

2016

L'art espagnol de l'Europe à l'Argentine : mobilités Nord-Sud, transferts et réceptions (1890-1920)

Laura Karp Lugo

InTRu, université François-Rabelais de Tours, laura.karp.lugo@gmail.com

Follow this and additional works at: <http://docs.lib.purdue.edu/artlas>

 Part of the [Contemporary Art Commons](#), [Latin American Languages and Societies Commons](#), and the [Latina/o Studies Commons](#)

Recommended Citation

Karp Lugo, Laura. "L'art espagnol de l'Europe à l'Argentine : mobilités Nord-Sud, transferts et réceptions (1890-1920)." *Artl@s Bulletin* 5, no. 1 (2016): Article 4.

This document has been made available through Purdue e-Pubs, a service of the Purdue University Libraries. Please contact epubs@purdue.edu for additional information.

This is an Open Access journal. This means that it uses a funding model that does not charge readers or their institutions for access. Readers may freely read, download, copy, distribute, print, search, or link to the full texts of articles. This journal is covered under the [CC BY-NC-ND license](#).

L'art espagnol de l'Europe à l'Argentine : mobilités, transferts et réceptions (1890 – 1920)

Laura Karp Lugo*

*Université François-Rabelais,
Tours/InTRu*

Abstract

At the turn of the twentieth century, Buenos Aires was an important center for the circulation of Spanish art, especially since Spain lacked a structure for exhibiting and promoting art. Through a reflection on the precarious position of the Spanish art market and the reception of Spanish artists in Argentina from the late 1890s to the 1920s, this paper considers the impetus behind this massive artistic immigration and the ways these circulations took place. By analyzing issues pertaining to identity politics and the history of taste, this paper follows an intercontinental approach through the framework of cultural transfers.

Résumé

Au tournant du XX^e siècle, Buenos Aires était une vitrine privilégiée pour la diffusion des artistes espagnols qui, pour promouvoir leur œuvre, ne bénéficiaient dans leur pays que d'une faible structure. Réfléchissant sur les imbrications entre la situation du marché de l'art espagnol et la réception des artistes espagnols en Argentine de 1890 à 1920 environ, cette étude contribue à éclairer les raisons de cette immigration massive et la manière dont ces circulations artistiques se sont opérées. Cet article analyse des questions d'identité et d'histoire du goût, dans une approche intercontinentale qui relève de la méthode des transferts culturels.

** Laura Karp Lugo has a PhD in Art History from the University Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Her dissertation, "Beyond the Pyrenees: Catalan Artists in Paris at the Turn of the 20th Century," has been awarded the Prize of the Musée d'Orsay 2015 and will be published in 2017. She has been teaching at the university since 2007 and has served as a research assistant at INHA (Paris).*

Au tournant du XX^e siècle, Buenos Aires, centre névralgique de l'Argentine et creuset des cultures européennes et latino-américaines, était une destination clef pour les artistes espagnols. Soucieux d'élargir leur public, nombreux furent ceux qui s'y établirent ou s'y rendirent pour participer à des expositions, envisageant l'Argentine comme une vitrine privilégiée pour la diffusion de leur travail. Parmi les plus connus : Ignacio Zuloaga (1870-1945)¹, Santiago Rusiñol (1861-1931)², Hermen Anglada-Camarasa (1871-1959) – qui ne se rendit pas personnellement mais qui grâce à ses envois d'œuvres parvint à se forger une grande notoriété³ –, ou encore Nicolau Cotanda (1852-1898)⁴ et Modesto Brocos (1852-1936)⁵, qui y ouvrirent respectivement des ateliers de peinture et de gravure, au travers desquels ils laissèrent leur empreinte sur de nombreux disciples.

Hérités du passé colonial, les liens entre l'Espagne et l'Argentine avaient été perpétués, au-delà de la rupture politique de 1810, suite au renouvellement par une majorité d'Espagnols des populations amérindiennes exterminées depuis les invasions européennes au XVI^e siècle. Au milieu du siècle, la richesse des terres et les possibilités de se faire une place dans un système sociétal embryonnaire y attira une première vague d'Européens, en 1857⁶. S'ensuivit une politique de repeuplement pour pallier une densité extrêmement faible ; en 1869 le recensement argentin faisait état de 1 737 026 habitants⁷. À la fin du siècle, la crise économique, survenue en

Espagne après la perte des dernières colonies en 1898, entraîna une nouvelle vague migratoire. Entre 1890 et 1904, on constatait en moyenne 46 000 entrées annuelles d'Européens en Argentine ; de 1904 à 1913, 160 000⁸. Ainsi, de 2 500 000 habitants en 1880, l'Argentine passa à 7 800 000 en 1914, dont un tiers d'immigrants, majoritairement Italiens et Espagnols⁹. Ce phénomène reflète la situation de l'ensemble de l'Amérique latine, dont les pays colonisés, ayant accédé à l'indépendance mais souffrant d'une population massacrée et d'une économie rudimentaire basée sur la monoculture (ainsi que l'avaient imposé les colonisateurs afin de garder l'emprise sur ces territoires), furent dans la nécessité de se repeupler pour s'autogérer efficacement. Cette réalité entraîna, à l'égard des anciens envahisseurs, un sentiment de méfiance et de rejet, qui allait ressurgir à différentes époques : si la référence espagnole demeura évidente dans le milieu institutionnel argentin en développement au cours du XIX^e siècle, cet intérêt décrivit avec la montée des nationalismes après le passage du siècle. La Première Guerre mondiale accéléra le désenchantement d'une grande partie des élites intellectuelles argentines pour les pays européens devenus théâtres de barbaries¹⁰, modifiant ainsi fatalement le regard que les Argentins portaient sur l'Espagne et plus généralement sur l'Europe.

Si l'Espagne est ici considérée comme un territoire du Sud, c'est par son développement socio-économique et culturel ainsi que par la place qu'elle occupait au sein de l'Europe. S'y ajoute le faible intérêt que la communauté internationale d'historiens de l'art a porté et porte encore à ce pays, le situant en marge de l'histoire des réseaux artistiques transnationaux. L'important travail de recherche d'Ana María Fernández García a confirmé la présence de la peinture espagnole dans la capitale Argentine de la fin du XIX^e siècle

¹ Cf. Rodrigo Gutiérrez Vizuñales, « La pintura argentina y la presencia de Ignacio Zuloaga (1900-1930) », *Cuadernos Ignacio Zuloaga* (Zumaia : Casa Museo Ignacio Zuloaga, 2000), 27-46.

