2 - Septiembre 2 1990 Museo de Arte Moderno, Oswaldo Sagástegui : pugna de realidades, Museo de Arte Moderno, México, D.F, 1990.
- ADAMS, Beverly et RAMÍREZ, Mari Carmen. Constructing a poetic universe: The Diane and Bruce Halle Collection of Latin American Art, March 11-June 10 2007 Museum of Fine Arts Houston, The Museum of Fine Arts Houston, 2007.
- ADES, Dawn, BRETT, Guy, O'NEIL, Rosemary et CATLIN, Stanton Loomis. Art in Latin America: the Modern Era, 1820-1980, 14 December - 4 Mars National Museum. South Bank Centre, South Bank Centre London, 1989 - 1990.
- ALLOWAY, Lawrence, MILLS, Paul Chadbourne et WOOL, Robert. II Bial Americano de arte: 20 south american artists, 25 de septiembre al 12 de octubre de 1964 en la Ciudad Universitaria de la Universidad Nacional de Córdoba, II Bial Americano de arte, Industrias Kaiser Argentina, 1964.
- CASA DE LAS AMÉRICAS et ESSEX, University of. Cuerpos, redes, voces, tránsitos: horizontes cambiantes, 26 de Marzo-13 de Junio 1999 Casa de América, Obras de la colección de arte latinoamericano de la Universidad de Essex, Casa de América Madrid, 1999.
- CASA DE LAS AMÉRICAS. Encuentro de plástica latinoamericana, Casa de las Américas, Casa de las Américas, La Habana, Cuba, 16 y el 21 de octubre de 1973, Casa de las Américas, Museo Nacional, La Habana, Cuba, 1973.
- UNIVERSITY OF MASSACHUSETTS AT AMHERST. Tropic of Cancer, Tropic of Capricorn: contemporary latin american art. , University of Massachusetts at Amherst February 21 to March 25 1973. University Art Gallery, Tropic of Cancer, Tropic of Capricorn: Contemporary Latin American Art. , University of Massachusetts at Amherst, Amherst, 1973.
- ANGEL, Felix (commisaire). Latin American graphics: the evolution of identity from the mythical to the personal, Aug. 12 – Nov. 7 Museum of Latin American Art, 2004, Museum of Latin American Art, Long Beach, CA, 2004.
- ARMSTRONG, Elizabeth et ZAMUDIO-TAYLOR, Victor. Ultra Barroque: aspects of Post Latin American Art, San Diego; Sept. 22 -Jan 06 2001 Museum of Contemporary Art, Ultra Barroque: Aspects of Post Latin American Art, MCASD, California, 2000.

- CLEVELAND MUSEUM OF ART. Art of the Americas, Cleveland Museum of Art; Nov.8 1945 to Jan. 6 1946, Art of the Americas, Cleveland Museum of Art, Cleveland, 1945.
- INSTITUTE OF CONTEMPORARY ART. Latin America: new departures: a traveling exhibition Inc. Institute of Contemporary Art in Collaboration with Time, with the Assistance of the Pan American Union and the Participating Museums, The Institute Boston, 1961.
- JOHN AND MABLE RINGLING MUSEUM OF ART. Latin American Horizons, 1976, Fla.); Pensacola Art Center (Pensacola John and Mable Ringling Museum of Art.; Metropolitan Museum and Art Center (Miami, Fla.); Museum of Fine Arts (St. Petersburg, Fla.); Fort Lauderdale Museum of the Arts (Fort Lauderdale, Fla.), The Museum Sarasota, 1976.
- MUSEUM OF CONTEMPORARY HISPANIC ART. Tradition/Innovation in Latin American Art Museum of Contemporary Hispanic Art et 1987 Selected Works from the Collections of Paul A. Bourke ... [et Al.]: May 8-June 21, MOCHA New York, N.Y, 1987.
- MUSEUM OF MODERN ART. Painting from Latin America, William Rockhill Nelson Gallery of Art, Painting from Latin America, William Rockhill, Kansas, 1943.
- SMITH COLLEGE MUSEUM OF ART. An exhibition of american painting for a professor of american art, May 14-June 14 Smith College Museum of Art, 1964, Northampton, Mass, 1964.
- SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART. Contemporary Latin American Art, University of Wisconsin; July 12-Aug. 8, Contemporary Latin American Art, Exhibition 3, Section C, Museum of Modern Art, San Francisco, 1942.
- . Latin American Art, July 12-Aug. 8 Olivet College, Latin American Art Exhibition 3, Section A Museum of Modern Art, San Francisco, 1942.
- FESTIVAL INTERAMERICANO DE LAS ARTES et ARTES, Instituto Nacional de Bellas Artes. Magnet, New York: una selección de las mejores obras de pintores latinoamericanos residentes en Nueva York: Sala Diego Rivera, noviembre 5-noviembre 15: Primer Festival Interamericano de las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes México, D.F, 1964.
- MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. Texturas, tonalidades y resonancias latinoamericanas / Una lectura de la colección FEMSA, Noviembre 2001-Febrero 2002 Museo Nacional de Bellas Artes, Texturas, tonalidades y resonancias latinoamericanas Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2001.
- DALLAS MUSEUM OF FINE ARTS. South American Art Today, Dallas Museum of Fine Arts, Dallas Museum of Fine Arts, Dallas, 1959.
- HOTEL DES ARTS. Amériques Latines: Art Contemporain, 17 Novembre 1992-11 Janvier 1993 Hôtel des arts, Hôtel des arts Paris, 1993.
- INSTITUTE OF CONTEMPORARY ARTS et COMUNICACIÓN, Centro de Arte y. Latin American week in London, Institute of Contemporary Arts I.C.A, November 28th-December 6th, 1974, Centro de Arte y Comunicación Buenos Aires, 1974.

- SOCIETY OF THE FOUR ARTS. Latin-American Exhibition March 11 - March 31 Society of the Four Arts, 1943, Latin-American Exhibition Society of Four Arts, Palm Beach, 1943.
- LATINO ARTS ASOCIATION. Magie Image: latin american artist living and working in Paris, Latino Arts; Feb. 25 to Apr. 1, Magie Image: latin american artist living and working in Paris, s/d, Milwaukee, 2005.
- BARNITZ, Jacqueline et GODWIN-TERNBACH, Museum. Latin American artists in the U.S. before 1950, Godwin-Ternbach Museum at Queens College New York, 1981.
- BASILIO, Miriam, BERCHT, Fatima, CULLEN, Deborah, GARRELS, Gary et PÉREZ ORAMAS, Luis. Latin American & Caribbean Art, March 4 through July 25 MOMA and the Museo del Barrio, 2004, Latin American & Caribbean Art, Museo del Barrio New York, 2004.
- BAYÓN, Damián et SAKAI, Kazuya. 12 Latin american artists today September 28-November 2 University Art Museum, 1975, 12 Artistas latino americanos de hoy, University of Texas at Austin, Austin, 1975.
- BEARDSLEY, John et LIVINGSTON, Jane. Hispanic art in the United States: thirty contemporary painters and sculptors, Brooklyn Museum; June 9 to September 4, Hispanic art in the United States: thirty contemporary painters and sculptors, Brooklyn Museum, New York, 1987.
- BOZO, Dominique, RASMUSSEN, Waldo, SAYAG, Alain et SCHWEISGUTH, Claude. Art d'Amérique Latine, 1911-1968 Nueva York (Estados Unidos) Museum of Modern Art, París (Francia) Musée d' Art Moderne de la Ville de Paris y Centre Georges Pompidou et Sevilla (España) y Kunsthalle Estación Plaza de Armas, Colonia (Alemania), 1992-1993, Art d'Amérique Latine, 1911-1968, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1992.
- BRETT, Guy, CALDAS JÚNIOR, Waltércio, MENEZES, Luzinete et VENANCIO FILHO, Paulo. Transcontinental: an investigation of reality: nine Latin American artists, Ikon Gallery; Birgmingham and Cornerhouse; 1990, Transcontinental. Nine latin american artists, Verso, London, 1990.
- BUTTERFIELD, Butterfield &. Modern, contemporary & Latin American art, 24 October 1996 Auction, Butterfield & Butterfield, San Francisco, Calif, 1996.
- CAMNITZER, Luis. The Latin American Graphic Arts Biennial = Bienal Latinoamericana de artes graficas, September 25-December 21 Museum of Contemporary Hispanic Art, 1986, New York City, Museum of Contemporary Hispanic Art, New York, N.Y, 1986.
- CANCEL, Luis. The Latin American spirit: art and artists in the United States, 1920-1970, Bronx Museum of the arts; september 31 to january 29, The Latin American spirit: art and artists in the United States, 1920-1970, Bronx Museum of the arts, New York, 1988.
- CÁRDENAS, María Luz. Territorio comun, miradas diversas: artistas plásticos latinoamericanos en el siglo XX, Agosto 2000 Espacios Unión, Territorio común, miradas diversas, Espacios Unión, Caracas, 2000.
- CASTLEBERRY, May, CARAGOL, Taina et BEVAN, Sheelagh. América fantástica: art, literature, and the surrealist legacy in experimental publishing, 1938-

- 1968, November 6 The Museum of Modern Art, 2006-January 22, 2007, Museum of Modern Art New York, 2007.
- CAYC. Hacia un perfil del arte latinoamericano: muestra del grupo de los trece e invitados especiales, Centro de Arte y Comunicación; Junio de 1972, Centro de Arte y Comunicación Buenos Aires, 1972.
- ROCHESTER ART CENTER et PAN AMERICAN UNION. Exhibition of contemporary paintings from Latin America, August 1960 Rochester Art Center; Pan American Union, Rochester Art Center Rochester, Minn, 1960.
- ART INSTITUTE OF CHICAGO, Latin-American art in celebration of Pan American week, Apr. 12 to 19 1942 Art Institute of Chicago, Latin-American Art in celebration of Pan-American week, Art Institute of Chicago, Chicago, 1942.
- . The United States collects Pan American Art, July 22 - September 7 Art Institut of Chicago, 1959, The United States Collects Pan-American Art, The Institute, Chicago, 1959.
- CHITTERDEN DE CONDYLLIS, Sylvia. Cross-cultural currents in contemporary Latin American arts: an artists-in-residence profile and exhibition, 1992 Canning House, Cross-cultural currents in contemporary Latin American arts, Latin American Art Associations London, 1992.
- MAISON CHRISTIE. Latin American sale, 28 May Christie Manson, 2002: 29 May, 2002, Christie's, New York, 2001.
- GETTYSBURG COLLEGE et PAN AMERICAN UNION. Latin American art: a loan exhibition from the Pan American Union, Gettysburg College Christ Chapel Gallery, Washington, D.C, March 6 Through March 15, Latin American Art: A Loan Exhibition from the Pan American Union, Christ Chapel Gallery, Gettysburg, Pa, 1960.
- AURORA PUBLIC ART COMMISION. Latin American Master, Aurora; 1997, Latin American Master, s/d, Aurora, IL, 1997.
- UNITED STATES NEW YORK WORLD'S FAIR. Latin American exhibition of fine and applied art, June 2 to September 17 Riverside Museum, Latin American exhibition of fine and applied art, Riverside Museum, New York, 1939.
- BIENAL AMERICANA DE ARTE DE CÓRDOBA. BAA: II Bienal americana de arte de Córdoba - Ciudad Universitaria, 25 De Septiembre/12 De Octubre 1964, 25 De Septiembre/12 De Octubre 1964 Bienal Americana de Arte de Córdoba - Ciudad Universitaria, Publicaciones IKA 2a ed, Córdoba, Argentina, 1964.
- DAY, Holliday et STURGES, Hollister. Art of the fantastic: Latin America, 1920-1987, 1987 Indianapolis Museum of Art; June 28-September 13, Indianapolis Museum of Art Indianapolis, 1987.
- DU PONT, Diana C. Point counter point: two views of 20th-century Latin American Art, 1995-February 4 November 24, 1996, Santa Barbara Museum of Art, Point Counter Point: Two Views of 20th-Century Latin American Art, Santa Barbara Museum of Art Santa Barbara, California, 1995.
- MAISON CHRISTIE. Important Latin American paintings, drawings and sculpture

(part II): 16 May 1996 ; and, Latin American Paintings, Drawings, Sculptures and Haitian Paintings, 16 May 1996 Christie's East, Christie's, New York, 1996.

EDITH, C. Blum Preserving the past: Latin-American, African-American and European-American printmakers of the 1930s, Annandale-on-Hudson, New York, October 4-december, 1992.

EIELSON, Jorge Eduardo et ACHA, Juan. Nudos: Jorge Eielson, artista peruano, Bosque de Chapultepec Museo de Arte Moderno, Abril-Mayo, Nudos: Jorge Eielson, artista peruano, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, D.F, 1979.

FELIX, Angel. Latin American graphics: the evolution of identity from the mythical to the personal, Museum of Latin American Art; 2003, Museum of Latin American Art, Long Beach, CA, 2002.

ALDO CASTILLO GALLERY. 3+3=6 Prominent artist from Latin America, Aldo Castillo Gallery; August 5-31, Chicago, 2004.

ARCHER M. HUNTINGTON ART GALLERY,. Latin American drawings from the Barbara Duncan Collection, College of Fine Arts Archer M. Huntington Art Gallery, University of Texas at Austin, June 17-August 14, 1988, University of Texas at Austin, Austin, 1988.

KIMBERLY GALLERY. Contemporary Latin American Art, Kimberly Gallery, The Gallery Washington, D.C, 1989.

LAYTON ART GALLERY. Festival of Latin American Art, Milwaukee Art Institute Layton Art Gallery, 1942, Festival of Latin American Art, Layton Art Gallery, Milwaukee, 1942.

LANDAU, Myra et ACHA, Juan. «Myra Landau : en memoria de Anita Brenner. Pinturas recientes». sous la dir. de Museo de Arte Moderno (México) et Instituto Nacional de Bellas Artes (México). México, D.F.: Museo de Arte Moderno; Bosque de Chapultepec; Instituto Nacional de Bellas Artes, 1975.

LEAL AUDIRAC, Fernando et ACHA, Juan. «El Museo del hombre». sous la dir. de Galería de arte mexicano, 17 p. México: Galería de Arte Mexicano, 1992.

MESQUITA, Ivo et PEDROSA, Adriano. «F[r]icciones: versiones del sur». Dans *Versiones del sur*, sous la dir. de Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía 12/XII/00-26/III/01. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía 2000.

TORONTO ART GALLERY. American Painting 1865 - 1905 Winnipeg Art Gallery Toronto Art Gallery, Vancouver Art Gallery and Whitney Museum of American Art, Toronto, 1961.

GARCÍA, Soledad et MEZA, Alex. Arte en América, diciembre 2010 - Marzo 2010 Centro Cultural Palacio de la Moneda, Arte en América, Centro Cultural Palacio de la Moneda, Santiago de Chile, 2010.

GLUSBERG, Jorge. América Latina Museo Nacional de Bellas Artes Buenos Aires, Argentina, 1996.

GRIFFIN, Roberta. Latin American art, a women's view: Maria Brito-Avellana, Ana Mendieta, Elena Presser, 1981 October 5-November 13, Frances

- Wolfson Art Gallery, New World Center Campus, Miami-Dade Community College, Frances Wolfson Art Gallery, Miami, Florida, 1981.
- GRYNSZLEJN, Madeleine et HICKEY, Dave. About place: recent art of the americas, 1995 Art Institute of Chicago, About place: recent art of the americas, Art Institute of Chicago, Chicago, 1995.
- HERZOG, Hans-Michael, LÓPEZ, Sebastián et RAUSCH, Felicitas. Las horas: artes visuales de América Latina contemporánea = The hours: visual arts of contemporary Latin America, Dublin IMMA - Irish Museum of Modern Art, Ireland. et 2005 - January 15 October 5, 2006, Daros-Latinamerica AG Zürich, Switzerland, 2005.
- INSTITUTO DE CULTURA HISPÁNICA. Arte de América y España, mayo-junio 1963; Barcelona Instituto de Cultura Hispánica: catálogo general: Madrid, agosto-septiembre 1963, Madrid 1963.
- HONOUR, Hugh. The european vision of América : a special exhibition to honor the Bicentennial of the United States, Washington Cleveland Museum of Art with the collaboration of the National Gallery of Art, and the Réunion des Musées Nationaux, Paris, Cleveland Museum of Art Cleveland ;Kent Ohio, 1975.
- INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS, Artes et GALERÍA FERNANDO, Gamboa. Arte latinoamericano, 1920-1945 : selección de las colecciones del Museo de Arte Moderno de Nueva York Museo de Arte Galería Fernando Gamboa, del 28 de marzo al 20 de junio de 1996, Instituto Nacional de Bellas Artes México D.F, 1996.
- JIMÉNEZ, Ariel. Geo-metrías: abstracción geométrica latinoamericana en la Colección Cisneros = Geo-metries: Latin American geometric abstraction from the Cisneros Collection, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires; marzo-mayo de 2003, Fundación Cisneros Buenos Aires, 2003.
- KALENBERG, Angel. Amérique Latine: 10e Biennale de Paris, 17 septembre - 1er novembre 1977 10e biennale de Paris. Palais de Tokyo : Musée d'art moderne de la ville de Paris, Biennale de Paris, Paris, 1977.
- KIRKING, Clayton et SULLIVAN, Edward J. Latin American still life: reflections of time and place, October 17 Katonah Museum of Art, 1999-January 2, 2000: El Museo Del Barrio, New York, New York, February 10, 2000-May 21, 2000, Katonah Museum of Art Katonah, N.Y, 1999.
- KIRSTEIN, Lincoln et BARR, Alfred Hamilton. The Latin-American collection of the Museum of Modern Art, Museum of Modern Art, Museum of Modern Art, New York, 1943.
- KUNSTNERNES, Hus. Latin Amerika I Skandinavia, Latin-Amerika i Skandinavia. Kunstnernes hus. Oslo. 16. jan.-7. febr. 1971. Gentoft kunstvenner og Gentoft kommunalbestyrelse. Gentoft rådhus. Charlottenlund. 11. mars-28. mars 1971. Lunds konsthall, Lund. April 1971. Konsthallen. Göteborg. Juni-juli 1971, Oslo, Norway, 1971.
- LACHENA, François; Duverger, Christian. The arts of Latin America: Unesco travelling exhibition, United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, Paris, 1977.

- ESPACE LATINO-AMÉRICAIN. Chaîne L'Espace latino-américain (29 mars - 16 avril 1983), Chaîne s/d, Paris, 1983
- . Individu-elles L'Espace Latino-américain (17 avril - 25 mai), Individu-elles s/d, Paris, 1985
- . Magie-Image, Espace Latino-américain; 1983, Magie-Image, s/d, Paris, 1983.
- . Matta et l'Espace latino-américain Galerie Bellechasse (7 juin - 7 juillet 1982), Matta et l'Espace latino-américain, s/d, Paris, 1982.
- . Petits-formats d'artistes latino-américains à Paris Cité Universitaire (26 mai-13 juin) Maison de l'Argentine, s/d, Paris, 1981.
- LEAGUE, Saginaw Junior. Contemporary Latin American art, Saginaw Junior League; Oct. 5 to 19, Contemporary Latin American Art, s/d, 1942.
- GAIL BORDEN PUBLIC LIBRARY. Exposición de arte latinoamericano, Gail Borden Public Library; May 1993, s/d, Elgin, Illinois, 1993.
- MUSEUM LOWE ART. Latin American art in Miami collections, Lowe Art Museum Collection of the Museum of Modern Art of Latin America of the Organization of American States: Exhibition, University of Miami, October 11 Through November 25, 1979] The Museum Coral Gables, Fla, 1994.
- . Modern Latin American art, Lowe Art Museum Collection of the Museum of Modern Art of Latin America of the Organization of American States: Exhibition, University of Miami, October 11 Through November 25, 1979], The Museum Coral Gables, Fla, 1979.
- MACY'S. Paintings and sculpture from Latin America: the Art Gallery: Macy's Latin American fair, 17 January - 7 February The Art Gallery, 1942, R. H. Macy and Company, New York, 1942.
- MANRIQUE, Jorge A. Primer encuentro Iberoamericano de críticos de arte y artistas plásticos. Arte Iberoamericano de hoy, 18 de Junio Al 16 de Julio 1978 Museo de Bellas Artes de Caracas, Caracas, Venezuela, Museo de Bellas Artes de Caracas, Caracas 1978.
- MAISON, Christie. Latin American sale, Wednesday Christie Manson, 30 May 2001 and Thursday, 31 May 2001, Christie's, New York, 2001.
- . Latin American sale, 19 November Christie Manson, 2001 ; 20 November, 2001, Christie's, New York, 2001.
- . Latin American sale 21 November 2000 and 22 November 2000 Christie Manson, Christie's, New York, 2000.
- . The Latin American sale, 2 June Christie Manson, 1999: 3 June 1999, Christie's, New York, 1999.
- . The Latin American sale auction, Monday Christie Manson, 22 November 1999 at 7.00 Pm, Tuesday, 23 November 1999 at 10.00 Am, Christie's, New York, 1999.
- MARTIN, Jean-Hubert. Magiciens de la terre, Centre Georges Pompidou et Grande Halle de la Villette; 18 mai au 14 août 1989, Magiciens de la terre, Musée National d'art moderne Centre Georges Pompidou, Paris, 1989.

