

César-Octavio Santa Cruz  
Doctorant d'Art sous la direction d'Hélène Sorbé  
Titre de thèse : *La citation dans la peinture latino-américaine contemporaine*

## Résumé long

---

Depuis toujours, les œuvres d'art ont joué un rôle fondamental dans la formation des artistes, servant de modèles iconiques pour l'apprentissage et la création de nouvelles œuvres. Pendant la période coloniale en Amérique Latine, des peintures et des gravures importées d'Europe ont servi de modèles pour leur reproduction par des artisans amérindiens. Réinterprétées par ces derniers, ces références iconographiques deviennent un vecteur de métissage culturel entre l'art chrétien occidental et les symboles de la mythologie indigène, Ainsi la *Virgen del Cerro* ou *Vierge de la Montagne* reprend les compositions conventionnellement utilisées dans la représentation de deux thèmes bibliques, le *couronnement de la vierge* et de la *vierge de la Miséricorde*, pour associer la Vierge Marie avec le *cerro* ou montagne de Potosi ou avec la *Pachamama*, mère-terre dans la mythologie inca. *La Cène* de Marcos Zapata reprend la représentation classique du sujet biblique mais rajoute un « cuy » ou cochon d'inde rôti et des fruits et légumes amérindiens parmi les aliments du repas qui a fondé l'Eucharistie.

Au cours du XX<sup>ème</sup> siècle, la diffusion considérable d'œuvres d'art détournées sur des multiples supports (ouvrages, revues, catalogues, cartes postales, images photographiques analogiques et numériques) en rapport au progrès dans l'imprimerie et à l'essor des médias a fortement contribué au développement des pratiques liées à la citation en peinture. Si d'un point de vue sémantique, « citation » désigne l'acte de citer l'extrait d'une œuvre artistique, musicale ou littérature, ainsi que l'extrait cité, en peinture, elle implique la transformation de l'œuvre source ou œuvre citée en œuvre cible. Au cours de cette transformation, « la citation (...) peut devenir invocation, référence, démarquage comme pastiche, allusion, transformation, détournement, parodie du ou des modèles auxquels on se réfère »<sup>1</sup>. Ainsi, chez Picasso, la citation consiste dans l'appropriation et la réinterprétation de chefs-d'œuvre

---

<sup>1</sup>. Bernard Lafargue, « La citation entre perfusion, perdition et perversion dans le postmodernisme (de David Salle et de la Trans-Avant-garde italienne) », *La citacion, Bilbao-Bordeaux, Intercambio Pedagógico, du 21 avril au 9 mai 1993*, Salle d'Expositions ARABA, Centre Commercial DENDARABA, Vitoria-Gasteiz, Espagne.

qu'il retranscrit dans son style. En 1957, par exemple, il peint une série de quarante-quatre variations à partir des *Ménines* (1656) de Velazquez.

Au début des années soixante, les artistes pop comme Warhol et Rauschenberg ont recours des techniques mécaniques industrielles jusqu'alors considérées comme étrangères à l'art, telles que la sérigraphie photographique. Cette dernière va leur permettre d'incorporer directement l'image photographique sur la toile dont des reproductions de chefs d'œuvres, sans passer par le collage. L'utilisation de ce procédé aboutit dans une esthétique particulière qu'ils chercheront à développer par la suite et se caractérise par reproduire les effets de la reproductibilité photomécanique. Roy Lichtenstein va jusqu'à parodier la reproduction mécanique en imitant la trame pointillée de l'impression sur papier journal. Ainsi, dans ses versions de la *Cathédrale de Rouen* (1892-1894) de Monet peintes en 1969, l'image est reconstituée par une trame de points, équivalent graphique des points d'encrage de la photographie de presse. En 1963, Alain Jacquet réalise une œuvre à partir du *Hot Dog* de Lichtenstein dans laquelle il reprend cette trame et amplifie le diamètre des points. Dans les années soixante-dix, le collectif espagnol Equipo Crónica s'empare des grands classiques de la peinture espagnole et européenne et les retranscrit par une juxtaposition d'aplats de couleurs vives, ce qui n'est pas sans rappeler l'effet de décomposition des images par plages de couleurs lié à la sérigraphie photographique.

Influencés par ces démarches, certains artistes latino-américains ont créé un style assez particulier. L'œuvre du péruvien Herman Braun-Vega, par exemple, jette des ponts entre la peinture des grands maîtres tels que Velazquez, Goya ou Picasso, et l'imaginaire visuel péruvien. En 1968, il découvre à Barcelone la série de tableaux réalisée par Picasso à partir des *Ménines* de Vélasquez. Inspiré par ce travail, il s'approprie du style et des images des artistes qu'il admire et les confronte avec ses propres référents visuels liés à sa culture pour forger ainsi son propre style. Dans une démarche opposée, le peintre colombien Fernando Botero s'approprie des œuvres des maîtres pour y imposer son style, à l'instar de Picasso. Il reprend par exemple, *Les Epoux Arnolfini* (1434) de Jan Van Eyck et le soumet à des déformations et des rondeurs.

Dès la fin des années soixante, la peinture péruvienne reprend les caractéristiques plastiques du Pop'Art pour mettre en scène divers aspects de l'imaginaire populaire péruvien. En 1969, les affiches de la Réforme Agraire réalisées par Jesus Ruiz Durand mettent à

contribution l'esthétique pop pour revaloriser l'indigène. Elles montrent ainsi la voie à des futures générations d'artistes par laquelle utiliser le Pop'Art comme matrice d'un renouveau artistique pour forger un style de peinture proprement péruvienne. Marcel Velaochaga met en relation dans ses œuvres l'esthétique Pop avec une réflexion critique sur l'histoire du Pérou et ses propres icônes visuelles. Dans *Résurrection de Tupac Amaru* (2004), il associe l'image de la Vierge Marie avec celle de Tupac-Amaru 2<sup>nd</sup>, meneur d'une importante rébellion indigène en 1781, et des personnages s'étant engagés dans des luttes sociales ou insurgés contre l'Etat. Les nombreux éléments iconiques sont reliés plastiquement par la décomposition des figures en aplats de couleurs, rappelant l'un des principaux recours d'Equipo Crónica.