² Rusiñol laissa un précieux récit de son séjour à Buenos Aires : Santiago Rusiñol, *De Barcelona al Plata : un viaje a la Argentina de 1910* (Barcelone : Ediciones B, 1999).

³ Anglada-Camarasa connut un grand succès en Argentine. Sans même s'y être rendu, il attira de nombreux disciples qui s'installèrent en Europe pour travailler auprès de lui. Cf. Francesc Fontbona et Charo Sanjuán, *Anglada-Camarasa y Argentina* (Sabadell : AUSA, [2003]).

⁴ Cotanda se rendit en Argentine en 1889. Il y devint une personnalité clef dans l'enseignement des beaux-arts. Cesáreo Bernaldo de Quirós (1879-1969) fut son disciple entre 1894 et 1897, en témoignent ses vues majorquines. Cotanda fut un des promoteurs de l'art espagnol à Buenos Aires, par le rôle qu'il assurait dans les institutions espagnoles, comme le Círculo valenciano et le Club español de Buenos Aires, et notamment dans le cercle « La Colmena artística ». Cf. Vicente Gesualdo, Aldo Biglione, Rodolfo Santos, *Diccionario de artistas plásticos en la Argentina*, vol. 2 (Buenos Aires : Editorial Inca, 1988), 631.

⁵ Cf. José Roberto Teixeira Leite, *Pintores Espanhóis no Brasil* (São Paulo : Espaço Cultural Sérgio Barcellos, 1996).

⁶ Jean-Pierre Blancpain, *Les Européens en Argentine. Immigration de masse et destins individuels (1850-1950)* (Paris : L'Harmattan, 2011), 25.

⁷ Rodolfo E. González Lebrero (coord.), *Estado y Sociedad en el largo siglo XX. Argentina, 1880-2000* (Buenos Aires : Editorial Biblos, 2011), 19.

⁸ Blancpain, *Les Européens en Argentine*, 26.

⁹ González Lebrero, *Estado y Sociedad en el largo siglo XX*, 20. Pour une étude approfondie sur l'immigration en Argentine, voir Fernando Devoto, *Historia de la Inmigración en la Argentina* (Buenos Aires : Ed. Sudamericana, 2004 – 2^e édition).

¹⁰ Olivier Compagnon, *L'adieu à l'Europe : l'Amérique latine et la Grande guerre : Argentine et Brésil, 1914-1939* ([Paris] : Fayard, 2013).

au début du XX^e, et en a dévoilé les réseaux¹¹. Au travers d'une réflexion sur les imbrications de la situation du marché de l'art espagnol et la réception des artistes espagnols en Argentine de la fin des années 1890 jusqu'aux années 1920, cet article veillera à éclairer les raisons qui ont entraîné cette immigration massive et la manière dont ces circulations artistiques se sont opérées.

L'Espagne, le Sud

Historiquement, l'Espagne a sans cesse cherché son modèle – aussi bien social, politique que culturel – chez ses voisins du nord, comme la France ou l'Allemagne, se positionnant en périphérie de son propre continent et notamment, au tournant du XX^e siècle, du centre artistique mondial qu'était Paris : une sorte de sud dans le nord, pour ce qui était de la réalité politique et socio-culturelle du pays et du sentiment de ses acteurs. L'Espagne du dernier tiers du XIX^e siècle était essentiellement rurale, encore soumise à une économie de subsistance et frappée d'analphabétisme. Deux régions échappaient à cette réalité : le Pays Basque et la Catalogne qui, riche d'une industrie textile qui se développait depuis le XVIII^e siècle, représentait à elle seule un tiers de l'économie espagnole¹². Ce phénomène de croissance entraîna l'apparition d'une bourgeoisie industrielle – nouveau public pour l'art –, qui venait petit à petit remplacer, dans l'anonymat, le rôle de mécène qu'avaient eu jusqu'à début du XIX^e siècle l'Église et l'État. Hormis Madrid, la capitale, siège de la monarchie et où se déroulaient les expositions nationales des beaux-arts, le reste du pays demeurait étranger à ce développement du marché de l'art : l'État était encore un acheteur important, se portant acquéreur d'œuvres lors des

expositions officielles et distribuant des bourses et des prix¹³.

À Barcelone, la Sala Parés joua un rôle majeur dans le champ artistique et sociétal de l'Espagne de cette fin de siècle¹⁴. À l'origine de la galerie, la maison Parés avait été créée en 1840 par Joan Baptista Parés dans une rue pittoresque du cœur médiéval de Barcelone¹⁵. C'était alors un magasin de matériel pour artistes où l'on pouvait trouver des plaques de cuivre, des encres, des toiles, des encadrements et des plâtres. Pour pallier l'absence d'un lieu d'exposition, l'ancien Palais des beaux-arts ayant été démoli¹⁶, Parés décida d'ouvrir un salon en 1877. Ce marchand, qui ne se prétendait pas fin connaisseur en peinture, accueillit sans discernement des œuvres de tous les styles et toutes les thématiques¹⁷, attirant dans sa galerie aussi bien les artistes, que les érudits, les amateurs ou le grand public. Les premiers curieux à s'aventurer dans ce nouvel espace furent les familles bourgeoises qui acquéraient volontiers des tableaux de petit format pour décorer leurs nouvelles demeures, bâties suite à la réforme urbaine de l'ingénieur catalan Ildefons Cerdà (1815-1876). Sans avoir cherché à dicter les tendances artistiques, Parés, au travers des manifestations qu'il organisa, contribua incontestablement à faire changer le goût du public et à transformer le panorama artistique barcelonais. Si ce lieu vint combler le manque de manifestations officielles¹⁸, il était insuffisant pour les artistes espagnols de l'époque. En effet, malgré le dynamisme de certaines de ses villes, l'Espagne ne possédait pas de marché ni d'infrastructure

¹³ En Espagne, deux villes avaient mis en place un système d'expositions : Barcelone – où la Junta de commerce, qui avait ouvert l'École gratuite de dessin en 1775, organisait depuis 1786 des expositions dans les locaux de la Lotja – et Madrid qui, malgré le fait qu'elle était capitale de la nation, ne célébra une première exposition qu'en 1793 à l'Académie San Fernando, manifestation qui demeura unique jusqu'à la reprise en 1815. Après quelques avatars bureaucratiques, la première « Exposición General de Bellas Artes » eut lieu en 1856. Cf. Jaime Brihuega, *Las vanguardias artísticas en España (1909-1936)* (Madrid : Ediciones Istmo, 1981), et Bernardino de Pantorba, *Historia de la Exposiciones Nacionales de Bellas Artes* (Madrid : Alcor, 1948).