- MENDOZA CHAPA, Nora. Seis artistas latinos, Pontiac Art Center; Sept. 9 -Oct. 20, Seis artistas latinos, Pontiac Art Center, Pontiac, MI, 1989.
- MOSQUERA, Gerardo, PONCE DE LEON, Carolina et WEISS, Rachel. Ante América, 27 de Octubre al 20 de Diciembre de 1992. Biblioteca Luis Angel Arango (Bogotá), Ante América: Edición conmemorativa del Quinto Centenario del Descubrimiento de América, Departamento Editorial del Banco de la Republica, Santa Fe de Bogotá, Banco de la Republica; Biblioteca Luis Angel Arango, 1992.
- PASADENA ART MUSEUM. Latin American art through 1000 years, October 11 Through November 28 The Pasadena Art Institute, 1943, The Institute Pasadena [Calif.], 1943.
- . Latin American art through 1000 Years: The Pasadena Art Institute, October 11 Through November 28 Pasadena Art Museum, 1943, catalogue d'exposition, The Pasadena Art Institute, Pasadena [Calif.], 1943.
- RIVERSIDE MUSEUM. Latin American exhibition of fine and applied art, Riverside Museum, s.n.], [S.l.], 1940.
- WISTARIAHURST MUSEUM. Nuevas Vistas: new insights into contemporary Latin American art, Holyoke Wisteriahurst Museum, Massachusetts, September 7-October 26, 1985, The Museum, Holyoke, Mass, 1985.
- NISSEN, Brian et ACHA, Juan. Museo de Arte Moderno Bosque de Chapultepec, 30 de enero al 17 de marzo de 1975 Museo de Arte Moderno Bosque de Chapultepec; Instituto Nacional de Bellas Artes Mexico, El Instituto, México, D.F, 1975.
- OLEA, Héctor, RAMÍREZ, Mari Carmen et MARZIO, Peter C. Versions and inversions: perspectives on avant-garde, art in Latin America, Museum of Fine Arts Houston, 2006.
- MUSEO DE ARTES VISUALES ALEJANDRO OTERO. Sin fronteras: arte Latinoamericano actual, Museo de Artes Visuales Alejandro Otero; 11 noviembre al 16 marzo de 1997, Sin Fronteras: Arte Latinoamericano Actual, Museo Alejandro Otero Caracas, 1997.
- ASSOCIATION POUR LA PROMOTION DES ARTS A L'HOTEL DE VILLE DE PARIS. Jeunes artistes Latino-Américains, Hôtel De Ville De Paris Salle Saint-Jean, 10 Mars/13 Avril 1981, Jeunes artistes Latino-Américains, Paris, 1981.
- MUSEE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS. Artistes Latino-Américains de Paris, Juin 1965 Musée d'Art Moderne de la Ville De Paris, Musée d'art Moderne de la Ville de Paris Paris, 1965.
- PAU-LLOSA, Ricardo. The figure in Latin American art, January 22nd Through March 1st The Bass Museum of Art, 1981, The Museum Miami Beach Florida, 1981.
- PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. The Geometry of hope: Latin American abstract art from the Patricia Phelps de Cisneros collection, Jules 1 Blanton Museum of Art, 2007, Blanton Museum of Art, University of Texas at Austin Austin, 2007.

- PRICE, Barbara, GARRIGUES, Suzanne et LOCKPEZ, Inverna. Rejoining the spiritual: the land in contemporary Latin American art = Recobrando lo espiritual: la tierra en el arte latinoamericano contemporáneo, February 14-March 31 Maryland Institute College of Art, 1994 Maryland Institute College of Art Baltimore, Md, 1994.
- RAMÍREZ, Mari Carmen, ADAMS, Beverly, CAMNITZER, Luis, JAAR, Alfredo et MEIRELES, Cildo. Encounters/Displacements: Luis Camnitzer, Alfredo Jaar, Cildo Meireles, College of Fine Arts Archer M. Huntington Art Gallery, University of Texas at Austin, June 17-August 14, 1988, Archer M. Huntington Art Gallery, College of Fine Arts, the University of Texas at Austin Austin, 1992.
- RAMÍREZ, Mari Carmen et OLEA, Héctor. Heterotopías: Medio Siglo Sin-Lugar, 1918-1968, 12 diciembre 2000- 27 febrero de 2001 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000.
- RASMUSSEN, Waldo, BERCHT, Fatima et FERRER, Elizabeth. Latin American artists of the twentieth century, June 6 - September 7 Museum of Modern Art; International Council of the Museum of Modern Art, 1993, Museum of Modern Art New York, 1993.
- RASMUSSEN, Waldo et SULLIVAN, Edward J. Artistas Latinoamericanos del siglo XX, Museum of Modern Art; International Council of the Museum of Modern Art; Estación Plaza de Armas, Ayuntamiento de Sevilla Seville, 1992.
- ROJO, Vicente, BAYÓN, Damián et ACHA, Juan. Vicente Rojo Harry Ransom Center Michener Galleries et April - May University of Texas at Austin, University of Texas at Austin, Austin, 1978.
- SANJURJO, Annick. Contemporary Latin American artists Exhibitions at the Organization of American States 1965-1985, Scarecrow Press Metuchen, N.J., 1993.
- TRINITY SCHOOL. Latin American art today, February 10 to March 6 Trinity School, 1964, The School, New York, 1964.
- SHAPIRO, Joseph Randall. The United States collects Pan American art, Art Institute of Chicago; 1959, The United States Collects Pan American Art, Art Institute of Chicago, Chicago, 1959.
- SICRE, José Gómez. 20th century Latin American naive art, March 15 Through April 22 Art Center in La Jolla, 1964, La Jolla, 1964.
- COLLEGE SMITH. Latin-American art from the collections, 1979 Smith College Museum of art; September 7-October 14; November 30-December 21, The Exhibition of the Century--One Hundred Years of Collecting at the Smith College Museum of Art, 1879-1979, Smith College Museum of Art, Northampton, Mass, 1979.
- SOTHEBY'S. Latin American art, 1995 Sotheby's Auction; November 21, Sotheby's, New York, 1995.
- . Latin American art, Sotheby's Auction; 23-24 November 1998, Sotheby's, New York, 1998.

- . Latin American art, 2000 Sotheby's Auction; May 31 and June 1, Sotheby's, New York, 2000.
- . Latin American art, 2001 Sotheby's Auction; November 20 & 21, Sotheby's, New York, 2001.
- . Latin American art from the Barratt-Brown collection, Sotheby's Auction; 25 November 1997, Sotheby's, New York, 1997.
- . Latin American art including property from the collection of Barbara and John Duncan, 2005 Sotheby's Auction; New York May 24 & 25, Sotheby's, New York, 2005.
- . Latin American art: New York, 2000 Sotheby's Auction; November 20 and 21, Sotheby's, New York, 2000.

ORGANIZATION OF AMERICAN STATES. Tribute to the arts of the Americas, March 15-April 17 1974 OAS Headquarters, Organization of American States Washington, 1974.

STOFFLET, Mary, GOLDMAN, Shifra M, ZEA DE URIBE, Gloria et RODRÍGUEZ, Bélgica. Latin american drawings today: San Diego Museum of Art, 1991 San Diego Museum of Art, San Diego Museum of Art, San Diego, 1991.

STRINGER, John. The first América: selections from the Nancy Sayles Day Collection of Modern Latin American art. , Rhode Island School of Design Museum of Art, October 23-December 24, 1966, Museum of Art, Rhode Island School of Design, New York, 1966.

STUDIES, Horace H. Rackman School of Graduate. Latin American and pre-columbian art, University of Michigan; July 7-25, Latin American and pre-columbian art, Ann Arbor, Michigan, 1939.

TAYLOR, René, RUIZ DE FISCHLER, Carmen T, BENÍTEZ, Miramar, COLÓN, Doreen et BENÍTEZ, Marimar. Colección de arte Latinoamericano = Latinamerican art collection, Museo de Arte de Ponce Museo de Arte de Ponce Puerto Rico, 1993.

ULEN, Sarah. Two decades; American art from the collection of the Smith College Museum of Art 1978 Montclair Art Museum, Montclair, N.J. : The Museum, Northampton, Mass, 1978.

PAN AMERICAN UNION. Art of the Americas: in celebration of Pan American week, December 19 Pan American Union, 1955 to January 14, 1956, The Union Washington, D.C, 1955.

- . Artists of the United States in Latin America, November 19 to December 18 Pan American Union, 1951, , The Union Washington, D.C, 1951.
- . Artists of the United States in Latin America 2, November 19 to December 18 Pan American Union, 1951,, The Union Washington, D.C, 1955.
- . Exhibition of contemporary painting from Latin America, Rochester Art Center; Aug. 1960, Exhibition of contemporary painting from Latin America, Pan American Union, Washington DC, 1960.

BRANDEIS UNIVERSITY et PAN AMERICAN UNION. Brandeis art exhibition and auction of latin american art, contemporary paintings, drawings,

graphics, sculpture and pre-columbian art, Washington. Mars 5-7
International Club, Brandeis art exhibition and auction of latin american
art, Brandeis University, Washington, 1965.

MASSACHUSETTS UNIVERSITY. Tropic of Cancer, Tropic of Capricorn :
contemporary Latin American art. , February 21 to March 25 Massachusetts
University, 1973, [s.n.], Amherst, 1973.

WEISMANN, Elizabeth Wilder et D'HARNONCOURT, Rene. Studies in Latin
American art, New York Proceedings of a conference held in the Museum of
Modern Art, 28-31 May 1945, under the auspices of the Joint Committee on
Latin American Studies of the American Council of Learned Societies, the
National Research Council and the Social Science Research Council,
American Council of Learned Societies Washington, 1949.

WHEELER, Monroe. Looking south: Latin American art in New York collections,
May 16-July 28 Center for Inter-American Relations, 1972, Center for Inter-
American Relations, New York, 1972.

Papers

BAZZANO-NELSON, Florencia. «Marta Traba: en defensa de la crítica de
arte». Dans *The conundra of vision: reflexivity in latin american visual culture*.
Centre for Research in the Arts, Social Sciences and Humanities; University of
Cambridge: s/d, 2005.

GLUSBERG, Jorge. «Aproximación metodológica para una comprensión de
la retórica del arte Latinoamericano». Dans *Congreso iberoamericano de críticos
de arte y artistas, plásticos*. Buenos Aires, Argentina: Centro de Arte y
Comunicación 1978.

GUIDO, Angel. «América frente a Europa en el arte». Dans *Disertación
pronunciada en el acto de la inauguración de los cursos universitarios en el local de
la Facultad de química el 21 de marzo de 1936*. Santa Fe: Imprenta de la
Universidad Nacional del Litoral, 1936.

———. «América frente a Europa en el arte. ». Dans *América frente a
Europa en el arte*. , 23. Facultad de Química, Universidad de Santa Fe: Imprenta
de la Universidad Nacional del Litoral, 1936.

JARAMILLO JIMÉNEZ, Carmen María. «Una mirada a los orígenes del arte
campo de la crítica de arte en Colombia». Dans *Seminario Nacional de Teoría e
Historia del Arte*, 3-36. Medellín 2 al 4 de octubre: Universidad de Antioquia,
Facultad de Artes, 2002.

JIMÉNEZ, Ariel. «Utopías Americanas». Dans *Horizontes constructivos: la perspectiva latinoamericana*, sous la dir. de Colección Patricia Phelps de Cisneros. Centro de Estudios de la Modernidad; Universidad de Texas: Universidad de Texas, Austin, 2000.

Articles

ACHA, Juan. «Las artes plasticas como sistema de producción cultural». *Cuadernos del Centro de Investigacion de Artes Visuales* 3, n° 10 (1978): 24 p.

———. «Peru». *Art in Latin America today*, n° 4 (1961): 19 p.

———. «Hacia una crítica de arte como productora de teorías». *Artes Visuales*, 197713.

———. «La crítica de arte en Latinoamérica». *Re-Vista*, 197913.

———. «La necesidad latinoamericana de redefinir el arte». *Revista Eco*, 1975177 244-264.

BARBERENA, E. «Latinoarte: information on Latin American art». *Art Libraries Journal* 20, n° 3 (1995): 8-10.

BAZZANO-NELSON, Florencia. «From Marta Traba to Sister Wendy: arte por la tele». *Studies on Latin American Popular Culture*, 2003,22 21-33.

BENFORADO, Susan, BROWN, Jack Perry et REED, Marcia C. «Modern Latin American art: a bibliography». *Art Documentation: Bulletin of the Art Libraries Society of North America* 3, n° 2 (1984): 73-74.

BRYANT, Eric. «Ultrabaroque/Twentieth-century art of Latin America ». *Library Journal* 126, n° 6 (2001): 94.

BURON, Melissa Christy. «Come look with me: Latin American art». *School Library Journal* 53, n° 8 (2007): 134-134.

CARRANZA, L. E. «The arts in Latin America, 1492-1820». *Choice: Current Reviews for Academic Libraries* 44, n° 10 (2007): 1745-1745.

COOPER, Elizabeth. «Viewpoint: Art, politics, and the idea of Latin America». *Art Libraries Journal* 37, n° 4 (2012): 3-4.

DI TELLA, Andres. «Marta Traba: memoria de una palabra certera y bella». *Tiempo Argentino*, 1983.

DOUGLAS, E. «Contemporary art in Latin America». *Choice: Current Reviews for Academic Libraries* 48, n° 7 (2011): 1272-1272.

———. «Nexus New York: Latin/ American artists in the modern metropolis». *Choice: Current Reviews for Academic Libraries* 47, nº 9 (2010): 1676-1677.

FINDLAY, James et PECK, Elizabeth A. «Handbook of Latin American art: a bibliographic compilation Manual de arte Latinoamericano: compilación bibliográfica». *Art documentation: Bulletin of the Art libraries society of North America* 4, nº 1 (1985): 34-34.

FREIRE, Mela Davila et ARANCIBIA, Pamela Sepulveda. «Artwork or document? Latin American materials at the Study Centre of the Museum of Contemporary Art of Barcelona (MACBA)». *Art Libraries Journal* 37, nº 4 (2012): 15-20.

GLANTZ, Shelley. «Come look with me: Latin American art». *Library Media Connection* 26, nº 4 (2008): 80-80.

GOLDMAN, Shifra. «Identifying Latin American art: are the lines accurately drawn?». *Art History* Vol. 13, nº 4 (1990): 5.

LIKNESS, Craig et STAHL, Joan. «Artistic representation of Latin American diversity: sources and collections». *Art Documentation: Bulletin of the Art Libraries Society of North America* 13, nº 1 (1994): 37-38.

LUCKER, Amy. «Exploring bibliographic resources for Latin American art in New York City». *Libraries Journal* 37, nº 4 (2012): 36-38.

MANDELL, Phyllis Levy. «Visiones latino art & culture». *School Library Journal* 51, nº 7 (2005): 46-46.

MELVILLE, Annette. «Art in Latin America». *Library Journal* 114, nº 17 (1989): 79.

PEREZ, Juan Pablo. «Contra el arte latinoamericano. Entrevista a Gerardo Mosquera». *Ramona*, nº 91 (2009).

PINI, Ivonne. «Revisiones al manejo del tiempo histórico desde el arte latinoamericano». *Artes. La revista* 3/ julio-diciembre, nº 6 (2003): 64-78.

REYES, Alfonso. «Las nuevas artes». *Tricolor*, nº 16 de septiembre (1944).

STERN, Peter. «'Desesperadamente buscando a Frida': some bibliographical source for reference in Latin American art». *Art Reference Services Quarterly* 1, nº 1 (1992): 37-54.

TOLLEY-STOKES, Rebecca. «Artists from Latin American cultures». *Library Journal* 128, nº 1 (2003): 87.

TRABA, Marta. «El arte de la resistencia». *Revista Eco*, nº 181 (1975): 95-99.

———. «Historia abierta del arte colombiano». *Museo de Arte Moderno "La Tertulia", Cali*. (1974).

———. «¿Qué quiere decir "un arte americano"». *Revista Mito I*, nº Febrero-Marzo Nro. 6 (1956): 196-201.

----- . «La Cultura de la incultura en Colombia». *Diario de Occidente*, 1964.

TURNER, Nancy B. «The language of objects in the art of the Americas». *Library Journal* 132, nº 20 (2007): 114-114.

WEISMANN, Elizabeth Wilder. «The history of art in Latin America, 1500-1800: Some trends and challenges in the last decade». *Latin American Research Review* 10, nº 1 (1975): 7-50.

Publications par auteur

Divers auteurs

- AAVV. 100 artistes d'Amérique latine, Centre Culturel de Compiègne; 1983, 100 artistes d'Amérique latine, s/d, s/d, 1983.
- . America, bride of the sun. 500 years Latin American and the low countries, Royal Museum of Fine Arts Antwerp; February to May 1992, America, Bride of the sun. 500 years Latin American and the Low Countries, Imschoot books, Ghent, 1991.
- . FIAC Amérique Latine, Foire Internationale d'Art Contemporain; Pavillon du Parc; 15-20 septembre, FIAC Amérique Latine, Organisation Idées Promotion, Paris, 1999.
- . L'Amérique Latine à Paris - Fruits de l'exil, 8-15 décembre 1982 Grand Palais, L'Amérique Latine à Paris - Fruits de l'exil, Droits Socialistes de l'Homme, Paris, 1982.
- . L'art latino-américain à Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; 1962, s/d, Paris, 1962.
- . Pintura peruana. Década de los 90: homenaje a Juan Acha, Museo José Luis Cuevas. Museo de Arte de Lima, Catalogue de l'exposition réalisé au Musée Jose Luis Cuevas (Mexique) et au Musée de Lima, Museo José Luis Cuevas México, D.F.; Lima, 1996.

Aberth, Susan

- ABERTH, Susan Latin American art: la belleza y la fuerza, April 25 - June 8 The Elkon Gallery, 2001, Latin American art: la belleza y la fuerza, The Elkon Gallery New York, 2001.

Acha, Juan

- ACHA, Juan. *Aproximaciones a la identidad latinoamericana*. México: Facultad de Arquitectura y Diseño de la UAEM
Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, 1996.

- . *Arte y sociedad: Latinoamérica el producto artístico y su estructura*. Sección de obras de sociología. 1a éd. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- . *Arte y sociedad: Latinoamérica sistema de producción*. Sección de obras de sociología. 1a. éd. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.
- . *Crítica del arte: teoría y práctica*. 1a. éd. México: Trillas, 1992.
- . *Crítica y ciencia social en América Latina*. Caracas, Venezuela: Equinoccio. Editorial de la Universidad Simón Bolívar, 1982.
- . *Educación artística escolar y profesional* México: Trillas, 2001.
- . El antirretrato del dr. Villanueva: ocho oleos de Fernando Leal Audirac, Galería de Arte Mexicano, El antirretrato del dr. Villanueva, Galería de Arte Mexicano, México, 1984.
- . *El arte y su distribución*. México: Universidad Nacional Autónoma, 1984.
- . *El consumo artístico y sus efectos*. 1e éd. México: Editorial Trillas 1988.
- . *Ensayos y ponencias latinoamericanistas*. Colección Galería Serie Estudios. Caracas, Venezuela: Ediciones Galería de Arte Nacional, 1984.
- . *Expresión y apreciación artísticas: artes plásticas*. 2ed. éd. México: Trillas, 1994.
- . «Hacia un pensamiento visual independiente». [1984] Dans *Hacia una teoría americana del arte*, sous la dir. de Juan ; Colombres Acha, Adolfo; Escobar, Ticio. Buenos Aires: Editorial del Sol 1991.
- . «Hacia una crítica de arte como productora de teorías». *Artes Visuales*, 197713.
- . *Hersúa: obras/escultura, persona/sociedad*. Coordinación de Humanidades. 1a éd. México: Universidad Nacional Autónoma de México 1983.
- . *Huellas críticas*. La Habana, Cuba: Instituto Cubano del Libro, 1994.
- . *Introducción a la creatividad artística*. 1a. éd. México: Trillas, 1992.
- . *Introducción a la teoría de los diseños*. México D.F.: Editorial Trillas, 1988.
- . *La apreciación artística y sus efectos*. 1er. éd. México D.F: Trillas, 1988.
- . «La crítica de arte en Latinoamérica». *Re-Vista*, 197913.
- . «La necesidad latinoamericana de redefinir el arte». *Revista Eco*, 1975177 244-264.
- . *Las actividades básicas de las artes plásticas*. Dialogo Abierto. México D.F.: Coyoacan, 1994.
- . «Las artes plásticas como sistema de producción cultural». *Cuadernos del Centro de Investigación de Artes Visuales* 3, n° 10 (1978): 24 p.
- . *Las culturas estéticas de América Latina: magias, mitos y ritos panamericanos*. 2ed. éd. México D.F.: Trillas, 2008.
- . *Las operaciones sensoriales en el consumo de las artes visuales*. Cuadernos de la División de Estudios de posgrado. México D.F: Escuela Nacional de Artes Plásticas; Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.

- . *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*. Diálogo abierto. México: Coyoacan 1997.
- . *Nuevas referencias sociológicas de las artes visuales: mass media, lenguajes, represiones y grupos. Ciclo de conferencias en la galería Cultura y Libertad*. . [1969]. édité par A. Miguel Lopez et Emilio Tarazona. Lima: IIMA - Universidad Ricardo Palma, 2008.
- . «Peru». *Art in Latin America today*, n° 4 (1961): 19 p.
- . *Sensibilidad cromática de Ianelli*. Coleção Marta Traba. Sao Paulo: Publicacion Memorial, 2002.
- . *Teoría del dibujo: su sociología y sus estéticas*. Diálogo Abierto. México D.F.: Coyoacan, 1999.
- ACHA, Juan, et SAGÁSTEGUI, Oswaldo. Oswaldo Sagástegui : pugna de realidades, Agosto 2 - Septiembre 2 1990 Museo de Arte Moderno, Oswaldo Sagástegui : pugna de realidades, Museo de Arte Moderno, México, D.F, 1990.
- EDER, Rita, LAUER, Mirko et ACHA, Juan. *Teoría social del arte: bibliografía comentada*. Cuadernos de historia del arte. 1a éd. México: Universidad Nacional Autónoma de México; Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986.
- EIELSON, Jorge Eduardo, et ACHA, Juan. Nudos: Jorge Eielson, artista peruano, Bosque de Chapultepec Museo de Arte Moderno, Abril-Mayo, Nudos: Jorge Eielson, artista peruano, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, D.F, 1979.
- LANDAU, Myra, et ACHA, Juan. «Myra Landau: en memoria de Anita Brenner. Pinturas recientes». sous la dir. de Museo de Arte Moderno (México) et Instituto Nacional de Bellas Artes (México). México, D.F.: Museo de Arte Moderno; Bosque de Chapultepec; Instituto Nacional de Bellas Artes, 1975.
- LEAL AUDIRAC, Fernando, et ACHA, Juan. «El Museo del hombre». sous la dir. de Galería de arte mexicano, 17 p. México: Galería de Arte Mexicano, 1992.
- NISSEN, Brian, et ACHA, Juan. Museo de Arte Moderno Bosque de Chapultepec, 30 de enero al 17 de marzo de 1975 Museo de Arte Moderno Bosque de Chapultepec; Instituto Nacional de Bellas Artes Mexico, El Instituto, México, D.F, 1975.
- ROJO, Vicente, BAYÓN, Damián et ACHA, Juan. Vicente Rojo Harry Ransom Center Michener Galleries et April - May University of Texas at Austin, University of Texas at Austin, Austin, 1978.

