

---

# Mot des rédacteurs

ALÉNA ROBIN, THE UNIVERSITY OF WESTERN ONTARIO  
LUÍS DE MOURA SOBRAL, UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

---

Collectionnisme, cartographie, peinture murale et de chevalet, la constitution d'écoles régionales, architecture civile, expositions d'art, transferts culturels et esthétiques, tradition et modernité, installations. Voici, en bref, un énoncé des principales thématiques abordées dans cette livraison de *RACAR*, qui porte le titre générique d'*Approches contemporaines de l'art latino-américain*.

Le numéro, auquel collaborent des spécialistes et des chercheurs canadiens et étrangers, est organisé selon un ordre chronologique. Il couvre une vaste période, allant des temps précolombiens jusqu'à nos jours, et une grande variété de pays, du Mexique au Brésil, en passant par la Colombie, le Pérou, et le Venezuela. Nous avons tenu par ailleurs à ce que la section de comptes-rendus de livres s'accorde à la thématique du numéro.

L'idée d'une série d'essais reflétant les recherches actuelles sur les arts de l'Amérique latine est apparue à la suite de deux séances organisées par Aléna Robin, l'une des responsables de ce numéro, et tenues lors des congrès annuels de l'Association d'art des universités du Canada en 2009 à Edmonton et en 2011 à Ottawa. De retour en milieu universitaire canadien après dix ans à l'extérieur du pays, Aléna tenait à savoir qui au Canada et aux États-Unis, en particulier, s'intéressait à son champ de spécialisation. La quantité et la qualité des conférences présentées à ces rencontres, de même que l'enthousiasme du public, indiquaient sans équivoque que ce champ était en pleine effervescence.

Effectivement, l'intérêt pour l'art latino-américain n'a cessé d'augmenter au Canada au cours des dernières années. Les universités sont aujourd'hui nombreuses à offrir des cours sur le domaine, et certains départements ont même ouvert des postes spécialisés. Un phénomène comparable semble se dessiner dans les musées et autres institutions culturelles du pays. On organise des expositions sur différents sujets, artistes et périodes en lien avec l'Amérique latine; on étudie et remet en valeur des collections peu connues, des collections qui ne cessent d'ailleurs de s'enrichir.

Au moment d'écrire ces lignes, le Musée des beaux-arts de Montréal vient de fermer les portes d'une exposition sur le Pérou, *Royaumes du Soleil et de la Lune*. De son côté, le Textile Museum of Canada, à Toronto, inaugurera sous peu une exposition sur les textiles mayas, *Ancestry and Artistry: Maya Textiles from Guatemala*. Le Musée des beaux-arts de l'Ontario a produit récemment une exposition sur l'œuvre de Frida Kahlo et de Diego Rivera, *Frida & Diego, Passion, Politics & Painting*. En 2012, *Les secrets de la civi-*

*lisation maya* fut produite en collaboration entre le Musée royal de l'Ontario et le Musée canadien des civilisations. Par ailleurs, le Musée royal de l'Ontario a dernièrement organisé trois expositions sur différents aspects de la culture visuelle latino-américaine : *Le carnaval : de l'émancipation à la célébration*, montrant des costumes et des photographies de la célébration de ce festival par la communauté caribéenne torontoise ; *Sicán : l'or du Pérou antique*, portant sur cette culture antérieure aux Incas ; et *Carlos Garaicoa*, une rétrospective de l'un des principaux artistes cubains d'aujourd'hui. En 2012, le Musée national des beaux-arts du Québec présentait *Au pays des merveilles : Les aventures des femmes artistes surréalistes au Mexique et aux États-Unis*.

Cette liste est loin d'être exhaustive, mais elle démontre l'intérêt et la curiosité que la culture visuelle et matérielle de l'Amérique latine suscite auprès des institutions canadiennes. Fait tout aussi significatif, le public est toujours au rendez-vous.

