

Magistère « Relations Internationales et Action à l'Étranger »
Université Panthéon-Sorbonne Paris 1

Mémoire de fin d'études

**La diffusion internationale d'une oeuvre d'art:
l'exemple du peintre argentin Victor Magariños D.**

Période 1980-2004

Directeur de mémoire: Mme Valérie Sandoz
Co-directeur: Mr Carlos Rabasso
Co-directrice argentine: Mme Dolores Rubio

Remerciements

Je tiens à remercier ma directrice de mémoire, Mme Valérie Sandoz, mon co-directeur, Mr Carlos Rabasso, toute l'équipe du Magistère de Relations Internationales et Action à l'Etranger et en particulier le secrétariat pour leur aide et leur disponibilité.

Je souhaite remercier en particulier Mme Dolores Rubio pour son aide tout au long de ce travail et sa compréhension.

Je remercie aussi l'Association des Amis de Victor Magariños D., Marie-Jo, Michèle, Sebastian et Utopos pour leur présence et leur aide logistique et technique.

Sommaire

Préface.....	5
Introduction.....	6
I. 1980-1993: Des possibilités de diffusion internationale limitées.....	8
A. Caractéristiques de l'oeuvre de Victor Magariños D.....	8
1. Victor Magariños D., un artiste au XXème siècle.....	8
2. Réflexion philosophique sur le devenir de l'art.....	12
3. L'artiste créateur: un militant social.....	14
B. Le contexte général.....	16
1. Le contexte national argentin: le retour à la démocratie.....	16
2. Le contexte international.....	18
3. Les pays en voie de développement et la domination artistique...22	
C. Victor Magariños D. et la diffusion de son oeuvre.....	26
1. Le retour dans les salles d'exposition.....	26
2. La politique de diffusion.....	28
3. Transmission de l'oeuvre philosophique et artistique.....	36
a. Conservation physique de l'oeuvre.....	36
b. Transmission de la réflexion.....	38
II. 1994-2004: l'Association des Amis de V. Magariños D., nouvelle politique de diffusion de l'oeuvre.....	42
A. L'oeuvre artistique orpheline.....	42
1. La création de l'AAVMD.....	42
2. Le projet de la fondation et la pensée de Victor Magariños D....	44

3. La création d'un mythe.....	47
B. Nouveau contexte de diffusion.....	49
1. Un contexte économique national favorable.....	49
2. Adapter la diffusion au nouveau contexte international.....	51
3. Une politique de diffusion différente.....	53
C. Les perspectives de diffusion.....	57
1. Réaliser les objectifs à long terme.....	57
2. La pérennisation de la fondation.....	60
3. Valorisation d'un héritage culturel continental.....	63
Conclusion.....	66
Annexes.....	68
-Bibliographie.....	69
-Biographie sommaire de Victor Magariños D.....	73
-Entretiens (extraits) avec Dolores Rubio.....	75
-Entretiens (extraits) avec María Inés Azzari.....	81
-Entretiens (extraits) avec Naón Soibelzohn.....	82
-About Victor Magariños D., press releases and correspondence excerpts.....	85
-Extrait des écrits de Victor Magariños D. <i>Vantongerloo et l'art, Au-delà des Dernières Tendances</i>	88
-Extrait des écrits de Victor Magariños D. <i>The Decadence and the Visual Arts, Message to the New Generations</i>	90
-Résumé des objectifs et réalisations de l'AAVMD présentés pour le Fondo Cultura BA.....	92

“El sonido del mar es el mas viejo del mundo, y caminar por la orilla es como contemplar el cielo desde un observatorio astronomico: un ejercicio de humildad, de empequenecimiento. En ambos casos te enfrentas a una escala que no puedes aprehender. En una de las rocas habia por lo menos diez mil mejillones.”

John Berger, *Un pintor de hoy*, 1958.

Préface

Ce mémoire est le résultat d'un travail de deux années de recherche, dans le cadre d'un stage dans le Centre d'Art Victor Magariños D. de Buenos Aires en Argentine en 2004 et par la suite lors de nombreux échanges et entretiens avec les membres de l'Association des Amis de Victor Magariños D. (AAVMD D.), et notamment avec sa présidente, Mme Dolores Rubio. Cette étude correspond à un souhait de la présidente Mme Dolores Rubio, d'approfondir la recherche sur une partie encore peu étudiée de l'oeuvre et de la vie de Victor Magariños D., la diffusion de l'oeuvre dans les années 1980 et 1990, juste avant la mort du peintre en 1993. Il m'a semblé intéressant de prolonger cette étude en considérant les apports de la fondation AAVMD D. pour cette diffusion à partir de sa création cette même année.

Ce mémoire n'est pas celui d'une étudiante en histoire de l'art, il a justement pour but d'apporter un autre angle d'approche, interdisciplinaire, faisant appel à la géopolitique, à la sociologie, à l'économie et aux relations internationales. Le fait de ne pas être spécialisée en histoire de l'art argentine a été une réelle contrainte lors de la réalisation de cette étude. Il faut donc s'attacher principalement au caractère interdisciplinaire de ce mémoire pour en comprendre les enjeux. Au-delà de l'exemple de Victor Magariños D., ce travail permet d'évaluer la place d'un pays en développement comme l'Argentine dans les relations culturelles internationales.

Introduction

Les échanges internationaux culturels et artistiques ont connu un essor réel au XXème siècle. Au-delà des échanges économiques, à tous les niveaux, étatique comme individuel, il existe un intérêt à partager des traditions, des évolutions ou des recherches techniques dans les domaines artistiques. L'artiste humaniste ne crée pas pour une communauté nationale, il recherche un universalisme allant au-delà des préoccupations locales, il recherche une transcendance autre. En partant de ce postulat, l'artiste est un acteur direct des relations internationales dans la mesure où son objet final est la recherche d'un dénominateur commun à l'humanité, ce que le peintre argentin Victor Magariños D. appelle une *vérité universelle*. Il existe deux niveaux de compromis entre un artiste et la société, en tant qu'individu il peut être engagé ou non en faveur du devenir de l'humanité, ce qui est le cas de Victor Magariños D., et par ailleurs l'oeuvre d'art est toujours un langage universel, que l'artiste soit engagé ou non. L'universalité du langage artistique permet une communication entre individus d'origines différentes et cet échange semble essentiel pour une meilleure compréhension entre les peuples.

L'Argentine a occupé une place plus ou moins importante au sein de la communauté internationale au XXème siècle. Après une forte croissance économique au début du siècle qui a amené l'apogée des années 1930, elle a peu à peu perdu cette position internationale. Dans le domaine artistique, l'Argentine et l'Amérique latine en général sont peu représentées au niveau international. Les deux grands pôles de création artistique mondiaux, surtout pour la période concernant les années 1980 à 2004, sont New York et Paris. Il existe une relation de pouvoir dans les relations culturelles qui détermine les possibilités de diffusion d'une oeuvre à l'échelle internationale. Les artistes de quelque pays que ce soit dépendent directement de la place de leur pays dans les relations internationales en ce

qui concerne la diffusion de leur œuvre. En ce sens, les artistes argentins sont contraints par les difficultés de leur pays sur la scène internationale et bénéficient de peu d'aides à la diffusion car les programmes de coopération internationale tournés vers ce pays sont réellement limités.

La « diffusion artistique » correspond à un processus de propagation de l'image de l'œuvre à un public dans un but commercial ou non, dans le cadre d'expositions, de reproductions ou de publications. La diffusion est le prétexte à une rencontre et donc à un échange entre une création artistique et un public.

C'est dans cette perspective que l'étude de la diffusion de l'œuvre d'un peintre argentin de trajectoire internationale semble intéressante. L'objectif de ce mémoire n'est pas d'évaluer le degré de diffusion internationale de l'œuvre de Victor Magariños D. pendant la période 1980-2004 car elle est très limitée. L'analyse ponctuelle du degré de diffusion de l'œuvre de Victor Magariños D. ne permettrait pas d'obtenir une vision globale de ce que représente la diffusion de l'œuvre d'un artiste d'un pays en développement dans le marché de l'art international aujourd'hui. *En revanche il semble intéressant d'analyser les facteurs contraignant cette diffusion, que ce soit l'artiste lui-même ou les contraintes internationales.* Cette étude vise donc à évaluer quelles sont les variables qui favorisent ou empêchent la diffusion internationale de l'œuvre d'un artiste d'un pays en développement, au-delà de l'exemple concret de Victor Magariños D.

La période choisie correspond au retour du peintre argentin après trente trois années d'absence dans les salles d'expositions de Buenos Aires, à partir de 1980, jusqu'à l'actualité récente de l'Association des Amis de Victor Magariños D. qui assure la conservation et la diffusion de l'œuvre depuis la mort du peintre en 1993. Cette période permet d'analyser les conditions de diffusion contemporaines à l'artiste et les changements occasionnés à partir de sa disparition physique. Cette phase de transition est un élément déterminant dans le processus de reconnaissance d'une œuvre artistique.

L'étude se scinde donc en deux temps, correspondant aux deux problématiques suivantes: quels facteurs ont limité la diffusion de l'œuvre de Victor Magariños D. dans le contexte international des années 1980 et au début des années 1990? Et quelles nouvelles possibilités de diffusion sont apparues à partir de la création de la fondation en 1993?

La diffusion d'une œuvre comme celle de Victor Magariños D. dépend de facteurs tant individuels que globaux, conséquence de facteurs internationaux particuliers à chaque période.

PREMIERE PARTIE

1980-1993: Des possibilités de diffusion internationale limitées

A. Caractéristiques de l'œuvre de V. MAGARIÑOS D.

Pour comprendre les circonstances de diffusion de l'œuvre de Victor Magariños D. il convient de donner quelques détails sur le contenu de l'œuvre et les conditions de sa création.

1. Victor Magariños D.D, un artiste au XXeme siècle

Les archives disponibles sur l'œuvre de l'artiste sont aujourd'hui regroupées au Centre d'Art Victor Magariños D. et sont pratiquement l'unique lieu de référence pour analyser sa trajectoire. Ces archives ont été organisées par Andrea Giunta, docteur en Histoire de l'Art de l'Université de

Buenos Aires, en 2000. Ces sources premières utilisées pour la réalisation de cette étude viennent de la maison de Victor Magariños D. qui a lui-même gardé et plus ou moins ordonné tout ce qui pourrait par la suite expliquer ses choix artistiques et aider à la diffusion et à la compréhension de son oeuvre à long terme. Très peu de documentation existe sur l'oeuvre de Magariños D., le livre intitulé *Magariños D.* publié en 1999 par l'Association des Amis de Victor Magariños D. est la principale source secondaire. L'écrit de Magariños D. en hommage à Georges Vantongerloo publié en 1982 par la Fondation Pirovano, et le *Cahier n°1* des écrits personnels de l'artiste publié en 2005 sont les seules publications directes de sa pensée. A celles-ci il faut ajouter les articles de presse, les catalogues des expositions et les diverses publications faisant référence à son oeuvre. Ceci compose l'essentiel des sources relatives à la trajectoire de l'artiste qui ont été utilisées dans ce mémoire, cela implique qu'il y ait très peu de sources critiques vis à vis de la pensée et de la création artistique de Magariños D. Il a donc fallu chercher à critiquer ces sources en faisant appel à des personnes ayant connu directement le peintre et son parcours. Des entretiens personnels avec sept personnes, entre lesquelles des anciens élèves et artistes contemporains de Magariños D., un critique d'art ayant publié des articles le concernant, une historienne de l'art ou des membres de l'Association des Amis de Victor Magariños D. La distance critique par rapport aux sources est d'autant plus délicate qu'il existe peu de travaux de recherche sur la période étudiée de 1980 à 2004.

Sans revenir sur toute la biographie* du peintre, il est important de rappeler les grandes lignes qui peuvent expliquer ses choix et ses possibilités en matière de diffusion artistique. Il est né en 1924 à Lanus, dans la province de Buenos Aires en Argentine, dans une famille immigrée de Galice. Son père était ouvrier des chemins de fer et malgré sa désapprobation, Victor Magariños D. décide de devenir peintre à l'âge de seize ans. Cet élément est important dans le sens où son appartenance

* Voir annexe [page](#)

sociale et les obstacles qu'ils a dû franchir pour réaliser une carrière artistique n'ont jamais disparus au cours de sa vie et marquent un dévouement réel au service de l'humanité. Il suit une formation artistique classique à l'Ecole des Beaux Arts de Buenos Aires. A vingt trois ans, il reçoit le prix Prins de l'Académie des Beaux Arts Argentine, très tôt il est reconnu par la critique et par le milieu artistique, ce qui lui permet d'exposer individuellement dans la Galerie San Cristobal de l'Institut d'Art Moderne de Buenos Aires. C'est à partir de ce moment que Victor Magariños D. prend conscience de ses possibilités artistiques et de la nécessité de poursuivre dans cette voie. La bourse d'étude du gouvernement français qu'il obtient en 1951 lui permet de passer un an à Paris où il entre en relation avec Fernand Léger, Max Bill et Georges Vantongerloo. Ensuite il est invité à Amsterdam en 1953, il participe à la Biennale d'art contemporain de Venise en 1956, il expose dans plusieurs galeries de Buenos Aires, au Musée Guggenheim de New York, ou au Venezuela entre autres avant les années 1980.

Pendant quatre ans il est professeur à l'Ecole Nationale des Beaux Arts P. Pueyrredon de Buenos Aires, entre 1958 et 1962, ce qui lui permet de diffuser sa pensée sur le devenir de l'art et d'établir des liens particuliers avec ses élèves qui, par la suite, permettront d'élargir le champ de diffusion de l'oeuvre. A partir de 1967 il décide de se retirer dans un lieu mieux adapté à sa création artistique. Il s'installe à Pinamar dans la province de Buenos Aires, au bord de l'océan Atlantique, dans une petite maison qu'il construit suite à la vente de quatre tableaux lors de l'exposition collective de l'Institut Di Tella de Buenos Aires de 1964. Ce lieu correspond mieux à sa nécessité créative: la solitude en contact direct avec la nature. Ce choix correspond aussi à une volonté de se distancier de l'aliénation qu'il ressent dans la métropole latino-américaine et des circuits commerciaux de l'art et des tendances à la mode dans le milieu artistique portègne. Sa décision de partir répond à la certitude qu'il n'est plus capable de s'adapter à un tel environnement, il a besoin de se rapprocher de la nature car elle seule lui

permet d'être en accord avec sa création artistique. Durant toute sa carrière artistique il a dénoncé l'art « divertissement » répondant aux courants en vogue, l'art à la carte, l'art commercial primé par les salons et grands rendez-vous artistiques, loin de ce qu'il considère être l'art à savoir un « processus créateur » désintéressé au service de l'humanité.

Durant trente trois ans, entre 1951 et 1984, Victor Magariños D. n'expose que collectivement en Argentine, il ne réalise ses expositions individuelles qu'à l'étranger. Ceci correspond à un choix qu'il explique en fonction du contexte politique et social argentin marqué par la succession des dictatures. On reviendra plus loin sur les raisons de cette absence.

S'il ne réalise que très peu d'expositions individuelles, il est reconnu dans le milieu artistique comme une référence de l'art abstrait. Selon les articles de presse publiés en 1999 par *El Cronista** ou le *Buenos Aires Herald*** entre autres, suite à l'exposition retrospective au Musée des Beaux Arts de Buenos Aires, son oeuvre se scinde en trois mouvements: art figuratif de ses débuts à la fin des années 1940, ce qui correspond à sa période de formation artistique classique; art abstrait-constructiviste entre 1950 et 1960; et art cosmologique à partir de 1970. Il utilise l'expression "art cosmologique" pour la première fois dans un essai théorique intitulé *Au-delà des dernières tendances* écrit en 1977 en hommage au peintre belge Georges Vantongerloo. Ce langage artistique répond à une nécessité de trouver des lois régissant l'univers, c'est pourquoi il utilise des séries de formes géométriques telles que des cercles, des croix ou des points pour symboliser les phénomènes cosmiques. Pour Victor Magariños D., il existe un ordre interne dans l'univers correspondant à une harmonie des formes, des espaces, des relations et des couleurs et cet ordre, répondant à des lois universelles, peut être transcrit grâce au langage propre de l'artiste. Magariños D. écrit ainsi, en faisant référence à son oeuvre *Attraction-Répulsion* de l'année 1980: « Dans mes tableaux, le relief signifie le monde

* Article daté du 9 juillet 1999.

** Article daté du 18 juillet 1999.

concret, et la couleur le monde abstrait. La projection de l'ombre des reliefs sur la surface reproduit le mouvement et la sensation de l'expansion cosmique »*.

2. Réflexion philosophique sur le devenir de l'art

Victor Magariños D. reçoit une formation artistique relativement traditionnelle et c'est grâce à une nature morte de style classique qu'il obtient le Prix Prins de l'Académie des Beaux Arts de Buenos Aires en 1947. Il est à l'origine de la création du "Grupo Joven" en 1946 qui rassemble une dizaine de jeunes artistes argentins et qui conduit une réflexion alternative aux courants artistiques classiques durant plus de deux décennies. Grâce à ses rencontres lors de son passage à Paris, il commence à élaborer ses propres réflexions théoriques sur le devenir de l'art, qu'il diffuse sous forme de pamphlets ou dans des revues artistiques comme *Ver y Estimar*, dirigée par le critique d'art Jorge Romero Brest et publiée à Buenos Aires. La plupart des écrits signés Grupo Joven sont issus de ses travaux de recherche artistique.

En tant que professeur de l'Ecole Nationale des Beaux Arts, il porte un regard critique sur le milieu artistique et sur les tendances créatives et incite au débat pendant et en dehors de ses cours**.

Le peintre uruguayen du début du XXème siècle Joaquin Torres García a eu une influence étendue sur la majorité des peintres argentins de la génération de Victor Magariños D. comme Antonio Berni ou de la génération suivante, comme Adolfo Nigro ou Alberto Delmonte. Si V. Magariños D. reçoit aussi l'héritage du maître uruguayen pendant ses premières années de création artistique, il cherche rapidement d'autres modèles plus proches de sa vision de l'art comme langage universel. Le

* « *Au-delà des Dernières Tendances* », Victor Magariños D., 1977, Pinamar, Argentine.

** Voir entretien avec Aldo Galli, ancien élève de Magariños D., annexe [page](#)

peintre abstrait Georges Vantongerloo est sa source d'inspiration la plus importante, au-delà de l'oeuvre du maître belge, il admire son attitude face à la création artistique, sa manière de vivre l'art. Selon le jeune peintre argentin, il est le premier artiste à réaliser que l'invention et l'utilisation de la bombe atomique en 1945 représentent une révolution pour l'humanité. Selon Magariños D., comme les découvertes de A.Einstein en 1905 ont bouleversé l'humanité et par conséquent les processus créateurs à partir de 1908 avec l'apparition du cubisme, 1945 marque le début d'une nouvelle ère pour l'humanité, ce qu'il appelle « l'ère atomique »*. Cette conviction est renforcée par les découvertes technologiques qui suivent cet événement et qui permettent notamment à l'homme d'aller dans l'espace, de marcher sur la lune, ou de communiquer par d'autres moyens. Magariños D.est convaincu que « l'artiste créateur » ne peut ignorer ces éléments lorsqu'il crée une oeuvre car il considère que l'artiste a un rôle social, il doit participer à la création de « l'homme nouveau », capable de voir au-delà de sa réalité locale. Il accompagne l'humanité dans sa recherche d'une société meilleure. Pour lui l'absence « d'objectif commun » unificateur au sein de l'humanité entraîne une crise qui atteint l'art mais aussi l'être humain et qui ne peut cesser que si l'artiste prend en compte l'homme, son destin et sa prise de conscience de faire partie d'un espace qui va au-delà des trois dimensions, d'un tout « cosmologique ». Victor Magariños D. considère que l'artiste a un rôle primordial permettant d'atteindre une harmonie planétaire. Dès les années 1970-1980 il considérait que le monde allait se globaliser et que l'art permettait d'accompagner ce mouvement pour que la nouvelle « civilisation planétaire » soit une synthèse des connaissances et richesses de chaque partie du monde**.

