UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

SUD-NORD : LE DILEMME MODERNE DE LA MARGE ET LE CAS ARGENTIN *MADÍ* *INNOVATIONS ANACHRONIQUES* AU SEIN DU RÉCIT HISTORIOGRAPHIQUE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
LISA PARADIS

AOÛT 2019

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je remercie ma directrice de recherche, Monia Abdallah, pour ses conseils, son encadrement et la confiance qu'elle m'a témoignée tout au long de cette recherche. Son précieux soutien fut déterminant quant à la réalisation de ce mémoire.

J'adresse mes remerciements au directeur de programme des cycles supérieurs en histoire de l'art, Louis Martin, pour son écoute et son orientation qui ont permis de mener cette recherche à bon port.

Je présente ma gratitude aux professeur(e)s s'étant investies du rôle d'évaluateurs de ce mémoire, Thérèse St-Gelais et Dominic Hardy. Leur collaboration a contribué à l'affinement et à la réussite de ce travail de recherche. Je remercie également tous mes enseignants pour leur ouverture, leurs critiques constructives et leurs encouragements durant mes années d'études.

Merci aux secrétaires du département des cycles supérieurs en histoire de l'art, Julie Brosseau et Colette Favreau, pour leur aide et leur flexibilité.

Merci à ma famille et à mes ami(e)s d'ici et d'ailleurs pour leur appui qui me permit de surmonter les obstacles rencontrés au long de mon parcours.

Enfin, je tiens à saisir cette occasion pour remercier tous ceux qui, de près ou de loin, ont participé à la réalisation de ce mémoire.

DÉDICACE

A mis padres por su apoyo incondicional
y a Buenos Aires por abrirme el camino.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES vi

FICHE SIGNALÉTIQUE ix

INTRODUCTION 1

CHAPITRE I : *Nord-Sud* ; modernité(s) et discours *sur* la marge 12

1 Modernité(s) latino-américaine(s) 14

1.1. L'Amérique latine et la construction de ses États-Nations 15

1.2. La notion de modernité dans le contexte latino-américain 18

1.2.1 Articulation de la notion de modernité dans le contexte latino-américain 20

1.2.2 Les spécificités de l'art moderne latino-américain et le récit historiographique 23

2 Modernisme argentin : un cas particulier 26

2.1 Brève remise en contexte : l'Argentine et le XXe siècle 27

2.2 La sphère culturelle argentine : décennies 1930-1940 32

3 Une avant-garde novatrice : la genèse du groupe *Madí* 35

3.1 *Madí* : « clash » et engagement 38

3.2 Changement de paradigme à travers l'abstraction géométrique 40

CHAPITRE II : *Sud-Nord* ; mordenité(s) et discours *par* la marge 47

4 Récits mordenistes : la dichotomie problématique du centre et de la périphérie ... 48

4.1 Le monopole discursif du savoir : l'« *establishment* » de l'art *moderne* par les États-Unis d'Amérique 50

4.2 Le dilemme moderne de la marge 55
5 Perturbation en provenance de la marge au sein du récit historiographique 64
5.1 Rapport analogique et *innovations anachroniques* 68
5.2 Étude de cas : le cas argentin *Madí* 71

CONCLUSION 87

ANNEXE : documents contextuels complémentaires 93

COMPTE RENDU : études de terrain 102

BIBLIOGRAPHIE 105

LISTE DES FIGURES

Figure Page

1 TABLEAU COMPARATIF I 73

a. Carmelo Arden Quin
Horizon
1944
Huile sur carton
40 X 31cm
Collection privée, Buenos Aires

b. Carmelo Arden Quin
Lice
1945
Huile sur carton
42,5 X 29,5 cm
Simoes de Assis Galeria de Arte, Curitiba.

c. Frank Stella
Sunapee I
1966
Alkyde fluorescent et époxy sur toile
324,2 X 304 cm
Loretta Howard Gallery, New York.

d. Frank Stella
Moultonville IV
1966
Alkyde fluorescent et époxy sur toile
315 X 218,4 X 10,2 cm
Hood Museum of Art, New Hampshire.

2 TABLEAU COMPARATIF II 74

a. Raul Lozza
Reveile n° 30
1945
Huile sur contreplaqué et métal
3,7 X 2,7 X 41,9 cm
Museum of Modern Art, New York.

b. Ellsworth Kelly
Dark Blue Panel, Dark Green Panel, Red Panel
1986
Huile sur toile
309,88 X 904,24 cm
Modern Art Museum of Fort Worth, Texas.

c. Ellsworth Kelly
Three Panels: Orange, Dark Gray, Green
1986
Huile sur toile
294,6 X 1047,7 cm
Museum of Modern Art, New York.

3 TABLEAU COMPARATIF III 75

a. Tomas Maldonado
Sans titre
1945
Tempora sur carton et collage
79 X 60 cm
Collection privée, Buenos Aires.

b. Tomas Maldonado
Trayectoria de una anécdota
1949
Huile sur toile
99,69 X 72,39 cm
Collection of Ella Fontanals Cisneros, Miami.

c. Kenneth Noland
Ova-Ray
1976
Acrylique sur toile
n X 112 cm
Courtesy Leo Castelli Gallery, New York.

d. Kenneth Noland
Color and Shape
2015
Photographie de la série « Kenneth Noland's paintings : 1976-1980 »
Honor Fraser, Los Angeles.

FICHE SIGNALÉTIQUE

Figure — Page

4 Revue *Arturo* 93
1944
Page couverture

5 Joaquín Torres-Garcia 94
America Invertida
1943
Encre sur papier
22 X 16 cm
Fundación Joaquín Torres-Garcia, Montevideo.

6 Carmelo Arden Quin 95
Coplanal 1. Diábolo A Géométrie Variable
1945
Huile sur bois
35,56 X 45,72 cm
Collection Privée

7 Première *Exposición Arte Concreto-Invención* 96
1945
Photographie

8 Deuxième *Exposición Arte Concreto-Invención* 97
1945
Photographie

9 Première exposition d'art *Madí* 98
1946
Photographie

10 Magazine *Madí* 99
1947
Page couverture

11 *El marco: un problema de plástica actual* 100
1944
Première page

12 Jorge Romero Brest, Clement Greenberg et Pierre Restany 101
Typewritten and signed memorandu
1964

RÉSUMÉ

Cette recherche est amenée à questionner certaines notions et certains concepts auxquels la discipline de l'histoire de l'art a recours pour construire son récit comme les notions d'influence, d'attribution, d'appropriation et d'innovation. En ancrant ses propositions dans le contexte de l'Amérique latine et s'intéressant à la dichotomie « centre-périphérie » présente au sein du discours moderniste globalisant, ce mémoire explore les enjeux liés à la marginalisation et à l'exclusion de la production picturale « non occidentale » au sein du récit historiographique. À travers la présentation d'une étude de cas qui souligne les affinités entre les œuvres produites par deux groupes d'artistes distincts, à la fois de par leur époque de production et de par leur contexte géographique, cette recherche se déploie comme étant une critique de la formulation canonique du modernisme en ce qu'elle souligne les analogies théoriques et esthétiques que partage la production picturale appartenant au regroupement argentin *Madí* (1940-1950) avec celle d'une production picturale américaine des décennies 1960, 1970 et 1980 tout en renversant le sens de l'influence. Ce faisant, cette recherche interroge les notions auxquelles l'histoire de l'art occidental a recours pour construire son récit et positionne le cas argentin *Madí* comme celui d'une *innovation anachronique* au sein du récit historiographique. Il s'agit d'un concept critique que j'ai mis au point et qui vise à remettre en question certains outils d'analyse auxquels la discipline de l'histoire de l'art a recours pour construire son récit. La notion d'*innovation anachronique* permet une approche d'analyse alternative donnant une visibilité à une production picturale marginalisée dans le but de mettre en doute l'hégémonie du discours moderniste globalisant.

Mots clés : art latino-américain, art argentin, art *Madí,* modernisme, récit historiographique.

INTRODUCTION

À la fin de l'année 2014, je me suis lancée dans un projet qui m'a demandé d'interrompre temporairement mon baccalauréat en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal : partir pour l'Argentine où j'ai séjourné durant plus d'un an dans un mode d'immersion culturelle complète. Étant installée au sein de la capitale de Buenos Aires, j'ai donc eu l'opportunité d'y visiter ses musées et ses galeries d'art et d'apprendre l'espagnol. Lorsque je suis rentrée à Montréal en 2016, j'ai entamé de finaliser mon baccalauréat et j'ai commencé en parallèle ma maîtrise en histoire de l'art. Inscrite au cycle supérieur, je devais ainsi commencer à réfléchir au sujet de mon futur mémoire tout en suivant de façon simultanée, le cours obligatoire *Les modernismes (1940-1968)* dont le descriptif[1] est le suivant : « Étude des courants et pratiques artistiques survenant dans le monde de 1940 à 1968, de l'abstraction géométrique et gestuelle aux néo-avant-gardes » (Université de Montréal, 2018). Au cours de la session, lorsque l'une des classes fut consacrée au formalisme américain, le discours qui m'a été institutionnellement présenté m'a grandement interrogé en ce qu'il portait en lui la constante qui, au sein du récit historiographique, considère toute production picturale non occidentale comme étant son pauvre parent, un simple dérivé dont la principale caractéristique est celle de l'imitation. En effet, le *shaped canvas* qui désigne le type de peinture réalisée sur des toiles non rectangulaires et qui est aussi connu sous l'appellation *irregular frame* et *cut-out frame*, fut formulé comme étant une proposition innovatrice des artistes formalistes américains du début des années 1960[2]. Or, mon vécu en Argentine m'avait familiarisée avec un regroupement d'artistes dont la production picturale s'est concentrée à résoudre les problématiques liées aux

---

[1] Le descriptif est disponible pour consultation en ligne : https://etudier.uqam.ca/cours?sigle=HAR1460

[2] « *Hard-Edge Painting/Post-Painterly Abstraction: 1959-c.1971. Key Artists : Ellsworth Kelly, Frank Stella, Kenneth Noland [...]* » (Hodge, 2019, p. 39).

conditions limitatives du cadre en peinture : il s'agit des artistes se rattachant à l'*Asociación Arte Concreto-Invención* et à partir duquel se forme officiellement en 1944, le regroupement *Madí*. Une fois la session terminée, j'ai interrogé plusieurs professeurs et collègues universitaires affiliés à la discipline de l'histoire de l'art afin de savoir s'ils avaient connaissance de l'art *Madí* : leurs réponses furent toutes négatives. La conclusion résultant de ce questionnement découle d'une anecdote personnelle qui, je tiens à le mentionner, n'a pas l'intention de prouver l'exactitude de son constat. Si je me suis accordé cette parenthèse, c'est dans la mesure où elle a été déterminante dans la construction de ma problématique actuelle de recherche s'interrogeant sur l'attribution d'innovations picturales et théoriques aux artistes américains des années 1960 à défaut de faire mention de celles proposées par le regroupement *Madí*. En effet, dès les années 1940, la peinture madiste refuse l'orthogonalité du cadre, s'ouvre aux supports de toutes formes, aux nouveaux matériaux et introduit la mobilité dans l'œuvre[3]. Ainsi, mon hypothèse soutient que leurs propositions devancent d'une dizaine, voire une vingtaine d'années, celles proposées par la production picturale moderniste visant à offrir des résolutions esthétiques et formelles[4] aux limitations du tableau, à savoir, celles que le discours dominant considère comme étant propres au formalisme américain.

---

[3] Les madistes ont défendu la possibilité de peindre des structures polygonales planes, concaves ou convexes, des plans articulés, amovibles, animés de mouvements linaires, giratoires ou de translations, de sculpter des solides avec des espaces vides et mouvements d'articulation, notamment à travers des œuvres manipulables portant le nom de *coplanals* (http://mobilemadimuseum.org/?page_id=1359). En ce sens, je maintiens l'affirmation qu'il s'agit d'un groupe qui devance les propositions des formalistes américains des années soixante : Frank Stella, Ellsworth Kelly et Kenneth Noland.

[4] À titre d'exemple, dans sa thèse de doctorat *Influencias del arte Lationamericano del sigle XX en Europa y Estados Unidos* (2003), Carmen Casas Ubera suggère que la production picturale du groupe *Madí* aurait précédé d'une dizaine d'années l'avènement du formalisme de Stella. La chercheuse Roberta Tennenini quant à elle, propose à travers son texte *Art MADI (1944-1948) : le compas, la parole poétique et l'utopie* (2014), que la production mardiste anticipât les propositions de l'art cinétique des années 1960. Or, il est intéressant de noter que le récit globalisant de l'histoire de l'art marque le coup d'envoi de l'art cinétique avec l'exposition parisienne *Le Mouvement* de 1955.

À travers l'élaboration de concepts esthétiques et théoriques, je défends dans le cadre de cette recherche que le regroupement *Madí* est à l'origine d'un mouvement pictural créé depuis Buenos Aires ayant eu des répercussions internationales (Tennenini, 2014, p. 14). Au sein du discours moderniste globalisant, le problème est que leur production picturale a été marginalisée et grandement oubliée, et ce, à défaut des propositions originales qu'elle a été en mesure de développer. Afin de penser les enjeux en lien avec le positionnement de l'art *Madí* au sein du récit historiographique, cette étude pose d'abord une interrogation d'ordre théorique et fait appel à des auteurs dont le champ d'études appartient à la démarche postcoloniale dans le but d'adopter à son tour une approche critique du récit historiographique en questionnant notamment l'héritage culturel laissé par la colonisation en Amérique. À titre d'exemple, les concepts proposés par l'historien Partha Mitter qui concernent la « pathologie » de l'influence, permettront d'approfondir l'idée selon laquelle le discours a recours à des notions, telles que celles de l'appropriation, l'attribution, et l'influence, considérant à tort les échanges culturels comme un processus à sens unique entre l'Europe et les États-Unis d'une part, et, de l'autre, le reste du monde (Mitter, 2008). De plus, il est pertinent de mentionner que les recherches d'Andrea Giunta[5], de Néstor García Canclini[6], de

[5] Giunta argumente en faveur d'une histoire de l'art basée sur certaines contributions mondiales de l'Amérique latine à la discipline. Il est à noter que plusieurs de ses essais seront cités au sein de ma recherche : *Strategies of modernity in Latin America* (Giunta, 2004), *Rewriting modernism: Jorge Romero Brest and the legitimation of Argentine art* (Giunta, 2004), *Notes on art history in Latin America* (Giunta, 2007) et *Farewell to the periphery: Avant-Gardes and neo-avant-gardes in the art of Latin Amer*ica (Giunta, 2013).

[6] *Cultures hybrides : stratégies pour entrer et sortir de la Modernité* (Canclini, 2010) est un ouvrage qui appelle à une politique culturelle latino-américaine afin de contenir les effets néfastes de la mondialisation. Au sein de ce texte, l'auteur développe la notion de cultures hybrides, à savoir, une notion permettant à la fois de clarifier le développement des institutions démocratiques en Amérique latine tout en remettant en question l'idéologie occidentale dominante. Sa pertinence pour ma recherche réside principalement au chapitre II intitulé *Contradictions latino-américaines : modernisme sans modernisation ?* (p. 89-118) dans lequel Canclini se penche sur les rapports qu'entretient la culture visuelle latino-américaine avec la modernisation. L'auteur s'intéresse à la dépendance structurelle des pays latino-américains avec l'Occident et dénonce la façon erronée dont la modernité en Amérique latine est mesurée comme elle s'est déroulée dans les pays centraux.

Kobena Mercer[7] et d'Arnd Schneider[8], pour n'en mentionner que quelques-unes, m'aideront à articuler ma problématique à travers la période durant laquelle les attitudes modernistes ont pris forme, et ce, en plus d'examiner la possibilité de l'expérience d'une histoire de l'art commune et dont les idées se déploient à travers les nations et cultures latino-américaines. En effet, comme l'explique Giunta dans son essai *Farewell to the Periphery : Avant-Gardes and Neo-Avant-Gardes in the Art of Latin America*, lorsqu'il est question de s'intéresser à l'art moderne non occidental dans le contexte culturel actuel dominé par les normes qu'établirent l'Europe et l'Amérique du Nord, « *we always hear similar remarks [...] their observations smack of a type of attribution that classifies each work and each artists [...] as an heir or imitator of some celebrated European [or American] avant-garde artist* » (Giunta, 2014, p. 105). En ayant recours à un cadre théorique qui s'intéresse au positionnement de l'art non occidental au sein du discours moderniste globalisant, j'espère, dans un premier temps, adresser le phénomène d'exclusion de l'art périphérique et, dans un deuxième temps,

---

[7] *Cosmopolitan Modernisms: Annoting Art's Histories* (Mercer, 2005) regroupe une série de textes qui proposent de revisiter la période historique durant laquelle les attitudes modernistes ont pris forme au sein de différents environnements culturels et nationaux. Les articles de cette anthologie prennent comme point de départ différentes régions géographiques et périodes temporelles afin d'interroger les limites de nos connaissances disponibles sur « *the modernisms cross-cultural past* ». Chaque contribution tente, à leur manière, de démontrer comment l'histoire partagée de l'art et des idées sont vécues différemment dans le monde entier : les textes sont des explorations critiques des relations interactives présentes entre le centre (Europe et États-Unis) et la périphérie. Cet ouvrage est pertinent pour ma recherche puisqu'il présente la portée globale des « *annotating art histories* » comme étant une série d'interventions qui met en doute la profondeur de notre compréhension historique de la différence culturelle dans les arts visuels.

[8] Dans le cadre de ma recherche, je m'intéresse particulièrement au chapitre II de l'ouvrage *Appropriation as practice: Art and Identity in Argentina* (Schneider, 2006) intitulé *Theoretical foundations : On approproation and culture change* (p. 19-34) ainsi qu'au chapitre III, *The Buenos Aires art world : Sites of Appropriation* (p. 35-62). À travers le chapitre II, Schneider tente de reconceptualiser la notion d'appropriation, concept qui constitue le paradigme théorique principal de son ouvrage. Ayant pour objectif de « recalibrer » les théories sur la globalisation et l'hybridation, l'auteur définit l'appropriation comme étant une pratique herméneutique dont la relation qu'elle entretient avec les changements culturels doit être prise en considération : les théories sur la globalisation et l'hybridation, selon les propos de l'auteur, ne portent pas assez attention à la pratique et aux stratégies individuelles. Quant au chapitre III, Schneider s'intéresse spécifiquement au monde de l'art de Buenos Aires en expliquant le rôle de ses différents agents (artistes, critiques, galeries d'art). En plus de se pencher sur les stratégies d'appropriation employées par les artistes au sein de ce contexte, l'auteur offre une description du monde de l'art de Buenos Aires tout en le mettant en relation avec le monde de l'art international dans le but de le situer au sein du contexte mondial.

contrer les limites de ses enjeux qui s'inscrivent dans un contexte large. Pour ce faire, cette recherche se déploie comme un laboratoire ancrant son sujet d'étude dans le contexte artistique particulier de l'Amérique latine du XXe siècle pour ensuite se resserrer sur le contexte culturel spécifique argentin.

De plus, il est important de souligner que l'articulation de la proposition de ce mémoire en doit beaucoup aux contributions des trois thèses de doctorat suivantes : *Locating the international : Art of Brazil and Argentina in the 1950s and the 1960s* (2000) de Beverly Eva Adams, *Marginal Disruptions: Concrete and Madí Art in Argentina 1940-1955* (2007) d'Ana Jorgelina Pozzi-Harris et finalement *Locating abstraction; The South American coordinates of the avant-Garde, 1945-1959* (2013) de Megan Anita Sullivan. En effet, dans la première thèse, Adams se concentre à définir :

> *[...] The conflicting understandings of internationalism from the Brazilian and Argentinean perspectives in the 1950s and 1960s by looking at artists in the international exhibition circuit, the institutions that promoted them, and the critical reception of their work in their own countries and in the United States* (Adams, 2000, p. ix).

En se questionnant sur la possibilité d'intégration de l'art argentin au sein du discours moderniste globalisant (Adams, 2000, p. 100), sans toutefois se pencher spécifiquement sur le rôle joué par le groupe *Madí*, cette dissertation m'a permis de collecter de nombreuses informations interrogeant la place accordée à la production picturale faisant partie de mon corpus au sein du récit de l'histoire de l'art dominant. Quant à la thèse de Pozzi-Harris, elle propose une analyse de la production artistique des artistes se rattachant au groupe de l'*Asociación Arte Concreto-Invención* et *Madí*. Les propositions de la chercheuse constituent une source précieuse à travers laquelle j'ai pu collecter bon nombre de données me permettant de retracer et d'approfondir la démarche théorique et esthétique des artistes de mon corpus :

> *This study interprets the propositions of these artists as responsive to phenomena they experienced in an immediate manner in the time and place in which they lived [...] Ultimately, the dissertation constructs dialogues between specific instances of Argentine cultural and political history of the 1940s and 50s, and a selection of Concrete and Madí works and writings* (Pozzi-Harris, 2007, p. ix-x).

Finalement, la thèse de Sullivan pose la question « *how the project of abstraction, initiated in interwar Europe, was reconstructed, continued, and transformed in mid-twentieth-century South America* » (Sullivan, 2013, s.p.). Elle s'intéresse particulièrement à l'œuvre théorique et esthétique de Tomas Maldonado en Argentine, et ce, en la documentant de manière systémique et exhaustive, en plus de dresser le portrait des préoccupations artistiques qui concernent les artistes argentins faisant partie de mon corpus. S'inspirant donc de ces trois thèses de doctorat, la contribution de ma recherche se distingue dans la tentative d'intégration de la production picturale madiste parmi le discours moderniste globalisant de la discipline de l'histoire de l'art tout en renversant le sens de la notion d'influence établie par celui-ci, et ce, à travers l'élaboration du concept d'*innovations anachroniques* qui sera présenté prochainement.

En effet, inscrite à la croisée entre l'Histoire et l'histoire de l'art, mon étude est constituée d'un corpus d'œuvres et de textes qui me permettront, notamment à travers mon étude comparative, de soulever les enjeux de la présence ou de l'absence de la production picturale du groupe *Madí* au sein des différents récits historiographiques proposés par la discipline. Tout d'abord, elle est composée d'une étude de cas mettant en évidence les analogies théoriques et esthétiques que partage la production picturale appartenant au regroupement d'artistes d'avant-garde argentine de l'*Asociación Arte Concreto-Invención* et plus spécifiquement de l'une de ses divisions, soit, le

regroupement *Madí*[9] (1940-1950), avec celle d'une production picturale américaine ciblée des décennies 1960, 1970 et 1980 : celle d'artistes américains tels que Frank Stella, Ellsworth Kelly et Kenneth Noland. Plus précisément, elle soumet trois tableaux comparatifs (p. 73-75) présentant les œuvres de trois madistes, soit, les œuvres *Horizon* (1944) et *Lice* (1945) de Carmelo Arden Quin, l'œuvre *Relieve n° 30* (1945) du peintre Raul Lozza et les œuvres *Sans titre* (1945) et *Trayectoria de una anécdota* (1949) de l'artiste Tomas Maldonado. Cette production picturale étant considérée comme un dérivé de l'art abstrait, je la mettrai en relation avec les œuvres de trois artistes américains, et ce, en raison des analogies esthétiques qu'elles partagent : *Sunapee I* (1965) et *Moultonville IV* (1965) de l'artiste américain, Frank Stella, *Dark Blue Panel, Dark Green Panel, Red Panel* (1986) et *Three Panels : Orange, Dark Gray, Green* (1986) d'Ellsworth Kelly, *Ova-Ray* (1976) et la série *Color and Shape* (1976-1980) de l'artiste Kenneth Noland. Ainsi, je tenterai de faire dialoguer les œuvres sélectionnées d'Arden Quin avec celles de Stella, celles de Lozza avec celles de Kelly et pour finir, celles de Maldonado avec celles de Noland. Cette sélection me permettra de souligner les analogies esthétiques que ces œuvres, marquées à la fois par un important écart temporel et géographique, partagent.

En me penchant sur les proximités visuellement frappantes entre les œuvres produites par ces deux groupes distincts, je développerai le concept d'*innovations anachroniques* au sein du récit historiographique, lequel a pour objectif de remettre en question la hiérarchie que sous-tend la dichotomie centre-périphérie à travers la création d'un rapport analogique renversant le sens de la notion d'influence du discours. J'adopterai ainsi une approche critique des outils d'analyse auxquels la discipline de l'histoire de

[9] Il est important de souligner que le regroupement artistique *Madí* se déploie à travers de multiples productions artistiques : son champ est vaste en ce qu'il comprend toute forme de création dont la poésie, la musique, la danse, etc. Dans le cadre de cette recherche, je ferai référence à l'art *Madí* qui se rattache uniquement à la peinture dans l'élaboration d'une nouvelle forme d'art géométrique refusant l'orthogonalité du cadre.

l'art a recours en mettant l'accent sur la chronologie des innovations que le récit historiographique présente. Mon rapport aux œuvres s'inscrit donc dans une démarche qui vise à démontrer leur proximité afin d'être en mesure de soulever les enjeux liés à l'analyse des œuvres périphériques au discours dominant, lequel concentre son attention sur la production artistique occidentale en excluant la production picturale hors de ce centre. Le concept d'*innovations anachroniques* au sein du récit historiographique a pour objectif, outre de questionner les notions auxquelles l'histoire de l'art a recours pour construire son récit, celui de réactualiser son discours globalisant en y positionnant la production picturale latino-américaine et particulièrement argentine tout en mettant de l'avant ses innovations esthétiques et théoriques.

L'art *Madí* demeure quasiment inconnu par la discipline de l'histoire de l'art en plus d'être largement absent des ouvrages phares présentés dans les cadres institutionnels nord-américains. Les informations recueillies dans ce mémoire découlent grandement de la réalisation de quatre études de terrains à l'étranger. M'intéressant à l'*Asociación Arte Concreto-Invención* ainsi qu'au regroupement *Madí,* elles permirent de recueillir de la documentation visant à positionner leur production picturale au sein des différents récits historiographiques de l'histoire de l'art. Avant de poursuivre, il est primordial de spécifier que la sortie du cadre traditionnel en peinture dans le contexte argentin a été au fondement de la révolution que venait annoncer la revue argentine *Arturo*. Il s'agit de la première manifestation à partir de laquelle se formera plus tard le regroupement *Madí* et qui à l'origine, comprend également les artistes de l'*Arte Concreto-Invención*. Plutôt que d'accorder une attention prononcée à leur distinction dans le cadre de cette recherche, je tiens à souligner que, tout comme la chercheuse Ana Jorgelina Pozzi-Harris dans sa thèse de doctorat intitulée *Marginal Disruptions : Concrete and Madí Art in Argentina 1940-1955*, je ferai référence à ces deux groupes de façon simultanée. En basant ses propositions sur les nombreuses attitudes partagées et l'interaction simultanée de l'*Arte Concreto-Invención* et du regroupement *Madí* avec les

expériences vécues de manière immédiate à Buenos Aires entre 1940 et 1955[10], ce mémoire se concentre ainsi sur leur préoccupation principale commune, qui, dans le domaine de la peinture, est celle de se défaire de l'illusionnisme.

Cela étant dit, trois voyages à Buenos Aires ont été préalablement requis à la rédaction de ce mémoire : un séjour d'un an et deux voyages supplémentaires, lesquels m'ont permis d'effectuer des recherches d'archives, notamment à la *Galeria Van Riel* où eut lieu la première exposition madiste au sein d'une institution en 1946. De plus, plusieurs contacts ont été établis, entre autres, auprès du *Museo de Arte Moderno* et de la *Fundación Espigas* afin d'obtenir de l'information relative aux acquisitions des œuvres madistes qui permettront de soulever des interrogations en lien avec la reconnaissance de ce groupe et son inscription au sein du récit de l'histoire de l'art dans son propre contexte de production. La dernière étude de terrain fut réalisée en février 2017 auprès des archives du *Museum of Modern Art* à New York : elle avait pour but de remarquer la présence, ou l'absence, de la production picturale *Madí* au sein d'une institution muséale américaine. Un bref compte rendu des recherches réalisées au sein de ces diverses institutions artistiques est disponible à la page 102 de ce mémoire : celui-ci vise à présenter la nature des documents d'archives trouvés.

---

[10] « *The phrase "the Madí artists" refers to the artists who were members of the Argentine Madí group founded in 1946 and which continued to exist until around 1957 [...] While I differentiate between "the Concrete artists" and "the Madí artists," I generally refer to the two artists' groups simultaneously ("the Concrete and the Madí artists"). In this way, I wish to suggest that, rather than concentrating on what makes these groups different from one another, I focus on the groups' many shared attitudes and on their simultaneous interaction with experiences they lived in an immediate manner in Buenos Aires between 1940 and 1955* » (Pozzi-Harris, 2007, p. 40).

L'objectif principal de ce mémoire est celui de donner une visibilité dans le contexte occidental à la production picturale *Madí* et à travers son analyse, il tente de démontrer qu'il s'agit d'un cas d'*innovations anachroniques* au sein du discours historiographique. Cette recherche soutiendra que la peinture madiste témoigne de l'originalité et de l'autonomie de la sphère artistique de l'Amérique du Sud en plus de constituer un événement marquant pour l'histoire de l'art au XXe siècle. Avant de ce faire, il est d'emblée nécessaire de prendre le temps de souligner quelques points qui caractérisent les sources de cette recherche ainsi que les difficultés inhérentes à mon parcours :

1- Les sources premières (1940-1950) relatives à la production théorique et picturale du regroupement *Madí* sont pauvres : elles le sont dans le contexte argentin et d'autant plus dans le contexte nord-américain. Les recherches d'archives réalisées préalablement à la rédaction de ce mémoire ont permis de faire le constat de cette absence.
2- La recherche réalisée et la rédaction de ce mémoire se déploient sur une période de deux ans. Cette limitation dans le temps, en plus du contexte de rédaction, viennent souligner la difficulté d'interroger les sources disponibles sur le regroupement *Madí.*
3- Le manque de ressources institutionnelles relatives à l'art *Madí* et disponibles à Montréal vient justifier les nombreuses références bibliographiques en ligne.
4- Les thèses réalisées au cours des dernières années ont été des sources précieuses pour combler les absences rencontrées au cours de cette recherche. Elles ont grandement contribué à recueillir les données et enrichir les réflexions que propose ce mémoire.