*Approches contemporaines de l'art latino-américain* ouvre avec l'essai d'Erell Hubert et de Victor Pimentel sur la collection d'art précolombien au Musée des beaux-arts de Montréal. La collection est composée de plus de 1150 objets originaires de plus de cinquante cultures différentes. La formation de cet ensemble, qui s'échelonne sur plus d'un siècle, constitue un chapitre important de l'histoire du collectionnisme canadien et montréalais en particulier. L'étude d'Hubert et Pimentel vise certes à revaloriser ces œuvres, mais aussi à sensibiliser le lecteur à la question de la protection du patrimoine culturel en mettant l'accent sur les efforts de transparence des musées quant à l'origine des objets en leur possession. Pour bien des pays de l'Amérique latine, il s'agit d'une question de grande actualité non seulement pour ce qui concerne les objets précolombiens, mais aussi pour l'art de la période coloniale.

Cody Barteet aborde l'objet cartographique élaboré aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles par les Mayas du Yucatán et par d'autres peuples autochtones de l'Amérique hispanique. L'auteur analyse ces œuvres comme des éléments de la stratégie de Philippe II et de ses suivants pour définir, gouverner et contrôler les espaces nouvellement conquis. Se référant aux théories actuelles sur les pratiques cartographiques, Barteet souligne l'hétérogénéité des artistes et le syncrétisme de leur langage. Les cartographes ont construit une représentation autre de la réalité américaine, car leurs motivations politiques, juridiques et économiques ne correspondaient pas nécessairement aux intérêts du pouvoir central. Barteet étudie l'évolution de la carte géographique comme forme abstraite et décrit la formation d'une culture hybride, où des éléments de la tradition cartographique précolombienne se poursuivent durant la période vice-royale. Mélange subtil de

texte et image, les cartes sont des manifestations visuelles des innombrables négociations multiculturelles qui se sont tenues au « Nouveau Monde ».

Sebastián Ferrero nous présente un autre cas de convergences culturelles dans son étude sur les peintures murales de l'église de San Pedro d'Andahuaylillas, dans la vallée de Quispicanchis au Pérou, datant du début du XVIII<sup>e</sup> siècle. En mettant en rapport les peintures avec différents textes contemporains, l'auteur soutient que le programme décoratif de San Pedro crée des relations entre les dogmes catholiques et les croyances andines reliées aux rituels agraires. Dans cette perspective, les fidèles de la communauté agricole de San Pedro participaient aux représentations iconographiques européennes tout en préservant leurs convictions religieuses ancestrales. Les divers agents responsables du programme, Juan Pérez Bocanegra, un prêtre visionnaire, et Luis de Riaño, un peintre adroit, ont réalisé une œuvre complexe mais harmonieuse, où la peinture, la musique et la liturgie se combinent afin de rapprocher les paroissiens andins de la Providence divine.

L'article de Michael Brown nous transporte sous d'autres horizons : la Vice-Royauté de la Nouvelle-Grenade, patrie du peintre Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1638–1711). Vásquez occupe une place importante dans l'historiographie de la peinture coloniale latino-américaine. Nous conservons de lui un étonnant ensemble de plus de 106 dessins, ce qui constitue un cas unique pour un peintre de cette période. Vásquez a travaillé pour les plus grands mécènes de l'époque à Bogota, sa ville natale, mais également dans d'autres villes de l'actuelle Colombie. Cette ample production fut possible grâce à un vaste atelier que le maître dirigeait habilement. Un groupe de ses peintures récemment redécouvert dans les collections du Denver Art Museum permet à Brown de poursuivre sa réflexion sur la constitution de l'école colombienne de peinture, d'analyser les pratiques d'atelier du maître et ses méthodes d'enseignement ainsi que d'étudier la circulation de gravures européennes et le rôle des dessins de Vásquez dans l'ensemble de ces pratiques.