Adams, Beverly

- ADAMS, Beverly, et RAMÍREZ, Mari Carmen. Constructing a poetic universe: The Diane and Bruce Halle Collection of Latin American Art, March 11-June 10 2007 Museum of Fine Arts Houston, The Museum of Fine Arts Houston, 2007.
- RAMÍREZ, Mari Carmen, ADAMS, Beverly, CAMNITZER, Luis, JAAR, Alfredo et MEIRELES, Cildo. Encounters/Displacements: Luis Camnitzer, Alfredo Jaar, Cildo Meireles, College of Fine Arts Archer M. Huntington Art Gallery,

University of Texas at Austin, June 17-August 14, 1988, Archer M. Huntington Art Gallery, College of Fine Arts, the University of Texas at Austin Austin, 1992.

Ades, Dawn

ADES, Dawn, BRETT, Guy, O'NEIL, Rosemary et CATLIN, Stanton Loomis. Art in Latin America: the Modern Era, 1820-1980, 14 December - 4 Mars National Museum. South Bank Centre, South Bank Centre London, 1989 - 1990.

CARTER, Curtis L, FORTIER, Jerome, SIMS, Lowery Stokes, ADES, Dawn, FLETCHER, Valerie J, LUCIE-SMITH, Edward et LOURIN-LAM, Lou. *Wifredo Lam in North América*. Milwaukee, Wis: Patrick and Beatrice Haggerty Museum of Art, Marquette University 2007.

Alcina Franch, José

ALCINA FRANCH, José. *Historia del arte hispanoamericano*. 1a ed. éd. Madrid: Alhambra 1987.

Alloway, Lawrence

ALLOWAY, Lawrence, MILLS, Paul Chadbourne et WOOL, Robert. II Bienal Americana de arte: 20 south american artists, 25 de septiembre al 12 de octubre de 1964 en la Ciudad Universitaria de la Universidad Nacional de Córdoba, II Bienal Americana de arte, Industrias Kaiser Argentina, 1964.

Altamirano, Carlos

ALTAMIRANO, Carlos, et MYERS, Jorge. *Historia de los intelectuales en América Latina*. Conocimiento, 2 vol. Buenos Aires: Katz editores, 2008.

Alvarez, Lupe

ALVAREZ, Lupe. *Pensamiento crítico en el nuevo arte latinoamericano*. Teguiense Lanzarote: Fund. César Manrique 2006.

Amaral, Aracy

AMARAL, Aracy. *Arte moderno en América Latina*. Madrid: Taurus 1985.

BAYÓN, Damián, et AMARAL, Aracy A. *Arte moderno en América Latina*. Madrid: Taurus, 1985.

BAYÓN, Damián Carlos, et AMARAL, Aracy A. *Arte moderno en América Latina*. Madrid: Taurus 1985.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes, AMARAL, Aracy A. et LATINA, Fundação Memorial da América. *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo, Brasil: Memorial 1990.

Istituto Italo-Latino Americano

ISTITUTO ITALO-LATINO AMERICANO. *Arte contemporanea Latino Americana: Giovani E Maestri*. Roma: Istituto Italo-Latino Americano 1986.

University of Massachusetts at Amherst

AMHERST, University of Massachusetts at. Tropic of Cancer, Tropic of Capricorn: contemporary latin american art. , University of Massachusetts at Amherst February 21 to March 25 1973. University Art Gallery, Tropic of Cancer, Tropic of Capricorn: Contemporary Latin American Art. , University of Massachusetts at Amherst, Amherst, 1973.

Casa de las Américas

AMÉRICAS, Casa de las. Encuentro de plástica latinoamericana, Casa de las Américas, Casa de las Américas, La Habana, Cuba, 16 y el 21 de octubre de 1973, Casa de las Américas, Museo Nacional, La Habana, Cuba, 1973.

AMÉRICA, Casa de, et ESSEX, University of. Cuerpos, redes, voces, tránsitos: horizontes cambiantes, 26 de Marzo-13 de Junio 1999 Casa de América, Obras de la colección de arte latinoamericano de la Universidad de Essex, Casa de América Madrid, 1999.

Angel, Felix

ANGEL, Felix (commisaire). Latin American graphics: the evolution of identity from the mythical to the personal, Aug. 12 – Nov. 7 Museum of Latin American Art,

2004, Museum of Latin American Art, Long Beach, CA, 2004.

Angulo Iñiguez, Diego

ANGULO IÑIGUEZ, Diego, et MARCO DORTA, Enrique. *Historia del arte hispanoamericano*. 3 vol. Barcelona: Salvat Editores, 1945.

University of Texas at San Antonio

ANTONIO, University of Texas at San. *Directory of historians of Latin American art*. San Antonio, Tex.: Research Center for the Arts 1981.

Aracil, A.

ARACIL, A, et RODRÍGUEZ, D. *El siglo XX: entre la muerte del arte y el arte moderno*. Madrid: Istmo, 1988.

Arancibia, Pamela Sepulveda

FREIRE, Mela Davila, et ARANCIBIA, Pamela Sepulveda. «Artwork or document? Latin American materials at the Study Centre of the Museum of Contemporary Art of Barcelona (MACBA)». *Art Libraries Journal* 37, nº 4 (2012): 15-20.

Arantes, Otilia

PEDROSA, Mario, et ARANTES, Otilia. *Textos escolhidos: política das artes*. Sao Paulo: Edusp, 1995.

Araujo de Vallejo, Ema

ARAUJO DE VALLEJO, Ema. *Marta Traba*. Bogotá: Planeta, 1984.

Archer, M. Huntington

COLVIN, Laurel, et ARCHER, M. Huntington *Latin American images: selections from the Huntington Art Gallery's permanent collection of 20th century Latin American art*. Austin: University of Texas at Austin 1985.

Argan, Giulio Carlo

ARGAN, Giulio Carlo. *El arte moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporàneos*. Madrid: Akal, 1991.

Armstrong, Elizabeth

ARMSTRONG, Elizabeth, et ZAMUDIO-TAYLOR, Victor. *Ultra Baroque: aspects of Post Latin American Art*, San Diego; Sept. 22 -Jan 06 2001 Museum of Contemporary Art, Ultra Baroque: Aspects of Post Latin American Art, MCASD, California, 2000.

———. *Ultrabaroque: aspects of post Latin American art*. La Jolla, Calif: Museum of Contemporary Art, San Diego, 2000.

Art, Archives of American

ART, Archives of American. *The Papers of Latino & Latin American artists*. 1e éd. Washington, D.C: Archives of American Art, Smithsonian Institution 1996.

Art, Cleveland Museum of

ART, Cleveland Museum of. *Art of the Americas*, Cleveland Museum of Art; Nov.8 1945 to Jan. 6 1946, *Art of the Americas*, Cleveland Museum of Art, Cleveland, 1945.

Art, Institute of Contemporary

ART, Institute of Contemporary. *Latin America: new departures: a traveling exhibition* Inc. Institute of Contemporary Art in Collaboration with Time, with the Assistance of the Pan American Union and the Participating Museums, The Institute Boston, 1961.

Art, International Council of the Museum of Modern

ART, Museum of Modern, CASTLEMAN, Riva, ART, International Council of the Museum of Modern et CENTER FOR INTER-AMERICAN, Relations. *Latin American prints from the Museum of Modern Art*. New York: Center for Inter-American Relations 1974.

Art, John and Mable Ringling Museum of

ART, John and Mable Ringling Museum of. *Latin American Horizons, 1976*, Fla.); Pensacola Art Center (Pensacola John and Mable Ringling Museum of Art.; Metropolitan Museum and Art Center (Miami, Fla.); Museum of Fine Arts (St. Petersburg, Fla.); Fort Lauderdale Museum of the Arts (Fort Lauderdale, Fla.), The Museum Sarasota, 1976.

Art, Latin American

CORPORATION, American Art, et ART, Latin American. «The Americas art directory = Directorio de arte de las Américas». v. Miami, Fl.

Buenos Aires, Argentina: American Art Corp. , 2002.

Art, Museum of Contemporary Hispanic

ART, Museum of Contemporary Hispanic. *Tradition/Innovation in Latin American Art Museum of Contemporary Hispanic Art et 1987 Selected Works from the Collections of Paul A. Bourke ... [et Al.]*: May 8-June 21, MOCHA New York, N.Y, 1987.

Art, Museum of Latin American

ART, Museum of Latin American. *Bruno Widmann: two seasons / dos estaciones*. Long Beach, CA: Museum of Latin American Art 2003.

———. *Embarking on the millennium: Latin America's contribution to art of the 20th century*. Long Beach, CA: Museum of Latin American Art, 2001.

———. *MOLAA: Museum of Latin American Art: the permanent collection*. Long Beach, Calif: Museum of Latin American Art, 2003.

Art, Museum of Modern

- ART, Museum of Modern. *The Latin American and Caribbean fund journal*. New York: Latin American and Caribbean Fund, Museum of Modern Art, 2007.
- . *Latin American and Caribbean modern and contemporary art: a guide for educators*. The Teacher information Center at the Museum of Modern Art. New York: MoMA, Department of Education 2004.
- . *Latin American Art 1931-1966*. New York: The Museum.
- . *Latin American artists of the twentieth century: press reviews*. New York: Museum of Modern Art
- . *New acquisitions, Latin American art. Archives pamphlet File: miscellaneous uncataloged material. : .*
- . *Painting from Latin America*, William Rockhill Nelson Gallery of Art, *Painting from Latin America*, William Rockhill, Kansas, 1943.
- . *Preliminary proposal for a five-year program of Cultural Exchange between the United States and Latin America*. New York: The Museum, 1962.
- . *Press Releases*. New York City: Museum of Modern Art, 1967.
- ART, Museum of Modern, CASTLEMAN, Riva, ART, International Council of the Museum of Modern et CENTER FOR INTER-AMERICAN, Relations. *Latin American prints from the Museum of Modern Art*. New York: Center for Inter-American Relations 1974.

National Gallery of Art

- ART, National Gallery of. *Traveling exhibitions of Latin American art: a List of titles and sources of exhibitions* Washington, D.C.: U.S. Government Printing Office 1946.

Northampton. Smith College Museum of Art

- ART, Northampton. Smith College Museum of. *An exhibition of american painting for a professor of american art*, May 14-June 14 Smith College Museum of Art, 1964, Northampton,Mass, 1964.

San Francisco Museum of Modern Art

- ART, San Francisco museum of modern. *Contemporary Latin American Art*, University of Wisconsin; July 12-Aug. 8, *Contemporary Latin American Art*,

- Exhibition 3, Section C, Museum of Modern Art, San Francisco, 1942.
———. Latin American Art, July 12-Aug. 8 Olivet College, Latin American Art Exhibition 3, Section A Museum of Modern Art, San Francisco, 1942.

Asociación Argentina de Críticos de Arte

- ARTE, Asociación Argentina de Críticos de. "Simposium latinoamericano."
Communication présentée à la conférence Simposium latinoamericano,
Buenos Aires, 1978.

Festival Interamericano de las Artes

- ARTES, Festival Interamericano de las, et ARTES, Instituto Nacional de Bellas.
Magnet, New York: una selección de las mejores obras de pintores
latinoamericanos residentes en Nueva York: Sala Diego Rivera, noviembre 5-
noviembre 15: Primer Festival Interamericano de las Artes, Instituto Nacional
de Bellas Artes México, D.F, 1964.

Instituto Nacional de Bellas Artes

- ARTES, Festival Interamericano de las, et ARTES, Instituto Nacional de Bellas.
Magnet, New York: una selección de las mejores obras de pintores
latinoamericanos residentes en Nueva York: Sala Diego Rivera, noviembre 5-
noviembre 15: Primer Festival Interamericano de las Artes, Instituto Nacional
de Bellas Artes México, D.F, 1964.

Museo Nacional de Bellas Artes

- ARTES, Museo Nacional de Bellas. Texturas, tonalidades y resonancias
latinoamericanas / Una lectura de la colección FEMSA, Noviembre 2001-
Febrero 2002 Museo Nacional de Bellas Artes, Texturas, tonalidades y
resonancias latinoamericanas Consejo Nacional para la Cultura y las Artes,
México, 2001.

Bronx Museum of the Arts

- ARTS, Bronx Museum of the, et COLLEGE, Hostos Community. *Recent Latin
American artist's books*. Bronx, N.Y: Bronx Museum of the Arts 1988.

Dallas Museum of Fine Arts

ARTS, Dallas Museum of Fine. South American Art Today, Dallas Museum of Fine Arts, Dallas Museum of Fine Arts, Dallas, 1959.

Hôtel des arts

ARTS, Hôtel des. Amériques Latines: Art Contemporain, 17 Novembre 1992-11 Janvier 1993 Hôtel des arts, Hôtel des arts Paris, 1993.

Institute of Contemporary Arts

ARTS, Institute of Contemporary, et COMUNICACIÓN, Centro de Arte y. Latin American week in London, Institute of Contemporary Arts I.C.A, November 28th-December 6th, 1974, Centro de Arte y Comunicación Buenos Aires, 1974.

Research Center for the Arts

ARTS, Research Center for the. *Directory of historians of Latin American art*. San Antonio, Texas: Research Center for the Arts, University of Texas at San Antonio, 1981.

Society of the Four Arts

ARTS, Society of the Four. Latin-American Exhibition March 11 - March 31 Society of the Four Arts, 1943, Latin-American Exhibition Society of Four Arts, Palm Beach, 1943.

Artundo, Patricia

ARTUNDO, Patricia. *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*. Ensayos Críticos. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2008.

———. *Arte latinoamericano Siglo XX: Obras Malba, Colección Costantini = 20th Century Latin American Art: Works Malba, Colección Costantini*. Buenos Aires: Malba, Colección Costantini 2004.

PACHECO, Marcelo Eduardo, et ARTUNDO, Patricia. *Museo de arte latinoamericano de Buenos Aires: colección Costantini*. México: Landucci Editores 2001.

Latino Arts Asociation

ASOCIATION, Latino Arts. *Magie Image: latin american artist living and working in Paris, Latino Arts; Feb. 25 to Apr. 1, Magie Image: latin american artist living and working in Paris, s/d, Milwaukee, 2005.*

Augusto, Idoyaga

BENZACAR, Orly, CONVERTI, Julia, AUGUSTO, Idoyaga, PEDRAZA, Patricia et LASHERAS, Laura. *Circuitos latinoamericanos, circuitos internacionales: interacción, roles y perspectivas*. Buenos Aires: ArteBA Fundación 2006.

University of Texas at Austin

AUSTIN, University of Texas at. *Art of the Americas collection: the Latin American component*. Austin: University of Texas at Austin, 1974.

———. *Art of the Americas collection: the Latin American component*. Austin: University of Texas at Austin, 1974.

———. *Latin American research and publications at the University of Texas at Austin, 1893-1969*. Austin: University of Texas at Austin, 1971.

———. *University of Texas Art Museum, Latin American Component, Art of the Americas* : ,1978.

———. *University of Texas Art Museum, Latin American component, art of the Americas collection*. : University of Texas at Austin, 1978.

Baddeley, Oriana

BADDELEY, Oriana, et FRASER, Valerie. *Drawing the Line: art and cultural identity in contemporary Latin America*. London: Verso 1989.

Bailey, Joyce Waddell

BAILEY, Joyce Waddell. *Handbook of Latin American Art. Manual de arte*

latinoamericano: a bibliographic compilation. Santa Barbara, Calif: ABC-Clio Information Services 1984.

Balseiro, Autor Maria Luisa

BALSEIRO, Autor Maria Luisa, CAMERON, Dan et SMITH, Martin. *Cocido y crudo*. Madrid Museo Naconal Centro de Arte Reina Sofía, 1995.

Barberena, E.

BARBERENA, E. «Latinoarte: information on Latin American art». *Art Libraries Journal* 20, nº 3 (1995): 8-10.

Barnitz, Jacqueline

BARNITZ, Jacqueline. *The Latin American collection and exhibition as teaching resource*. Texas: University of Texas at Austin, 2005.

———. *Twentieth-century art of Latin America*. Austin: University of Texas Press 2001.

BARNITZ, Jacqueline, et GODWIN-TERNBACH, Museum. *Latin American artists in the U.S. before 1950*, Godwin-Ternbach Museum at Queens College New York, 1981.

———. *Latin American Artists in the U.S, 1950-1970*. Flushing, N.Y: Godwin-Ternbach Museum at Queens College 1983.

Barr, Alfred Hamilton

BARR, Alfred Hamilton. *III Bienal americana de arte*. Argentina: Universidad Nacional de Córdoba, 1966.

KIRSTEIN, Lincoln, et BARR, Alfred Hamilton. *The Latin-American collection of the Museum of Modern Art*, Museum of Modern Art, Museum of Modern Art, New York, 1943.

Bartra, Roger

BARTRA, Roger. *El duelo de los ángeles. Locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*. Obras de filosofía. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, Pre-Textos 2005.

Basilio, Miriam

BASILIO, Miriam, BERCHT, Fatima, CULLEN, Deborah, GARRELS, Gary et PÉREZ ORAMAS, Luis. *Latin American & Caribbean Art, March 4 through July 25 MOMA and the Museo del Barrio, 2004, Latin American & Caribbean Art, Museo del Barrio New York, 2004.*

Baxley, Henry Willis

BAXLEY, Henry Willis, BISHOP, Nathaniel Holmes, BISHOP, William Henry, BOURNE, Benjamin Franklin, BRIGHAM, William Tufts, BUTTERWORTH, Hezekiah, CALDERÓN DE LA BARCA, Frances Erskine et al. *Relatos de viajeros de Estados Unidos en hispanoamérica S. XIX*. Clásicos Tavera. Madrid: Fundación Histórica Tavera 1999.

Bayón, Damián

BAYON, Damian. *La peinture de l'Amérique Latine : aux XXe siècle*. . Paris: Menges, 1990.

BAYON, Damian, et PONTUAL, Roberto. *La peinture de l'Amérique Latine au XXe siècle: identité et modernité*. Paris: Menges 1990.

BAYÓN, Damián. *América Latina en sus artes*. París: Unesco ed, 1974.

———. *El Artista latinoamericano y su identidad*. Caracas: Monte Avila Editores, 1977.

———. *Pensar con los ojos : ensayos de arte latinoamericano*. Colección Tierra firme. 2. éd. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

BAYÓN, Damián. *Arte de ruptura*. Cuadernos de Joaquín Mórtiz; 24/25. México : , 1973.

———. *Artistas contemporáneos de América Latina*. Barcelona-Paris: Serbal 1981.

———. *Aventura plástica de hispanoamérica: pintura, cinetismo, artes de la acción (1940-1972)*. Breviarios del Fondo de Cultura Económica. México: Fondo de Cultura Económica 1974.

———. *Aventura plástica de hispanoamérica: pintura, cinetismo, artes de la acción (1940-1972)*. [1974]. Breviarios del Fondo de Cultura Económica. 1974 éd.

- México: Fondo de Cultura Económica 1990.
- . *El artista latinoamericano y su identidad*. Estudios. Caracas: Monte Avila Editores 1977.
- . *Historia del arte hispanoamericano, siglo XIX y XX*. Madrid: Alhambra, 1988.
- . *Pensar con los ojos: ensayos de arte latinoamericano*. México: Fondo De Cultura Económica 1993.
- BAYÓN, Damián, et AMARAL, Aracy A. *Arte moderno en América Latina*. Madrid: Taurus, 1985.
- BAYÓN, Damián, et SAKAI, Kazuya. 12 Latin american artists today September 28-November 2 University Art Museum, 1975, 12 Artistas latino americanos de hoy, University of Texas at Austin, Austin, 1975.
- ROJO, Vicente, BAYÓN, Damián et ACHA, Juan. Vicente Rojo Harry Ransom Center Michener Galleries et April - May University of Texas at Austin, University of Texas at Austin, Austin, 1978.

Bazzano-Nelson, Florencia

- BAZZANO-NELSON, Florencia. «Cambios al margen: las teorías estéticas de Marta Traba». Dans *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Arte y Pensamiento. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- . «El legado de Ver y Estimar: Marta Traba y Prisma». Dans *Arte de posguerra: Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, sous la dir. de Andrea Giunta et Laura Malosetti Costa. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- . "From Global to Regional: Marta Traba's definitions of latin american art." Communication présentée à la conférence The Association of Art Historian's 28th Annual Conference, University of Liverpool, 2002.
- . «From Marta Traba to Sister Wendy: arte por la tele». *Studies on Latin American Popular Culture*, 2003, 22 21-33.
- . *Marta Traba en circulación*. Colección sin condición, édité par Gustavo Zalamea. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2010.
- . «Marta Traba: en defensa de la crítica de arte». Dans *The conundra of vision: reflexivity in latin american visual culture*. Centre for Research in the Arts, Social Sciences and Humanities; University of Cambridge: s/d, 2005.
- . «Theory in context: Marta Traba's art critical writing and Colombia, 1945-1959». Doctoral, University of New Mexico, Albuquerque, 2000.

Beardsley, John

BEARDSLEY, John, et LIVINGSTON, Jane. Hispanic art in the United States: thirty contemporary painters and sculptors, Brooklyn Museum; June 9 to September 4, Hispanic art in the United States: thirty contemporary painters and sculptors, Brooklyn Museum, New York, 1987.

Bedoya, Jorge

BEDOYA, Jorge. *El arte en América Latina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1973.