* *Discours "Monde intérieur et monde extérieur chez l'artiste contemporain", Musées Royaux des Beaux Arts, Bruxelles, octobre 1986.*

** *Idem.*

3. L'artiste créateur: un militant social

L'oeuvre de Magariños D. se compose de deux éléments qui se complètent, les oeuvres plastiques et les écrits personnels. Selon lui, l'artiste met au service de son environnement la recherche qui l'anime, il a un rôle social essentiel qui s'exprime notamment par l'oeuvre artistique mais aussi par l'écrit. Ces deux niveaux d'expression correspondent à des nécessités différentes, ce qu'il explique dans « le processus créateur doit aller au-delà de l'environnement où l'être humain accomplit son existence »*. Ses écrits théoriques ou réflexions personnelles sont l'expression de son attachement à l'environnement social, et les oeuvres plastiques sont l'expression de ses recherches artistiques, c'est une proposition d'ouverture à d'autres espaces éloignés de la réalité tridimensionnelle classique. Magariños D. a fait le choix de concentrer ses revendications sociales dans des articles, publiés ou non dans la presse, ou distribués de manière informelle. Ses oeuvres ne parlent pas à une communauté sociale en particulier, et ne se revendiquent d'aucune communauté en particulier. Les artistes argentins du XXème siècle comme Antonio Berni ont choisi au contraire d'utiliser l'oeuvre d'art comme langage direct d'une réalité sociale. La relation de Victor Magariños D. avec son oeuvre plastique est totalement distincte. Il cherche une "conception originale de l'univers", il ne cherche pas à satisfaire l'attente du spectateur c'est-à-dire que l'oeuvre lui parle "de la réalité objective, du monde qui nous entoure". L'écrit est nécessaire parce qu'il lui permet de rester en contact avec la réalité sociale, parce que l'artiste fait partie de la société et qu'il n'est pas une figure énigmatique vivant dans une autre réalité, il lui importe de s'exprimer par cela sur les enjeux sociaux tels que la crise économique, la globalisation, ou la fuite des cerveaux vers le "Nord". Dans ce sens, l'artiste a une responsabilité réelle car il a la capacité "d'étendre la pensée au-delà de l'environnement physique et d'ouvrir d'autres champs de

* « *Au-delà des Dernières Tendances* », Victor Magariños D., Pinamar, 1977.

recherche", son rôle de porte-parole dans la société ne passe que par l'écrit en ce qui concerne V. Magariños D., mais pour d'autres artistes il passe directement par l'oeuvre, c'est le cas pour Carlos Alonso ou Alberto Delmonte par exemple. Magariños D. considère que l'oeuvre d'art ne peut être anecdotique, car ce qu'apporte l'art c'est justement une possibilité de transcender la réalité sociale. Ceci n'implique pas qu'il rejette le rôle social de l'oeuvre d'art, au contraire, le stade ultime auquel accède l'individu par l'intermédiaire de l'oeuvre amène à reconsidérer le devenir de l'humanité comme un tout. L'art possède donc une valeur sociale mais qui n'apparaît pas forcément concrètement dans la création de l'oeuvre. Cela peut aussi expliquer que V. Magariños D. a écrit tant de manifestes, essais philosophiques et articles de presse, pour exprimer ce qu'il ne voulait pas introduire de manière directe dans ses oeuvres d'art.

Ce choix de ne pas faire interférer les revendications sociales et la réalisation artistique a renforcé chez l'artiste la nécessité de s'exprimer régulièrement dans les journaux locaux et nationaux lorsqu'il considérait que le devenir de l'humanité était en jeu.

Ainsi les écrits et l'oeuvre plastique ont suivi des modes de diffusion très différents, si l'oeuvre plastique s'est diffusée à l'international, les écrits sont restés très centrés sur le contexte local, et principalement la province de Buenos Aires à partir des villes de Pinamar et de Buenos Aires Capitale Fédérale.

B. Le contexte général

1. Le contexte national argentin: le retour à la démocratie

Victor Magariños D. est un artiste engagé et dans ce sens, le contexte politique et social qui l'entoure est prépondérant dans l'explication de ses choix en matière de diffusion, bien que l'oeuvre en elle-même ne soit pas

porteuse d'une revendication sociale directe. C'est par ses actes et par la création artistique que Magariños D. se définit comme acteur social engagé au service de la communauté, ses écrits signalant les travers de la société et ses oeuvres donnant à celle-ci la possibilité de s'inventer un autre futur.

L'histoire argentine du XXème siècle est une histoire d'alternance de périodes plus ou moins démocratiques et de dictatures. La dernière dictature qui a duré sept ans, entre 1976 et 1983, a été l'une des plus meurtrières d'Amérique Latine. Elle a fait plus de 30.000 disparus et a marqué profondément la conscience collective. Le problème de l'identité dans le peuple argentin ne cesse d'être un thème de réflexion et notamment de recherche artistique, que ce soit dans le cinéma, le théâtre, la danse ou les arts plastiques. Les témoignages portant sur cette période montrent que la peur, l'angoisse de la disparition et l'impossibilité de faire le deuil sont présents à tous les niveaux de la société.

Les années 1980 ont donc marqué le passage d'une des dictatures les plus traumatisantes à la démocratie et ont fait naître un besoin de justice. Entre 1985 et 1988 les responsables de la dictature ont été jugés mais amnistiés par la loi de « punto final » et « obediencia debida » de 1988, cependant la lutte pour la justice a perduré après cette décision jusqu'à obtenir l'abolition de ces lois. Toutes les générations ont été marquées par cette dictature et le souvenir de cette période reste présent alors que le travail de mémoire ne fait que commencer en 2005 avec les lois d'abolition des amnisties faites aux militaires en 1988 et le début des mises en accusation.

Du fait de son isolement, Victor Magariños D. n'a pas été directement menacé par la dictature mais lors d'un événement culturel dans le Club Social et Sportif San Vicente de la ville de Pinamar en 1977 il a pris la parole et suite à ses propos il a été arrêté par les forces de police puis libéré le jour suivant. Durant la dictature, il a choisi de ne pas exposer ses oeuvres car, pour lui, cela aurait signifié apporter son soutien aux militaires. Magariños D. considérait que la restriction des libertés individuelles

représentait un des éléments qui porte le plus atteinte à la culture. Le retour à la démocratie correspond donc pour lui à une nouvelle possibilité d'exposer ses oeuvres dans un contexte politique et social favorable, ce que nous analyserons plus loin dans ce chapitre.

Les années 1980 marquent aussi un moment de dépendance économique par rapport au "Nord". Le pays dépend totalement des prêts de la Banque Mondiale et du Fonds Monétaire International et des importations extérieures, ce qui aggrave la dette extérieure et ne permet pas à la jeune démocratie argentine de retrouver la place importante dont elle disposait sur la scène internationale avant la Deuxième Guerre Mondiale. Ces difficultés financières se transfèrent directement aux possibilités d'aides à la création artistique. Cependant le retour à la démocratie permet aux artistes argentins d'accéder plus facilement à des aides notamment auprès des ambassades étrangères présentes à Buenos Aires, et ouvre un champ plus large d'espaces privés et publics de diffusion.

Le retour à la démocratie a laissé penser aux artistes argentins que la politique d'aide à la culture allait se développer, cependant les difficultés auxquelles le pays a dû faire face depuis 1983 n'ont pas permis aux gouvernements de mener des politiques d'aide à la création artistique de grande ampleur lorsque ceux-ci l'avaient prévu. Mais en général, la politique culturelle tout comme l'éducation sont restées des questions secondaires pour tous les gouvernements des années 1980 et 1990. Selon les chiffres officiels du gouvernement*, depuis l'arrivée au pouvoir du péroniste Nestor Kirchner en 2003, le budget du secrétariat à la culture a augmenté de façon significative en passant de 16 à 19 millions de pesos (soit l'équivalent de 4.5 à 5.5 millions d'euros) entre 2004 et 2005.

* Voir site internet : <http://www.buenosaires.gov.ar/cultura/observatorio/>

2. Le contexte international

Au-delà des spécificités du contexte argentin et de ses implications directes sur la diffusion de l'oeuvre de Victor Magariños D., le contexte international de la fin du XXème siècle est un facteur d'explication primordial des conditions de diffusion d'une oeuvre hors de son pays d'origine. Au-delà de l'importance de cette période dans l'oeuvre de Victor Magariños D.D, ces vingt dernières années du XXème siècle sont essentielles car elle marquent le passage de relations internationales bipolaires à multipolaires et marquent l'entrée dans une nouvelle ère où l'importance donnée à la culture change de nature. En ce qui concerne son oeuvre, cela correspond à une nouvelle volonté de la diffuser à un large public que ce soit à Buenos Aires ou à l'étranger. L'évolution du contexte international en parallèle donne un cadrage spécifique qui a tendance à ne pas favoriser l'organisation à l'étranger d'expositions artistiques. Plus qu'une simple fin de siècle, il me semble que cette période annonce le futur du XXIe siècle en ce qui concerne l'engagement des états en faveur de la création artistique. Après la Deuxième Guerre Mondiale, la création des grandes organisations internationales autour de l'ONU ont permis de développer l'aide aux artistes sous toutes ses formes, par la création de centres culturels, l'attribution de bourses ou la formation artistique. Ces programmes d'aide ont, en général, directement profité aux pays du nord dans lesquels ces organisations ont investi beaucoup dans de grandes infrastructures culturelles comme le Théâtre de Berlin par exemple. Ce phénomène s'est renforcé à la fin de l'ère coloniale avec la mise en place de vastes programmes de coopération culturelle entre les anciens pays coloniaux et leurs ex colonies, cela a été le cas pour la France qui a beaucoup investi à partir des années 1960 dans les politiques de coopération internationale avec l'Afrique. Or, vers la fin du XXème siècle, ce type d'aide est souvent remis en cause, et la fusion du Ministère de la

Coopération avec celui des Affaires Etrangères en 1999 en est un bon exemple. Ces politiques de coopérations ont souvent été taxées de néocolonialisme et donc elles ont été diminuées en tant que tel, ou elles ont été remplacées en partie par des aides orientées vers le développement économique comme les programmes de microcrédits par exemple. Ceci implique une diminution de l'aide globale aux activités considérées « improductives » comme l'activité artistique en particulier au profit d'aides au développement « rentables » à long terme. On assiste donc à un recul de tous les programmes à caractère culturel au profit de programmes à caractère économique. Ce mouvement général auquel sont confrontés les artistes est surtout perceptible dans les pays du "sud" car les projets qui ont aujourd'hui le plus de chances d'être financés sont ceux en lien avec une activité de développement économique. Il est plus facile d'obtenir des financements pour un projet de commerce équitable que pour un projet de sauvegarde du patrimoine culturel local. L'UNESCO, depuis l'arrivée du nouveau président Koichiro Matsuura, en 1999 a, semble-t-il, changé de stratégie, la part d'aides accordées au patrimoine pouvant générer une activité touristique a largement augmenté en défaveur de projets sans but lucratif. Les objectifs recherchés sont à court terme et non à long terme car les projets culturels à long terme sont beaucoup plus risqués. Pour prendre un exemple concret, l'ONG internationale de développement culturel Musique Espérance, présidée par le pianiste Miguel Angel Estrella, a demandé des fonds pour des projets culturels à long terme en Argentine or les incertitudes dues à la durée des projets ont impliqués des refus de financement de la part de l'Unesco.

De plus, il se produit à partir de la fin des années 1980 une rupture essentielle au niveau international car à cette période se termine la division manichéenne du monde en deux blocs et débute un autre "équilibre des forces" planétaire fondamental car il détermine notre avenir, comme la découverte de la bombe atomique a pu le déterminer en son temps. Si Victor Magariños D. explique sa production artistique comme réponse à la

révolution sociale et technique produite par les avancées scientifiques qui conduisent à la bombe atomique, il me semble que la crise sociale, économique et idéologique dès 1990 dans ce contexte de réorganisation des rapports de force internationaux a été et continue d'être un évènement d'amplitude équivalente. Le passage d'un monde bipolaire à un monde multipolaire implique une remise en cause des relations internationales qui touche tous les pays.

En ce qui concerne les problèmes de la diffusion de l'oeuvre, il semble que c'est la crise idéologique globale et le changement du contexte politique national qui explique la décision de Victor Magariños D. d'exposer de nouveau dans les salles de Buenos Aires dès 1980. Le vide intellectuel est présent dès le début des années 1980, mais on peut admettre qu'il a débuté bien avant, avec l'essoufflement et les dérives générées par les modèles d'inspiration communiste et par manque d'une alternative suffisamment convaincante et adaptée à la réalité pour pouvoir s'opposer au modèle de pensée individualiste capitaliste. Ce vide explique la nécessité de promouvoir une autre proposition pour la « réflexion globale », ce que Magariños D. s'efforce de générer dans ses écrits théoriques et dans ses articles publiés dans la presse depuis plusieurs décennies. Dans sa « lettre aux nouvelles générations »* il prévient la société contre les dérives du modèle capitaliste et notamment sur ses conséquences sur la création artistique. Selon Magariños, la liberté d'un peuple s'exprime avant tout dans sa faculté à former des artistes indépendants des tendances à la mode affichées par les grands centres de promotion artistique. Il est conscient de l'influence que peuvent avoir les pays ayant les moyens de financer la recherche artistique sur les pays en développement. C'est pourquoi il met en garde contre l'avènement d'une pensée et d'une culture dominante auxquelles seraient tentées de succomber les jeunes générations d'artistes.

* "Message to the new generations", voir annexe [page](#)

Cette crise de la pensée est le résultat d'une lutte de plus de soixante ans entre deux idéologies dominantes très productives dans le sens où chacune a engendré des théories systématisant des conduites sociales. Le capitalisme et le communisme ont été les moteurs d'une lutte interne à tous les peuples, lutte qui était basée sur l'essence de l'être humain, une lutte entre liberté et égalité, entre individualisme et socialisme, entre privé et public, et qui permettait de confronter les points de vue sur ce que pourrait être un idéal pour l'être humain. La crise de la pensée communiste qui coïncide avec la chute de l'URSS et qui laisse la pensée capitaliste comme idéologie dominante casse ce processus de lutte intellectuelle et implique que toute nouvelle pensée est considérée marginale et donc peu répandue. Pendant la Guerre Froide, tous les artistes devaient se positionner dans ce jeu idéologique, ce qui a été le cas de toutes les générations d'artistes de cette période, Magariños D. inclus. À partir des années 1980 et surtout à partir de 1990, apparaît toute une génération d'artistes non engagés en faveur de la création de propositions nouvelles pour le devenir de l'humanité. Cette génération recherche de nouveaux langages artistiques sans compromis politique et social, des formes artistiques à l'état pur sans message concernant le devenir de l'humanité. Magariños D. n'appartient pas à cette nouvelle génération, il est né en 1924 et il a toujours dû se compromettre idéologiquement. Il a écrit de nombreux manifestes publiés dans des journaux nationaux et locaux comme *Clarín*, *El Pueblo* ou encore *El Pionero* sur le rôle de l'artiste dans la société, sur des sujets d'actualité comme la course aux armements, la Guerre contre le Vietnam ou la mort de Salvador Allende et a organisé des protestations dans les salons artistiques, par exemple dans le Salon National d'Arts Plastiques de Buenos Aires en 1962, ou dans l'École des Beaux Arts de Buenos Aires en 1972. Ces protestations avaient en général pour objectif la décrédibilisation de salons ou des concours soutenus par de grands organismes financiers étrangers, dans lesquels la sélection des artistes et les remises de prix étaient organisées par des critiques internationaux comme l'américaine

Lucy Lippard ou les français Pierre Restany et Jean Clay. Mais il protestait aussi contre l'acceptation des critères de sélection artistique internationaux dans l'enseignement de l'École des Beaux Arts P.Pueyrredon.

3. Les pays en voie de développement et la domination artistique

V. Magariños D. a cette particularité de penser non pas en termes nationaux mais en termes universels ce qui fait de son œuvre l'expression d'un langage pour tous c'est-à-dire pour l'humanité. L'œuvre n'a pas été pensée pour être exportée dans le but de montrer la réalité argentine à l'extérieur, Victor Magariños D. n'a pas voulu montrer une réalité locale à l'étranger mais une réalité universelle, commune à tous qui est la rencontre de l'individu avec le cosmos, et il cherchait une réponse à ce qu'il appelait « la tragédie existentielle de l'homme ». Cependant son sentiment d'appartenance locale, à Lanus, sa ville natale, banlieue de Buenos Aires et à Pinamar en particulier, était très présent dans sa création artistique. Il se sentait membre de cette petite communauté et à la fois, il voyait sa création en termes universels. Les peintres américanistes argentins adeptes de l'artiste uruguayen Joaquín Torres García ont choisi au contraire de parler d'une réalité sociale nationale ou locale, dans l'idée d'éveiller la conscience d'autres peuples n'étant pas confrontés à la réalité de l'histoire de l'Amérique du Sud (par exemple la colonisation, les disparitions, la torture ou la guerre...). Ainsi cette peinture sert de témoignage historique dans l'enceinte internationale, elle sert à lutter contre l'oubli et permet le travail de mémoire d'un peuple blessé. Les américanistes comme l'argentin Alberto Delmonte ont aussi choisi de s'exprimer de manière abstraite, sans recourir au figuratif, les lignes qu'ils créent parlent cependant de cette réalité sociale. Albert Delmonte montre que l'œuvre, en elle-même, est un acteur qui porte les caractéristiques de sa société, en parlant de sa manière de soigner son œuvre, il affirme que les matériaux qu'il utilise "résistent aux guerres", comme la société argentine. En revanche l'œuvre de Victor

Magariños D. est principalement blanche et elle est très fragile à l'environnement extérieur. Cette oeuvre blanche est aussi le symbole de ce message universel, elle est très sensible à une toute espèce d'échange, à toutes rencontres avec l'extérieur. L'opposition n'est donc pas entre peinture sociale abstraite et figurative, mais entre peinture locale et universelle. L'oeuvre de Magariños D. se veut universelle et pour cela elle utilise un langage abstrait car le langage figuratif ne semblait pas lui permettre d'atteindre cette expérience commune à l'humanité face au cosmos car cette forme d'expression est, selon lui, dépassée au moment où il crée son oeuvre. Il était convaincu que chaque forme d'expression artistique forme partie de l'histoire et que le langage figuratif ne correspondait plus au moment historique dans lequel il se trouvait.

Dans les relations internationales artistiques, Victor Magariños D. considère que les pays très industrialisés et particulièrement l'Europe et les Etats-Unis n'ont plus rien à apporter de nouveau pour la création d'un monde meilleur car ce sont les pays directement bénéficiaires du modèle de développement à l'oeuvre à l'échelle planétaire. Les artistes nord-américains et européens sont cependant ceux qui tendent à impulser les nouvelles tendances diffusées à l'international, comme cela a été le cas avec le pop-art de Andy Warhol ou la transvanguardia italienne de Enzo Cucchi. C'est ce leadership artistique que conteste violemment Magariños D. dans plusieurs de ses essais et principalement dans « Paris, ville de lumière », il parle de « l'industrie de l'art » orientant la création en fonction de la demande du marché. Tout au long de sa carrière il dresse finalement un bilan assez négatif de l'évolution de la création artistique, que se soit de l'Argentine, des pays en voie de développement ou des pays industrialisés. Magariños D. souligne cependant la réussite des muralistes mexicains Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros et José Clemente Orozco qui ont développé une forme d'expression populaire et révolutionnaire alternative au modèle dominant et reconnue en tant que telle par les institutions locales et internationales. Cette réussite date toutefois des années 1920, et

Magariños D. déplore que ce type de mouvements artistiques issus de pays en développement, comme l'a été le Grupo Joven qu'il a fondé et animé entre 1946 et la fin des années 1970, n'ait pas été plus suivi, non pas dans leurs esthétiques propres, mais dans leur engagement en faveur de la liberté de création. Le Grupo Joven n'a pas été récupéré par les pouvoirs politiques et donc pas soutenu par des politiques culturelles spécifiques, de plus l'isolement de Magariños D. n'a pas non plus permis qu'il y ait cette reprise du message et du mouvement impulsé par le groupe. Magariños D. considère que si les nouvelles générations argentines ont tendance à reproduire un modèle artistique qui « fonctionne » et a du succès au « nord » cela tient à plusieurs facteurs selon Magariños D.: l'importance des aides financières disponibles et les jurys des grands prix internationaux viennent majoritairement du « nord », comme ceux cités antérieurement, l'enseignement artistique argentin se plie aux critères des pays industrialisés de peur de ne pas être à la pointe de la création, ce qui implique que les enseignements soient occidentaux et très éloignés des réalités locales. Ces réalités locales, sans être l'objet de la création artistique, pourraient motiver un nouveau mode d'engagement en faveur de la création, au-delà des revendications locales qui, par définition, n'ont pas pour objectif le bien commun de l'humanité mais le bien d'un groupe, d'une communauté restreinte, souvent au détriment d'une autre. Prendre en compte la réalité locale dans la création artistique signifie pour Magariños D. se rendre compte qu'il existe des injustices au niveau mondial et que le devoir de l'artiste est de proposer à l'humanité une expérience commune, universelle face à une nouvelle réalité qui s'est offerte à l'homme à partir de 1945, à partir de la découverte de la faculté autodestructrice dont dispose l'humanité. Il reproche aux nouvelles générations d'être au service de « l'industrie artistique » au lieu d'être au service de l'homme. « Je ne connais pas d'autre destin »*.