Pour sa part, Luis Gordo Peláez retrace l'histoire de la construction de l'*albondiga* (le grenier) de Guanajuato, en Nouvelle-Espagne, grâce à une rigoureuse lecture de documents d'archives. L'auteur montre que plusieurs personnalités des plus hautes sphères de la société vice-royale ont participé au projet, un projet influencé par les idées des Lumières et par les politiques des travaux publics pour le bien commun. La construction débuta en 1798, et l'édifice devint rapidement un exemple majeur de l'architecture civile néoclassique en Amérique hispanique. Malgré la nécessité d'un grenier mieux équipé et de plus grandes dimensions, le bâtiment fut l'objet de controverses provoquées, entre autres, par ses coûts très élevés. La construction de ce « palais pour le maïs », comme il fut nommé par

ses détracteurs, s'acheva le 8 novembre 1809, quelques mois seulement avant de devenir l'un des théâtres des combats de la guerre d'indépendance.

Elizabeth Boone se penche sur les célébrations du centenaire de l'indépendance dans différents pays, des commémorations qui se placent dans le sillage de l'exposition universelle de Paris de 1889. S'appuyant sur la correspondance diplomatique, les témoignages journalistiques et l'imagerie populaire, l'auteure étudie en particulier les expositions d'art espagnol organisées en 1910 dans les villes de Buenos Aires, Mexico et Santiago de Chile. Elle retrace les œuvres d'art exposées pour reconstituer les trois expositions, depuis leur conception jusqu'à leur réception par la presse locale. L'étude de Boone touche à plusieurs enjeux culturels et politiques de cette époque. L'auteure réfléchit aux caractéristiques de la culture nationale et aux relations avec d'autres traditions culturelles. Adoptant une vision transnationale de l'histoire de l'art, tout en tenant compte des spécificités historiques et culturelles de chaque pays, elle pose la question des relations avec l'Espagne et de la place de l'Europe dans la création d'une identité latino-américaine.

Katherine Brodbeck se penche sur deux expositions, le *Salão da Bússola* (*Salon de la boussole*) tenu à Rio de Janeiro en 1969, et *Do Corpo à Terra* (*Du corps à la terre*) à Belo Horizonte en 1970. Elle étudie la relation que les artistes brésiliens des années 1960 et 1970 entretenaient avec l'art international. S'inscrivant en faux contre les pratiques artistiques dominantes, le *Salão da Bússola* marque l'émergence de « l'anti-art », caractérisé par la performance corporelle et l'usage de matériaux pauvres. De son côté, l'exposition de Belo Horizonte constitue la réponse brésilienne aux mouvements internationaux bourgeonnants de l'art « post-atelier » comme l'*arte povera* et le *land art*. Brodbeck stipule que les artistes brésiliens ont réagi à la fois à l'héritage de l'avant-garde européenne et aux préoccupations locales (économiques et politiques), dans une démarche expérimentale parallèle à celle de l'art international.

Pour conclure, John Corso nous invite à pénétrer dans l'univers de l'artiste vénézuélien Jesús Rafael Soto (1923–2005), l'une des figures emblématiques du mouvement de l'art cinétique. L'auteur soutient que le sens politique des œuvres de Soto a été sous-estimé par la critique. Il est vrai que l'artiste, qui passa une grande partie de sa vie en exil volontaire à Paris, a lui-même tenu à dissocier son activité artistique du politique. Corso propose cependant une nouvelle lecture des installations de Soto à l'aune de la philosophie de Hannah Arendt (1906–75). La théorie critique de cette dernière permet à l'historien de l'art de discerner des implications politiques dans les *Penetrables*, les environnements créés par Soto qui exigent en effet la participation active du public.