¹⁴ Cf. Laura Karp Lugo, *Au-delà des Pyrénées : les artistes catalans à Paris au tournant du XX^e siècle*, thèse soutenue à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne en 2014 (Prix du Musée d'Orsay 2015).

¹⁵ Joan Maragall, *Historia de la Parés* (Barcelone : Selecta, 1975).

¹⁶ Le Palais des Beaux-arts, construit à Barcelone par l'architecte catalan August Font i Carreras à l'occasion de l'exposition universelle de 1888, fut détruit en 1942 après avoir été endommagé par les bombardements de l'aviation italienne en 1938.

¹⁷ Francesc Fontbona, « De la Sala Parés al arte suburbial pasando por *Els Quatre Gats* », Teresa M. Sala (éd.), *Barcelona 1900* ([Barcelone] : Lunwerg, 2007), 130.

¹⁸ In Francesc Fontbona (dir.), Montmay, Coso, Lopez, *Repertori de catàlegs d'exposicions collectives d'art a Catalunya (fins a l'any 1938)* (Barcelone : Institut d'Estudis Catalans, 2002).

¹¹ Ana María Fernández García, *Arte y emigración. La pintura española en Buenos Aires, 1880-1930* (Oviedo : Universidad de Oviedo, 1997).

¹² Entre 1861 et 1865, 85 % du coton importé en Espagne arriva au port de Barcelone. La proportion atteignit les 94 % entre 1891 et 1895 grâce au savoir-faire et à une politique protectionniste. Cf. Manuel González Portilla, « Primera industrialización, desequilibrios territoriales y estado », *Historia contemporánea. El Estado en España*, 17 (Pays Basque : Universidad del País Vasco, 1998), 210.

capable de soutenir véritablement la production de ses artistes, qui se voyaient contraints de partir en quête de reconnaissance et de succès à l'étranger. Un pouvoir central oppressant, un enseignement artistique rétrograde et l'état de léthargie de la vie culturelle dans la capitale espagnole, poussaient tout autant les artistes à chercher de nouveaux horizons. Le chemin vers les avancées techniques, culturelles, éthiques, politiques ou encore sociales, passant alors par la France, Paris devint pour une grande majorité des Espagnols le nouveau cadre de leurs expérimentations artistiques¹⁹. Ce détour qui allait les envelopper d'une réputation internationale²⁰ répondait à la fabrication volontaire d'un réseau de reconnaissance et de légitimation. L'Amérique latine était aussi une alternative séduisante, tout particulièrement l'Argentine où, forts du succès rencontré auparavant dans les expositions européennes, les Espagnols bénéficiaient d'un marché favorable.

Buenos Aires, « un nouveau monde »²¹

S'inscrivant dans l'immigration massive issue des pays européens de 1880 à 1920 environ, nombre d'artistes espagnols débarquèrent en Argentine, alors prospère. La langue et des mœurs communes simplifièrent le processus d'acculturation de ces arrivants qui pouvaient difficilement souffrir de dépaysement dans un pays qui avait été repeuplé majoritairement par des compatriotes. Bernardo Troncoso (1835-1928)²² s'établit à Buenos Aires en 1870, précédant cette immigration croissante, ce qui lui permit d'accueillir ses concitoyens et de les aider à s'installer. Il s'impliqua de manière très active dans l'association « La Colmena artística », dont il fut le vice-président, et collabora

grandement à l'introduction de l'art espagnol dans le marché argentin. Comme lui, d'autres Espagnols gagnèrent l'Argentine après avoir été initiés aux beaux-arts en Europe. Le Sévillan Domingo Fernández (1862- ?), peintre de genre, ayant reçu une formation artistique à l'Académie de sa ville natale, se rendit à Rome entre 1886 et 1890, puis à Buenos Aires, où il s'installa en 1910 jusqu'à la fin de ses jours²³. Le peintre et affichiste Francisco Fàbregas Pujadas (1898-1922)²⁴ fréquenta l'Académie des beaux-arts de Sant Jordi de Barcelone et, après un détour par Paris, il s'installa définitivement dans la capitale argentine en 1927. Luis Fernando Macaya Sanfeliu (1888-1953) participa activement à la vie artistique barcelonaise des premières années du XX^e siècle, puis se fixa pour toujours à Buenos Aires en 1911. Il continua d'exposer en Catalogne et de collaborer dans les revues illustrées espagnoles²⁵. C'est le cas aussi de Lorenzo Piqué²⁶, Ramon Subirats²⁷ et Torcuato Tasso²⁸. Beaucoup d'autres, à l'instar d'Anglada-Camarasa ou Ramon Casas, ont envoyé leurs œuvres à Buenos Aires pour les exposer, faisant ainsi l'impasse sur un voyage difficile et onéreux.

À la fin du XIX^e siècle, des galeries d'art ouvrirent dans la capitale argentine, comblant le manque de manifestations officielles de beaux-arts, jusqu'à la première exposition nationale de 1911. Comme la Sala Parés, ces espaces émergeaient à l'intérieur des bazars ou des magasins de photographie. Le Salon Witcomb²⁹, un de plus emblématiques de la ville, fut aménagé en 1892 pour présenter des

²³ Cf. Eva V. Galán, *Pintores del romanticismo andaluz* (Grenade : Université de Grenade, 1994).

²⁴ In Gesualdo, Biglione, Santos, *Diccionario de artistas plásticos en la Argentina*, 330.

²⁵ In Josep Francesc Ràfols, *Diccionario de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares* (Barcelone : Edicions catalanes ; Bilbao : La Gran Enciclopedia vasca, 1980-1981), vol. 3, 659.

²⁶ Piqué (Barcelone, 1885-Buenos Aires, ?), formé dans sa ville natale, se rendit à Paris avant de s'installer en Argentine vers 1909 pour ne jamais repartir. Cf. « Piqué », *Athinae*, Buenos Aires, an II, n. 13, 1909, 14.

²⁷ Subirats (Barcelone, 1891-Barranquilla, Colombie, 1942) vécut dans plusieurs pays d'Amérique latine, dont l'Argentine – où il ouvrit un atelier –, le Chili et la Colombie qu'il ne quitta plus. Cf. Gesualdo, Biglione, Santos, *Diccionario de artistas plásticos en la Argentina*, 849.