* *Au-delà des Dernières Tendances*, Victor Magariños D., Pinamar, 1977.

Homi Bhabha, dans *The Location of Culture*^{*}, montre que les pays de la « périphérie », en général les ex-colonies, fournissent aujourd'hui les objets d'études culturels aux pays industrialisés, le « centre », qui détient le monopole de la théorisation en matière de recherche. Cette domination culturelle n'est certainement plus du même ordre que celle qui a eu lieu pendant la colonisation mais ce rapport de force est une réalité, ce en qui coïncide avec l'approche de Magariños D.

Ce sont toutes ces difficultés liées au contexte artistique international qui me semblent justifier du moins en partie deux caractéristiques de la diffusion de l'œuvre de V. Magariños D. à savoir : sa volonté de partager à l'étranger une création universelle, et sa résistance à entrer dans les circuits du commerce de l'art. De plus s'ajoutent à cela les problèmes financiers lorsque l'œuvre doit être envoyée à l'étranger pour une exposition car tous les frais de transport et d'encadrement entre autres sont pris en charge par l'artiste lui-même, ce qui limite réellement les possibilités pour un artiste du « sud » d'exposer au nord. Les artistes confrontés à ces problèmes financiers peuvent bénéficier de bourses nationales ou internationales, cependant cela contraint indirectement et bien souvent inconsciemment leur création artistique.

La nécessité d'inverser le mouvement international qui contraint le « sud » dans le champ de la diffusion artistique s'exprime chez beaucoup d'artistes latino-américains qui tentent de faire accepter la valeur artistique et non uniquement sociologique de leur création. Le chercheur Gerardo Mosquera insiste, dans *Islas infinitas. Sobre arte, globalización y culturas*, sur cette nécessité en précisant que « le flux ne peut rester dans la même direction nord-sud qu'impulsent la structure qui détient le pouvoir, ses circuits de diffusion et leur acceptation »^{**}. L'idée d'une « influence » nord-sud est réelle selon ce chercheur et il est rejoint dans ce sens par les théories post-colonialistes de Homi Bhabha qui considère aussi que le

^{*} Voir référence bibliographique en annexe [page](#)

^{**} *Idem.*

« centre » continue de détenir un monopole dans le domaine de la théorisation culturelle.

C'est au début des années 1980, dans ces circonstances nationales et internationales que Victor Magariños D. a choisi d'exposer de nouveau à Buenos Aires.

C. Victor Magariños D. et la diffusion de son œuvre

1. Le retour dans les salles d'exposition

Le moment du retour de la démocratie en Argentine correspond à celui de la crise idéologique générale présentée antérieurement. Les nouvelles propositions intellectuelles manquent à la société argentine pour faire un travail de mémoire, recommencer à construire une identité. Dans ce contexte, Magariños D. pense pouvoir lui apporter quelque chose de constructif grâce à son oeuvre plastique. Dans le texte qu'il écrit en 1977 et que la Fondation Ignacio Pirovano a publié avec les écrits de G. Vantongerloo en 1981, Magariños D. montre quel est son compromis avec la société : « ce n'est pas le moment de laisser place à l'ingénuité ni aux simplicités, l'humanité joue sa destinée transcendante. L'Art, et en particulier l'homme créateur, ont le compromis inéluctable de participer à la si grande entreprise de se mettre au service de la capacité spirituelle du genre humain. Je ne connais pas d'autre destinée. »*. Cet écrit a été le premier de V. Magariños D. publié et il paraît alors que l'Argentine est encore en période de dictature, il a été diffusé dans un cercle restreint de Buenos Aires en lien avec la Fondation Pirovano.

Il est intéressant de voir que l'oeuvre de l'artiste recommence à apparaître à Buenos Aires avec la publication d'un écrit, et non avec une exposition de son oeuvre plastique. Cela souligne l'importance qu'il donnait à l'écrit

* « *Vantongerloo et l'Art Cosmologique* », *Au-delà des Dernières Tendances*, Fondation Ignacio Pirovano, Buenos Aires, 1981

théorique pour communiquer avec le public, moyen plus direct de transmettre un message social que la rencontre du spectateur avec l'oeuvre durant une exposition. Ses écrits théoriques semblent être prétexte à une rencontre entre une pensée novatrice et une humanité désorientée. La communication entre l'artiste et le public est plus directe et plus claire grâce à l'utilisation d'un langage commun à l'humanité, un langage fait de mots et non de formes et de symboles. C'est pourquoi V. Magariños D. ne cesse de l'utiliser durant toute sa trajectoire, parallèlement à sa création plastique. L'oeuvre plastique lui a permis de créer un autre langage propre, un langage artistique qui ouvre d'autres portes à l'humanité pour faire face à son avenir, mais tous les spectateurs ne sont pas forcément sensibles à son langage artistique. Ainsi l'écrit permet d'éclaircir la pensée de l'artiste et d'accompagner l'oeuvre plastique.

Cette étude commence au début de la décennie de 1980 notamment pour des raisons historiques, comme on l'a vu précédemment, le retour de la démocratie en Argentine marque le début du travail de mémoire qui anime encore la mémoire collective argentine aujourd'hui dans une lutte contre l'oubli. De plus, le début des années 1980 correspond à une nouvelle étape dans la diffusion de l'oeuvre du peintre argentin. Victor Magariños D. expose clairement ce changement dans le catalogue de l'exposition organisée au Centre d'Art et de Communication (CAYC) de Buenos Aires, en septembre 1984, "l'Avant-garde et l'arrière-garde, première exposition après 33 ans off Buenos Aires". Il explique les raisons pour lesquelles il n'a pas voulu exposer individuellement après 1951 : « j'ai un concept différent de la liberté et de la dignité de l'artiste quand celui-ci doit faire face à des régimes ou des systèmes politiques au service des crimes les plus abjects ». Exposer avant 1983 aurait signifier: donner son soutien au système politique en vigueur, ce qu'il dénonçait ouvertement. En 1984 V. Magariños D. recommence à exposer parce que la fin de la dictature est une impulsion salvatrice pour la société que les artistes ont à mettre à profit pour fortifier ce mouvement historique. L'oeuvre de V. Magariños D. a le

« privilège », selon lui, de ne pas avoir été exposée durant les dictatures, l'oeuvre ne s'est pas humiliée durant cette période : « on peut arriver à construire une oeuvre sans recourir à l'humiliation ou aux attitudes dégradantes ». Ainsi pour V. Magariños D. l'oeuvre est un objet de lutte sociale, c'est un objet qui appartient à l'humanité et qui a une vie propre sur la scène publique.

Si Victor Magariños D. est considéré comme un maître par ses pairs dans le domaine de la création artistique, ces 33 années sans exposer individuellement à Buenos Aires ne lui auront pas permis de se faire connaître du grand public, malgré de nombreuses expositions à l'étranger, et notamment au Brésil, aux Etats-Unis, au Venezuela et en Italie. L'exposition de 1984 au CAYC est bien accueillie par la critique, tous les grands journaux argentins rapportent l'évènement et contribuent dès cette date à construire un mythe autour de ces 33 années d'isolement à Pinamar au bord de l'océan. En réalité, Magariños D. a exposé durant cette période, individuellement à l'étranger et collectivement à Buenos Aires et ailleurs. Il semblerait que la personnalité forte de l'artiste ait, elle aussi, contribué à créer ce mythe car Magariños D. n'a jamais cherché à se mettre en avant que ce soit vis à vis des médias, des critiques artistiques ou du public. Ceci a pu ainsi créer un antagonisme entre sa volonté de créer la rencontre entre son oeuvre et le public et son refus de céder aux tentations d'exposer dans des lieux acquis au commerce de l'art. C'est la nécessité de présenter son oeuvre après la dictature qui le fait accepter cette exposition malgré toutes les critiques qu'il a pu émettre sur le Centre d'Art et de Communication. Magariños D. au début des années 1980 n'est plus, comme il l'a été dans les années 1950, à la tête d'une nouvelle génération d'artistes argentins, ainsi sa position sur la scène artistique l'amène à accepter ce type d'espace malgré les critiques qu'il a pu formuler antérieurement.

2. La politique de diffusion

On a vu que la diffusion de l'œuvre de V. Magariños D. était très limitée au début des années 1980, du fait de la succession de dictatures en Argentine mais aussi du fait du choix de l'artiste de ne pas exposer dans ce contexte politique particulier. Il convient donc maintenant d'analyser ses choix qui déterminent une certaine politique de diffusion de l'œuvre et s'ajoutent au contexte national et international.

Certains éléments semblent essentiels à la diffusion d'une œuvre d'art abstraite comme celle de Victor Magariños D. : une bonne critique d'acteurs du milieu artistique, une certaine réceptivité de la société à l'art moderne, les diverses possibilités d'exposer pour le public, le type de lieu d'exposition, ce qui influe beaucoup sur la valorisation ou non de l'œuvre en fonction de l'importance donnée au lieu, qu'il soit public ou privé et de plus ou moins grande renommée, et finalement la volonté propre de l'artiste de la partager avec le public.

Victor Magariños D. savait que créer le moment de cette rencontre spéciale entre le spectateur et l'œuvre, lors d'une exposition par exemple, requiert des circonstances particulières pour combler l'ouverture du spectateur à l'art. Selon lui, la diffusion est "une invitation à un autre espace" si les circonstances extérieures répondent aux nécessités de l'œuvre et permettent au public d'entrer pleinement dans cet autre espace. C'est pourquoi la diffusion est très sélective, car seuls les espaces prévus pour exposer laissent libre cours à l'œuvre pour s'exprimer. Magariños D. considérait que les galeries d'art de Buenos Aires sont peu appropriées à l'exposition de son œuvre artistique parce qu'elles ne pouvoient généralement pas l'espace suffisant à l'œuvre pour s'exprimer, de plus ce sont des lieux destinés au commerce de l'art, ne correspondant pas à la diffusion du message anticommercial de l'artiste. Victor Magariños D. a très rarement accepté d'exposer dans des galeries d'art parce qu'il ne coïncidait pas avec l'idée d'être inséré à un système mercantile de l'art. Il a toujours

préféré ne pas exposer plutôt que d'exposer dans un lieu dont il critiquait les fins mercantiles ou la promotion d'artistes nationaux suivants les tendances venues d'Europe ou des Etats-Unis. Cependant pour l'artiste il était nécessaire d'exposer pour qu'il y ait une confrontation entre les oeuvres des artistes du moment, ce jugement lui semblait essentiel pour confirmer à l'oeuvre sa valeur artistique*.

La politique de diffusion de Victor Magariños D. peut se résumer grâce à cette expression : « lutter pour l'art » avant tout, ce qui implique la lutte pour l'art avant la lutte pour la notoriété. Magariños D. recherche une reconnaissance de l'importance de l'art dans toutes les sociétés avant une reconnaissance individuelle. Son objectif n'est pas individuel, il est purement collectif, ce qui s'explique dans son engagement au service de l'humanité. C'est pourquoi il ne prête aucune attention aux prix artistiques qui lui ont été décernés et n'a jamais fait d'effort particulier pour aller chercher un prix qui lui était décerné. L'Academia Italiana delle Arti e del Lavoro lui décerne le titre de Membre Académique avec la médaille d'Or en 1980, et durant la même année, en 1988, il reçoit le prix « Milano » du Musée d'Art Contemporain de Milan et le prix « Centauro de Oro » de l'Académie des Arts d'Italie, pour ne citer que quelques exemples. Les prix internationaux sont des décorations individuelles qui ne reviennent pas à la société. De plus les critères de sélection sont ceux imposés par les critiques du « Nord » et sont perçus au « Sud » avant tout comme la définition des nouvelles tendances à suivre en matière de création artistique. Magariños D. refuse cette domination et ce pouvoir d'influence qui, selon lui, n'encouragent pas les jeunes créateurs à vivre « au service de l'art » et non pas vivre « grâce à l'art ».

Si Magariños D. ne prêtait pas beaucoup d'intérêt à la critique, il a cependant toujours pris les mesures nécessaires pour que son oeuvre puisse être reconnue par la suite. Il ne doutait pas de la valeur artistique de son oeuvre plastique malgré le peu de diffusion qu'elle a atteint durant son

* « Pourquoi le jugement artistique ? », V. Magariños D., écrit personnel, 1/08/1964.

vivant. Il n'a jamais refusé d'exposer à l'étranger, au contraire, pendant la décennie 1980 il a exposé en hommage à G. Vantongerloo, aux Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique en 1986 conjointement à l'architecte Alvar Aalto. De plus il a mûri l'idée d'exposer en Union Soviétique du fait de son affinité avec l'Avant-garde russe de Malevitch*, par exemple, et avec le constructivisme russe et a noué des contacts qui n'ont pu aboutir à une exposition du fait des circonstances politiques en URSS. En effet il a entrepris une correspondance avec la Société des Artistes Peintres de Moscou à partir de 1988, moment de la chute du régime soviétique qui n'a pas permis d'envisager réellement cette exposition.

Un paradoxe existe dans la diffusion de l'oeuvre de Magariños D. au début dès 1980. En effet, bien que le public n'a pas pu voir son oeuvre lors d'expositions individuelles pendant quelques décennies, les "Finis - infinis" datant des années 1960 et la trajectoire de l'artiste sont connues et reconnues comme faisant partie de l'art argentin contemporain, notamment lors de la tournée de jeunes artistes argentins aux Etats-Unis « The Emergent Decade, Latin American Painters and Paintings in the 1960's », co-sponsorisée par la Cornell University et le Musée Solomon R. Guggenheim dans les années 1965-1966. C'est sur ce paradoxe que commence la diffusion de l'oeuvre en 1980, diffusion qui suit plusieurs étapes.

La première étape commence en 1980, après le décès d'Ignacio Pirovano, un collectionneur important de Buenos Aires, qui a soutenu l'artiste pendant de nombreuses d'années, comme le démontre la longue correspondance qu'ils ont entretenue et qui est depuis peu de temps archivée dans le Centre d'Art Victor Magariños D. Cette relation d'amitié profonde a beaucoup aidé Victor Magariños D. dans son développement personnel en tant qu'artiste et dans la diffusion de son oeuvre. Ignacio Pirovano a été Ministre de la Culture du président argentin Juan Perón,

* « *Au-delà des Dernières Tendances* », Victor Magariños D., Pinamar, 1977.

directeur du Musée d'Art Décoratif (1937-1956), critique d'art et conseiller du Musée d'Art Moderne de Río de Janeiro entre autres. Il s'est chargé de la diffusion d'oeuvres de grandes figures de l'art moderne argentin comme Miguel Angel Vidal, Carlos Silva, Luis Tomasello et Eduardo McEntyre, entre autres, et il a joué un rôle essentiel dans le parcours artistique de Magariños. A plusieurs occasions Victor Magariños D. s'est dirigé vers lui pour obtenir un appui économique ou intellectuel dans sa recherche artistique, comme en témoigne ce fragment de correspondance que l'artiste lui adresse en 1972 : « n'oublie pas qu'ici à Pinamar, il existent des êtres humains qui essaient « d'inventer le feu » qui permettrait la naissance d'une nouvelle ère spirituelle »*. Dans une autre correspondance entre les deux hommes on peut lire : « le facteur économique nous traque et je ne sais pas ce qu'il va se passer si un échange solidaire ne se produit pas »**. C'est Ignacio Pirovano qui a présenté V. Magariños D. très tôt dans le milieu de l'art de Buenos Aires et qui lui a permis de diffuser son oeuvre : « j'attends le manifeste du Grupo Joven et le résumé du projet de Centre artistique pour le diffuser et pour le faire arriver à une de mes connaissances qui pourra le publier »***. Cette relation spéciale, vitale pour le processus créateur de l'artiste, ne se résume pas uniquement à une relation de complaisance ou d'amitié, elle prend part à un plus ample processus, celui du développement d'une pensée sur le statut de l'artiste dans la société. I. Pirovano a été le promoteur de nombreux artistes argentins grâce à quelques projets de loi en faveur de la création artistique, un sujet que V. Magariños D. essayait de défendre aussi : « je suis sûr qu'une loi de protection pour les artistes créateurs serait indispensable, et là tu dois avoir un rôle»****. Cet exemple de la relation qui a pu exister entre l'artiste et un collectionneur important permet de nuancer le jugement que V. Magariños

* V. Magariños D., lettre à Ignacio Pirovano, datée du 31/02/1972.

** V. Magariños D., lettre à Ignacio Pirovano, datée du 05/06/1973.

*** Ignacio Pirovano, lettre à V. Magariños D. et Hilda Mans, datée du 03/08/1978.

**** V. Magariños D.D, lettre à Ignacio Pirovano, datée du 05/06/1973.

D. a pu avoir sur les critiques d'art, les collectionneurs et les conservateurs de musées. Cela permet aussi de voir que les intérêts personnels, surtout économiques, influent beaucoup sur l'appréciation du rôle de ces collectionneurs. Magariños D.n'a jamais essayé de « séduire » les critiques, au contraire, et cela ce manifeste par exemple dans les lettres polémiques qu'il a échangées avec l'un des plus influents critiques d'art argentin, Jorge Romero Brest. Mais il a certainement pu écrire ce qu'il a écrit grâce au soutien important que lui accordait Ignacio Pirovano. De plus, durant son séjour à Paris en 1951, le jeune Magariños D.a reçu l'appui des artistes Fernand Léger et Max Bill qui lui ont donné la certitude de la valeur de sa production artistique : « ses réflexions sont certaines, non seulement dans leur contenu mais parce que dans l'art il est indispensable de trouver des lois »*. Ces témoignages personnels ont beaucoup influencé la trajectoire du jeune artiste qui s'est appuyé sur cette reconnaissance des pairs pour développer sa création artistique. Pour V. Magariños D., il n'y a que le jugement des pairs qui compte en art, il considère que l'homme créateur est un être humain à part, un « type spécial d'homme » selon ses mots** qui a une mission propre dans la société. La seule critique qu'il reconnaît est celle des artistes entre eux, et pour expliciter cette différence, Magariños D.propose une distinction entre « l'art populaire », celui qui ne cherche pas de reconnaissance, dans ce cas les créateurs ne s'imposent pas l'exigence d'un langage de qualité artistique propre, et « l'Art » qui « peut seulement être entendu par les hommes créateurs »***. Ainsi pour lui, seuls les « vrais artistes » cherchent une reconnaissance artistique, c'est-à-dire le jugement d'autres artistes, beaucoup plus difficiles à convaincre que les critiques d'art. L'artiste créateur doit élaborer un langage artistique de qualité suffisante pour établir une communication grâce à sa création et une reconnaissance de ses pairs. Ceci permet d'établir que l'art en lequel croit

* *Max Bill, lettre à V. Magariños D., datée du 25/04/1952.*

** « *Pourquoi le jugement artistique ?* », V. Magariños D., écrit personnel, 1/08/1964.

*** *Idem.*

V. Magariños D. est un art élitiste dans la mesure où il ne reconnaît pas les jugements qui ne proviennent pas de la sphère des artistes, c'est-à-dire le jugement des "marchands", des critiques d'art, des directeurs de musées ou des collectionneurs. Cette conception du jugement artistique pourrait s'expliquer de la manière suivante : si l'auteur d'une oeuvre d'art ne recherche pas la reconnaissance artistique des pairs, sa diffusion dépend totalement du lieu où il exhibe son oeuvre et du public qui la voit. Pour entendre ce processus nous pouvons prendre l'exemple d'une oeuvre d'un artiste inconnu qui s'exposerait dans un supermarché. Cette oeuvre peut être d'une grande qualité artistique mais le fait qu'elle soit exposée dans un tel lieu lui impose un jugement négatif dans le milieu artistique. Au contraire, la même oeuvre exposée dans une galerie importante ou dans un musée change totalement le jugement extérieur sur sa valeur artistique, car ces deux lieux s'accompagnent d'un préjugé artistique positif qui garantissent implicitement la qualité artistique d'une oeuvre. Plus le lieu d'exposition est important dans le milieu artistique, plus l'oeuvre est perçue favorablement et plus elle est diffusée. Ceci fonctionne bien évidemment de la même manière à l'échelle internationale, les grands musées ou galeries prises à l'international comme le musée Guggenheim, la Tate Gallery ou le musée Pompidou impliquent inévitablement un jugement artistique positif a priori que Magariños D. ne considère pas justifié. Le jugement artistique a un rôle très important dans la diffusion de l'oeuvre plastique, il est déterminant car il joue un rôle de stimulant ou au contraire de frein à la diffusion. Le fait d'avoir exposé dans le Musée National des Beaux Arts ou dans le Musée d'Art Moderne de Buenos Aires permet ensuite d'exposer dans n'importe quelle galerie d'art.