5- Cette recherche puise ses références en trois langues : anglais, espagnol et, rarement, en français. Ce mémoire vise à enrichir la documentation sur le groupe *Madí* disponible en français.
6- En raison de l'absence d'une formation universitaire relative au contexte latino-américain globalisant, à l'art latino-américain, à l'art argentin, aux notions en lien avec le champ des études postcoloniales, ce mémoire est le résultat d'une recherche réalisée de façon autonome visant à proposer une nouvelle perspective dans le cadre institutionnel de sa rédaction.

CHAPITRE I

NORD-SUD ; MODERNITÉ(S) ET DISCOURS *SUR* LA MARGE

Ce premier chapitre propose une étude approfondie de la notion de modernité telle que définie par le discours triomphant du modernisme occidental au XXe siècle, discours dont l'un des problèmes principaux est d'évaluer l'art produit dans les cultures non occidentales au travers de catégories propres à l'évolution de l'art en Europe et en Amérique du Nord. Il vise à explorer l'idée selon laquelle la discipline de l'histoire de l'art a adopté dans son récit la notion de modernité comme étant une expérience spécifique du temps et une construction de l'historicité à laquelle est rattachée l'idée de rupture et d'écart : la modernité comme marquant une rupture avec le passé et son apport de nouveauté. Quant à la notion de modernisme, sa valeur renvoie au moment où l'art prend conscience de lui-même tout en s'interrogeant sur les propriétés de son médium : la spécificité du médium (pureté) rompant avec les contraintes extérieures. Ces deux notions, dont la définition est figée dans les normes (ses canons et ses valeurs) du récit moderniste globalisant, celui du centre (Occident), ont pour conséquence la fâcheuse tendance d'exclure toute production picturale périphérique[11]. Mon objectif principal est donc celui de problématiser la notion de modernité et de modernisme en relation avec la production picturale de la périphérie, précisément celle émergeant du contexte latino-américain au XXe siècle, en plus d'en soulever les enjeux.

---

[11] Dans le cadre de mon mémoire, j'ai recours au binôme centre-périphérie : le terme « périphérie » est employé pour renvoyer à l'art non occidental et le terme « centre » pour renvoyer à l'art occidental.

Divisé en trois parties, ce premier chapitre est constitué dans un premier temps, d'une brève remise en contexte de la situation sociale, politique et économique de l'Amérique latine à partir de la colonisation du continent sud-américain par les Européens au XVIe siècle. Ce retour historique vise à informer le lecteur de la constitution particulière du territoire latino-américain en plus de servir de point de départ permettant de formuler l'hypothèse selon laquelle la notion de modernité en Amérique latine est mesurée à tort suivant le modèle de son déroulement en Occident. Avançant l'idée selon laquelle l'art moderne latino-américain est soumis au poids de la domination culturelle en plus d'avoir été constitué par elle, je tenterai également de soulever les enjeux de cette domination qui considère à tort l'échange culturel comme étant un processus à sens unique émanant de l'Occident (Europe et États-Unis) afin d'explorer ses effets en lien avec les spécificités de la production picturale latino-américaine. La deuxième partie de ce chapitre se concentre sur le contexte spécifique de l'Argentine au XXe siècle dans le but d'explorer comment la notion de modernité s'ancre dans la sphère culturelle argentine du XXe siècle, plus particulièrement au sein du foisonnement artistique de sa capitale, Buenos Aires. À travers la présentation du contexte social, économique et politique des années 1930, je tenterai de démontrer en quoi l'avènement de l'abstraction géométrique dans la sphère artistique argentine est signe d'un changement de paradigme culturel. Pour finir, la troisième partie de ce premier chapitre s'intéresse plus en détail au contexte d'émergence des mouvements d'avant-gardes se rattachant à l'abstraction géométrique en Argentine. Découlant d'un de ces mouvements, se forme dans les années 1940 un regroupement d'artistes autour duquel j'articulerai au chapitre II de mon mémoire, le concept d'*innovation anachronique* au sein du récit historiographique : il s'agit du groupe *Madí*. En m'intéressant à l'origine de la formation du groupe ainsi qu'à leur démarche théorique et picturale, je tenterai, à travers leur présentation, de démontrer en quoi le programme proposé par les madistes se distingue des autres mouvements se rattachant à l'abstraction géométrique, et ce, non seulement au sein du contexte culturel argentin et latino-américain, mais également sur le plan international. Ce premier chapitre tente donc de démontrer que le système

du discours moderniste « fermé » occidental a privilégié, et ce, tout au long du XXe siècle, un art moderne « occidental », ce qui eut pour conséquence d'exclure la production picturale de la périphérie au détriment des innovations théoriques et picturales que certaines productions ont été en mesure de proposer, dont celles introduites par le groupe argentin *Madí*.

1. Modernité(s) latino-américaine(s)

Avant de me pencher spécifiquement sur la valeur que prend la notion de modernité dans le contexte latino-américain, il est essentiel de spécifier la difficulté que pose d'emblée le recours à la dénomination « latino-américaine » dans le cadre de cette recherche. En effet, il s'agit d'une catégorisation bien trop large et vague qui vaut à elle seule d'être remise en question puisqu'elle omet à maintes reprises au sein du récit historiographique de prendre en compte les spécificités et les particularités des nations qu'elle classe et regroupe. La catégorie « art latino-américain » a comme seul critère de sélection, la particularité qui consiste en une relation explicite ou implicite avec un référentiel géographique et culturel donné : le territoire. Il est donc important de spécifier que je suis consciente que cette dénomination fige sous une même désignation une production artistique distincte sans prendre en considération l'époque de production, le contexte social, politique, économique et culturel[12] de production. Pour reprendre les propos du théoricien paraguayen Ticio Escobar, il s'agit d'une classification qui témoigne de la « contamination » coloniale en ce qu'elle se définit par un ensemble de propriétés fixes en provenance de l'Occident (Escobar, 2001). Je considère qu'il est donc nécessaire de souligner que le recours à une telle catégorie soulève de nombreux enjeux en histoire de l'art, mais par souci de ne pas m'égarer de

[12] À titre d'exemple, la langue en tant que marqueur culturel n'est pas prise en compte : Brésil/portugais, Haïti/créole, Guyane/français, Argentine/espagnol, etc.

mon sujet de recherche qui s'intéresse à la valeur que prend la notion de modernité dans le contexte de l'Amérique latine, je fais le choix de ne pas m'attarder davantage sur ceux-ci. Il reste que je trouve pertinent de mentionner que le défaut principal dont j'accuse la catégorie « latino-américaine » est son caractère globalisant : il s'agit du même reproche que je compte faire à la notion de modernité qui, au sein du discours historiographique, prend très peu en considération les histoires multiples du Cône Sud et leurs singularités. Dans ce présent mémoire, le recours au terme « latino-américain » permet de positionner mon sujet d'étude : je m'intéresse à la valeur que prend la notion de modernité en Amérique latine pour pouvoir par la suite me pencher sur celle qu'elle prend dans le contexte particulier de l'Argentine et de sa capitale, Buenos Aires.

1.1. L'Amérique latine et la construction de ses États-nations

> *Because political structures have failed at times to support a sense of national identity, Latin American audiences have consistently turned to literature and the visual arts to discover the real truths about themselves, truths for which they would have searched in vain elsewhere [...] Various Latin American nations undoubtedly assert their identity throughout the visual arts, Latin America as a total concept remains stubbornly elusive [...] crudely defined in purely geographical terms* (Lucie-Smith, 2004, p. 8).

Afin d'approfondir l'idée selon laquelle la notion de modernité en Amérique latine est mesurée de manière erronée suivant l'image de la façon dont elle s'est déroulée en Occident, il est d'abord nécessaire d'effectuer un retour historique concernant la constitution de son territoire. À partir de la colonisation du continent américain par les Européens au XVIe siècle, se met en place un violent processus de « latinisation » des

esprits et des cultures qui vient bouleverser l'organisation économique, politique, sociale des populations natives du continent : avec l'arrivée des colons, le destin du territoire se joue depuis l'extérieur. En effet, c'est en 1856 que l'expression « Amérique latine » est inventée par le Colombien José María Torres Caicedo et le Chilien Francisco Bilbao qui, tous deux résidant à Paris, fréquentent les milieux politiques attachés à la dimension « latine » de leur combat pour la République. Sous le Second Empire, l'appellation est reprise afin de servir l'ambition stratégique de Napoléon III : positionner la France contre les États-Unis, la Grande-Bretagne, l'Espagne et supporter les nations latines d'Amérique. Durant les périodes suivant la conquête du Mexique, nombreuses sont les stratégies concurrentes des puissances européennes qui, empreintes de violence, participent à la formation historique du continent : l'Amérique latine s'est construite à travers « un mode de développement inégal et excluant qui a engendré de profondes disparités sociales » (Dabène et Louault, 2016, p. 7). Au XIXe siècle, un mouvement indépendantiste d'envergure se propage sur l'ensemble des territoires avec la décadence des empires coloniaux. Les frontières nationales se stabilisent, mais les élites tournées vers l'Europe ralentissent la construction des États-nations. Quand l'Amérique latine obtient son « indépendance » vers le milieu du XIXe siècle, elle est alors plongée dans une importante désorganisation économique, sociale et politique : il s'agit d'un phénomène qui témoigne des liens importants de dépendance qu'entretient depuis son origine l'Amérique latine envers l'Europe. Outre cette dépendance structurelle, la diversité ethnique des nouveaux territoires rend également le projet des États-nations difficile : ne disposant pas de culture nationale bien définie, les pays peinent à se forger une identité propre[13]. Au temps de l'Indépendence, il est important de souligner que les arts visuels adoptent un rôle important, à savoir, celui

[13] Le questionnement identitaire de la nation argentine, en raison de la diversité ethnique de son territoire, est encore plus complexe que « la plupart des cités du Nouveau Monde qui pourront compter sur un arrière pays indigène» (Bernard, Bouvet et Desse, 2005, p. 51). Ainsi, l'Argentine peine à puiser dans ses sources dans la construction d'une identité nationale qui lui est propre.

de témoin et d'acteurs dans le processus de construction d'une identité nationale (Ades, 1989).

> *For Independence [...] remained by far the most important moment for new nations that emerged [...] and reinterpreted with reverence [...] by artists in the twentieth century for whom nation or Latin American identity in cultural and political terms remains an unresolved and therefore a potent issue* (Ades, 1989, p. 7).

À l'aube du XXe siècle, les caudillos[14], qui exercent leur pouvoir de domination dans le cadre de régimes autoritaires et dictatoriaux, profitent du vide administratif d'après l'Indépendance pour s'imposer par la force sur l'ensemble du territoire national (outre le Brésil) : il s'en suit de nombreux cycles de violence qui viennent ainsi entraver la construction pacifique et stable des nations latino-américaines. C'est à la suite de la période de concentration de leur pouvoir[15] que les États parviennent enfin à s'insérer dans l'économie mondiale ; et qui parle d'insertion dans l'économie mondiale parle de ce fait de « modernisation ».

---

[14] Au temps de l'Espagne de la Reconquête (XIIIe siècle), le caudillo était en charge d'une armée personnelle. Dans le contexte latino-américain d'après les guerres d'Indépendance (XIXe siècle), il est un leader politique et militaire : le caudillo usurpe le pouvoir par le biais d'un coup d'État pour instaurer un système de gouvernement autoritaire, despotique, généralement en affiliation avec l'Église.

[15] L'expérience commune permit, certes, de consolider l'idée de nation en Amérique latine, mais il est important de souligner qu'elle ne fut pas en mesure de rompre pour autant les liens de dépendances historiquement constituées.

1.2. La notion de modernité dans le contexte latino-américain

> La modernité a autant de sens qu'il y a de penseurs [...] Pourtant, toutes les définitions désignent d'une façon ou d'une autre le passage du temps [...] De plus, le mot se trouve toujours lancé au cours d'une polémique, dans une querelle où il y a des gagnants et des perdants [...] « Moderne » est donc asymétrique par deux fois : il désigne une brisure dans le passage régulier du temps ; il désigne un combat dans lequel il y a des vainqueurs et des vaincus (Latour, 1997, p. 19-20).

Selon une définition générale, le terme modernisation renvoie à l'action de se moderniser qui consiste à « se conformer aux usages modernes ou se transformer pour y répondre [16] ». En sciences sociales, la modernisation est étroitement liée à l'industrialisation et à l'urbanisation et en tant qu'idéologie, elle renvoie de façon intrinsèque à l'idée de progrès : le progrès étant une notion qui fonctionne dans les normes définies par l'Occident ainsi qu'à travers elles. En effet, l'Europe a historiquement réussi à se faire passer pour la norme, le « centre », en confinant tous les « autres » à la position de périphérie. L'Occident installa son hégémonie à partir de jalons géographiques et de concepts absolus ainsi qu'une conception du territoire divisé selon le binôme centre-périphérie. Le territoire est, comme l'explique Escobar dans son essai *Acerca de la modernidad y del arte : un listado de cuestiones finiseculares* (2001), l'une des disjonctions principales de la modernité : à différents moments, il servit à délimiter les particularités de l'art en Amérique latine. En s'imposant comme étant « une », homogène, irradiant mondialement à partir de l'Occident, la modernité s'est articulée selon des déplacements binaires tels que le particulier et l'universel, le « Moi » et « l'Autre », l'intérieur et l'extérieur. En histoire de l'art, elle s'est déployée

---

[16] Dictionnaire Larousse. (2018-). Moderniser. Dans *Dictionnaires de français Larousse*. Récupéré de http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/moderniser/51950

à travers l'impératif culturel qui reprend la morale canonique du changement, s'opposant ainsi au mode de la tradition, à toutes les « autres » cultures antérieures ou traditionnelles. Il n'est donc pas surprenant de constater qu'une vision répandue considère la modernité latino-américaine comme étant dysfonctionnelle et en écho différée et déficiente par rapport à l'Occident. Or, je propose d'examiner les différences entre la modernisation européenne et celle latino-américaine en soutenant l'hypothèse que la modernité en Amérique latine est mesurée à tort suivant le modèle des pays centraux. Il s'agit d'une notion qui doit être comprise comme étant un processus erratique et irrégulier et non comme étant un phénomène uniforme. En effet, la modernité, dont les périodes de contradiction et d'expansion empêchent une analyse simpliste et sans équivoque, perd de son sens dans le contexte latino-américain : il est ici question de modernités multiples et non d'une seule. Dans son texte *Modernité Locale* (1997), la sociologue Nilüfer Göle avance l'idée selon laquelle la pensée critique des sciences humaines resterait guidée par la déconstruction du grand projet moderniste, projet d'assimilation ayant été fondée sur le système du « même » et ayant puisé ses critères exclusivement dans la tradition occidentale. Cependant, elle soutient que du moment où la notion de modernité est dégagée de sa relation exclusive avec l'Occident, elle se déploie dans une multitude de formes proposant des histoires et cultures autres. En d'autres mots, Göle explique que c'est à travers le détachement que la modernité s'investit par des formes locales, culturelles et historiques multiples. Pour elle, il est nécessaire de renverser la perspective et de privilégier une lecture de la modernité selon la pratique des pays périphériques (non occidentaux) : « les modernités locales » proposent un déplacement théorique et intellectuel vis-à-vis du centre, soit, l'Occident (Göle, 1997). C'est donc ainsi que dans le cadre de mon mémoire je tenterai de réaliser un déplacement semblable à celui proposé par Göle : je propose de problématiser la notion de modernité dans le contexte périphérique de l'Amérique latine en revisitant ce phénomène considéré comme étant d'une part, exclusivement européen, et de l'autre, nord-américain.

1.2.1. Articulation de la notion de modernité dans le contexte latino-américain

D'emblée, il est important de comprendre que le siècle faisant suite aux Indépendances en Amérique latine est marqué par un processus de concentration du pouvoir qui, malgré le climat chaotique se reflétant à travers la croissance économique inégale des pays latino-américains, vient poser à la fois les bases technologiques et les bases institutionnelles qui facilitent son ouverture à l'international. À titre d'exemple, les exportations de minerais et de produits agricoles profitent à l'Argentine : celles-ci encouragent l'immigration et la construction du chemin de fer en tant que projet de modernisation. Pour le continent sud-américain, il s'agit donc d'une période marquée par de nombreux voyages transatlantiques entre les continents sud-américain et européen : phénomène qui met en relief la dépendance mutuelle qu'entretiennent ceux-ci et du même fait, les nombreux échanges culturels. À cette époque, l'Europe et ses modèles de la haute culture s'imposent comme étant à la fois le sujet universel de la culture et le représentant de la culture elle-même. Dans un contexte dominé par l'idéologie du progrès et la mentalité coloniale, la transmission culturelle se conçoit comme un phénomène à sens unique émanant de l'Occident. Dans le domaine des arts, la notion d'influence qui implique les emprunts culturels d'une culture périphérique (inférieure) à la culture dominante (supérieure) constitue la clé de l'outil épistémique des évaluations asymétriques des transferts culturels entre l'art non occidental et l'art occidental. Ce faisant, la notion d'influence ignore les aspects significatifs des rencontres culturelles, notamment la valeur enrichissante de la « *cross-fertilization of cultures* » ayant nourri les sociétés depuis des temps immémoriaux (Mercer, 2008). Avec la crise du capitalisme du milieu du XIXe siècle, de nombreux penseurs tels que William Morris, John Ruskin et Karl Marx proposent une critique utopique de la modernisation urbaine. Le courant de pensée émanant de cette remise en question va, dans le contexte artistique européen, mené à la réévaluation de l'idée d'une généalogie stylistique en plus de provoquer une révolte importante contre l'art académique. Pour

plusieurs penseurs et artistes, l'avènement de la modernité a engendré une aliénation des individus face à la société ; l'idée selon laquelle les sociétés non industrielles portent en elle la promesse de l'intégration sociale gagne en popularité. Pour cause, la révolte de l'avant-garde européenne contre le naturalisme académique et son idéologie est alors ouvertement accueillie en Amérique latine qui, à travers la quête identitaire de ses nations, est à son tour préoccupée de formuler une résistance face à l'ordre colonial et vis-à-vis de son projet visant à inculquer le « bon goût » en art selon ses normes et ses canons. L'apparition du langage moderniste au sein du contexte européen témoigne d'un changement d'impératif artistique qui, au sein du contexte de mondialisation, offre à la périphérie de nouvelles valeurs remettant en question le paradigme artistique antérieur basé sur le modèle académique. Avec les courants d'avant-garde européenne, l'heure est à l'apprentissage du langage « moderne » à travers la problématique des formes et de la technique chez les artistes latino-américains. Tout au long du XXe siècle, les nombreux allers-retours effectués par les artistes entre l'Europe et l'Amérique latine témoignent du rapport de dépendance culturelle qu'ils entretiennent. Or, comme mentionnée auparavant, la hiérarchie centre-périphérie qui est au cœur de ce rapport pose problème lorsqu'il s'agit de s'intéresser aux spécificités de l'art latino-américain. En effet, considérant l'échange culturel comme étant un processus à sens unique émanant de l'Europe, le récit de l'histoire de l'art a fait du XXe siècle le moment où l'art latino-américain s'est caractérisé par le mimétisme de l'avant-garde européenne. Au sein du discours, l'art latino-américain est analysé comme étant celui qui copie avec docilité les modèles lui ayant été fournis par l'Europe :

> *Until recently, the art of twentieth-century Latin America was undervalued by European and North American critics. It was denigrated as derivative, imitative of the mainstream Modernism of Western Europe and the United Sates. At the same time, it was dismissed as essentially hybrid, a fusion of traditions which was weaker than any of its progenitors. In the second of these accusations there is an implication of the racial prejudice which has marked the history of Latin America ever since the Spanish conquest of Mexico in the early sixteenth century* (Lucie-Smith, 2004, p. 7).

Pour ne citer que quelques exemples, les productions picturales d'avant-garde du Chilien Roberto Matta, celle du Cubain Wilfredo Lam, ou encore, celle de l'Argentin Emilio Pettoruti, sont à maintes reprises considérées par le récit globalisant en raison des analogies esthétiques qu'elles partagent avec la production picturale de l'avant-garde européenne : elles sont considérées comme dérivé du cubisme, du surréalisme, de l'expressionnisme, etc. Cependant, la place accordée au sein du discours à la production artistique des fresquistes mexicains Diego Rivera, José Clemente Orozco et David Alfaro Siqueiros constitue une rare exception. En effet, en tant que fondateurs du mouvement muraliste ayant vu le jour suite à la révolution mexicaine de 1910, leurs productions sont à maintes reprises mentionnées au sein du discours moderniste globalisant en lien avec l'ascension de l'expressionnisme abstrait américain, notamment concernant l'avènement de l'« *action painting* ». À titre d'exemple, on y présente leurs œuvres picturales en adoptant une démarche comparative : celle du recours au grand format et de sa visée « art public[17] » comme étant une source d'inspiration chez l'artiste américain Jackson Pollock durant les années 1950[18]. Ainsi, le récit globalisant leur reconnait certes, une contribution à la discipline, mais le fait de façon timide. Concernant la présence minime de la production picturale périphérique au sein du discours global, l'historien de l'art Partha Mitter écrit :

> *These owe their presence more to what they mean to the West than for their intrinsic worth. In consequence, they tend to come off as bit players in the master narrative. Thus, despite the above inclusions, the canon is not significantly enlarged. Rather, the non-western artists are brought in*

[17] Le format immense rend l'exposition de tels tableaux au sein d'une résidence privée difficile. Ainsi, les lieux d'exposition qui lui sont destinés sont des bâtiments publics. En l'adoptant, les œuvres de Pollock ont pu être inspirées par les propositions de Rivera, qu'il rencontra en 1930, et ce, au même titre que celles des muralistes Siqueiros et Orozco (Fauchereau, 2013).

[18] « *The creator of one of the most radical style of modern art, Pollock redefined painting with his methods [...] Fascinated by theosophy, Native American Art and Mexican Muralism* [...] » (Hodge, 2019, p. 121).

> *primarily on account of their compatibility with the avant-garde discourse of the West* (Mitter, 2008, p. 531).

Pour revenir sur le mimétisme à travers lequel la production d'avant-garde latino-américaine s'est définie, je soutiens qu'il s'agit d'un phénomène qui s'expliquerait par la domination culturelle qu'ont exercée l'Europe, et plus tard les États-Unis, durant plus de quatre siècles successifs sur l'ensemble du territoire latino-américain. L'approche comparative adoptée par le récit historiographique, approche symptomatique de cette domination, aurait eu pour conséquence de réduire la contribution artistique de nombreux acteurs latino-américains à la discipline de l'histoire de l'art : le récit dominant aurait ignoré de nombreuses contributions d'artistes, de critiques, de théoriciens[19], etc. En suivant la logique de cette hypothèse vient cependant se dessiner l'un des enjeux importants concernant l'art latino-américain, à savoir, celui de ses spécificités : en considérant que l'art moderne latino-américain est soumis au poids de la domination culturelle et qu'il fut constitué par elle, comment est-il alors possible d'en saisir les traits caractéristiques ?

1.2.2. Les spécificités de l'art moderne latino-américain et le récit historiographique

La notion de domination culturelle, bien que riche et complexe, est pour la théoricienne spécialiste de l'art latino-américain Marta Traba, essentielle afin d'établir le diagnostic d'un état des choses et d'être en mesure de dégager les spécificités de la production picturale latino-américaine. Pour Traba, « les paires d'oppositions nord-sud et esthétique de la détérioration-esthétique de la résistance dessinent les fondements de la

---

[19] Par exemple, le récit historiographique néglige grandement la contribution du théoricien uruguayen Joaquín Torres-García (1874-1949) et de son ouvrage *Universalismo Constructivo : Contribución a la unificación del arte y la cultura de América* publié en 1944. Celui-ci a joué un rôle crucial dans le développement de la peinture abstraite au XXe siècle.

scène où l'art latino-américain se configure » (Garcia Maidana, 2015, p. 65). En effet, l'auteur avance l'idée selon laquelle les éléments « dérivatifs » et mimétiques qui se retrouvent dans la culture latino-américaine sont dus à la condition de domination qu'exerce l'Occident sur tout le continent. Traba conteste la volonté d'internationalisation de l'art latino-américain et propose, au contraire, que les artistes latino-américains aient été soucieux de créer leurs propres modes. Elle soutient que ce sont les acteurs occidentaux, qu'elle qualifie de « manipulateurs de la culture », qui cherchent à travers leur discours homogénéisant à prôner l'art latino-américain comme étant un élément issu du canon esthétique dominant (Traba, 2005, p. 70). Pour que l'art latino-américain puisse s'ériger, il est donc nécessaire d'en dégager les spécificités par rapport au canon hégémonique. Dans son ouvrage *Somos latinoamericanos* (1977), Traba se penche sur la difficulté d'une telle tâche en mettant de l'avant le fait que la production picturale latino-américaine est inexistante en dehors des limites de son territoire, c'est-à-dire, au sein du discours de l'histoire de l'art international. Ne devenant visible pour les pays centraux uniquement lorsqu'il adopte son langage, l'art latino-américain et ses caractéristiques demeurent difficiles à définir d'autant plus qu'il n'existe pas d'unité stylistique et thématique commune aux pays du continent. Une chose est certaine : on retrouve au sein du récit historiographique, au détriment de la pratique, de grossières généralisations concernant les traits communs de l'art latino-américain, à savoir, l'exaltation du folklorique et l'identification exotique. Pour Traba, bien que la question des caractéristiques propres et originelles de l'art de l'Amérique latine reste problématique, il est nécessaire de considérer l'hybridation comme étant l'une des particularités de ces pratiques culturelles. Il s'agit d'une notion qui fut grandement développée par Homi K. Bhabha au sein de son ouvrage *The Location of Culture* (2002) et qui fut reprise par de nombreux chercheurs comme Edward Lucie-Smith à travers sa publication *Latin American Art of the 20th Century* (2004): « *hybridation which accounts for one of the strengths of Latin American art and which lies at the roots of it's vitality, originality and constant power of surprise* » (Lucie-

Smith, 2004, p. 7). Chez Traba, l'hybridation[20] doit être considérée dans le contexte latino-américain comme « le résultat des processus d'une domination soumise à la manipulation ou à la transformation [...] en revanche, une domination qui est une imposition indistincte et sans réflexion rend la culture dépendante du pays dominateur » (Garcia Maidana, 2015, p. 71). En cherchant à construire un concept d'art latino-américain, Traba considère comme l'un de ses traits fondateurs sa capacité de transformer et de modifier les éléments issus des échanges, de les adapter aux nécessités spécifiques émanant de son contexte. Selon les propositions de la théoricienne, l'art moderne latino-américain aurait notamment remis en question la fixation totalitaire du nationalisme par le biais de la ré-élaboration du langage international. Il s'agit donc d'un art hybride qui, s'ouvrant vers le régional, retrouve le langage et les moyens particuliers des œuvres provenant d'un contexte défini. La régionalisation de la pratique artistique et l'hybridation du langage artistique[21] sont toutes deux la solution que propose Traba concernant la polémique sur l'héritage occidental de l'art latino-américain : « 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 » (Garcia Maidana, 2015, p. 71). Ainsi, c'est en articulant ses propositions autour de la notion d'hybridité et de la notion de régionalisation que Traba tente de mettre en place un concept stratégique pour un art latino-américain qui, par le biais de l'appropriation du modèle hégémonique, conteste la domination culturelle.

---

[20] Le concept « hybridité culturelle » de K.Bhabha s'attaque notamment à l'idéologie de dominance raciale et culturelle dans le but de bâtir une théorie de la culture fondée sur l'inscription de l'hybridité de la culture et non sur l'exotisme multiculturel de la diversité.

[21] « Ainsi l'art a été reçu comme une langue et aussi comme un langage, malléable et manipulable » (Traba, 2005, p. 70).

2. Modernisme argentin : un cas particulier

Comment définir la production picturale moderne argentine du XXe siècle et quelles en sont les spécificités ?

À travers les propositions de Traba, nous avons constaté à quel point il est complexe de définir les caractéristiques d'un art moderne latino-américain, et ce, en raison à la fois du rapport de dépendance qu'entretient l'Amérique latine avec l'Occident, mais également en raison de la trop grande diversité de la production picturale de son territoire : il n'est pas possible de la regrouper sous une même unité thématique et stylistique. En discutant des enjeux soulevés par cette tâche, la théoricienne en arrive à estimer qu'il serait possible de penser la notion d'appropriation comme étant une spécificité relative à l'art latino-américain en ce qu'elle lui permet d'élaborer son propre langage. Il s'agit d'une idée que partage l'anthropologue Arnd Schneider : « *Appropriation for many Latin American and other Third World artists prolongs and extends the experience of the original, whilst also investing in with new meaning, and serves a strategy for identity construction* » (Schneider, 2006, p. 21). Si l'on considère, dans un premier temps, que c'est à travers des actes d'appropriation que les artistes latino-américains ont pu construire de nouveaux discours relatifs à une identité propre et dans un deuxième temps, que la régionalisation de la pratique artistique rend davantage plausible l'identification des caractéristiques propres à l'art d'un contexte périphérique, devient-il alors possible d'identifier les éléments qui caractérisent le modernisme argentin ? Afin de réfléchir à la question, il faut d'emblée savoir que plus que toute autre nation du Cône Sud, l'Argentine est à ce jour, considérée comme étant la plus « européenne » du continent : sa capitale, Buenos Aires, fut à maintes reprises qualifiée du Paris de l'Amérique du Sud. Plusieurs événements historiques viennent expliquer l'existence d'un tel rapport analogique relatif à la culture entre les deux capitales : en voici un bref résumé.