²⁸ Tasso i Nadal (Barcelone, 1855-Buenos Aires, 1935) fut un sculpteur formé à l'Académie des beaux-arts de Barcelone. Arrivé à Montevideo en 1880, il s'établit définitivement à Buenos Aires en 1895, attiré par les opportunités de travail qu'offrait l'Argentine. Il reçut de l'État de nombreuses commandes de mobilier urbain, destinées aussi bien à la capitale qu'aux villes de province. Il fut également professeur à l'université de Buenos Aires entre 1901 et 1934 et jury des expositions nationales depuis leur mise en place en 1911. Cf. Gesualdo, Biglione, Santos, *Diccionario de artistas plásticos en la Argentina*, 856.

²⁹ Sur l'histoire de cette galerie, voir Patricia M. Artundo, « La galería Witcomb, 1868-1971 », *Archivo Witcomb. 1896-1971. Memorias de una Galería de Arte*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, Fundación Espigas, 2000.

¹⁹ Nous suivons la piste ouverte par Christophe Charle qui montre Paris, capitale culturelle, « comme nouveau cadre de compréhension des phénomènes d'innovation et de diffusion culturelle » Cf. Christophe Charle (dir.), *Le Temps des capitales culturelles XVIII^e-XX^e siècles* (Seyssel : Champ Vallon, 2009), 10.

²⁰ Cette idée a été développée dans Béatrice Joyeux-Prunel, *Nul n'est prophète en son pays? : L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-1914* (Paris : N. Chaudun : Musée d'Orsay, 2009).

²¹ In Rusiñol, *De Barcelona al Plata : un viaje a la Argentina de 1910*, 66.

²² Cf. L. Lasso de la Vega, « Pintores españoles », *El Correo español*, Buenos Aires, an XXVII, 17 novembre 1897, 1.

photographies au sein de la boutique ouverte en 1878 par Alexandre Witcomb (1835-1905), un photographe anglais fixé à Buenos Aires. Quatre ans plus tard, sur une suggestion de José Ayerza, collectionneur d'art, le salon inaugura la première exposition de peintures³⁰ d'une longue série qui allait faire de cette galerie un haut lieu de la vie artistique porteña³¹. Avec Witcomb, Costa et Castillo étaient les salles d'expositions les plus dynamiques de la capitale.

della Valle (1852-1903), et dont la technique semble redevable à l'académisme italien. Cette tendance, qui mêle naturalisme et romantisme et qui se plie volontairement aux contraintes académiques, concerne une bonne partie de la production argentine de l'époque. À cela vient s'ajouter une préoccupation sociale qui caractérise l'œuvre de Reynaldo Giudici (1853-1921), comme l'attestent *Subiendo la cuesta*³² ou encore *La sopa de los pobres* (Fig. 1).



Figure 1 : Reynaldo Giudici, *La sopa de los pobres*, 1884, huile sur toile, 147 x 228 cm., Buenos Aires, Colección del Museo nacional de Bellas Artes.

L'art argentin fait preuve, au tournant du XX^e siècle, d'un éclectisme aussi bien dans les références stylistiques que dans le goût. On y voit cohabiter le romantisme nostalgique des sujets tirés de l'histoire nationale – représentant des indigènes ou des *gauchos* –, comme ceux d'Angel

L'enseignement donné par l'*Asociación de Estímulo de Bellas Artes*, créée en 1876 par Giudici, Eduardo Schiaffino (1858-1935) et Eduardo Sívori (1847-1918) parmi d'autres, encouragea la pratique d'une œuvre empreinte d'académisme italien mêlé à de nouvelles références françaises. Ainsi que le constate María Laura San Martín, vers la fin du siècle, les néoclassicismes, romantismes et

³⁰ L'exposition organisée par Ayerza en 1896 présentait des œuvres de Manuel Larravide, peintre de marines d'origine uruguayenne. Ana María Fernández García, *Arte y emigración. La pintura española en Buenos Aires*, 75.

³¹ Le terme *porteño* est le gentilice des gens nés à Buenos Aires, et est employé, par extension, pour se référer à ce qui est relatif à la ville.

³² Reynaldo Giudici, *Subiendo la cuesta*, vers 1883, huile sur toile, 87 x 52 cm., Buenos Aires, Museo nacional de Bellas Artes.

réalismes ont utilisé la palette impressionniste, bien qu'avec timidité³³.

C'est dans ce contexte artistique que la peinture espagnole dut trouver une place. Par goût ou par nostalgie, des institutions et des hommes sensibles à l'Espagne s'impliquèrent dans la diffusion de l'art espagnol à Buenos Aires, qui possédait plusieurs organismes rassemblant la communauté hispanique : la Cámara de Comercio Española (Chambre de commerce), le Club español, et les centres régionaux tels que le Casal de Catalunya (pour les Catalans), le Centro gallego (pour les Galiciens) et le Laurak Bat (pour les Basques). Ces espaces d'échanges et de rencontres étaient aussi des lieux de promotion qui organisaient régulièrement des événements artistiques pour valoriser l'œuvre des compatriotes. Les premières expositions de peinture espagnole à Buenos Aires furent célébrées par la Chambre de commerce espagnole qui, fondée en 1887, était de nature mercantile. La première eut lieu en 1888. Elle présenta 326 œuvres (aquarelles, peintures, tapisseries et sculptures) d'artistes, dont Mariano Benlliure, Baldomer Galofre et José Villegas. L'exposition fut un succès. Un grand nombre de copies de tableaux célèbres de l'école espagnole séduisit le public *porteño*, plutôt habitué aux productions françaises et italiennes³⁴. Ainsi que l'affirme María Isabel Baldasarre, l'art français était alors le principal rival de l'art espagnol à Buenos Aires. L'art italien, bien que présent dans le marché local grâce à Ferruccio Stefani (1857-1928), n'en était pas un véritable concurrent³⁵.

Ce fut par l'entremise d'un membre de la Chambre, l'Espagnol José Artal (1862-1918) – qualifié dans la presse contemporaine de « mécène de l'art »³⁶ et de « génial organisateur »³⁷ – que ces expositions furent transférées à partir de 1897 au jeune Salon Witcomb. Artal y organisa vingt-quatre

expositions jusqu'à son retour à la Péninsule en 1914. Dès la première manifestation de cette série, la presse argentine en fit un écho élogieux :

rarement il a été donné d'admirer ici à Buenos Aires un ensemble aussi nombreux d'œuvres intéressantes et d'un mérite réel et positif comme celui qui montre cette exposition qui constitue pour cette capitale un véritable événement artistique³⁸.