V. Magariños D. a eu la chance de faire partie du cercle des artistes argentins reconnus très tôt dans sa trajectoire avec la consécration du Prix Prins de l'Académie Nationale de Beaux Arts du Buenos Aires qu'il a reçu en 1947, à 23 ans. De plus, la bourse qu'il a reçue de la part du Gouvernement Français pour étudier à Paris en 1951 lui a permis de

rencontrer Max Bill, Georges Vantongerloo et Fernand Léger. Les nombreuses invitations qu'il a reçues à partir de là pour participer aux expositions collectives représentatives de l'art contemporain argentin, comme les biennales de Sao Paulo ou de Venise, montrent qu'il a bénéficié tôt de cette reconnaissance et peuvent expliquer que Victor Magariños D. n'a pas eu à «lutter pour la notoriété» mais «pour l'art». Il a toujours agi en cohérence avec ses idées, sa décision de laisser Buenos Aires pour vivre à Pinamar, et pour consacrer toute sa vie à la création est le témoin de ce choix. Sa lutte va au-delà de la publication de pamphlets ou de protestations physiques, elle implique vivre de manière quotidienne la création dans un lieu totalement pensé pour l'oeuvre, un atelier face à la mer sur les dunes de sable de Pinamar, un lieu très modeste, austère, au bord de l'océan Atlantique. Beaucoup de journalistes et de critiques d'art ont parlé de son isolement à Pinamar, mais il n'a pas vécu reclus, il formait partie intégrante de la communauté et jouait un rôle important dans sa vie sociale. Ceux qui l'ont personnellement connu parlent d'une personne très ouverte sur le monde extérieur*. C'est très important pour comprendre la façon dont il a pu penser les expositions qu'il a faites à partir de 1984.

En 1986 lors de l'exposition aux Musées Royaux de Belgique, Victor Magariños D. a demandé à faire une conférence sur sa vision de l'artiste dans le monde contemporain. Il a eu à la présenter en français, langue qu'il ne parlait pas du tout. Il a tenu à faire l'effort de lire la traduction de son texte directement au public belge. Cela met en évidence sa nécessité de partager avec une autre culture, à un niveau international, sa pensée pour réfléchir au devenir du monde. Cette nécessité d'échanger se ressent aussi dans son importante correspondance avec des personnes qu'il n'a jamais connues personnellement, comme le philosophe anglais Bertrand Russell ou le compositeur allemand Karl Heinz Stockhausen. L'intérêt qu'il portait à des personnes reconnues au niveau mondial, il le témoignait aussi aux personnes qu'il côtoyait dans la quotidienneté.

* Voir entretiens avec Naón Soibelzohn.

Cela explique que pendant toute la durée de l'exposition dans la Fondation Banco Patricios en 1991, c'est-à-dire un mois, Victor Magariños D. a été présent tous les jours pour pouvoir rencontrer directement le public, pour pouvoir partager avec les visiteurs les réactions que leur produisaient la rencontre avec son oeuvre. Ceci illustre ses choix en matière de diffusion, il privilégiait la rencontre directe avec le public à la diffusion massive et impersonnelle. Chaque moment de rencontre personnelle avec le public le rapprochait, d'une certaine façon, du but ultime de sa création artistique. Il n'a jamais souhaité organiser d'évènements massifs de communication sur son oeuvre. Au contraire, il a toujours privilégié la qualité de la rencontre à la quantité d'expositions. Sa politique de diffusion s'est basée sur la rencontre personnelle avec l'oeuvre et avec l'artiste, choix qui respecte sa volonté d'améliorer la compréhension entre les hommes. Dans ce sens pour le critique d'art du quotidien national argentin *La Nación*, Aldo Galli, cette exposition dans la Fondation Banco Patricios a été un succès parce que le public a vu plus qu'une sélection d'oeuvres de V. Magariños D., il a pu échanger avec lui sur le fondement de sa création artistique et aller au-delà de la rencontre visuelle.

3. Transmission de l'oeuvre philosophique et artistique

a. Conservation physique de l'oeuvre

Les artistes qui croient en la possibilité future de diffusion de leur oeuvre soignent particulièrement leur conservation de leur vivant car il existe toujours la possibilité de découvrir la valeur de l'oeuvre après la disparition de l'artiste si celui-ci n'a jamais été reconnu ou si son oeuvre a été peu exposée. Magariños D. a pris ce soin-là car il pensait que son oeuvre n'allait pas être abandonnée, et il a pris toutes les précautions pour qu'une personne assure cette continuité. Il a enseigné à Dolorès Rubio, sa

compagne, à manipuler l'oeuvre lors de l'exposition à la Fondation Banco Patricios en 1991. Il a toujours été très soigneux en ce qui concerne la conservation de son oeuvre, il utilisait exclusivement le papier sulfurisé ou une toile plastifiée qui avait été utilisée pour l'envoi de l'oeuvre aux Musées Royaux de Bruxelles, pour la protéger des conditions climatiques. Il a réussi à éviter que la lumière et surtout l'humidité importante de Pinamar ne détériorent les toiles et les structures en bois très sensibles aux variations de température et d'humidité. Il a déployé beaucoup d'énergie non seulement à la création mais aussi à la conservation, il n'autorisait personne à toucher l'oeuvre lorsqu'il fallait la déplacer et prenait le soin d'inscrire des avertissements derrière certaines de ses oeuvres comme «ne pas démonter, risque de perdre la structure», cette inscription se trouve derrière le cadre d'une structure « Fini-infini » des années 1960. Ce sont des avertissements sensés accompagner le futur de l'oeuvre.

De plus, derrière quelques oeuvres qu'il considérait essentielles pour comprendre sa pensée et l'évolution de son langage artistique il a écrit le mot « propriété »* ce qui signifie que ces oeuvres ne peuvent quitter la collection Magariños D., elles sont représentatives des différentes périodes de sa création et ne peuvent être vendues. Victor Magariños D. voulait préserver l'intégrité de sa création pour les nouvelles générations, comme un patrimoine artistique qui pourrait être reconnu comme tel dans le futur. L'utilisation du mot « propriété » en espagnol est ambivalente, et là réside aussi l'importance que Magariños D. donne à ce mot en ce qui concerne la compréhension de son oeuvre. En effet « propriété » doit aussi se comprendre en espagnol dans le sens de «parler avec un langage propre»**, c'est-à-dire former sa propre pensée et dans le cas de V. Magariños D. cela signifie « trouver son langage artistique propre » et l'utilisation de ce mot derrière chaque oeuvre qu'il considère essentielle symbolise le processus lent de la création, et traduit sa recherche

* traduction de « *propiedad* » en espagnol.

** traduction de « *hablar con propiedad* » en espagnol.

personnelle parmi une grande variété d'espaces, jusqu'à l'aboutissement de l'art cosmologique.

Au début des années 1990 Victor Magariños D. développe la phase ultime de sa création artistique grâce à un langage propre et il se dédie totalement à l'exploration des possibilités que lui offre cette nouvelle forme de communication. D'une certaine façon il a atteint l'objectif de sa recherche artistique. Pour cela il a dû consacrer toute son énergie à la création sans se préoccuper activement de la diffusion de l'oeuvre. Magariños D. considérait que la diffusion représente une autre étape dans la vie de l'artiste qui lui demande beaucoup de temps. Selon lui l'artiste devait se dédier entièrement à la création de l'oeuvre car tout le travail de diffusion peut toujours se réaliser par l'intermédiaire d'une autre personne durant la vie de l'artiste ou après sa mort. Cela a été le cas en ce qui le concerne, il n'a jamais été très actif pour développer la diffusion de son oeuvre mais il a donné à sa compagne et à un groupe d'amis la possibilité de faire ce travail à posteriori. Il a choisi de se dédier pleinement à la création quand il a décidé de s'installer dans la petite ville de Pinamar et a choisi de laisser la diffusion à ceux qui l'ont appuyé durant sa vie et surtout pendant ses dernières années, c'est-à-dire Dolores Rubio et les artistes de la ville de General Madariaga dans la province de Buenos Aires, près de Pinamar, comme les peintres Alejandro Viladrich et Silvia Goltzman.

b. Transmission de la réflexion

Ces précautions de conservation ont un sens dans la mesure où l'artiste recherche la pérennité de son oeuvre et à travers elle, celle de son message. Comme Magariños D. dédie son oeuvre et donc sa vie à l'avenir de l'humanité, il accorde une grande importance aux possibilités de transmission de ses réflexions. Même s'il ne met pas en oeuvre les moyens nécessaires à la diffusion de ses écrits, il fait en sorte que cela soit possible

par ailleurs, comme le démontre sa manière de garder tout original ou copie de ses écrits théoriques ou de sa correspondance, tous les articles parus dont il est l'auteur ou concernant son oeuvre. De plus il a préparé durant des années un essai théorique de grande ampleur sur l'art et le rôle de l'artiste au XXème siècle prêt aujourd'hui à être publié. Ce texte théorique n'a jamais été publié jusqu'à ce jour mais il semblerait que cela se réalise d'ici quelques années grâce au travail de l'Association des Amis de Victor Magariños D.

L'essai théorique *Au delà des dernières tendances** qu'il a écrit en 1977 à Pinamar en hommage à Georges Vantongerloo et incorporé à un ouvrage consacré aux écrits du peintre belge, est aujourd'hui le seul publié en trois langues : espagnol, anglais et français. Ce texte permet une approche de la pensée de l'artiste argentin centrée sur l'évolution de la création artistique en Argentine et à un niveau international depuis le cubisme. Magariños D. considère que la création artistique doit renforcer le lien qu'elle entretient avec les sciences, la philosophie et tout autre domaine de recherche. Il met en avant ceci comme nécessité pour les générations futures déconcertées par la rapidité des progrès techniques et scientifiques. L'art peut, selon lui, recréer le lien entre l'humain et le côté insaisissable de ces avancées. L'objectif que Magariños D. se fixe lorsqu'il écrit correspond ainsi à une revalorisation du rôle de l'artiste à un niveau global et de sa relation avec les sciences et leurs apports techniques au bien-être de l'individu, lorsqu'il ne s'agit pas de la création d'armes de destruction massive.

La transmission de sa réflexion s'est surtout réalisée à une échelle locale et nationale, du fait des possibilités financières limitées de diffusion d'articles de presse dans les quotidiens, hebdomadaires et mensuels de la province de Buenos Aires. Magariños D. envoyait très régulièrement des articles à la presse et avant de proposer un article il le faisait lire à de nombreuses personnes, plus ou moins proches, pour avoir leur avis et débattre sur le contenu de ses textes.

* Voir *annexe page*

De plus il a toujours cherché à discuter des thèmes philosophiques et artistiques que ce soit avec des personnes qui lui étaient proches, avec ses étudiants de l'Ecole des Beaux Arts ou avec des inconnus venus visiter une de ses expositions. La personne avec qui il a partagé directement sur le devenir de son oeuvre est Dolores Rubio, sa dernière compagne, à qui il a transmis ses méthodes de conservation et de manipulation mais aussi toute la partie théorique de sa création. Il est probable que Magariños D. savait que s'il ne voulait pas que sa pensée disparaisse au moment de sa mort, il fallait que quelqu'un se charge de transmettre ce message, quelqu'un en qui il aurait confiance, qui ne modifierait pas le sens profond de sa pensée. Toute cette démarche montre la fragilité de cette transmission et le caractère très circonstanciel de la récupération d'une oeuvre, qu'elle soit plastique ou philosophique. Mais cette fragilité peut aussi générer une détermination vitale pour sa sauvegarde. Si une institution comme la Municipalité de Pinamar ou sa famille éloignée avaient pris en charge l'oeuvre de Magariños D., l'artiste n'ayant pas de descendants directs, après sa disparition physique, elle n'aurait pas mis à disposition les moyens nécessaires à la conservation et n'aurait pas contribué à élargir sa diffusion. Dans un pays en difficultés financières, il est difficile qu'une institution publique se charge de la sauvegarde d'un patrimoine comme celui-ci, même si elle reconnaît sa valeur artistique, les musées eux-mêmes ayant des difficultés à maintenir les oeuvres dans de bonnes conditions de conservation.

Victor Magariños D. n'a certainement jamais douté de l'importance de la partie de la diffusion dans la création artistique, car une oeuvre d'art est créée aussi avant tout pour être exposée, cependant comme il pensait, il lui aurait fallu une autre vie pour mener à bien cette tâche plus ingrate que celle de la création, d'autant plus que les circonstances extérieures pour un peintre argentin ne sont pas favorables. Ce qui permet d'expliquer son choix de se consacrer exclusivement à la création correspond au fait qu'il était le seul à pouvoir créer son oeuvre alors que d'autres pourraient se

charger de la diffuser en respectant sa pensée et ses choix en ce qui concerne les lieux d'exposition, les conservateurs de musées, les directeurs de galeries ou de salles d'expositions publiques ou privées après sa mort. Il savait que cela serait possible s'il permettait à quelqu'un de comprendre les fondements de sa pensée et de se les approprier. C'est ce à quoi il s'est attaché durant toute sa vie mais plus particulièrement durant les cinq dernières années, entre 1988 et 1993.

Quand on imagine les possibilités de diffusion d'une oeuvre à un niveau international, on a vu que les circonstances politiques, sociales et économiques du pays concerné et des pays dans lequel l'artiste veut exposer jouent de manière déterminante dans la promotion ou non de ce type d'initiative. Mais il faut avant tout revenir à l'échelle de l'individu pour comprendre quels mécanismes sous-tendent cette nécessité d'échange avec l'extérieur. Si Magariños D.a cherché à organiser directement une exposition en Union Soviétique à la fin des années 1980 c'est certainement aussi parce qu'il sentait l'urgence de la disparition du bloc de l'Est et la venue d'un moment historique pour le devenir de l'humanité. Si l'organisation d'une exposition en occident ne lui semblait pas impérieuse à cette date là, en revanche il a perçu la nécessité d'écrire en russe à Moscou de peur de perdre un moment décisif de l'histoire humaine. Cet exemple illustre un ordre de priorité dans la vie d'un artiste de trajectoire internationale, lorsque les circonstances internationales l'imposent, il recherche un accomplissement dans le moment historique, il participe directement du devenir de l'humanité. Si, au contraire, les circonstances individuelles que sont la nécessité de créer l'oeuvre et de trouver son propre langage artistique universel s'imposent, l'artiste se consacre à la création au service de la société et ne se dédie pas au travail de diffusion, cette tâche revient donc à d'autres.

DEUXIEME PARTIE

II. 1994-2004: la fondation AAVMD D. et la diffusion de l'oeuvre

Les conditions de diffusion dans les années 1980 ont été principalement influencées par la volonté de Magariños D. et sa nécessité d'échanger avec d'autres peuples à un niveau international. A partir de 1993 cet acteur principal de la diffusion disparaît et la création de la fondation qui se charge de conserver l'oeuvre, modifie les possibilités de diffusion.

A. L'oeuvre artistique orpheline

1. La création de l'Association des Amis de Victor Magariños D.

Une nouvelle étape de la diffusion de la pensée et de l'oeuvre de l'artiste commence à partir du décès de Victor Magariños D. en septembre 1993. Cet évènement survient de manière brutale, alors que l'artiste est dans une phase active de sa création, et laisse ses proches dans le dénuement le plus total quand au devenir de l'oeuvre plastique. D'une certaine manière, depuis son retour dans les salles d'exposition de Buenos Aires, et surtout depuis l'exposition dans le Centre d'Art et de Communication en 1984, il a commencé à "préparer" la transmission de son message artistique en renouant avec le large public de Buenos Aires, et faisant l'effort pour un peintre argentin d'aller à la rencontre de la communauté internationale en organisant une exposition en hommage au peintre belge Georges Vantongerloo dans les Musées Royaux de Bruxelles en 1986. Mais la réalité concrète de l'oeuvre à la fin de l'année 1993 est celle d'un futur incertain. La disparition physique de Magariños D. a brusquement laissé

l'oeuvre orpheline de son créateur et sans l'assurance d'être conservée et diffusée comme l'aurait souhaité l'artiste.

L'Association des Amis de Victor Magariños D. a été créée en réponse à cette situation imprévue peu de temps après la mort du peintre. L'oeuvre est revenue à Dolores Rubio, sa dernière compagne, qui a reçu de fait la responsabilité de la conserver dans un premier temps et, ce qui nous intéresse dans le cadre de cette recherche, de la diffuser. La nécessité de diffuser l'oeuvre est venue dans un deuxième temps, celle de préserver et conserver étant une étape primordiale. L'Association naît donc d'une relation affective entre l'artiste et Dolores Rubio qui n'est pas conservatrice professionnelle.

Les changements en ce qui concerne le diffusion de l'oeuvre sont donc essentiellement d'ordre individuel en 1993, c'est la prise en charge de tout le processus de conservation et de diffusion par une personne, accompagnée d'une association, qui modifie en profondeur la nécessité d'exposer pour éviter l'abandon de l'oeuvre.

La première étape du processus qui amène Dolores Rubio à se charger du devenir de l'oeuvre concerne principalement la conservation. L'oeuvre de Magariños D. est à dominante blanche et de grande taille, surtout en ce qui concerne les toiles de la dernière période, elle est donc très fragile car très salissante. La nouvelle conservatrice fait le choix d'enfermer les oeuvres dans des cadres d'acrylique transparents et hermétiques pour les protéger de manière efficace de l'humidité, des insectes et de tout type de saleté. De plus, Dolores Rubio a fait le choix de transférer toute l'oeuvre de Pinamar à Buenos Aires pour assurer de meilleures conditions de conservation. La majeure partie de l'oeuvre n'est pas peinte à l'huile, qui est plus résistante à tout type de détérioration, mais à l'acrylique et beaucoup d'oeuvres sont réalisées en techniques mixtes.

Pendant les cinq années qu'elle a partagées avec Victor Magariños D., il lui a transmis directement sa réflexion sur l'art et sa vision de la création artistique et sa manière de conserver l'oeuvre, ce qu'elle reproduit à partir de septembre 1993. Cela a été la façon de V. Magariños D. d'offrir à l'oeuvre une pérennité, son choix n'a pas été celui de la faire connaître mais de s'assurer qu'après sa disparition, quelqu'un qui partageait ses idées sur l'art et qui valorisait suffisamment son oeuvre allait se charger de transmettre ce travail artistique. Dolores Rubio a reproduit fidèlement les gestes de conservation mais elle a aussi pris en charge tout ce que l'artiste n'a pas voulu et n'a pas pu faire durant sa vie, c'est-à-dire la diffusion de l'oeuvre plastique et de ses écrits. L'objectif global de l'Association des Amis de Victor Magariños D. de conserver et élargir la diffusion de l'oeuvre a d'ores et déjà été atteint notamment grâce à l'énergie du lien affectif qui a existé entre l'artiste et la présidente de l'Association.