2.1. Brève remise en contexte : l'Argentine et le XXe siècle

Nous sommes à l'aube du XXe siècle en Argentine et le pays s'apprête d'ici peu à célébrer le centième anniversaire de son indépendance face à la couronne d'Espagne[22] : deux événements vont considérablement marquer la fin du siècle. D'une part, la fin de la Conquête du Désert[23] durant laquelle les dernières tribus de Patagonie sont exterminées par le général Roca et de l'autre, plusieurs soulèvements sociopolitiques qui mèneront à l'élection d'Hipotilo Yrigoyen[24] et de son gouvernement démocratique en 1916. Des décennies 1880 à 1910, l'idée d'une « argentinité », soit, celle d'une conception de la nation, s'inscrit progressivement dans les débats politiques et également sur le plan culturel. À cette époque, l'immigration d'outre-mer joue un rôle fondamental dans la formation de l'Argentine moderne : « *It was precisely Argentina's overwhelming experience with immigration that has led to a greater predisposition and flexibly in constructing new identities* » (Schneider, 2006, p. 18). En effet, alors que l'Europe se voit devenir le théâtre de la Première Guerre mondiale, le territoire du Rio de la Plata accueille des millions de migrants : sa capitale, Buenos Aires, subit de profonds changements provoqués par une modernisation accélérée se caractérisant à travers une industrialisation rapide et massive, une urbanisation grandissante des espaces et un accroissement vertigineux de la population.

> L'Argentine est un pays né de l'immigration européenne. De 1800 à 1930, ce sont environ 40 millions d'Européens qui s'expatrient vers les pays neufs ; 6 à 8 millions d'entre eux gagneront les Rives du Rio de la Plata [...] L'économie argentine, tournée vers les productions primaires et l'exportation, s'inscrit déjà dans la division internationale du travail. Les

---

[22] En 1810, le vice-roi d'Espagne est chassé par une junte révolutionnaire à Buenos Aires : celle-ci proclame la naissance de la nation argentine.

[23] En 1879, le général Julio Argentino Roca est élu président : c'est le début de la Conquête du Désert qui prendra fin en 1881.

[24] En 1890 est fondée l'*Union Civica Radical* qui prendra le pouvoir en 1916 avec comme dirigeant Hipotilo Yrigoyen. Il gouvernera le pays de 1916 à 1922 et de 1928 à 1930 jusqu'au coup d'État conduit par le général José F. Uriburu et à partir duquel les militaires le chassent du pouvoir.

> capitaux européens financent les infrastructures de production et de transports. Des réseaux de communication rapide se mettent en place [...], liant étroitement l'Argentine à l'Europe [...] Buenos Aires, et la région pampéenne fixeront l'essentiel de ces flux migratoires. (Bernard, Bouvet et Desse, 2005, p. 19)

Transformée en métropole durant les premières décennies du siècle, Buenos Aires devient progressivement un lieu culturel dynamique où vient s'inscrire au cœur des débats la question d'une identité nationale proprement argentine. En plus de la question identitaire qui est l'une des préoccupations centrales au sein de la sphère culturelle, les années 1900 à 1920 sont marquées par la remise en question de l'académisme, de l'engagement de l'artiste avec la réalité humaine et la politique et par un intérêt pour la rénovation des techniques utilisées. Il s'agit de remises en question qui témoignent des effets de la globalisation et de la relation qu'entretiennent l'Argentine et le continent européen : « *In the late nineteenth century, the modernist revolution began to alter European sensibilities, gradually spreading to other regions throughout the twentieth, shaping global perceptions of contemporary art* » (Mitter, 2008, p. 532). Le rapport de dépendance qui existe entre les deux continents se cristallise davantage après la Première Guerre mondiale en raison des nombreux déplacements effectués par les artistes qui profitent de ce moment de répit pour voyager outre-mer. Les milieux intellectuels argentins se concentrent principalement à Buenos Aires, capitale qui devient en elle-même le centre régional autour duquel s'étendent en périphérie les autres villes d'Argentine. Dans la sphère culturelle de la jeune métropole, l'heure est au renouvellement des langages plastiques et des enjeux esthétiques. Selon la proposition de Smith-Lucie, le modernisme dans le contexte argentin s'est formé de façon « formelle » dans les années 1920 notamment avec la création de la revue artistique et littéraire *Martín Fierro*[25] (1924) : à Buenos Aires, une nouvelle tendance

[25] Le titre de la revue fait référence au poème narratif *Martín Fierro* de Jose Hernandez lequel témoigne du questionnement identitaire dans lequel l'Argentine de l'époque est plongée. En effet, il s'agit d'une nation dont le territoire ne fut pas habité par de grandes civilisations comme les Aztecs, les Incas ou les

picturale qui opte pour « une rénovation artistique fondée sur l'expérimentation et la réinvention des pratiques et des concepts » se développe (Tennenini, 2014, p. 2).

À titre d'exemple, les artistes Xul Solar (1887-1963) et Emilio Pettoruti (1892-1971), une fois de retour à Buenos Aires après un séjour en Europe, stimulent à la fois la réflexion théorique et la production plastique de nombreux artistes argentins. L'abstraction occupe une place importante au sein des recherches esthétiques de Xul Solar qui crée un art où les formes et les plans s'articulent et se construisent autour d'une géométrie. Le langage plastique moderne lui permet ainsi d'explorer des thèmes contemporains qui inscrivent sa production picturale dans une forme engagée de l'art en ce qu'elle dénonce les injustices sociales et les persécutions de l'époque. Quant aux expériences abstraites d'Emilio Pettoruti, celles-ci sont mises en relation avec sa fréquentation des milieux artistiques futuristes italiens. Sa production picturale est notamment marquée par une forme à l'identité hybride où le métissage culturel se charge de renouveler le langage moderne européen au prisme d'une réalité qui lui est propre. La production picturale de Solar et celle de Pettoruti sont exemplaires du phénomène d'appropriation culturelle : phénomène qui reflète la situation de domination culturelle dans laquelle les artistes modernes argentins sont plongés.

> *The globalization of the art world and the internationalization of postmodern approaches also meant that Argentine artists now have to adopt these trends if they want to have success, or to be recognized as*

Mayas. Dans sa quête identitaire vers ses sources, le pays développa une figure héroïque venant remplacer celle de l'« *indian* ». Le « *white gaucho* » est l'équivalent de la figure nord-américaine du cowboy : « *[The gaucho] is conscripted for service to fight the nomadic Indian tribes who contest possession of the plains. Mistreated, he deserts and takes refuge with theses opponents, but eventually finds them too barbarous and reluctantly returns to a civilization he now knows to be corrupted. Here the lost paradise is not a Pre-Colombian society before the coming of Europeans but a conservative patriarchy forced by lust for material progress to break faith with its own people [...] What emerge from this brief examination of the contested subject of « indigenismo » is not the viability of the Indian past as an alternative to ideas brought from Europe, but the universal need felt in Latin American cultures, whatever their background, for the presence of a native enabling myth* » (Lucie-Smith, 2004, p. 13).

> *artists in the first place. Yet the problem [...] is that when Argentine artists do perform to the stylistic requirements of the center they are still not perceived as equals because of their provenance and because their work is perceived to be second rate, or of imitating character, with respect to trends created in the center* (Schneider, 2006, p. 40).

Découlant du terme latin « *appropriera* », le sens de la notion d'appropriation renvoie à l'action de « *take for one's own*[26] » qui en elle-même soulève en histoire de l'art de nombreux enjeux se rattachant à la notion d'originalité et d'authenticité : deux notions qui, depuis la Renaissance, sont centrales pour le canon de l'art établi par l'Occident. En effet, faire référence à la notion d'appropriation culturelle dans un contexte périphérique et suggérer qu'on la considère comme étant l'une des spécificités de l'art moderne argentin est une proposition qui se lie au débat portant sur la propriété culturelle. Celui-ci comporte de nombreuses implications politiques (tangibles ou non) à travers lesquelles l'acte d'appropriation est à maintes reprises critiqué. Au sein de la discipline de l'histoire de l'art, l'appropriation se déploie tout d'abord au sens étroit comme étant la duplication directe ou l'incorporation d'une image par un autre artiste qui, par la suite, la représente dans un contexte autre. L'acte d'appropriation peut également être caractérisé par la pratique du « vol » : l'artiste vole une image, un style, un motif qui appartient à un autre. Il n'est donc pas surprenant qu'une telle conception de l'acte d'appropriation d'une image, d'une technique ou encore d'un langage vienne remettre en question la notion d'originalité et celle de l'authenticité d'une production picturale et de ce fait, qu'il existe une résistance de la part du dominant (Occident) face à la place qu'il devrait accorder à la « copie » au sein du récit historiographique globalisant. Or, dans un contexte périphérique tel que l'Argentine, l'appropriation culturelle doit plutôt être considérée comme étant une stratégie permettant aux artistes de se repositionner à travers la construction d'un discours identitaire vis-à-vis à la fois des idéologies dominantes de l'Occident, mais également vis-à-vis du « *melting pot* »

---

[26] Dictionnaire Collins. (2018-). Appropriate. Dans *Collins English Dictionary*. Récupéré de https://www.collinsdictionary.com/us/dictionary/english/appropriate

d'identités dans leur propre contexte. Comme en fait mention Schneider dans son ouvrage, *Appropriation as practice : Art an Identity in Argentina*, la question cruciale concernant le débat que suscite le recours à une telle notion au sein de la discipline de l'histoire de l'art doit plutôt s'intéresser à « qui » s'approprie « quoi », « où », et « de qui ».

> *One effect of the appropriation of Europe (Western) elements in non-Western contexts is often the subversion of their original meaning, a process that can be confusing to a Western observe, as there is an inclination (in the West) to take familiar terms at face-value, especially when analytical categories, such as hybridation, syncretism, imitation and copying, all make reference to the supposed existence and validity of an original form from which secondary meaning can be derived* (Schneider, 2006, p. 29).

S'intéresser à la valeur que prend la notion d'appropriation au sein de différents contextes (celui du centre et de la périphérie) permet ainsi de s'interroger sur la relation de pouvoir que maintient le discours historiographique globalisant. En effet, la valeur que prend la notion d'appropriation au sens occidental entretient de forts liens avec la notion traditionnelle de paternité exclusive et de suprématie de l'original sur sa copie. Chez les artistes argentins, l'attitude moderniste qui se caractérise à travers l'acte d'appropriation permet de repousser leurs propres frontières culturelles en plus de susciter de nouvelles énergies parmi la sphère culturelle régionale. En d'autres mots, pour ces artistes issus d'un contexte colonial, c'est-à-dire, ayant évolué à travers des modes où la tradition a dû céder sa place à la mondialisation, le langage moderniste est l'un des moyens leur permettant de combattre « *its own cultural corner*[27] ». Au sein du discours de l'histoire de l'art globalisant, le problème concernant la notion d'appropriation réside principalement dans son analyse réductionniste de l'art de la périphérie : « *While successful imitation was a form of aping, bad imitation represented*

[27] Cette expression n'a pas été traduite en français pour éviter qu'elle ne perde de son sens.

a failure of learning » (Mitter, 2008, p. 537). En raison de la large acceptation du canon moderniste occidental comme étant universellement évident et de la hiérarchie que celui-ci implique, il demeure difficile d'en mesurer l'impact autrement qu'en termes historiques. Le modernisme qui se présente en histoire de l'art comme étant le discours unique et originel de l'avant-garde occidentale a donc ainsi été en mesure de créer son propre modèle tacite d'inclusions et d'exclusions (McEvilley, 1992). En s'imposant, il réussit à réduire au silence grand nombre de productions artistiques périphériques, notamment la production picturale moderne argentine : tout autre modernisme étant aux yeux du centre, et ce, en raison de leur emplacement géographique périphérique, de simples dérivés souffrant soi-disant d'un « décalage » temporel. Or, lorsque le langage plastique se rattachant à l'abstraction géométrique émerge dans la sphère culturelle de Buenos Aires, je propose que celui-ci ne doive pas, contrairement aux prétentions du discours moderniste, être considéré comme en retard face à la production occidentale de la deuxième moitié du XXe siècle alors dominée par le nouveau centre mondial de la culture, New York. Afin de déconstruire la prétention à un décalage de la part des artistes modernistes argentins face à la production picturale des artistes modernistes nord-américains, il est tout d'abord nécessaire de réaliser une brève présentation du contexte social, économique et politique à travers lequel ceux-ci émergent dans les années 1930.

2.2 La sphère culturelle argentine : décennies 1930-1940

Au sein de la sphère culturelle de Buenos Aires, l'abstraction géométrique émerge à travers un contexte social, économique et politique mouvementé. En effet, le pays connaît à la fin des années 1920 une grande dépression économique avec Yrigoyen au pouvoir. Le 6 septembre 1930, son gouvernement démocratique est renversé par le coup d'État initié par le général José Félix Uriburu. Un régime nationaliste autoritaire

s'installe et celui-ci ne tarde pas à instaurer des mesures répressives considérables qui, au cours des années suivantes, « ne cesseront d'être multipliées et resserrées par une longue série de coups d'État et de gouvernements populistes et oppressifs » (Tennenini, 2014, p. 1). Un surnom est donné à la décennie marquée par ce régime, soit, celui de la « décennie infâme » (1930-1943). Il est ici important de souligner que durant cette période, le débat sur « l'argentinité », soit celui qui tourne autour de la définition d'une identité proprement argentine, redevient alors central. En conséquence, la sphère artistique de Buenos Aires est contrainte de se développer sous les joutes du projet de redéfinition de l'identité nationale imposée par le régime. Notons également que durant la décennie des années 1930, l'eugénisme s'enracine en parallèle avec la montée du fascisme européen : le deuxième conflit mondial se dessine à l'horizon, sans omettre de mentionner la guerre civile espagnole qui éclate. Dans le contexte artistique européen, plusieurs membres de l'avant-garde sont alors contraints à l'exil. Certains d'entre eux, comme la photographe allemande Grete Stern[28], trouvent alors refuge à Buenos Aires, la capitale d'un pays dont l'idéologie est en pleine transformation. Avec les figures fascistes italo-argentines et leur discours s'articulant autour de la question identitaire qui gagnent du terrain, l'idée d'une hiérarchie des catégories ethniques est adoptée comme modèle par le pouvoir et est mise à profit des ressortissants des pays latins. L'idée de « latinité », à savoir « l'affirmation d'une identité commune reposant d'une part sur la religion catholique et la langue », s'inscrit discrètement comme critère à la fois culturel et politique parmi la réflexion identitaire nationale du régime autoritaire argentin (Reggiani, 2010, p. 20). Pour mieux comprendre ce phénomène, il semble nécessaire de souligner que :

[28] Stern se marie en 1935 avec le photographe argentin Horacio Coppola (1906-2012) après l'avoir rencontré au Bauhaus. En 1937, elle s'installe à Buenos Aires où elle ouvre avec son mari un studio de photographie. Leur résidence à Buenos Aires deviendra dans les années 1940, un lieu d'exposition de la production picturale d'avant-garde argentine avec des œuvres incluant celles d'Elizabeth Steiner, Arden Quin, Rothfuss, Klaus Erhardt, Kosice, etc. (Tennenini, 2014, p. 7).

> *Far from having an ethnically mixed culture, Buenos Aires was 90 per cent white and only ten per cent mestizo. The population balance had been transformed by a flood of European immigrants, most of whom arrived between 1905 and 1910. Because they were so recently arrived, they were anxious to retain familiar European ideas but, at the same time, this impulse meant that they were instinctively conservative in cultural matters. The Europe they respected was the one they already knew* (Smith-Lucie, 2004, p. 44).

En effet, en ce qui concerne précisément la création artistique, le pouvoir valorise la production picturale du début du siècle, notamment la production picturale post-impressioniste de Fernando Fader (1882-1935) et de Cesáreo Bernaldo de Quirós (1879-1978), sans toutefois parvenir à freiner le développement des mouvements picturaux d'avant-gardes. Après le *Primer Salón de Pintura Moderna Argentina* organisé en 1928 et l'exposition *Nuevo Salón* de 1929, les artistes Horacio Butler, Aquiles Badi, Héctor Basaldúa, Lino Enea Spilimbergo, Juan del Prete, Pedro Figari, Xul Solar, Emilio Pettoruti, Antonio Berni et Raquel Forner, pour ne faire qu'une liste courte, continueront durant les années qui suivent à adhérer à une forme de figuration moderne et à explorer des thèmes contemporains. Les quelques dispositions en place, par exemple celles du magazine *Martín Fierro* (1924-1927), permirent ainsi aux artistiques d'avant-gardes d'avoir une structure à travers laquelle ils organisèrent des expositions suscitant scandale. Ici, je fais notamment référence à la modeste exposition de 1924 organisée à la galerie commerciale de la Calle Florida dont le responsable était l'artiste cubiste Emilio Pettoruti (1892-1971) : « *Today, it is hard to see why they caused such scandal. They seem elegant, decorative exercises in an already established idiom. The reason was not their inherent originality, but the fact that they threatened the existing cultural order, which was already unsure of its own values* » (Lucie-Smith, 2004, p. 45). Au sein du discours de l'histoire de l'art argentine actuelle, ces artistes s'inscrivent dans une forme engagée de l'art en ce qu'ils ont été en mesure de dénoncer les injustices sociales et les persécutions de l'époque. La production picturale de la fin des années 1920 et celle des décennies 1930 est donc marquée par une forme identitaire

hybride où le métissage culturel se charge de renouveler les courants artistiques européens au prisme de sa propre réalité. À travers les pinceaux d'artistes se positionnant en confrontation radicale avec les idées et explorations de la peinture nationaliste promue par la dictature en place, Buenos Aires devient un véritable espace de redéfinition de l'idéologie nationale. La capitale est maintenant le lieu où se développe au cours des années 1930 et 1940 le mouvement d'avant-garde se rattachant à une forme d'abstraction géométrique, soit, l'*Asociación Arte Concreto-Invención*, et qui plus tard, donnera naissance à un groupe d'artistes aux propositions particulièrement novatrices : le groupe *Madí*.

3. Une avant-garde novatrice : la genèse du groupe *Madí*

Afin de retracer l'origine des fondements de l'art *Madí*, production picturale qui est centrale dans l'élaboration du concept d'*innovations anachroniques* qui sera développé au deuxième chapitre de ce mémoire, il est tout à bord nécessaire de laisser de côté le contexte argentin pour nous déplacer en Uruguay où, en 1934, le peintre et théoricien Joaquín Torres-García (1874-1949) revient s'installer après un long séjour en Europe. Il s'agit d'un acteur important concernant le développement esthétique et théorique du mouvement argentin se rattachant à l'abstraction géométrique, soit, celui de l'*Arte Concreto-Invención* à partir duquel prendra forme le groupe *Madí* dans les années 1940[29] (Tennenini, 2014). Dès le retour de Torres-García dans sa ville natale

[29] En raison de divergences dans leur programme esthétique, plusieurs membres de l'*Arte Concreto-Invención* quitteront l'association pour former le groupe *Madí*. En effet, tandis que le programme de l'*Asociación Arte Concreto-Invención* veut s'en tenir aux expressions plastiques et visuelles, le mouvement dirigé par Arden Quin, Rothfuss et Kosice, qui plus tard sera connu sous le nom de *Madí* (1944), veut intégrer tous les arts dans son domaine d'activité : musique, danse, littérature et architecture en plus de la peinture et de la sculpture. Je tiens à rappeler que dans le cadre de ce mémoire, je m'intéresse cependant uniquement à la production picturale du groupe en laissant de côté toute production appartenant à une autre pratique artistique.

de Montevideo, celui-ci entreprend un projet d'envergure : refaire l'éducation artistique de l'Amérique du Sud. Pour ce faire, il donne plus de 500 conférences sur l'art et l'esthétique à travers le continent. En 1944, le compte rendu de ses recherches et conférences est publié en Argentine par la maison d'édition *Poséidon* sous l'ouvrage portant le titre d'*Universalismo Constructivo : Contribución a la unificación del arte y la cultura de América* (1984) : il s'agit d'un recueil de plus de 1000 pages regroupant les différents travaux théoriques réalisés par Torres-García entre 1934 et 1943. Ayant été un membre fondateur du groupe parisien le *Cercle Carré*[30], les réflexions de Torres-García s'articulent autour d'une création authentiquement latino-américaine qui, à la recherche d'un art intemporel, adopte un langage plastique géométrique et universel combinant des symboles d'époques et de traditions diverses. En 1935, il crée l'*Asociación de Arte Constructivo* (1935-1942) et la même année, donne l'une de ses plus célèbres conférences l'*École du Sud* durant laquelle il revendique l'autonomie et la richesse de la créativité artistique latino-américaine : « *Porque en realidad, nuestro norte es el Sur*[31] ». La même année, le jeune peintre Carmelo Arden Quin, qui plus tard deviendra l'un des fondateurs du groupe *Madí,* se rend à Montevideo où il y fait la rencontre de Torres-García. Cette rencontre est la prémisse de l'aventure *Madí* : « *[Torres-García] was an important source of encouragement and inspiration for the younger artist, both in Uruguay and Buenos Aires : he welcomes them to his studio, showed them reproductions of the work of the European avant-garde, and urged them to develop their personal voices* » (Ades, 1989, p. 241). L'influence exercée par le théoricien Uruguyen sur l'esthétique adoptée par le groupe se retrouve notamment à

---

[30] Le groupe du *Cercle Carré,* à travers ses publications et expositions, encouragea le développement et la réflexion dans le domaine de l'art abstrait, en particulier dans sa tendance mystique. Il s'agit d'une association d'artistes créée en réaction face à l'omniprésence du surréalisme. Celui-ci visait à promouvoir le travail des artistes constructivistes.

[31] « *In reality, our North is the South* » : extrait de la conférence *The School of South America* de 1935 par Torres-García et publié au sein d'Universalismo *Constructivo : Contribución a la unificación del arte y la cultura de América* en 1984.

travers leur recours à la notion d'art concret[32] qui permit aux artistes du mouvement de créer des œuvres rejetant la forme traditionnelle orthogonale du cadre au profit d'une coupe irrégulière. Ce trait esthétique formel est le plus caractéristique du groupe et reprend la route initiée par la doctrine universaliste constructiviste de Torres-García en proposant un nouveau système de valeurs à travers une image formulée par un langage géométrique : « *The origin of Madí art can be found in the educational and informative work in the defence and practice of a pure geometric art, of constructive and universal values, which Joaquín Torres-García undertakes on his return to Montevideo (1934)*[33] ».

En 1938, Arden Quin rentre à Buenos Aires et réalise ses premiers tableaux non orthogonaux en plus de participer à de nombreux débats intellectuels qui remettent en question les fondements esthétiques de l'art contemporain de l'époque. Lors d'un voyage à Montevideo au cours de l'année suivante, il fait la rencontre de Rhod Rothfuss, lui aussi héritier des enseignements de Torres-García. En 1940, il se lie d'amitié avec Gyula Kosice et de ces deux nouvelles rencontres, se forme un trio d'artistes partageant la même volonté de créer un art défiant toute forme figurative, réaliste, magique ou expressionniste. Pour ces trois artistes, la représentation n'a plus de sens, ni sur le plan esthétique ni sur le plan social. C'est en 1941 que leur vient l'idée de lancer une revue d'art abstrait avec l'aide du poète Edgar Bayley. Dans une volonté de donner une portée latino-américaine aux aspirations de leur projet éditorial, ils invitèrent plusieurs autres artistes tels que Murilo Mendes, Maria Elena Vieira da Silva et Vicente Huidobro à participer. Le projet prendra quelques années avant de se

---

[32] Dans la section *The Abstract and the Concrete* (p. 270-272) de son ouvrage *Universalismo Constructivo : Contribución a la unificación del arte y la cultura de América*, Torres-García fait la promotion d'un art abstrait rejetant toutes références à un modèle traditionnel à travers le recours aux formes géométriques et à l'analyse de leurs éléments plastiques. C'est également dans cette partie qu'il va prôner un art qui cherche à se développer à travers un système de composition objectif.

[33] Publication du *Museo Nacional : Centro de Arte Reina Sofia* de l'exposition *Arte MADI* (Juillet 1997-Octobre 1997). Récupéré de http://www.museoreinasofia.es/en/exhibitions/arte-madi

concrétiser. Il faudra d'abord que le frère de Bayley, Tomas Maldonado, adhère au groupe en 1943 et que la situation sociopolitique se calme avant que le premier et unique numéro de la revue *Arturo*[34] ne soit publié. En effet, un nouveau coup d'État a lieu en date du 4 juin 1943 : les militaires prennent le pouvoir et avec eux, un climat violent et chaotique s'installe. Durant la période qui suit, les instances du pouvoir se voient partagées en deux branches : d'une part, la voie nationaliste prône des mesures répressives et de l'autre, une voie promouvant des réformes progressistes. La publication *Arturo* marque de façon officielle en 1944 la formation du groupe *Madí*, groupe qui dès lors, se fait témoin « des contradictions, des postures et des crises de la société et de la culture » (Tennenini, 2014, p. 10) en créant un art qui répond à la situation politique globale à travers le questionnement radical de la représentation.

3. 1. L'art *Madí* : « clash » et engagement

> *One of the most active and inventive periods in the history of non-figurative or « concrete » art in Latin America began with the publication of Arturo in Buenos Aires in the summer of 1944* (Ades, 1989, p. 241).

La volonté d'engagement dans la sphère politique et esthétique du mouvement se concrétise à travers le texte critique d'Arden Quin qui, s'inspirant de la vision américaniste des idées et de l'œuvre pédagogique de Torres-García, ouvre le numéro de la revue *Arturo* : « On comprend donc que ce n'est plus l'expression qui peut dominer l'esprit de la composition artistique actuelle ; et ce n'est pas non plus la

[34] Voir figure 4, Annexe, p. 93.

représentation, qu'elle soit magique ou signe. La place a été occupée par l'INVENTION, par la création pure[35] » (Tennenini, 2014, p. 10). Ici, il devient important de souligner que dans le contexte de l'après-guerre, « le terme *signe* commence à être employé pour indiquer la spécificité de l'art abstrait par rapport au langage figuratif » (Tennenini, 2014, p. 26). La revue *Arturo* fut à la fois la première revue d'art non figuratif d'Amérique latine, mais également la première à exprimer « les revendications artistiques et identitaires de ses collaborateurs en les inscrivant dans le contexte social et politique mondial » (Tennenini, 2014, p. 8). Cette publication marque le point de départ d'une multitude de programmes contre la représentation, l'expression de la tradition romantique, y compris le surréalisme, et en particulier contre les restrictions imposées par le format de la toile à la peinture : « *[Arturo] was one of the first publications to theorize the cut-out-frame, to be understood as a forerunner of the formulations of European astraction* » (Giunta, 2013, p. 106). Le comité de rédaction est composé d'Arden Quin, d'Edgar Bayley, de Rhod Rothfuss et de Gyula Kosice : plusieurs autres artistes participent cependant à la publication. À travers une série de textes, ceux-ci y revendiquent leur volonté de ne plus « représenter », mais de « présenter » l'œuvre d'art comme faisant référence à une réalité autre que la sienne. À travers ce numéro, il est notamment publié cinq textes théoriques dans lesquels sont présentés les enjeux esthétiques et politiques de la pratique artistique et de la recherche des membres du mouvement. La parution d'*Arturo* donnera lieu à de nombreuses expositions, notamment à la galerie *Comte* à Buenos Aires qui abrita la première exposition des œuvres plastiques des collaborateurs du numéro sous le titre de *Grupo Arturo/Invención*. La maison de la photographe allemande Grete Stern[36](1904-1999) deviendra également un endroit important de

---

[35] Carmelo Arden Quin pour le magazine *Arturo* (1944). Traduit de l'espagnol : « *Se ve pues que no puede ser ya la expresión, la que domine el espíritu de la composición artística actual; ni mucho menos una representación, o mágica, o signo. El lugar ha sido ocupado por la INVENCION, por la creación pura* ».

[36] Voir figure 8, Annexe, p. 97.

rencontre où de nombreux débats autour des fondements esthétiques de l'art contemporain auront lieu. De ces expositions naîtra l'*Asociación Arte Concreto-Invención* au sein de laquelle de nombreux débats mèneront à des controverses : adhérant à des conceptions différentes, des divisions irréconciliables entre ses membres auront lieu. La tendance la plus importante émergente de ces divisions est sans aucun doute le groupe *Madí* dont la revue *Arturo* peut être considérée comme le dispositif où se sont catalysées leurs propositions novatrices et hardies. Le groupe *Madí*, en tant que dérivé de l'art abstrait, est l'unique mouvement pictural créé depuis Buenos Aires à avoir eu des répercussions internationales[37]. Avec la parution de la revue *Arturo*, le groupe *Madí* constitue « un jalon pour l'histoire de l'art du XXe siècle, en même temps qu'il démontre l'autonomie de la création artistique du Cône Sud » (Tennenini, 2014, p. 8).