Le succès de l'accrochage de 1898 fut tel que la presque totalité des œuvres – des tableaux de petit format – furent vendues. À partir de 1901, l'Andalou José Pinelo Lull (1861-1922), peintre de paysages, suivit l'exemple de son frère et organisa des expositions d'art espagnol dans les différentes galeries de la capitale argentine, dont les salons Witcomb et Costa³⁹. Avec une importante communauté hispanique, Buenos Aires représentait un marché sûr pour les artistes ibériques. On y décèle d'ailleurs un protectionnisme sans doute lié à un sentiment nostalgique – voire patriotique, identitaire – d'une clientèle qui cherchait des tableaux de petit format pour illustrer les souvenirs des terres d'où elle était originaire.

Le marché de l'art argentin⁴⁰ représentait la motivation principale du déplacement pour les artistes espagnols : « Je veux voir cela. Artal raconte des prodiges », témoigna le célèbre peintre espagnol Joaquim Sorolla i Bastida (1863-1923)⁴¹. L'Espagne ne bénéficiant que d'une faible structure marchande, l'unique marché parallèle au système officiel de commandes ou d'achats de l'État était régenté par la bourgeoisie industrielle et était encore limité⁴². À Buenos Aires, la dynamique et l'efficacité du marché pour l'art hispanique, dont le développement a donc fortement contribué à l'immigration artistique

³³ María Laura San Martín, *Breve historia de la pintura argentina contemporánea* (Buenos Aires : Editorial Claridad, 1993), 39.

³⁴ Pour une étude profonde du marché de l'art à Buenos Aires à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, voir María Isabel Baldasarre, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires* (Buenos Aires : Edhasa, 2006).

³⁵ Baldasarre, *Los dueños del arte*, 204.

³⁶ In *El Diario del Comercio* (Buenos Aires), repris dans A., « Exposición de obras de arte españolas en Buenos Aires », *La Ilustración artística*, n. 846 (Barcelone, 14 mars 1898), 172.

³⁷ In Justo Solsona, « Exposición de pinturas en Buenos Aires. Arte moderno español », *La Ilustración artística*, n. 930 (23 octobre 1899), 683-684.

³⁸ In *La Nación*, Buenos Aires, 10 novembre 1897, 2 : « muy pocas veces ha sido dado admirar aquí en Buenos Aires un conjunto tan numeroso de interesante de obras de mérito real y positivo como el que encierra esta exposición, que constituye para esta capital un verdadero acontecimiento artístico ».

³⁹ Ces informations ont été tirées de l'ouvrage de Fernández García, *Arte y emigración* (notamment les pages 37, 76-79, 118-119), auquel nous renvoyons le lecteur pour plus d'informations sur ces galeries.

⁴⁰ Pour une étude approfondie du marché de l'art à Buenos Aires, voir Baldasarre, *Los dueños del arte*.

⁴¹ In Juan José Soiza Reilly, « Lo que dice Sorolla », *Caras y caretas*, 467 (14 septembre 1907), 71-73 : « Quiero ver aquello. Artal me cuenta prodigios ». Toutes les traductions sont miennes.

⁴² Francesc Fontbona, « El naixement del mercat artístic a Catalunya », Miquel Àngel Codes et al. (dir.), *La febre d'or. Escènes de la nova burgesia* (Barcelone : Obra Social La Caixa, 2011), 46-53.

espagnole, étaient assurées par des personnalités comme Artal, Pinelo ou encore Justo Bou Álvaro (1882-1959). En prenant en charge l'importation d'œuvres depuis la Péninsule et en établissant des liens entre les artistes et les collectionneurs, ces marchands d'art réussirent à entretenir la diffusion de l'art espagnol à Buenos Aires. Aussi contribuèrent-ils à habituer le regard et à façonner le goût du public local grâce à la régularité des manifestations proposées. Les propos d'Artal, écrits dans une lettre à Sorolla en 1897, témoignent du bon accueil de l'art espagnol en terres argentines : « cette République qui n'achetait jusque-là que des peintures françaises et italiennes bon marché, commence à choisir, à demander et à payer de bons tableaux de nos maîtres »⁴³.

Les Espagnols se faisaient connaître aussi par leur collaboration avec la presse locale illustrée, le moyen le plus efficace de vivre de son art. L'étude des revues permet effectivement de constater la forte présence espagnole dans la vie artistique *porteña*. L'Andalou Manuel Mayol (1865-1929) eut un rôle clef dans l'édition de revues illustrées, et notamment des célèbres *Caras y Caretas*, *Fray Mocho* et *Plus ultra*, dont il fut à l'origine. Ces périodiques, bien qu'édités en Argentine, étaient illustrés majoritairement par des Espagnols installés à Buenos Aires, tels le Galicien Juan Carlos Alonso (1886-1945)⁴⁴, le Castillan Arturo Eusevi (1860-1933)⁴⁵, ou encore les Asturiens Alejandro Sirio (1890-1953)⁴⁶ et Fermín Arango Barcia (1874-1962). Une abondante presse espagnole – proche de la centaine – était publiée à Buenos Aires, comme *El Correo Español*, paru entre 1872

et 1905⁴⁷. Les Catalans, qui étaient une des communautés les plus nombreuses parmi les Espagnols de Buenos Aires, ont publié à eux seuls une quarantaine de revues. *Ressorgiment*, parue entre 1916 et 1972, en est un exemple. Mais les Espagnols illustraient aussi les publications gérées par des Argentins : *Don Quijote*, *La Bomba* ou *El Cascabel*, un hebdomadaire satirique illustré publié depuis 1892, dirigé par Enrique Coll et illustré par Arturo Eusevi, Francisco Fortuny, Nicolau Cotanda et Joaquín Vaamonde Cornide (1872-1900)⁴⁸ parmi beaucoup d'autres. La pratique de l'illustration leur permettait de bénéficier de rentrées financières non négligeables et de diffuser leur œuvre auprès du grand public.

Si en Espagne les expositions nationales des beaux-arts orientaient le goût et conditionnaient – à travers les achats de l'État et les prix – l'orientation d'un marché de l'art encore faible, en Argentine l'absence de manifestations officielles entraînait deux réalités : d'une part, les achats de l'État se faisaient dans les galeries privées⁴⁹, et d'autre part, le public – issu principalement de la bourgeoisie – n'était pas influencé par des prix remis dans les expositions, par un quelconque goût officiel ni par les choix des jurys. Cette liberté d'exposer, sans l'obligation de devoir soumettre le travail à une commission officielle, et l'existence d'un système d'expositions qui leur était favorable, attirait les artistes.