2. Le projet de la fondation et la pensée de V. Magariños D.

L'objectif à la base de la création de l'association a été depuis la fin de 1993 de « conserver et diffuser l'oeuvre et la pensée de V. Magariños D. »* objectifs qui s'apparentent beaucoup à ce que pourrait être l'objet d'une fondation. Ces deux étapes se sont réalisées de manière parallèle dès 1993 et les objectifs essentiels de l'Association ont été atteints dès 1999. A cette date, deux éléments importants marquent ce tournant: la réalisation de l'exposition rétrospective "Victor Magariños D." au Musée National des Beaux Arts de Buenos Aires en 1999 et l'utilisation de cadres en acrylique pour optimiser la conservation de l'oeuvre plastique. Ce n'est qu'après l'exposition rétrospective dans le Musée National des Beaux Arts, que les oeuvres ont été protégées dans des caisses en acrylique transparentes car les 100 oeuvres exposées ont beaucoup souffert. Pour toutes les

* Voir *annexe page*

expositions réalisées après 1999, les toiles ont toujours été protégées de cette manière pour éviter que la poussière, les manipulations lors du transport ou un quelconque incident ne les salissent ou ne les endommagent. Il convient de préciser qu'il n'existe aucune entreprise en Argentine spécialisée dans le transport d'oeuvres d'art, ce qui implique que les transports soient faits dans des conditions peu appropriées.

En 1996 se réalise la première exposition individuelle dans le Centre Culturel J.L.Borges de Buenos Aires où s'expose seulement l'oeuvre sur papier car le lieu ne se prête pas à une exposition rétrospective, ce qui est l'objectif essentiel de l'Association, grâce à l'aide de la fondation Duilio Marinucci. A partir de cette exposition apparaît un intérêt pour l'oeuvre de Magariños D. qui génère un mouvement commercial et la vente de plusieurs oeuvres sur papier qui permettent la réalisation de l'exposition rétrospective. Et on peut considérer que la réussite la plus importante de l'Association est cette «Exposition Rétrospective» dans le Musée National des Beaux Arts car cela représente la reconnaissance la plus importante qu'un artiste argentin puisse obtenir dans son pays. C'est le musée national qui marque l'ultime étape d'une reconnaissance artistique indiscutée et par lequel passent tous les artistes nationaux et internationaux de trajectoire importante. De plus cette exposition a été accompagnée de la publication officielle dans le Musée National des Beaux Arts du livre «Magariños D.», le premier à retracer la vie et l'oeuvre de l'artiste. Cette publication comprend un essai critique de la docteur en histoire de l'art et maître de conférence à l'Université de Buenos Aires Andrea Giunta intitulé « Cosmologies pour le prochain millénaire »*. C'est à partir de ces deux événements majeurs que l'oeuvre de Magariños D.a commencé à apparaître au grand public, principalement du fait des retombées dans la presse écrite qui le consacre comme artiste national officiellement reconnu à partir de cette date.

L'un des principes essentiels qui guide l'Association dès sa création consiste en le respect de la pensée et des choix de V. Magariños D. Celle-

* Voir référence bibliographique, [annexe page](#)

ci aurait pu décider, de vendre l'oeuvre aux collectionneurs intéressés à partir de 1993 ou d'exposer dans des galeries d'art commerciales si cela permettait d'élargir le champ de diffusion. Or l'Association a décidé de se conformer aux choix de l'artiste lui-même, aucune oeuvre de la collection « propriété » n'a été vendue et aujourd'hui la priorité est donnée à la vente d'oeuvres sur papier pour le maintien des coûts de fonctionnement de l'Association lorsque cela est vraiment nécessaire. L'AAVMD D. ne recherche pas une diffusion massive de l'oeuvre, au contraire, les expositions sont régulières mais elles visent un public de connaisseurs proche des idéaux de Victor Magariños D. De fait l'Association a réussi cet objectif d'élargir le champ de diffusion de l'oeuvre car entre 1980 et 1993, alors que Magariños D. assurait lui-même la diffusion de son oeuvre il n'a réalisé que trois expositions, en revanche entre 1994 et 2004 l'Association a réalisé quinze expositions. Cette augmentation considérable montre que le facteur individuel et le compromis particulier avec l'oeuvre sont déterminants dans le processus de diffusion.

En réalité, au-delà de la nécessité de faire connaître l'oeuvre à la société argentine et ailleurs, c'est-à-dire au-delà de la volonté de diffuser massivement son langage artistique, l'objectif de l'Association est de faire reconnaître la valeur de cette proposition artistique au sein de la société. Ceci passant avant tout par l'exposition dans les espaces artistiques nationalement et internationalement reconnus mais cela n'implique pas l'utilisation de l'image de l'oeuvre à des fins commerciales.

Politique de copyright / droits d'auteur

Le copyright n'est pas reconnu par la législation argentine, seuls les droits d'auteurs sont pris en compte et encore, cela ne comprend pas les oeuvres plastiques, cependant l'auteur a le droit de contrôle de la reproduction de ses oeuvres pendant 70 ans après la création de celles-ci. Le choix de contrôler le devenir de l'oeuvre comprend aussi le contrôle de l'image, c'est pourquoi Dolores Rubio autorise la reproduction d'une oeuvre uniquement

si elle peut opérer les corrections nécessaires en ce qui concerne les couleurs pour que celle-ci soit fidèle à l'original. Cette politique de reproduction est finalement assez souple si l'on considère le caractère administratif mais dans la pratique, cela amène beaucoup de tensions entre l'institution ou l'individu qui souhaite reproduire l'oeuvre et la présidente et conservatrice de l'oeuvre. Ce cas s'est produit en 2000 lorsque l'éditeur *e.d.b.* a demandé à l'Association d'utiliser l'image de l'oeuvre *Pintura* de l'année 1964, de la série des « Finis-infinis » pour réaliser la page de couverture d'une publication intitulée *Formation éthique et citoyenne*. Arte Viva, un projet d'éducation visuelle pour les écoles primaires soutenu par le Museum of Modern Art de New York et mis en place à Buenos Aires, utilise l'oeuvre « Fini-infini » de la collection Pirovano comme l'une des treize oeuvres faisant partie de ce projet. De plus l'annuaire téléphonique « Paginas Amarillas » de l'année 1990 de la zone « Partido de la Costa » dans la province de Buenos Aires a pour page de couverture « l'Hommage à Paula » de Magariños D. Dolores Rubio a accepté avec la condition de contrôler la copie de l'image et avec la possibilité de modifier les couleurs si celles-ci ne correspondaient pas à l'original. Les corrections ont été longues et nombreuses mais ont permis une reproduction de bonne qualité de l'oeuvre. C'est avant tout l'attachement à la qualité de la diffusion qui permet le respect de l'oeuvre originale.

3. La création d'un mythe

Comme on l'a vu précédemment, Victor Magariños D. n'a jamais souhaité diffuser massivement son oeuvre, il a toujours choisi des lieux d'exposition importants dans le milieu artistique mais peu visités par le grand public, excepté lors de l'exposition dans les Musées Royaux de Bruxelles en 1986. Ceci, ajouté à la longue absence des salles de Buenos Aires en tant qu'exposant individuel, explique que la presse nationale et

internationale n'ait pas prêté beaucoup attention à toutes ses expositions, et notamment celles qui ont eu lieu à l'étranger avant la décennie 1980.

L'évènement que représente sa disparition physique pour la presse nationale argentine témoigne d'une prise de conscience de l'importance de son oeuvre. Pour justifier d'une certaine manière le peu d'articles publiés sur Magariños D. et son oeuvre jusqu'à 1993, les grands périodiques nationaux comme La Nación, La Prensa ou El Cronista Commercial parlent d'un « isolement volontaire » et d'un « silence de trente trois ans ». Pour la presse, Magariños D. a refusé la diffusion de son oeuvre, le journal Ambito Financiero va même jusqu'à le qualifier d'ermite. Mais, dans un article publié dans La Nación, le critique d'art Aldo Galli souligne « son repli ne lui a pas permis de diffuser son nom alors qu'en Europe son travail a été vu, exposé et apprécié »*. La Prensa insiste sur le fait qu' « il méritait d'être connu et il ne l'a pas été non pas parce qu'il ne le méritait pas mais peut-être parce qu'il l'a toujours fui. »**

L'image que construisent les journaux nationaux de l'artiste est celle d'un homme « solitaire », « silencieux », « austère », « intransigeant » et « marginal ». Cette description du personnage ne correspond en rien à ce que ses proches, ses amis et connaissances soulignent de sa personnalité. Ce décalage, au-delà de son caractère anecdotique, témoigne d'une perception rapide d'un artiste pourtant connu dans le milieu de l'art, et même personnellement connu par plusieurs des journalistes l'ayant décrit en ces termes. Cela souligne surtout la nécessité pour les journalistes de faire de l'artiste un être à part, un peu incompréhensible, ne souhaitant pas faire connaître son oeuvre en Argentine alors qu'il cherche à la diffuser à un niveau international.

Les choix de Magariños D. en matière de diffusion ont toujours correspondu à des nécessités, que ce soit la nécessité de la création artistique l'empêchant de se dédier davantage à la diffusion, que ce soit les

* Article paru dans « La Nación » daté du 10/09/1994.

** Article paru dans « La Prensa » daté du 08/09/1993.

difficultés financières à l'organisation d'exposition ou la nécessité à un moment historique international de faire l'effort d'envoyer son oeuvre et de demander l'organisation d'une conférence à Bruxelles. Ces choix n'ont jamais été compris par la presse argentine et encore moins par la presse internationale, que ce soit El Nacional de Caracas au Venezuela ou Le Vif/L'Express Weekend de Bruxelles en Belgique.

Lorsqu'Aldo Galli dans La Nación compare la mort de Magariños D. à celle de son « maître » Georges Vantongerloo qui a été retrouvé mort au bout de cinq jours dans son atelier de Paris en 1965, on entre dans la mystification du personnage. Magariños D. n'a pas eu la même destinée que son prédécesseur, cette comparaison est absurde car elle ne cherche qu'à romancer la « fin tragique d'un grand peintre »*. Les deux peintres ont eu beaucoup de points communs, notamment en ce qui concerne la reconnaissance tardive de leur oeuvre du fait du peu d'intérêt qu'ils portaient à la diffusion. Cependant ce sont ce type de détails journalistiques qui, au-delà de la valeur de leur création artistique, contribuent à la création d'un grand personnage. Sans ce mythe autour du silence de l'artiste, ce choix de ne pas diffuser massivement l'oeuvre serait perçu comme un manque de confiance en soi et une certaine dépréciation de la valeur de l'oeuvre. Or en présentant l'artiste comme un personnage austère voire même comme un ermite, cela justifie que son oeuvre ait une grande valeur mais qu'elle ne soit pas apparue plus tôt dans les salles d'exposition.

B. Nouveau contexte de diffusion

* Article paru dans « La Nación » daté du 11/09/1993.

1. Un contexte économique national favorable

La diffusion artistique dans un pays en développement comme l'Argentine dépend fortement des conditions générales socio-économiques comme on l'a noté précédemment. Pour utiliser une formule économique appropriée on pourrait parler d'une forte propension à la diffusion en période faste alors que lorsque le pays est en période de crise, la tendance est à une réduction des budgets artistiques, ceci se confirme en analysant l'évolution des budgets accordés au Secrétariat de la Culture argentin sur la période étudiée. Même si la volonté a toujours été affichée par les gouvernements démocratiques de la fin du XXème siècle d'accorder une part plus importante à la culture, les politiques culturelles ont été clairement définies uniquement lorsque ces souhaits étaient effectivement suivis de budgets propres, c'est ce que l'Observatoire de la Culture montre dans ses analyses des années 1990 à nos jours. Comme il a été précisé antérieurement, les années 1980 ne sont pas favorables à l'Argentine, surtout d'un point de vue économique car la dette contractée lors de la dernière dictature s'aggrave après le retour de la démocratie. Les années 1990 marquent un tournant économique important dont vont bénéficier indirectement les productions artistiques. L'arrivée au pouvoir de Carlos Menem, appuyé par l'administration américaine, et sa décision de dollariser le pays en imposant le change fixe « un peso = un dollar » génère rapidement une aisance économique transitoire à laquelle le pays n'était pas habitué. Ce changement accompagne parallèlement l'essor du cinéma argentin du fait de l'entrée massive de capitaux étrangers dans le pays. Dans ce type de contexte socio-économique, il est évidemment plus facile d'organiser des expositions artistiques de grande ampleur ou d'artistes n'ayant pas la possibilité financière de réaliser de grandes expositions. En 1994, le Musée d'Art Moderne de Buenos Aires organise à ce titre une exposition en hommage aux « Peintres Oubliés » argentins dans laquelle figure l'oeuvre

de Victor Magariños D. A propos de cette exposition, La Nación souligne la présence de deux artistes en particulier : E. Policastro et V. Magariños D. et parle d'un sauvetage de leur mémoire grâce à cette exposition*.

Au-delà des possibilités offertes par les centres culturels et musées argentins du fait des conditions économiques favorables, cette période a permis que se réalise le processus de protection des oeuvres. En effet, l'Association a pu financer, grâce aux avantages de ce change fixe entre le peso et le dollar, les matériaux coûteux importés pour réaliser les caisses d'acrylique. A partir de la crise de l'année 2001 ce type de change a été annulé et il serait aujourd'hui très difficile de réaliser la même opération de conservation pour des raisons économiques.

2. Adapter la diffusion au nouveau contexte international

Les années 1990 sont favorables à la diffusion de l'oeuvre à un niveau national mais aussi à un niveau international. La nécessité de diffuser est tout aussi forte à cette période que durant la vie de l'artiste. L'Association des amis Magariños D. considère même qu'avec la fin du bloc soviétique et la domination du mode de développement occidental, la diffusion de l'oeuvre du peintre argentin prend toute son importance. On peut considérer que l'évolution du contexte international a joué et continue à jouer aujourd'hui un rôle moteur dans la diffusion. Ceci s'explique avant tout par la volonté de l'Association de permettre à l'oeuvre de continuer à jouer un rôle dans le devenir de l'humanité. Ce devenir étant marqué par le leadership d'une puissance hégémonique, soutenue par un petit groupe d'états puissants d'Europe, du Moyen Orient et d'Asie dont ne fait pas partie l'Argentine, il semble logique que l'Association ressente la nécessité de proposer à d'autres cultures les travaux de réflexion et de création artistique de V. Magariños D. Cela ne signifie pas que l'oeuvre soit

* Article paru dans « La Nación » daté du 10/09/1994.

directement capable d'améliorer le sort de l'humanité, mais cela implique qu'il existe un intérêt interculturel à échanger autour de cette oeuvre. L'intérêt de la diffusion et ce qui la motive à un niveau international correspond donc à une nécessité d'échanger entre les peuples dans un contexte de mondialisation et de multiplication des rencontres interculturelles. Cette affirmation s'explique par l'idée que pour améliorer le sort de l'humanité il faut que celle-ci apprenne à mieux se connaître, c'est-à-dire à mieux connaître les différents peuples qui la composent. Le langage de Magariños D. n'est pas un langage « argentin », il est universel et recherche un dialogue au-delà des disparités entre les peuples, les oeuvres sont sensées parler de tous et pour tous. Le contexte de la mondialisation est donc un vecteur qui favorise la diffusion de l'oeuvre.

Cependant l'organisation et l'envoi d'une exposition à l'étranger restent très difficiles à mettre en place, même si les échanges internationaux semblent plus faciles à réaliser. La protection et l'emballage, l'assurance ou encore le transport de l'oeuvre représentent un coût démesuré par rapport aux bénéfices en termes de diffusion de l'oeuvre si ces frais ne sont pas pris en charge par les institutions organisatrices de l'exposition ou par les services culturels des ambassades concernées. Les possibilités sont plus grandes lorsque le musée ou l'institution qui souhaite montrer l'oeuvre possède déjà certaines toiles ou lorsque l'oeuvre est présente dans le pays concerné, par exemple lorsqu'un collectionneur ou une institution privée possède certaines oeuvres. C'est ainsi que l'oeuvre de Magariños D. a pu être exposée en 2001 à « The American Society de New York » dans le cadre de l'exposition collective « Abstract Art from the Rio de La Plata, Buenos Aires and Montevideo, 1933-1953 ».

Les circonstances internationales sont donc théoriquement très favorables à la diffusion internationale de l'oeuvre mais les conditions économiques, surtout depuis la crise qui touche l'Argentine depuis 2001, ne sont pas spécialement favorables à une concrétisation de ce mouvement d'ouverture des échanges internationaux de tous types. Les volontés

individuelles sont présentes au sein de l'Association mais elles se heurtent aux problèmes économiques locaux et au manque d'appui en faveur de l'envoi d'expositions à l'étranger du gouvernement de Nestor Kirchner.

3. Une politique de diffusion différente

Dans sa politique de diffusion, Dolores Rubio fait le choix de mettre en oeuvre ce que Magariños D. n'a jamais pris le temps de faire c'est-à-dire mettre en place régulièrement de petites expositions, assez intimistes, permettant au public de voir l'oeuvre. Beaucoup de critiques reprochaient à Magariños D. de ne pas montrer ses créations étant donnée la reconnaissance artistique dont il jouissait. Ce qui empêchait l'artiste de faire ce travail de présentation était dû avant tout à un désaccord général avec les personnes responsables de la diffusion d'oeuvres d'art, que ce soient les propriétaires de galeries d'art, les responsables d'institutions artistiques, les jurys de prix artistiques ou les collectionneurs sur leur vision de l'art et aussi à un manque de temps. Magariños D. ne pensait certainement pas que la diffusion était inutile, tout au contraire car son oeuvre était bien créée pour un public. La décision de l'Association des Amis de Victor Magariños D. d'élargir la diffusion, de prendre contact avec certaines galeries d'art comme les galeries Van Eyck, Palatina et Luna Verde de Buenos Aires ou la galerie Altera de Pinamar, dans la province de Buenos Aires, ne sont pas forcément en désaccord avec la pensée de l'artiste mais il est clair que durant sa vie, ces expositions n'auraient certainement pas eu lieu, comme la réalisation d'expositions dans la galerie Altera en 1998 et dans la galerie Van Eyck en 2000 et en 2005.

En 2004 l'organisation de l'exposition « Magariños D., espaces » dans la galerie Luna Verde de Buenos Aires a permis de mettre à l'épreuve la cohérence de l'Association avec la pensée de l'artiste. Les intérêts économiques de la galerie ne convergeant pas avec ceux de l'Association,

la galerie a décidé d'annuler l'exposition car l'Association refusait que l'oeuvre soit exposée conjointement aux oeuvres de la galerie destinées à la vente. L'Association souhaitait que l'espace soit uniquement consacré à l'oeuvre de Magariños D. alors que la galerie avait besoin d'exposer à la vente des oeuvres du propriétaire de la galerie, Adolfo Nigro, artiste peintre par ailleurs et élève de Victor Magariños D. en son temps.

Diffusion de l'oeuvre plastique et des écrits : nouvelle étape

Avant le décès de l'artiste, un seul écrit théorique intitulé «Au-delà des Dernières Tendances», et plusieurs essais sous forme d'articles avaient été publiés dans le livre rassemblant les écrits de Georges Vantongerloo, dans la presse ou sous forme de tracts. Les écrits théoriques ont été très peu diffusés, surtout en ce qui concerne les écrits théoriques sur l'art, les articles concernant des thématiques d'actualité politique et sociale ont été publiés en général au moment où Magariños D. les a écrits car dans ce cas-là il faisait l'effort de les envoyer directement aux journaux locaux ou nationaux qui les publiaient sans difficultés.

A partir de 1993, avec la création de l'Association, les écrits de Magariños D. prennent une valeur symbolique car ils servent de témoignages fidèles de la pensée de l'auteur et permettent d'éclaircir des choix artistiques et notamment le pourquoi de son « silence » dont parlent tant les journalistes. Ce qui intéresse l'Association ce n'est pas tant la diffusion des écrits en réaction aux événements socio-politiques, qu'ils soient nationaux ou internationaux, mais celle des écrits théoriques sur le devenir de l'art à une échelle internationale. Il existe une différence essentielle dans la nécessité de diffuser d'un côté les écrits et de l'autre l'oeuvre plastique après le décès de l'artiste. En effet les écrits théoriques sont dépendants de leur contexte d'écriture et les textes qui ont été écrits à cette époque sont circonscrits d'une certaine façon à leur contexte particulier. Cela concerne les écrits historiques mais aussi les écrits théoriques qui font un état des lieux de la création artistique. Le texte intitulé *Au-delà des Dernières Tendances* a été

écrit à la fin des années 1970 et ne rend pas directement compte de l'état actuel du monde de l'art, mais il donne une clé d'interprétation de ce qui a pu se produire à cette période-là et dans ce sens, ce texte fait partie de la mémoire de l'histoire de l'art. C'est ce qui justifie la nécessité de diffuser les écrits en parallèle au développement de la diffusion de l'oeuvre plastique. De plus l'accès à ces écrits permet d'envisager l'oeuvre de Magariños D. différemment, en fonction de ce que l'artiste percevait de la réalité artistique dans laquelle il se trouvait.