3.2. Changement de paradigme à travers l'abstraction géométrique

C'est durant les années 1940, notamment avec la création du groupe argentin *Madí*, qu'a lieu dans le contexte argentin une révolution plastique sans précédent. D'emblée, il est important de préciser que le groupe prend forme durant l'une des périodes sociopolitiques des plus controversées en Argentine qui est celle de la prise du pouvoir de Juan Domingo Perón (1946). De cette prise de pouvoir, un nom est donné au régime

---

[37] « Quant à l'internationalisation du mouvement, en 1946, grâce notamment aux efforts de diffusion conduits par Kosice, des œuvres *Madí* sont présentées dans le *Salon des réalités nouvelles* de Paris. Successivement, suite à son installation dans la capitale française en 1948, ce sera surtout Arden Quin qui s'efforcera de faire connaître l'art non figuratif du Río de la Plata à l'étranger. En 1951, il fondera à Paris, rue Froidevaux, le *Centre d'études et de recherches MADIstes*, un atelier de création qu'il animera jusqu'en 1958. À partir de cette date et jusqu'à nos jours, les expositions et les conférences internationales se multiplient et plusieurs artistes, latino-américains et européens, s'intéressent aux enjeux de l'esthétique *Madí*, en les réinterprétant au prisme de leur culture et de leurs préoccupations artistiques » (Tennenini, 2014, p. 14).

mis en place : le régime péroniste[38]. Sous le pouvoir de Perón, plusieurs mesures de censure sont alors mises en place, notamment en ce qui concerne l'accès aux médias. Plusieurs journaux et revues, comme *La Vanguardia*, *La Prensa* ou *La Razón*, doivent arrêter de publier ou encore sont maintenant dirigés par la nouvelle compagnie médiatique du parti péroniste : entre 1943 et 1946 sont censurés plus de 110 publications (Foster *et al.,* 1998). Le général Perón eut également la main mise en ce qui concerne les arts. Se sentant menacé par les avant-gardes artistiques qu'il considère dissidentes, il fait emprisonner ou force à l'exil plusieurs figures intellectuelles de l'époque[39]. Perón met également en place plusieurs réformes éducationnelles et utilise la propagande, à travers notamment la création du *Manual del Peronisma* (1948) et de la publication *Conducción Política* (1951)[40] à travers lesquels il fait la promotion des valeurs idéologiques péronistes et la promotion d'un art nationaliste : « *I have always said that we do not want to mix politics with teaching, but I have also always thought that in Argentine schools, we cannot tolerate the activities of those who do not agree with the National Doctrine*[41] ». Selon l'article *Logic, Intuition Power Madí Art*[42], le groupe *Madí* aurait été fondé en réaction au contrôle des arts sous le régime de Perón. En effet, ce serait en réaction face à la situation politique globale que les madistes questionnent radicalement la représentation en ayant recours à une forme d'abstraction. Pour les artistes de ce mouvement, la figuration en peinture ne capte pas l'essence de

---

[38] Le péronisme fut créé autour de la figure politique de Juan Perón, acteur majeur de la scène politique argentine à partir de 1940. Le *Mouvement National Justicialiste* (ou péronisme) fait son apparition après le coup d'État de 1943 orchestré par le *Groupe des Officiers Unis* (*GOU*). Ce groupe s'est notamment opposé à la participation de l'Argentine auprès des Alliés durant la Seconde Guerre mondiale. Le parti péroniste est officiellement fondé en 1949 bien que Juan Perón exerce déjà une grande influence au sein de la sphère politique depuis quelques années (Madonna, 2015).

[39] À titre d'exemple, la critique Victoria Ocampo fut emprisonnée et la comédienne Nini Marshall, le réalisateur Luis Saslavsky et le pianiste Osvaldo Pugliese furent quant à eux contraints à l'exil.

[40] Les manuels furent publiés à Buenos Aires par la maison d'édition *Mundo Peronista.*

[41] Propos de Juan Perón récupéré de l'ouvrage *Politics and Education in Argentina : 1946-1962* (Rein, 2015).

[42] Albuquerque Journal. (1996). Logic intuition power Madí art. *Albuquerque Journal* (Nouveau-Mexique), p. D3.

l'art. Ils sont d'avis que tout a déjà été représenté, qu'il faut abandonner toute forme de figuration et qu'une table rase s'impose[43] : « Pour construire, affirment-ils, il faut détruire ; pour créer, il faut tout réinventer ; l'histoire fait l'art et l'art fait l'histoire » (Tennenini, 2014, p. 10). La situation politique européenne et leur propre contexte sociopolitique les poussent donc à développer un art qui abandonne toute forme de figuration, toutes considérations pour l'espace et le temps, au profit d'un art concret et utopique se voulant universel. À travers leur manifeste[44] publié en 1946, les madistes expriment leur volonté de réaliser une synthèse entre la création libre, autonome et un nouveau système de valeurs. Ils ont pour objectif de révolutionner les concepts et les pratiques artistiques :

> Le groupe *Madí* veut être l'avant-garde de toutes les avant-gardes [...] Aujourd'hui, il nous est possible de voir en l'art Madí une expression radicale de la volonté avant-gardiste ayant débuté par un geste bien reconnaissable : l'exorcisme des autres mouvements d'avant-garde, mouvements qu'il croit encore être en proie au monde défunt de la représentation et à la logique hérité de l'espace-temps[45] (González, 2014, p. 7).

En effet, l'image pure, concrète et non figurative est chez *Madí*, plus que l'instrument, la manifestation de leur engagement social. Pour eux, la révolution sociale sera d'abord et avant tout une conséquence de la révolution esthétique qu'ils comptent entamer. Les madistes s'interrogent sur la forme de la création plastique : ils se sont faits théoriciens de la crise du réalisme et les inventeurs d'objets artistiques pénétrant dans la structure

---

[43] À la page 7 de la préface de l'ouvrage *Arte Madí : edición fascimilar,* González rappelle que sans aucun doute, le groupe *Madí* fut influencé par le mouvement Dada : « *Las doctrinas sobre el movimiento de las formas, que sin duda Madí toma de Dadá [...]* ».

[44] Voir figure 10, Annexe, p. 100.

[45] Extrait traduit de l'espagnol : « *Madí quiere ser la vanguardia de las vanguardias [...] Hoy podríamos ver al arte Madí como una expresión radical de la voluntad vanguardista que comienza con un gesto bien reconocible: el exorcizo de las otras vanguardias, a las que aún cree presas del mundo fenecido de la percepción representacional y de la lógica heredada del espacio-tiempo.* »

même des choses afin d'en matérialiser l'essence. Pouvant être qualifié d'une nouvelle forme d'art géométrique, l'art *Madí* refuse l'orthogonalité du cadre et rompt avec la tradition de « fenêtre » de la peinture. Il s'ouvre également aux supports de toutes formes et aux nouveaux matériaux en plus d'introduire la mobilité dans l'œuvre murale notamment à travers des œuvres manipulables portant le nom de *coplanals*[46]. Avec la volonté d'atteindre l'essence de la conception artistique et de réduire l'art à sa valeur absolue, les artistes du mouvement s'attachent à l'organisation fondamentale de la composition, aux lois constitutives de la structure et à l'instant matriciel de la construction : ils voulurent ainsi en finir avec la représentation et la signification. La base idéologique et esthétique du groupe est celle du matérialisme dialectique et les discours proposés s'éclaircissent à travers la notion de praxis, soit, « à l'unité indivisible du savoir théorique et de l'action créative » (Tennenini, 2014, p. 10). Pour *Madí*, l'objet plastique est la manifestation matérielle de l'idéal esthétique : formulée par un langage artistique concret et géométrique, la tension dialectique émane de l'intégration des formes et des concepts dans l'objet. Cette dimension dialectique fait coïncider à la fois l'invention artistique avec la révolution sociale comme en témoignent les propos d'Arden Quin dans le manifeste *Madí*[47] :

> Contre [l'historicisme idéaliste, la conception irrationnelle, académique et incohérente de l'art] se soulève Madí, en confirmant le désir fixe, absorbant de l'homme d'inventer et de construire des objets conformes aux valeurs absolues et éternelles ; nous luttons avec l'humanité pour l'instauration d'une nouvelle société sans classes, qui libère l'énergie et domine l'espace et le temps, de même que la matière, dans tous les sens et jusqu'à ses ultimes conséquences (Tennenini, 2014, p. 10).

---

[46] Voir figure 6, Annexe, p. 95.

[47] Carmelo Arden Quin, *Manifiesto Madí*, lu à l'*Institut français d'études supérieures* de Buenos Aires le 3 août 1946 et traduit de l'espagnol : « *Contra todo ello se alza Madí, confirmando el deseo fijo, absorbente del hombre de inventar y construir objetos dentro de los valores absolutos de lo eterno; junto a la humanidad en su lucha por la construcción de una nueva sociedad sin clases, que libere la energía y domine el espacio y el tiempo en todos sus sentidos y la materia hasta sus últimas consecuencias* ».

Avec pour objectif de contribuer à supprimer les frontières entre les différents genres et de bousculer les conventions sociales et esthétiques, *Madí* organisa de nombreuses expositions[48] en plus de mettre au point sa propre revue, *Arte Madí*[49]. La mise au point de telles plateformes d'échanges et de discussions[50] leur permit ainsi d'alimenter leur production artistique par les débats sur les enjeux de l'art de leur époque : *Madí* était d'avis que pour transgresser les règles de la représentation, il leur fallait transposer la réalité sur le plan abstrait de l'invention constructive. Au sein du contexte socioculturel et politique argentin, le groupe *Madí* se positionne en confrontation radicale, non seulement avec les idées et explorations de la peinture locale, mais également avec le discours de légitimité artistique de l'époque. Rappelons que l'art latino-américain avait acquis une visibilité croissante sur le plan international dès les années 1920, notamment avec l'éclosion des muralistes à Mexico, mais que celle-ci était d'abord reconnue à l'international pour sa réappropriation de l'esthétique moderniste européenne à travers l'exploration de thèmes typiquement « latino-américains ».

Ainsi, les décennies des années 1930 à 1950 restent majoritairement teintées par une forme d'expression héritée des muralistes et à travers laquelle est identifié l'art latino-

---

[48] La première exposition d'art *Madí* eut lieu en août 1946 à la galerie *Van Riel* à Buenos Aires avec le support de l'*Instituto Francés de Estudios Superiores*. Quant à leur première exposition internationale, celle-ci eut lieu la même année au salon de *IAAPE* de Montevideo suite à la parution du numéro 0/1 de la revue *Arte Madí*. Entre 1947 et 1948, Kosice exposa au *Bohemien Club de las Galerías Pacífico* à Buenos Aires et collectivement au *Salón de Bellas Artes* à Mar del Plata (Wenner, 2014, p. 7).

[49] La revue *Arte Madí* publia au total 8 numéros entre octobre 1947 et juin 1954 (Wenner, 2014, p. 7).

[50] Cet appel à une collaboration est tiré du troisième numéro du magazine *Madí* de 1949. Il est important de noter que cette annonce est originellement en langue française et que le texte est ici transcrit tel qu'il fut publié malgré les erreurs d'orthographe : « Avec cette section qui inclue des collaborations spéciales pour Art Madi nous inaugurons un espace qui se propose réfléter la vitalité des plastiques non-figuratifs de notre époque. Collègues de Suisse, État-Unis, Italie, France, Suède, Hongrie, Roumaine. Argentine et autres pays, se fait écho de notre intention d'illustrer et faire connaître leurs œuvres. Nul collaborateur est intégrant du mouvement madinemsor. En des numéros successifs nous maintendons cette section, pour laquelle nous acceptons les travaux, sélection préalable, des personnes qui désirent prendre part. La correspondance doit-être adressée au nom d'Art Madi, Esperanza 41 – 2. Buenos Aires » (Kosice, 2014, p.75).

américain du XXe siècle. Le muralisme devient un modèle et une référence pour de nombreux artistes argentins qui veulent créer un art doté d'une thématique sociale et d'un discours plastique critique. Même si la thématique politique fut exprimée par les peintres argentins avec d'autres modalités que celles de la peinture murale, l'influence des programmes muralistes qui envisagent l'art dans sa dimension publique, se retrouve dans le traitement de sujets s'intéressant à la question d'un art national, à la possibilité d'un horizon américain, à l'utopie d'un « art pour tous ». On en témoigne notamment à travers la production picturale argentine des décennies 1940 et 1950, production encore essentiellement préoccupée par la question de l'identité nationale comme démontré à travers la production picturale d'artistes tels que Rachel Forner et Antonio Berni qui continuèrent, comme la forte majorité des artistes peintres argentins de l'époque, à avoir recours à la figuration pour exploiter des thèmes appartenant à leur réalité contemporaine. Dans le cadre du regroupement *Madí*, les enjeux de la peinture se déplacent pour se situer dans la dimension utopique où, par un processus de dépouillement et de simplification, l'œuvre se réduit à une pure présence : les idées du groupe nous apparaissent alors comme étant la création d'une forme d'art subversive pour l'époque. Dans le contexte culturel inscrivant le temps et l'espace comme concepts formels, les artistes *Madí* tentent de les libérer de leurs contingences à travers une schématisation de l'objet pour en valoriser les qualités esthétiques intrinsèques aux dimensions spatiales et temporelles. L'œuvre *Madí* a pour objectif l'abandon de toute allusion du réel au profit d'une manifestation du temps et de l'espace qui se retrouve conjointement et concrètement dans l'œuvre. En plus de faire « exploser le cadre » traditionnel de la peinture dans le but d'affranchir la création de toutes contraintes, le mouvement introduit par les œuvres *Madí* témoigne également d'une nouvelle façon de concevoir l'objet d'art, mais également de poser le regard sur la réalité. À travers la publication du manifeste *El Movil*[51], publié par Arden Quin et la création de peintures

[51] Le manifeste fut publié en 1944 au sein de la première et de l'unique publication du magazine *Arturo*. Il s'agit de la première revue sur l'art abstrait latino-américain.

articulées par les madistes, ceux-ci ont anticipé les propositions de l'art cinétique des décennies 1960 :

> *A torrent of invention had been loose: in some the frame itself became the composition, while the idea of movement was introduced in a variety of ways. Wall-pieces in wood and metal had movable parts and free-standing constructions could be taken to pieces and reassembled, or shifted into different configurations [...]* (Ades, 1989, p. 243).

C'est ainsi que la production picturale du groupe *Madí* marque une rupture profonde avec l'art mimétique et ses reproductions de la réalité de l'époque[52] : « *Madí has invented the trimmed and irregular frame, breaking for ever with the taboo of the pictorial "Frame"; it invented painting and sculpture with movement, articulated universal and linear; it created Plural and Ludic Plastic Art*[53] » (Ades, 1989, p. 245). En faisant irruption dans le panorama latino-américain, le groupe *Madí*, à travers sa proposition d'un art de recherche et d'exploration, témoigne du désir d'émancipation et de rénovation à la fois de l'objet plastique et de la responsabilité sociale assurée par l'artiste. Pour *Madí*, « la création d'un art non figuratif à base géométrique et d'une poésie non descriptive devient le moyen d'atteindre une expression historiquement actualisée, esthétiquement audacieuse et proprement sud-américaine » (Tennenini, 2014, p. 9). À travers les efforts théoriques et exploratoires du groupe se conjugue donc un art de recherche à l'utopie d'une révolution sociale.

---

[52] L'article d'Areán, *Mas pintores en el camino hacia los años cuarenta* (1976, p. 270-273) décrit la situation historique argentine des années 1940 en relation avec le contexte européen cacophonique des années entre-deux-guerres. En adoptant un discours « évolutif » de la peinture (je fais ici référence à la notion de « progrès » hérité de la tradition historiographique occidentale), l'auteur se penche sur la production de certains membres du groupe *Madí* (Maldonado, Arden Quin et Kosice) et présente ces artistes comme étant les premiers peintres abstraits argentins : la proposition d'Areán est que leur production évolua de sorte que ces artistes se firent inventeurs et canalisateurs de nouvelles formes et de nouvelles organisations de l'espace.

[53] Extrait de la présentation de la troisième exposition *Madí* ayant eu lieu en 1946 au Bohemian Club à Buenos Aires : « *The third [exhibition]at the Bohemian Club in Buenos Aires, was advertised in the following terms [...]* » (Ades, 1989, p. 245).

CHAPITRE II

SUD-NORD ; MODERNITÉ(S) ET DISCOURS *PAR* LA MARGE

Au chapitre premier de ce mémoire, il nous a été possible de constater qu'en raison de leur caractère hermétique, les notions de modernité et de modernisme maintiennent la relation problématique et le rapport hiérarchique entre le centre et la périphérie établis par le discours dominant de l'histoire de l'art occidental. En effet, la production d'avant-garde latino-américaine, y compris celle de la production moderne argentine ainsi que la majorité de la production artistique d'avant-garde non occidentale, est marginalisée et elle n'est que très rarement considérée par le discours dominant. Je me suis notamment penchée sur la problématique notion d'appropriation qui, au sein du récit de l'histoire de l'art, sert à tort à établir des comparaisons entre la production picturale moderne latino-américaine et occidentale tout en réduisant et/ou en dénigrant sa contribution à la discipline. De plus, à travers la présentation du groupe argentin *Madí*, j'ai tenté de démontrer en quoi leur production picturale marque une rupture profonde au sein de la sphère culturelle argentine, et ce, à la fois avec le discours de légitimé artistique faisant la promotion d'un art nationaliste ainsi qu'avec celui des productions picturales des premières avant-gardes dans leur interprétation de la réalité de l'époque. Dans le présent chapitre, j'avance l'idée selon laquelle les œuvres picturales madistes sont représentatives d'une forme d'art subversive à la fois au sein de leur propre contexte de production, mais également parmi la sphère artistique internationale. Afin de le démontrer, je m'intéresserai dans un premier temps aux récits modernistes globalisants ainsi qu'à ceux proposés par la marge, et ce, dans le but de problématiser le rapport de domination qu'exerce le discours du centre sur la

périphérie. Dans un deuxième temps, c'est à partir de l'exemple de la production picturale du groupe argentin *Madí* que je tenterai d'établir un rapport analogique entre la production picturale de deux groupes d'artistes distincts de par leur contexte de production et leur écart temporel de production, soit, entre la production picturale de certains madistes (1940-1950) et celle de certains artistes modernistes américains des décennies 1960, 1970 et 1980 : il s'agit de mon étude de cas à partir de laquelle je tenterai de remettre en question la notion d'innovation adoptée par le récit globalisant en introduisant le concept d'*innovations anachroniques* au sein du récit historiographique. Ainsi, cette deuxième partie de ma recherche se présente comme étant une critique du caractère hégémonique de la discipline de l'histoire de l'art puisque son étude de cas témoigne de la présence d'une *innovation anachronique* au sein du récit de l'histoire de l'art globalisant ; elle déstabilise ainsi l'ordre colonial du discours moderniste globalisant.

4. Récits modernistes : la dichotomie problématique du centre et de la périphérie

> « *"When I use a word", Humpty Dumpty said in rather a scornful tone, "it means just what I choose it to mean-neither more nor less". "The question is", said Alice, "whether you can make words mean so many different things". "The question is", said Humpty Dumpty, "which is to be master-that's all"*[54] » (Carroll, 1872, p. 205).

Dans cet extrait du roman *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* de Lewis Carroll, Humpty-Dumpty discute du sens des mots avec Alice et nous rappelle que « *all that counts in defining the meaning of words is WHO is the boss* » (Braidotti,

[54] Extrait récupéré du texte *Nomadic subjects: Embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory* (2011) de Braidotti.

2011, p. 30). Les propos de ce personnage, gros œuf posé sur le sommet d'un mur, sont exemplaires du lieu commun adopté par le discours politique, juridique et académique du pouvoir. S'il me paraît pertinent de faire référence à ce dialogue, c'est dans la mesure où il s'intéresse au monopole discursif du savoir : à travers le langage, il met en évidence le caractère oppressif du pouvoir, son imbrication avec des savoirs contrôlés institutionnellement. Dans cette présente partie de mon mémoire, j'aimerais commencer par m'interroger sur les enjeux d'un tel monopole en lien avec l'« *establishment* » de l'histoire de l'art moderne par les États-Unis d'Amérique : celui du grand discours moderniste tel qu'il fut défini par le critique d'art Clement Greenberg (1909-1994). D'emblée, je tiens à souligner que mon intention n'est par celle de réécrire cette histoire : mon objectif est celui de lancer des pistes de réflexion critique autour de la dichotomie centre-périphérie qui est depuis le modernisme ancrée dans la conscience populaire. C'est pourquoi je tiens à souligner qu'il s'agit ici d'un exercice visant à s'interroger sur la possibilité d'une lecture de la production artistique périphérique en dehors des paramètres occidentaux, paramètres qui, quant à moi, nuisent à sa reconnaissance. En effet, j'avance l'idée selon laquelle les notions d'appropriation, d'attribution et d'innovation constituent un piège pour toute production artistique non occidentale, et ce, puisqu'elles ont été définies et normalisées par le discours dominant de l'histoire de l'art : le piège du cadre conceptuel de l'opposition centre-périphérie au sein du récit historiographique les condamne à la marge. En revisitant la formulation canonique du modernisme adopté par la discipline, je tenterai ainsi de faire « *shifter* » l'intérêt principal qu'on accorde à la production d'avant-garde américaine pour le déplacer sur ses oublis et/ou sur ses rejets : faisant référence au titre du roman de Carroll cité précédemment, j'effectuerai un déplacement « de l'autre côté du miroir », hors du modernisme greenbergien adopté par la discipline de l'histoire de l'art, et ce, pour y mettre de l'avant ce qui s'y trouve.

4.1. Le monopole discursif du savoir : l'« *establishment* » de l'art *moderne* par les États-Unis d'Amérique

Avant d'explorer les propositions formulées par la marge, il est d'abord nécessaire de s'intéresser aux acteurs qui en tracèrent les limites, ce qui m'amène à proposer une brève présentation des facteurs ayant contribué au succès de l'avant-garde artistique américaine et ayant permis à New York de se positionner comme nouveau centre mondial de la haute culture. D'emblée, je tiens à mentionner que mes propos se baseront en grande partie sur les explications fournies par Serge Guilbaut dans son ouvrage *Comment New York vola l'idée d'art moderne* qui explore les mécanismes ayant contribué à la consécration des États-Unis comme nouveau « centre » culturel mondial : la thèse centrale de Guilbaut étant que le succès national et international de la production picturale de l'avant-garde américaine « ne repose pas uniquement, comme on l'a trop souvent dit jusqu'ici aux États-Unis et en Europe, sur des raisons esthétiques et formelles, mais également [...] sur des raisons, disons, d'échos idéologiques » (Guilbaut, 1988, p. 8). En effet, l'ouvrage de Guilbaut s'intéresse aux facteurs qui durant la décennie 1940 ont fait des États-Unis la première puissance mondiale : outre la Seconde Guerre mondiale qui fut déterminante en ce qui concerne l'instauration du nouvel ordre mondial, l'auteur explore les raisons du succès américain, y compris celui de son avant-garde artistique, à travers notamment les phénomènes de la lente dé-marxisation, de la dépolitisation et de la montée du nationalisme au sein de son propre contexte[55]. Dans le cadre de ma recherche, je porterai une attention particulière aux conditions idéologiques ayant permis « aux

[55] Concernant les conditions politiques et économiques ayant permis celle-ci, l'essai de Guilbaut est assez exhaustif. En effet, l'ouvrage de 342 pages explore en profondeur les mécanismes ayant contribué au changement des données culturelles au sein du contexte américain durant la guerre froide, par exemple, l'approbation du Plan Marshall par le Congrès américain en 1947, ou encore, l'apparition d'une nouvelle classe moyenne qui, étant riche et puissante, aurait selon les propositions de Guilbaut, accéléré le processus de reconnaissance de l'avant-garde artistique américaine.

artistes et aux intellectuels américains de concevoir autrement leur rôle, d'inventer des formes d'art, de diffusion de l'art et de discours sur l'art qui firent triompher[56] » l'avant-garde artistique américaine.

Selon les propositions de Guilbaut, le positionnement des États-Unis en tant que nouveau centre[57], fut en partie possible grâce à la nouvelle idéologie dominante ayant émergé du contexte américain des années 1947-1948 : celle-ci aurait permis à la sphère artistique de délaisser ses positions « traditionnelles » pour en arriver à la création d'une production picturale « originale ». Représentative d'un changement radical de la conscience culturelle américaine, elle fut consacrée par Arthur Schlesinger Jr. et son ouvrage *The Vital Center*[58] de 1948. Cette idéologie est le nouveau libéralisme :

> [L]'avant-garde réussit à s'imposer parce que son travail et l'idéologie qui le sous-tendait, distillés dans les écrits des peintres comme dans leur imagerie, coïncidèrent assez précisément avec l'idéologie qui [...] contrairement à la droite conservatrice ou à la gauche communiste, non seulement acceptait la dissidence de l'avant-garde, mais encore l'encourageait (Guilbaut, 1988, p. 12).

---

[56] Passage tiré du résumé de l'ouvrage de Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne* (1988).

[57] L'École de New York est à l'origine du mouvement artistique, soit l'expressionnisme abstrait, qui en l'espace de quelques années seulement, positionna les États-Unis d'Amérique comme nouveau centre culturel mondial, détrônant ainsi Paris : « Lorsque New York déclara par la voix de Clement Greenberg que New York avait finalement accédé à la culture internationale, et même remplacé Paris comme symbole culturel du monde occidental, la capitale française n'eut ni la force économique ni la force politique de s'y opposer » (Guilbaut, 1988, p. 13).

[58] L'ouvrage *The Vital Center* de Schlesinger Jr. est « une défense éloquente et incisive de la démocratie libérale contre ses rivaux de gauche et de droite, le communisme et le fascisme. Il montre comment les échecs de la société libre ont conduit à l'évasion massive de la liberté et ont affiné l'attrait des solutions totalitaires. Il appelle à une reconstruction radicale de la foi démocratique basée sur une compréhension réaliste de la limitation et de la fragilité humaines » : Passage tiré du résumé d'Irving Horowitz (Schlesinger Jr., 1997).

Ainsi, l'année 1948 est cruciale en ce qui concerne le sort de l'avant-garde américaine puisqu'il s'agit également du moment choisi par Greenberg pour déclarer dans la *Partisian Review* du mois de mars, la prédominance mondiale de l'art américain et son autonomie totale vis-à-vis de Paris[59]. Dans cette mesure, la contribution de Greenberg en ce qui concerne le succès de l'École de New York se doit d'être soulignée puisqu'il proposa « l'un des axes d'interprétation majeurs de l'art moderne et contemporain[60]» résultant en la formulation canonique du modernisme adopté par la discipline de l'histoire de l'art.

En effet, dès la fin des années 1930, Greenberg publia de nombreux essais qui contribuèrent grandement à clarifier les interrogations suscitées par la notion de tableau en plus de jouer un rôle fondamental en ce qui concerne l'élaboration du style de peinture qui allait dominer la sphère artistique mondiale : le modernisme greenbergien devint dans les années 1950 la « pierre de touche d'une histoire des arts tout entiers tendus vers l'épiphanie de leur vérité ontologique[61] ». À travers une série de publications passant par une relecture de l'histoire de l'art, il fit la promotion de l'art abstrait américain qui, en tant que défenseur de la pureté en art et de la prise en compte de la spécificité du médium, apporta selon lui une résolution à l'éternelle confusion des arts. Sa thèse principale propose que le mouvement impressionniste, en brouillant les frontières entre les diverses formes d'art, ait eu pour conséquence de mener à une confusion des arts et à un manque de pureté dans l'effort artistique. Avec la publication *Modernist Painting* de 1960, parue dans la revue *Voice of America*, Greenberg reviendra cependant sur son analyse de la pureté et sur son interprétation historique de la peinture moderniste en reprenant le schéma kantien pour avancer l'idée selon

---

[59] C'est dans son essai *Le déclin du cubisme* publié dans le *Partisian Review* de mars 1948 que Greenberg affirma la rupture définitive de l'art américain avec Paris.

[60] Propos tenus par Hindry dans le texte *Clement Greenberg* au sein de l'*Encyclopædia Universalis.* Récupéré de http://www.universalis.fr/encyclopedie/clement-greenberg/

[61] Propos tenus par Riout dans le texte *Abstrait art* au sein de l'*Encyclopædia Universalis.* Récupéré de https://www.universalis.fr/encyclopedie/art-abstrait/3-abstraction-et-formalisme/

laquelle chaque discipline artistique se doit d'utiliser ses méthodes spécifiques pour s'autoanalyser : elle parviendra ainsi à définir ses caractéristiques spécifiques en plus de dégager ce qu'elle a d'irréductible et d'unique. Pour Greenberg, l'abstraction est l'art le plus pur de tous et permet à l'œuvre, puisqu'elle la définit dans sa forme, de se tenir sur ses propres mérites. Selon les propositions de Greenberg développées entre 1940 et 1960, la qualité de l'œuvre est donc inhérente aux questions d'essence et d'autonomie. En effet, le critique d'art fit du mot « indépendance » la clé de sa pensée dédiée à la promotion de l'artiste américain comme étant le plus moderne de tous :

> Le mot *indépendance* était la clef de la pensée de Greenberg car de cette autonomie dépendait le sort de l'avant-garde [...] En ces temps troublés, il importait avant tout [...] de créer un art unique, international, fort et capable de lutter efficacement contre le totalitarisme [...] C'était par son aliénation, disait Greenberg, que l'artiste américain était le plus *moderne*, qu'il pouvait exprimer l'âge moderne, sa contemporanéité (Guilbaut, 1988, p. 217).

