

CONFERENCE PROCEEDINGS  
Lisbon, 20-21 May 2021 [Online]

# ARTISTS' LEGACIES

*Preservation, Study,  
Dissemination, Institutionalisation*

Edited by Joana Baião

FUNDAÇÃO  
Arpad  
Szenes  
Vieira  
da  
Silva





# **ARTISTS' LEGACIES**

**PRESERVATION, STUDY, DISSEMINATION, INSTITUTIONALISATION**

Conference proceedings

Edited by  
Joana Baião

**Title**

Artists' Legacies. Preservation, Study, Dissemination, Institutionalisation

**Editorial coordination**

Joana Baião

**Scientific coordination**

Joana Baião, Marina Bairrão Ruivo, Raquel Henriques da Silva, Sandra Santos, Sara Antónia Matos, Scarlett Reliquet

**Edition**

Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva

**Lisbon, November 2021**

**ISBN**

978-972-8467-58-6

**© Copyright 2021**

The authors / FASVS

The authors of the texts have the exclusive responsibility on the contents and image copyrights included in the correspondent texts. The editors do not accept any responsibility for any improper use of images and any consequences following.

International Conference

# ARTISTS' LEGACIES

PRESERVATION, STUDY, DISSEMINATION, INSTITUTIONALISATION

Lisbon, 20-21 May 2021 [Online]

## SCIENTIFIC COMMITTEE

**Joana Baião**

IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa; LAM-GM/IPB

**Marina Bairrão Ruivo**

Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva

**Raquel Henriques da Silva**

IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa

**Sandra Santos**

Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva

**Sara Antónia Matos**

Atelier-Museu Júlio Pomar/EGEAC; BAC project;  
IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa

**Scarlett Reliquet**

Musée d'Orsay, Paris

## EXECUTIVE COMMITTEE

**Sara Cavaco**

**Sofia Sutre**

Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva

Organisation



Collaboration



# CONTENTS

## INTRODUCTION

- Presentation.** Marina Bairrão Ruivo. Joana Baião 10
- Hériter d'un artiste. Le difficile statut de l'ayant-droit expert.** Scarlett Reliquet 15

## PAPERS

- Challenges and Chances of Common Care for Artists' Estates.** Anna Schäffler 23
- Art or Artifice? Exploring Judicial approaches to Authorship and Authenticity in Copyright.** Giulia Dore 34
- Arquivo e memória. Preservação e reativação póstuma. Como manter vivo o legado de artistas?** Sofia Gomes and Rita Macedo 45
- Le rôle du Musée national de Varsovie dans la préservation du patrimoine artistique d'August Zamoyski, l'un des sculpteurs polonais les plus célèbres du XXe siècle.** Ewa Ziemińska 65
- La planification du legs artistique du photographe, ses implications et ses enjeux. Magnum Photos: un cas d'espèce.** Ana Isabel Cruz Yábar 80
- Le fonds d'archives Henry van de Velde. *Une histoire en quatre temps.*** Caroline Mierop 92
- La Succession González: 75 ans de promotion d'un patrimoine familial.** Amanda Herold-Marme 107
- Banco de Arte Contemporânea MGCC. Espólios documentais de artistas: fundos de relações em potência | *Artists' documentary collections: funds of potential relationships.*** Sara Antónia Matos 124
- Guermaz, peintre du silence et de la lumière : quelle méthodologie pour établir et conserver sa mémoire ?** Bernard Aubry, Françoise Py et Jean-Claude Théodart 141
- La Succession Olivier Debré : préserver la mémoire par la création.** Entretien de Patrice Debré par Scarlett Reliquet 152

<b>The Photographic Estate of Dagmar Hochová.</b> Jiří Pátek	165
<b>Preservação de um legado obliterado - Pedro Morais e a Conferência Greco-Latina</b> Rita Salgueiro	184
<b>Júlio Resende: A self-curating artist.</b> Ana Temudo and Laura Castro	206
<b>Performance after performance: on the material legacies of artists and their possibilities for transmission.</b> Hélia Marçal and Daniela Salazar	219
<b>Les portraits photographiques de Salvador Dalí : quelle place dans son héritage artistique ?</b> Pierre-Emmanuel Perrier de la Bâthie	230
<b>Transmettre l'héritage d'un artiste : Le Catalogue raisonné Léon Delachaux (1850-1919).</b> Marie Delachaux et Marie-Alice Loiseau	246
<b>The Catalogue Raisonné as an integrated estate practice.</b> Hélène Vandenberghe and Johannes Muselaers	278

## AUTHORS

<b>Authors</b> (alphabetic order) / <b>Les auteurs</b> (par ordre alphabétique)	291
---	-----





# INTRODUCTION

## Presentation

The death of Arpad Szenes (1897-1985) awakened in his widow, the painter Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992), the will to create in Lisbon a Study and Research Centre for the work of both artists. Although France had long been their adopted country – he was born in Hungary, she was Portuguese – and they were French nationals since 1956, their connection with Portugal was strong, especially for Vieira, who still owned the house that had belonged to her mother in Alto de São Francisco, Lisbon, near Amoreiras Gardens. On the one hand, the establishment of a study centre would resolve the fate of that place; on the other hand, it would provide the necessary framework to house the couple's personal and professional archives, which were being organised by her secretary, Guy Weelen.

The physical limitations of the old family home, too small to house a significant estate (which initially comprised a set of works and documents that Vieira da Silva had temporarily deposited in the Calouste Gulbenkian Foundation in 1987) led to a more ambitious project, including the creation of a museum dedicated to Arpad Szenes and Maria Helena Vieira da Silva. The project was outlined in more detail from 1988 onwards, as the result of the efforts of Guy Weelen and José Sommer Ribeiro (who was then the director of the Calouste Gulbenkian Foundation's José de Azeredo Perdigão Modern Art Centre and later the director of the new museum). It counted with the support of personalities such as the Portuguese President, Mário Soares, and Prime Minister Cavaco Silva, as well as several institutions: the Lisbon City Council, which ceded the premises of the old Silk Fabric Factory, chosen by Vieira da Silva for the future museum; the Calouste Gulbenkian Foundation, which paid for the works to adapt the building to its new lease of life as a museum, exhibition venue and Documentation and Research Centre; the Luso-American Development Foundation, responsible for equipping the building; and Fundação Cidade de Lisboa, which ceded the use of the space, which had been earmarked for a senior home. The Arpad Szenes-Vieira da Silva Foundation (FASVS) was eventually created by decree in 1990, to «promote the dissemination and study of the works of Vieira da Silva and Arpad Szenes». The construction of the Museum began immediately afterwards.

Despite being involved in those events since the beginning, Vieira da Silva would never see the new museum, inaugurated on 4 November 1994, two years after her death. Respecting the artist's memory and initial wish, her former studio and home, a stone's throw from the Museum, is also managed by FASVS and is a complementary exhibition venue. Its programming stresses its mission: to evoke the memory of the artist couple and promote learning and the dissemination of knowledge, creation, and debate.

The Arpad Szenes-Vieira da Silva Museum estate includes works from several origins, types, dates, and types of incorporation. Besides the main nucleus, including paintings and drawings representing the evolution of Maria Helena Vieira da Silva and Arpad Szenes's artistic production, the collection also boasts special editions illustrated by both artists, an important epistolographic section composed of professional and personal (family and social) correspondence, and a photographic collection from the couple's private archive. Two sets of donations by Vieira da Silva are behind the collection: the aforementioned donation, which was first deposited at the Calouste Gulbenkian Foundation, comprising around 3,200 drawings,

paintings and engravings, and a set of works selected by Vieira da Silva, which she stated in her will to be handed over to the Portuguese State and negotiated between the French and Portuguese governments. The works arrived in Portugal as late as August 1994 and immediately became part of the Museum collection. Vieira da Silva also donated several works from her private collection to the Museum, namely pieces by Portuguese artist friends. Besides her legacy, the FASVS collection includes paintings and drawings deposited by private collectors or other institutions such as the Calouste Gulbenkian Foundation or Metropolitan de Lisboa, the Lisbon Underground.