La justification de la diffusion des peintures et des structures est beaucoup plus directe car celles-ci permettront toujours au public de s'interroger et pourront toujours générer des expériences particulières à chacun.

Un des éléments qui contraind la diffusion de l'oeuvre est la nécessité d'espace et de murs totalement blancs pour l'exposition de l'oeuvre. Si dans tous les lieux institutionnels d'exposition ces critères sont en général respectés, ce n'est pas le cas de toutes les galeries par exemple. En 1984 lors de l'exposition qui a été organisée au Centre d'Art et de Communication de Buenos Aires, l'oeuvre a été exposée sur fond noir et toutes les personnes interrogées qui ont vu cette exposition, et notamment [Mr Monferran](#) ont noté que ce cadre ne permettait pas de mettre en valeur les toiles principalement blanches. Cet exemple ponctuel sert principalement à montrer qu'il est difficile de trouver des espaces qui correspondent réellement aux besoins de l'oeuvre. Malgré le fait que Victor Magariños D. n'ait rien entrepris pour élargir la diffusion de son oeuvre, il la considérait comme une étape essentielle du travail de l'artiste parce que l'oeuvre doit être exposée dans un lieu approprié que, seul, l'artiste peut définir. L'oeuvre est créée avec son contexte d'exposition c'est-à-dire avec son propre «champ de possibilités» pour employer un vocabulaire littéraire, l'oeuvre plastique porte en elle des possibilités en ce qui concerne le lieu dans lequel elle peut être exposée, possibilités qui préservent la qualité de la rencontre avec le spectateur. Par exemple, l'oeuvre plastique de Victor

Magariños D. (les huiles, les techniques mixtes, les dessins...) ne peut être exposée que sur des murs blancs avec un espace physique assez important. Comme l'un des directeurs de la Galerie Luna Verde le remarquait lors de l'organisation de l'exposition en 2004, l'oeuvre de Victor Magariños D. doit s'exposer seule car elle a besoin de manière absolue d'un espace physique propre. Il semble qu'une quelconque interférence de couleurs, de formes ou de lignes avec cette oeuvre la condamne parce qu'elle ne lui permet pas de libérer son propre message. Cette nécessité d'exclusivité dans l'exposition, amène à réévaluer la cohérence des expositions collectives dans le cas de l'oeuvre de Victor Magariños D. parce qu'elles n'ont justement pas pour but de respecter la nécessité d'espace physique propre, excepté si on lui procure un lieu spécifique, bien défini et isolé du reste des oeuvres pour s'acquitter des nécessités de cette oeuvre. Ces contraintes restreignent aussi les possibilités de diffusion dans des lieux atypiques ou alternatifs d'exposition. Cela impose donc des lieux parfaitement adaptés à ces nécessités c'est-à-dire des espaces très prisés à un niveau international. Les expositions de Magariños D. à l'étranger ont toujours eu lieu dans ce type d'espace, que ce soit au Museum of Modern Art ou dans la Allbright Knox Gallery de New York, dans le Musée d'Art Moderne des Musées Royaux de Belgique à Bruxelles ou dans le Centre Vénézo-argentin de Caracas. En revanche ces expositions n'ont pas été très nombreuses du fait de plusieurs facteurs d'origines variables. Ces facteurs ont déjà été plus ou moins énoncés antérieurement mais il faut souligner aussi l'existence de contraintes internes à l'oeuvre comme on vient de le mentionner, les autres facteurs qui limitent la diffusion sont bien évidemment la faiblesse des ressources économiques et la volonté de vendre le moins possible l'oeuvre originale, ce qui ne permet pas à l'Association de développer des activités de diffusion coûteuses comme l'organisation d'expositions à l'étranger. Ce choix est celui de la présidente et conservatrice Dolores Rubio de maintenir la cohésion formée par l'ensemble des oeuvres et assurer leurs conditions de conservation. L'Association n'est pas opposée systématiquement à la

vente d'une toile mais elle s'assure que le collectionneur ou l'institution qui l'acquiert pourra la conserver de façon satisfaisante, ce qui n'est pas forcément le cas des musées nationaux argentins, par exemple, qui manquent de moyens pour assurer la conservation des oeuvres de leurs collections. La diffusion est limitée aussi du fait du manque d'aides de la part de l'Argentine à l'envoi d'expositions à l'étranger, ce que les peintres nationaux regrettent car aux [Etats-Unis par exemple, de nombreuses aides](#) sont disponibles pour l'organisation d'expositions à l'extérieur du pays. Les aides maxima du Fond de la Culture de Buenos Aires ou du Fond National des Arts argentin, auxquelles peut prétendre l'Association ne dépassent pas 20.000 dollars pour un projet de construction d'un nouveau Centre d'Art Victor Magariños D., ce qui ne couvre même pas les frais d'achat du lieu en question.

B. Les perspectives de diffusion

1. Réaliser les objectifs à long terme

Réaliser la diffusion de l'oeuvre à l'étranger passe avant tout par la création en Argentine d'un centre-ressource pour l'oeuvre comprenant les archives de Victor Magariños D., un centre de documentation incluant la bibliothèque de l'artiste et toutes les publications ayant un rapport avec son oeuvre et un lieu de conservation et d'exposition de l'oeuvre plastique elle-même. Ce lieu existe depuis 2002 à Buenos Aires mais ne permet pas aujourd'hui d'exposer l'oeuvre au public. L'objectif de l'Association à moyen terme est d'investir un lieu adapté à ces nécessités, c'est-à-dire un lieu qui permette d'exposer l'oeuvre mais qui puisse aussi fonctionner comme un centre de ressource pour les chercheurs en histoire de l'art ou pour toute autre personne intéressée par V. Magariños D., par le Grupo Joven ou de manière générale par l'art abstrait en Argentine. L'AAVMD D. voit cette

étape comme premier pas essentiel à une diffusion plus large de l'oeuvre comprenant l'international. Cette démarche s'inscrit aussi dans la volonté d'échanger directement avec des pays étrangers en recevant des expositions d'artistes de l'extérieur et en envoyant des expositions de Magariños D. à l'étranger. C'est l'importance que donnait Magariños D. à l'universalité du genre humain qui explique la logique de diffusion à l'international de son oeuvre. Avant d'atteindre ce degré de développement du projet de l'Association, plusieurs étapes intermédiaires et néanmoins essentielles ont été menées.

La dernière étape mise en oeuvre dans le projet de l'Association des Amis de Victor Magariños D. a consisté en l'ouverture au public de la maison, qui servait aussi d'atelier à l'artiste, en décembre 2002. Cette maison porte désormais le nom de « Maison-Musée »*. La concrétisation de ce projet a marqué une réelle progression dans la conservation et la diffusion étant donné que la maison est aussi une oeuvre de Victor Magariños D. qui l'a construite en 1967 sur une dune de Pinamar, sur la côte Atlantique, dans la province de Buenos Aires, à 400 kilomètres de la capitale. L'ouverture de cette maison permet aujourd'hui d'avoir un lieu permanent d'exposition dédié à Magariños D. mais aussi à d'autres artistes qui ont pu exposer dans ce lieu privilégié. L'artiste photographe Robert Grazziano a exposé ses photos «À cinq heures de l'après-midi, 21+1»** dans ce musée en 2002, exposition qui est reproduite au Centre Culturel Recoleta en septembre 2005. Plusieurs autres présentations artistiques ont eu lieu en hommage à V. Magariños D. dans ce musée, un concert de musique électroacoustique a été présenté par Ricardo Dal Farra, Rea Volij a présenté un spectacle de danse butoh intitulé «La Trace de l'Ecume»*, et un hommage a été réalisé à «Lorca, le poète» au moment de l'inauguration du musée. Ces différentes manifestations artistiques organisées dans le

* Traduction de « Casa-Museo » en espagnol.

** Traduction de « A las cinco de la tarde, 21+1 » en espagnol.

* Traduction de « La Huella de la Espuma » en espagnol.

lieu de création de l'artiste montrent la volonté d'ouverture de l'Association à un champ artistique large ne comprenant pas seulement l'oeuvre de Magariños D. et pas seulement l'art abstrait. De plus, des ateliers d'arts plastiques ont été créés et ont eu lieu dans le Musée entre avril et décembre 2003 avec un groupe d'enfants dirigés par le professeur argentin Gustavo Díaz. A cette même période a ouvert le Centre d'Art « Victor Magariños D.» dans le quartier de Constitution, à Buenos Aires, où se conservent l'oeuvre et les archives ouvertes aux chercheurs en art. Toutes ces activités artistiques autour de l'oeuvre de V. Magariños D. montrent que l'énergie de l'Association et surtout de sa présidente pour suivre le mouvement qui a animé la création de l'artiste en son temps ne s'essouffle pas avec le temps, au contraire. Ceci laisse à penser que les échanges artistiques avec l'étranger se réaliseront probablement dans un futur assez proche. Le projet de l'Association est très ample mais il correspond à la valeur que l'Association des Amis de V. Magariños D. accorde à l'oeuvre. Dolores Rubio et les autres membres actifs de l'Association apportent beaucoup d'énergie au projet et c'est aujourd'hui ce qui sert de moteur réel à la diffusion; c'est la conviction que l'oeuvre ne peut rester inconnue, que le dévouement de Magariños D. en faveur de l'art et du devenir de l'humanité ne peut être perdu pour les générations à venir.

Le dernier projet qui a été évoqué précédemment est la création d'un Centre d'Art dans le quartier de la Boca de Buenos Aires qui donnerait toute son amplitude aux attentes des différents membres de l'Association et serait ce point d'ancrage pour une diffusion internationale de l'oeuvre basée sur des échanges artistiques internationaux. Un lieu autonome qui servirait à répandre l'oeuvre avec des expositions, pour organiser des spectacles de différents champs artistiques et des conférences-débats pour faire naître à Buenos Aires une réflexion conjointe entre artistes, philosophes et scientifiques à laquelle participeraient des personnes venues de l'étranger. En terme d'organisation interne, la réalisation de ce projet impliquerait un changement important dans la vie de l'Association en ce qui concerne la

participation des membres. Tous reconnaissent que Dolores Rubio prend la tête du projet avec le conseil du reste de l'Association. Cette situation a été engendrée de fait et a parfaitement fonctionné jusqu'à présent grâce au dévouement de Dolores Rubio, mais si l'on considère les avancées du projet et surtout la création d'un nouveau Centre d'Art avec des activités beaucoup plus diverses, l'organisation de l'Association doit changer et être plus équilibrée entre les différents membres. D'importantes réformes internes auraient à être opérées pour répondre aux nécessités techniques d'un tel projet. Les membres actuels de l'Association qui se chargent de conseiller la présidente devraient être insérés de manière plus directe aux activités pour que le projet soit viable.

2. La pérennisation de la fondation

Avant d'évoquer les possibilités d'une réelle diffusion internationale, il faut que les conditions de viabilité de ce projet à long terme soient assurées. Jusqu'à aujourd'hui l'Association a fonctionné grâce à la vente de l'oeuvre et principalement celles sur papier. Ce mode de financement n'est pas pérenne car si le projet se développe selon les objectifs fixés, les besoins financiers vont augmenter fortement, notamment avec la création d'un Centre d'Art accueillant des artistes internationaux. La question du financement des projets de l'Association est donc un réel problème qui influence directement les possibilités de diffusion autant au niveau national qu'international. L'Association a reçu quelques aides du Fond National des Arts argentin (l'équivalent de 600 euros en 2001) et de la Municipalité de Pinamar (l'équivalent de 300 euros en 1997), mais cela reste très limité et ne permet pas d'envisager le futur financier de l'Association. Ce problème est réellement celui qui menace le plus la vie de l'Association et donc la diffusion de l'oeuvre. Un fonctionnement uniquement sur fonds propres ne permet pas de prise de risque car cela mettrait en jeu directement la vie de

l'Association. En effet si elle souhaite organiser une exposition internationale ou la publication d'un livre, des opérations toutes deux coûteuses et que les ventes d'oeuvre, de reproductions ou de livres ne permettent pas de couvrir au minimum les frais, cela représente un poids économique important pour la suite du fonctionnement des activités de l'Association.

Une autre difficulté qui pourrait émerger et ralentir la diffusion internationale de l'oeuvre repose sur le fait qu'actuellement toutes les activités de l'Association sont pensées et élaborées pratiquement exclusivement par la présidente et conservatrice. Si ce type de fonctionnement n'influe pas, à l'heure actuelle, sur la force et la cohérence du projet, il peut cependant devenir une faiblesse quand Dolores Rubio ne sera plus à même de mener les activités de l'Association. Aujourd'hui l'énergie dont dispose la conservatrice permet de développer des projets de grande ampleur avec peu de moyens, cela a été le cas en 1999 avec l'organisation de l'exposition rétrospective au Musée National des Beaux Arts de Buenos Aires mais aussi la publication du livre *Magariños D.* conjointement à l'exposition. En février 2005 le *Cahier numero 1, L'Espace des écrits théoriques de V. Magariños D.* a été publié à Buenos Aires, ce qui représente un investissement financier important, pour lequel l'Association n'a reçu aucune aide extérieure, mais qui va permettre d'élargir la diffusion de la réflexion de l'artiste. Ce texte ainsi que les essais théoriques sur l'oeuvre de Magariños D. qui l'accompagnent n'ont pas été publiés avec leurs traductions, bien que l'écrit de Magariños D. ait déjà été traduit en anglais et en français. Cette énergie qu'apporte la conservatrice au projet est vitale pour la diffusion à l'international car cela demande un travail beaucoup plus important que pour la diffusion de l'oeuvre à Buenos Aires par exemple. Par ailleurs, Dolores Rubio voyage beaucoup à l'étranger pour des raisons professionnelles, ce qui lui permet de présenter l'oeuvre de façon informelle dans les pays où elle se trouve que ce soit aux Etats-Unis, en Suisse, en France, au Burundi ou encore en Italie. A ces

rencontres informelles s'ajoutent les collections d'institutions internationales possédant directement un ou plusieurs oeuvres de Magariños D. : le Museum of Modern Art de New York, le Musée Guggenheim, la Albright-Knox Gallery de Buffalo aux Etats-Unis, le Musée d'Art Contemporain de Caracas au Venezuela, le Musée d'Art Moderne de Bruxelles en Belgique, le Musée d'Art Moderne d'Asuncion au Paraguay. Il faut ajouter à cela les oeuvres comprises dans des collections privées à l'étranger, en Uruguay, en Italie, en Suisse, aux Etats-Unis et en France. Les nombreux contacts qu'entretient Dolores Rubio avec ces institutions étrangères permettent aujourd'hui de penser que plusieurs expositions importantes pourraient avoir lieu à l'extérieur de l'Argentine. En décembre 2003 Dolores Rubio s'est rendue en Italie pour l'organisation d'une exposition en 2004 dans la salle d'exposition de l'Institut Italo-latinoaméricain de Rome. Cette exposition n'a finalement pas pu se réaliser pour des raisons de transport et de droits de douane de l'oeuvre. Sans la possibilité pour la présidente ou pour un autre membre de l'Association de se rendre directement à l'étranger pour prendre des contacts pour l'organisation de ces expositions, il sera difficile d'atteindre un objectif de diffusion internationale. Ceci accentue le problème de la succession de Dolores Rubio en tant que conservatrice de l'oeuvre car aujourd'hui aucun membre n'est en mesure de voyager comme elle le fait et personne ne peut s'investir autant qu'elle dans ce projet.

Cependant le mot qui ne cesse de revenir pour parler de la diffusion de l'oeuvre de Victor Magariños D. est celui de « nécessité », et il semble qu'il caractérise bien sa forme particulière de création, de diffusion et de conservation. C'est une nécessité de diffuser à l'international, surtout parce que l'oeuvre porte un message universel qui a pour vocation de s'échanger mais continue d'être très peu connue du public que ce soit en Argentine ou ailleurs. Les artistes et le milieu de l'art argentins connaissent en général l'oeuvre de Victor Magariños D. et surtout les oeuvres de la série « Fini – infini » car ce sont celles qui ont le plus été exposées et reproduites, malgré

les efforts de diffusion réalisés par l'Association, l'oeuvre n'obtient pas un niveau de diffusion national et international suffisant selon l'artiste plastique et actuel membre de l'Association Alberto Delmonte.

L'Association est consciente de ces limites mais ne peut aujourd'hui envisager des solutions car elle est encore trop fragile. La pérennité du projet dépend donc avant tout de la pérennité de la structure et donc de la préparation de la suite du processus de conservation, ce qui ne peut s'envisager que grâce à une indépendance financière pour le développement de la diffusion internationale.

3. Valorisation d'un héritage culturel continental

Depuis les années 1990, un intérêt croissant est apparu pour les créations artistiques latino-américaines à l'échelle internationale. La création d'un Centre d'Etudes Latino-américaines aux Etats-Unis en est aujourd'hui la preuve. Des nombreuses études ont été réalisées en Amérique latine sur ce nouvel intérêt. La chercheuse colombienne Carmen Hernandez a montré que les cultures latino-américaines sont perçues comme de nouveaux objets d'étude originaux. Elle montre ainsi que « durant la dernière décennie du XXème siècle [...] depuis la scène internationale, est apparu un intérêt notable pour les arts plastiques latino-américains en tant qu'objets d'exposition, de marché et d'étude »* (*notebp Hernández, Carmen. Más allá de la exotización y la sociologización del arte latinoamericano. In Mato, Daniel (dir.), Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder, CLACSO, Caracas, 2002...*). Il existe donc aujourd'hui une « redécouverte », selon ses mots, de l'apport des cultures latino-américaines, au-delà de leur intérêt sociologique, cet apport est fondamentalement artistique et doit être valorisé en tant que tel, sans que l'exotisme ne justifie cet intérêt.

Il semble que la diffusion internationale de cette oeuvre soit justifiée et motivée par d'autres éléments qui n'ont pas encore été présentés jusqu'ici. Comme l'idée que l'art en Amérique latine peut être vecteur d'unité pour un continent qui cherche intensément des repères culturels et identitaires. Aujourd'hui le continent latino-américain est en pleine construction politique, sociale, économique, dans tous les domaines les échanges s'intensifient. Depuis 1991, le Mercosur propose une construction qui se rapproche de la voie choisie par l'Europe avec l'Union européenne, le Pacte Andin est une autre tentative, les exemples sont nombreux de ces constructions régionales à visée continentale dans certains cas.

S'il semble aujourd'hui intéressant de replacer la diffusion de l'oeuvre de Magariños D. dans un cadre continental ce n'est pas pour effacer la nécessité de diffuser l'oeuvre en Europe ou en Amérique du Nord, au contraire, c'est pour rappeler que c'est certainement à une échelle inférieure, à l'échelle du continent ou à l'échelle régionale formée par le Mercosur que l'oeuvre de Victor Magariños D. a le plus de chance d'apporter réellement au devenir de l'humanité. Cette affirmation ne correspondrait peut-être pas à la vision universaliste de l'artiste pour qui les frontières entre les peuples sont de toute façon arbitraires. Mais si la diffusion de son oeuvre doit apporter à la réflexion sur la possibilité pour l'homme de vivre dans un monde meilleur, un monde plus juste, il me semble que c'est à partir d'une réflexion sur le devenir de ce « continent en mutation » qu'est l'Amérique latine que ce changement peut s'opérer. En effet, l'oeuvre de Magariños D. peut être plus influente là où elle a été créée, à Pinamar ou à Buenos Aires, en rappelant l'engagement artistique de ce peintre au service de l'humanité et concrètement au service de la communauté dans laquelle il vivait, que lors d'expositions temporaires dans des institutions culturelles éloignées de la réalité latino-américaine. Cela ne signifie pas que l'oeuvre ne puisse pas s'exposer ailleurs qu'en Amérique latine, bien au contraire, cela signifie que cette oeuvre à vocation universelle possède plus de chance d'être perçue comme telle au niveau du

continent qu'ailleurs. C'est parce qu'en Amérique latine cette oeuvre peut plus facilement être comprise comme oeuvre à vocation universelle qu'il semble plus logique et facile de mettre l'accent sur la diffusion internationale à l'échelle latino-américaine. De plus cela peut participer à l'effort développé déjà depuis des décennies voire même des siècles, depuis la période des indépendances, d'unification des peuples latino-américains qui ne se sentent toujours pas respectés par les frontières qui leur ont été imposées au fil de l'histoire. Magariños D. a toujours voulu apporter à ce processus historique, au devenir de l'humanité, et il semble plus réaliste de s'attacher dans un premier temps à proposer un échange culturel au niveau d'un continent qui se cherche justement une unité et un devenir commun.