Ainsi, le changement radical des données historiques ayant permis le « triomphe » de l'avant-garde américaine en doit beaucoup à sa participation active dans l'élaboration d'un discours aussi bien esthétique que politique ayant permis l'institutionnalisation de l'avant-garde new-yorkaise comme étant l'avant-garde « officielle ».

Dans leur ouvrage *Modernism in dispute: Art since the Forties* (1993), Paul Wood, Francis Frascina et Charles Harrison s'interrogent sur le rôle de promoteur de l'art moderne joué par Greenberg en prenant le temps de rappeler que sa contribution « *also raises wider questions about the purity of his concerns, about the appropriation of his ideas by others, about the validity of his account of their paintings, and about the role of institutions in promoting and installing a new canon of work* » (Wood, Frascina et Harrison, 1993, p. 62). Concernant les critères de l'art américain devenus ceux du monde de l'art en général, Guilbaut est d'avis que Greenberg n'a pas créé à lui seul ce phénomène et que son succès correspond, je le rappelle, à « un changement

radical de la culture américaine en général avec d'importantes ramifications internationales » (Guilbaut, 1988, p. 10). M'intéressant à ces ramifications dans le contexte latino-américain, il est d'emblée nécessaire de souligner que parmi la sphère artistique latino-américaine :

> *[...]Progressive artists [...] understood Abstract Expressionism in much more sophisticated terms than any monolithic cultural imperialism. For these artists, many of whom are unquestionably revolutionaries, [it] signifies an art of the Americas grounded in the cultural practices of Native Americans, Afro-Americans, and Hispanics, as well as those of the European avant-garde* (Craven, 1991, p. 64).

Rappelons qu'au premier chapitre de ce mémoire, je me suis penchée sur la valeur de la notion de modernité au sein du contexte latino-américain en concentrant mes recherches sur celle qu'elle prit au sein de la sphère artistique argentine. En m'intéressant particulièrement à la production picturale du groupe *Madí*, j'ai eu l'occasion de brièvement mentionner la contribution du théoricien Joaquín Torres-García en ce qui concerne le développement de la peinture abstraite[62] argentine. J'aimerais maintenant porter une attention particulière à la valeur de la notion de modernité en lien avec sa prétention à l'universalité, et ce, en me penchant sur les propositions de Torres-García qui me permettront d'adopter une approche décentralisante vis-à-vis du grand discours moderniste globalisant. En tentant de réhabiliter la pensée d'acteurs non occidentaux, soit, dans un premier temps celle de Torres-García et dans un deuxième, celle du critique et théoricien argentin Jorge Romero Brest, je souhaite approfondir certaines propositions me permettant par la suite de m'interroger sur le positionnement de l'art moderne argentin au sein du discours moderniste dominant : il s'agit de mettre de l'avant les théories de cette marge.

---

[62] Carmelo Arden Quin, membre fondateur du groupe *Madí*, fait la rencontre de Torres-García en 1935. Celui-ci l'introduit à l'abstraction et au constructivisme de Mondrian et de Kandinsky.

4.2. Le dilemme moderne de la marge

> « *[...] "Mistakes" such as these are often more interesting than many critics' truths. Far from rendering [...] theories irrelevant, such errors demand a more critical reading of history*[63]. »

D'emblée, je tiens à souligner que l'attention particulière que je porterai dans cette partie de ma recherche au recueil *Universalismo Constructivo:Contribución a la unificación del arte y la cultura de América* (1944) de Torres-García est due au rôle de grande importance qu'il joua dans le développement de la notion de modernité dans le contexte latino-américain : non seulement les textes présents au sein de ce recueil furent en mesure de réaliser une synthèse de l'avant-garde européenne du début du XXe siècle rattachée aux expériences personnelles du théoricien, mais elles proposèrent également une nouvelle façon de « voir » et de « faire » de l'art. Pour commencer, il faut savoir que l'*Universalismo Constructivo : Contribución a la unificación del arte y la cultura de América* pris forme en 1944 et que celui-ci regroupe les nombreux essais théoriques et critiques que Torres-García réalisa entre 1934 et 1943. Dans cet ouvrage, les textes de Torres-García témoignent de son intérêt particulier pour le concept unificateur et transcendant de l'art et de ses recherches sur la possibilité de créer un art universel en corrélation avec la conception d'un homme nouveau : « l'homme constructif et universel[64] ». En reprenant certains préceptes de la pensée métaphysique et constructiviste, l'homme, chez Torres-García, est considéré comme le « cosmos universus » : un tout indivisible dont l'art est le seul pont le reliant à la nature. À la recherche d'un art intemporel, son idée principale fut celle de créer un

---

[63] Propos tenus par Florencia Bazzano-Nelson et repris par Andrea Giunta à la page 89 de son essai *Jorge Romero Brest and the Coordinates of Aesthetic Modernism in Latin America* (2005). Bazzano-Nelson occupe présentement le poste d'assistante professeure en histoire de l'art latino-américaine à l'Université d'État de Georgie à Atlanta.

[64] Traduction française pour « *el hombre constructivo y universal* ».

langage plastique universel combinant des symboles d'époques et de traditions diverses[65]. Selon ses principes universalistes et constructivistes, l'artiste doit produire des œuvres en suivant certains principes géométriques, notamment, en ayant recours à des figures synthétiques et géométriques à caractère symboliques contenues dans un système de grille orthogonale : le but étant de créer des images qui transcendent tous les âges. Pour soutenir graphiquement l'ensemble de ses idées, le théoricien uruguayen conçut 253 dessins qu'il intégra à son ouvrage. Le plus célèbre de ses dessins est l'*Inverted Map of South America*[66] accompagnant son fameux manifeste *The School of the South*[67]. Ces deux éléments intégrés à l'ouvrage témoignent d'une première tentative systématique visant à inscrire la production artistique latino-américaine dans une tradition autonome : « *This effectively signaled the will to an independent identity, a reorientation graphically rupturing the traditional dependence on the geographical north* » (Ades, 1989, p. 285). En effet, la notion principale développée au sein de l'*Universalismo Constructivo : Contribución a la unificación del arte y la cultura de América* est celle d'une nouvelle définition de l'art latino-américain : « *Torres-García upended traditional hierarchical structures by defining the art of South America on its own terms, rather than in relation to that of the North (the United States and Europe) as it had been in the past*[68] ». En déclarant « *Our North is the South* », Torres-García eut pour objectif celui de venir bouleverser les structures hiérarchiques traditionnelles :

---

[65] Il y reprit notamment des symboles de la tradition classique, méditerranéenne, moyen-orientale et précolombienne.

[66] Voir figure 5, Annexe, p. 94.

[67] « Le nom *École du Sud* [...] a été adopté pour parler de la totalité du legs esthétique de Torres-García, c'est-à-dire, tant de sa propre œuvre constructiviste que de celle, tellement abondante, de disciples, soit ceux qui ont reçu directement son enseignement, soit ceux qui ont suivi ses principes [...] Ce nom, dont l'équivalent graphique -véritable symbole- est le célèbre dessin de la carte de l'Amérique du Sud à l'envers a été [...] employé comme terminologie formelle, dans le milieu académique ou à l'extérieur» (Roland, 2018). Récupéré de www.montevideo.gub.uy/node/30867

[68] Extrait du texte *Torres-García Inverted Map* (Jiménez, 2016). Récupéré de https://www.khanacademy.org/humanities/global-culture/identity-body/identity-body-europe/a/torres-garca-inverted-america

> *I have called this "The School of the South" because in reality, our north is the south. There must not be north for us, except in opposition to our south. Therefore, we now turn the map upside down, and then we have a true idea of our position, and not as the rest of the world wishes. The point of America, from now on, forever, insistently points to the South, our north*[69].

Ensemble, la carte et le manifeste marquent le point inaugural de l'établissement de nouveaux paramètres : la déclaration d'un art non seulement latino-américain, mais universel : « *Torres-García was proposing that Native America was the point of origin for a new hemispheric visual-arts tradition founded on the recovery of the pre-Hispanic past and its reconciliation with universalist art*[70] ». Ainsi, comme l'expliquent les chercheuses Maira Mora et Fedora Parkmann dans la publication *Modernités plurielles : quelle décolonisation du regard ?* :

> Le geste lucide de l'artiste uruguayen Joaquín Torres-García, qui a inversé en 1943 la position du continent américain en plaçant l'Amérique du Sud au nord, nous rappelle encore aujourd'hui que les discours établis avec une apparence de vérité ne sont ni neutres, ni transparents, ni objectifs, mais sont autant de constructions culturelles qui nous mettent en garde contre la nécessité de remettre en question les hiérarchies culturelles qui continuent d'exister à notre époque postcoloniale (Mora et Parkmann, 2015).

Dans le contexte artistique spécifique de l'Argentine, l'articulation de la notion de modernité doit beaucoup au professeur, historien et critique d'art Jorge Romero Brest (1905-1989). Dans son essai *Jorge Romero Brest and the Coordinates of Aesthetic*

---

[69] Propos tenus par Joaquín Torres-García dans le manifeste *The School of South America* du recueil *Universalismo Constructivo : Contribución a la unificación del arte y la cultura de América* (1984). Traduit de l'espagnol : « *He dicho "Escuela del Sur" porque en realidad, nuestro norte es el Sur. No debe haber norte, para nosotros, sino por oposición a nuestro Sur. Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo. La punta de América, desde ahora, prolongándose, señala insistentemente el Sur, nuestro norte* ».

[70] Extrait du texte *Inverted map of South America* (Urban Media Archaeology, 2011). Récupéré de http://www.wordsinspace.net/urban-media-archaeology/2011-fall/2011/11/30/inverted-map-of-south-america/

Modernism in Latin America (2005), Andrea Guinta explique en quoi ses propositions contribuèrent grandement à la cristallisation esthétique de la notion de modernité à travers ce qui a été intensément modelé par l'histoire intellectuelle et politique des décennies 1930 à 1970. En effet, tout au long de sa carrière, Brest se fit fervent défenseur d'une généalogie unifiée de l'art intégrant la production artistique de l'Amérique latine au récit central et dominant de l'art occidental. À travers ses nombreuses publications parues notamment au sein de la revue argentine *La Vanguardia* (1939-1940) et *Argentina Libre* (1940-1946), il fit grandement la promotion de l'art moderne argentin tout en prônant l'expérimentation en art. Défenseur de la production picturale et théorique du groupe *Madí*[71], Brest proposera que les limites du domaine artistique découlent notamment « de la possibilité de représenter l'espace et le mouvement » (Brest, 1980, p. 67) : en se libérant du « cadre » et en introduisant la mobilité en peinture, la production picturale *Madí* fut donc en mesure de se défaire de ces limitations. De plus, il est important de souligner que Brest est le créateur du magasine *Ver y estimar* (1948-1955), soit, d'une importante publication qui permit d'offrir aux artistes européens et latino-américains une véritable plateforme d'échanges : « *In the context of an hostile state, "Ver y Estimar" created a means to assert the universal aspects of vanguard art in Argentina and keep strong connections to the larger art world* » (Adams, 2000, p. 109). Selon les propositions de Giunta, l'importance de la contribution de Brest pour l'histoire de l'art réside en ce qu'il considérait sa fonction de critique d'art comme le moyen permettant de modeler l'opinion publique[72] en faveur d'une valorisation historique et esthétique de la

---

[71] Propos tenus par Guinta dans l'essai *Rewriting Modernism : Jorge Romero Brest and the Legitimation of Argentine Art* (p. 78-92) et publié dans l'ouvrage *Listen, Here, Now! Argentine Art in the 1960's* (2004).

[72] En réponse à la situation politique marqué par la montée du péronisme, Brest publie en 1937 l'essai *El problema del arte y del artista contemporeáneos : Bases para su dilucidación* [*The Problem of Contemporary Art and Artists: Bases for their Critical*] au sein duquel il fait part de son engagement social envers l'art : cette dimension engagée de sa contribution nous permet de mieux comprendre le rôle formateur et critique que celui-ci joua auprès de la nation argentine.

production picturale argentine. Son objectif étant de faire reconnaître le modernisme argentin sur le plan international, il prit position en adoptant un discours s'inscrivant au cœur du débat sur l'avenir de l'art : « *[The] art-critical practice of Jorge Romero Brest was fundamental not only for the introduction of the idea of modern art in Latin America but also for the problematization of its crisis* » (Giunta, 2005, p. 89). Pour Giunta, Brest fut en mesure de formuler une interprétation de la crise de la modernité en art[73], alternative à celle proposée par la critique d'art dominante : « *Romero Brest interpreted Argentine and international art of the period, formulating an interpretation of the crisis of modernity in Western art alternative to the one that dominated hegemonic criticism* » (Giunta, 2005, p. 90).

Les propositions de Torres-García et de Brest s'inscrivent dans une démarche qui vise à faire la promotion de l'art moderne latino-américain à partir de discours en marge portant en eux la valeur d'universalité, à savoir, l'idée selon laquelle « le grand projet moderne devait créer les conditions idéales menant à la pleine réalisation de l'Humain[74] ». Or, la difficulté est précisément le fait que c'est sur les bases de cette universalité que la modernité a, dès le XIXe siècle, été caractérisée par le culte de la nouveauté, de l'originalité et du progrès : malgré son intention première, elle fut fondée à partir de critères d'exclusions du dissemblable. En effet, étant positionnée par le centre comme étant marginale, l'Argentine démontra durant les décennies 1940, un effort d'internationalisation de son art qui lui permit lors de la décennie suivante, de devenir le pays de l'Amérique latine ayant le plus de visibilité au sein des circuits d'expositions internationales. D'emblée, il est important de comprendre qu'au sein du contexte latino-américain, la crise de l'art moderne passa par le déracinement culturel de l'être humain et par la rupture de ses appartenances « traditionnelles » au profit de

---

[73] Son interprétation parue dans l'essai *La crise de l'art* était une alternative à celle proposée et formulée par Clement Greenberg.

[74] Texte résumé de l'essai *Le Postmodernisme* (1995) d'Yves Boisvert. Récupéré de http://www.la-litterature.com/dsp/dsp_display.asp?NomPage=6_20s_030_postmod

l'universel. Ainsi, le phénomène de globalisation en Amérique latine s'est déployé paradoxalement comme une forme d'émancipation et d'oppression :

> *[...]Globalization is the condition as well as the obstacle for the emergence of modernity at the margin [...] This double historical nature of marginal modernities, glancing through the threshold of an emancipatory modernity (at once free and determinism universally unbound and culturally particular) without being able to cross it, defines the specificity of [...] modernity in the margins of the universal* (Siskind, 2006, p. 166).

La sphère culturelle argentine est durant la décennie 1950 marquée par la création d'institutions majeures telles que le *Museo National de Bellas Artes* (1955), du *Museo de Arte Moderno*[75] (1956) et *l'Instituto Torcuato Di Tella*[76] (1958) : je soutiens que l'apparition de tels établissements témoigne de façon « formelle » du désir de reconnaissance internationale de la nation argentine. En effet, son positionnement étant marginal, la création de telles institutions artistiques est manifeste de la tentative visant à affirmer une modernité culturelle en tandem avec la culture occidentale :

> *We wanted to turn Buenos Aires into one of the centres of recognized art. Since the Second World War, Paris had lost its indisputable center and we thought it possible to incorporate Buenos Aires into the group of cities with acknowledged movements of their own*[77].

---

[75] Bien que fondé en 1956 par Pablo Curatella Manes et Rafael Squirru, il faudra attendre 1960 avant que le *Museo de Arte Moderno* ne prenne physiquement forme, à savoir, en tant qu'espace propre.

[76] La *Fundación* et l'*Insituto Torcuato Di Tella* furent créent en juillet 1958 par les frères Torcuato et Guido Di Tella. Basé sur le modèle nord-américain de philanthropie, il s'agit de l'une des plus importantes institutions argentines dédiées à la recherche indépendante dans le domaine des sciences sociales, de l'économie et des arts.

[77] « *Queriamos convertir Buenos Aires en otro de los centres de rate reconocidos. París había erdido desde la Segunda Guerra su centre indiscutido y creíamos possible incoporar a Buenos Aires al grupo de grandes ciuadades con movimientos propios y reconocidos* » : Guido Di Tella pour une entrevue donnée à John King. Propos tenus à la page 10 de l'article *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta* (1985) : cet article fut publié à l'origine en espagnol et traduit en anglais.

À titre d'exemple, c'est en 1956 que le directeur du *Museo de Arte Moderno*, le critique d'art Rafael Squirru, mit en place la première exposition « flottante » d'art argentin intitulée *Primera exposición flotante de cincuenta pintores argentinos en el barco Yapeyu* : il s'agit d'une exposition qui voyagea, entre autres, dans les villes de Rio de Janeiro, Capetown, Singapore, Jakarta, Melbourne, Osaka, Honolulu, San Francisco, Los Angeles et Havana. Ce faisant, celle-ci témoigne de l'importance accordée à la diffusion de l'art argentin sur le plan international[78]. Durant les années 1950, la notion de circulation qui consiste en l'insertion de l'art argentin au sein des circuits artistiques internationaux est étroitement liée à l'idée de validation : « *Circulation was to validate the modernity of Argentinean art, and by extension, the aggressive programs of new institutions* » (Adams, 2000, p. 104). Malgré cela, un problème persiste concernant sa validation : étant considérée comme une production « périphérique », l'idée demeure que l'art argentin est une forme dérivée de la production artistique du « centre ». Les enjeux concernant le rapport analogique que celle-ci partage avec la production artistique européenne et nord-américaine sont complexes. L'idée que la « valeur » de la production picturale moderne argentine est inférieure à celle émanant du centre est incontestablement liée au fait qu'il lui est impossible de contester ses influences occidentales. En effet, comme je l'ai exploré au chapitre premier de ce mémoire, la nation argentine fut en grande partie construite à partir de l'immigration européenne sur son territoire : il n'est donc pas surprenant que la notion d'originalité de sa production artistique soit compromise par le rapport de dépendance qu'elle entretient depuis sa création avec l'Europe. Beverly Eva Adams, dans sa thèse de doctorat intitulée *Locating the international : Art of Brazil and Argentina in the 1950s and the 1960s* (2000), se penche sur la difficulté première à laquelle est confronté l'art argentin au XXe siècle. Elle explique que pour intégrer la scène artistique internationale, celui-ci doit mettre l'accent sur son caractère de ressemblance avec l'art contemporain

[78] Bien que l'exposition voyagea à l'international, il est à noter qu'elle n'aura pas de répercussions critiques majeures, et ce, puisqu'elle ne put se faire une place auprès des « centres » artistiques comme Paris et New York.

européen et états-unien, et ce, puisque c'est son caractère international qui valide sa position d'égalité, l'idée selon laquelle il est « à jour » face à la production artistique occidentale. À ce propos, Squirru déclare lors de l'introduction de *la Primera exposición flotante de cincuenta pintores argentinos en el barco Yapeyu* :

> *The fact that we have the European in us had led to many misunderstanding [...] We belong to Western Culture, even if the books don't say so. If we cannot grow without incorporating our soil and our stars, neither can we grow if we decry our blood, and we have Europe in our veins. For us, London or Edinburgh, Paris or Madrid, Florence or Roma, are not exotic places; they were built by our ancestors and we claim them as part of ourselves. I spoke of assuming our soul, or nativeness; surely, this means endowing whatever message might have with a different accent*[79] (Squirru, 1961, s.p.).

Ainsi, il est démontré que le directeur du *Museo de Arte Moderno* met l'accent, non sur la différence « exotique » de l'art argentin avec l'art occidental, mais bien sur la manifestation de légitimes similarités. Conscient que l'appropriation culturelle dont se sert l'art argentin est sujette à l'enfermer davantage dans son carcan périphérique en ce qu'il risque d'être interprété par le « centre » comme étant simplement folklorique ou de nature dérivative, Squirru mit l'emphase sur la qualité de l'art argentin et non sur son adhésion à un style particulier à travers sa campagne de promotion :

> *Squirru tried to anticipate the critical responses of those who had little or no exposure to Argentinean art. He characterized Argentinean art not within a national style (which he suggests is the reason why Argentinean art was unrecognized-both unidentifiable and without acclaim abroad), but instead as individualistic production kinked only by its high quality and refusal to submit to any one form of expression* (Adams, 2000, p. 113).

---

[79] Propos tenus par Squirru dans l'essai *An introductory note: Modern argentine painting and sculpture* (1961).

Cela étant dit, malgré la persévérance visant à faire valoir une place à l'art latino-américain dans le grand discours moderniste de la part d'acteurs tels que Torres-García, Brest et Squirru[80], le problème demeure qu'en raison de son critère de « ressemblance » avec la production picturale moderne occidentale, celui-ci reste considéré comme en étant un simple dérivé : l'art moderne argentin serait ainsi victime du *Picasso Manqué Syndrome*, concept critique développé par Partha Mitter dans son essai *Decentering Modernism : Art History and Avant-Garde Art from the Periphery* (2008). Attribué au discours complexe du pouvoir, il s'agit d'un concept interrogeant la notion d'appropriation et d'attribution au sein du récit historiographique en ce qu'il dénonce la hiérarchie impliquée dans l'évaluation de l'avant-garde non occidentale en histoire de l'art. En effet, le *Picasso Manqué Syndrome* de Mitter propose que le recours à un style pictural produit par l'Occident, par exemple le cubisme, enferme l'artiste appartenant au monde colonisé dans une relation de dépendance dans laquelle sa production picturale est, à tort, considérée comme étant inférieure à celle produite par le centre (supérieure) : « *Hence borrowings of primitive art by western artists such as Picasso are judged as mere affinities, unlike the use of the syntax of cubism by non-western artists, which is seen as the influence of the West* » (Mitter, 2008, p. 34). En discutant du fait que le discours de l'histoire de l'art considère le « colonisé » (l'artiste non occidental) comme étant celui qui imite l'art supérieur du « colonisateur » (l'artiste occidental), Mitter met l'accent sur le problème majeur de cette considération, à savoir, son double standard : alors que la proximité visuelle d'une œuvre envers une production artistique marginale ne compromet pas l'intégrité de l'artiste occidental, le contraire est considéré comme une perte du « soi » chez l'artiste non occidental. En effet, lorsque l'art argentin affirme un caractère international dans le but d'être validé par le centre et d'intégrer ainsi le circuit artistique mondial, celui-ci est perçu comme inauthentique : aux yeux du centre, l'art argentin doit au contraire être ancré dans sa

---

[80] « *I believe in an equilateral triangle whose three sides are Argentina, the United States and Europe (the latter understood as a unity. This is the inconvertible image of world art* »: Rafael Squirru dans *The secret of Argentine Painting* (1960).

réalité nationale et culturelle particulière. Or, lorsqu'il répond à sa réalité propre, celui-ci est alors placé dans la marge en raison de son caractère local, lequel l'emprisonne dans la périphérie : « *No matter how [they] tried to prove the the contemporaneity of Argentinean art in relation to the rest of the art world, its was still Argentinean art* » (Adams, 2000, p. 136). Étant ainsi victime d'un tel double standard, j'aimerai maintenant m'interroger sur la possibilité d'intégration de la marge et de sa production picturale parmi le discours moderniste dominant.

5. Perturbations en provenance de la marge au sein du récit historiographique

D'emblée, il me faut attirer l'attention sur une initiative importante concernant la promotion de l'art argentin à l'étranger, à savoir, celle de l'organisation de compétitions artistiques internationales par les institutions culturelles argentines. En plus des nombreuses expositions[81] qu'elles ont rendues possibles durant la décennie des années 1950, l'une d'entre elles, soit, l'*Institution Torcuato Di Tella* est à l'origine de la première édition du *Torcuato Di Tella Institute Prize* (1962). Visant à encourager la diffusion et à faire la promotion de la production artistique argentine, le concours avait pour objectif principal de prendre contact avec le « centre » et en plus de s'y lier. Le prix de cette compétition fut notamment celui de récompenser l'artiste par une de

[81] Les expositions à l'étranger organisées par le *Museo de Arte Moderno* sont les suivantes : *Primera exposición flotante de cincuenta pintores argentino en el barco Yapeyú* (1956 à 1957,) *Cinco pintores Argentinos* (1959) à Tokyo, *Exposición de artistas jóvenes de Argentina* (1959) à Mexico, *Modern Argentine Painting and Sculpture* (1961) au *Art Council* de New York, *Pintura Argentina* (1963) à Lima et Santiago et finalement *Buenos Aires 64* (1964) à la *Pepsi-Cola Gallery* à New York. Les expositions internationales tenues à Buenos Aires sont les suivantes : *Primera Exposición Internacional de Escultura al Aire Libre* (1957 à 1958) et *Primera Exposición International de Arte Moderno* (1960). En 1965, le *Museo de Arte Moderno* fit également la promotion de l'art argentin lors de la première *Bienal Americana de Arte* et a également accueilli l'*Esso's preliminary selection exhibition of Southern Cone artists* et le *Primer Salón de Artistas Jóvenes de América Latina*. Le *Museo National de Bellas Artes* de Buenos Aires organisa également une exposition importante à l'occasion du cent-cinquantième anniversaire d'indépendance de la nation, soit, *La pintura y la escultura argentinas de este siglo* (1952).

bourse de voyage, « *a travel fellowship* » : il s'agit d'un prix stratégique qui visait l'insertion de l'art argentin dans les circuits artistiques internationaux. En effet, l'idée des initiateurs de cette compétition, dont faisait partie Jorge Romero Brest en tant que membre du conseil d'administration[82], était celle de « transplanter » les artistes de Buenos Aires en Europe ou à New York. Leur but était de faire en sorte que les artistes argentins deviennent une partie significative du contexte artistique mondial dans la mesure où le prix permettait aux gagnants de passer du local (périphérique) à l'international (centre) :

> *The Di Tella's practice of sending artists abroad, not as students, but as mature, prize-winning artists, betrays a central duality in the Argentinean institutional relationship with its own culture. When deemed good enough to receive prizes, albeit with the go-ahead from guest judge, these artists were to compete on foreign soil and bring prestige to Argentina in the international arena. The institutions, however, did not consider how the exodus of art would effect continued artistic production in Buenos Aires* (Adams, 2000, p. 125).

Adams, cité ci-haut, illustre l'un des principaux enjeux d'une telle stratégie d'implantation de l'art argentin à l'étranger, lequel entretient un complexe d'infériorité face à la production picturale occidentale. Les établissements argentins dédiés à la culture, avec de tels programmes, sont exemplaires de la croyance voulant que l'art argentin s'émanciperait de son statut périphérique en s'insérant à travers les circuits d'art internationaux et étant reconnu par lui. Or, cette validation entretient les liens de dépendances avec le centre en ce que la campagne d'implantation de l'art argentin initié notamment par Brest et Squirru a, au contraire, alimenté l'idée d'une production artistique argentine dérivative et imitative de la production picturale occidentale :

---

[82] Le conseil administratif du *Torcuato Di Tella Prize* de 1962 est également composé de Lionello Venturi, Ricardo Camino et Guido Di Tella.

> *If from the Argentinean perspective international meant an opportunity to show in a broader arena, when used from the European or U.S. perspective it identified artists outside traditional art center who were perceived as working in styles similar to those originating in New York or Paris* (Adams, 2000, p. 137).

La proposition d'Adams met donc en évidence deux dichotomies présentes au sein du discours de l'histoire de l'art : celles-ci jouent un rôle essentiel concernant l'intégration de l'art non occidental au sein du circuit artistique dominant. Dans un premier temps, la dichotomie rupture-continuité qui dans le cas de l'art moderne argentin est grandement liée au sentiment d'un patrimoine culturel partagé avec l'Occident privilégie l'idée de continuité à celle de rupture. Adams propose ainsi que les institutions culturelles argentines ont échoué dans leur mission consistant à intégrer leur tradition parmi les traditions dominantes en histoire de l'art puisqu'elles ont au contraire participé au maintien d'une hiérarchie, à savoir, au statut dominant de Paris et de New York[83]. Dans un deuxième temps, la dichotomie centre-périphérie qui soutient que la valeur de la production picturale périphérique dépend du centre, a nui à la consécration de l'art argentin au sein du récit historiographique : son territoire le condamne à la marge du grand discours moderne.

Comme nous l'avons exploré au premier chapitre de ce mémoire, les jalons géographiques adoptés par le récit historiographique contribuent grandement à maintenir l'hégémonie de l'Occident, et ce, puisqu'ils consacrent une conception du territoire divisé selon le binôme centre-périphérie. L'histoire de l'art ayant adopté cette dichotomie, est dans cette mesure, une discipline dont le savoir institutionnalisé participe au maintien de la domination culturelle occidentale sur le reste du monde. Dans la partie suivante de cette recherche, je tenterai d'effectuer un détournement, à

---

[83] À titre d'exemple, c'est en prêchant pour une rupture définitive face à *l'École de Paris* que les critiques d'art américains ont été en mesure de faire de New York le centre artistique dominant en histoire de l'art (Guilbaut, 1988).

savoir, de déplacer l'importance accordée au territoire d'une production picturale au dans le discours de l'histoire de l'art en mettant l'emphase sur une autre de ces notions centrales : la chronologie. Comme j'ai précédemment tenté de le démontrer, la sphère artistique argentine a, dès la décennie 1950, fait preuve d'un désir de contemporanéité par rapport aux mouvements artistiques occidentaux : cette condition temporelle en histoire de l'art, comme dans toute Histoire, valide la logique de sa narrativité linéaire[84]. Selon Guilbaut, le grand discours moderniste ne fait pas exception à la règle puisqu'il appréhende lui aussi l'Histoire en maintenant l'idée de succession : « Ce type d'histoire de l'art est bien connu et n'est en fait qu'un essai de chronologie serrée, une distribution de palmes (qui a créé quoi le premier), qu'une étude des influences, qu'une classification, une apologie du groupe et une hagiographie » (Guilbaut, 1988, p. 17). Ainsi, je soutiens que malgré sa prétention à l'universalité, le grand récit moderniste fonctionne par exclusion.