**Marina Bairrão Ruivo**

Director, Arpad Szenes-Vieira da Silva Museum

The history of FASVS, briefly evoked in the previous text<sup>1</sup>, exemplifies one of the possible outcomes of an artistic legacy: in this case, the institutionalisation of an artistic and documental collection, in a process that started while its producer and/or holder was still alive (Vieira da Silva, representing herself and her deceased husband), but which only materialised posthumously. This necessarily means that their legacy – both material and immaterial – ended up being managed by different players: initially, by people who were part of the artists' intimate circle (their friends and collaborators, whom they trusted), and, over time, by mediators who had never met them and were subsequently distant from more personal aspects.

The example of FASVS and its Museum refers to a framework in which the establishment of the institution and the definition of its mission started as a wish – of the artist and those around her – to protect, safeguard, study and disseminate an artistic and documentary collection. Similar cases of creation of artist's foundations, art centres and/or monographic museums from their estate (whole, partial or residual) abound all over the world, besides countless other public or private institutionalisation solutions that may take various forms: the deposit of the “documentary” estate in public libraries and archives; the acquisition *by*, or donation *to*, or the deposit *of* the estate (whole, partial or residual) in art museums, foundations or existing documentation centres; the musealisation of the artist's living and / or work spaces; the dissemination of collections in museums or virtual archives<sup>2</sup>.

Artistic collections are important repositories of historical-cultural memory. Taking care of them, in all the different aspects it implies (preservation, study, dissemination), involves great responsibility and possibly several players: the artists themselves, their heirs or legal representatives, galleries, museums, foundations or academic institutions. Hence, safeguarding their legacies and often boosting their public or private institutionalisation and making them available to the public is a complex task that is not always easy to manage – physically, materially, or even emotionally.

In recent years, the subject has been debated within international organisations such as The Institute for Artists' Estates (Germany), the Joan Mitchell Foundation / CALL program (Creating a Living Legacy) (USA), or the Swiss Institute for Art Research (SIK-ISEA) (Switzerland). Their projects have questioned some of the elements related to the management of artistic

legacies: mediation with artists or their representatives; the legal specificities in the reception and institutionalisation of works of art and documents; their cataloguing and archiving; the elaboration of catalogues raisonnés; study and dissemination strategies to keep legacies alive (academic and curatorial actions). In Portugal, these issues are mainly part of the work of institutions in charge of managing artistic legacies. Among the many examples, which feature organisations such as the Calouste Gulbenkian Foundation or the Serralves Foundation, as well as many different foundations and monographic artist museums, one should highlight the recent research projects Laboratório de Artes na Montanha - Graça Morais (LAM-GM), which, in addition to varied research, creation and pedagogical activities<sup>3</sup>, is currently carrying out an inventory of the work and documentation of painter Graça Morais (b. 1948), in order to prepare her catalogue raisonné; and Banco de Arte Contemporânea Maria da Graça Carmona e Costa (BAC), which has been promoting the inventory, study, safeguarding and dissemination of documentary and artistic assets of visual artists, historians and contemporary art critics relating to the period between the mid-20<sup>th</sup> century to the present. Among BAC's activities, an important conference cycle was held under the motto «Guarding the Past, Investing in the Present, and Informing the Future: Memory and Documentation, Collections and Estates», where several issues related to the safeguarding processes of artists' legacies were debated<sup>4</sup>.

The Foundation Arpad Szenes-Vieira da Silva decided to hold the international conference «Artists' Legacies: Preservation, Study, Dissemination, Institutionalisation» to bring together professionals, researchers, and all those who deal with the various challenges and issues related to the active management processes of artists' legacies. The objective was to reflect on its own work by promoting an enlarged debate on these subjects. To provide scientific support to the meeting, a team – our Scientific Committee – was constituted. It features representatives from academia and the museum world, museum and archive professionals, curators and art historians representing different approaches to the subject of the preservation, study and dissemination of artists' legacies: Marina Bairrão Ruivo, an art historian and the director of the Arpad Szenes-Vieira da Silva Foundation; Sandra Santos, head of the Foundation's Documentation and Archives Centre, where she has coordinated several publications on the life and work of Arpad Szenes and Maria Helena Vieira da Silva based on the Foundation's documentary collection; Raquel Henriques da Silva, an art historian and a professor at the School of Social Sciences and Humanities, Universidade NOVA de Lisboa, who also directed Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado and coordinated many scientific projects, some of which on the monographic study of Portuguese artists, contributing to a historiographical reassessment of Portuguese art; Sara Antónia Matos, a contemporary art curator, currently the director of Atelier Museu Júlio Pomar and coordinator of the BAC project; Scarlett Reliquet, an art historian specialising in transatlantic artistic exchanges in the 20<sup>th</sup> century, the author of several articles on women artists, and currently the cultural and scientific programming coordinator at Musée d'Orsay and Musée de l'Orangerie, Paris; and myself, Joana Baião, a member of the Institute of Art History at Universidade NOVA de Lisboa, and a researcher at LAM-GM, where I have been coordinating the inventory of the works and documentation of artist Graça Morais.

The conference «Artists' Legacies: Preservation, Study, Dissemination, Institutionalisation» was intended to be a platform for debate on active management processes of artists' legacies, covering a wide range of issues: the legal framework of copyright and other legal specificities related to the processes of institutionalising works of art and

documents; the challenges of promoting new knowledge, and the dissemination strategies to keep legacies “alive” in academic or museological contexts; the role of curators in the promotion of new critical discourses around works, periods and geographies, contributing to historiographical revision and new dynamics in the art market; and the role of projects such as catalogues raisonnés or documentation centres, which face new challenges in the digital age. We sought to bring together different perspectives on the approach to this rich, diverse subject: participants, who were selected through a call for papers, include representatives from foundations and museums, researchers from academic institutes and universities, artists’ heirs, curators, and cultural management experts. Their contributions – summarised in Scarlett Reliquet’s article – are now collected in this volume where fifteen out of the sixteen papers presented in the conference are published. The texts are published in several languages, reflecting the international nature of the event.

A final note: when we began to outline the conference «Artists’ Legacies: Preservation, Study, Dissemination, Institutionalisation», we were far from imagining that, a few months later, the world would be devastated by the Covid-19 pandemic and its consequences, namely regarding restrictions on movement and social coexistence. These restrictions forced us to change the format of the meeting, which ended up taking place online. Thus, the much-sought establishment of close contacts with colleagues from various parts of the world was limited, and we were unable to promote a series of complementary activities designed to provide an in-depth look at the work of the institutions that were linked to the organisation of the event. The need to adapt to this “new reality” did not dampen the spirit of the Scientific and Executive Committee. Even though we were unable to celebrate this moment of sharing and debate in person, the overall balance was very positive: on the one hand, due to the expressive response from researchers and professionals from all over the world, who submitted fifty high-quality proposals – which made the selecting process a particularly challenging task; and, on the other hand, because technologies made it possible to break boundaries, both during the meeting’s preparation stage and during the event, which was attended by more than two hundred people from Portugal and abroad.

I wish to thank, personally and on behalf of the entire Scientific Committee, all the authors who have chosen this event to share and debate their research, and who generously share their papers in this volume. We are also very grateful to Leonor de Oliveira and Susana Martins, researchers at the Institute of Art History at Universidade NOVA de Lisboa, who agreed to chair two of the meeting’s sessions, as well as to the FASVS’s technical team (Sara Cavaco, Sofia Sutre and Renato Santos) that ensured the success of the online event.

**Joana Baião**

IHA, NOVA FCSH; LAM-GM, Instituto Politécnico de Bragança

---

NOTES

<sup>1</sup> Information on the institution, the artists and their works is available at the FASVS website (URL: <http://fasvs.pt/en/>) and at the Foundation’s YouTube channel (URL: <https://www.youtube.com/channel/UCa0rMyNuND7XZqVTjG3QYXw>).

<sup>2</sup> See Madalena Nobre Pena, "Considerações sobre a salvaguarda e divulgação dos espólios de artistas contemporâneos em Portugal". *Dinâmicas do Património Artístico. Circulação, transformação e diálogo*, ed. Clara Moura Soares e Vera Mariz, 331-7. Lisboa: ARTIS - Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2018.