Par ces rapides considérations, nous désirons présenter un avant-goût de la richesse et la diversité des études actuelles sur l'art latino-américain. Cependant, aucun texte de notre recueil ne porte spécifiquement sur le XIX<sup>e</sup> siècle. La vie artistique de cette période fut grandement affectée par les mouvements d'indépendance et par les convulsions politiques qui s'ensuivirent, une multitude de faits historiques et politiques qui ont façonné les nations actuelles. Aujourd'hui, le XIX<sup>e</sup> siècle demeure la période la moins étudiée de l'art latino-américain, et ce, tant sur la scène internationale que locale. L'absence d'études sur le XIX<sup>e</sup> siècle en ce numéro ne fait donc que refléter les tendances actuelles de l'historiographie.

*Approches contemporaines de l'art latino-américain* propose d'étudier l'art et la culture visuelle de l'Amérique latine de façon autonome. Cette proposition ne découle pas d'un parti-pris épistémologique de notre part. Il s'agit plutôt d'une opération de mise à jour historiographique, en rapport avec nos intérêts disciplinaires personnels, et qui fait probablement écho aux affinités électives que nous entretenons avec un domaine culturel d'une richesse et d'une diversité inouïes. Un domaine culturel, qui plus est, propre à notre continent.

Trop souvent encore, l'art latino-américain est laissé en marge des « arts occidentaux » et des manuels généraux d'histoire de l'art utilisés dans nos écoles. Plusieurs facteurs peuvent expliquer une telle situation, mais nous nous limitons à en souligner deux. Premièrement, il faut bien le dire, l'insuffisance de l'information qui pendant longtemps a circulé sur ce domaine, une situation qui a radicalement changé au cours des dernières années. Deuxièmement, l'inadéquation pour un certain nombre de catégories analytiques de l'histoire de l'art européen à rendre compte des spécificités de la réalité américaine. Là aussi, la situation tend à se corriger grâce à la mise en place de nouveaux paradigmes disciplinaires. Quoi qu'il en soit, un constat s'impose : l'art latino-américain n'est pas un simple dérivé de l'art européen, il ne se place pas en marge des mouvements artistiques occidentaux. Au contraire, il participe de plein droit, avec des caractéristiques qui lui sont propres, à la construction d'une culture occidentale en constant devenir. Ces distinctions se sont atténuées et tendent à disparaître dans l'art contemporain, comme le démontrent les articles de ce numéro.

Dès le moment des premiers contacts avec l'Europe, le continent américain fait partie d'un monde globalisé par les échanges commerciaux, technologiques et culturels, par la présence de l'Église catholique et les efforts d'évangélisation des différents ordres religieux, par la circulation des idées et par le va-et-vient constant de mécènes, d'artistes et autres agents culturels. À cette circulation transatlantique, il faudrait d'ailleurs ajouter les contacts avec le Pacifique, puisqu'au temps des vice-royaumes, le continent américain constituait une escale stratégique dans la route vers les colonies asiatiques hispaniques et lusophones.

C'est là un aspect qui n'est pas traité dans ce numéro, mais qui suscite de plus en plus d'intérêt dans les milieux universitaires. Il ne faut pas oublier non plus que, même avant l'arrivée des Européens, les différents peuples de l'Amérique latine n'avaient jamais cessé d'échanger entre eux. Toute culture est faite de gestes créateurs certes, mais également de rencontres, de transferts et de miscégenations, comme le rappellent plusieurs articles de notre recueil. Nous regrettons à ce propos qu'un autre aspect de la mondialisation, à savoir, l'impact de l'art latino-américain sur la scène artistique européenne, n'ait pu être étudié dans ce numéro. Nous espérons néanmoins que cette publication contribue au développement des études sur l'art et la culture visuelle et matérielle latino-américains, en particulier au Canada.

À tous ceux qui ont rendu possible la réalisation de ce numéro, aux auteurs et aux évaluateurs anonymes, à la direction de *RACAR* qui a reconnu la pertinence de ces questions, à Ersy Contogouris, rédactrice administrative de la revue, qui nous a patiemment accompagnés tout au long de ce processus, nous désirons exprimer nos plus sincères remerciements. ¡Muchas gracias! Obrigado! ¡Enhorabuena! Parabéns!