[84] Concernant ce sujet, l'ouvrage de Berman, *All that is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity,* dont le titre est tiré du *Manifeste Communiste* de Karl Marx et de Friedrich Engels, est complémentaire puisqu'il a pour ambition de révéler la dialectique de la modernisation et de la modernité. En effet, dès la préface de son texte, l'auteur propose une définition du modernisme : selon ses propos, le modernisme se déploie dans la tentative des hommes et des femmes (à la fois sujets et objets de modernisation) de s'emparer du monde moderne. Pour Berman, la modernité n'est ni un processus économique ni une vision culturelle, mais plutôt l'« expérience historique » de médiation entre l'un et l'autre. Berman soutient qu'il est essentiel de penser le modernisme contemporain comme étant le produit d'une compréhension de la notion de modernité à différentes époques : l'auteur écrit sur les différentes théories et idées proposées notamment par Goethe et Marx. De plus, l'auteur se penche sur une série de paradigmes présente parmi le « *dominant western attitude and mood* » dans le but d'illustrer l'ambivalence concernant l'idée de progrès et de développement : l'auteur propose un texte qui se veut ouvert, où chacun est en mesure d'explorer sa propre histoire et expérience.

5.1. Rapport analogique et *innovations anachroniques*

> C'est devant une œuvre de création véritable surgie de notre entourage que le doute s'évapore dans l'acte[85] (Vargas Lloga, 2003, p. 12).

La partie suivante de cette recherche s'intéresse à la possibilité d'intégration de la production picturale périphérique au sein du récit globalisant de l'histoire de l'art en adoptant une approche défendant la créativité de l'art moderne argentin, et ce, contrairement à la croyance répandue qui considère sa production picturale comme étant en écho différé avec la production picturale occidentale. Pour ce faire, je présenterai une étude de cas comparative de deux productions picturales distinctes de par leur géographie et leur année de production : celle de la production picturale du groupe argentin *Madí* des années 1940 et 1950 avec la production picturale de plusieurs artistes américains phares des décennies 1960, 1970 et 1980. La temporalité est la condition ciblée dans l'élaboration de mon concept d'*innovation anachronique* au sein du récit historiographique. Étant condamnée à la marge de par son territoire de production, je tenterai de démontrer l'originalité de la production picturale *Madí*, à savoir, son caractère original se rattachant à la définition suivante : « qui émane directement de son auteur ou de sa source, qui n'est pas une copie, une reproduction, une traduction, une refonte[86] ». En mettant l'accent sur l'année de production et l'écart temporel qui divise les deux productions picturales de mon étude de cas, mon objectif est celui de réaliser une étude critique du grand récit moderniste en remettant en question la chronologie des innovations qu'il attribue à certains artistes américains des années 1960 : le concept d'*innovation anachronique*, qui s'intéresse aux exclus et qui

---

[85] Cette citation fut traduite de l'espagnol par Christoph Singer et tirée à la page de son essai *Introduction : Traversée des Marges* (2003).

[86] Dictionnaire Larousse. (2018-). Original. Dans *Dictionnaires de français Larousse*. Récupéré de http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/original_originale_originaux/56496

parle à partir de cette catégorie, propose une réarticulation du récit moderniste hégémonique en s'attaquant à sa chronologie linéaire.

D'emblée, il semble pertinent de revenir sur la problématique de cette recherche, et ce, dans le but d'en éclaircir les intentions. Tout d'abord, l'étude de cas qu'elle présente se déploie comme étant un point de départ participant au large projet de réarticulation du récit historiographique : elle vise à contribuer au travail de recherche considérable qu'il reste à réaliser. De plus, elle s'inscrit dans une démarche visant à combattre le « *denial of coevalness*[87] » développé par Johannes Fabian, soit, un concept critique du discours moderniste : « *Such allochronic discoursed denied the shared time of different cultures by operating an existential, rhetorical, and political device that negated the co-presence of difference* » (Fabian, 2002, p. 32). À son tour, mon étude de cas se déploie comme une critique de l'hégémonie de l'histoire de l'art puisqu'en ayant recours au concept d'*innovations anachroniques*, elle a pour but d'accorder une place à ses oublis. Le grand discours de cette discipline, celui du « centre » et sa prétention à l'universalité, doit selon moi cesser de proscrire l'authenticité de certaines innovations inscrites parmi son récit historiographique. L'*innovation anachronique* est un concept qui participe à la réarticulation de l'histoire de l'art par une approche critique de son « Moi » lequel déclare sans cesse : « je suis le premier à [...] ». Or, il ne s'agit pas d'une vérité incontestable en ce qu'elle exclut l'« Autre » et ainsi ne peut prétendre à l'exactitude des faits qu'elle présente : l'« Autre » ne lui est pas connu, mais existe. Dans le cadre de cette étude, le concept d'*innovation anachronique* est un outil critique

[87] Le concept du « *denial of coevalness* » de Johannes Fabian, repris et présenté par Podestá dans son texte, *An enthnographic reproach to the theory of the avant-garde: modernity and modernism in Latin America and the Harlem Renaissance* (1991). Celui-ci est particulièrement intéressant en relation avec mon concept d'*innovations anachroniques* puisqu'il discute de la résistance de la part des intellectuels européens du XIXe siècle à reconnaître l'« Autre », et ce, quand même l'« Autre » lui serait contemporain et lui-même un intellectuel. En effet, Podestá soutient que la périphérie était représentée comme n'ayant pas de narrative historique, de principes nationaux ou encore de tradition. L'intellectuel « Autre » (non occidental) n'était pas considéré comme un sujet d'énonciation : ses déclarations et artefacts passaient inaperçus dans un environnement où le colonialisme prévalait encore.

d'analyse de la notion d'innovation monopolisée par le discours globalisant de l'histoire de l'art. Celui-ci se déploie à travers la construction d'un rapport analogique entre deux corpus d'œuvres distinctes de par leur année de productions, et ce, dans le but de venir bouleverser la chronologie linéaire du récit historiographique. L'*innovation anachronique* adopte ainsi la même logique de temporalité des faits du grand récit de l'histoire de l'art, mais propose un contre-exemple visant à en déstabiliser l'ordre colonial. Il s'agit d'un concept qui de par sa nature inclusive est au service de la critique du monopole discursif du savoir institutionnalisé. Il vise à, sans cesse, remettre en question la notion d'innovation au sein du discours de l'histoire de l'art et peut se retourner sur lui-même, du moment où il introduit « quelque chose de nouveau pour remplacer quelque chose d'ancien[88] ».

[88] Dictionnaire Larousse. (2018-). Innover. Dans *Dictionnaires de français Larousse*. Récupéré de https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/innover/43197

5.2. Étude de cas : le cas argentin *Madí*

> *Especially when the various practices of abstraction in Latin America have been approached through broad national and regional lenses, the pertinent questions of continuity, rupture, and transformation have been overshadowed by a manifest anxiety of influence. Critics have stressed the re-functionalization and re-signification of inherited forms, a way of staving off accusations of mimicry, belatedness, and "historical unfitting" that have dogged the study of abstraction in Latin America since its origins* (Sullivan, 2013, p. 4).

Les trois tableaux comparatifs de cette étude de cas ont pour objectif premier de poser le rapport analogique esthétique que partage la production picturale de deux groupes d'artistes distincts par leur contexte et leur écart temporel de production[89]. À gauche est présentée une sélection d'œuvres réalisées en Argentine durant la décennie des années 1940 par trois artistes se rattachant à l'*Asociación Arte Concreto-Invención* et à l'une de ses divisions, soit le groupe *Madí* : Carmello Arden Quin, Raul Lozza et Tomas Maldonado. À droite, ces tableaux font la présentation d'une sélection d'œuvres réalisées par trois artistes américains phares durant les décennies 1960, 1970 et 1980 : Frank Stella, Ellsworth Kelly et Kenneth Noland. Leur objectif second est qu'en tant que support visuel, ils viennent soutenir l'hypothèse selon laquelle les artistes d'avant-

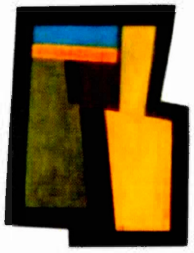
---

[89] Dans sa thèse de doctorat, *Influencias del arte latinoamericano del siglo XX en Europa y Estados Unidos,* Casas Úbera formule des propositions qui sont essentielles concernant l'élaboration et la défense de mon concept d'*innovations anachroniques* au sein du récit historiographique. En effet, l'auteur établit un transfert « inhabituel » d'idées théoriques et formelles concernant la production picturale latino-américaine : le récit de l'histoire de l'art dominant propose un transfert inverse, soit, de l'influence de la production européenne et américaine sur la production latino-américaine. De plus, des liens directs entre les créations des madistes avec les peintures des années 1960 de Frank Stella, celles de Kenneth Noland et d'Ellsworth Kelly, sont établis : selon les propositions de l'auteur, les œuvres de ces artistes sont très en phase avec le travail accompli de *Madí* réalisées une dizaine d'années auparavant (Casas Ubera, 2003, p. 126-143).

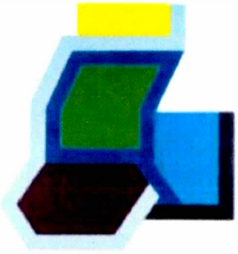
garde argentine qu'ils présentent ne sont aucunement endettés face à la production picturale des artistes américains sélectionnés. En d'autres mots, ces tableaux témoignent de la proximité visuellement frappante entre deux corpus d'œuvres distinctes afin d'illustrer la présence d'*innovations anachroniques* au sein du récit historiographique :

Figure 1

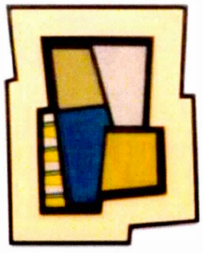
TABLEAU COMPARATIF I



a. Carmelo Arden Quin, *Horizon*, 1944



c. Frank Stella, *Sunapee I*, 1966

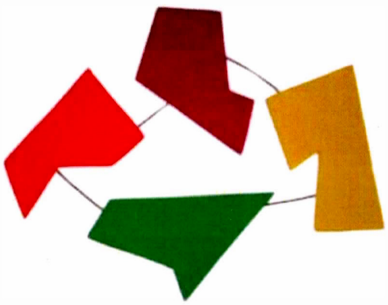


b. Carmelo Arden Quin, *Lice*, 1945

d. Frank Stella, *Moultonville IV*, 1966

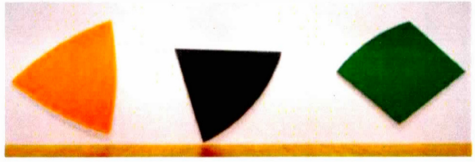
Figure 2

TABLEAU COMPARATIF II



a. Raul Lozza, *Reveile n° 30*, 1945

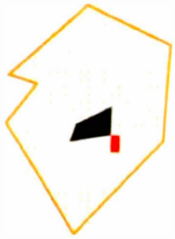
b. Ellsworth Kelly, *Dark Blue Panel, Dark Green Panel, Red Panel*, 1986



c. Ellsworth Kelly, *Three Panels: Orange, Dark Gray, Green*, 1986

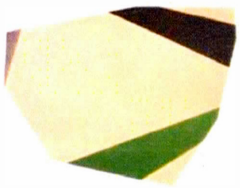
Figure 3

TABLEAU COMPARATIF III



a. Tomas Maldonado, *Sans titre*, 1945

b. Tomas Maldonado, *Trayectoria de una anécdota*, 1949



c. Kenneth Noland, *Ova-Ray*, 1976

d. Kenneth Noland, *Color and Shape*, 1976-1980

Le terme *shaped canvas* fait son apparition au début des années 1960 avec l'exposition *The Shaped Canvas* (1964) du *Musée Solomon R. Guggenheim* : celui-ci est employé pour qualifier les œuvres picturales dont le tableau est « découpé », réalisées entre autres par le peintre américain Frank Stella[90]. Les toiles non rectangulaires, dont la surface n'est pas plane, trouvent dans la discipline de l'histoire de l'art un exemple ancien, soit, celui du « *tondo*[91] » qui est un type de peinture réalisée durant la Renaissance et constituée sur un support de bois à la forme irrégulière, majoritairement ronde et sculptée en faible relief. Lorsqu'il est question de s'intéresser au recours à un cadre irrégulier en peinture, le grand récit historiographique fait référence à ces deux exemples : aux « *tondi* » des peintres italiens du XVe siècle et aux *shaped canvases* américains du XXe siècle. Or, cette technique qui consiste à créer des œuvres à la fois picturales et sculpturales fut utilisée dans les années 1940 en Argentine par des artistes s'interrogeant sur les formats classiques de la toile. En effet, dans sa thèse de doctorat *Locating Abstraction ; The South American Coordinates of the Avant-Garde, 1945-1959* (2013), la chercheuse Megan Anita Sullivan se penche sur les préoccupations artistiques des artistes argentins faisant partie de mon corpus en démontrant que leurs efforts concentrés à la fois dans la pratique picturale et dans la théorie, ont pour objectifs la purification progressive de l'illusion en peinture. En effet, en 1960, Tomas Maldonado adopte depuis déjà une vingtaine d'années, une démarche picturale dont les efforts se concentrent à faire reconnaître la réalité concrète de la toile et développer une structure non représentative de la surface de la peinture :

---

[90] « *The defining moment for the paradigm occurred in 1964 with The Shaped Canvas, an exhibition at the Solomon R. Guggenheim Museum, curated by influential critic Lawrence Alloway with works by Paul Feeley, Sven Lukin, Richard Smith, Frank Stella, and Neil Williams. Alloway's show defined a key feature of abstraction and revealed the participating artists' desire to overthrow existing aesthetic hierarchies. Half a century later, the shaped canvas remains robust in art, encompassing an array of approaches and provoking questions about the continued relevance of painting*» (Luxembourg & Dayan, 2014, p. 1).

[91] Il s'agit d'un terme qui provient de l'italien : les « *tondi* » proposaient généralement une scène figurative au thème religieux et étaient entourés d'un cadre décoratif et sculptural aux larges dimensions.

> *He declares it as his mission, armed with the revolutionary method of dialectical materialism, to resolve the problem of the plane, and therefore finally to release the painting as concrete object, free of illusionistic space, into the real space of the world* (Sullivan, 2013, p. 34).

Poursuivant le chemin entamé par Torres-Garciá et les constructivistes, Maldonado est d'avis que la forme concrète doit se situer au-delà du plan et argumente que celui-ci « *before being cast into any sort of spatial adventures, had progressively to lose its orthogonal form, to relinquish all immobility, to learn to function as direction, as a trajectory in space* » (Sullivan, 2013, p. 33).

En 1944, la parution de la revue argentine *Arturo* permet à plusieurs artistes d'avant-garde de se regrouper[92] autour d'une plateforme de réflexion qui pose comme préoccupation centrale celle du statut concret du plan en peinture : l'efficacité esthétique à l'extérieur de la dimension bidimensionnelle du tableau s'impose somme la préoccupation la plus urgente. Comme l'explique Sullivan, l'enjeu central de la production picturale se déploie à travers le fait « qu'une fois celle-ci ayant réalisé son statut, en tant qu'objet concret, bidimensionnel et anti-illusion, l'intérêt est maintenant fixé sur son fonctionnement dans l'espace du monde[93] ». D'emblée, il est important de mettre l'emphase sur la diversité quelque peu complexe des artistes ayant contribué au magazine *Arturo* et participé à ses expositions. Ces expositions, dont la première ayant eu lieu dans la résidence d'Enrique Pichón-Rivière[94] en octobre 1945 et, un mois plus

---

[92] *« [Arturo] was a regional platform that brought together contributions by Chileans, Argentineans, Brazilians, and Uruguayans »* : Propos tenus par Andrea Giunta à la page 106 de son essai *Farewell to the Periphery: Avant-Gardes and Neo-Avant-Gardes in the Art of Latin America* (2013).

[93] Traduit de l'anglais par Megan Anita Sullivan dans *Locating Abstraction ; The South American Coordinates of the Avant-Garde, 1945-1959*, p. 31 : « *In other words, once painting had realized its status as an anti-illusory, concrete, two-dimensional object, it was time to see how that object functioned within the space of the world* ».

[94] Enrique Pichon-Rivière (1907-1977) est un français ayant émigré avec sa famille dans le Chaco à l'âge de 3 ans. Il devient psychiatre à Buenos Aires et l'un des fondateurs de *l'Asociación psicoanalítica argentina*. Homme de culture, il sut apporter son soutien à l'avant-garde artistique argentine en

tard, la deuxième exposition dans la résidence de Grete Stern[95], provoquèrent plusieurs dissensions entre les artistes qu'elles surent d'abord rassembler : il en découla une division, soit, entre le groupe l'*Asociación Arte Concreto-Invención* et celui du groupe *Madí* (Ades, 1989, p. 245). Ainsi, je tiens à rappeler que plutôt que d'accorder une attention prononcée à leur distinction, à savoir, entre celles des artistes « concrets » et des artistes « madistes », je fais ici le choix de me référer à ces deux groupes de façon simultanée, et ce, puisque de cette manière, je souhaite me concentrer sur les nombreuses attitudes partagées et leur interaction simultanée avec les expériences vécues de manière immédiate à Buenos Aires entre 1940 et 1955 : leur intérêt commun étant dans le domaine de la peinture, de se défaire de l'illusionnisme. En effet, tirant leur approche de la dialectique matérialiste, les artistes de l'*Asociación Arte Concreto-Invención* firent en 1946 une liaison entre le « concret » et le *cut-out frame*, et ce, en argumentant « *that their use of an irregular frame disrupted the illusionism provoked by the traditional rectangular frame* » (Pozzi-Harris, 2007, p. 8). Pour Maldonado, c'est en abandonnant le cadre orthogonal du tableau que celui-ci se transforme en un élément constitutif de la peinture, et ce, puisque l'espace réel, non celui d'une représentation ou d'une illusion, est ainsi autorisé à interagir avec la toile bidimensionnelle. Comme en témoigne les propos tenus dans la publication *Lo abstracto y lo concerto en el arts moderno* (1946), le défi pour l'*Asociación Arte Concreto-Invención* est, dès sa formation à la fin des années 1945, de réaliser de façon collective la promesse théorique du cadre irrégulier dans la pratique. Bien que les aspirations picturales de Maldonado sont distinctes, il vaut la peine de mentionner

---

accueillant des expositions à sa résidence, notamment celle de l'*Asociación de Arte Concreto Invención* où Carmello Arden Quin lira son manifeste *El Movil* (Ades, 1989, p. 243). Voir figure 7, Annexe, p. 96.

[95] Grete Stern (1904-1999) est une photographe allemande venue du Bauhaus ayant été forcée d'émigrer à Buenos Aires avec son mari Horacio Coppola afin de fuir les persécutions du régime nazi. Elle a grandement contribué à moderniser les arts visuels en Argentine en présentant en 1935 la première exposition d'art photographique moderne à Buenos Aires. En décembre 1945, sa résidence est le lieu d'accueil de l'exposition *Segunda Muestra Arte Concreto-Invención* de l'*Asociación Arte Concreto-Invención* (Ades, 1989, p. 243).

qu'elles partagent avec celles de l'artiste Mondrian[96], un souci de planéité et de motivation compositionnelle dans les peintures qui se retrouvent notamment dans l'alignement de la matrice linéaire de la grille. Celle-ci donne ainsi l'impression « *that the canvas's unorthodox shape was produced by removing discrete, modular units from what had once been a traditional, rectangular canvas* » (Sullivan, 2013, p. 55). Toutefois, chez Maldonado, « *the irregular shape is a first effort to constrain such a regular grid's tendency toward infinite expansion, and thereby contain the painting as object in and of itself* » (Sullivan, 2013, p. 55). Chez l'artiste Raul Lozza, le recours aux châssis découpés doit beaucoup à l'importance qu'il sut accorder à l'espace négatif entre les formes, et ce, comme en témoigne l'œuvre *Releive n° 30*[97] : « *space between the forms was treated with the same geometrical rigor as the forms themselves* » (Sullivan, 2013, p. 61). Le *shaped canvas* a su offrir à Lozza, la possibilité de confronter le tableau à l'espace réel pour ainsi donner naissance à une œuvre picturale concrète qui, par l'invention, exige implicitement une architecture et une composition urbaines. Cette exigence fut définie en 1946 par Maldonado dans le texte *Invención Integral*[98] et vient soutenir l'idée selon laquelle les efforts de ces deux artistes ont donné naissance à la théorisation et la mise en pratique de l'*irregular frame*. En portant leur intérêt à l'ordre géométrique de la composition en corrélation avec l'espace du support architectural, la lutte menée par l'art abstrait étant pour eux, celle de la résolution de l'illusionnisme en peinture à travers l'invention : « *Representational art shows static realities, frozen in place by abstract means. For all representational art*

---

[96] Maldonado fut inspiré par les œuvres de Mondrian qui à l'époque lui étaient accessibles sous forme de reproductions en noir et blanc À titre d'exemple, l'œuvre *Composition en blanc, noir et rouge* (1936) de Mondrian fut reproduite dans la revue *Arturo* : « *[...] They could only imagine it from reproductions. (It should be mentioned that it was not until 1948 in Switzerland, that Maldonado first saw an original Mondrian* » (Giunta, 2013, p. 106).

[97] Tableau comparatif II, p. 69.

[98] Le texte de Maldonado, *Invención Integral*, fut publié en 1946 dans la revue *Arte Concreto*.

has always been abstract [...] The struggle waged by so-called abstract art is, at its heart, a struggle for concrete invention [...][99] ».

Comme nous l'avons vu au chapitre premier de cette recherche, c'est en 1946 que Carmelo Arden Quin avec Gyula Kosice et Rhod Rothfuss, forment officiellement le groupe *Madí* : le *Madí Manifesto*[100] en marque son coup d'envoi. D'emblée, durant la décennie 1940, Arden Quin a joué un rôle important dans l'introduction de l'abstraction géométrique au sein du contexte argentin. Ayant participé à l'édition du numéro *Arturo*, il fut en mesure de proposer une alternative au cadre traditionnel en peinture en ce qu'il eut recours aux *shaped canvases* dans le but de mettre au point des œuvres de « création pure ». Tout comme nous l'avons exploré au chapitre précédent, l'invention fut, tout comme chez Lozza et Maldonado, au cœur des interrogations dédiées à la redéfinition des limites traditionnelles de l'art : les membres du groupe *Madí* provenant en grande majorité de l'*Asociación Arte Concreto-Invención* et leur recours aux toiles de forme irrégulière témoigne des similitudes idéologiques partagées par ses artistes. Toutefois, c'est en 1944, lorsque l'essai « *highly original*[101] » *El marco : un problema de plástica*[102] de Rothfuss est publié au sein du numéro *Arturo*[103], qu'est marquée de façon officielle l'opposition au concept de fenêtre en peinture et au

---

[99] Propos tenus par Tomas Maldonado dans son essai *Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno* (1946) : « *La batalla fundamental librada por el arte auténticamente revolucionario de nuestros días ha estado enderezada a concretar el espacio y las formas, a promover una nueva practica estética eximida en absoluto de toda sujeción a lo abstracto e ilusorio. Esta batalla, por lo demás, es el último paso en el sentido de superar la milenaria contradicción, en el seno del arte, entre lo imitativo [...] y lo invento (artístico), porque, en rigor de verdad, el problema del espacio y del tiempo en la pintura es inseparable y dependiente de esa contradicción a la cual se vincula, de hecho, a través de la* gnoseología *implícita en toda pregunta sobre lo representado y lo concreto* » (Maldonado, 1946, p. 5).

[100] Le *Madí Manifesto* est compris dans son intégralité à la page 19 et 20 de l'ouvrage *Arte Madí : edición fascimilar* (2014).

[101] Ades, 1989, p. 242.

[102] Le texte *El marco : un problema de la plástica actual* (*The frame: a problem of contemporary art*) est disponible aux pages 420 et 421 de l'ouvrage *Cold America: Geometric Abstraction in Latin America (1934-1973)* (2011).

[103] Voir figure 11, Annexe, p. 100.

cadre rigoureusement structuré en fonction de la composition : « *Rothfuss's endorsement of the cut-out frame, if not his imperfect realization, that served as the starting point for nearly all of the artists that had been associated with Arturo* » (Sullivan, 2013, p. 39).

Dans son texte, Rothfuss réalise une généalogie de l'art tout en donnant à son écrit le caractère d'un manifeste : il y trace une ligne qui commence de la Révolution française, passe par Cézanne et le cubisme, le futurisme, Kandinsky et Mondrian, pour ensuite terminer dans l'ère contemporaine à son époque (1944)[104]. Le noyau de son essai est celui de la question du cadre et dans celui-ci, Rothfuss soutient qu'aucun de ses prédécesseurs artistiques n'a réussi à rompre avec le cadre « fenêtre », soit, avec la tradition séculaire de composer un rectangle : « L'invention madiste du cadre irrégulier vient libérer la peinture des lois de la composition qui l'ont asphyxiée pendant des siècles et que même les grandes révolutions plastiques n'ont pu éliminer » (Rothfuss, 1947)[105]. Il s'agit également de l'opinion de César Paternosto qui, dans son texte *Irregular Frame/Shaped Canvas : Anticipacions, Inheritances, Borrowing* (2011) argumente qu'il est impossible de trouver à la même époque une proposition aussi radicale dans le domaine de la peinture abstraite en Amérique du Nord et en Europe[106]. Avec l'*irregular frame*, Rothfuss offre ainsi une résolution à la question formelle du cadre puisque la peinture au cadre irrégulier dote l'objet d'un sens de continuité qui va au-delà des marges du tableau :

---

[104] Cette approche fait écho à la généalogie moderniste telle qu'elle fut formulée par Greenberg.

[105] Citation en langue française d'origine tirée à la page 27 de l'anthologie *Arte Madí: edición facsimilar* (2014). Il est à noter que celle-ci contient des fautes de grammaire qui ont été corrigées dans sa transcription présentée ci-haut.

[106] Le texte de Paternosto remet également en question la généalogie du *shaped canvas*, soit, une tendance considérer aujourd'hui comme l'une des plus progressives parmi le développement de l'art moderne. De plus, cet essai présente un abrégé des propositions de Rothfuss tout en critiquant l'appropriation de cette innovation par le récit hégémonique de l'histoire de l'art moderne (États-Unis) : c'est seulement dans les années 1960 que Michael Fried suggère un concept analogue, soit, celui du « *deductive structuring* » (Paternosto, 2011, p. 33-44).

> *[...] Rothfuss presented, in rather elliptical terms, an argument for the abolition of the conventional rectangular frame, which he associated with a naturalist tradition of the pictures as window [...] A painting with regular frame suggests a continuity of theme, which disappears only when the frame is rigorously structured according to the painting's composition. That means the edge pf the canvas plays an active role in the work of art. A role it must always have. A painting should begin and end with itself without continuity* (Ades, 1989, p. 242).

Pour Rothfuss, il faut structurer le cadre de façon rigoureuse selon la composition du tableau, car « *[...] only a frame strictly structured in relation to the composition of the painting would allow a painting to begin and end in itself, thereby assert its status as a self-contained object* » (Sullivan, 2013, p. 51) : ainsi, cette proposition soutient que la peinture doit commencer et finir par elle-même.

La formulation du modernisme greenbergien qui considère l'art abstrait en tant que défenseur de la pureté en art et de la prise en compte de la spécificité du médium ; comme celui ayant apporté une résolution à l'éternelle confusion des arts, a permis dans le contexte américain de la décennie 1960 de promouvoir l'abstraction picturale comme étant l'art le plus pur de tous, et ce, en ce qu'il permet à la peinture de se définir dans sa forme et de se tenir sur ses propres spécificités. Avec la parution de *Modernist Paintings* (1960), les limitations qui constituent le support de la peinture, à savoir, la surface plane et la forme du support ont été des éléments fondamentaux par lesquels l'art pictural a su s'autocritiquer et se définir. Chez Greenberg, la forme enveloppante de l'image étant une condition limitative, il posa comme condition à la peinture, la planéité qui permit d'orienter l'intérêt de la production picturale moderniste vers la résolution des limitations de la surface et la forme du tableau. Ainsi, cette condition permit une compréhension nouvelle de l'œuvre et a joué un rôle important dans la consécration d'artistes tels que Frank Stella, Ellsworth Kelly et Kenneth Noland. En évacuant la tridimensionnalité considérée comme un vestige de l'illusionnisme de la pratique abstraite et en affirmant la planéité de la surface, leur production picturale fut

en mesure de répondre aux exigences de la spécificité du médium prôné par Greenberg. Or, nous venons d'explorer que dans le contexte artistique argentin de la décennie 1940, l'*Asociación Arte Concreto-Invención* et plus particulièrement le groupe *Madí*, ont mis au point des œuvres au châssis irrégulier en plus de le théoriser dans un intérêt commun qui fut celui de résoudre l'illusionnisme en peinture en surmontant le cadre orthogonal afin que l'espace « réel » soit autorisé à interagir avec la toile bidimensionnelle, devenant ainsi un élément constitutif de la peinture : pour les artistes l'ayant adopté, le *cut-off-frame* permit à l'espace d'intégrer la peinture. Ce qui est important de souligner, c'est que cette réflexion autour de la planéité de la surface et des limitations du cadre en peinture entamée par ces artistiques d'avant-garde argentine est devenue 20 ans plus tard, l'un des enjeux centraux auprès de la communauté artistique américaine des années 1960. En effet, le recours à l'*irregular frame* introduit par Frank Stella et repris par Kelly et Noland fut selon une réception favorable, en mesure de répondre aux critères modernistes de la peinture définie par Greenberg[107]. De plus, il m'apparaît intéressant de souligner que l'argumentaire du critique américain étant « construit comme un grand récit unifiant au sein duquel le modernisme ne concerne pas seulement la peinture et la sculpture, mais tous les arts, emportés par une tendance à l'autocritique qui les conduit à faire retour sur eux-mêmes[108] », partage des analogies intéressantes avec la formulation téléologique de la

---

[107] Le *shaped canvas* va susciter des débats importants dans le contexte américain vers la fin des années 1960 avec l'avènement du minimalisme et de la notion de *Specific Objects* proposée par Donald Judd. En effet, les œuvres adoptant l'*irregular frame* vont grandement être critiquées par la critique d'art américaine : on leur reprocha de se rapprocher plus de l'objet tridimensionnel que de la peinture et ainsi, de ne pas répondre au critère de la spécificité du médium. Les *shaped canvases* de Frank Stella vont être attaqués et à titre d'exemple, la défense apportée par Micheal Fried dans son essai *Shape as Form : Frank Stella's Irregular Polygons* paru dans *Art and Objecthood* (1967), va être en mesure de formuler la relation entre la production picturale de Stella et la généalogie moderniste telle qu'elle fut définie par Greenberg : « *Fried draws a most critical distinction between Stella's stripe paintings and the more recent irregular polygons. According to Fried, the new work does not acknowledge literal shape and also does not resort to illusion* » (Ünsal, 2011, p. 3).