<sup>3</sup> See António Meireles and Joana Baião, "Laboratório de Artes na Montanha – Graça Morais: um projeto em construção". *MIDAS* [Online], 12 (2020). URL: <http://journals.openedition.org/midas/2478>; DOI: <https://doi.org/10.4000/midas.2478> (accessed 20-09-2021).

<sup>4</sup> The conference cycle was held in 2019. All sessions were recorded on video and are available at URL: [http://www.fundacaocarmona.org.pt/pt/ciclos\\_conferencias/2019.aspx](http://www.fundacaocarmona.org.pt/pt/ciclos_conferencias/2019.aspx) (accessed 20-09-2021).

# Hériter d'un artiste. Le difficile statut de l'ayant-droit expert

**Scarlett Reliquet**

Musées d'Orsay et de l'Orangerie, Paris

« La préservation de la succession d'un artiste est une mission pour la société entière. »<sup>1</sup>

[The preservation of heritage is a task for society as a whole]

Monika Grütters, député du Bundestag allemand, déléguée du gouvernement fédéral à la culture et aux médias.

A partir des interventions et témoignages des intervenants à ces deux journées de colloque, réalisés par des chercheurs indépendants ou des responsables opérant souvent pour le compte de telle ou telle association ou fondation d'artiste, nous tentons ici une synthèse de la situation relative à la protection, la conservation, la valorisation et la diffusion de l'œuvre d'un artiste post mortem. Collectivement, ces derniers nous ont donné l'opportunité de nous interroger sur la façon dont peut s'exercer la responsabilité du ou des ayants droit, légataire universel ou exécuteur testamentaire. De même, et de façon très pragmatique, l'occasion nous a été offerte de dresser une liste des actions à entreprendre, des priorités à établir et des écueils à éviter pour atteindre ces objectifs.

## Anticiper la préservation de l'œuvre et sa valorisation du vivant de l'artiste. Une gageure.

De son vivant, l'artiste se met souvent dans les mains d'un ou plusieurs marchands d'art ou conseils juridiques ou commerciaux. Il s'agit d'acteurs professionnels qui peuvent changer au fil de la carrière de l'artiste mais qui tous président à des degrés divers, et à des moments particuliers, à sa renommée. Concrètement, celle-ci se construit au travers d'expositions, d'articles de presse, de catalogues d'expositions, de monographies, de présentation à des foires et à des salons, etc. De fait, les galeries figurent parmi les principaux acteurs de cette renommée, mais elles ne peuvent pas tout et l'efficacité de leur action dépend de leur taille, de leur assise financière et de leur ancienneté. Il arrive que l'artiste en change au cours de sa carrière, que cela soit de son fait ou non (la galerie peut cesser son activité, par exemple). Dès lors, ce changement peut lui être fatal. Parfois, l'artiste ne bénéficie pas du tout du soutien d'une galerie, par choix personnel ou parce qu'il n'est jamais parvenu à trouver ce soutien. En tout état de cause la galerie n'est pas omnipotente, car son objectif est principalement commercial. Elle contribue néanmoins très certainement à la circulation des œuvres, à leur valorisation et à l'augmentation (parfois très lente) de la cote marchande de l'artiste.

A contrario, certains artistes – ils sont rares – œuvrent délibérément à la construction de leur renommée. Dali y a travaillé de son vivant, comme le rappelle Pierre Emanuel Perrier de la Bâthie dans son intervention. Il souligne que la photographie est l'un des moyens efficaces de présenter une figure, d'installer une image et de la diffuser. Dali, après son voyage à New York, construit sa « personne

publique ». C'est le concept du *biographème*, inventé par Roland Barthes (La Chambre claire) que l'artiste catalan met en œuvre.

Au-delà de l'assurance que peut représenter le fait d'être accompagné par une galerie pour un artiste vivant, d'autres garanties existent relevant d'initiatives complémentaires qui construisent et déterminent sa visibilité sur la scène à la fois institutionnelle et commerciale, dans son pays d'origine et à l'étranger, sur le long comme sur le moyen termes. Ces initiatives ne peuvent être menées par les artistes eux-mêmes, accaparés qu'ils sont par leur création. Ses proches ne sont pas forcément disponibles et restent parfois divisés entre eux sur les décisions à prendre concernant la succession de leur parent artiste qui les solliciterait de son vivant. La plupart d'entre eux ne sont pas des professionnels de ces questions et rares sont les artistes qui « préparent » leur succession, mis à part ceux dont la célébrité fait qu'ils ont déjà bénéficié d'une forme d'accompagnement et de conseil professionnel de leur vivant. Il n'est cependant pas impossible que l'un des enfants ou représentants légaux de l'artiste de consacre de façon significative à l'œuvre de son parent, de son vivant. Il peut même arriver que son action change significativement la reconnaissance de l'artiste dont il se charge volontairement dans un esprit filial.

### Préserver et valoriser l'œuvre d'un artiste post mortem. Une longue liste de tâches.

Quand l'artiste décède, les ayants droit, la plupart du temps ses enfants, se retrouvent face à un défi énorme, celui de poursuivre le travail de valorisation de l'œuvre de l'artiste, en l'absence de ce dernier. Ces enfants, s'ils ont vu l'œuvre en train de naître à l'atelier et ont assisté à un grand nombre d'opérations essentielles ne sont pas spécialistes de l'œuvre de leur parent. Ont-ils reçu des consignes précises ? Qui d'entre les enfants ou représentants légaux prendra les choses en mains ? Quelles priorités seront les leurs ? Auront-ils les moyens de leurs ambitions ? Qui sera leur conseil ?

Pour une grande part, les ayants droit font face à un nombre de questions qu'ils ne peuvent résoudre seuls. A quelques exceptions près, ils n'y sont pas réellement préparés, ayant reçu une formation et exerçant un métier souvent situé hors du domaine artistique. Mais certains exemples prouvent le contraire.

Le professeur de médecine Patrice Debré, s'est engagé dans ce travail avec succès. Dans l'entretien que nous avons mené avec lui, il a précisé que son père avait de son vivant évoqué l'idée d'une pérennisation de l'œuvre en Touraine, sans toutefois en préciser l'instrument. Le Centre de Création Contemporaine Olivier Debré qui s'est ouvert à Tours en 2017 est l'exemple d'un lieu créé de toutes pièces dont la politique ambitieuse et diversifiée, fait vivre et rayonner l'œuvre en s'appuyant sur la création contemporaine.

La liste de tâches à accomplir est très longue, vertigineuse même. Pour appréhender globalement le défi auquel ces ayants droit doivent faire face, il nous faut relever les différentes actions indispensables à la survie, à la protection puis au rayonnement de l'œuvre de l'artiste. Elles sont à conduire sur le temps long :

- L'établissement d'un inventaire de la succession. Il s'agit de dresser la liste informatique sur pièce et place (c'est le principe du récolement) de toutes les œuvres laissées par l'artiste à son décès, dans ce qu'on appelle le fonds d'atelier. Cet inventaire illustré est utile et même indispensable à la commercialisation éventuelle des œuvres, aux prêts d'œuvres et aux différents projets de publications tous supports confondus (papier, numérique).



Jiri Patek a présenté dans son intervention le Demus museum programme, un logiciel qui inventorie les photos l'artiste Dagmar Hochova, déposées à la Moravian Gallery. Sa famille a ainsi pu éviter la dispersion des œuvres de cette grande artiste qui s'est consacrée à la représentation des minorités telles que les personnes handicapées, âgées ou précaires dans la République tchèque communiste de l'après-guerre.

De même, depuis 2012, date de la création du Fonds de Dotation Léon Delachaux, une petite équipe constituée autour de Marie Delachaux – arrière-petite-fille du peintre – se consacre à la vie et l'œuvre de Léon Delachaux (1850-1919) progressivement tombées dans l'oubli. Leur objectif : éditer le catalogue raisonné du peintre. Dotés d'une base de données créée sur mesure, les chercheurs ont inventorié près de neuf cents œuvres ; plus de huit cents expositions et sources bibliographiques sont aujourd'hui référencées.