Belluzzo, Ana Maria de Moraes

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes, AMARAL, Aracy A. et LATINA, Fundação Memorial da América. *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo, Brasil: Memorial 1990.

Benforado, Susan

BENFORADO, Susan, BROWN, Jack Perry et REED, Marcia C. «Modern Latin American art: a bibliography». *Art Documentation: Bulletin of the Art Libraries Society of North America* 3, nº 2 (1984): 73-74.

Benson, Elizabeth

BENSON, Elizabeth P. *Retratos: 2,000 Years of Latin American Portraits*. San Antonio, Texas: San Antonio Museum of Art 2004.

Benzacar, Orly

BENZACAR, Orly, CONVERTI, Julia, AUGUSTO, Idoyaga, PEDRAZA, Patricia et LASHERAS, Laura. *Circuitos latinoamericanos, circuitos internacionales: interacción, roles y perspectivas*. Buenos Aires: ArteBA Fundación 2006.

Benítez, Marimar

TAYLOR, René, RUIZ DE FISCHLER, Carmen T, BENÍTEZ, Miramar, COLÓN, Doreen et BENÍTEZ, Marimar. Colección de arte Latinoamericano = Latinamerican art collection, Museo de Arte de Ponce Museo de Arte de Ponce Puerto Rico, 1993.

Benítez, Miramar

TAYLOR, René, RUIZ DE FISCHLER, Carmen T, BENÍTEZ, Miramar, COLÓN, Doreen et BENÍTEZ, Marimar. Colección de arte Latinoamericano = Latinamerican art collection, Museo de Arte de Ponce Museo de Arte de Ponce Puerto Rico, 1993.

Bercht, Fatima

BASILIO, Miriam, BERCHT, Fatima, CULLEN, Deborah, GARRELS, Gary et PÉREZ ORAMAS, Luis. Latin American & Caribbean Art, March 4 through July 25 MOMA and the Museo del Barrio, 2004, Latin American & Caribbean Art, Museo del Barrio New York, 2004.

RASMUSSEN, Waldo, BERCHT, Fatima et FERRER, Elizabeth. Latin American artists of the twentieth century, June 6 - September 7 Museum of Modern Art; International Council of the Museum of Modern Art, 1993, Museum of Modern Art New York, 1993.

Bethell, Leslie

BETHELL, Leslie. *A cultural history of Latin America: literature, music and the visual arts in the 19th and 20th centuries*. Cambridge: Cambridge University Press 1998.

Bevan, Sheelagh

CASTLEBERRY, May, CARAGOL, Taina et BEVAN, Sheelagh. *América fantástica: art, literature, and the surrealist legacy in experimental publishing, 1938-1968*, November 6 The Museum of Modern Art, 2006-January 22, 2007, Museum of Modern Art New York, 2007.

Biller, Geraldine

BILLER, Geraldine P, RODRÍGUEZ, Bélgica, SULLIVAN, Edward J. et PÉREZ DE MENDIOLA, Marina. *Latin American women artists = artistas latinoamericanas: 1915-1995*. Milwaukee: Milwaukee Art Museum 1995.

Bishop Holmes, Nathaniel

BAXLEY, Henry Willis, BISHOP, Nathaniel Holmes, BISHOP, William Henry, BOURNE, Benjamin Franklin, BRIGHAM, William Tufts, BUTTERWORTH, Hezekiah, CALDERÓN DE LA BARCA, Frances Erskine et al. *Relatos de viajeros de Estados Unidos en hispanoamérica S. XIX*. Clásicos Tavera. Madrid: Fundación Histórica Tavera 1999.

Bishop, William Henry

BAXLEY, Henry Willis, BISHOP, Nathaniel Holmes, BISHOP, William Henry, BOURNE, Benjamin Franklin, BRIGHAM, William Tufts, BUTTERWORTH, Hezekiah, CALDERÓN DE LA BARCA, Frances Erskine et al. *Relatos de viajeros de Estados Unidos en hispanoamérica S. XIX*. Clásicos Tavera. Madrid: Fundación Histórica Tavera 1999.

Bleys, Rudi

BLEYS, Rudi. *Images of ambiente: homotextuality and Latin American art, 1810-today*. London: Continuum 2000.

Bois, Yve Alain

BOIS, Yve Alain. *Abstracción geométrica: arte latinoamericano en la colección Patricia Phelps de Cisneros*. Cambridge, MA: Harvard University Art Museums 2001.

Bonet, Juan Manuel

COSTANTINI, Eduardo, BONET, Juan Manuel et PACHECO, Marcelo Eduardo. *Claves Del Arte Latinoamericano: colección Costantini*. Barcelona: Fundación "la Caixa" 1999.

Bourne, Benjamin Franklin

BAXLEY, Henry Willis, BISHOP, Nathaniel Holmes, BISHOP, William Henry, BOURNE, Benjamin Franklin, BRIGHAM, William Tufts, BUTTERWORTH, Hezekiah, CALDERÓN DE LA BARCA, Frances Erskine et al. *Relatos de viajeros de Estados Unidos en hispanoamérica S. XIX*. Clásicos Tavera. Madrid: Fundación Histórica Tavera 1999.

Bozo, Dominique

BOZO, Dominique, RASMUSSEN, Waldo, SAYAG, Alain et SCHWEISGUTH, Claude. Art d'Amérique Latine, 1911-1968 Nueva York (Estados Unidos) Museum of Modern Art, París (Francia) Musée d' Art Moderne de la Ville de Paris y Centre Georges Pompidou et Sevilla (España) y Kunsthalle Estación Plaza de Armas, Colonia (Alemania), 1992-1993, Art d'Amérique Latine, 1911-1968, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1992.

Brett, Guy

ADES, Dawn, BRETT, Guy, O'NEIL, Rosemary et CATLIN, Stanton Loomis. Art in Latin America: the Modern Era, 1820-1980, 14 December - 4 Mars National Museum. South Bank Centre, South Bank Centre London, 1989 - 1990.

BRETT, Guy, CALDAS JÚNIOR, Waltércio, MENEZES, Luzinete et VENANCIO FILHO, Paulo. Transcontinental: an investigation of reality: nine Latin American artists, Ikon Gallery; Birgmingham and Cornerhouse; 1990, Transcontinental. Nine latin american artists, Verso, London, 1990.

Brigham, William Tufts

BAXLEY, Henry Willis, BISHOP, Nathaniel Holmes, BISHOP, William Henry, BOURNE, Benjamin Franklin, BRIGHAM, William Tufts, BUTTERWORTH, Hezekiah, CALDERÓN DE LA BARCA, Frances Erskine et al. *Relatos de viajeros de Estados Unidos en hispanoamérica S. XIX*. Clásicos Tavera. Madrid: Fundación Histórica Tavera 1999.

Brown, Jack Perry

BENFORADO, Susan, BROWN, Jack Perry et REED, Marcia C. «Modern Latin American art: a bibliography». *Art Documentation: Bulletin of the Art Libraries Society of North America* 3, nº 2 (1984): 73-74.

Bryant, Eric

BRYANT, Eric. «Ultrabaroque/Twentieth-century art of Latin America ». *Library Journal* 126, nº 6 (2001): 94.

Bulhões, Maria Amélia

BULHÕES, Maria Amélia, et KERN, Maria Lúcia Bastos. *Artes plásticas na América Latina contemporânea*. Porto Alegre, RS: Editora da Universidade, Universidade Federal do Rio Grande do Sul 1994.

Buron, Melissa Christy

BURON, Melissa Christy. «Come look with me: Latin American art». *School Library Journal* 53, nº 8 (2007): 134-134.

Burt, Eugene

BURT, Eugene C. *Latin American art: five-year cumulative bibliography, 1985 Through 1989*. Seattle, WA : Data Arts 1991.

Butterworth, Hezekiah

BAXLEY, Henry Willis, BISHOP, Nathaniel Holmes, BISHOP, William Henry, BOURNE, Benjamin Franklin, BRIGHAM, William Tufts, BUTTERWORTH, Hezekiah, CALDERÓN DE LA BARCA, Frances Erskine et al. *Relatos de viajeros de Estados Unidos en hispanoamérica S. XIX*. Clásicos Tavera. Madrid: Fundación Histórica Tavera 1999.

Caballero, Germán Rubiano

CABALLERO, Germán Rubiano. *Arte de América Latina 1981-2000*. : Inter-American Development Bank 2001.

Caldas Júnior, Waltércio

BRETT, Guy, CALDAS JÚNIOR, Waltércio, MENEZES, Luzinete et VENANCIO FILHO, Paulo. *Transcontinental: an investigation of reality: nine Latin American artists*, Ikon Gallery; Birgmingham and Cornerhouse; 1990, *Transcontinental. Nine latin american artists*, Verso, London, 1990.

Calderón de la Barca, Frances Erskine

BAXLEY, Henry Willis, BISHOP, Nathaniel Holmes, BISHOP, William Henry, BOURNE, Benjamin Franklin, BRIGHAM, William Tufts, BUTTERWORTH, Hezekiah, CALDERÓN DE LA BARCA, Frances Erskine et al. *Relatos de viajeros de Estados Unidos en hispanoamérica S. XIX*. Clásicos Tavera. Madrid: Fundación Histórica Tavera 1999.

Camayd-Freixas, Erik

CAMAYD-FREIXAS, Erik, et GONZÁLEZ, José Eduardo. *Primitivism and identity in Latin America: Essays on art, literature, and culture*. Tucson: University of Arizona Press 2000.

Cameron, Dan

BALSEIRO, Maria Luisa, CAMERON, Dan et SMITH, Martin. *Cocido y crudo*. Madrid Museo Naconal Centro de Arte Reina Sofía, 1995.

Camnitzer, Luis

CAMNITZER, Luis. *Conceptualism in Latin American art: didactics of liberation*. New York Review of Books. Vol. 54: University of Texas Press 2007.

———. *The Latin American Graphic Arts Biennial = Bienal Latinoamericana de artes graficas*, September 25-December 21 Museum of Contemporary Hispanic Art, 1986, New York City, Museum of Contemporary Hispanic Art, New York, N.Y, 1986.

RAMÍREZ, Mari Carmen, ADAMS, Beverly, CAMNITZER, Luis, JAAR, Alfredo et MEIRELES, Cildo. *Encounters/Displacements: Luis Camnitzer, Alfredo Jaar, Cildo Meireles*, College of Fine Arts Archer M. Huntington Art Gallery, University of Texas at Austin, June 17-August 14, 1988, Archer M. Huntington Art Gallery, College of Fine Arts, the University of Texas at Austin Austin, 1992.

Cancel, Luis

CANCEL, Luis. *The Latin American spirit: art and artists in the United States, 1920-*

1970, Bronx Museum of the arts; september 31 to january 29, The Latin American spirit: art and artists in the United States, 1920-1970, Bronx Museum of the arts, New York, 1988.

Cano Gaviria, Ricardo

CANO GAVIRIA, Ricardo. *El pasajero Walter Benjamin*. Narrativa. 2e éd. Montblanc: Igitur 2000.

Capa, C.

MESSER, T. M, et CAPA, C. *The Emergent decade: Latin American painters and painting in the 1960's*. : Cornell University Press, 1966.

Caragol, Taina

CASTLEBERRY, May, CARAGOL, Taina et BEVAN, Sheelagh. *América fantástica: art, literature, and the surrealist legacy in experimental publishing, 1938-1968*, November 6 The Museum of Modern Art, 2006-January 22, 2007, Museum of Modern Art New York, 2007.

CARAGOL, Taína. *Archival collections guide: survey of archives of Latin American art*. New York: Museum of Modern Art Library 2006.

Cardenas, Gilberto

HERRERA, Olga U, SORELL, V. A. et CARDENAS, Gilberto. *Toward the Preservation of a Heritage: Latin American and Latino Art in the Midwestern United States*. édité par Midwest Latino Arts Documentary Heritage Project et University of Notre Dame. Notre Dame, IN: Institute for Latino Studies, Univ. of Notre Dame 2008.

Carranza, L. E.

CARRANZA, L. E. «The arts in Latin America, 1492-1820». *Choice: Current Reviews for Academic Libraries* 44, n° 10 (2007): 1745-1745.

Carter, Curtis

CARTER, Curtis L, FORTIER, Jerome, SIMS, Lowery Stokes, ADES, Dawn, FLETCHER, Valerie J, LUCIE-SMITH, Edward et LOURIN-LAM, Lou. *Wifredo Lam in North América*. Milwaukee, Wis: Patrick and Beatrice

Haggerty Museum of Art, Marquette University 2007.

Castedo, Leopoldo

CASTEDO, Leopoldo. *América*. Santiago: Philips Chilena, 1991.

———. *Fundamentos culturales de la integración latinoamericana*. Santiago de Chile: Banco Interamericano de Desarrollo; Instituto para la Integración de América Latina y el Caribe; Fundación Felipe Herrera Lane; Dolmen Ediciones 1999.

———. *Historia del arte iberoamericano*. Madrid: Alianza Editorial 1988.

———. *Historia del arte y de la arquitectura latinoamericana desde la época precolombina hasta hoy*. [1. ed. en Castellano] éd. Santiago de Chile: Editorial Pomaire 1969.

———. *A history of Latin American art and architecture, from pre-columbian times to the present*. New York: Praeger 1969.

Castleberry, May

CASTLEBERRY, May, CARAGOL, Taina et BEVAN, Sheelagh. *América fantástica: art, literature, and the surrealist legacy in experimental publishing, 1938-1968*, November 6 The Museum of Modern Art, 2006-January 22, 2007, Museum of Modern Art New York, 2007.

Castleman, Riva

ART, Museum of Modern, CASTLEMAN, Riva, ART, International Council of the Museum of Modern et CENTER FOR INTER-AMERICAN, Relations. *Latin American prints from the Museum of Modern Art*. New York: Center for Inter-American Relations 1974.

Castro Flórez, Fernando

JIMÉNEZ, José, et CASTRO FLÓREZ, Fernando. *Horizontes del arte latinoamericano*. Madrid: Tecnos 1999.

Catlin, Stanton

CATLIN, Stanton. «El artista viajero-cronista y la tradición empírica en el arte latinoamericano posterior a la Independencia». Dans *Arte en Iberoamérica 1820-1980*, sous la dir. de Dawn Ades. Colección Encuentros. Serie Catálogos. Madrid: Ministerio de Cultura. Centro de Arte Reina Sofía. Centro Nacional de Exposiciones, 1989.

ADES, Dawn, BRETT, Guy, O'NEIL, Rosemary et CATLIN, Stanton Loomis. Art in Latin America: the Modern Era, 1820-1980, 14 December - 4 Mars National Museum. South Bank Centre, South Bank Centre London, 1989 - 1990.

CATLIN, Stanton Loomis, et GRIEDER, Terence. *Art of Latin America since Independence*. New Haven, Conn: Yale University, 1966.

———. *Bibliography of latin american philosophy and art since independence*. Austin, Texas: Institute of Latin American Art, University of Texas, 1966.

Centro de Arte Y Comunicación CaYc

CAYC. Hacia un perfil del arte latinoamericano: muestra del grupo de los trece e invitados especiales, Centro de Arte y Comunicación; Junio de 1972, Centro de Arte y Comunicación Buenos Aires, 1972.

ARTS, Institute of Contemporary, et COMUNICACIÓN, Centro de Arte y. Latin American week in London, Institute of Contemporary Arts I.C.A, November 28th-December 6th, 1974, Centro de Arte y Comunicación Buenos Aires, 1974.

Cedrón, Aníbal

CEDRÓN, Aníbal. *Arte Latinoamericano: territorio de utopías*. Buenos Aires: Ediciones Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 1992.

Center for Inter-American Relations

ART, Museum of Modern, CASTLEMAN, Riva, ART, International Council of the Museum of Modern et CENTER FOR INTER-AMERICAN, Relations. *Latin American prints from the Museum of Modern Art*. New York: Center for Inter-American Relations 1974.

Rochester Art Center

CENTER, Rochester Art, et UNION, Pan American. Exhibition of contemporary paintings from Latin America, August 1960 Rochester Art Center; Pan American Union, Rochester Art Center Rochester, Minn, 1960.

Cerejido, Elizabeth

VICARIO, Gilbert, RAMÍREZ, Mari Carmen et CEREJIDO, Elizabeth. *Cosmopolitan routes : Houston collects Latin American art*. Houston, Tex. New Haven, Conn.: Museum of Fine Arts, distributed by Yale University Press, 2011.

Chaplik, Dorothy

CHAPLIK, Dorothy. *Defining Latin American art / Hacia una definicion del arte latinoamericano*. Jefferson, N.C: McFarland & Company 2005.

———. *Latin American art: an introduction to works of the 20th century*. : McFarland & Company 1989.

Charles, Cecil

BAXLEY, Henry Willis, BISHOP, Nathaniel Holmes, BISHOP, William Henry, BOURNE, Benjamin Franklin, BRIGHAM, William Tufts, BUTTERWORTH, Hezekiah, CALDERÓN DE LA BARCA, Frances Erskine et al. *Relatos de viajeros de Estados Unidos en hispanoamérica S. XIX*. Clásicos Tavera. Madrid: Fundación Histórica Tavera 1999.

Chase, Gilbert

HENRÍQUEZ UREÑA, P, et CHASE, G. *A concise history of Latin American culture*. London, 1966.

CHASE, Gilbert. *Contemporary art in Latin America: painting, graphic art, sculpture, Architecture*. New York: Free Press 1970.

Chenet, Françoise

CHENET, Françoise. «L'artiste chargé de mission. Le rôle de l'artiste dans quelques missions scientifiques». Dans *L'oeil aux aguets ou l'artiste en voyage*, sous la dir. de Francois Moureau. Paris: Klincksieck, 1995.

Chesney Lawrence, Luis

CHESNEY LAWRENCE, Luis. *El descubrimiento de América y el arte latinoamericano*. Venezuela: Editorial La Espada Rota, 1991.

Art Institute of Chicago

ART INSTITUTE OF CHICAGO. *Latin-American art in celebration of Pan American week, Apr. 12 to 19 1942* Art Institute of Chicago, *Latin-American Art in celebration of Pan-American week*, Art Institute of Chicago, Chicago, 1942.

———. *The United States collects Pan American Art, July 22 - September 7* Art

Institut of Chicago, 1959, The United States Collects Pan-American Art, The Institute, Chicago, 1959.

Child, Theodore

BAXLEY, Henry Willis, BISHOP, Nathaniel Holmes, BISHOP, William Henry, BOURNE, Benjamin Franklin, BRIGHAM, William Tufts, BUTTERWORTH, Hezekiah, CALDERÓN DE LA BARCA, Frances Erskine et al. *Relatos de viajeros de Estados Unidos en hispanoamérica S. XIX*. Clásicos Tavera. Madrid: Fundación Histórica Tavera 1999.

Chitterden De Condylis, Sylvia

CHITTERDEN DE CONDYLIS, Sylvia. Cross-cultural currents in contemporary Latin American arts: an artists-in-residence profile and exhibition, 1992 Canning House, Cross-cultural currents in contemporary Latin American arts, Latin American Art Associations London, 1992.

Cobo, Borda J. G.

TRABA, Marta, PIZARRO, Ana et COBO, Borda J. G. *Mirar en América*. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 2005.

Coeuré, Sophie;

COEURÉ, Sophie; Duclert, Vincent. *Les archives*. [2001]. Paris: La Découverte, 2011.

Cohen, Maria Manzari

COHEN, Maria Manzari. *Latin American colonial art* The Brooklyn Museum collections: finding aid to documentary resources in the Museum Libraries & Archives. Brooklyn: The Brooklyn Museum Collections, 1990.

Collier, Jane Fishburne

EDMONSON, Munro S, MADSEN, Claudia et COLLIER, Jane Fishburne. *Contemporary Latin American culture*. New Orleans: Middle American Research Institute, Tulane University, 1968.

Colton, Walter

BAXLEY, Henry Willis, BISHOP, Nathaniel Holmes, BISHOP, William Henry, BOURNE, Benjamin Franklin, BRIGHAM, William Tufts, BUTTERWORTH, Hezekiah, CALDERÓN DE LA BARCA, Frances Erskine et al. *Relatos de viajeros de Estados Unidos en hispanoamérica S. XIX*. Clásicos Tavera. Madrid: Fundación Histórica Tavera 1999.

Colvin, Laurel

COLVIN, Laurel, et ARCHER, M. Huntington *Latin American images: selections from the Huntington Art Gallery's permanent collection of 20th century Latin American art*. Austin: University of Texas at Austin 1985.

Colón, Doreen

TAYLOR, René, RUIZ DE FISCHLER, Carmen T, BENÍTEZ, Miramar, COLÓN, Doreen et BENÍTEZ, Marimar. Colección de arte Latinoamericano = Latinamerican art collection, Museo de Arte de Ponce Museo de Arte de Ponce Puerto Rico, 1993.

Congdon, Kristin G.

CONGDON, Kristin G, et HALLMARK, Kara Kelley. *Artists from Latin American cultures: a biographical dictionary*. Westport, CT: Greenwood Press 2002.

Converti, Julia

BENZACAR, Orly, CONVERTI, Julia, AUGUSTO, Idoyaga, PEDRAZA, Patricia et LASHERAS, Laura. *Circuitos latinoamericanos, circuitos internacionales: interacción, roles y perspectivas*. Buenos Aires: ArteBA Fundación 2006.

CONVERTI, Julia. *Circuitos latinoamericanos, circuitos internacionales: interacción, roles y perspectivas*. Buenos Aires: Fundación arteBA, 2006.

Cooper, Elizabeth

COOPER, Elizabeth. «Viewpoint: Art, politics, and the idea of Latin America». *Art Libraries Journal* 37, n° 4 (2012): 3-4.

American Art Corporation

CORPORATION, American Art, et ART, Latin American. «The Americas art directory = Directorio de arte de las Américas». v. Miami, Fl.

Buenos Aires, Argentina: American Art Corp. , 2002.

Costa, Laura Malosetti

WECHSLER, Diana, et COSTA, Laura Malosetti. *Desde la otra vereda: momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina, 1880-1960*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1998.