Réception de l'art espagnol à Buenos Aires

Nous avons mis l'accent jusque-là sur la présence de l'art espagnol à Buenos Aires, sa diffusion et l'accueil qu'en fit la communauté espagnole, en organisant des expositions et en acquérant des œuvres. Il s'agit à présent d'étudier la réception que le milieu artistique local a donné à cette production. Si le nombre croissant d'expositions et

⁴³ Cité dans dans Baldasarre, *Los dueños del arte*, 207 : « esta República que hasta ahora sólo adquiriría las pinturas francesas e italianas baratas pero malas, ya empieza a seleccionar y pide y paga los buenos cuadros de nuestros maestros. »

⁴⁴ Alonso arriva en Argentine à l'âge de treize ans. C'est dans sa ville d'adoption qu'il commença à s'intéresser à l'art. Comme c'était le cas pour beaucoup d'autres artistes, parallèlement à son activité d'illustrateur, Alonso participa aux expositions nationales de peinture organisées à Buenos Aires depuis 1911, et à celles de Madrid. Cf. José Francés, « Un artista español en la Argentina : Juan Alonso », *El año artístico*, Madrid, 1917, 334-337, et Ana María Fernández García, *Arte y emigración. La pintura española en Buenos Aires*, 57.

⁴⁵ Eusevi arriva à Buenos Aires en 1888 ayant été engagé en tant que scénographe par le théâtre Onrubia. Il participa activement aux expositions artistiques de l'association « La Colmena artística ». Cf. Gesualdo, Biglione, Santos, *Diccionario de artistas plásticos en la Argentina*, 326.

⁴⁶ Pseudonyme de Nicanor Bambino Alvarez Díaz. Cf. *Alejandro Sirio*, catalogue d'exposition (Oviedo : Museo de Bellas Artes de Asturias, 1990).

⁴⁷ Marcelo Hugo Garabedian, « El correo español de Buenos y la prensa española en el Río de la Plata. Nuevas enfoques para su estudio », *Historia: Questões & Debates*, Curitiba, n. 56 (janvier-juin 2012), 159-177.

⁴⁸ Cf. J. Naya Pérez, « Joaquín Vaamonde », *Generación Doliente*, La Corogne, 1977.

⁴⁹ Fernández García, *Arte y emigración. La pintura española en Buenos Aires*, 69.

les ventes prouvent la bonne intégration de l'art espagnol dans le marché de l'art argentin, les critiques de la presse et les écrits d'artistes témoignent au contraire d'un sentiment mitigé au sein du milieu artistique.

En effet, la réception de la production espagnole par les artistes locaux était loin d'être homogène. Si certains Argentins admiraient dans les expositions l'œuvre de personnalités telles que Anglada-Camarasa – en devenant même des épigones –, d'autres se montraient hautement hostiles à ces manifestations, ainsi qu'en témoignent des écrits de l'époque :

dans cette ville on organise assez régulièrement, deux fois par an plus ou moins, quelque chose que l'on appelle prétentieusement « Exposition de peinture espagnole » [...]. Sur la peinture espagnole moderne, nous sommes relativement bien informés [...]. Là il n'y a ni peinture ni rien de semblable ; des médiocrités par ici, des médiocrités par-là, mauvais ceci, encore plus mauvais cela... et ce ne sont pas des toiles qu'il manque [...] ; ce qu'il manque ce sont des œuvres, ce sont des peintures, c'est de l'art⁵⁰.

Adressée par un groupe de jeunes argentins à la revue madrilène *España*, cette lettre atteste à la fois de la connaissance de l'art espagnol moderne par les artistes locaux ainsi que de la préoccupation des Argentins pour l'idée que l'on se faisait d'eux en Espagne :

Nous nous adressons à *España* [...] afin qu'elle oblige les organisateurs des expositions à agir avec plus d'honnêteté, ou qu'elle conseille les artistes mêmes de se soucier davantage pour les choses qu'ils nous envoient, puisque nous avons nous aussi avancé avec le progrès et il n'est déjà plus possible de nous surprendre avec certaines choses⁵¹.

Les œuvres que les Espagnols envoyaient en Argentine étaient jugées de moindre qualité que

les productions qu'ils destinaient aux expositions nationales et surtout françaises. Cette réalité était vécue par les artistes argentins comme un mépris de la part de certains Espagnols qui choisissaient d'envoyer à Buenos Aires des paysages, des scènes de genre ou de thématique folklorique d'une qualité artistique qu'ils considéraient mineure.

Pourtant, si les Espagnols continuaient à envoyer ce type de pochade c'est qu'il y avait un public pour cela. Outre l'intérêt que les compatriotes fixés à Buenos Aires portaient sur cette production, le public local se montrait tout aussi captivé. Cette réception ne tenait pas compte seulement de l'œuvre elle-même, mais aussi de la trajectoire internationale – et encore une fois surtout française – des auteurs. En effet, l'élite intellectuelle argentine de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e étant profondément francophile, l'appréciation que le public français portait sur l'art espagnol était pour elle une garantie à l'heure des choix artistiques. Si les intellectuels argentins s'étaient tournés vers la France – qu'ils considéraient comme étant plus évoluée que l'Espagne – c'était également pour fuir la lourde charge symbolique d'un passé commun, pas si lointain, marqué par l'histoire coloniale. Cette rancœur était renforcée par l'opinion que les Français avaient de leur voisin du Sud. En effet, tout au long du XIX^e siècle, l'Espagne demeurait pour les Français un pays exotique et fabuleux qu'ils assimilaient volontiers à l'Orient. « Je demeurais frappé de l'extrême analogie de l'Espagne avec l'Orient », écrivit Antoine de Latour dans ses souvenirs de voyage, en 1854⁵². Cette considération entraîna une production de sujets mettant en scène le folklore et le pittoresque hispaniques, des sujets très en vogue. Le public français lui réservait un bon accueil, doté d'un imaginaire solidement construit grâce aux voyages en Espagne entrepris par les hommes de lettres français depuis les années 1820 (on connaît l'œuvre de Théophile Gautier, Prosper Mérimée, Edgar Quinet), et habitué qu'il était aux œuvres

⁵⁰ « Correspondencia. Arte español en la Argentina », *España*, n. 236, (Madrid, 16 octobre 1919), 13-14 : « en esta ciudad se realiza en una forma bastante regular, dos veces al año mas o menos, una cosa que llaman, pretensiosamente, Exposición de Pintura Española [...] De pintura española moderna, nosotros andamos relativamente bien informados [...] allí no hay pintura ni nada que se le parezca ; bodrios aquí, mas bodrios allá, malo esto, peor aquello... y no son telas lo que faltan [...] ; lo que faltan son obras, es pintura, es Arte. »

⁵¹ « Correspondencia. Arte español en la Argentina », *España*, n. 236, 13-14 : « Nos dirigimos a *España* [...] para que les haga un llamamiento en el sentido de que obliguen a estos organizadores de Exposiciones a proceder con mas honestidad o a que les recomiende a los artistas mismos un poquito mas de preocupación por las cosas que nos mandan, que nosotros también hemos andado con el progreso y no se nos deslumbra ya con ciertas cosas. »

⁵² Antoine de Latour, *Un voyage : 1854* (Paris : Imprimerie Simon Raçon et Cie, 1855), 17. In Denise Bonnaffoux, *Images d'Espagne en France au détour d'un siècle (XIX^e-XX^e)* (Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 1999), 148.

d'inspiration hispanique réalisées par les peintres français comme Carolus-Duran ou Édouard Manet, influencés par Diego Velázquez, peintre espagnol du Siècle d'Or.