- L'organisation d'une campagne photographique des œuvres de l'artiste à l'aide d'un photographe professionnel est un objectif majeur, pour disposer d'une photographie de chaque œuvre au format numérique. Les prises de vues numériques étant à privilégier aujourd'hui pour les usages décrits plus haut, cela suppose également de faire numériser les tirages papier des photographies anciennes. Ces dernières, en plus de constituer des archives importantes, sont souvent des documents intéressants sur le plan artistique, notamment quand des photographes de renom ont photographié les œuvres de l'artiste dans son contexte de travail.
- L'aménagement de réserves pour les œuvres conservées correspondant aux normes de sécurité et l'installation dans ces réserves d'un système de surveillance et de sûreté des œuvres contre le vol et l'incendie. Le dégât des eaux ou l'infestation, étant des fléaux plus courants, mais non moins irrémédiables.
- L'établissement de contrats d'assurance des œuvres conservées dans les réserves et les différentes résidences de la famille où arrivent souvent des accidents, est une sage précaution.
- La conservation et le classement dans un endroit approprié de la documentation et des archives personnelles de l'artiste semble également un objectif prioritaire : photographies, coupures de presses, catalogues, autographes, correspondances, documents comptables, films, enregistrements audio, etc. La plupart des ayants droit – et c'est bien compréhensible – n'ont pas connaissance des normes de préservation en vigueur concernant ces objets, à moins d'en confier la tâche à un professionnel. En raison de leur aspect moins spectaculaire que les œuvres elles-mêmes, ces sources premières sont fréquemment négligées par les ayants droit, tandis que les bibliothèques et les musées s'y intéressent beaucoup – au point de chercher à en faire l'acquisition systématiquement. Elles sont véritablement les seules à permettre l'écriture d'une histoire fiable de l'œuvre de l'artiste.

L'organisation Banco de Arte Contemporânea MGCC (BAC), présentée par Sara Antonia Matos, est une banque de données et une collection qui conserve de nombreux fonds d'archives d'artiste dont il a la gestion. C'est aussi un centre de documentation et de recherche qui conserve œuvres, lettres, documents d'artistes de la seconde moitié du XXe siècle.

- L'organisation de rendez-vous avec les chercheurs venant travailler sur les archives ou la documentation lorsque celles-ci sont stockées dans la famille peut paraître accessoire, mais il permet dans les faits de faire progresser la connaissance sur l'artiste. De même, assurer le suivi des publications scientifiques en préparation, celles conduites par ces mêmes chercheurs indépendants et universitaires, est une priorité.

- L'établissement d'un catalogue raisonné papier, numérique ou mixte et la conduite de ce travail évolutif de mise à jour, lorsque l'édition choisie est numérique, est souvent un enjeu majeur.

A titre d'exemple, Carl Schmitz, président de Catalogue Raisonné Scholars Association (U.S.A.) souligne les avantages et les inconvénients propres à l'outil qu'il propose pour venir en aide aux ayants droit, notant au passage que tous les artistes n'ont pas la vocation à avoir leur catalogue raisonné. Certaines structures associatives, comme le Cercle des amis de Guermaz a, lui, développé un outil informatique simple qui recense toute l'œuvre du peintre algérien (1919-1996).

- La conservation préventive des œuvres et la mise en place d'un programme de chantier de conservation préventive et de restauration pour les œuvres abîmées, sont souvent laissées aux spécialistes. La consultation d'un restaurateur spécialisé, l'établissement de devis, le recrutement des équipes de restauration et le suivi du chantier ou des chantiers sont indispensables.

- L'entretien des cadres pour la peinture, des socles pour les sculptures et la surveillance des systèmes d'accrochage pour les pièces lourdes ou volumineuses relèvent de la veille quotidienne. L'établissement des devis et le suivi de l'entretien ou de la réfection des dispositifs de soclages, de restauration des cadres en sont le corollaire.

- Les prêts aux expositions qui supposent la rédaction des lettres de prêts, la relecture et la signature des constats d'œuvres à l'arrivée et au départ des pièces contribuent significativement à la diffusion de l'œuvre.

- La gestion des droits d'auteurs prend certainement du temps mais l'exercice permet de veiller au respect de l'intégrité de l'œuvre. Pour rappel, l'auteur d'une œuvre quelle qu'elle soit est protégé dès la création de celle-ci par les droits d'auteur. Ils visent à protéger d'une part le droit moral de l'auteur sur son œuvre, et plus précisément son droit de divulgation de celle-ci, et d'autre part, les droits patrimoniaux que sont les droits d'exploitation. Ces derniers sont limités dans le temps : en effet, le créateur, en tant qu'auteur, en dispose tout au long de sa vie. À l'inverse, ses héritiers vont en disposer pendant seulement soixante-dix ans après le décès de l'auteur<sup>2</sup>.

- La déclaration fiscale remplie et envoyée chaque année peut se révéler un exercice complexe. Les ayants droits peuvent se faire aider par un expert-comptable ou un conseiller fiscal.

- L'expertise est un passage obligé. La délivrance de certificat d'authenticité aux acheteurs de l'œuvre de l'artiste, sollicités par les particuliers, les maisons de vente ou les galeries en cas de cession commerciale d'une œuvre provenant de la famille de l'artiste, sont aussi l'apanage des ayants droit. Mais les héritiers sont-ils en mesure de certifier l'authenticité pour autant ? Les experts sont souvent extérieurs aux héritiers, nous disait la juriste Giulia Dore dans sa communication.

- Le déplacement des ayants droit aux expositions, la présence aux inaugurations, aux dîners, aux rencontres avec la presse en lien avec l'œuvre de l'artiste concerné, semblent un atout supplémentaire aux manifestations elles-mêmes.

- Le développement et le suivi des relations avec les responsables des institutions muséales et patrimoniales permettent le développement et le suivi de projets institutionnels autour de l'œuvre de l'artiste.

- La communication, qui recouvre aussi bien la commande à une société spécialisée de l'élaboration d'un site internet et sa mise à jour, que la rédaction de communiqués de presse, la présence sur les

réseaux sociaux par le biais de publications régulières et ciblées, ou encore la prise de contacts avec les magazines spécialisés, permet de contribuer à rendre pleinement visible l'œuvre de l'artiste.

- La politique éditoriale soit le développement de publications telles que des livres ou des catalogues d'exposition en lien avec des maisons d'éditions spécialisées est toujours un pan nécessaire de l'activité des ayants droit.
- En cas de litige, l'appel à un conseil juridique pour régler les différends relatifs au non-respect de la propriété intellectuelle et du droit moral de l'artiste, les rendez-vous avec l'avocat choisi et le suivi des dossiers en cours, semblent indispensables. De même que la rédaction de courriers et le suivi téléphonique relatif à toutes les démarches précitées.

Cette liste de tâches nécessite le travail de plusieurs personnes à plein-temps, si l'on souhaite le faire dans les règles. Malheureusement, la plupart du temps il ne peut être fait que partiellement et imparfaitement, faute de temps, d'argent et de qualification, à quelque exception près.

Roberta Gonzalez, la fille du sculpteur Julio Gonzalez (1876-1942), consacre par exemple toute sa vie au travail de son père, au dépend de son œuvre personnelle d'artiste. Comme nous l'a démontré Amanda Herold-Marme dans son exposé, elle restaure, inventorie et nettoie les œuvres de son père. Ses efforts seront récompensés par des expositions d'importance, comme celle organisée au Musée national d'art moderne de Paris au Palais de Tokyo en 1952 celle que lui consacre le MoMA en 1956.

### Trois structures juridiques possibles

Nous venons d'exposer les raisons pour lesquelles l'ayant droit a besoin d'être épaulé fortement, autant dans la prise de décisions que dans l'exécution de celles-ci. Il existe différentes structures juridiques à disposition des ayants droit. Sans structure juridique, il est probable que les ayants droit peinent à se mettre d'accord ou bien qu'ils soient dépassés par l'ampleur des tâches qui leur incombent. Le profil différencié des membres du comité, de l'association d'amis, de la fondation ou du fonds de dotation permet en principe de répartir les différentes actions à mener en fonction des compétences de chacun. Juriste, notaire, expert-comptable, historien de l'art ou conservateur du patrimoine sont des métiers dont les compétences sont précieuses pour mener à bien les différentes tâches relevées précédemment. L'atout majeur de la structure juridique consiste dans le fait que c'est l'intérêt général qui prime sur l'intérêt particulier.