Le Mercosur est jusqu'à ce jour une construction principalement économique, comme l'a été l'Union européenne à ses débuts. Or les nécessités exprimées par les pays du Cône Sud correspondent à la recherche d'une destinée commune sur d'autres valeurs que des valeurs purement économiques. Victor Magariños D. a très bien compris cette nécessité d'échanges interculturels entre les peuples, seul moyen capable de les rapprocher et de faire que les latino-américains se sentent appartenir à un même continent. Ceci implique peut-être que la première étape d'une diffusion à l'échelle du continent se fasse à l'échelle locale.

Des projets de diffusion artistique à l'échelle du Mercosur ont déjà vu le jour, notamment celui de la Fondation Banco Velox qui a permis de publier divers ouvrages dédiés aux artistes latino-américains comme *Peinture Latino-américaine* ou *Peinture du Mercosur* *(nbp. *Pintura Latino-americana y Pintura del Mercosur, Una Selección del Período 1950-1980, Ediciones Grupo Velox*) dans lesquels apparaît l'oeuvre de V. Magariños D. Ce dernier ouvrage fait partie du « Projet culturel Artistes du Mercosur », projet dont l'objectif est résumé dans le prologue en ces termes : « contribuer à la connaissance et à la compréhension de la peinture et de l'art de ce nouvel

espace que construisent ensemble ceux qui considèrent la culture essentielle : le Mercosur Culturel ». Il semble qu'à ce type d'initiative correspond l'oeuvre de Magariños D. car c'est une proposition qui répond directement à une nécessité culturelle et identitaire régionale. Cependant les problèmes économiques sont encore une fois un obstacle majeur au développement de ce type de projet. Le Groupe Velox, institution financière, a fait faillite en 2003, ce qui a mis un terme au « projet culturel Artistes du Mercosur » et a impliqué la vente de l'importante collection d'oeuvres d'artistes latino-américains de la Fondation, parmi lesquelles figuraient plusieurs oeuvres de Magariños D.

Ceci montre que le devenir de l'oeuvre, surtout en termes de diffusion, dépend fondamentalement de possibilités économiques, surtout en ce qui concerne la diffusion internationale, car l'organisation d'expositions en Argentine peut tout de même se réaliser avec des ressources économiques limitées, ce qui a été le cas jusqu'ici. Mais du fait du coût du transport de l'oeuvre, il est difficile d'envisager une diffusion même à l'échelle du Mercosur, avec les moyens financiers dont dispose l'Association des Amis de V. Magariños D. aujourd'hui.

Conclusion

La diffusion d'une oeuvre d'art internationale comme celle de Victor Magariños D. dépend d'une conjonction de facteurs à des degrés divers, individuel, local, national et international, qui jouent en interconnection. Il semblerait que les facteurs internationaux soient aussi déterminants dans la diffusion à l'étranger que les facteurs individuels, dans la mesure où les problèmes économiques ne se solutionnent pas à un niveau individuel. Alors qu'à un niveau national, les facteurs individuels sont essentiels car les

coûts de diffusion sont beaucoup moins importants et permettent une marge de manœuvre personnelle supérieure.

Les problèmes économiques, ajoutés à certains problèmes politiques, sont généralement responsables des difficultés à concrétiser les expositions à l'étranger. C'est ce qui constitue aujourd'hui l'obstacle majeur à la diffusion internationale d'une œuvre comme celle de Magariños D. qui a déjà été reconnue antérieurement. Celui-ci a été reconnu comme l'un des mille peintres et architectes les plus importantes sur la scène internationale par la publication *International Who's Who* de Londres en 1979 et son oeuvre fait partie des musées les plus importants à un niveau international, comme le Museum of Modern Art de New York par exemple, et elle reste inconnue du grand public, même argentin.

La création d'un Centre d'Art Victor Magariños D. avec l'organisation d'échanges artistiques internationaux prévus avant la fin de l'année 2007 semble aujourd'hui être une étape fondamentale dans la diffusion internationale de l'œuvre de Victor Magariños D., et surtout au niveau régional du Mercosur.

Les relations « transnationales », selon l'expression de Joseph Nye, dépendent de ces échanges culturels à petite échelle et de ces volontés individuelles. La diffusion internationale d'une œuvre d'art dépend donc autant de facteurs individuels que de facteurs globaux. La redécouverte des cultures latino-américaines depuis les centres de pouvoirs internationaux implique un réel mouvement d'ouverture vers l'extérieur, pour les artistes argentins notamment. Mais les difficultés économiques et le peu d'appui national à la diffusion internationale des artistes font que ce mouvement dépend bien souvent des capacités individuelles des artistes à investir dans leur propre diffusion. Celle-ci semble en effet représenter un investissement à long terme pour un artiste issu d'un pays en développement, un investissement souvent difficile à mettre en place, en Argentine du moins, où la dimension de long terme implique un risque économique important.

En matière de diffusion artistique c'est donc apparemment à l'échelle individuelle que le mouvement s'impulse et que les actions peuvent être menées en s'inscrivant dans un cadre global préétabli et non l'inverse.

ANNEXES

Bibliographie

Archives de l'Association des Amis de Victor Magariños D.

Ecrits personnels de Victor Magariños D.

Más Allá de las Últimas Tendencias, Collection Ignacio Pirovano, Buenos Aires, Argentine, 1982. (2ème édition : *Cahier n°1* publié par L'Association des Amis de Victor Magariños D. à Buenos Aires, 2005.)

Monde Intérieur et Monde Extérieur chez l'Artiste Contemporain, conférence donnée aux Musées Royaux des Beaux Arts, Bruxelles, Belgique, 1986.

Porque el Juicio Artístico ?, non publié, Buenos Aires, Argentine, 1964.

América, Europa, una toma de posición, non publié, Buenos Aires, Argentine, 1964.

Sobre los procesos creadores en Arte, non publié, Pinamar, Argentine, années 1980.

La decadencia y las artes visuales; Mensaje a las nuevas generaciones, non publié, Pinamar, Argentine, 1991.

Paris Ciudad de Luz, non publié, Pinamar, Argentine, années 1960.

Catalogues d'expositions

«Expone Magariños D. », Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires, Argentina, octobre 1984.

« Magariños D. », Musées Royaux de Belgique, Bruxelles, Belgique, novembre 1986.

« Magariños D. », Fundación Banco Patricios, Buenos Aires, Argentine, octobre-novembre 1991.

« Pintores Olvidados », Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, Argentina, 1994.

“Antología Inédita sobre papel”, Centro Cultural J.L. Borges, Buenos Aires, Argentina, avril 1996.

“Magariños D., Obras”, Galería Altera, Pinamar, Argentina, 1998.
“Expone Magariños D., Retrospectiva”, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina, décembre 1999.
“Expone Magariños D., Pro Centro de Arte” Galería Van Eyck, Buenos Aires, Argentina,
“Abstract Art from the Río de La Plata, Buenos Aires and Montevideo 1933-1953”, The American Society, New York, Etats-Unis, 2001
“Magariños D.”, MACLA, Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano, La Plata, Argentina, 2003.

Correspondance, lettres reçues par Victor Magariños D.

Max Bill, Zurich, Suisse, 25 avril 1952.
Bertrand Russel, Londres, Angleterre, 26 octobre 1968.
Edith Russel, Londres, Angleterre, 20 novembre 1971.
Richard P. Feynman, Pasadena, Californie, Etats-Unis, 5 janvier 1972.
Museum of Modern Art, New York, Etats-Unis, 6 septembre 1967.
The International Who's Who, Londres, Angleterre, 1966.
Archivio Storico d'Arte Contemporanea della Biennale de Venezia, Venise, Italie, 26 janvier 1972.
Accademia Italia, Calvatone, Italie, 20 août 1985.
Conseil Culturel Mondial, Monterrey, Mexique, décembre 1988.

Presse (articles relatifs à Victor Magariños D. issus des publications suivantes) :

Ambito Financiero, Buenos Aires, Argentina.
Artinf, Buenos Aires, Argentina.
Clarín, Buenos Aires, Argentina.
El Cronista, Buenos Aires, Argentina.
El Día, La Plata, Argentina.
El Economista, Buenos Aires, Argentina.
El Nacional, Caracas, Venezuela.

El Pionero, Pinamar, Argentina.
El Pueblo, Pinamar, Argentina.
La Capital, Mar del Plata, Argentina.
La Nación, Buenos Aires, Argentina.
La Prensa, Buenos Aires, Argentina.
L'Express Weekend, Bruxelles, Belgique.
Página 12, Buenos Aires, Argentina.

Autres sources

Ouvrages

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*, Routledge, Londres, 1994.

Giunta, Andrea. *Magariños D., Cosmologies pour le prochain millénaire*, Association des Amis de Victor Magariños D., Buenos Aires, 1999.

Giunta, Andrea. *Las relaciones culturales entre América Latina y Estados Unidos después de la Guerra Fría*, Vissenschaftlicher Verlag, Berlin, 2000.

Harvey, Edwin. *Políticas culturales en Iberoamérica y el mundo*, Tecnos, Madrid, 1989 -1991. (3 volumes)

Hernández, Carmen. *Crítica a la exotización y a la sociologización del arte latinoamericano*. RELEA, Revista Latinoamericana de Estudios Avanzados Cipost, número 14 (mai-août), Caracas, 2001.

Hernández, Carmen. *Más allá de la exotización y la sociologización del arte latinoamericano*. In Mato, Daniel (dir.), *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*, CLACSO, Caracas, 2002.

Mosquera, Gerardo. *Cambiar para que todo siga igual*, Lápiz, número 111 (14 -19 avril), Madrid, 1995.

Mosquera, Gerardo. *Islas infinitas. Sobre arte, globalización y culturas*, Art Nexus, número 29 (juillet – septembre), Bogota, 1998.

Romero, José Luis. *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX*, Nuevo País, Buenos Aires, 1987.

Entretiens individuels

- Mme Cristina Rossi, doctorante en Histoire de l'Art à l'Université de Buenos Aires.
- Mr Aldo Galli, critique d'art et journaliste au quotidien *La Nación*.
- Mme Dolores Rubio, conservatrice de l'oeuvre et présidente de l'Association des Amis de Victor Magariños D.
- Mme Maria Ines Azzarri, membre de l'Association des Amis de Victor Magariños D.
- Mr Naon Soibelzohn, metteur en scène et membre de l'Association des Amis de Victor Magariños D.
- Mr Monferrand, artiste sculpteur.
- Mr Alberto Delmonte, artiste peintre et membre de l'Association des Amis de Victor Magariños D.

Sites internet

- www.proyectotrama.org/00/2000-2002/GESTION/meco1.htm
- <http://lasa.international.pitt.edu/>
- <http://www.madres.org/>
- <http://www.lanacion.com.ar/>
- <http://www.clarin.com/>
- <http://www.portalplanetasedna.com.ar/menem01.htm>
- <http://www.portalplanetasedna.com.ar/alfonsin.htm>
- <http://www.portalplanetasedna.com.ar/delarua.htm>
- <http://www.odonnell-historia.com.ar/reciente/illiahoy.htm#democracia>
- <http://www.odonnell-historia.com.ar/reciente/illiahoy.htm#conadep>
- <http://www.buenosaires.gov.ar/cultura/observatorio/>

Biographie sommaire

Victor Magariños D.

1924 - Né le 1er septembre 1924 à Lanus, province de Buenos Aires, Argentine.

1942 - Diplômé de l'Ecole Nationale des Beaux Arts de Buenos Aires.

1947 - Il reçoit le prix « Prins » de l'Académie Nationale des Beaux Arts.

1951 - Première exposition individuelle dans la galerie d'art San Cristobal, de l'Institut d'Art Moderne de Buenos Aires. Il reçoit une bourse du gouvernement français pour sa formation artistique en France. Alors qu'il réside à Paris, il rencontre les artistes Fernand Léger, Georges Vantongerloo et Max Bill.

1964 - Participation à l'exposition « New Art of Argentina », organisée par le Walker Art Center of Minneapolis -Minnesota (Etats-Unis). Il obtient une bourse du gouvernement des Etats-Unis. Participation au prix de l'Institut Di Tella de Buenos Aires, exposition collective.

1967 –Selon ses propres plans, il construit son atelier au bord de la mer à Pinamar en Argentine, où il a vécu et a travaillé jusqu'à sa mort.

1974 - Exposition individuelle « Magariños D. » au Centre Venezuelo-argentin, à Caracas, Venezuela.

1984 – Exposition individuelle « Magariños D., Peintures », au Centre d'Art et de Communication de Buenos Aires.

1986 - Exposition individuelle « Fini-Infini. Hommage à Georges Vantongerloo » aux Musées Royaux de Belgique, Bruxelles, Belgique.

1991 - Exposition individuelle « Victor Magariños D. - Oeuvres 1950 – 1990 » dans la Fondation Banco Patricios, Buenos Aires.

1993 - Il décède le 5 septembre 1993 à Pinamar, dans la province de Buenos Aires.

Après sa disparition, ses amis les plus proches et ceux qui ont souhaité poursuivre sa lutte en faveur de l'art ont formé « l'Association des Amis de Magariños D. » (AAVMD D.), dont l'objectif principal est la conservation et la diffusion de l'œuvre de l'artiste. L'AAVMD D. a coordonné l'organisation de l'exposition « Magariños D. – Rétrospective » (Musée National des Beaux Arts -1999 – Buenos Aires, Argentine), et plusieurs autres expositions individuelles et collectives.

Certaines de ses oeuvres se trouvent dans les collections suivantes:

Musée National des Beaux Arts, Buenos Aires, Argentine.

Musée d'Art Moderne de Buenos Aires, Argentine. (Collection Ignacio Pirovano).

Musée d'Art Moderne de New York, Etats-Unis.

Galerie D'Art Albright-Knox de Buffalo, Etats-Unis.

Musée d'Art Contemporain de Caracas, Venezuela.

Musée d'Art Moderne d'Asuncion, Paraguay.

Musée d'Art Moderne de Bruxelles, Belgique

... et plusieurs autres collections privées.

Entretien avec Dolores Rubio

Conservatrice de l'œuvre de Victor Magariños D.

7 septembre 2004

V. Magariños D. et la diffusion de son œuvre

Pendant les années 1980

- Comment Victor Magariños D. percevait-il son oeuvre?

Il l'a beaucoup protégée mais en fait il ne pensait pas beaucoup au futur. Sans savoir vraiment, il la conservait bien. Il faisait attention à ce que l'œuvre ne s'humidifie pas dans ce lieu hostile pour l'œuvre qu'était Pinamar. Il était très proche de son oeuvre, il ne permettait pas qu'on la touche. Il était très sélectif avec les visites à l'atelier. Il pensait qu'un musée serait le lieu approprié pour conserver son oeuvre. Il pensait qu'il avait créé son langage propre et il a marqué les oeuvres fondamentales pour comprendre sa trajectoire, ce sont les oeuvres qui portent le mot « propriété » et qui ne doivent pas sortir de la collection de l'artiste, il y en a une pour chaque décennie.

Il exprimait l'inquiétude de ne pas avoir effectué l'oeuvre qui justifie son existence.

- Pourquoi a-t-il cessé d'exposer pendant 33 ans mais continuer d'écrire?

Ecrire était sa façon de s'exprimer car l'œuvre pour lui ne devait pas être un pamphlet, elle avait une autre mission. Il souffrait des avatars de la vie politique, il voulait lutter pour le respect des libertés, des droits de l'homme, et il sentait qu'il devait s'exprimer, ne pas se taire.

➤ Que signifiait exposer pour lui ?

C'était confronter l'oeuvre à son milieu, le milieu de la création plastique, et la sortir de la protection de l'atelier. C'était une forme de projection de l'oeuvre pour les autres artistes plastiques en particulier.

L'exposition de l'oeuvre plastique, comme l'oeuvre de théâtre, pour acquérir le nom d'oeuvre, doit être exposée, car ce n'est qu'après avoir été exposée qu'elle devient oeuvre d'art. Le moment de l'exposition correspond à la confrontation avec la société, Magariños D. donnait aussi beaucoup d'importance à l'avis des gens simples, leurs opinions l'enrichissaient mais ne le positionnaient pas dans le domaine de l'art. Par contre l'avis des pairs est celui qui lui donnait l'idée que son oeuvre était transcendante, reconnue et justifiée. Pour lui les critiques n'avaient pas de sensibilité, mais les gens simples et les pairs oui.

➤ Etait-il perçu comme un peintre célèbre ?

Oui, il était vu comme un artiste qui a apporté au processus créatif. Il jouissait d'une certaine renommée, il y avait une réponse de la société à sa création.

➤ Pourquoi écrivait-il ? Que faisait-il de ses écrits ?

Il écrivait des pamphlets, des manifestes, et des écrits théoriques qu'il faisait lire à tous ceux qui venaient et il faisait en sorte qu'ils soient publiés même si ce n'était que dans le journal local. Il écrivait aussi pour d'autres, par exemple pour défendre les droits des sauveteurs de la plage de Pinamar. Il était très engagé en faveur de la communauté, il envoyait ou portait lui-même ses textes pour qu'ils soient publiés.

➤ Comment a-t-il pensé les expositions des années 1980 et 1990 en comparaison avec les précédentes ?

En 1991, pour l'exposition à la Fondation Banco Patricios, il a laissé l'architecte Bilij et Elena Olivera ou Marta Nogueira choisir l'oeuvre exposée directement dans l'atelier de Pinamar, parmi une sélection d'œuvres faite par l'artiste. Cela a été une exposition antologique, regroupant des œuvres depuis les années 50, sans oeuvre figurative, d'une durée d'un mois, Magariños D.D n'a pas beaucoup travaillé à l'organisation de cette exposition, il a emballé l'oeuvre, et a participé à l'accrochage avec moi. Il n'a fait aucun effort pour préparer ses entretiens avec la presse ou avec les critiques. Il n'y a pas eu de conférence comme lors de l'exposition à Bruxelles en 1986. Elle a été très visitée par des artistes plastiques, et a été très bien accueillie par la presse. Magariños D. était présent tous les jours à l'exposition pour que les gens aient l'occasion de le rencontrer, ceci a amélioré la diffusion de l'oeuvre. L'espace se prêtait mieux à l'œuvre que celui du Centre d'Art et de Communication dans lequel s'est réalisée l'exposition de 1984.

- Pour Magariños D., la diffusion consistait-elle en « conserver et diffuser »?

On ne sait pas si c'était tellement important pour lui. Diffuser sa pensée l'était, mais l'oeuvre, on ne sait pas. Il n'a pas fait trop d'efforts pour diffuser, et il n'avait pas non plus les ressources pour cela, mais il a beaucoup travaillé à créer son oeuvre, ce qui lui a pris beaucoup de temps. Créer et diffuser en même temps était difficile. Magariños D. se dévouait entièrement à la création de l'oeuvre, à la recherche artistique, et à trouver les réponses aux questions qu'il se posait. Comme le temps lui manquait, le travail de diffusion devait revenir à d'autres personnes, cela explique que son oeuvre ait été peu diffusée.

- Qu'aurait-il voulu diffuser?

Le processus créatif, c'est-à-dire l'essence d'un mouvement qui implique une création, depuis l'être humain, habitant de l'univers. Il voulait aussi

diffuser des écrits personnels, il existe un essai prêt à être publié. Cet essai est la seule chose qu'il laisse prêt à être publié avec la publication des écrits sur Georges Vantongerloo, cela représente sa vision du monde de l'art.

- Y a-t-il eu des choses qu'il n'a pas voulu montrer? Comme le dessin qu'il a réalisé à la gloire de Perón en 1945?