Costantini, Eduardo

COSTANTINI, Eduardo. *Arte en América latina*. Buenos Aires: Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires MALBA 2001.

COSTANTINI, Eduardo, BONET, Juan Manuel et PACHECO, Marcelo Eduardo. *Claves Del Arte Latinoamericano: colección Costantini*. Barcelona: Fundación "la Caixa" 1999.

Craven, David

CRAVEN, David. *Art and revolution in Latin America, 1910-1990*. : Yale University Press 2006.

Cullen, Deborah

BASILIO, Miriam, BERCHT, Fatima, CULLEN, Deborah, GARRELS, Gary et PÉREZ ORAMAS, Luis. *Latin American & Caribbean Art, March 4 through July 25 MOMA and the Museo del Barrio, 2004*, *Latin American & Caribbean Art, Museo del Barrio New York, 2004*.

Curiel, Gustavo

CURIEL, Gustavo, GONZÁLEZ MELLO, Renato et GUTIÉRREZ HACES, Juana. *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas*. Coloquio Internacional de Historia del Arte. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas 1994.

Curtis, William Eleroy

BAXLEY, Henry Willis, BISHOP, Nathaniel Holmes, BISHOP, William Henry, BOURNE, Benjamin Franklin, BRIGHAM, William Tufts, BUTTERWORTH,

Hezekiah, CALDERÓN DE LA BARCA, Frances Erskine et al. *Relatos de viajeros de Estados Unidos en hispanoamérica S. XIX*. Clásicos Tavera. Madrid: Fundación Histórica Tavera 1999.

Cárdenas, María Luz

CÁRDENAS, María Luz. *Territorio común, miradas diversas: artistas plásticos latinoamericanos en el siglo XX*, Agosto 2000 Espacios Unión, Territorio común, miradas diversas, Espacios Unión, Caracas, 2000.

Bienal Americana de Arte de Córdoba

BIENAL AMERICANA DE ARTE DE CÓRDOBA. BAA: II Bienal americana de arte de Córdoba - Ciudad Universitaria, 25 De Septiembre/12 De Octubre 1964, 25 De Septiembre/12 De Octubre 1964 Bienal Americana de Arte de Córdoba - Ciudad Universitaria, Publicaciones IKA 2a ed, Córdoba, Argentina, 1964.

D'Harnoncourt, Rene

WEISMANN, Elizabeth Wilder, et D'HARNONCOURT, Rene. *Studies in Latin American art*, New York Proceedings of a conference held in the Museum of Modern Art, 28-31 May 1945, under the auspices of the Joint Committee on Latin American Studies of the American Council of Learned Societies, the National Research Council and the Social Science Research Council, American Council of Learned Societies Washington, 1949.

Darnet, Eugène

FRÉROT, Christine, et DARNET, Eugène. *Expressions actuelles: 62 artistes d'Amérique Latine à Nanterre: Espace Chevreul*. Nanterre: Service du développement culturel de la ville de Nanterre, 9 Octobre - 11 Novembre, 1992.

David Herbert, Gallery

DAVID HERBERT, Gallery. *Spanish and Latin-American artists*. New York, N.Y: David Herbert Gallery, 1961.

Davies, Hugh Marlais

HANOR, Stephanie, DEBOER, Spring et DAVIES, Hugh Marlais. *Transactions: Contemporary Latin American and latino art*. La Jolla, Calif: Museum of Contemporary Art, San Diego, University of, Rochester High Museum of, Art Weatherspoon Art, Museum, 2006.

Davis, Richard Harding

BAXLEY, Henry Willis, BISHOP, Nathaniel Holmes, BISHOP, William Henry, BOURNE, Benjamin Franklin, BRIGHAM, William Tufts, BUTTERWORTH, Hezekiah, CALDERÓN DE LA BARCA, Frances Erskine et al. *Relatos de viajeros de Estados Unidos en hispanoamérica S. XIX*. Clásicos Tavera. Madrid: Fundación Histórica Tavera 1999.

Day, Holliday

DAY, Holliday, et STURGES, Hollister. *Art of the fantastic: Latin America, 1920-1987*, 1987 Indianapolis Museum of Art; June 28-September 13, Indianapolis Museum of Art Indianapolis, 1987.

DeBoer, Spring

HANOR, Stephanie, DEBOER, Spring et DAVIES, Hugh Marlais. *Transactions: Contemporary Latin American and latino art*. La Jolla, Calif: Museum of Contemporary Art, San Diego, University of Rochester, High Museum of Art Weatherspoon Art, Museum, 2006.

Di Tella, Andres

DI TELLA, Andres. «Marta Traba: memoria de una palabra certera y bella». *Tiempo Argentino*, 1983.

Douglas, E.

DOUGLAS, E. «Contemporary art in Latin America». *Choice: Current Reviews for Academic Libraries* 48, n° 7 (2011): 1272-1272.

———. «Nexus New York: Latin/ American artists in the modern metropolis». *Choice: Current Reviews for Academic Libraries* 47, n° 9 (2010): 1676-1677.

Du Pont, Diana

DU PONT, Diana C. *Point counter point: two views of 20th-century Latin American Art*, 1995-February 4 November 24, 1996, Santa Barbara Museum of Art, Point

Counter Point: Two Views of 20th-Century Latin American Art, Santa Barbara Museum of Art Santa Barbara, California, 1995.

Eder, Rita

EDER, Rita, LAUER, Mirko et ACHA, Juan. *Teoría social del arte: bibliografía comentada*. Cuadernos de historia del arte. 1a éd. México: Universidad Nacional Autónoma de México; Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986.

Edgar, Andrew

EDGAR, Andrew, et SEDGWICK, Peter. *Cultural theory: the key thinkers*. Routledge key guides. London: Routledge 2002.

Edith, C. Blum

EDITH, C. Blum *Preserving the past: Latin-American, African-American and European-American printmakers of the 1930s*, Annandale-on-Hudson, New York, October 4-december, 1992.

Edmonson, Munro S.

EDMONSON, Munro S, MADSEN, Claudia et COLLIER, Jane Fishburne. *Contemporary Latin American culture*. New Orleans: Middle American Research Institute, Tulane University, 1968.

Eielson, Jorge Eduardo

EIELSON, Jorge Eduardo, et ACHA, Juan. *Nudos: Jorge Eielson, artista peruano*, Bosque de Chapultepec Museo de Arte Moderno, Abril-Mayo, *Nudos: Jorge Eielson, artista peruano*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, D.F, 1979.

Escobar, Ticio

ESCOBAR, Ticio. *El arte en los tiempos globales: tres textos sobre arte latinoamericano*. Asunción: Editorial Don Bosco 1997.

University of Essex

AMÉRICA, Casa de, et ESSEX, University of. Cuerpos, redes, voces, tránsitos: horizontes cambiantes, 26 de Marzo-13 de Junio 1999 Casa de América, Obras de la colección de arte latinoamericano de la Universidad de Essex, Casa de América Madrid, 1999.

Instituto de Investigaciones Estéticas

MÉXICO, Universidad Nacional Autónoma de, et ESTÉTICAS, Instituto de Investigaciones. *Las academias de arte : VII coloquio internacional en Guanajuato*. Estudios de arte y estética. 1a éd. Ciudad Universitaria, México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.

Fabens, Joseph Warren

BAXLEY, Henry Willis, BISHOP, Nathaniel Holmes, BISHOP, William Henry, BOURNE, Benjamin Franklin, BRIGHAM, William Tufts, BUTTERWORTH, Hezekiah, CALDERÓN DE LA BARCA, Frances Erskine et al. *Relatos de viajeros de Estados Unidos en hispanoamérica S. XIX*. Clásicos Tavera. Madrid: Fundación Histórica Tavera 1999.

Felix, Angel

FELIX, Angel. Latin American graphics: the evolution of identity from the mythical to the personal, Museum of Latin American Art; 2003, Museum of Latin American Art, Long Beach, CA, 2002.

Ferrer, Elizabet

RASMUSSEN, Waldo, BERCHT, Fatima et FERRER, Elizabeth. Latin American artists of the twentieth century, June 6 - September 7 Museum of Modern Art; International Council of the Museum of Modern Art, 1993, Museum of Modern Art New York, 1993.

Findlay, James

FINDLAY, James, et PECK, Elizabeth A. «Handbook of Latin American art: a bibliographic compilation

Manual de arte Latinoamericano: compilación bibliográfica». *Art documentation: Bulletin of the Art libraries society of North America* 4, n° 1 (1985): 34-34.

FINDLAY, James. A. *Modern Latin American art: a bibliography*. Connecticut: Greenwood Press, 1983.

Fletcher, Valerie J.

CARTER, Curtis L, FORTIER, Jerome, SIMS, Lowery Stokes, ADES, Dawn, FLETCHER, Valerie J, LUCIE-SMITH, Edward et LOURIN-LAM, Lou. *Wifredo Lam in North América*. Milwaukee, Wis: Patrick and Beatrice Haggerty Museum of Art, Marquette University 2007.

Flores, Juan

YUDICE, George, FRANCO, Jean et FLORES, Juan. *On edge: the crisis of contemporary Latin American culture*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1992.

Flores-Hora, David

FLORES-HORA, David. «Tránsitos múltiples: dictaduras militares y arte en el Peru entre los años 68 y 80». Dans *Arte y crisis en iberoamérica: segundas jornadas de historia del arte*, sous la dir. de F.G. Schiappacasse, G.C. Aliaga et J.M.M. Silva. Santiago de Chile: RiL Editores, 2004.

Ford, Isaac Nelson

BAXLEY, Henry Willis, BISHOP, Nathaniel Holmes, BISHOP, William Henry, BOURNE, Benjamin Franklin, BRIGHAM, William Tufts, BUTTERWORTH, Hezekiah, CALDERÓN DE LA BARCA, Frances Erskine et al. *Relatos de viajeros de Estados Unidos en hispanoamérica S. XIX*. Clásicos Tavera. Madrid: Fundación Histórica Tavera 1999.

Fortier, Jerome

CARTER, Curtis L, FORTIER, Jerome, SIMS, Lowery Stokes, ADES, Dawn, FLETCHER, Valerie J, LUCIE-SMITH, Edward et LOURIN-LAM, Lou. *Wifredo Lam in North América*. Milwaukee, Wis: Patrick and Beatrice Haggerty Museum of Art, Marquette University 2007.

Franco, Jean

FRANCO, Jean. *Modern Culture of Latin America: society and the artist*. London: Harmondsworth, 1970.

YUDICE, George, FRANCO, Jean et FLORES, Juan. *On edge: the crisis of contemporary Latin American culture*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1992.

Frank, Patrick

FRANK, Patrick. *Readings in Latin American modern art*. New Haven: Yale University Press 2004.

Fraser, Valerie

BADDELEY, Oriana, et FRASER, Valerie. *Drawing the Line: art and cultural identity in contemporary Latin America*. London: Verso 1989.

Freire, Mela Davila

FREIRE, Mela Davila, et ARANCIBIA, Pamela Sepulveda. «Artwork or document? Latin American materials at the Study Centre of the Museum of Contemporary Art of Barcelona (MACBA)». *Art Libraries Journal* 37, n° 4 (2012): 15-20.

Frérot, Christine

FRÉROT, Christine, et DARNET, Eugène. *Expressions actuelles: 62 artistes d'Amérique Latine à Nanterre: Espace Chevreul*. Nanterre: Service du développement culturel de la ville de Nanterre, 9 Octobre - 11 Novembre, 1992.

García, Soledad

GARCÍA, Soledad, et MEZA, Alex. *Arte en América, diciembre 2010 - Marzo 2010*. Centro Cultural Palacio de la Moneda, *Arte en América*, Centro Cultural Palacio de la Moneda, Santiago de Chile, 2010.

Garrels, Gary

BASILIO, Miriam, BERCHT, Fatima, CULLEN, Deborah, GARRELS, Gary et PÉREZ ORAMAS, Luis. Latin American & Caribbean Art, March 4 through July 25 MOMA and the Museo del Barrio, 2004, Latin American & Caribbean Art, Museo del Barrio New York, 2004.

Garrigues, Suzanne

PRICE, Barbara, GARRIGUES, Suzanne et LOCKPEZ, Inverna. Rejoining the spiritual: the land in contemporary Latin American art = Recobrando lo espiritual: la tierra en el arte latinoamericano contemporáneo, February 14-March 31 Maryland Institute College of Art, 1994 Maryland Institute College of Art Baltimore, Md, 1994.

Gerson, Denise Most

GERSON, Denise Most, et LOWE ART, Museum. *Paradise lost: aspects of landscape in Latin American art*. Coral Gables, Fla: University of Miami 2003.

Gesualdo, Vicente

GESUALDO, Vicente. *Enciclopedia del arte en América*. Buenos Aires: Bibliográfica OMEBA 1968.

Gibbes, Robert Wilson

BAXLEY, Henry Willis, BISHOP, Nathaniel Holmes, BISHOP, William Henry, BOURNE, Benjamin Franklin, BRIGHAM, William Tufts, BUTTERWORTH, Hezekiah, CALDERÓN DE LA BARCA, Frances Erskine et al. *Relatos de viajeros de Estados Unidos en hispanoamérica S. XIX*. Clásicos Tavera. Madrid: Fundación Histórica Tavera 1999.

Gilman, Claudia

GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Coleccion Metamorfosis. Buenos Aires: Siglo XXI Editores 2003.

Giunta, Andrea

GIUNTA, Andrea. "América Latina en disputa: apuntes para una historiografía del arte latinoamericano." Communication présentée à la conférence International

seminar art studies from Latin America, Instituto de Investigaciones Esteticas and Rockefeller Fundation, Febrero 1-5 1996.

———. *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2008.

Glantz, Shelley

GLANTZ, Shelley. «Come look with me: Latin American art». *Library Media Connection* 26, nº 4 (2008): 80-80.

Glusberg, Jorge

GLUSBERG, Jorge. América Latina Museo Nacional de Bellas Artes Buenos Aires, Argentina, 1996.

———. «Aproximación metodológica para una comprensión de la retórica del arte Latinoamericano». Dans *Congreso iberoamericano de críticos de arte y artistas, plásticos*. Buenos Aires, Argentina: Centro de Arte y Comunicación 1978.

———. *Retórica del arte latinoamericano*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión 1978.

Goldman, Shifra

GOLDMAN, Shifra *Dimensions of the Americas: art and social change in Latin America and the United States*. Chicago: University of Chicago Press 1994.

GOLDMAN, Shifra. «Identifying Latin American art: are the lines accurately drawn?». *Art History* Vol. 13, nº 4 (1990): 5.

———. *Latin American art*. New York: College Art Association, 1992.

STOFFLET, Mary, GOLDMAN, Shifra M, ZEA DE URIBE, Gloria et RODRÍGUEZ, Bélgica. *Latin american drawings today*: San Diego Museum of Art, 1991 San Diego Museum of Art, San Diego Museum of Art, San Diego, 1991.

Gomez Echeverri, Nicolas

GOMEZ ECHEVERRI, Nicolas, et PAILLÉ PLAZAS, Natalia. *En blanco y negro: Marta Traba en la televisión colombiana, 1954-1958*. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, 2008.

González Mello, Renato

CURIEL, Gustavo, GONZÁLEZ MELLO, Renato et GUTIÉRREZ HACES, Juana. *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas*. Coloquio Internacional de Historia del Arte. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas 1994.

González, José Eduardo

CAMAYD-FREIXAS, Erik, et GONZÁLEZ, José Eduardo. *Primitivism and identity in Latin America: Essays on art, literature, and culture*. Tucson: University of Arizona Press 2000.

Grieder, Terence

CATLIN, Stanton Loomis, et GRIEDER, Terence. *Art of Latin America since Independence*. New Haven, Conn: Yale University, 1966.

———. *Bibliography of latin american philosophy and art since independence*. Austin, Texas: Institute of Latin American Art, University of Texas, 1966.

Griffin, Roberta

GRIFFIN, Roberta. Latin American art, a women's view: Maria Brito-Avellana, Ana Mendieta, Elena Presser, 1981 October 5-November 13, Frances Wolfson Art Gallery, New World Center Campus, Miami-Dade Community College, Frances Wolfson Art Gallery, Miami, Florida, 1981.

Grynszlej, Madeleine

GRYNSZLEJN, Madeleine, et HICKEY, Dave. About place: recent art of the americas, 1995 Art Institute of Chicago, About place: recent art of the americas, Art Institute of Chicago, Chicago, 1995.

Guasch, Ana María

GUASCH, Ana María. *El arte del siglo XX en sus exposiciones: 1945-1995*. Barcelona: Del Serbal 1997.

SUREDA, Joan, et GUASCH, Ana María. *La Trama de lo moderno*. Arte y estética.

Madrid: Akal 1993.

Guido, Angel

GUIDO, Angel. «América frente a Europa en el arte». Dans *Disertación pronunciada en el acto de la inauguración de los cursos universitarios en el local de la Facultad de química el 21 de marzo de 1936*. Santa Fe: Imprenta de la Universidad Nacional del Litoral, 1936.

———. «América frente a Europa en el arte. ». Dans *América frente a Europa en el arte.* , 23. Facultad de Química, Universidad de Santa Fe: Imprenta de la Universidad Nacional del Litoral, 1936.

———. *Concepto moderno de la historia del arte : influencia [sic] de la "Einfühlung" en la moderna historiografía de arte*. Santa Fe [Argentina]: Imprenta de la Universidad Nacional del Litoral, 1936.

———. *Latindia : renacimiento latino en Iberoamérica*. Santa Fe: Ministerio de Educación de la Nación ; Universidad Nacional del Litoral, 1950.

———. *Redescubrimiento de América en el arte*. Buenos Aires: El Ateneo, 1944.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *Arte latinoamericano del siglo XX : otras historias de la historia*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza 2005.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, et GUTIÉRREZ, Ramón. *Pintura, escultura y fotografía en iberoamérica: siglos XIX y XX*. Madrid: Cátedra 1997.

Gutiérrez Haces, Juana

CURIEL, Gustavo, GONZÁLEZ MELLO, Renato et GUTIÉRREZ HACES, Juana. *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas*. Coloquio Internacional de Historia del Arte. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas 1994.

Gutiérrez, Ramon

GUTIÉRREZ, Ramon, et VIÑUALES, Rodrigo Gutiérrez. *Historia del arte iberoamericano/ History of the Latin American Art*. Madrid: Lunwerg Editores 2006.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, et GUTIÉRREZ, Ramón. *Pintura, escultura y fotografía en iberoamérica: siglos XIX y XX*. Madrid: Cátedra 1997.

Gutiérrez, Samuel A.

GUTIÉRREZ, Samuel A. *Arquitectura de la época del Canal, 1880-1914, y sus paralelos norteamericanos, franceses y caribeños*. Panamá: EUPAN, 1984.

Gómez Sicre, José

GÓMEZ SICRE, José. *Art in Latin America*. Washington, D.C: Pan American union 1950.

———. *Guía de las colecciones públicas de arte en la América Latina*. Wáshington: Unión Panamericana 1956.

Hallmark, Kara Kelley

CONGDON, Kristin G, et HALLMARK, Kara Kelley. *Artists from Latin American cultures: a biographical dictionary*. Westport, CT: Greenwood Press 2002.

Hanor, Stephanie

HANOR, Stephanie, DEBOER, Spring et DAVIES, Hugh Marlais. *Transactions: Contemporary Latin American and latino art*. La Jolla, Calif: Museum of Contemporary Art, San Diego, University of, Rochester High Museum of, Art Weatherspoon Art, Museum, 2006.

Harcourt, Raoul

HARCOURT, Raoul. *Arts de l'Amerique*. Paris: Éditions du Chêne, 1948.

Hedrick, Tace

HEDRICK, Tace. *Mestizo modernism: race, nation, and identity in Latin American culture, 1900-1940*. New Brunswick, N.J: Rutgers University Press 2003.

Henríquez Ureña

HENRÍQUEZ UREÑA, P, et CHASE, G. *A concise history of Latin American culture*. London, 1966.

Herrera, Olga U.

HERRERA, Olga U, SORELL, V. A. et CARDENAS, Gilberto. *Toward the Preservation of a Heritage: Latin American and Latino Art in the Midwestern United States*. édité par Midwest Latino Arts Documentary Heritage Project et University of Notre Dame. Notre Dame, IN: Institute for Latino Studies, Univ. of Notre Dame 2008.

Herring, Hubert

HERRING, Hubert. *Evolución histórica de América Latina desde los comienzos hasta la actualidad*. : Buenos Aires EUDEBA, 1972.

Herzog, Hans-Michael

HERZOG, Hans-Michael, LÓPEZ, Sebastián et RAUSCH, Felicitas. *Las horas: artes visuales de América Latina contemporánea = The hours: visual arts of contemporary Latin America*, Dublin IMMA - Irish Museum of Modern Art, Ireland. et 2005 - January 15 October 5, 2006, Daros-Latinamerica AG Zürich, Switzerland, 2005.

Hickey, Dave

GRYNSZLEJN, Madeleine, et HICKEY, Dave. *About place: recent art of the americas*, 1995 Art Institute of Chicago, *About place: recent art of the americas*, Art Institute of Chicago, Chicago, 1995.

Instituto de Cultura Hispánica

INSTITUTO DE CULTURA HISPÁNICA. *Arte de América y España*, mayo-junio 1963; Barcelona Instituto de Cultura Hispánica: catálogo general: Madrid,

agosto-septiembre 1963, Madrid 1963.

Holton, Isaac Farwel

BAXLEY, Henry Willis, BISHOP, Nathaniel Holmes, BISHOP, William Henry, BOURNE, Benjamin Franklin, BRIGHAM, William Tufts, BUTTERWORTH, Hezekiah, CALDERÓN DE LA BARCA, Frances Erskine et al. *Relatos de viajeros de Estados Unidos en hispanoamérica S. XIX*. Clásicos Tavera. Madrid: Fundación Histórica Tavera 1999.

Honour, Hugh

HONOUR, Hugh. The european vision of América : a special exhibition to honor the Bicentennial of the United States, Washington Cleveland Museum of Art with the collaboration of the National Gallery of Art, and the Réunion des Musées Nationaux, Paris, Cleveland Museum of Art Cleveland ;Kent Ohio, 1975.