Le premier dispositif, qui s'avère aussi le plus simple, est le comité dont les statuts sont ceux d'une association du type loi 1901. Il est l'un des outils qui paraît le plus adapté et le moins coûteux pour assurer la gestion impartiale et efficace de l'œuvre de l'artiste. Il réunit des membres, en général des amis, dont les connaissances et les compétences se complètent et dans lequel les ayants droits sont également représentés. Le comité a l'avantage de permettre de prendre des décisions collégiales et de discuter ce qui doit l'être, en veillant à représenter les différents points de vue. Le vote en assemblée générale annuelle du bureau et son renouvellement permet l'entrée de nouveaux membres remplaçant ceux qui souhaitent quitter le comité. La qualité des relations personnelles entre les membres du comité favorise souvent une bonne prise de décision et aussi une meilleure exécution de celle-ci.

L'autre dispositif est la fondation d'utilité publique. Ses statuts sont plus contraignants. Une fondation reconnue d'utilité publique (FRUP) est un organisme de mécénat, c'est-à-dire un organisme qui peut bénéficier de financement de la part de tiers. Une FRUP a pour objet de mettre à disposition

un patrimoine au service d'une cause d'intérêt général. Elle est créée par décret en Conseil d'État, après instruction de la demande par les services du ministère de l'intérieur. Une fondation a pour but la cession irrévocable de ressources, de biens ou de droits, par une ou plusieurs personnes, en vue de réaliser une œuvre d'intérêt général. Une fondation est une personne morale de droit privé à but non lucratif. Les ressources, biens ou droits cédés à la fondation constituent sa dotation initiale qui doit être d'au moins 1,5 million d'euros. Les ressources annuelles de la fondation se composent principalement des revenus de la dotation initiale et des biens qu'elle détient ; nouveaux dons, donations ou legs ; subventions qui peuvent lui être accordées ; provenant de ses ventes et/ou prestations de service. A titre d'exemple, Julio Resende (1917-2011) crée de son vivant une fondation en 1993 Lugar do Desenho – Fundação Julio Resende. Il anticipe la préservation de son œuvre de son vivant !

Le dernier dispositif en date est le fonds de dotation. Suivant l'extrait de l'article 140 de la loi n°2008-776 du 4 août 2008 :

Le fonds de dotation est une personne morale de droit privé à but non lucratif qui reçoit et gère, en les capitalisant, des biens et droits de toute nature qui lui sont apportés à titre gratuit et irrévocable et utilise les revenus de la capitalisation en vue de la réalisation d'une œuvre ou d'une mission d'intérêt général ou les redistribue pour assister une personne morale à but non lucratif dans l'accomplissement de ses œuvres et de ses missions d'intérêt général.

Le fonds de dotation a vocation essentiellement à capitaliser les ressources dont les revenus seront utilisés dans le but de mener et financer des activités d'intérêt général, et/ou de redistribuer des fonds au profit d'un organisme sans but lucratif. Afin d'éviter la création de fonds « coquilles vides », une dotation initiale de 15 000 euros pour la constitution d'un fonds de dotation a été instaurée. Toutefois, elle ne peut excéder 30 000 euros. Le fonds peut faire appel à la générosité publique après autorisation administrative. En principe, il ne peut disposer de la dotation en capital dont il bénéficie, ni la consommer. Il ne peut utiliser que les revenus issus de celles-ci. Les fonds de dotation bénéficient du régime fiscal applicable aux organismes sans but lucratif. Ana Isabel Cruz Yabar, nous a expliqué comment le fonds de dotation Magnum Photos accompagne la planification successorale qui veille à titre posthume à l'intégrité du patrimoine du photographe, lui-même membre de la coopérative de Magnum.

### Les scénarii « catastrophe »

Comme il a été mentionné en introduction, ces différents outils et dispositifs juridiques administratifs ou fiscaux ont pour objets d'éviter des situations extrêmes et portant atteinte à l'intégrité du patrimoine des artistes. Etant donné que de nombreuses successions ne sont pas entièrement réglées et que les ayants droit ne bénéficient pas forcément du conseil approprié à leur situation patrimoniale, certains revirements adviennent pour le meilleur, comme pour le pire.

Il peut arriver notamment que certains parents de l'artiste défunt se déclarent tardivement en tant qu'ayants droits. En 2007, comme nous le rappelait Caroline Mierop, présidente du Fonds Van de Velde, on découvre qu'une société belge de droits d'auteurs réclame les droits d'auteurs sur l'œuvre de Henry Van de Velde. C'est une partie seulement des enfants qui touchait jusque-là des droits, les autres enfants ayant disparu ou bien ne s'étant pas manifestés. Un travail d'enquête généalogique permettra de rétablir tous les membres de la famille dans leurs droits.

Mais l'histoire nous montre qu'il y a sans doute plus de trajectoires malheureuses dans ce domaine. Notamment, quand la gestion de l'œuvre se fait au profit d'un gestionnaire qui se révèle

faire preuve d'incurie au point de porter définitivement atteinte à l'intégrité des œuvres que les ayants droit lui ont confiées. L'Abbaye de Sylvanès, à laquelle le sculpteur August Zamoyski (1893-1970) a donné sa sculpture s'est révélée, en dépit de sa beauté, un lieu isolé sans beaucoup de visibilité, ni moyens. Elle a au fil du temps laissé l'œuvre se détériorer au point qu'une solution judiciaire doit être trouvée. Comme nous l'indiquait Ewa Ziemińska, la conservatrice en chef des collections de sculptures dans ce musée, le Musée national de Varsovie, grâce au soutien du ministère de la Culture et du Patrimoine national, a réalisé en 2019, un achat spectaculaire d'une collection de quatre-vingt-treize sculptures d'August Zamoyski, l'un des sculpteurs polonais les plus importants du XXe siècle. Les droits d'auteur de l'héritage ont également été achetés, un événement sans précédent dans l'histoire de la muséologie polonaise, a-t-elle expliqué.

Certaines situations extrêmes ne permettent pas qu'une solution soit apportée. C'est fréquemment le cas des archives, fragiles par essence. L'association Henry Van de Velde créée à Bruxelles en 1960 après la mort de l'architecte, dont la première et principale action est la création d'un inventaire, cessera pourtant son activité en 1974. Comme nous l'indiquait Caroline Mierop un recensement réalisé en 1981 par les Archives d'Architecture Moderne a fait en effet état de la disparition de plus de six cents documents.

En guise de conclusion, je citerais a contrario l'exemple cette fois édifiant de la Philippe Vandenberg Foundation créée par les enfants de l'artiste néerlandais (1959-2009). Ses responsables Hélène Vandenberghe et Johannes Muselaers nous ont expliqué comment la fondation a choisi, plutôt que de les vendre, de verser gratuitement les archives de l'artiste Philippe Vandenberg à la bibliothèque de l'Université de Gand (Ghent), à charge de l'institution de les numériser, de les inventorier et de les rendre accessibles aux chercheurs. Un geste qui honore les héritiers et permet aux chercheurs de devenir les nouveaux ambassadeurs de l'artiste.

---

#### NOTES

<sup>1</sup> Cette citation a été apportée par Anna Schäffer, intervenante à ce colloque. Elle reflète cruellement la distance qui nous sépare de cet idéal de partage et de solidarité face à la préservation de la création qui nous environne. C'est aux proches de l'artiste de montrer le chemin.

<sup>2</sup> Avocats Picovschi, « Droits d'exploitation d'une œuvre : gérer les conflits entre héritiers », URL : <https://www.heritage-succession.com/article-droits-d-exploitation-d-une-oeuvre-gerer-les-conflits-entre-heritiers.html>.