[108] Propos tenus par Riout dans le texte *Abstrait art* au sein de l'*Encyclopædia Universalis*. Récupéré de https://www.universalis.fr/encyclopedie/art-abstrait/3-abstraction-et-formalisme/

peinture de Maldonado, et ce, à un moment précédent l'ascendance du formalisme de Greenberg :

> *The similarities between Maldonado's history of modernism and that of both pre- and postwar European and U.S. versions is not a mere coincidence; his knowledge of the history of abstraction before his first trip to Europe in 1948 came almost exclusively from a small set of books, journals, and catalogues that made their way to Buenos Aires along with immigrating Europeans and a few privileged Argentines who were able to travel abroad before the war* (Sullivan, 2013, p. 36).

En effet, comme l'explique Sullivan, l'essai *The Concrete and the Abstract in Modern Art*[109] de Maldonado datant de 1946 représente l'une des plus cohérentes tentatives de reconstruire l'histoire de l'abstraction au cours des quatre premières décennies du XXe siècle : il fut en mesure de réunir en un seul récit les pièces disparates qui avaient fait leur chemin jusqu'à Buenos Aires par le biais de l'immigration[110]. De telles constructions abondent dans la longue histoire des « dernières peintures » du modernisme. Rappelons également que le groupe *Madí* a fait part, dans son manifeste, de sa volonté de bousculer les conventions à la fois sociales et esthétiques de l'art en se positionnant contre un type d'historicisme idéaliste qui, avec l'essentialisme, ont été dans le contexte européen des années 1920, les principales caractéristiques des théories de l'art abstrait adoptées par le grand récit de l'histoire de l'art. Selon la discipline, c'est entre les mains de Clement Greenberg et ses disciples qu'elles furent réincarnées

---

[109] *The Concrete and the Abstract in Modern Art* fut publié au sein du numéro inaugural de la revue *Arte Concreto*, porte-parole de l'*Asociación Arte Concreto-Invención.*

[110] Il est important de souligner que l'essai *A few Considerations on the Materialist Aesthetics of Asociación Arte Concreto-Invención* (2012, p. 57-77) de Daniela Lucena fut grandement pertinent pour ma recherche en ce qu'il propose un examen approfondi, principalement des écrits de Tomas Maldonado, des propositions intellectuelles d'artistes du contexte artistique argentin : contexte au sein duquel s'assoient les propositions du groupe *Madí*. L'analyse de l'auteur ayant pour but d'explorer la relation entre la transformation sociale, la réalité et l'art, m'a permis d'examiner les sources, qui, comme l'auteur le propose, ne sont pas profondément considérées au sein du discours de l'histoire de l'art.

durant le contexte de l'après-guerre[111]. Or, l'importance que j'accorde ici aux legs généalogiques et téléologiques de l'abstraction réalisés par le groupe *Madí* et de l'*Asociación Arte Concreto-Invención* dans le contexte argentin durant les décennies 1940 et 1950 réside dans leur originalité, laquelle remet en question le double standard dans l'évaluation de la contribution à l'histoire de l'art d'un groupe d'artistes et d'intellectuels que la discipline elle-même marginalise.

> *With complete freedom, the Madí artists used a broad spectrum of avant-garde European art – Dada, Russian Constructivism, Mondrian, and so on – as a springboard for invention. Variations on the shaped and irregular canvas, and on the frame as structure in its own right, continued [...] But it would be a mistake to imply any great dependency or derivation, for the Madí work remain unique and quite original* (Ades, 1989, p. 246-248).

En effet, l'*innovation anachronique* au sein du récit historiographique est ici mise de l'avant à travers la production picturale et théorique d'Arden Quin, Maldonado, Lozza et plusieurs autres, qui, non seulement, ont su « *predated the rise of museums, critics, galleries, or private collections of modern art in Argentina, as well as the states interest in abstraction* », mais anticipèrent le développement de la peinture abstraite notamment à travers la mise en pratique et la théorisation du *shaped canvas* attribuées au contexte américain des décennies 1960 (Sullivan, 2013, p. 38). À travers l'élaboration d'un rapport analogique de la production picturale de deux groupes d'artistes distincts de par leur géographie et temporalité, j'espère ainsi avoir été en mesure de déclencher une prise de conscience, à savoir, celle de l'originalité culturelle de la « périphérie » face à la culture du « centre » :

> Trente ans après la génération des précurseurs, l'Amérique latine [...] se trouve en mesure d'apporter à l'art de notre siècle des formulations

---

[111] « *As Yves-Alain Bois argues, historicism (a linear conception of history) and essentialism ("the idea that something like the essence of painting existed, veiled somehow, and waiting to be unmasked") were key features of the theories of abstract art in both the1920s and its postwar reincarnation in the hands of Clement Greenberg and his followers* » (Sullivan, 2013, p. 35).

plastiques originales [...] Elle cesse de jouer le rôle de récepteur de formes d'art pour assurer celui d'émetteur : elle est prête à créer pour son propre compte (Yurkievich, 1984, p. 130).

CONCLUSION

Cette recherche a consacré son attention à l'art moderne de la « périphérie » en s'ancrant dans le contexte spécifique de l'Amérique latine, et ce, afin de mettre au point une étude de cas témoignant de la présence d'*innovations anachroniques* au sein du récit historiographique ; concept critique du rapport de dépendance qu'entretient la marge (la périphérie) avec celui qui la trace (le centre). En effet, s'intéressant aux analogies théoriques et esthétiques que partage la production picturale appartenant au groupe argentin *Madí* (1940-1950) avec une production picturale américaine des décennies 1960, 1970 et 1980, cette étude fut amenée à questionner certaines notions dont a recours la discipline de l'histoire de l'art pour construire son récit, notamment celles de l'influence, de l'appropriation, de l'attribution et particulièrement la notion d'innovation. Avec pour objectif de démontrer en quoi le développement artistique de Buenos Aires fut synchrone à son développement industriel et qu'il s'agit là, d'un phénomène témoignant d'un rapport dont la difficulté première en histoire de l'art consiste à « établir entre la plastique et la socioéconomie des rapports pertinents, qui ne soient pas épidermiques et ne présupposent pas [...] l'avertissement de l'art au mépris de sa valeur intrinsèquement esthétique, autrement dit de la valeur unique, ni emprunt ni reflet », ce mémoire s'est d'abord concentré à explorer les enjeux présents dans la sphère culturelle latino-américaine et par la suite, s'est attardé à ceux liés aux spécificités de l'art argentin (Yurkievich, 1984, p. 117). À travers la présentation de l'art abstrait argentin, nous avons constaté que dans son propre contexte de production, l'avant-garde s'est développée au cours des périodes alimentées par le dualisme de sa société industrielle et à classes multiples : elle sut trouver à Buenos Aires, un dynamisme neuf. En effet, la capitale a contribué à alimenter la production picturale à la fois parmi son propre contexte de production, mais également face à celle produite

en Occident. En explorant l'idée selon laquelle la discipline de l'histoire de l'art a adopté au sein de son récit les notions de modernité et de modernisme en figeant leur définition uniquement dans les normes occidentales, ses canons et ses valeurs globales, le premier chapitre de ce mémoire a tenté de démontrer en quoi le système du discours moderniste « fermé » occidental a privilégié, et ce, tout au long du XXe siècle, un art moderne « occidental » au détriment des innovations théoriques et picturales que le regroupement *Madí* a été en mesure de proposer.

Se déployant comme une critique du rapport de dépendance qu'entretient la périphérie avec le centre, et ce, en raison de la méthode de transplantation de son esthétique qui lui a été imposée, le deuxième chapitre de cette recherche s'est intéressé au dilemme moderne de la marge lequel est défini selon l'idée institutionnellement répandue que la production picturale non occidentale se doit d'être reconnaissable pour être remarquée. L'intérêt porté aux enjeux engendrés par ce phénomène permit d'interroger la possibilité d'intégration de l'art argentin et plus particulièrement du mouvement d'avant-garde de l'*Asociación Arte Concreto-Invención* dans sa division madiste, au sein du discours moderniste dominant tout en problématisant le rapport de domination qu'exerce le discours du centre sur la périphérie. À travers une étude de cas établissant un rapport analogique renversant le sens de l'influence, soit, *Sud-Nord*, entre la production picturale et théorique de deux groupes d'artistes distincts de par leur géographie et temporalité, cette recherche s'est offert comme étant une critique du caractère hégémonique de la discipline de l'histoire de l'art en ce qu'elle propose que le regroupement *Madí*, avec l'introduction d'un nouveau langage plastique original, remet en question le double standard dans l'évaluation de la production picturale parmi le discours globalisant. Dans cette mesure, le concept d'*innovations anachroniques* au sein du récit historiographique vient déstabiliser l'ordre colonial en ce que son caractère inclusif brouille les frontières entre le « Moi » et « l'Autre ».

Cela étant dit, il est important de souligner que malgré l'une des intentions de ce mémoire, à savoir, celle de s'intéresser à la réception de la production picturale madiste dans le but d'en soulever les enjeux à la fois dans son propre contexte de production et au sein du contexte international, l'absence de documentations disponibles à ce jour a rendu une telle tâche difficile dans le cadre de cette présente recherche. En effet, comme l'explique la chercheuse Pozzi-Harris :

> *[...]The most complete and reliable corpus of Madí and Concrete works exists only in reproductions published in primary sources [...] when discussing a work of art in depth, [...] I often analyze art reproductions which illustrate works that no longer exist* (Pozzi-Harris, 2007, p. 35).

Ainsi, le manque de ressources s'est véritablement avéré un piège qui limita mes intentions de recherche en ce qui concerne l'exploration des mécanismes relatifs à la réception et à la reconnaissance du regroupement *Madí*. Toutefois, il est intéressant de souligner que dans son ouvrage, *Art in Latin America : The Modern Era : 1820-1980,* Dawn Ades présente un élément pertinent concernant la réception critique du groupe auquel il aurait été séant de s'attarder davantage: *« [The Madí group] found it impossible to get exhibitions space in the galleries, and, it is said, resorted to hanging their work in the street – the walls are covered with irregularly shaped canvases, whose edges are determined by the lines of the composition* » (Ades, 1989, p. 242). Cela étant dit, me pencher de façon exhaustive sur la récupération critique des œuvres argentines madistes s'est avéré une tâche nécessitant davantage de temps et surtout de moyens ne m'étant pas accessibles dans le cadre de ce mémoire. Comme l'explique James Elkins dans son ouvrage *Is Art History Global ?*, s'intéresser aux réseaux régionaux et internationaux de circulation de l'art argentin demande de faire une recherche approfondie et rigoureuse en raison du véritable « *maze of correspondence, trips, friendships, magazines and institutions* » que ses circuits sous-tendent (Elkins, 2007, p. 35). Bien que le deuxième chapitre de cette étude a permis de dresser un bref portrait de la période d'intense foisonnement artistique du contexte argentin de la seconde

moitié du XXe siècle, période durant laquelle de nombreux artistes ont commencé à expérimenter les styles ayant caractérisé l'art contemporain au plan international, je suis d'avis que la discipline de l'histoire de l'art gagnerait à tisser des liens entre l'émergence d'une telle avant-garde avec l'établissement d'institutions d'art moderne, de ses expositions et ses concours. En effet, celle-ci fait actuellement face à un manque de documentation considérable en ce qui concerne la contribution d'institutions face au développement de l'art moderne en Amérique latine et la recherche réalisée dans le cadre de ce mémoire permet actuellement de lancer quelques pistes de réflexion intéressantes. À titre d'exemple, le concours[112] organisé en 1964 par l'institution argentine *Torcuato Di Tella* à Buenos Aires eut pour membres de jury Jorge Romero Brest, Clement Greenberg et Pierre Restany. Il s'agit de trois acteurs dont la connexion vient, à mon avis, mettre en relief toute la complexité de la circulation de l'art moderne argentin parmi la sphère locale et internationale :

> Parfois, les artistes au fait de l'actualité, par formation ou par information, produisent des œuvres d'avant-garde qui sont refusées par leur milieu parce qu'elles dépassent de très loin ses facultés de perméabilité et de cosmopolitisme. Il arrive souvent aussi, comme ce fut le cas à Buenos Aires à plusieurs reprises, que des manifestations prémonitoires, mais réalisées en dehors du grand circuit mondial, ne trouvent aucun écho (Yurkievich, 1984, p. 120).

Ainsi, il m'apparaît pertinent de mentionner que les études de terrain préalablement réalisées permirent de soulever certaines interrogations qui portent en elles la possibilité d'ouvrir des pistes de réflexion en lien avec la reconnaissance actuelle du groupe *Madí* au sein des différents discours historiographiques (Amérique du Sud/Amérique du Nord) et des collections muséales (Amérique du Sud/Amérique du Nord). À partir de celles-ci, j'aimerais présenter trois constats :

---

[112] Voir figure 12, Annexe, p. 101.

1- Dans son propre contexte de production artistique, la contribution de la production picturale argentine *Madí* fut institutionnellement négligée dans l'immédiat.
2- Avec l'avènement de l'*École de New York*, on remarque un gain d'intérêt pour la production picturale *Madí* dans contexte artistique institutionnel argentin.
3- Avec l'arrivée du champ d'études postcoloniales, on remarque un gain d'intérêt pour la production picturale *Madí* dans le contexte nord-américain.

J'avance donc que ses trois observations permettent d'interroger le circuit relatif aux enjeux de la reconnaissance de l'art *Madí* à la fois dans le contexte argentin et également dans le contexte américain. Dans un premier temps, elles découlent de la situation à laquelle j'ai fait face lors de ma visite à la galerie *Van Riel*[113] ayant accueilli la première exposition *Madí* en 1946 : aucune documentation sur cette exposition n'a été conservée puisque dans l'immédiat, la galerie n'a pas été en mesure de calibrer la valeur de la contribution du regroupement. Dans un deuxième temps, elles tentent d'illustrer qu'au sein du discours de l'histoire de l'art émanant du contexte argentin ainsi que parmi leurs institutions muséales[114], l'art *Madí* a commencé à être valorisé une fois l'avènement de l'*École de New York*. Dans un troisième temps, elles transposent les observations face à ma recherche d'archives auprès du *Musée d'Art Moderne* à New York : le peu de documents[115] en lien avec l'art *Madí* fut acquis à partir des années 1990, ce qui témoigne d'un gain d'intérêt pour leur production artistique. Le contexte relativement récent d'ouverture permit, certes, une remise en question du

---

[113] Voir figure 9, Annexe, p. 98.

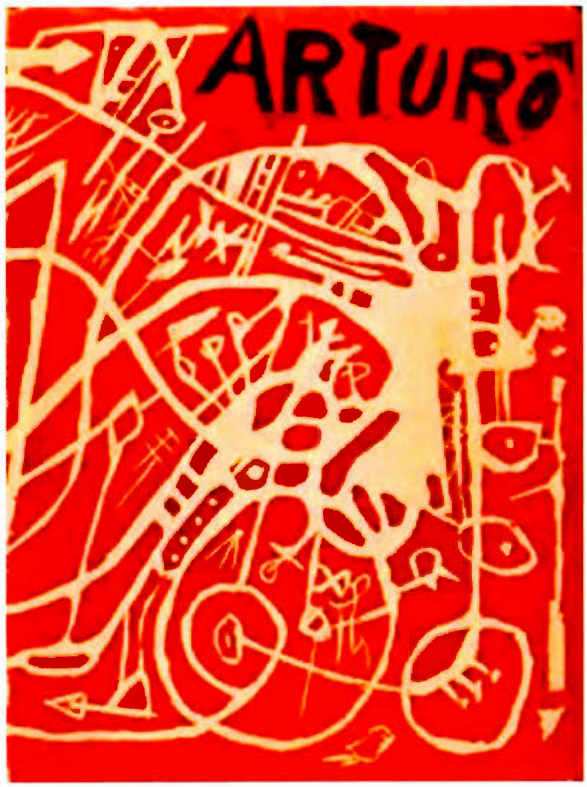
[114] Il serait intéressant de faire la collecte de données des dates d'acquisitions des œuvres picturales madistes, le peu soient-elles, auprès des institutions muséales et galeries argentines afin d'approfondir cette hypothèse.

[115] Il serait intéressant de faire la collecte de données des dates d'acquisitions des œuvres picturales madistes, le peu soient-elles, auprès des institutions muséales et galeries, cette fois américaines, afin d'approfondir cette hypothèse.

discours de l'histoire de l'art à travers l'intégration de la production picturale madiste au sein de son récit. Cependant, j'avance que cet intérêt ne fait que confirmer le paradigme hégémonique de la discipline, et ce, puisqu'il ne fait que reconduire le rapport de dominance : une fois l'innovation étant reconnue « par » et « comme » émanant du centre, il devient alors possible de l'identifier dans la périphérie. Ainsi, je soutiens qu'il s'agit d'une reconduction du paradigme de la dichotomie centre-périphérie de l'histoire de l'art « traditionnelle » dans la « nouvelle » histoire de l'art globalisante. Je suis d'avis que s'intéresser à un tel phénomène, à travers son circuit de circulation, permettrait de soulever les enjeux en lien avec la valeur estimée de l'art non occidental au sein du récit historiographique ainsi que d'articuler une critique plus approfondie du rapport de dépendance et de domination que le « centre » exerce sur la « périphérie ». Comme exploré dans ce mémoire, le « modernisme » comme totalité idéologique, fut pendant longtemps le seul modèle d'histoire suffisant pour notre expérience (l'expérience de l'Occident) : fortement influencé par Hegel, il s'agit d'une construction linéaire axée sur le progrès (McEvilley, 1992). Dans cette optique, l'histoire est visualisée comme étant une simple ligne, avançant à travers la page du temps et ce faisant, elle trace autour d'elle de vastes espaces vides et anhistoriques : les marges de la périphérie. Bien qu'à partir des années 1990 ce modèle commence à être discrédité, notamment par le fait que non seulement il accompagnait, mais justifiait le colonialisme et l'impérialisme, il n'y a jusqu'à présent aucun nouveau modèle s'étant établi de façon définitive : nous sommes actuellement dans une période de suspens où de nombreuses possibilités sont disponibles (McEvilley, 1992). Vivant ainsi dans une époque de révision du passé, un examen approfondi de l'histoire permet cependant de réifier certaines productions picturales qui, comme c'est le cas pour *Madí*, ont été mises à l'écart durant des décennies et qui toutefois, continuent d'agir *sur* et *dans* le présent (Aguilar, 2011).

ANNEXE : DOCUMENTS CONTEXTUELS ET COMPLÉMENTAIRES

Figure 4



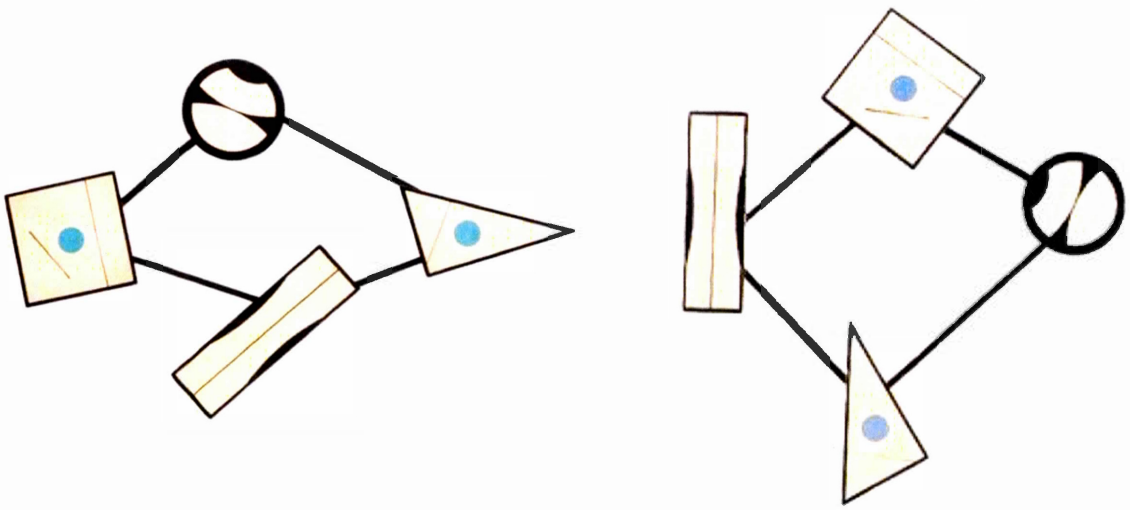
Tomas Maldonado, Couverture de la revue argentine *Arturo*, 1944.

Récupéré de http://www.archivolafuente.com/en/fondos-y-conjuntos/conjunto-documental-madi-perceptismo

Figure 5

Joaquín Torres-Garcia, *America Invertida*, 1943, Encre sur papier, 22 X 16 cm, Fundación Joaquín Torres-Garcia, Montevideo.

Figure 6



Carmelo Arden Quin, *Coplanal 1. Diábolo A Géométrie Variable*, 1945, Huile sur bois, 35,56 X 45,72 cm, Collection Privée.

Figure 7

Photographie de la première *Exposición Arte Concreto-Invención* à la résidence d'Enrique Pichón-Riviére, 1945.

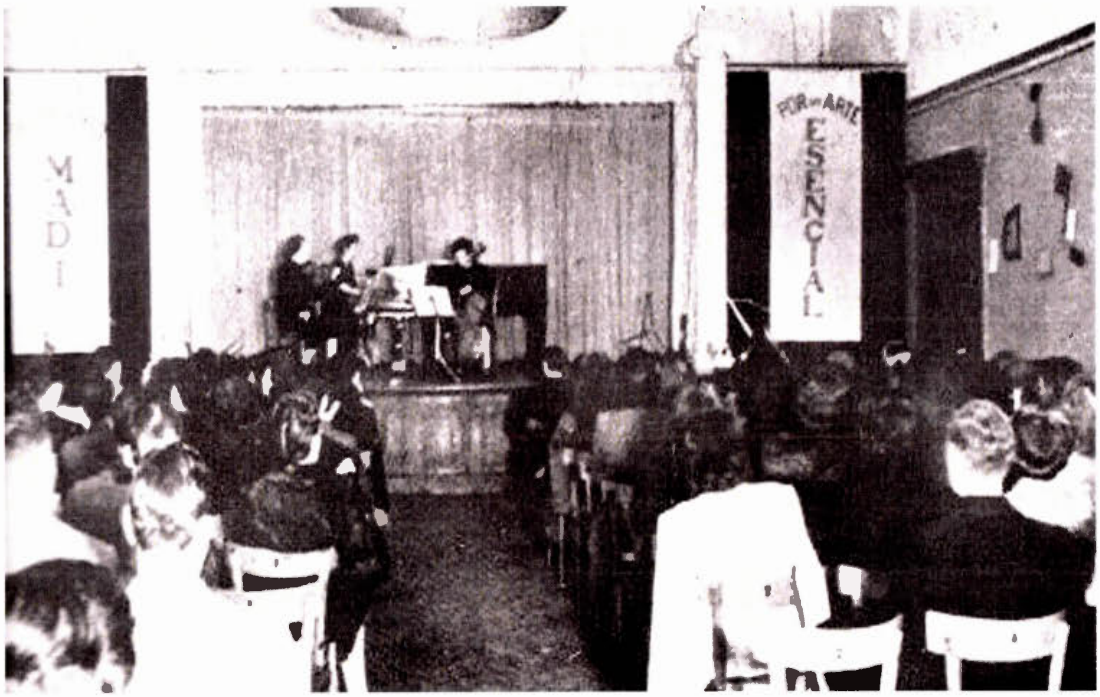
© Archives du *Museo Kosice*. (2018). Buenos Aires : Museo Kosice. Récupéré de http://kosice.com.ar/otros-recursos/fotos-historicas/

Figure 8

Photographie de la deuxième *Exposición Arte Concreto-Invención* à la résidence de Grete Stern, 1945.

© Archives du *Museo Kosice*. (2018). Buenos Aires : Museo Kosice. Récupéré de http://kosice.com.ar/otros-recursos/fotos-historicas/

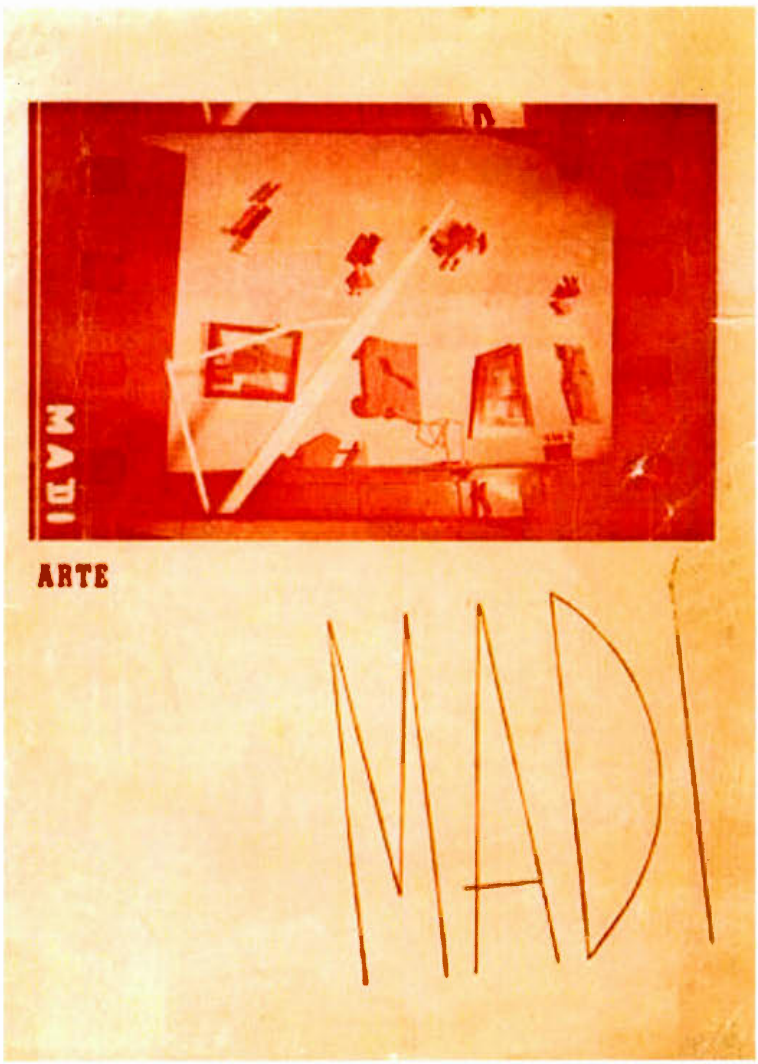
Figure 9



Photographie de la première exposition d'art *Madí* à la galerie *Van Riel*, Buenos Aires, 1946.