Au tournant du siècle, ce discours se nuance peu à peu : on relève dans les écrits français une volonté de rompre avec le mythe et la fantaisie superficielle. En 1904, Sarrasi publia les souvenirs de son séjour en Espagne dans un livre où il s'attacha à mettre en évidence les affabulations des récits des écrivains-voyageurs qui l'avaient précédé, pour les combattre avec une description de la société espagnole qu'il voulait des plus fidèles mais qui demeurait néanmoins caricaturale⁵³. Ce changement de la considération que les Français avaient pour l'Espagne n'a pas suffi à modifier le regard sur la production artistique du pays voisin. Et dans les deux premières décennies du XX^e siècle, les sujets régionaux et folkloriques demeuraient très convoités, ce qui amenait les mêmes Argentins à en produire, comme en témoigne la *Maja sonriente* peinte par Cesáreo Bernaldo de Quirós en 1907⁵⁴. Plus généralement, tout artiste célèbre (ou prétendument célèbre) dans les expositions parisiennes pouvait facilement séduire le public *porteño*. C'est le cas de Francisco Domingo, qui exposait régulièrement à Paris où il avait fixé sa résidence et dont l'œuvre se vendait très bien en Argentine, de Sorolla qui commença à être connu à Buenos Aires après avoir été invité en 1906 à la galerie parisienne de Georges Petit – capable grâce à son prestige et son réseau de conférer une légitimité à ses artistes⁵⁵ –, ou encore d'Ignacio Zuloaga, dont *La Gitanilla* (Fig. 2) est entrée dans le collections nationales après avoir été exposée avec succès à Paris chez le même galeriste en 1902.



Figure 2 : Ignacio Zuloaga, *La Gitanilla*, 1902, huile sur toile, 182 x 102 cm., Buenos Aires, Colección del Museo nacional de Bellas Artes

Pour les peintres espagnols de Buenos Aires, il s'agissait d'adapter la production aux attentes de la bourgeoisie locale – la nouvelle clientèle du marché de l'art –, ce qui était simplifié par la nature du goût argentin, porté vers ce qui plaisait en Europe. Une lettre d'Artal en témoigne. Adressée à Sorolla, elle contient des recommandations du marchand qui suggère au peintre de produire une peinture proche de celle de John Singer Sargent (1856-1925) ou de Paul César Helleu (1859-1927)⁵⁶, fortement susceptible

⁵³ Sarrasi (pseudonyme), *L'Espagne d'aujourd'hui* (Paris : Albin Michel Éditeur, 1904 – 4^e édition), 1.

⁵⁴ Cesáreo Bernaldo de Quirós, *Maja sonriente*, 1907, huile sur toile, 195 x 110 cm., Entre Ríos, Colección del Club Social de Gualaguay.

⁵⁵ Pour une étude approfondie sur le rôle de la galerie de Georges Petit dans le panorama artistique français, voir : Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques 1848-1918. Une histoire transnationale*, Paris, Éditions Gallimard, 2015, notamment p. 122-138.

⁵⁶ La lettre est mentionnée dans Baldassarre, *Los dueños del arte*, 219.

de plaire au public local, tourné vers ce qui rencontrait le succès à Paris notamment.

En France comme en Argentine, le choix stratégique de se fondre dans la masse en produisant des sujets facilement vendables était la condition de l'exportation de leur œuvre. À l'image des tableaux espagnols qui étaient présentés aux salons parisiens, le public argentin privilégia dans ses achats des œuvres de petit ou moyen format et de style plutôt conventionnel, comme des paysages ou des scènes de genre teintées de folklore hispanique (Fig. 3). Ainsi, le changement de goût qui s'opéra à Buenos Aires à la fin du XIX^e siècle, orientant le regard du public vers l'art espagnol, est lié au phénomène hispanophile survenu en France à la même époque. D'ailleurs, alors que l'exposition de peinture française célébrée au Jardin Florida à Buenos Aires en 1888 fut un échec, l'accrochage d'art espagnol organisé par la Cámara de Comercio Española la même année fit le bonheur du public⁵⁷. Mais cet engouement doit être nuancé : si l'art espagnol réussit à trouver une brèche et à se faire une place dans le marché de l'art argentin, il ne parvint pas à détrôner véritablement le modèle hégémonique français.

Bien qu'une partie des critiques, encouragés par la conscience identitaire propre au début du XX^e siècle, chercha à relever dans les œuvres locales un caractère national avec l'intention claire d'affirmer une identité artistique propre, le public argentin était toujours attiré par la valeur sûre que représentaient les artistes venus du *vieux continent*. L'art national, soutenu notamment dans les colonnes de la revue *Nosotros*, ne parvenait pas à s'imposer et était vendu à des prix moins élevés. Les origines espagnoles semblaient pouvoir garantir l'excellence artistique. Le critique d'art et peintre argentin Julio Payró (1899-1971) témoignait encore de cela dans le catalogue d'une exposition tardive consacrée en 1962 au graveur Pompeyo Audivert (1900-1977) :

L'Argentine est redevable de la province de Gérone : de là [...] sont arrivés trois artistes remarquables, Audivert [...], José Planas Casas et son neveu Jaume Batlle Planas, personnalités notables pour plusieurs aspects dans le panorama de la production artistique nationale. [...] Catalans d'hier et Argentins d'aujourd'hui qui sont arrivés en même temps, en 1911, sur nos plages⁵⁸.