PAPERS

# Reorienting Custody Through Common Care for Artists' Estates

**Anna Schäffler**

Art historian and curator, Berlin, Germany

## **Abstract**

This article is motivated by my long-term engagement as a researcher and curator with non-institutional artistic archives and estates, which often includes collective, representation-critical and activist practices. Many contemporary artists have been questioning common categories of authorship and copyright, historiography and standardization. Consequently, these artistic legacies place excessive demands on existing memory institutions and challenge traditional conventions of preservation. My research is especially interested in the growing number of civil actors and new models of grassroots approaches through local not-for-profit initiatives taking care of artists' estates. These community-based engagement sets the ground for a renegotiation of values of art beyond commodification. Apart from critically analyzing the challenges between public institutions and private legacy keepers under post-custodial conditions another aim is to raise awareness for some potential risks of the current strategies with focus on the German context. Studying the qualities of distributed responsibilities and the implication of this decentralization enables a better understanding of the challenging preservation of cultural heritage through the lens of artists' estates.

**Keywords:** Post-Custodianship; Networks of Care; Digital Repository; Decentralisation; Distributed Care; Civil initiatives; Memory institutions.

## REORIENTING CUSTODY THROUGH COMMON CARE FOR ARTISTS' ESTATES

### Artists' Estates as Public Cultural Mission

If one considers the specifics of temporary, representation-critical, ephemeral, project-based and/or collective practices and follows these conditions without bias, urgent questions arise as to the institutional, curatorial and cultural-political handling of the long-term preservation of contemporary art and culture, among other things. Legacies of these artistic practices often share the same fate as, for example, free archives of protest or emancipation movements<sup>1</sup>: Although they constitute an integral part of a society, their testimonies hardly find their way into the public memory institutions, thus being neither secured nor kept accessible. Neither do the realities of these practices – beyond the material representational – still find no correspondence in the existing preservation conventions. At stake, there is a significant portion of art and cultural heritage since the second half of the 20th century that will be irretrievably lost. The urgency of the topic is because this post-war generation is about to vanish; thus, historically unique sources are increasingly endangered.

Often the artist's estate is initially a family issue, because in purely legal terms art is no different from other objects that are bequeathed to descendants after death. Also, immediate long-term partners or emotionally involved friends frequently take on the responsibility of caring. This may comprise that private individuals are often faced with art estates, even without the necessary experience, knowledge, financial resources, or support to handle them (Sladeczek and Sykora 2013, 130). Due to the excessive demands on the part of the heirs, this can lead to the work being forgotten due to a lack of capacities.

However, dealing with artists' estates is not a purely private matter, but a task for society as a whole:

How a country deals with its cultural heritage says a lot about the constitution of a democracy and the self-image of a nation. In Germany, it is a central cultural policy concern of the federal government to develop, protect and preserve cultural heritage.<sup>2</sup>

The importance of preserving artists' estates arises not least because of their local embeddedness and thus as historical testimonies of diverse cultural communities. The initiative 'Mobiler-Nachlass-Service für private Künstlernachlässe' in Brandenburg mentions the «[...] hardly illuminated source value of regional artists' estates for local cultural and art history [...]»<sup>3</sup> as one of their motivations. Consequently, artists' estates can be considered as a vital part of society's responsibility. Studying the conditions for preserving artists' estates thus enables a case through one can observe and reevaluate the cultural processes around heritage building and diversification of history.

This is particularly interesting in regard to artistic practices that have been illegal and thus been institutionally neglected or marginalized. One might think, for example, of graffiti and street artists acting as a counterculture, or photographers documenting secret gay and queer life in the 1970s<sup>4</sup>. These scenes have been criminalized in the past and thus came up with their own



clandestine archives and immaterial strategies to safeguard their shared experiences and memories. Caring not only strengthens a network of like-minded actors but also might be able to reassure a variety of relevant aspects of cultural identity that are key to the diversity of society as a whole. However, while in a democracy they might gain public acknowledgement and general acceptance, the protagonists may today even oppose becoming represented or historized by art historical writing<sup>5</sup>. The challenge that these 'marginal' practices pose is the tension on how to preserve them without commodifying and simply feeding them back into the existing value creation system<sup>6</sup>. Instead, it seems appropriate to recognize the plurality of methods and to strengthen the decentralized care for cultural heritage.

### Challenging memory institutions

In recent years, archives and museums have noted an increase in requests for the acquisition of artists' estates. Historically, public archives were initially established with the clear task of «[...] preserving official and administrative records in order to document the actions of the state, which had to be publicly accounted for [...]» (Fayet and Favre 2014, 21). This task shifted with the emergence of specialized archives that also documented private actions, Fayet and Favre continue in their study on how to deal with artists' estates (*idem*, 22).

Examples of public archives in Germany that store artists' estates include Akademie der Künste in Berlin with the main focus on the legacies of its members<sup>7</sup> and the Deutsches Kunstarchiv at Germanisches Nationalmuseum in Nuremberg<sup>8</sup>, which currently holds nearly 1.400 preliminary and posthumous estates from the field of visual arts, with a focus on the written bequests, which may include personal records, correspondence, or even sketchbooks, as well as other documents such as newspaper articles and the like. At first sight, the museum as a memory institution seems responsible as, according to its definition, «[a] museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment»<sup>9</sup>. Nevertheless, it can be legitimately objected that it is not a core obligation to collect entire artists' estates. A museum might acquire mostly singular works of art significant for the narrative of its collection policy. In case an estate is considered at all it mostly is not taken over in its entirety, but rather partially after a selection process (Fayet and Favre 2014, 21).

In purely numerical terms, the acquisition of an entire artist's estate can mean a shift in the focus of an entire collection and impede future expansions. Dealing with artists' estates places excessive demands on existing memory institutions. Since they are confronted with limited financial, spatial, personal resources, these public institutions usually are not able to cope with the demands on this scale alone. On the one hand, archives and libraries are not equipped to meet the conservation and restoration requirements for the durability of the diverse media and practices of works of art. On the other hand, «[...] museums are generally neither equipped nor qualified to index the entire holdings» (*idem*, 21), given the volume of written documents that often make up a large part of an estate's convolute.

## Post-Custodianship

In this increasing field, there is a growing number of new stakeholders: privately or by civil initiatives, managed and preserved artists' estates become custodians of cultural heritage. They care both for the material and immaterial dimensions of the artists' estate. For example, they might possess intangible knowledge about the artistic practice, as the estate members are often long-term collaborators of the artist. This characteristic affects the custodial roles of memory institutions. It already has been shown that there are different kinds of custodianships within the museum (Rubio 2014); there is no objective or passive custodian; and there is a necessity to contextualize conservation practices (Saaze 2013), followed by a (self-)reflection of institutional actors on their role in the conservation of contemporary art. However, as the expertise for preserving contemporary art is not situated mainly within the museum anymore, there is a growing importance of dynamic networks of care (Dekker 2014) with distributed knowledge outside existing institutions. Consequently, the institutional role thus changes under these circumstances.

To hold expertise accessible, the task is to develop and sustain alliances with various non-institutional stakeholders of artists' estates<sup>10</sup>, ultimately becoming dependent on their support. Recognizing the importance of long-term collaborators of an artist, for example for preserving a specific artistic practice, may lead to an understanding that rather than in a storage or a database, this intangible heritage is situated in a personal relationship. The task of the institution is then to facilitate these preservation processes, enabling and supporting each stakeholder through its expertise, as well as documenting the decision-making processes and the conditions and contexts of the care work. This shift of no longer focusing on collecting physical material that stays in the custodial care of the record creators resonates with ideas on post-custodian notions of the archive.