———. *The new golden land : european images of América from the discoveries to the present time*. New York: Pantheon Books 1975.

Library Howard-Tilton Memorial

HOWARD-TILTON MEMORIAL, Library, KUPFER, Monica E. et TULANE, University. *A bibliography of contemporary art in Latin America: books, articles, and exhibition catalogs in the Tulane University Library, 1950-1980*. New Orleans, La: Center for Latin American Studies and Howard-Tilton Memorial Library, Tulane University 1983.

Howe, Julia Ward

BAXLEY, Henry Willis, BISHOP, Nathaniel Holmes, BISHOP, William Henry, BOURNE, Benjamin Franklin, BRIGHAM, William Tufts, BUTTERWORTH, Hezekiah, CALDERÓN DE LA BARCA, Frances Erskine et al. *Relatos de viajeros de Estados Unidos en hispanoamérica S. XIX*. Clásicos Tavera. Madrid: Fundación Histórica Tavera 1999.

Comité Argentino del Icom

ICOM, Comité Argentino del. *Presencia de siglos: arte latinoamericano*. Buenos

Aires: Secretaría de Cultura de la Nación y Comité Argentino del ICOM 1986.

Instituto Nacional de Bellas Artes

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS, Artes, et GALERÍA FERNANDO, Gamboa. Arte latinoamericano, 1920-1945 : selección de las colecciones del Museo de Arte Moderno de Nueva York Museo de Arte Galería Fernando Gamboa, del 28 de marzo al 20 de junio de 1996, Instituto Nacional de Bellas Artes México D.F, 1996.

Istituto italo-latino americano

STASTNY, Francisco, et ISTITUTO ITALO-LATINO, americano. *La pintura latino americana colonial frente a los modelos de Rubens : para el Simposio "El Barroco Latino Americano"*, Instituto Italo Latino Americano, Roma, Abril 1980. : , 1981.

Jaar, Alfredo

RAMÍREZ, Mari Carmen, ADAMS, Beverly, CAMNITZER, Luis, JAAR, Alfredo et MEIRELES, Cildo. Encounters/Displacements: Luis Camnitzer, Alfredo Jaar, Cildo Meireles, College of Fine Arts Archer M. Huntington Art Gallery, University of Texas at Austin, June 17-August 14, 1988, Archer M. Huntington Art Gallery, College of Fine Arts, the University of Texas at Austin Austin, 1992.

Jara Parra, Natalia

JARA PARRA, Natalia. «Los proyectos críticos de Marta Traba y Nelly Richard: trayectos de la escritura sobre arte en Latinoamérica». Master, Universidad de Chile, 2012.

Jaramillo Jiménez, Carmen María

JARAMILLO JIMÉNEZ, Carmen María. «Una mirada a los orígenes del arte campo de la crítica de arte en Colombia». Dans *Seminario Nacional de Teoría e Historia del Arte*, 3-36. Medellín 2 al 4 de octubre: Universidad de Antioquia, Facultad de Artes, 2002.

Jiménez, Ariel

- JIMÉNEZ, Ariel. *Diálogos : arte latinoamericano desde la colección Cisneros*. Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes : Fundación Cisneros, 2004.
- JIMÉNEZ, Ariel. *Geo-metrías: abstracción geométrica latinoamericana en la Colección Cisneros = Geo-metries: Latin American geometric abstraction from the Cisneros Collection*, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires; marzo-mayo de 2003, Fundación Cisneros Buenos Aires, 2003.
- . «Utopías Americanas». Dans *Horizontes constructivos: la perspectiva latinoamericana*, sous la dir. de Colección Patricia Phelps de Cisneros. Centro de Estudios de la Modernidad; Universidad de Texas: Universidad de Texas, Austin, 2000.

Jiménez, José

- JIMÉNEZ, José. *El final del eclipse: el arte de América Latina en la transición al siglo XXI*. Madrid: Fundación Telefónica 2001.
- JIMÉNEZ, José, et CASTRO FLÓREZ, Fernando. *Horizontes del arte latinoamericano*. Madrid: Tecnos 1999.

Kalenberg, Angel

- KALENBERG, Angel. *Amérique Latine: 10e Biennale de Paris, 17 septembre - 1er novembre 1977* 10e biennale de Paris. Palais de Tokyo : Musée d'art moderne de la ville de Paris, Biennale de Paris, Paris, 1977.
- . «Mercado gusto y producción artística». Dans *América Latina en sus artes*, sous la dir. de Damián Bayón. 77-88. México D. F: Siglo XXI 1992.

Kalfon, Pierre

- LEENHARDT, Jacques, KALFON, Pierre et MATTELART, Armand. *Les Amériques latines en France*. Paris: Découverte Gallimard hors série; Ministère des Affaires Etrangères, 1992.

Kern, Maria Lúcia Bastos

BULHÕES, Maria Amélia, et KERN, Maria Lúcia Bastos. *Artes plásticas na América Latina contemporânea*. Porto Alegre, RS: Editora da Universidade, Universidade Federal do Rio Grande do Sul 1994.

King, John

KING, John. *The Cambridge Companion to modern Latin American culture*. : Cambridge University Press 2004.

———. *Modern Latin American fiction: a survey*. London: Faber, 1987.

Kirking, Clayton

KIRKING, Clayton, et SULLIVAN, Edward J. *Latin American still life: reflections of time and place*

October 17 Katonah Museum of Art, 1999-January 2, 2000: El Museo Del Barrio, New York, New York, February 10, 2000-May 21, 2000, Katonah Museum of Art Katonah, N.Y, 1999.

Kirstein, Lincoln

KIRSTEIN, Lincoln, et BARR, Alfred Hamilton. *The Latin-American collection of the Museum of Modern Art*, Museum of Modern Art, Museum of Modern Art, New York, 1943.

Korzilius, Jean-Loup

KORZILIUS, Jean-Loup. «L'oeuvre de Rugendas et l'historiographie de l'art aujourd'hui». Dans *Aira en réseau. Rencontre transdisciplinaire autour du roman de l'écrivain argentin César Aira: Un episodio en la vida del pintor viajero*, sous la dir. de Nella Arambasin. *Littérature et histoire des pays de langues européennes*, 69. Paris: Presses Universitaires de Franche-Comté, 2005.

Kunstneres, Hus

KUNSTNERES, Hus. *Latin Amerika i Skandinavien, Latin-Amerika i Skandinavien*.

Kunstnernes hus. Oslo. 16. jan.-7. febr. 1971. Gentoftte kunstvenner og Gentoftte kommunalbestyrelse. Gentoftte radhus. Charlottenlund. 11. mars-28. mars 1971. Lunds konsthall, Lund. April 1971. Konsthallen. Göteborg. Juni-juli 1971, Oslo, Norway, 1971.

Kupfer, Monica E.

HOWARD-TILTON MEMORIAL, Library, KUPFER, Monica E. et TULANE, University. *A bibliography of contemporary art in Latin America: books, articles, and exhibition catalogs in the Tulane University Library, 1950-1980.* New Orleans, La: Center for Latin American Studies and Howard-Tilton Memorial Library, Tulane University 1983.

KUPFER, Monica E. *A bibliography of contemporary art in Latin America: books, articles, and exhibition catalogs in the Tulane University Library, 1950-1980.* Tulane, MI: Center for Latin American Studies and Howard-Tilton Memorial Library, Tulane University, 1983.

Lachena, François

LACHENA, François; Duverger, Christian. *The arts of Latin America: Unesco travelling exhibition, United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, Paris, 1977.*

Landau, Myra

LANDAU, Myra, et ACHA, Juan. «Myra Landau : en memoria de Anita Brenner. Pinturas recientes». sous la dir. de Museo de Arte Moderno (México) et Instituto Nacional de Bellas Artes (México). México, D.F.: Museo de Arte Moderno; Bosque de Chapultepec; Instituto Nacional de Bellas Artes, 1975.

Lane, Kimberly

LANE, Kimberly. *Come look with me, Latin American art.* : Charlesbridge 2007.

Lasheras, Laura

BENZACAR, Orly, CONVERTI, Julia, AUGUSTO, Idoyaga, PEDRAZA, Patricia et LASHERAS, Laura. *Circuitos latinoamericanos, circuitos internacionales: interacción, roles y perspectivas.* Buenos Aires: ArteBA Fundación 2006.

Fundação Memorial da América Latina

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes, AMARAL, Aracy A. et LATINA, Fundação Memorial da América. *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo, Brasil: Memorial 1990.

Espace latino-américain

LATINO-AMÉRICAIN, Espace. Chaîne L'Espace latino-américain (29 mars - 16 avril 1983), Chaîne s/d, Paris, 1983

———. Individu-elles L'Espace Latino-américain (17 avril - 25 mai), Individu-elles s/d, Paris, 1985

———. Magie-Image, Espace Latino-américain; 1983, Magie-Image, s/d, Paris, 1983.

———. Matta et l'Espace latino-américain Galerie Bellechasse (7 juin - 7 juillet 1982), Matta et l'Espace latino-américain, s/d, Paris, 1982.

———. Petits-formats d'artistes latino-américains à Paris Cité Universitaire (26 mai-13 juin) Maison de l'Argentine, s/d, Paris, 1981.

Lauer, Mirko

EDER, Rita, LAUER, Mirko et ACHA, Juan. *Teoría social del arte: bibliografía comentada*. Cuadernos de historia del arte. 1a éd. México: Universidad Nacional Autónoma de México; Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986.

League, Saginaw Junior

LEAGUE, Saginaw Junior. Contemporary Latin American art, Saginaw Junior League; Oct. 5 to 19, Contemporary Latin American Art, s/d, 1942.

Leal Audirac, Fernando

LEAL AUDIRAC, Fernando, et ACHA, Juan. «El Museo del hombre». sous la dir. de Galería de arte mexicano, 17 p. México: Galería de Arte Mexicano, 1992.

Leenhardt, Jacques

LEENHARDT, Jacques, KALFON, Pierre et MATTELART, Armand. *Les Amériques latines en France*. Paris: Découverte Gallimard hors série; Ministère des Affaires Etrangères, 1992.

Lewis, Hanke

LEWIS, Hanke. *A Guide to the material published in 1936 on anthropology, art, economies, education, folklore, geography, government, history, international relations law, language, and literature* Cambridge, Massachusett : Harvard University Press, 1937.

Library of Congress

MOYANO MARTIN, Dolores, et LIBRARY OF, Congress. *Handbook of Latin American studies*. NO.48, Humanities : 1986. Austin (Texas): University of Texas Press, 1988.

Gail Borden Public Library

LIBRARY, Gail Borden Public. *Exposición de arte latinoamericano*, Gail Borden Public Library; May 1993, s/d, Elgin, Illinois, 1993.

Martin Luther King Memorial Library

LIBRARY, Martin Luther King Memorial. *Artists from Latin America in Washington, D.C.* Washington, D.C.: s.n 1989.

Likness, Craig

LIKNESS, Craig, et STAHL, Joan. «Artistic representation of Latin American diversity: sources and collections». *Art Documentation: Bulletin of the Art Libraries Society of North America* 13, n° 1 (1994): 37-38.

Lindsay, Arturo

LINDSAY, Arturo. *Santería aesthetics in contemporary Latin American art*. Washington: Smithsonian Institution Press 1996.

Lippard, Lucy

LIPPARD, Lucy. *Mixed blessing: new art in a multicultural América*. New York: Pantheon Books, 1990.

Livingston, Jane

BEARDSLEY, John, et LIVINGSTON, Jane. *Hispanic art in the United States: thirty contemporary painters and sculptors*, Brooklyn Museum; June 9 to September 4, *Hispanic art in the United States: thirty contemporary painters and sculptors*, Brooklyn Museum, New York, 1987.

Lockpez, Inverna

PRICE, Barbara, GARRIGUES, Suzanne et LOCKPEZ, Inverna. *Rejoining the spiritual: the land in contemporary Latin American art = Recobrando lo espiritual: la tierra en el arte latinoamericano contemporáneo*, February 14-March 31 Maryland Institute College of Art, 1994 Maryland Institute College of Art Baltimore, Md, 1994.

Lombán, Juan

LOMBÁN, Juan. *Historia del arte latinoamericano*. Buenos Aires: Asociación Cultural Kilmes 1994.

Lopez, A. Miguel

LOPEZ, A. Miguel, et TARAZONA, Emilio «Juan Acha y la Revolución Cultural. La transformación de la vanguardia artística en el Perú a fines de los sesenta». [2008] Dans *Juan Acha, nuevas referencias sociológicas de las artes visuales: Mass-media, lenguajes, represiones y grupos* sous la dir. de Miguel Lopez et Emilio Tarazona. Lima: IIMA- Universidad Ricardo Palma, 2008.

Lourin-Lam, Lou

CARTER, Curtis L, FORTIER, Jerome, SIMS, Lowery Stokes, ADES, Dawn, FLETCHER, Valerie J, LUCIE-SMITH, Edward et LOURIN-LAM, Lou. *Wifredo Lam in North América*. Milwaukee, Wis: Patrick and Beatrice Haggerty Museum of Art, Marquette University 2007.

Museum Lowe Art

GERSON, Denise Most, et LOWE ART, Museum. *Paradise lost: aspects of landscape in Latin American art*. Coral Gables, Fla: University of Miami 2003.

LOWE ART, Museum. Latin American art in Miami collections, Lowe Art Museum Collection of the Museum of Modern Art of Latin America of the Organization of American States: Exhibition, University of Miami, October 11 Through November 25, 1979] The Museum Coral Gables, Fla, 1994.

———. Modern Latin American art, Lowe Art Museum Collection of the Museum of Modern Art of Latin America of the Organization of American States: Exhibition, University of Miami, October 11 Through November 25, 1979], The Museum Coral Gables, Fla, 1979.

Lucie-Smith, Edward

CARTER, Curtis L, FORTIER, Jerome, SIMS, Lowery Stokes, ADES, Dawn, FLETCHER, Valerie J, LUCIE-SMITH, Edward et LOURIN-LAM, Lou. *Wifredo Lam in North América*. Milwaukee, Wis: Patrick and Beatrice Haggerty Museum of Art, Marquette University 2007.

LUCIE-SMITH, Edward. *Arte latinoamericano del Siglo XX*. [Latin American Art of the 20th Century] Traduit par Hugo Mariani. Barcelona: Destino 1994.

———. *Latin American art of the 20th century*. London: Thames and Hudson 1993.

Lucker, Amy

LUCKER, Amy. «Exploring bibliographic resources for Latin American art in New York City». *Libraries Journal* 37, n° 4 (2012): 36-38.

López, Sebastián

HERZOG, Hans-Michael, LÓPEZ, Sebastián et RAUSCH, Felicitas. *Las horas: artes visuales de América Latina contemporánea = The hours: visual arts of contemporary Latin America*, Dublin IMMA - Irish Museum of Modern Art, Ireland. et 2005 - January 15 October 5, 2006, Daros-Latinamerica AG Zürich, Switzerland, 2005.

Madsen, Claudia

EDMONSON, Munro S, MADSEN, Claudia et COLLIER, Jane Fishburne. *Contemporary Latin American culture*. New Orleans: Middle American Research Institute, Tulane University, 1968.

Mailhe, Alejandra

MAILHE, Alejandra «Les limites du visible: réflexions sur la représentation picturale de l'esclavage dans l'œuvre de Rugendas et de Debret». Dans, *Conserveries mémorielles. Revue transdisciplinaire de jeunes chercheurs* 3, Passé colonial et modalités de mise en mémoire de l'esclavage, (2007).

Malosetti Costa, Laura

MALOSETTI COSTA, Laura; Gené, Marcela. *Impresiones porteñas: imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Ensayo. Buenos Aires: Edhasa, 2009.

Mandell, Phyllis Levy

MANDELL, Phyllis Levy. «Visiones latino art & culture». *School Library Journal* 51, n° 7 (2005): 46-46.

Manrique, Jorge A.

MANRIQUE, Jorge A. Primer encuentro Iberoamericano de críticos de arte y artistas plásticos. Arte Iberoamericano de hoy, 18 de Junio Al 16 de Julio 1978 Museo de Bellas Artes de Caracas, Caracas, Venezuela, Museo de Bellas Artes de Caracas, Caracas 1978.

Marco Dorta, Enrique

ANGULO IÑIGUEZ, Diego, et MARCO DORTA, Enrique. *Historia del arte hispanoamericano*. 3 vol. Barcelona: Salvat Editores, 1945.

Marsal, Juan Francisco

MARSAL, Juan Francisco, ed. *El Intelectual latinoamericano: un simposio sobre sociología de los intelectuales* Buenos Aires: Ediciones del Instituto, 1970.

Martin, Jean-Hubert

MARTIN, Jean-Hubert. *Magiciens de la terre*, Centre Georges Pompidou et Grande Halle de la Villette; 18 mai au 14 août 1989, *Magiciens de la terre*, Musée National d'art moderne Centre Georges Pompidou, Paris, 1989.

Martin, Vincent

SILVA TÉLLEZ, Armando, et MARTIN, Vincent. *Urban imaginaries from Latin America: Documenta 11*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2003.

Marzio, Peter C.

OLEA, Héctor, RAMÍREZ, Mari Carmen et MARZIO, Peter C. *Versions and inversions: perspectives on avant-garde, art in Latin America*, Museum of Fine Arts Houston, 2006.

Masiello, Francine

MASIELLO, Francine. *The Art of transition: Latin American culture and neoliberal crisis*. Durham [N.C.]: Duke University Press 2001.

Mattelart, Armand

LEENHARDT, Jacques, KALFON, Pierre et MATTELART, Armand. *Les Amériques*

latines en France. Paris: Découverte Gallimard hors série; Ministère des Affaires Etrangères, 1992.

McHatto-Ripley, Eliza Moore

BAXLEY, Henry Willis, BISHOP, Nathaniel Holmes, BISHOP, William Henry, BOURNE, Benjamin Franklin, BRIGHAM, William Tufts, BUTTERWORTH, Hezekiah, CALDERÓN DE LA BARCA, Frances Erskine et al. *Relatos de viajeros de Estados Unidos en hispanoamérica S. XIX*. Clásicos Tavera. Madrid: Fundación Histórica Tavera 1999.

Meireles, Cildo

RAMÍREZ, Mari Carmen, ADAMS, Beverly, CAMNITZER, Luis, JAAR, Alfredo et MEIRELES, Cildo. Encounters/Displacements: Luis Camnitzer, Alfredo Jaar, Cildo Meireles, College of Fine Arts Archer M. Huntington Art Gallery, University of Texas at Austin, June 17-August 14, 1988, Archer M. Huntington Art Gallery, College of Fine Arts, the University of Texas at Austin Austin, 1992.

Melville, Annette

MELVILLE, Annette. «Art in Latin America». *Library Journal* 114, n° 17 (1989): 79.

Mendoza Chapa, Nora

MENDOZA CHAPA, Nora. Seis artistas latinos, Pontiac Art Center; Sept. 9 -Oct. 20, Seis artistas latinos, Pontiac Art Center, Pontiac, MI, 1989.

Menezes, Luzinete

BRETT, Guy, CALDAS JÚNIOR, Waltércio, MENEZES, Luzinete et VENANCIO FILHO, Paulo. Transcontinental: an investigation of reality: nine Latin American artists, Ikon Gallery; Birgmingham and Cornerhouse; 1990, Transcontinental. Nine latin american artists, Verso, London, 1990.

Mervin, Loretta L. Wood

BAXLEY, Henry Willis, BISHOP, Nathaniel Holmes, BISHOP, William Henry, BOURNE, Benjamin Franklin, BRIGHAM, William Tufts, BUTTERWORTH, Hezekiah, CALDERÓN DE LA BARCA, Frances Erskine et al. *Relatos de viajeros de Estados Unidos en hispanoamérica S. XIX*. Clásicos Tavera. Madrid: Fundación Histórica Tavera 1999.

Mesquita, Ivo

MESQUITA, Ivo, et PEDROSA, Adriano. «F[r]icciones: versiones del sur». Dans *Versiones del sur*, sous la dir. de Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía 12/XII/00-26/III/01. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía 2000.

Messer, Thomas

MESSER, T. M, et CAPA, C. *The Emergent decade: Latin American painters and painting in the 1960's.* : Cornell University Press, 1966.

Meza, Alex

GARCÍA, Soledad, et MEZA, Alex. Arte en América, diciembre 2010 - Marzo 2010 Centro Cultural Palacio de la Moneda, Arte en América, Centro Cultural Palacio de la Moneda, Santiago de Chile, 2010.

Mills, Paul Chadbourne

ALLOWAY, Lawrence, MILLS, Paul Chadbourne et WOOL, Robert. II Bienal Americana de arte: 20 south american artists, 25 de septiembre al 12 de octubre de 1964 en la Ciudad Universitaria de la Universidad Nacional de Córdoba, II Bienal Americana de arte, Industrias Kaiser Argentina, 1964.

Montignani, John

MONTIGNANI, John. *Books on Latin America and its art in the Metropolitan Museum of Art Library*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1943.

Moraes Belluzzo, Ana Maria

MORAES BELLUZZO, Ana Maria, ed. *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. . Sao Pablo: Editora UNESP, 1990.

Morais, Federico

MORAIS, Federico. *Las artes plasticas en la América latina: del trance a lo transitorio*. La Havana: Casa de las Américas, 1979.

Mosquera, Gerardo

MOSQUERA, Gerardo. *Adiós identidad: arte y cultura desde América Latina*. I Y II Foros Latinoamericanos. , édité par Museo Extremeño de Arte Contemporáneo. Extremadura: Editora Regional de Extremadura, 2001.

———. *Beyond the fantastic: contemporary art criticism from Latin America*. : The MIT Press, 1996.

MOSQUERA, Gerardo, PONCE DE LEON, Carolina et WEISS, Rachel. Ante América, 27 de Octubre al 20 de Diciembre de 1992. Biblioteca Luis Angel Arango (Bogotá), Ante América: Edición conmemorativa del Quinto Centenario del Descubrimiento de América, Departamento Editorial del Banco de la Republica, Santa Fe de Bogotá, Banco de la Republica; Biblioteca Luis Angel Arango, 1992.