Il relativisait le mouvement de la création. Il a été Radical (formation politique) mais a vu en Perón un interprète des nécessités du peuple. Il n'a jamais eu honte de ce qu'il avait fait avant. Il savait clairement que cela faisait partie d'un processus. Il pouvait relativiser la création par rapport au moment. Si le dessin de Perón n'était pas cohérent d'un point de vue extérieur, pour lui ça l'était parce que Perón portait l'espoir d'un important changement social pour le peuple malgré les divergences politiques. Magariños D. ne dissimulait pas ce type de travail mais ne le montrait pas non plus, il ne sortait jamais ce qui était archivé. Il gardait dans ses archives personnelles tout ce qui l'importait, et notamment des articles de presse.

Quelles ont été les relations de Magariños D. avec les cercles artistiques internationaux?

Il a toujours été très critique face aux cercles artistiques internationaux. Il existe beaucoup de documents qu'il a écrits sur les mouvements internationaux et leurs mentors. Il parle de décadence à partir des années 1960. Il n'a pas de relations très importantes avec le monde artistique mais en revanche il les a recherchées avec le monde scientifique international, il a envoyé des lettres à plusieurs scientifiques dont le physicien Stefan Hawking par exemple. Il a établi une correspondance avec le compositeur allemand Stockhausen sans arriver à le rencontrer physiquement. Je l'ai aidé à écrire une lettre à l'Association de Peintres de Moscou pour l'organisation d'une exposition dans la capitale soviétique en 1989 qui n'a pas pu se concrétiser. Il a eu des contacts avec Max Bill, Georges

Vantongerloo et Fernand Léger alors qu'il étudiait à Paris entre 1951 et 1952. Fernand Léger l'a soutenu pour la prolongation de sa bourse. Il a ensuite correspondu avec Bertrand Russell et avec la Fondation Bertrand Russell à partir de 1964. En 1990, Magariños D. nomme le peintre Chilien Mata comme candidat pour le Prix International Leonard de Vinci. Dans la lettre qui accompagne la nomination, Magariños D. expose les raisons de son choix dans le cercle de l'art international et exprime sa reconnaissance envers cet artiste contemporain.

- Quelle a été la relation de Magariños D. avec le monde de l'art? Avec les artistes? Avec le public? Avec les collectionneurs?

En général son attitude était la critique prudente et un rapprochement sélectif avec ses pairs. De fait, ils étaient très peu ceux qu'il considérait comme "pairs", il se sentait surtout uni à Georges Vantongerloo et à Libro Badi, un sculpteur plus âgé que lui qu'il respectait mais je ne sais pas s'ils sont arrivés à partager beaucoup. Ce dernier, Magariños D. me l'a présenté dans l'exposition dans la Fondation Banco Patricios en 1991. Il lui était difficile de ne pas critiquer le monde de l'art et je ne me souviens pas qu'il l'ait fait dans le cas de Badi. Il était très exigeant avec l'art et la sélectivité correspond à son exigence. Sa relation avec le public était très différente, vaste et généreuse, une relation d'égalité. Il était très généreux dans le sens où il donnait ses dessins facilement au charpentier, au jardinier... à tous les "êtres humains", à ceux qu'il côtoyait dans le quotidien, il donnait avec facilité.

- Comment voyait-il la vente de son oeuvre?

Il la voyait comme une nécessité de survie, et dans ce cas c'était la nécessité de continuer à créer l'oeuvre. A un certain moment, Ignacio Pirovano lui a proposé d'acheter « toute » sa création ou une certaine quantité de la production pour qu'il ait une sécurité économique mais cela

n'a pas été mené à bien, je ne sais pas vraiment pourquoi. Mais je m'imagine que Magariños D. ne pouvait pas « tomber » dans ce type de relation ce qui aurait signifié hypothéquer sa liberté de création, il allait être contraint à produire et cela ne faisait pas partie de son essence de créateur. Magariños D. a dû se retrouver dans une situation extrême qui a impliqué cette proposition mais cette situation s'est arrangée et la proposition n'a pas été suivie.

Après 1993

- Quel a été votre rôle, Dolores Rubio? Comment conserver et diffuser une oeuvre sans être professionnel?

Je suis le moteur et le gouvernail de l'Association des Amis de Victor Magariños D.

Je suis conservatrice « en essence », conserver est un mouvement naturel en moi, j'ai étudié la médecine pour soigner les gens... Etre conservatrice ne s'invente pas. Pour moi conserver son oeuvre correspond à une rencontre essentielle entre ma nature et la connaissance de l'oeuvre, après l'avoir étudiée de manière permanente avec passion. Je ne pourrais pas être conservatrice d'une autre oeuvre, cela correspond à la rencontre entre Magariños D. et moi-même. La différence entre un professionnel et moi, c'est que je n'ai pas les outils techniques pour approcher l'oeuvre d'un autre artiste. Avec cette oeuvre, la rencontre est plus directe et aucun professionnel ne pourrait être aussi proche de cette oeuvre. Pour moi l'oeuvre était moins importante que les plantes du jardin de Victor Magariños D. du fait de la relation que j'avais avec lui, une relation humaine qui m'a beaucoup enrichie.

- Y a-t-il eu des erreurs dans la diffusion depuis 1993?

Certainement. Au moment des résultats, personne ne les remarque! Et je n'ai pas encore suffisamment pris de distance pour les voir s'il y en a eu.

Entretien avec María Inés Azzarri

Membre de l'Association des Amis de Victor Magariños D.

Jeudi 16 septembre 2004

- Qu'est-ce que vous retenir de plus positif depuis la fondation de l'Association?

Deux choses importantes : l'exposition rétrospective dans le Musée National des Beaux Arts de Buenos Aires en 1999, car cela représente une reconnaissance et une réalisation fondamentale pour l'artiste et l'édition du livre *Magariños D.* ce qui est aujourd'hui un matériel de diffusion constant.

- Comment voyez-vous l'Association dans dix ans ?

Je vais répondre sous forme de plaisanterie : tu devrais demander à Dolores Rubio parce que l'on coïncide avec ce qu'elle propose et avec ce qui a été réalisé. Je sais qu'elle consultera les membres de l'Association, quand elle voudra mettre en place le projet, elle demandera aux personnes qui peuvent le plus lui apporter selon les problèmes qui se posent à elle. J'ai une confiance absolue dans le projet qu'elle veut mener à bien. Elle est très honnête et claire dans sa conduite. J'ai totalement confiance car je vois que le projet est bien mené, dans les temps qui conviennent, sans que personne ne se sente laissé de côté, alors je ne peux rien lui reprocher.

C'est une personne en qui on peut avoir confiance. Ceci est un point fondamental dans un pays comme l'Argentine où il y a énormément de corruption. C'est très important pour moi de pouvoir donner ma signature à une fondation dans laquelle j'ai totalement confiance.

Entretien avec Naón Soibelzohn

Metteur en scène et membre de l'Association

8 septembre 2004

➤ Quel type de personne était Magariños D. ?

Avec Victor nous nous sommes vus lors de représentations théâtrales, à des expositions et dans le cadre familial.

Il était très ouvert aux choses nouvelles, aux transformations qui se produisaient sur le plan artistique, j'étais enseignant en architecture et j'avais découvert les "Deconstructivistes" en architecture et je lui ai montré le catalogue de l'exposition des Deconstructivistes qu'il y avait au Museum of Modern Art de New York, et il a trouvé cette exposition très attrayante. Il s'est beaucoup intéressé au travail de l'architecte irakienne déconstructiviste Zaha Hadid, celle qui a ensuite construit l'Opéra de Londres. Ses dessins et ceux de Zaha se ressemblent, ceux de Zaha Hadid sont des dessins dans la « planimétrie » urbaine, et les siens semblent projetés ou imaginés dans une « planimétrie » de l'espace infini.

➤ Quel a été votre rôle dans le développement du projet de l'Association ?

J'ai eu le rôle d'accompagner ce projet. L'Association, est un mode de sauvetage de quelque chose qui est resté assez occulte pendant la vie du créateur, car celui-ci ne mettait pas beaucoup d'énergie à la diffusion, au marketing. Son oeuvre est très loin du marketing. L'Association a comme objectif de conserver cette authenticité, en tenant compte de la trajectoire de Victor Magariños D., toute sa vie a été marquée par l'authenticité.

- L'Association remplit-elle ses objectifs de 1993 ? Est-ce que cela correspond à ce que vous attendez d'une association/fondation ?

Oui, cela me convient. Mais j'ai la sensation qu'une ouverture serait la bienvenue, tout comme Victor était ouvert aux nouveaux événements qui transformaient l'art, pour rester fidèle à cela, l'Association doit être ouverte à ce qui peut se produire de nouveau en matière de création artistique. Elle en a d'ailleurs l'intention, la recherche d'une subvention pour la création d'un nouveau Centre d'Art Victor Magariños D. entre dans cette démarche d'ouverture. Il faut prendre l'oeuvre et l'attitude de Victor comme point de départ de cette ouverture qui lui était propre. Il faut continuer à maintenir l'esprit et la pensée de Victor.

Oui, l'Association correspond à ce que j'attends d'une association/fondation. Préserver serait la rencontre entre deux extrêmes, conserver d'une part et interagir de l'autre dans un processus de transformation constante. Comme l'oeuvre de Magariños D. qui a été transformée et est passée par des phases différentes, l'Association devrait pouvoir transiter par des projets différents.

- Comment voyez-vous l'AAVMD D. dans 10 ans ?

Un peu comme les Mères de la Place de Mai qui ont amené la création de l'Association Hijos, les fils, et ensuite celle des petits-fils...

Il faudrait pouvoir passer le relais à ceux qui peuvent se sentir enrichis par l'oeuvre de Victor et à ceux qui souhaitent poursuivre sa recherche et son attitude face au monde, ce seraient des jeunes, des élèves en art. Il faudrait ouvrir des ateliers de création de peinture et d'autres expressions artistiques.

La maison de Pinamar me paraît très importante pour maintenir une continuité naturelle avec l'oeuvre de Victor, elle est un témoin de sa vie et de son oeuvre, un lieu de vie et de travail à la fois. L'idée de créer des ateliers d'été me paraît très intéressante. Il m'est venu à l'idée qu'il serait

très intéressant de donner un cours dans la maison de l'artiste, c'est une bonne manière d'approfondir l'action de l'Association, et de l'enrichir car ce n'est pas quelque chose de passif, cela permet d'interagir. Je souhaite que nous puissions laisser dans l'Association quelque chose qui nous est propre et nous nourrir aussi de ce qu'a laissé Victor, son oeuvre et son mode de vie, en ce sens nous sommes privilégiés.

About Victor Magariños D.

Press releases and correspondence excerpts.

“Obviously, the author is cultured in modern painting and is one of those abstract artists who do not abandon plastic expression using color and sign, and who, through form, show a world in which there is room for concept but also for speculation.

“There is vigor in his work, there is courage, a will to see things with virgin eyes; there is faith in the future of art. All this can only give rise to commendation on the part of the critics and meditation on the part of the painters.”

Jorge Romero Brest, *Ver y Estimar*, 09/11/50.

“Your reflections are correct – not only due to their content, but also because it is essential to find laws in art. These laws can be personal, even opposed to the ones usually known. It is essential for an artist to find laws that are suitable for himself, those which will allow him to express himself both in a personal and universal manner.”

Max Bill, letter sent to Victor Magariños D. from Zurich on 04/25/52.

“What a pleasant moment I had, contemplating your work, dear Magariños! So original and talented! A great future awaits you.”

Alfred Barr (founder of the New York Museum of Modern Art), 10/17/66.

It is not infrequent that artists of his talent do not become popular. Why is this? Because those who reach the level of excellence required in order to envision and carry out a work of art do not have time to promote it and make it known. They are too busy with their own work to spend their lives in

immaterial, grueling activities or in complacent attitudes. This is one of the reasons why Magariños D. is an artist whose fame is hidden, but whose artistic excellence is ensured by his originality as well as his merit, in spite of the silence in which he persists, and in which his life has been immersed for so many years. This is partly due to being a loner who lives in an isolated place, at Pinamar (Buenos Aires province), and partly because for some unknown reason - which can nevertheless be easily guessed from what we have already said - he spent many years without exhibiting his work in our milieu.

Aldo Galli, *La Nación*, 01/10/87.

For the last 25 years, Magariños D. has lived in a house-cum-studio by the sea, in solitude and closely in touch with nature. There, he has been drawing, painting, thinking and writing. This voluntary seclusion, which has kept him away from the world of galleries, openings, groups, fashion, and has led him to a remarkably lonely and ascetic life, has confirmed his rejection for consumer society and its requirements. His life testimony is the result of a coherent attitude where art is an essential, and somehow sufficient, spiritual search, and the artist is placed before a sort of creative purity.

...The objective of the creator would then be to make visible the typical values of art, so that others can grasp them through their senses. Quoting Vantongerloo, "Only sensitivity gives us the possibility of approaching art. And I do mean approaching, because art belongs to the infinite, to the incommensurable."

...Magariños' visual-plastic work, based on that essential sensitive seizing typical of the artist, is placed within this perspective on the dusk of the metaphysical being announced by Heidegger. It states, in visual terms, the fluctuation of the being that constructs itself daily in our existence.

Fermín Fèvre, 07/91

He was a painter of essences, and for this reason his language became progressively refined until it reached a limit of representation, and in his most productive period he adopted geometry as plastic medium of expression. As in the case of Mondrian, a few lines and some dots were enough for Magariños D. to show his idea of the world and its inhabitants. His painting was sensitive, arising from a never aestheticizing purification, almost impossible to classify - if this were necessary – owing to the rareness of its individuality.

... There were those works resembling logarithmic chains or signals from the future. This austere painter expressed his art with a deep knowledge of abstract language, with the irrefutable certainty of a mathematician and the vigilant eye of an astronomer.

... at the Museum of Modern Art, Brussels, as a tribute to another great artist, G. Vantongerloo, who to a certain extent was his master, the Argentine painter exhibited his work together with that of the highly talented Alvar Aalto, which gives an idea of the high regard with which he was considered abroad.

Albino Dieguéz Videla, “Victor Magariños D., final de un pintor sin concesiones.” *La Prensa*, 09/8/93.

Vantongerloo et l'art, Au-delà des Dernières Tendances

Victor Magariños D.

« Se consubstancier avec les mystères de l'origine, du destin et de la signification de l'Univers ne signifie pas s'affranchir de l'origine, du destin et de la signification de l'être humain ; c'est aller à ses racines, à l'essence même de son existence.

L'être humain pense au-delà de son environnement physique et plus que jamais il fait des incursions dans d'autres domaines en cherchant les réponses à ses questions. Chaque jour la science et la technique nous rapprochent de ces principes ; connaître ces principes représente une nécessité non seulement de type intellectuel mais aussi spirituel, parce qu'ils répondent à beaucoup de nos doutes et de nos méditations. D'autre part, le créateur en art, a toujours essayé de matérialiser ces doutes et méditations. Une transformation mentale est nécessaire, donc, pour jouir de ces découvertes. Notre planète Terre reste en arrière, mais ce n'est pas le cas de tout l'Univers. L'homme a vu pour la première fois la Terre depuis les profondeurs de l'espace, tournant comme une sphère bleue de Paul Klee. Le créateur en art, comme le scientifique dans d'autres domaines, mobilise ses facultés mentales pour *traduire sa pensée et ses sentiments en beauté*. Les astres rutilants, les nébuleuses et un monde en création continue, nous englobent tous et nous invitent à dévoiler ce mystère insondable.

Pour essayer de comprendre, l'homme créateur recourt aujourd'hui à des facultés qui vont au-delà des cinq sens. Ces facultés, que mentionne aussi Vantongerloo dans ses documents, ne sont autres que les perceptions extrasensorielles. Il doute de termes comme « inspiration » ou « talent », parce qu'il est convaincu que les facultés mentales sont les seules

capables de traverser les limites de la conscience et de la perception, en éliminant les obstacles que la mémoire impose à tout ce qui signifie *changement révolutionnaire*.

Ce n'est le moment ni des ingénuités ni des simplicités, l'humanité joue son destin. L'Art, et en particulier le créateur, sont inévitablement compromis au service de la capacité spirituelle du genre humain. Je ne connais pas d'autre destin. »

Magariños D., Pinamar, Argentina, 1977.

The Decadence and the Visual Arts

Message to the New Generations

Victor Magariños D.

« In more than one opportunity we have read and listened that the western civilization is in decadence, indeed we must say that the entire world faces this « imprudent reality » only for those who generate it.

...An evident symptom of the decadence is that nobody knows what is meant by decadence, especially those that entertain the mass media, the so-called « social communicators » or « the opinion makers », and those that have the responsibility of spreading knowledge, the « educators », but even more those who hold the "power" of popularity and success, being those who in a direct way influence the " subconciente group ".

Who are the responsables of the decadence?

In the 1960's we were already warning that the cultural decadence came from the "idols" because they are chosen (and created) by the agents of marketing, used as spokesmen of the dominating power. Every day the « famous ones », the « popular ones » re-feed the multiple channels leading to mediocrity and the castration of creation.

In the 1970 arts critics were added as agents of the decadence.

.The directors of advertisement agencies, active representatives of consumerism, « created » the main themes of big plastic arts events worldwide.

...The acceptance of these themes on behalf of new generations implies the submission to a power using authoritarian methods; this submission not only implies a renouncement to freedom but also to imagination and therefore it leads gradually to the annulment of thought.

...Our country suffers since the 1970's from the scarceness of « topics ». During the last dictatorship, the decadent tried to demonstrate to the world that « we were straight and human », that we were an " Argentine power ", with events such as the « the dollar party » and others.

The decadence does not remain suspended, it is now in a time of revival, and we are facing one of the most critical stages of culture, since a metastasis is eating away the whole living space of the Nation.

Now neither the critics nor the directors of the advertisement agencies are creative: the international companies formed by sociologists are those that are marking the « trends », the « tastes », the « preferences », mutilating the creativity and in this way they stop the evolution of men and society.

...This childish attitude continues to mark the « trend » of Argentine art : the new generations have the possibility to change this reality. Otherwise, the decadence will turn them into new agents of the « new trends ».

V. Magariños D., Pinamar, 1991.

Résumé des Objectifs et réalisations
de l'Association des Amis de Victor Magariños D.,
présentés au « Fondo Cultura Buenos Aires » en 2004.

L'Association des Amis de Victor Magariños D., qui fonctionne de fait depuis la disparition physique de l'artiste en 1993, a pris la responsabilité de donner suite à la pensée et à l'oeuvre de ce créateur.

Réalisations

- Conservation et recherche en lien avec l'oeuvre.
- Conservation de la maison qui a servi d'atelier à l'artiste à Pinamar, déclarée Patrimoine Historique Culturel (résolution Nro. 2566/00 de l'Honorable Conseil Délibératif de Pinamar). La « maison-musée » a été ouverte à la communauté en décembre 2002.
- Don de la mégastructure « Tres Cubos en el Espacio », reproduction d'une oeuvre de Magariños D. à la communauté de Pinamar en 2002.
- Organisation des archives à partir des documents de l'artiste, ouvertes aujourd'hui aux chercheurs.
- Édition du livre « Magariños D. » présenté au Musée National des Beaux Arts en 1999.
- Publication du Cahier n°1 des textes de V. Magariños D.D et des oeuvres présentées lors de l'exposition « Expone Magariños D. » dans la « maison-musée » en 2004-2005.
- Diffusion de l'oeuvre de l'artiste par le biais de 15 expositions accompagnées d'éditions de catalogues.
- Autres activités culturelles adressées à la communauté, présentées dans la « maison-musée » de Pinamar :

- Concert de musique électroacoustique, Ricardo Dalfarra, 2002.
- Spectacle de danse Butoh "La Huella de la Espuma", 2003.
- Récital de poésie "Lorca, le poète", 2003.
- Exposition de photos de Roberto Grazziano, "A las cinco de la tarde, 22 + 1", 2004.

Objectifs

Depuis l'année 2000, l'Association des Amis de Victor Magariños D. travaille à la création d'un nouveau Centre d'Art " Victor Magariños D.". Cet espace est conçu comme un lieu vivant et de promotion de l'art contemporain, participant directement au processus de création artistique, à travers:

- l'exposition permanente et dynamique de l'oeuvre de V. Magariños D.
- l'expérimentation, la recherche et la production artistique.
- l'appui aux jeunes créateurs et à la réflexion artistique.