First discussed in archival studies in the early 1980s (Henry 1998, 319), this concept «[...] shifted the focus of description from static cataloguing to mapping dynamic relationships» (Cook 2007 [1994], 416). It expands the strategies of archival custodianship beyond the limited focus of collecting stable archival records to describing relations (Cook 2007 [1994], 416; Kelleher 2017). Applied to the networks of care for artists' estates this conceptual framework enables the understanding of the underlying processes between different stakeholders concerning authority, authorship and ownership and the accessibility of this decentralized knowledge<sup>11</sup>:

The post-custodial paradigm disaggregates archives praxis from physical custody of records and (re)locates the work of the archivist to be neither only the institutional repository nor the site of records creation, but rather a third space that crosses borders between the two and can function in both but belongs wholly to neither. (Kelleher 2017, 1)

Dealing with marginalized artists' estates in private holdings ultimately may lead to a critical reevaluation of institutional collection politics as well. In the three-part project 'Archiv Stötzer' (2019-2020), Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig explored these aspects and reflected institutional practices such as classification systems based on the private holdings of the artist Gabriele Stötzer (b. 1953). Stötzer had been the protagonist of a cultural scene in the 1980s that did not conform to the official paradigms of the former GDR's cultural policy. Her experimental, performative and collaborative artistic practice in a subcultural context had been under surveillance by the state security for several years. Consequently, the institutional focus shifts beyond the single

material record – it engages with the processual and contextual dimensions of these records, their functionality, interrelations and creation processes. The reflection of the institutional collection policies, such as classification systems, was displayed in changing arrangements and re-use of the diverse material blurring the status between artwork and documentation. The presentation became research as well as mediation space for exploring interrelations in ongoing new constellations<sup>12</sup>. Concerning the preservation of an artistic legacy, this may also include the collaborative care of private and public stakeholders. So rather than possessing the materials, the institution engages with them in the immediate contextualization of their creation or use.

### New actors bridging the gap

In addition to market driven actors such as galleries and auction houses, which remain omitted in the present text, private and local initiatives are increasingly bridging the gap produced by the public memory institutions. This development, which has been growing in Germany since around the 2000s, is remarkable in its breadth. It can be noted that since the 2010s, there has been a significant increase in non-governmental engagements with artists' estates. The predominantly local initiatives are based on civic engagement and carry out their activities largely on a voluntary basis. The funding of these initiatives, most of which are organized as associations, comes from membership fees, private sponsors and in some cases sales, and rarely also from public funding, and here almost exclusively communal and/or regional<sup>13</sup>.

At this point, regional initiatives are distributed very differently (and surprisingly, in some cases) in a nationwide comparison. While initiatives in Saarland, Hamburg, Saxony and Brandenburg are extremely active, a similar local engagement in Berlin, for example, has been completely lacking. The Federal Association of Artists' Estates (Bundesverband der Künstlernachlässe, BKN), founded jointly by private initiatives in 2017, currently lists on its website 9 initiatives, 6 associations, 11 foundations as well as 13 museums and related institutions holding artists' estates<sup>14</sup>. Aiming at the political responsibility of caring for artists' estates Silvia Köhler, managing director of the initiative 'Artists' Estates Mannheim', claims that

[u]ntil their preservation becomes a public task and they can be professionally cared for, they should actually be declared as cultural archival property, protected accordingly, and the work of these initiatives and projects should also be financed through government grants. (Köhler 2016, 23)

The BKN politically promotes public funding that is rather strengthening the broad-base landscape of initiatives than supporting singular light tower projects.

Two main approaches can be identified within the majority of larger initiatives caring for more than one estate: the establishment of core inventory repositories; and the digitization, in which the material remains with the estate holders. While museums may acquire representative singular works by individual artists to supplement their own collection, many private initiatives aim to preserve entire complexes of works. An artist's estate is much broader in scope than only artistic works. It conveys an overview of the artistic creation in general, additionally including contextual materials and related documents.

Many artists' estate initiatives, however, consider their mission similar to that of museums: «Preserving, researching, exhibiting»<sup>15</sup>. What most of the initiatives have in common is that they pursue the approach of traditional memory institutions. This includes analogue storage, conservational care and archiving, digital recording and publication, the organization of exhibitions and loans, and finally the sale of works. Often, they are affiliated with local art associations and cooperate with the city archive and other institutions through public events and exhibitions, in order to contextualize the estates and make them publicly accessible. Within the BKN there are also calls for publicly funded central repositories for artists' estates in individual states, such as Saxony. Here, the concept of an estate center was first anchored in the political coalition agreement of 2014. In Brandenburg, too, a core estate depository is targeted by the local initiative.

Regardless these demands will be successful, the major challenge, however, will be dealing with the ever-increasing volume of materials in the future. The president of the Federal Archives even uses the metaphor of the Flood, referring to a «quantity of archive material of biblical proportions»<sup>16, 17</sup>. In their study on artists' estates, Fayet and Favre also question «[...] whether even such generously designed estate centers [...] will not come up against the same limits in the long term as collections of public museums if they are to accept larger groups of works on a regular basis» (Fayet and Favre 2014, 28). It poses the same pressing question for an estate as it does for memory institutions in general: how do continuous collecting and spatial limitations come together?

A survey of the Federal Association of Visual Artists figured that written bequests make up about 90% of institutionally collected estates. If art works are kept, then mainly painting at 93%, graphics at 90%, and prints at 93%, followed by significantly fewer three-dimensional works (presumably sculpture and installations) at a good 60%, and video only at just under 30%. There is no information on performance art or digital-born art<sup>18</sup>. So, yet another aspect seems important to note critically in the context of storage concepts: Caution is required to ensure that the depot concepts do not merely enable the collection of material with unproblematic 'shelf suitability'. Meaning that artistic practices may not be fitting into metal graphic cabinets, heavy-duty shelves, hanging registers, or gray acid-free cardboard boxes. They may rather need an environment where they can be passed on through activation and interpretation, which might only be enabled through bodily mediation methods. To meet the demands of a significant part of contemporary artistic practices and prevent them from falling through the cracks, a paradigm shift of politics and practices of preservation is required in the future.

The so-called 'Mobile-Estate-Service'<sup>19</sup> initiated in 2011 in Brandenburg is pursuing an alternative approach to the main physical storing and has been instrumental in opening up the topic to a wider audience in the German context. As the initial goal was not to take over entire estates, the initiative developed a database that can be processed by the estate holders themselves, while the materials remain in the private spaces. Instead of collecting physical assets, the initiative offers support to artists and estate keepers through digital infrastructure and know-how in self-archiving. The digital repository functions as a tool that enables public access and display selected holdings from the estate. After registration the platform enables the documentation of works by private estate holders or the artists themselves. The recording of the material itself is the responsibility of the estate holders. The initiative provides advice for inventorying and thus is more involved in the

process of the creation of information itself. In the meantime, this initial digital database has been adopted by other initiatives nationwide (in Saarland for example), and now there are similar approaches such as 'Künstlerdatenbank und Nachlassarchiv Niedersachsen'<sup>20</sup> (since 2018) and 'Werkdatenbank Sachsen'<sup>21</sup> (since 2020).

The goals of these digital platforms are documenting the artistic diversity of a region through digitization and at the same time providing a database and tool for the management of an artist's estate. The use of digital tools is often seen as key to make it publicly accessible but at the same time also problematic as it shapes interpretation through its own logic of standardization. While browsing through these databases, one needs to be aware of the selective curatorial process of a digital inventory, as well as the gaps that these logics produce, as implicit knowledge dimensions, for example, will not fit in these technical categories. My own experience of working with various documentation software, building databases and providing metadata for artists' estates and archives over the years has increasingly shown that creating a digital inventory is somewhat completely different from preserving an artistic practice (Schäffler 2021a). Although standardization of digital inventories may have potential in terms of access and accumulating a body of knowledge as a source of reference for art historical research, at the same time these norms implement their own logics and norms, whereas the artists might have tried to change or break norms. Archiving and inventorying a processual artistic practice, for example, produces constant friction between the artists' concept on the one hand and the archival logic on the other hand. Moreover, born digital information is not stable but subject to a constant process of change and takes on variable forms over time due to technical changes in hardware and software<sup>22</sup>.

The approach of digitally networking artists' estates can again be linked to post-custodianship considerations as a way of dealing with the sheer mass of material beyond material custody and stable archival records. Given the overwhelming material amount, Cook (2007 [1994]), 411) describes this shift as follows:

I am not therefore abandoning the record but, realizing that there are too many of them, I am rather advocating that archivists cannot understand the new records by first looking at billions and billions of records; instead, they must start with an understanding of the wider context of the process of the record's creation and contemporary use.

The digital network can contain more explicit information than the stored material itself through metadata and linking, thus offering the possibility of embedding the respective artistic position through contextualization<sup>23</sup>.