MOSQUERA, Gerardo (Coord.). *Adiós identidad: arte y cultura desde América Latina*. I Y II Foros Latinoamericanos. . Madrid: Junta de Extremadura, Museo Extremeño de Arte Contemporáneo, 2001.

Moyano Martin, Dolores

MOYANO MARTIN, Dolores, et LIBRARY OF, Congress. *Handbook of Latin American studies*. NO.48, Humanities : 1986. Austin (Texas): University of Texas Press, 1988.

Museum of Modern Art

MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE (FRANCE), et MUSEUM OF MODERN ART (NEW YORK N.Y.). *Art d'Amérique latine, 1911-1968*. Paris: Musée national d'art moderne : Centre Georges Pompidou, 1992.

Jersey City Museum

JERSEY CITY MUSEUM *Into the mainstream: ten Latin American artists working in New York*. Jersey City, N.J: Jersey City Museum 1986.

Pasadena Art Museum

PASADENA ART MUSEUM. Latin American art through 1000 years, October 11 Through November 28 The Pasadena Art Institute, 1943, The Institute Pasadena [Calif.], 1943.

———. Latin American art through 1000 Years: The Pasadena Art Institute, October 11 Through November 28 Pasadena Art Museum, 1943, catalogue d'exposition, The Pasadena Art Institute, Pasadena [Calif.], 1943.

Riverside Museum

RIVERSIDE MUSEUM. Latin American exhibition of fine arts, Museum; New York World's Fair Riverside, Riverside museum New York, 1940.

St Louis. Art Museum

MUSEUM, St Louis. *Art. Made in América; ten centuries of american art*. St Louis, 1995.

Wistariahurst Museum

WISTARIAHURST MUSEUM. *Nuevas Vistas: new insights into contemporary Latin American art* Holyoke Wisteriahurst Museum, Massachusetts, September 7-October 26, 1985, The Museum, Holyoke, Mass, 1985.

Musée national d'art moderne

MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE (FRANCE), et MUSEUM OF MODERN ART (NEW YORK N.Y.). *Art d'Amérique latine, 1911-1968*. Paris: Musée national

d'art moderne : Centre Georges Pompidou, 1992.

Myers, Jorge

ALTAMIRANO, Carlos, et MYERS, Jorge. *Historia de los intelectuales en América Latina*. Conocimiento, 2 vol. Buenos Aires: Katz editores, 2008.

Universidad Nacional Autónoma de México

MÉXICO, Universidad Nacional Autónoma de, et PLÁSTICAS, Escuela Nacional de Artes. *Arte contemporáneo en Latinoamérica: Argentina, Brasil, Colombia, Guatemala, México, Puerto Rico, Uruguay, Venezuela. Técnicas y materiales diversos, en dos y tres Dimensiones*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 1984.

MÉXICO, Universidad Nacional Autónoma de, et ESTÉTICAS, Instituto de Investigaciones. *Las academias de arte : VII coloquio internacional en Guanajuato*. Estudios de arte y estética. 1a éd. Ciudad Universitaria, México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.

Nissen, Brian

NISSEN, Brian, et ACHA, Juan. Museo de Arte Moderno Bosque de Chapultepec, 30 de enero al 17 de marzo de 1975 Museo de Arte Moderno Bosque de Chapultepec; Instituto Nacional de Bellas Artes Mexico, El Instituto, México, D.F, 1975.

Norman, Benjamin Moore

BAXLEY, Henry Willis, BISHOP, Nathaniel Holmes, BISHOP, William Henry, BOURNE, Benjamin Franklin, BRIGHAM, William Tufts, BUTTERWORTH, Hezekiah, CALDERÓN DE LA BARCA, Frances Erskine et al. *Relatos de viajeros de Estados Unidos en hispanoamérica S. XIX*. Clásicos Tavera. Madrid: Fundación Histórica Tavera 1999.

Noé, Luis Felipe

NOÉ, Luis Felipe. *El arte de América Latina es la revolución*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello 1973.

O'Neil, Rosemary

ADES, Dawn, BRETT, Guy, O'NEIL, Rosemary et CATLIN, Stanton Loomis. *Art in Latin America: the Modern Era, 1820-1980*, 14 December - 4 Mars National Museum. South Bank Centre, South Bank Centre London, 1989 - 1990.

Ober, Frederick Albion

BAXLEY, Henry Willis, BISHOP, Nathaniel Holmes, BISHOP, William Henry, BOURNE, Benjamin Franklin, BRIGHAM, William Tufts, BUTTERWORTH, Hezekiah, CALDERÓN DE LA BARCA, Frances Erskine et al. *Relatos de viajeros de Estados Unidos en hispanoamérica S. XIX*. Clásicos Tavera. Madrid: Fundación Histórica Tavera 1999.

Olea, Héctor

OLEA, Héctor, RAMÍREZ, Mari Carmen et MARZIO, Peter C. *Versions and inversions: perspectives on avant-garde, art in Latin America*, Museum of Fine Arts Houston, 2006.

RAMÍREZ, Mari Carmen, et OLEA, Héctor. *Heterotopías: Medio Siglo Sin-Lugar, 1918-1968*, 12 diciembre 2000- 27 febrero de 2001 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000.

———. *Inverted utopias: avant-garde art in Latin America*. New Haven, London: Yale University Press, 2004.

Osborn, Elodie Courter

OSBORN, Elodie Courter. *Study book: contemporary Latin American art* Catalogue d'exposition, édité par San Francisco Museum of Art. San Francisco: San Francisco Museum of Art, Office of the Coordinator of Inter-American Affairs, 1941.

Oswald, Felix Leopold

BAXLEY, Henry Willis, BISHOP, Nathaniel Holmes, BISHOP, William Henry, BOURNE, Benjamin Franklin, BRIGHAM, William Tufts, BUTTERWORTH,

Hezekiah, CALDERÓN DE LA BARCA, Frances Erskine et al. *Relatos de viajeros de Estados Unidos en hispanoamérica S. XIX*. Clásicos Tavera. Madrid: Fundación Histórica Tavera 1999.

Museo de Artes Visuales Alejandro Otero

OTERO, Museo de Artes Visuales Alejandro. *Modernidad y postmodernidad : espacios y tiempos dentro del arte latinoamericano*. Caracas Venezuela: Museo Alejandro Otero 2000.

———. Sin fronteras: arte Latinoamericano actual, Museo de Artes Visuales Alejandro Otero; 11 noviembre al 16 marzo de 1997, Sin Fronteras: Arte Latinoamericano Actual, Museo Alejandro Otero Caracas, 1997.

Pacheco, Marcelo Eduardo

COSTANTINI, Eduardo, BONET, Juan Manuel et PACHECO, Marcelo Eduardo. *Claves Del Arte Latinoamericano: colección Costantini*. Barcelona: Fundación "la Caixa" 1999.

PACHECO, Marcelo Eduardo, et ARTUNDO, Patricia. *Museo de arte latinoamericano de Buenos Aires: colección Costantini*. México: Landucci Editores 2001.

Compañía de Acero del Pacífico

PACÍFICO, Compañía de Acero del. *Arte latinoamericano*. Santiago de Chile, 1965.

Pailé Plazas, Natalia

GOMEZ ECHEVERRI, Nicolas, et PAILLÉ PLAZAS, Natalia. *En blanco y negro: Marta Traba en la televisión colombiana, 1954-1958*. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, 2008.

Papanikolas, Theresa

RAMÍREZ, Mari Carmen, et PAPANIKOLAS, Theresa. *Collecting Latin American art for the 21st century: International Center for the Arts of the Americas. : The Museum of Fine Arts, Houston* 2002.

Association pour la promotion des arts à l'Hôtel de ville de Paris

ASSOCIATION POUR LA PROMOTION DES ARTS A L'HOTEL DE VILLE DE PARIS. Jeunes artistes Latino-Américains, Hôtel De Ville De Paris Salle Saint-Jean, 10 Mars/13 Avril 1981, Jeunes artistes Latino-Américains, Paris, 1981.

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

MUSEE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS. Artistes Latino-Américains de Paris, Juin 1965 Musée d'Art Moderne de la Ville De Paris, Musée d'art Moderne de la Ville de Paris Paris, 1965.

Pau-Llosa, Ricardo

PAU-LLOSA, Ricardo. The figure in Latin American art, January 22nd Through March 1st The Bass Museum of Art, 1981, The Museum Miami Beach Florida, 1981.

Peck, Elizabeth A.

FINDLAY, James, et PECK, Elizabeth A. «Handbook of Latin American art: a bibliographic compilation Manual de arte Latinoamericano: compilación bibliográfica». *Art documentation: Bulletin of the Art libraries society of North America* 4, n° 1 (1985): 34-34.

Pedraza, Patricia

BENZACAR, Orly, CONVERTI, Julia, AUGUSTO, Idoyaga, PEDRAZA, Patricia et LASHERAS, Laura. *Circuitos latinoamericanos, circuitos internacionales: interacción, roles y perspectivas*. Buenos Aires: ArteBA Fundación 2006.

Pedrosa, Adriano

MESQUITA, Ivo, et PEDROSA, Adriano. «F[r]icciones: versiones del sur». Dans *Versiones del sur*, sous la dir. de Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía 12/XII/00-26/III/01. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

2000.

PEDROSA, Mario, et ARANTES, Otilia. *Textos escolhidos: política das artes*. Sao Paulo: Edusp, 1995.

Peluffo Linari, Gabriel

PELUFFO LINARI, Gabriel, ed. *Arte latinoamericano actual*. Montevideo: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 1995.

Perez, Juan Pablo

PEREZ, Juan Pablo. «Contra el arte latinoamericano. Entrevista a Gerardo Mosquera». *Ramona*, nº 91 (2009).

Pini, Ivonne

PINI, Ivonne. *En busca de lo propio: inicios de la modernidad en el arte de Cuba, México, Uruguay y Colombia 1920-1930*. Bogotá: Unibiblos Universidad Nacional de Colombia, 2000.

———. *Fragmentos de memoria*. Bogotá: Unibiblos Universidad Nacional de Colombia, 2001.

———. «Revisiones al manejo del tiempo histórico desde el arte latinoamericano». *Artes. La revista* 3/ julio-diciembre, nº 6 (2003): 64-78.

Pizarro, Ana

TRABA, Marta, PIZARRO, Ana et COBO, Borda J. G. *Mirar en América*. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 2005.

Escuela Nacional de Artes Plásticas

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO et PLÁSTICAS, Escuela Nacional de Artes. *Arte contemporáneo en Latinoamérica: Argentina, Brasil, Colombia, Guatemala, México, Puerto Rico, Uruguay, Venezuela. Técnicas y*

materiales diversos, en dos y tres Dimensiones. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 1984.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE México, et PLÁSTICAS, Escuela Nacional de Artes. *Arte Contemporáneo en Latinoamérica: Argentina, Brasil, Colombia, Guatemala, México, Puerto Rico, Uruguay, Venezuela. Técnicas y materiales diversos en dos y tres Dimensiones*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 1984.

Ponce de Leon, Carolina

MOSQUERA, Gerardo, PONCE DE LEON, Carolina et WEISS, Rachel. Ante América, 27 de Octubre al 20 de Diciembre de 1992. Biblioteca Luis Angel Arango (Bogotá), Ante América: Edición conmemorativa del Quinto Centenario del Descubrimiento de América, Departamento Editorial del Banco de la Republica, Santa Fe de Bogotá, Banco de la Republica; Biblioteca Luis Angel Arango, 1992.

Pontual, Roberto

BAYON, Damian, et PONTUAL, Roberto. *La peinture de l'Amérique Latine au XXe siècle: identité et modernité*. Paris: Menges 1990.

Price, Barbara

PRICE, Barbara, GARRIGUES, Suzanne et LOCKPEZ, Inverna. Rejoining the spiritual: the land in contemporary Latin American art = Recobrando lo espiritual: la tierra en el arte latinoamericano contemporáneo, February 14-March 31 Maryland Institute College of Art, 1994 Maryland Institute College of Art Baltimore, Md, 1994.

Pérez de Mendiola, Marina

BILLER, Geraldine P, RODRÍGUEZ, Bélgica, SULLIVAN, Edward J. et PÉREZ DE MENDIOLA, Marina. *Latin American women artists = artistas latinoamericanas: 1915-1995*. Milwaukee: Milwaukee Art Museum 1995.

Pérez Oramas, Luis

BASILIO, Miriam, BERCHT, Fatima, CULLEN, Deborah, GARRELS, Gary et PÉREZ ORAMAS, Luis. Latin American & Caribbean Art, March 4 through July 25 MOMA and the Museo del Barrio, 2004, Latin American & Caribbean Art, Museo del Barrio New York, 2004.

Pérez-Barreiro, Gabriel

PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. The Geometry of hope: Latin American abstract art from the Patricia Phelps de Cisneros collection, Jules 1 Blanton Museum of Art, 2007, Blanton Museum of Art, University of Texas at Austin Austin, 2007.

Ramírez, Mari Carmen

VICARIO, Gilbert, RAMÍREZ, Mari Carmen et CEREJIDO, Elizabeth. *Cosmopolitan routes : Houston collects Latin American art*. Houston, Tex. New Haven conn.: Museum of Fine Arts Distributed by Yale University Press, 2011.

ADAMS, Beverly, et RAMÍREZ, Mari Carmen. Constructing a poetic universe: The Diane and Bruce Halle Collection of Latin American Art, March 11-June 10 2007 Museum of Fine Arts Houston, The Museum of Fine Arts Houston, 2007.

OLEA, Héctor, RAMÍREZ, Mari Carmen et MARZIO, Peter C. Versions and inversions: perspectives on avant-garde, art in Latin America, Museum of Fine Arts Houston, 2006.

RAMÍREZ, Mari Carmen. «Sobre la pertinencia actual de una crítica comprometida ». Dans *Dos décadas vulnerables en las artes plasticas latinoamericanas: 1950-1970*, sous la dir. de Marta Traba. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2005.

RAMÍREZ, Mari Carmen, ADAMS, Beverly, CAMNITZER, Luis, JAAR, Alfredo et MEIRELES, Cildo. Encounters/Displacements: Luis Camnitzer, Alfredo Jaar, Cildo Meireles, College of Fine Arts Archer M. Huntington Art Gallery, University of Texas at Austin, June 17-August 14, 1988, Archer M. Huntington Art Gallery, College of Fine Arts, the University of Texas at Austin Austin, 1992.

RAMÍREZ, Mari Carmen, et OLEA, Héctor. Heterotopías: Medio Siglo Sin-Lugar, 1918-1968, 12 diciembre 2000- 27 febrero de 2001 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000.

———. *Inverted utopias: avant-garde art in Latin America*. New Haven, London: Yale University Press, 2004.

RAMÍREZ, Mari Carmen, et PAPANIKOLAS, Theresa. *Collecting Latin American art for the 21st century: International Center for the Arts of the Americas*. : The Museum of Fine Arts, Houston 2002.

Rankin, Melinda

BAXLEY, Henry Willis, BISHOP, Nathaniel Holmes, BISHOP, William Henry, BOURNE, Benjamin Franklin, BRIGHAM, William Tufts, BUTTERWORTH, Hezekiah, CALDERÓN DE LA BARCA, Frances Erskine et al. *Relatos de viajeros de Estados Unidos en hispanoamérica S. XIX*. Clásicos Tavera. Madrid: Fundación Histórica Tavera 1999.

Rasmussen, Waldo

BOZO, Dominique, RASMUSSEN, Waldo, SAYAG, Alain et SCHWEISGUTH, Claude. *Art d'Amérique Latine, 1911-1968* Nueva York (Estados Unidos) Museum of Modern Art, París (Francia) Musée d' Art Moderne de la Ville de Paris y Centre Georges Pompidou et Sevilla (España) y Kunsthalle Estación Plaza de Armas, Colonia (Alemania), 1992-1993, *Art d'Amérique Latine, 1911-1968*, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1992.

RASMUSSEN, Waldo, BERCHT, Fatima et FERRER, Elizabeth. *Latin American artists of the twentieth century, June 6 - September 7* Museum of Modern Art; International Council of the Museum of Modern Art, 1993, Museum of Modern Art New York, 1993.

RASMUSSEN, Waldo, et SULLIVAN, Edward J. *Artistas Latinoamericanos del siglo XX*, Museum of Modern Art; International Council of the Museum of Modern Art; Estación Plaza de Armas, Ayuntamiento de Sevilla Sevilla, 1992.

Rausch, Felicitas

HERZOG, Hans-Michael, LÓPEZ, Sebastián et RAUSCH, Felicitas. *Las horas: artes visuales de América Latina contemporánea = The hours: visual arts of contemporary Latin America*, Dublin IMMA - Irish Museum of Modern Art, Ireland. et 2005 - January 15 October 5, 2006, Daros-Latinamerica AG Zürich, Switzerland, 2005.

Reed, Marcia C.

BENFORADO, Susan, BROWN, Jack Perry et REED, Marcia C. «Modern Latin American art: a bibliography». *Art Documentation: Bulletin of the Art Libraries Society of North America* 3, nº 2 (1984): 73-74.

Center for Inter-american relations

RELATIONS, Center for Inter-american. *Latin American paintings and drawings from the collection of John and Barbara Duncan*. New York : , 1970.

Reyes, Alfonso

REYES, Alfonso. «Las nuevas artes». *Tricolor*, nº 16 de septiembre (1944).

Rishel, Joseph

RISHEL, Joseph. *Revelaciones. Las artes en América Latina*. México D.F. ;Philadelphia Pa. ;Los Angeles Calif.: Fondo de Cultura Económica; Antiguo Colegio de San Ildefonso; Philadelphia Museum of Art; Los Angeles Country Museum of Art 2007.

RISHEL, Joseph J, et STRATTON-PRUITT, Suzanne. *The arts in Latin America, 1492-1820*. New Haven: Yale University Press 2006.

Rivas-Rivas, Jorge

RIVAS-RIVAS, Jorge. *Artistas Latinoamericanas en París*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1998.

Rodríguez, Bélgica

BILLER, Geraldine P, RODRÍGUEZ, Bélgica, SULLIVAN, Edward J. et PÉREZ DE MENDIOLA, Marina. *Latin American women artists = artistas latinoamericanas: 1915-1995*. Milwaukee: Milwaukee Art Museum 1995.

RODRÍGUEZ, Bélgica. *Images of silence: photography from Latin America and the Caribbean in the 80s*. Washington, D.C: Museum of Modern Art of Latin America, Organization of American States 1989.

STOFFLET, Mary, GOLDMAN, Shifra M, ZEA DE URIBE, Gloria et RODRÍGUEZ, Bélgica. *Latin american drawings today*: San Diego Museum of Art, 1991 San Diego Museum of Art, San Diego Museum of Art, San Diego, 1991.

Rojas, Miguel

ROJAS, Miguel. *Dos encuentros. Encuentro de artistas plásticos del cono sur, Chile. Encuentro de Plástica Latinoamericana, Cuba*. Santiago de Chile: Editorial

Andrés Bello, 1973.

Rojas, Ricardo

ROJAS, Ricardo. *Eurindia : ensayo de estética fundado en la experiencia histórica de las culturas americanas*. [1924]. Obras completas de Ricardo Rojas. Vol. 24. Buenos Aires: Editorial Losada, 1980.

Rojas-Mix, Miguel

ROJAS-MIX, Miguel. «Las ideas artístico-científicas de Humboldt y su influencia en los artistas naturalistas que pasan a América a mediados del siglo XIX». Dans *Nouveau monde et renouveau de l'histoire naturelle*, sous la dir. de Marie-Cécile Bénassy-Berling. 85-114. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 1986.

Rojo, Vicente

ROJO, Vicente, BAYÓN, Damián et ACHA, Juan. Vicente Rojo Harry Ransom Center Michener Galleries et April - May University of Texas at Austin, University of Texas at Austin, Austin, 1978.

Romero, Mario César

ROMERO, Mario César. *Mind and soul current trends in Latin American art*. East Stroudsburg, Pa: The Gallery, Fine Arts Building, East Stroudsburg State College 1981.

Rowe, William

ROWE, William, et SCHELLING, Vivian. *Memory and modernity: popular culture in Latin America (Critical Studies in Latin American Culture)*. UK: Verso, 1991.

Rubiano Caballero, Germán

RUBIANO CABALLERO, Germán. *Arte de América Latina: 1981-2000*. Washington, DC: Banco Interamericano de Desarrollo 2001.

Rugendas, Johann Moritz

RUGENDAS, Johann Moritz *Voyage pittoresque dans le Brésil*. [1835]. Paris: Hachette Livre BNF 2013.

Ruiz de Fischler, Carmen T.

TAYLOR, René, RUIZ DE FISCHLER, Carmen T, BENÍTEZ, Miramar, COLÓN, Doreen et BENÍTEZ, Marimar. Colección de arte Latinoamericano = Latinamerican art collection, Museo de Arte de Ponce Museo de Arte de Ponce Puerto Rico, 1993.

Sagástegui, Oswaldo

ACHA, Juan, et SAGÁSTEGUI, Oswaldo. Oswaldo Sagástegui : pugna de realidades, Agosto 2 - Septiembre 2 1990 Museo de Arte Moderno, Oswaldo Sagástegui : pugna de realidades, Museo de Arte Moderno, México, D.F, 1990.

Sakai, Kazuya

BAYÓN, Damián, et SAKAI, Kazuya. 12 Latin american artists today September 28- November 2 University Art Museum, 1975, 12 Artistas latino americanos de hoy, University of Texas at Austin, Austin, 1975.

Sanjurjo, Annick

SANJURJO, Annick. Contemporary Latin American artists Exhibitions at the Organization of American States 1965-1985, Scarecrow Press Metuchen, N.J, 1993.

Sayag, Alain

BOZO, Dominique, RASMUSSEN, Waldo, SAYAG, Alain et SCHWEISGUTH, Claude. Art d'Amérique Latine, 1911-1968 Nueva York (Estados Unidos) Museum of Modern Art, París (Francia) Musée d' Art Moderne de la Ville de Paris y Centre Georges Pompidou et Sevilla (España) y Kunsthalle Estación Plaza de Armas,

Colonia (Alemania), 1992-1993, Art d'Amérique Latine, 1911-1968, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1992.