© Archives du *Museo Kosice*. (2018). Buenos Aires : Museo Kosice. Récupéré de http://kosice.com.ar/otros-recursos/fotos-historicas/

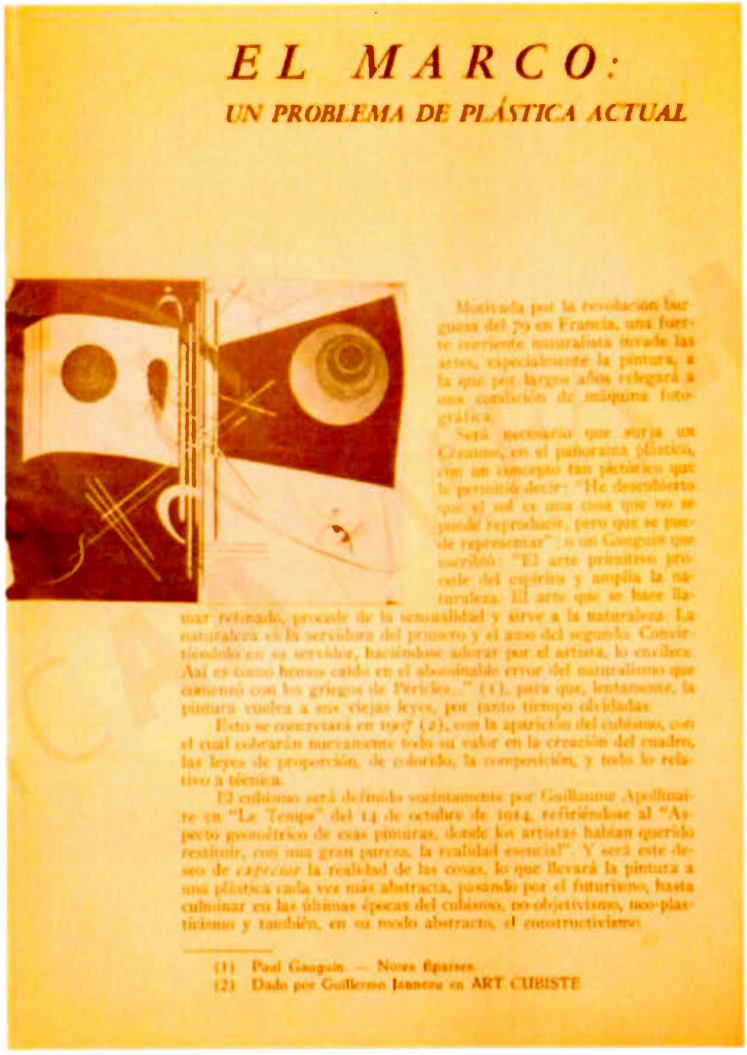
Figure 10



Page couverture du magazine *Madí* dans lequel fut publié le manifeste *Madí*, Buenos Aires, 1947.

© Archives du *Centro Visual de Arte Argentino*. (2018). Buenos Aires : Centro Visual de Arte Argentino (C.V.A.A). Récupéré de http://cvaa.com.ar/04ingles/02dossiers_en/concretos_en/05_docs_10.php

Figure 11



EL MARCO:

UN PROBLEMA DE PLÁSTICA ACTUAL

Motivada por la revolución burguesa del 79 en Francia, una fuerte corriente naturalista invade las artes, especialmente la pintura, a la que por largos años relegará a una condición de máquina fotográfica.

Será necesario que surja un Cézanne, en el panorama plástico, con un concepto tan pictórico que le permitió decir: "He descubierto que el sol es una cosa que no se puede reproducir, pero que se puede representar"; o un Gauguin que escribió: "El arte primitivo procede del espíritu y amplía la naturaleza. El arte que se hace llamar refinado, procede de la sensualidad y sirve a la naturaleza. La naturaleza es la servidora del primero y el amo del segundo. Convirtiéndola en su servidor, haciéndose adorar por el artista, lo envilece. Así es como hemos caído en el abominable error del naturalismo que comenzó con los griegos de Pericles..." (1), para que, lentamente, la pintura vuelva a sus viejas leyes, por tanto tiempo olvidadas.

Esto se concretará en 1907 (2), con la aparición del cubismo, con el cual cobrarán nuevamente todo su valor en la creación del cuadro, las leyes de proporción, de colorido, la composición, y todo lo relativo a técnica.

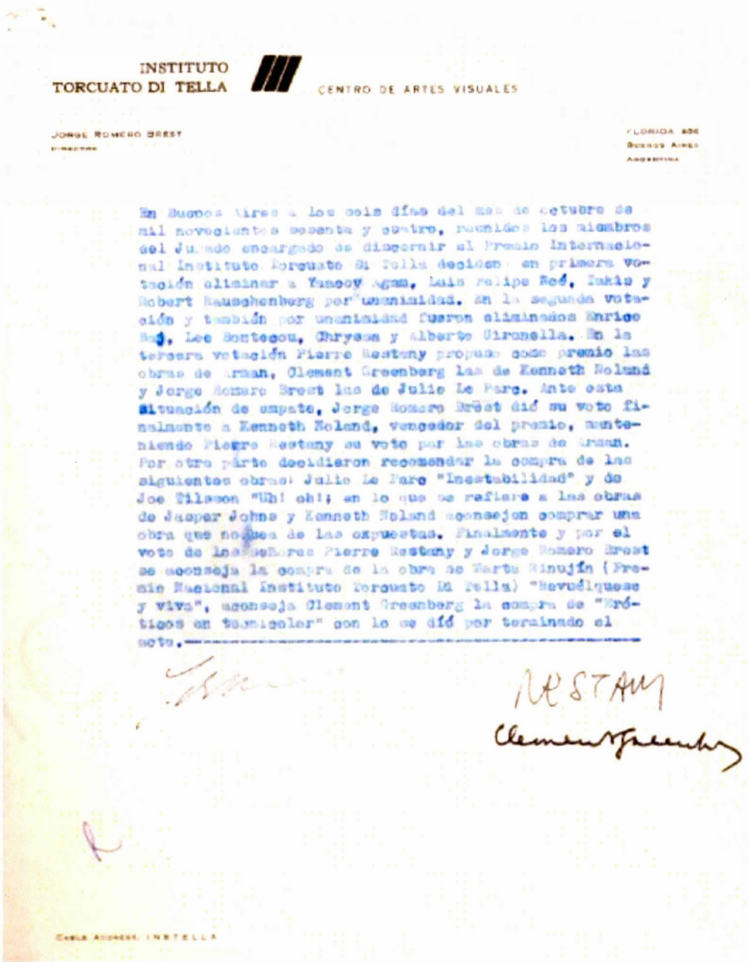
El cubismo será definido sucintamente por Guillaume Apollinaire en "Le Temps" del 14 de octubre de 1914, refiriéndose al "Aspecto geométrico de esas pinturas, donde los artistas habían querido restituir, con una gran pureza, la realidad esencial". Y será este deseo de *expresar* la realidad de las cosas, lo que llevará la pintura a una plástica cada vez más abstracta, pasando por el futurismo, hasta culminar en las últimas épocas del cubismo, no-objetivismo, neo-plasticismo y también, en su modo abstracto, el constructivismo.

(1) Paul Gauguin. — Notes éparses.
(2) Dado por Guillermo Jannotu en ART CUBISTE

Première page de la publication *El marco: un problema de plástica actual* par Rhod Rothfuss pour la revue *Arturo : revista de artes abstractas* de 1944.

© Archives digitales du *Musée des Beaux-Arts* d'Houston. (2018). *Documents of 20th-century Latin American and Latino Art*. Récupéré de http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/729833/language/es-MX/Default.aspx

Figure 12



INSTITUTO
TORCUATO DI TELLA
CENTRO DE ARTES VISUALES

JORGE ROMERO BREST
DIRECTOR

FLORIDA 936
BUENOS AIRES
ARGENTINA

En Buenos Aires a los seis días del mes de octubre de mil novecientos sesenta y cuatro, reunidos los miembros del Jurado encargado de discernir el Premio Internacional Instituto Torcuato Di Tella deciden: en primera votación eliminar a Yunoy Agam, Luis Felipe Noé, Jakie y Robert Rauschenberg por unanimidad. En la segunda votación y también por unanimidad fueron eliminados Enrique Noé, Lee Bontecou, Chryssa y Alberto Gironella. En la tercera votación Pierre Restany propuso como premio las obras de Agman, Clement Greenberg las de Kenneth Noland y Jorge Romero Brest las de Julio Le Parc. Ante esta situación de empate, Jorge Romero Brest dió su voto finalmente a Kenneth Noland, vencedor del premio, manteniendo Pierre Restany su voto por las obras de Agman. Por otra parte decidieron recomendar la compra de las siguientes obras: Julio Le Parc "Inestabilidad" y de Joe Tilson "Uh! oh!; en lo que se refiere a las obras de Jasper Johns y Kenneth Noland aconsejan comprar una obra que no figura de las expuestas. Finalmente y por el voto de las señoras Pierre Restany y Jorge Romero Brest se aconseja la compra de la obra de Marta Minujín (Premio Nacional Instituto Torcuato Di Tella) "Revuélquese y viva", aconseja Clement Greenberg la compra de "Críticos en tomacolor" con lo se dió por terminado el acto.

RESTANY

Clement Greenberg

CABLE ADDRESS: INSTELLA

Jorge Romero Brest, Clement Greenberg et Pierre Restany, *Typewritten and signed memorandu*, 1964. L'*International Prize* du concours fut décerné à Kenneth Noland.

© Archives *Di Tella*. (2018), Buenos Aires : Universidad Torcuato Di Tella. Récupéré de http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/762255/language/en-US/Default.asp

COMPTE RENDU : ÉTUDES DE TERRAIN

Dans le cadre de ce mémoire, des recherches au sein d'institutions artistiques ont étés réalisées à Buenos Aires ainsi qu'à New York. Le document suivant a pour objectif de fournir plus de détails sur la nature des documents d'archives trouvés et qui ont étés pertinents pour ma recherche :

1- *Galería Van Riel*, Buenos Aires. Date de fondation: 1915.
   - Absence de documentation (article, brochure, programme, bulletin, photographie) relative à la première exposition *Madí* de 1946.

2- *Museum of Modern Art*, New York. Date de fondation: 1929.
   - La collection permanente du musée comprend : 2 œuvres de Raul Lozza : *Reveile n° 30* (1945) et *Invention n° 150* (1948). 1 œuvre de Tomas Maldonado : *Development of a Triangle* (1949). 1 œuvre de Carmelo Arden Quin: *Coplanar* (1945). 1 œuvre de Rhod Rothfuss : *Yellow Quadrangle (1955).*
   - Article de presse découpé faisant mention du groupe argentin *Madí* (s.d).
   - Communiqué de presse (N°109, 10 octobre 1967) à propos de l'*International Council* du musée en 1950, dont l'un des membres commandités du comité est Jorge Romero Brest.
   - Communiqué de presse (N°35, 13 avril 1967) sur l'exposition *Museum of Modern Art Shows Latin-American Art : 1931-1966.*
   - Article numérisé à propos de l'exposition *Latin American Artists of the Twentieth Century* (6 juin au 7 septembre 1993).

3- *Museo de Arte Moderno*, Buenos Aires. Date de fondation: 1956.

- La collection permanente du musée comprend : 2 œuvres de Tomas Maldonado: *Una forma y series* (1953) et *Azul con una estructura* (1956-1957). 1 œuvre de Raul Lozza: *Obra n° 171* (1948). Absence d'œuvres de Carmelo Arden Quin.
- Catalogues d'exposition : *15 años de Arte Madí* (1961), *Del arte concreto a la nueva tendencia: Argentina 1944-1963* avec texte de Jorge Romero Brest (1963), *Raul Lozza* (1997).
- Acquisition du catalogue *Arte Madí* (1952) pour la bibliothèque du musée en 2017.

4- *Fundación Torcuato Di Tella*, Buenos Aires. Date de fondation: 1958.

- Copie numérisée du mémorandum de l'*International Prize* (1964), tapé et signé par Jorge Romero Brest, Clement Greenberg et Pierre Restany.

5- *Centro Cultural Recoleta*, Buenos Aires. Date de fondation: 1980.

- Documents numérisés disponibles en anglais (traduit par Adriana Lauria en janvier 2003) : *El marco, un problema de la plástica actual* par Rhod Rothfuss (magazine *Arturo*, 1944), *Son las condiciones materials* par Carmelo Arden Quin (magazine *Arturo*, 1944), *The Concrete Artists : Realism and Reality* par Tomas Maldonado (magazine *Arte Concreto-Invención,* N°1., 1946), *Manifesto Madí* (magazine *Madí*, N°0., 1947), *Ante la decadencia y el espíritu* par Raul Lozza (catalogue de la première exposition *Perceptista Painting* de la *Galería Van Riel*, 1949), *A propósito del marco* par Rhod Rothfuss (magazine *Madí*, N°4., 1950).

6- *Fundación Espigas,* Buenos Aires. Date de fondation: 1993.

- Photocopies : magazine *Arturo.* N°1. (1944), catalogue d'exposition *Arte concreto en Buenos Aires* (1945), *Manifiesto Madí* (1946), bulletins et programmes de l'*Instituto Torcuator*

Di Tella avec transcription dactylographié des délibérations du jury lors du premier (1962) et deuxième concours *International Prize* (1964).

- Publications en lien avec les concepts et les programmes du groupe *Madí*: *Madí* (1946), *Por una invención mádic*a (1946), *La pintura Madí* (1946), *Madí destruye el tabú del cuadro al romper con el marco tradicional* (1946), *Invención- Arte Concreto- Invención* (s. d.) par *l'Asociación de Arte Concreto-Invención* avec des textes de Tomas Maldonado et Raul Lozza, *Le groupe d'avant-garde Madí* par Pierre Descargues (1948), *Apoye a Madí* dans *Arte Madí Universal*, N°6. (1952).
- Curriculum vitae de Raul Lozza avec antécédents artistiques.
- Correspondance entre Frans Van Riel (le fondateur de la *Galeria Van Riel*) et Rafael Iglesias le président du *Museo Nacional de Bellas Artes*.
- Articles périodiques (journaux et revues) par Jorge Romero Brest ainsi que sa correspondance avec Pierre Restany et Mary Jane Lightbown (*MoMA*).

7- *Museo de Arte Latino Americano*, Buenos Aires. Date de fondation : 2001.

- La collection permanente du musée comprend: 8 œuvres de Carmelo Arden Quin (donation d'Eduardo Costantini en 2001) : *Sin título* (1945), *Relieve articulado* (1946), *Los indios* (1948), *Móvil* (1949) et 3 sculptures de la série *Estructuras extensas* (1946). Absence d'œuvres de Tomas Maldonado et de Raul Lozza.

BIBLIOGRAPHIE

Adams, B. E., (2000), *Locating the international: Art of Brazil and Argentina in the 1950s and the 1960s* (Thèse de doctorat). Austin : Université du Texas à Austin. Récupéré de https://search-proquest-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2443/docview/304620835/?pq-origsite=primo

Ades, D. (1989). *Art in Latin America : The Modern Era : 1820-1980*. New Haven : Yale University Press.

Aguilar, G. (2011). Objetos para transformar el mundo: Trayectorias del arte concreto-invención, Argentina y Chile, 1940-1970. *Prisma (15),* 284-286. Récupéré de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-04992011000100018

Albuquerque Journal. (1996). Logic intuition power Madí art. *Albuquerque Journal* (Nouveau-Mexique), p. D3.

Anderson, P. (1989). *Modernidad y revolución: El debate modernidad y postmodernidad.* Buenos Aires : Puntosur.

Angel Muños, M. (2000-2001). Argentina fin de siglo : Trayectos de las artes plástica en la Argentina del siglo XX. *Revue de littérature hispanique*, (*52-53*, p. 23).

Areán, C. (1976). La pintura argentina del siglo XX: importación de formas y asunción de la actualidad. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (317), 253-279. Récupéré de http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc76631

Berman, M. (1988). *All that is solid melts into air: The experience of modernity*. New York : Penguin Books USA.

Bernard, N., Bouvet, Y. et Desse, R-P. (2005), *Géographie de l'Argentine.* Rennes : Presses Universitaires Rennes.

Bhabha, H. K. (2002). *The location of culture*. London/New York : Routledge.

Boisvert, Y. (1995), *Le postmodernisme*. Québec : Boréal.

Braidotti, R. (2011). *Nomadic subjects: Embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*. New York : Columbia University Press.

Brest, J. R. (1980). La crise de l'art. *L'Amérique latine dans son art, l'organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture* (Paris), 63-74.

Canclini, N. G. (2010). *Cultures hybrides : stratégies pour entrer et sortir de la Modernité*. Québec : Presses de l'Université Laval.

Casas Úbera, C. (2003). *Influencias del arte latinoamericano del siglo XX en Europa y Estados Unidos* (Thèse de doctorat). Granada: Université de Granada. Récupéré de http://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/4554/Tesis.pdf?sequence=1

Centre d'Art Géométrique MADI. (s.d). Madi dans l'art géométrique. Dans *MADI hier et aujourd'hui*. Récupéré de http://mobilemadimuseum.org/?page_id=1359

Craven, D. (1991). Abstract expressionism and third world art: A post-colonial approach to american art. *Oxford Art Journal*, *14*(1), 64-79.

Dabène, O. et Louault, F. (2016). *Atlas de l'Amérique latine: Croissance, la fin d'un Cycle*. Paris : Éditions Autrement.

Dictionnaire Collins. (2018-). *Collins English Dictionary*. Récupéré de https://www.collinsdictionary.com/us/dictionary/english/

Dictionnaire Larousse. (2018-). *Dictionnaires de français Larousse*. Récupéré de http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/

Elkins, J. (2007). *Is art history global?*. London/New York : Taylor & Francis.

Escobar, T. (2001), Acerca de la modernidad y del arte: un listado de cuestiones finiseculares. Dans G. Mosquera (dir.), *Adiós identidad: Arte y cultura desde América Latina* (p. 23-41). Mérida : Editora Regional de Extremadura.

Fabian, J. (1983). Time and the Other. Dans *How anthropology makes its object*. New York : Columbia University.

Fauchereau, S. (2013). *Les Peintres mexicains 1910-1960.* Paris : Flammarion.

Fernández López, O. (2013), Symmetries and slight anachronisms: Speculation on modern art in Latin America. Dans *Concrete Invention: Reflections on Geometric Abstraction from Latin America and its Legacy* (p. 105-117). Madrid : Éditions Turner.

Foster, D.W., Fitch Lockhart, M. et B.Lockhart, D. (1998), *Culture and customs of Argentina.* ConnecticutGreenwood.

Frank, P. (2004), RANK Patrick, *Readings in Latin American Modern Art*, New Haven/London : Yale University Press.

Frascina, F. (1993). The politics of representation. Dans *Modernism in Dispute: Art since the Forthies* (p. 77-170). Londres : Yale University Press.

Garcia Maidana, M.S. (2015). *Boîte-en-valise ou de l'histoire de l'art latino-américain en reproduction* (Thèse de doctorat). Saint Denis : Université Paris VIII-Vincennes Saint-Denis.

Gintz, C. (1979). Introduction. Dans *Regards sur l'art américain des années 1960* (p. 1-9). Paris : Éditions Territoires.

Giunta, A. (2004). Rewriting modernism: Jorge Romero Brest and the legitimation of Argentine art. Dans *Listen, Here, Now! Argentine Art in the 1960's* (p. 78-92). New York : The Museum of Modern Art publications.

Giunta, A. (2004). Strategies of modernity in Latin America. Dans *Gilane Tawadros, Contemporary Art and Ideas in an Era of Globalisation* (p. 312-318). Londres : Institute of International Visual Arts.

Giunta, A. (2005). Jorge Romero Brest and the coordinates of aesthetic modernism in Latin America. *The Art Journal, 64*(4), 89-91. DOI: 10.2307/20068424

Giunta, A. (2007). Notes on art history in Latin America. Dans J. Elkins (dir.), *Is art history global?* (p. 27-39). New York : Taylor & Francis Group.

Giunta, A. (2013). Farewell to the periphery: Avant-Gardes and neo-avant-gardes in the art of Latin America. Dans G. Perez-Barreir, (éd.), *Concrete Invention: Reflections on geometric abstraction from Latin America and its legacy* (p.105-117). Madrid : Turner.

Göle, N. (1997). Modernité locale. Dans *Dédale, (5-6)*, 40-49.

González, H. (dir.). (2014). Palabras Previas. Dans *Arte Madí : edición fascimilar*. Buenos Aires : Publicación de la Biblioteca Nacional.

Greenberg, C. (1916). La peinture moderniste, Dans *Appareil, (17)*. Récupéré de http://journals.openedition.org/appareil/2302

Guilbaut, S. (1988). *Comment New York vola l'idée d'art moderne*. Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon.

Guilbaut, S. (1990). *Reconstructing modernism: Art in New York, Paris, and Montreal (1945-1964)*. Cambridge : The MIT Press.

Gutiérrez Viñuales, R. (2003). *La pintura argentina: identidad national e hispanismo (1990-1930)*. Granada : Presses de l'Université de Granada.

Gutiérrez Viñuales, R. (2003). *Síntesis histórica del arte en la argentina (1776-1930)*. Buenos Aires : Jun Editor.

Hindry, A. (s.d.), Greenberg Clement (1909-1994). Dans *Encyclopædia Universalis*. Récupéré de http://www.universalis.fr/encyclopedie/clement-greenberg/

Hodge, S. (2019). *The short story of Modern Art*. Londres : Laurence King Publishing.

Jiménez, M. (2016). Torres García Inverted Map, Dans *Khan Academy*. Récupéré de https://www.khanacademy.org/humanities/global-culture/identity-body/identity-body-europe/a/torres-garca-inverted-america

Keating, S. (2013). Argentina under Juan Perón. Dans *Prezi*. Récupéré de https://prezi.com/c2wrdjq1w9_d/argentina-under-juan-peron/

Kosice, G. (2014). *Arte Madí: edición facsimilar* (aI éd.). Buenos Aires : Biblioteca Nacional.

Latour, B. (1997). *Nous n'avons jamais été modernes : Essai d'anthropologie symétrique*. Paris : La Découverte/Poche.

Lauria, A. (2003). Concrete art in Argentina. Dans *Centro Virtual de Arte Argentino*. Récupéré de http://www.cvaa.com.ar/04ingles/02dossiers_en/concretos_en/03definicion_en.php

Lucena, D. (2012). A few considerations on the materialist aesthetics of Asociación Arte Concreto-Invención. Dans *Aisthesis: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, (51), 57-77.

Luxembourg & Dayan. (2014). *The Shaped Canvas Revisited* [Communiqué de presse]. New York : Luxembourg & Dayan. Récupéré de https://www.luxembourgdayan.com/usr/documents/exhibitions/press_release_url/8/theshapedcanvasrevisited_pressrelease2.pdf

Madonna, P. (2015), Le péronisme : du coup d'État militaire au justicialisme. Dans *Diacronie, 24*(4). Récupéré de http://journals.openedition.org/diacronie/3655

Maldonado T. (1997). Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno. Dans C. A., Méndez Mosquera et N. Perazzo, *Escritos preulmianos*. (Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1997): 41. Original publié aux pages 5 à 7 de la revue *Arte Concreto I* (Août 1946).

McEvilley, T. (1992). *Art & Otherness: Crisis in Cultural Identity*, Kingston : McPherson.

Mercer, K. (2005). *Cosmopolitan Modernisms: Annotating Art's Histories*. Londres : Institute of International Visual Arts.

Mignolo, D.W. (2017). Coloniality is far from over, and so must be decoloniality. *Afterall magazine*, (43), 39-45.

Mitter, P. (2008). Decentering modernism: Art history and avant-garde art from the periphery. *The Art Bulletin, 90*(4), 531-548.

Mora, M. et Parkmann, F. (2015). Modernités plurielles : quelle décolonisation du regard?. Paris: Association de Recherche sur l'Image Photographique. Récupéré de https://arip.hypotheses.org/787

Mosquera, G. (2001). *Adiós identidad : Arte y cultura desde América Latina.* Badajoz: Editora Regional de Extremadura.

Museo Nacional : Centro de Arte Reina Sofia (s.d). *Arte MADI* [Compte rendu de l'exposition Arte MADI : Juillet 1997-Octobre 1997]. Récupéré de http://www.museoreinasofia.es/en/exhibitions/arte-madi

Nuez, J.L de la. (2014). Late modernism in Latin America and positions of the art criticism. Dans *Aisthesis: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, (55), 197-212.

Paternosto, C. (2011). Irregular frame/shaped canvas: Anticipacions, inheritances, borrowing. Dans *Cold America: Geometric Abstraction in Latin America (1934-197)* (p. 33-41). Madrid : Foundación Juan March.

Pérez-Barreiro, G. (2011). Invention and reinvention: The transatlantic dialogue in geometric abstraction. Dans *Cold American: Geometric Abstraction in Latin America (1934-1973)* (p. 68-75). Madrid : Foundación Juan March.

Podestá, G.A. (1991). An enthnographic reproach to the theory of the avant-garde: modernity and modernism in Latin America and the Harlem Renaissance. *MLN, 106*(2), 395-422.

Ponce de León, C. (2004). Encounters and disencounters: A personal journey through many latin american and U.S latino art world. Dans *Over Here: International Perspectives on Art and Culture* (p. 138-153). New York : New Museum of Contemporary Art.

Pozzi-Harris, A.J. (2007). *Marginal disruptions: Concrete and Madí art in Argentina 1940-1955* (Thèse de doctorat). Austin : Université du Texas à Austin. Récupéré de https://search-proquest-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2443/docview/304828490/?pq-origsite=primo

Reggiani, A.H. (2010). Dépopulation, fascisme et eugénisme « latin » dans l'Argentine des années 1930, Dans *Le Mouvement Social*, 1(230), p. 7-26. Récupéré de https://www.cairn.info/revue-le-mouvement-social-2010-1-page-7.htm

Rein, M.E. (2015). *Politics and Education in Argentina : 1946-1962*, New York : Routledge.

Revista Brasileira de Política Internacional. (2016). Resisting the denial of coevalness in International Relations: provincializing, perspectivism, border thinking. Dans *Revista Brasileira de Política Internacional*, *59*(2). DOI: http://dx.doi.org/10.1590/0034-7329201600206

Riout, D. (s.d.). Abstrait Art. Dans *Encyclopædia Universalis*. Récupéré de https://www.universalis.fr/encyclopedie/art-abstrait/3-abstraction-et-formalisme/

Riout, D. (2003). Modernisme. Dans *Dictionnaire le Robert.* Récupéré de http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/MODERNISME.HTM

Roland, E. (2018). L'École du Sud. Dans *Intendencia de Montevideo*. Récupéré de www.montevideo.gub.uy/node/30867

Rothfuss, R. (2011). El marco: un problema de la plástica actual », Dans *Cold America: Geometric Abstraction in Latin America (1934-197)* (p. 420-421). Madrid : Foundación Juan March.

Schlesinger Jr., A.M. (1997). *The Vital Center: Politics of Freedom*. Londres : Éditions Routledge.

Schneider, A. (2006). *Appropriation as practice: Art and Identity in Argentina.* Londres : Palgrave Macmillan.

Squirru, R. (1959). *Argentine Painting / Pintura Argentina.* Buenos Aires : Museo de Arte Moderno.

Squirru, R. (1961). *An introductory note: Modern argentine painting and sculpture*. New York : Arts Council.

Singer, C. (2003). Introduction. Dans *Arts d'Amérique latine : marges et traverses* (p. 7-13). Toulouse : C.M.H.L.B. Caravelle, (80). Récupéré de www.persee.fr/doc/carav_1147-6753_2003_num_80_1_1397

Siskind, M. (2006). *Margins of the universal: Latin America modernity and the discourse of globalization* (Thèse de doctorat), New York : New York University. Récupéré de https://search-proquest-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2443/docview/305293480?accountid=14719

Smith-Lucie, E. (2004). *Latin American art of the 20th Century*. New York : Thames & Hudson world of art.

Suárez, O. (2011). Geometric abstraction in Latin America (1934-1973): Round trips voyages. Dans *America: Geometric Abstraction in Latin America (1934-1973)* (p.15-31). Madrid : Foundación Juan March.

Sullivan, M.A. (2013). *Locating abstraction; The South American coordinates of the avant-Garde, 1945-1959* (Thèse de doctorat). Cambridge : Harvard University. Récupéré de https://search-proquest-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2443/pagepdf/1417073398?accountid=14719

Tennenini, R. (2014). Art Madí (1944-1948) : le compas, la parole poétique et l'utopie, *Revue Artelogie*, (6). Récupéré de http://journals.openedition.org/artelogie/1251

Torres-García, J. (1984). *Universalismo constructivo : contribución a la unificación del arte y la cultura de América, I*, Madrid : Alianza.

Torres-García, J. (1984). *Universalismo constructivo : contribución a la unificación del arte y la cultura de América, II,* Madrid : Alianza.

Traba, M. (1977). Somos latinoamericanos. Dans D. Bayón (dir.), *El artista latinoamericano y su identidad* (p. 26-30). Caracas : Monte Avila Editores.

Traba, M. (2005). *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970.* Buenos Aires : Siglo Veintiuno Editores.

Université du Québec à Montréal. (2018). Descriptif du cours HAR1460 : Les modernismes (1940-1968). Dans *Université du Québec à Montréal*. Récupéré de https://etudier.uqam.ca/cours?sigle=HAR1460

Ünsal, M. (2011). Minimalist Art vs. Modernist Sensibility: A Close Reading of Michael Fried's "Art and Objecthood". Dans *Art & Education*. Récupéré de http://www.artandeducation.net/paper/minimalist-art-vs-modernist-sensibility-a-close-reading-of-michael-fried's-"art-and-objecthood"/

Urban Media Archaeology. (2011). Inverted map of South America. Dans *Urban Media Archaeology*. Récupéré de http://www.wordsinspace.net/urban-media-archaeology/2011-fall/2011/11/30/inverted-map-of-south-america/

Vidal, C. (2004). Globalization or endless fragmentation? Through the shadow of contradictions. Dans *Over Here: International Perspectives on Art and Culture* (p. 26-45). New York : New Museum of Contemporary.

Wenner, L. (2014). Algunas cosas sobre Madí. Dans *Arte Madí : edición fascimilar*. Buenos Aires : Publicación de la Biblioteca Nacional.

Wood, P., Frascina, F., et Harrison, C. (1993). *Modernism in dispute: Art since the Forties*, Connecticut : Yale University Press.

Yurkievich, S. (1984). L'art d'une société en pleine transformation. Dans *America Latina en sus Arte* (p. 117-130). Mexico : Damián Bayón.