Pourtant, la Catalogne était loin pour ces hommes : Pompeyo Audivert y était né l'année suivant l'installation de ses parents qui avaient quitté l'Argentine avec leurs enfants en 1899. C'est avec sa famille qu'il se retrouva à Buenos Aires en 1911. Par nécessité de participer à l'économie du foyer, il devint assistant chez un artisan graveur, également originaire de Catalogne, qui lui apprit le métier. José Planas Casas (1900-1960) arriva aussi avec sa famille à l'âge de onze ans⁵⁹. Joan Batlle Planas⁶⁰, son neveu, n'avait que deux ans lorsqu'il débarqua dans le port de la capitale argentine. German Taibo (1889-1919) y arriva aussi très jeune. Malgré une formation franco-argentine – débutée à Buenos Aires et complétée à Paris grâce au soutien d'une riche collectionneuse argentine –, Taibo présentait ses œuvres dans les expositions de peinture hispanique de la galerie Witcomb, intégrant ainsi la communauté artistique des Espagnols de Buenos Aires⁶¹.

L'Asturien Francisco Villar (1872-1951) gagna Buenos Aires avec sa famille à l'âge de onze ans et y resta pour toujours. Ses séjours européens furent stimulés par le milieu artistique argentin qui regardait sans cesse vers l'Europe. Il participa lui aussi régulièrement aux expositions de peinture espagnole organisées par Artal au Salon Witcomb⁶². L'importance donnée aux origines

⁵⁸ In Julio E. Payró, « Pompeyo Audivert, artesano magnífico », catalogue d'exposition rétrospective à la Galerie Van Riel de Buenos Aires, (du 20 août au 1^{er} septembre 1962), cité dans Leonardo Estarico, *Pompeyo Audivert*, collection « Pintores argentinos del siglo XX » série complémentaire « Grabadores argentinos del siglo XX », vol. 81 (Buenos Aires : Centro Editor de América Latina, 1982) : « La Argentina es deudora de la provincia de Gerona : de allí [...] nos legaron tres artistas notables, Audivert [...], José Planas Casas y su sobrino Jaume Batlle Planas, figuras sobresalientes por más de un aspecto en el panorama de la plástica nacional. [...] catalanes de ayer y argentinos de hoy que arribaron al mismo tiempo, en 1911, a nuestras playas. »

⁵⁹ Jorge A. Zerda, *Planas Casas*, collection « Pintores argentinos del siglo XX », vol. 96 (Buenos Aires : Centro Editor de América Latina, 1982).

⁶⁰ Julio E. Payró, *Veintidós pintores* (Buenos Aires : Poseidón, 1944), 49.

⁶¹ Cf. Francisco Pablos Holgado, *Pintores gallegos del novecientos* (La Corogne : Atlantico S.A., 1981), 151-153.

⁶² Cf. Gesualdo, Biglione, Santos, *Diccionario de artistas plásticos en la Argentina*, 914-915.

⁵⁷ Fernández García, *Arte y emigración*, 122.



Figure 3 : Joaquín Sorolla y Bastida, *La última copla*, 1904-1905, huile sur toile, 100 x 156 cm., Buenos Aires, Colección del Museo nacional de Bellas Artes (acquis de José Artal en 1911).

espagnoles des artistes arrivés très jeunes en Argentine est due au fait que, les familles immigrées demeurant en communauté, ils évoluaient dans un réseau espagnol. De surcroît, c'est en s'affichant comme tels qu'ils pouvaient participer aux expositions d'art hispanique et collaborer avec des revues qui étaient gérées en majorité par des Espagnols. Il était donc très valorisant pour ces artistes d'afficher leurs racines, même lointaines. Une stratégie reprise par les critiques et les marchands dans la presse et les livrets qui accompagnaient certaines expositions. La clientèle étant également d'origine péninsulaire pour la plupart, le circuit demeurait ainsi fermé.

Conclusion

Le choix de l'Argentine comme destination artistique répondait à la volonté des Espagnols de se tourner vers un système marchand plus important que celui de leur pays et vers une région

dans laquelle ils furent accueillis par une structure du marché de l'art qui leur était très favorable grâce à leurs origines. La réception de l'art espagnol à Buenos Aires bénéficia de la présence d'une communauté espagnole très solide, par le retour du goût – conditionné par l'inclination artistique des Français – pour tout ce qui venait de l'Espagne, et par le développement de réseaux hispaniques déjà mis en place. L'installation d'artistes espagnols et la présence d'œuvres espagnoles dans les expositions locales sont deux faits révélateurs du rayonnement international de Buenos Aires. La distance étant un obstacle important, les artistes optaient pour l'envoi de leurs œuvres au travers d'un marchand, ou décidaient d'y fixer leur résidence, parfois pour un certain temps, souvent définitivement. Pour la même raison, l'intégration des œuvres espagnoles dans le marché de l'art *porteño* était très encadrée. Les rapports avec les collectionneurs entraînaient des ventes directes ; le contact avec un marchand ouvrait les portes d'une salle d'expositions. Aidés

par leurs origines, les artistes espagnols parvinrent à imposer leur œuvre au public argentin, sans effort particulier pour s'accommoder aux attentes locales, comme ils avaient dû le faire pour convaincre le public européen.

Constatons, au terme de cette étude, que certaines villes comme Buenos Aires demeurent des « Nords » dans le « Sud », incarnant des centres névralgiques et attirant vers elles les regards internationaux, aussi bien intracontinentaux que transatlantiques. Dès lors, la relation Nord-Sud apparaît comme une condition fluctuante, de valeur relative, dépendant du point de vue de celui qui la définit. Le Nord, où l'on irait chercher des modèles, déterminerait ainsi le Sud – son (ses) Sud(s), ses périphéries –, où l'on irait pour promouvoir son œuvre et pour développer un réseau de disciples. Certes, le détour par l'Argentine des artistes espagnols n'eut pas le même retentissement que les voyages en France, où la reconnaissance par la critique se répercutait sur les ventes à échelle mondiale. Buenos Aires n'avait pas la renommée internationale qu'avait Paris. Mais, s'il est vrai que la consécration dans les galeries *porteñas* ne déterminait pas le succès en Europe, elle pouvait favoriser la circulation des œuvres d'un artiste dans d'autres pays latino-américains, Buenos Aires étant un centre artistique actif au sein du continent. Au travers de la presse qui, favorisée par la langue commune, circulait au sein du continent, les artistes des pays voisins recevaient l'écho des manifestations artistiques célébrées dans la capitale argentine. Les mobilités des Espagnols en Amérique latine déclenchèrent une migration inverse, entraînant une circulation bidirectionnelle d'artistes et d'œuvres. Mais, dans ce flux d'individus et d'iconographies, l'Espagne occupe une position plus complexe en devenant un lieu indéfini entre le « Nord » et le « Sud ».