Schelling, Vivian

ROWE, William, et SCHELLING, Vivian. *Memory and modernity: popular culture in Latin America (Critical Studies in Latin American Culture)*. UK: Verso, 1991.

Schweisguth, Claude

BOZO, Dominique, RASMUSSEN, Waldo, SAYAG, Alain et SCHWEISGUTH, Claude. Art d'Amérique Latine, 1911-1968 Nueva York (Estados Unidos) Museum of Modern Art, París (Francia) Musée d' Art Moderne de la Ville de Paris y Centre Georges Pompidou et Sevilla (España) y Kunsthalle Estación Plaza de Armas, Colonia (Alemania), 1992-1993, Art d'Amérique Latine, 1911-1968, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1992.

Scott, John F.

SCOTT, John F. *Latin American art: ancient to modern*. Gainesville, Fla: University Press of Florida 1999.

Scruggs, William Lindsay

BAXLEY, Henry Willis, BISHOP, Nathaniel Holmes, BISHOP, William Henry, BOURNE, Benjamin Franklin, BRIGHAM, William Tufts, BUTTERWORTH, Hezekiah, CALDERÓN DE LA BARCA, Frances Erskine et al. *Relatos de viajeros de Estados Unidos en hispanoamérica S. XIX*. Clásicos Tavera. Madrid: Fundación Histórica Tavera 1999.

Sedgwick, Peter

EDGAR, Andrew, et SEDGWICK, Peter. *Cultural theory: the key thinkers*. Routledge key guides. London: Routledge 2002.

Serviddio, Fabiana

SERVIDDIO, Fabiana. *Arte y Critica en Latinoamérica*. Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, édité par Jose Emilio Burucua. Buenos Aires: Mino y Davila, 2012.

Shapiro, Joseph Randall

SHAPIRO, Joseph Randall. The United States collects Pan American art, Art Institute of Chicago; 1959, The United States Collects Pan American Art, Art Institute of Chicago, Chicago, 1959.

Sicre, José Gómez

SICRE, José Gómez. 20th century Latin American naive art, March 15 Through April 22 Art Center in La Jolla, 1964, La Jolla, 1964.

Silva Téllez, Armando

SILVA TÉLLEZ, Armando, et MARTIN, Vincent. *Urban imaginaries from Latin America: Documenta 11*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2003.

Sims, Lowery Stokes

CARTER, Curtis L, FORTIER, Jerome, SIMS, Lowery Stokes, ADES, Dawn, FLETCHER, Valerie J, LUCIE-SMITH, Edward et LOURIN-LAM, Lou. *Wifredo Lam in North América*. Milwaukee, Wis: Patrick and Beatrice Haggerty Museum of Art, Marquette University 2007.

Smith, Francis Hopkinson

BAXLEY, Henry Willis, BISHOP, Nathaniel Holmes, BISHOP, William Henry, BOURNE, Benjamin Franklin, BRIGHAM, William Tufts, BUTTERWORTH, Hezekiah, CALDERÓN DE LA BARCA, Frances Erskine et al. *Relatos de viajeros de Estados Unidos en hispanoamérica S. XIX*. Clásicos Tavera. Madrid: Fundación Histórica Tavera 1999.

Smith, Martin

BALSEIRO, Maria Luisa, CAMERON, Dan et SMITH, Martin. *Cocido y crudo*. Madrid Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995.

Smith, Robert

SMITH, Robert, et WILDER, Elizabeth. *Guide to the art of Latin American*. Washington: Government Printing Office, 1948.

Smith, Robert Chester

SMITH, Robert Chester. *The first history of Latin American art*. : Academy of American Franciscan History, 1946.

Squirru, Rafael

SQUIRRU, Rafael. *Arte de América : 25 años de crítica*. Buenos Aires Argentina: Ediciones Gaglianone, 1979.

SQUIRRU, Rafael *The challenge of the new man; a cultural approach to the Latin American scene*. Washington: Pan American Union 1964.

Stahl, Joan

LIKNESS, Craig, et STAHL, Joan. «Artistic representation of Latin American diversity: sources and collections». *Art Documentation: Bulletin of the Art Libraries Society of North America* 13, n° 1 (1994): 37-38.

Stastny, Francisco

STASTNY, Francisco, et ISTITUTO ITALO-LATINO, americano. *La pintura latino americana colonial frente a los modelos de Rubens : para el Simposio "El Barroco Latino Americano"*, Instituto Italo Latino Americano, Roma, Abril 1980. : , 1981.

Organization of American States

ORGANIZATION OF AMERICAN STATES. *External financing for Latin American development*. Baltimore, 1971.

———. *Tribute to the arts of the Americas, March 15-April 17 1974* OAS Headquarters, Organization of American States Washington, 1974.

Steele, James William

BAXLEY, Henry Willis, BISHOP, Nathaniel Holmes, BISHOP, William Henry, BOURNE, Benjamin Franklin, BRIGHAM, William Tufts, BUTTERWORTH, Hezekiah, CALDERÓN DE LA BARCA, Frances Erskine et al. *Relatos de viajeros de Estados Unidos en hispanoamérica S. XIX*. Clásicos Tavera. Madrid: Fundación Histórica Tavera 1999.

Stern, Peter

STERN, Peter. «'Desesperadamente buscando a Frida': some bibliographical source for reference in Latin American art». *Art Reference Services Quarterly* 1, n° 1 (1992): 37-54.

Steuart, John

BAXLEY, Henry Willis, BISHOP, Nathaniel Holmes, BISHOP, William Henry, BOURNE, Benjamin Franklin, BRIGHAM, William Tufts, BUTTERWORTH, Hezekiah, CALDERÓN DE LA BARCA, Frances Erskine et al. *Relatos de viajeros de Estados Unidos en hispanoamérica S. XIX*. Clásicos Tavera. Madrid: Fundación Histórica Tavera 1999.

Stofflet, Mary

STOFFLET, Mary, GOLDMAN, Shifra M, ZEA DE URIBE, Gloria et RODRÍGUEZ, Bélgica. *Latin american drawings today: San Diego Museum of Art, 1991* San Diego Museum of Art, San Diego Museum of Art, San Diego, 1991.

Strain, Isaac G.

BAXLEY, Henry Willis, BISHOP, Nathaniel Holmes, BISHOP, William Henry, BOURNE, Benjamin Franklin, BRIGHAM, William Tufts, BUTTERWORTH,

Hezekiah, CALDERÓN DE LA BARCA, Frances Erskine et al. *Relatos de viajeros de Estados Unidos en hispanoamérica S. XIX*. Clásicos Tavera. Madrid: Fundación Histórica Tavera 1999.

Stratton-Pruitt, Suzanne

RISHEL, Joseph J, et STRATTON-PRUITT, Suzanne. *The arts in Latin America, 1492-1820*. New Haven: Yale University Press 2006.

Stringer, John

STRINGER, John *The first América: selections from the Nancy Sayles Day Collection of Modern Latin American art.*, Rhode Island School of Design Museum of Art, October 23-December 24, 1966, Museum of Art, Rhode Island School of Design, New York, 1966.

Sturges, Hollister

DAY, Holliday, et STURGES, Hollister. *Art of the fantastic: Latin America, 1920-1987*, 1987 Indianapolis Museum of Art; June 28-September 13, Indianapolis Museum of Art Indianapolis, 1987.

Sullivan, Edward J

BILLER, Geraldine P, RODRÍGUEZ, Bélgica, SULLIVAN, Edward J. et PÉREZ DE MENDIOLA, Marina. *Latin American women artists = artistas latinoamericanas: 1915-1995*. Milwaukee: Milwaukee Art Museum 1995.

KIRKING, Clayton, et SULLIVAN, Edward J. *Latin American still life: reflections of time and place*

October 17 Katonah Museum of Art, 1999-January 2, 2000: El Museo Del Barrio, New York, New York, February 10, 2000-May 21, 2000, Katonah Museum of Art Katonah, N.Y, 1999.

RASMUSSEN, Waldo, et SULLIVAN, Edward J. *Artistas Latinoamericanos del siglo XX*, Museum of Modern Art; International Council of the Museum of Modern Art; Estación Plaza de Armas, Ayuntamiento de Sevilla Seville, 1992.

SULLIVAN, Edward J. *The language of objects in the art of the Americas*. New Haven: Yale University Press 2007.

———. *Latin American art in the twentieth century*. London: Phaidon Press 1996.

Supervielle, Marina Baron

SUPERVIELLE, Marina Baron. *Arte argentino y latinoamericano del siglo XX: sus interrelaciones*. Buenos Aires: Fundación Espigas 2004.

Sureda, Joan

SUREDA, Joan, et GUASCH, Ana María. *La Trama de lo moderno*. Arte y estética. Madrid: Akal 1993.

Taborda, Felipe

TABORDA, Felipe, et WIEDEMANN, Julius. *Latin American graphic design*. Hong Kong: Taschen 2008.

Tarazona, Emilio

LOPEZ, A. Miguel, et TARAZONA, Emilio «Juan Acha y la Revolución Cultural. La transformación de la vanguardia artística en el Perú a fines de los sesenta». [2008] Dans *Juan Acha, nuevas referencias sociológicas de las artes visuales: Mass-media, lenguajes, represiones y grupos* sous la dir. de Miguel Lopez et Emilio Tarazona. Lima: IIMA- Universidad Ricardo Palma, 2008.

Taylor, René

TAYLOR, René, RUIZ DE FISCHLER, Carmen T, BENÍTEZ, Miramar, COLÓN, Doreen et BENÍTEZ, Marimar. Colección de arte Latinoamericano = Latinamerican art collection, Museo de Arte de Ponce Museo de Arte de Ponce Puerto Rico, 1993.

Taylor, William

BAXLEY, Henry Willis, BISHOP, Nathaniel Holmes, BISHOP, William Henry, BOURNE, Benjamin Franklin, BRIGHAM, William Tufts, BUTTERWORTH, Hezekiah, CALDERÓN DE LA BARCA, Frances Erskine et al. *Relatos de viajeros de Estados Unidos en hispanoamérica S. XIX*. Clásicos Tavera.

Madrid: Fundación Histórica Tavera 1999.

Tenenbaum, Barbara A.

TENENBAUM, Barbara A. *Encyclopedia of Latin American history and culture*. New York: Scribner's 1995.

Theran, Susan

THERAN, Susan. *Leonard's price index of Latin American art at Auction*. Newton, MA: Auction Index, Inc, 1999.

Tolley-Stokes, Rebecca

TOLLEY-STOKES, Rebecca. «Artists from Latin American cultures». *Library Journal* 128, nº 1 (2003): 87.

Traba, Marta

TRABA, Marta. *Arte de América Latina, 1900-1980*. Washington D.C.: Banco Interamericano de Desarrollo 1994.

———. *Arte de América Latina, 1900-1980*. Washington D.C.: Banco Interamericano de Desarrollo, 1994.

———. *Arte latinoamericano actual*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1972.

———. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970*. [1973]. *Arte y pensamiento*. Buenos Aires: Siglo XXI 2005.

———. «El arte de la resistencia». *Revista Eco*, nº 181 (1975): 95-99.

———. «Historia abierta del arte colombiano». *Museo de Arte Moderno "La Tertulia", Cali*. (1974).

———. «La Cultura de la incultura en Colombia». *Diario de Occidente*, 1964.

———. *La pintura nueva en Latinoamérica*. Bogotá: Ediciones Librería Central, 1961.

———. *Los cuatro monstruos cardinales*. México: Ediciones Era, 1965.

———. *Mirar en América*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho 2005.

———. «¿Qué quiere decir "un arte americano"?.» *Revista Mito* I, nº Febrero-Marzo

Nro. 6 (1956): 196-201.

———. «Somos latinoamericanos». Dans *El artista latinoamericano y su identidad*, sous la dir. de Damian Bayón. Caracas: Monte Avila Editores 1977.

TRABA, Marta, PIZARRO, Ana et COBO, Borda J. G. *Mirar en América*. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 2005.

Tulane, University

HOWARD-TILTON MEMORIAL, Library, KUPFER, Monica E. et TULANE, University. *A bibliography of contemporary art in Latin America: books, articles, and exhibition catalogs in the Tulane University Library, 1950-1980*. New Orleans, La: Center for Latin American Studies and Howard-Tilton Memorial Library, Tulane University 1983.

Turner, Jane

TURNER, Jane. *Encyclopedia of Latin American & Caribbean Art*. New York: Grove's Dictionaries 2000.

———. *The Encyclopedia of Latin American and Caribbean art*. : Oxford University Press, USA, 2006.

Turner, Nancy B.

TURNER, Nancy B. «The language of objects in the art of the Americas». *Library Journal* 132, n° 20 (2007): 114-114.

Ulen, Sarah

ULEN, Sarah. *Two decades; American art from the collection of the Smith College Museum of Art 1978* Montclair Art Museum, Montclair, N.J. : The Museum, Northampton, Mass, 1978.

Pan American Union

CENTER, Rochester Art, et PAN AMERICAN UNION. *Exhibition of contemporary paintings from Latin America, August 1960* Rochester Art Center; Pan American Union, Rochester Art Center Rochester, Minn, 1960.

COLLEGE, Gettysburg, et PAN AMERICAN UNION. Latin American art: a loan exhibition from the Pan American Union, Gettysburg College Christ Chapel Gallery, Washington, D.C, March 6 Through March 15, Latin American Art: A Loan Exhibition from the Pan American Union, Christ Chapel Gallery, Gettysburg, Pa, 1960.

PAN AMERICAN UNION. Art of the Americas: in celebration of Pan American week, December 19 Pan American Union, 1955 to January 14, 1956, The Union Washington, D.C, 1955.

———. Artists of the United States in Latin America, November 19 to December 18 Pan American Union, 1951, , The Union Washington, D.C, 1951.

———. Artists of the United States in Latin America 2, November 19 to December 18 Pan American Union, 1951,, The Union Washington, D.C, 1955.

———. *Contemporary artists in Latin America*. Washington, D. C: Division of Intellectual Cooperation, Pan American Union 1945.

———. Exhibition of contemporary painting from Latin America, Rochester Art Center; Aug. 1960, Exhibition of contemporary painting from Latin America, Pan American Union, Washington DC, 1960.

———. *Highlights of Latin American art*. Washington: Pan American Union 1955.

———. *Permanent collection of contemporary art of Latin America*. Washington,D.C: Pan American Union 1960.

UNIVERSITY, Brandeis, et PAN AMERICAN UNION. Brandeis art exhibition and auction of latin american art, contemporary paintings, drawings, graphics, sculpture and pre-columbian art, Washington. Mars 5-7 International Club, Brandeis art exhibition and auction of latin american art, Brandeis University, Washington, 1965.

Universidad Nacional Autónoma de México

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE México, et PLÁSTICAS, Escuela Nacional de Artes. *Arte Contemporaneo en Latinoamerica: Argentina, Brasil, Colombia, Guatemala, México, Puerto Rico, Uruguay, Venezuela. Técnicas y materiales diversos en dos y tres Dimensiones*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de Mexico, Escuela Nacional de Artes Plasticas, 1984.

Brandeis University

UNIVERSITY, Brandeis, et Pan American UNION. Brandeis art exhibition and auction of latin american art, contemporary paintings, drawings, graphics, sculpture and pre-columbian art, Washington. Mars 5-7 International Club, Brandeis art exhibition and auction of latin american art, Brandeis University, Washington, 1965.

Massachusetts University

MASSACHUSETTS UNIVERSITY. Tropic of Cancer, Tropic of Capricorn : contemporary Latin American art. , February 21 to March 25 Massachusetts University, 1973, [s.n.], Amherst, 1973.

Unruh, Vicky

UNRUH, Vicky. *Latin American vanguards: The art of contentious encounters.* : Univ of California 1994.

Venancio Filho, Paulo

BRETT, Guy, CALDAS JÚNIOR, Waltércio, MENEZES, Luzinete et VENANCIO FILHO, Paulo. *Transcontinental: an investigation of reality: nine Latin American artists*, Ikon Gallery; Birgmingham and Cornerhouse; 1990, *Transcontinental. Nine latin american artists*, Verso, London, 1990.

Verlichak, Victoria

VERLICHAK, Victoria. «La cultura de la resistencia». Dans *El programa cultural y político de Marta Traba: relecturas*, sous la dir. de Gustavo Zalamea. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2008.

Vicario, Gilbert

VICARIO, Gilbert, RAMÍREZ, Mari Carmen et CEREJIDO, Elizabeth. *Cosmopolitan routes : Houston collects Latin American art*. Houston, Tex. New Haven onn.: Museum of Fine Arts Distributed by Yale University Press, 2011.

Viera, Ricardo

VIERA, Ricardo. *Latin American Artist-Photographers from the Lehigh University Art Galleries Collection*. Bethlehem, PA: Lehigh University Art Galleries 2001.

Villalobos, Álvaro

VILLALOBOS, Álvaro. *Arte contemporáneo latinoamericano*. Toluca Estado de México: Universidad Autónoma del Estado de México, Escuela de Artes, 2006.

Vásquez, Miguel

VÁSQUEZ, Miguel, et GRÁFICO, Masa Colectivo. *Latinoamérica gráfica: contemporary graphic design compilation*. Berlin: Gestalten Verlag 2002.

Wechsler, Diana

WECHSLER, Diana, et COSTA, Laura Malosetti. *Desde la otra vereda: momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina, 1880-1960*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1998.

Weinberg, Jonathan

WEINBERG, Jonathan. *Ambition and love in modern American art*. Yale publications in the History of Art. New Haven: Yale University Press 2001.

Weismann, Elizabeth Wilder

WEISMANN, Elizabeth Wilder. «The history of art in Latin America, 1500-1800: Some trends and challenges in the last decade». *Latin American Research Review* 10, nº 1 (1975): 7-50.

WEISMANN, Elizabeth Wilder, et D'HARNONCOURT, Rene. *Studies in Latin American art*, New York Proceedings of a conference held in the Museum of Modern Art, 28-31 May 1945, under the auspices of the Joint Committee on Latin American Studies of the American Council of Learned Societies, the National Research Council and the Social Science Research Council, American Council of Learned Societies Washington, 1949.

Weiss, Rachel

MOSQUERA, Gerardo, PONCE DE LEON, Carolina et WEISS, Rachel. *Ante América*,

27 de Octubre al 20 de Diciembre de 1992. Biblioteca Luis Angel Arango (Bogotá), Ante América: Edición conmemorativa del Quinto Centenario del Descubrimiento de América, Departamento Editorial del Banco de la Republica, Santa Fe de Bogotá, Banco de la Republica; Biblioteca Luis Angel Arango, 1992.

WEISS, Rachel, et WEST, Alan. *Being America: essays on art, literature and identity from Latin America*. Fredonia, N.Y: White Pine Press 1991.

Weitman, Wendy

WEITMAN, Wendy. *Arte latinoamericano 1920-1945 Selección de las colecciones del Museo De Arte Moderno de Nueva York: Argentina ... [et Al.]* México, D.F: Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Moderno 1996.

West, Alan

WEISS, Rachel, et WEST, Alan. *Being America: essays on art, literature and identity from Latin America*. Fredonia, N.Y: White Pine Press 1991.

Wheeler, Monroe

WHEELER, Monroe. *Looking south: Latin American art in New York collections, May 16-July 28* Center for Inter-American Relations, 1972, Center for Inter-American Relations, New York, 1972.

Wiborg, Frank

BAXLEY, Henry Willis, BISHOP, Nathaniel Holmes, BISHOP, William Henry, BOURNE, Benjamin Franklin, BRIGHAM, William Tufts, BUTTERWORTH, Hezekiah, CALDERÓN DE LA BARCA, Frances Erskine et al. *Relatos de viajeros de Estados Unidos en hispanoamérica S. XIX*. Clásicos Tavera. Madrid: Fundación Histórica Tavera 1999.

Wiedemann, Julius

TABORDA, Felipe, et WIEDEMANN, Julius. *Latin American graphic design*. Hong Kong: Taschen 2008.

Wilder, Elizabeth

SMITH, Robert, et WILDER, Elizabeth. *Guide to the art of Latin American*. Washington: Government Printing Office, 1948.

Wool, Robert

ALLOWAY, Lawrence, MILLS, Paul Chadbourne et WOOL, Robert. II Bienal Americana de arte: 20 south american artists, 25 de septiembre al 12 de octubre de 1964 en la Ciudad Universitaria de la Universidad Nacional de Córdoba, II Bienal Americana de arte, Industrias Kaiser Argentina, 1964.

Yudice, George

YUDICE, George, FRANCO, Jean et FLORES, Juan. *On edge: the crisis of contemporary Latin American culture*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1992.

Zamudio-Taylor, Victor

ARMSTRONG, Elizabeth, et ZAMUDIO-TAYLOR, Victor. Ultra Baroque: aspects of Post Latin American Art, San Diego; Sept. 22 -Jan 06 2001 Museum of Contemporary Art, Ultra Baroque: Aspects of Post Latin American Art, MCASD, California, 2000.

———. *Ultrabaroque: aspects of post Latin American art*. La Jolla, Calif: Museum of Contemporary Art, San Diego, 2000.

Zea de Uribe, Gloria

STOFFLET, Mary, GOLDMAN, Shifra M, ZEA DE URIBE, Gloria et RODRÍGUEZ, Bélgica. Latin american drawings today: San Diego Museum of Art, 1991 San Diego Museum of Art, San Diego Museum of Art, San Diego, 1991.

Zea, Leopoldo

ZEA, Leopoldo. *América Latina en sus ideas*. México: Siglo XXI Ediciones, 1986.

———. *Dependencia y liberación en la cultura latinoamericana*. México: Editorial

Joaquín Mórtiz, 1974.

Zéndegui, Guillermo de

ZÉNDEGUI, Guillermo de. *Museum of Modern Art of Latin America*. Washington, D.C: General Secretariat, Organization of American States 1977.