## **Distributed Care**

Acknowledging that private artists' estates are of growing importance, alongside public institutions in dealing with the problem of preservation in alternative ways, implies the necessity to make them sustainable, even as they might follow conflicting models or models opposed to established institutional conventions of custodian care. The post-custodial paradigm both serves as a practice and a critical theory that works towards the democratization of existing memory institutions, thus empowering marginalized voices in the preservation of cultural heritage. On the one hand,

professional expertise may inform the process of preservation of documentation, including experience for digitization on the part of the beholder; on the other hand, the deeper engagement with the record holders enables to gain contextual insights and a deeper understanding of creative processes. Post custodial practice opens a third space where power, agency and ownership are critically reflected and negotiated, shifting the focus from the representation of archival documents to the dynamics and practices of these processes. Artists' estates managed and preserved by private protagonists and/or engaged non-profit initiatives underline modes of self-governance as a principle of civil society and democratic self-empowerment. As Smith et.al. (2016, 17) have shown with grassroots movements, their strategies and values differ from public institutions as well as market actors and open controversial about resources, rights and values:

[W]hat becomes interesting are the encounters, (hybrid) relationships and possibilities that emerge when grassroots initiative[s] open [...] up different possible pathways for developments, and how these might interact, challenge and prompt responses in more conventional and institutionalized pathways of development. (Smith et. al. 2016, 6)

Subsequently, this also challenges scientific research methods in order to study alternative modes of knowledge production that are community-based and non-codified forms of knowledge.

Finally, artists' estates can be considered spaces with situated social memory that constantly produce new constellations of knowledge that not only tell individual stories, but also reveal cultural contexts. Caring for artists' estates should not depend on financial resources and be regulated by market interest. Rather, other driving forces of public interest in this cultural heritage need to be strengthened in their autonomy. As a non-capitalist way of dealing with artistic legacies there might be rising a sociocultural system based on communal practices, with its own forms of social reproduction. Taken together these initiatives form a movement that implies a restructuration of the memory landscape and society's role in the preservation of art and cultural assets. Thus, sharing expertise and linking decentral organized initiatives also transnationally, not only opens up alternatives to canonized history writing.

Given the growth of this diversifying movement, this will also lead to cultural, economic, and political impact through redistribution of power and autonomy. In this relocation of knowledge civil society plays a key role, finally effecting the relationship between art and society. Simultaneously, it enables a multitude of stakeholders to engage with and take part in the decision-making process of the preservation of cultural heritage. More people can have a share in writing history and in determining the ways in which it is written. The recognition of this potential is followed by the need for political action to fulfill its mission and support a sustainable environment, so that these relationships of solidarity can prosper in the future.

## Bibliography

All online links last checked on 5.5.2021.

Dekker, A. 2014. Assembling traces, or the conservation of net art. In *Necsus*, Spring 2014.

- Brunner, C., Hiltbrunner, M. 2017. Anarchive künstlerischer Forschung. Vom Umgang mit Archiven experimenteller und forschender Kunst. In *Archivalische Zeitschrift* 95: pp. 175-190, [doi.org/10.7788/az-2017-950110](https://doi.org/10.7788/az-2017-950110).
- Bundesverband Bildender Künstlerinnen und Künstler. 2015. *Anlass: Nachlass. Kompendium zum Umgang mit Künstlernachlässen*. Oberhausen.
- Cook, T. 2007 [1994]. Electronic Records, Paper Minds: The Revolution in Information Management and Archives in the Post-Custodial and Post-Modernist Era. In *Archives & Social Studies: A Journal of Interdisciplinary Research* 1(0) (March 2007): pp. 399-443.
- Fayet, R. and Favre, D. 2014. *Umgang mit Künstlernachlässen in der Schweiz*. Study commissioned by the Presidential Department of the City of Zurich, Department of Culture, Visual Arts Department, Zurich.
- Haraway, D. 1988. Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. In *Feminist Studies*, 14: 575-599, doi:10.2307/3178066.
- Henry, L. J. 1998. Schellenberg in Cyberspace. In *The American Archivist*, 61(2) (Fall 1998): pp. 309-327.
- Kelleher, C. 2017. Archives Without Archives: (Re)Locating and (Re)Defining the Archive Through Post-Custodial Praxis. In *Critical Archival Studies*, edited by M. Caswell, R. Punzalan, and T. Sangwand. Special issue, *Journal of Critical Library and Information Studies* 1(2): pp. 1-30.
- Köhler, S. 2016. Künstlernachlässe Mannheim. In Landesverband Bildende Kunst Sachsen e.V. (ed.), *Künstlerische Nachlässe, Jahresmagazin* no. 4 (2016), Dresden.
- Lane, R. L. and Wdowin-McGregor, J. 2016. This is so contemporary? Mediums of exchange and conservation. In *Studies in Conservation*, 61(sup2): pp. 104-108.
- Maechtel, A. 2021. *Das Temporäre politisch denken. Raumproduktion im Berlin der frühen 1990er Jahre*. Berlin: b\_books.
- Rubio, F. D. 2014. Preserving the unpreservable: docile and unruly objects at MoMA. In *Theory and Society* 43: pp. 617-645.
- Saaze, V. van. 2013. *Installation Art and The Museum*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Schäffler, A. 2019. Out of the Box. Preservation on Display. *The Explicit Material. Material and Object Inquiries on the Intersection of Academic, Curatorial and Conservation Studies*, edited by H. Hölling, F. Bewer and K. Ammann, 167-185. Series Studies in Art and Materiality. Leiden: Koninklijke Brill NV.
- Schäffler, A. 2021a. *Die Kunst der Erhaltung. Anna Oppermanns Ensembles, zeitgenössische Restaurierung und Nachlasspraxis im Wandel*. München [forthcoming].
- Schäffler, A., Weisser, A. 2021b. *Nachlass im Kontext. Guide with Recommendations for Artists' Estates*, edited by Saxon State Office for Museum Affairs. Dresden: Staatliche Kunstsammlungen [forthcoming].
- Sladeczek, F.-J. and Sykora, S. 2013. *After Collecting. Leitfaden für den Kunstinachlass*. Zurich: Rüffer & Rug.
- Smith, A., Fressoli, M., Abrol, D., Arond, E., and Ely, A. 2016. *Grassroots Innovation Movements*. London: Routledge, doi: <https://doi.org/10.4324/9781315697888>.
- Sollfrank, C. and Stalder, F. 2017. Von Creative Commons zu Creating Commons. In *Blickpunkt. Zeitschrift der IG Bildende Kunst*, 44 (Autumn): 22-25.
- Verband deutscher Archivarinnen und Archivare e.V. 2016. Zur Zukunft der Archive von Protest-, Freiheits- und Emanzipationsbewegungen. Positionspapier des VdA zu den Überlieferungen der neuen sozialen

Bewegungen. In *ARCHIVAR*, 2: 179-186, URL:  
[http://www.archive.nrw.de/archivar/hefte/2016/Ausgabe\\_2/Archivar\\_Heft\\_2\\_2016.pdf#page=72](http://www.archive.nrw.de/archivar/hefte/2016/Ausgabe_2/Archivar_Heft_2_2016.pdf#page=72).

---

NOTES

<sup>1</sup> See e.g. Verband deutscher Archivarinnen und Archivare e.V. 2016. URL: [http://www.archive.nrw.de/archivar/hefte/2016/Ausgabe\\_2/Archivar\\_Heft\\_2\\_2016.pdf#page=72](http://www.archive.nrw.de/archivar/hefte/2016/Ausgabe_2/Archivar_Heft_2_2016.pdf#page=72).

<sup>2</sup> Monika Grütters, German Federal Government Commissioner for Culture and the Media, in her welcoming address to the 'Anlass: Nachlass' conference at the Akademie der Künste. It continues: «Part of this heritage are also the estates of artists of all disciplines. However, [...] the handling of estates of visual artists has only recently become a topic of cultural policy» (Bundesverband Bildender Künstlerinnen und Künstler 2015, 8). Otherwise indicated, translations are mine.

<sup>3</sup> URL: <https://private-kuenstlernachlaesse-brandenburg.de/>.

<sup>4</sup> For example, the estate of photographer Jürgen Baldiga (1959-1993) that is partly held by Schwules Museum Berlin.

<sup>5</sup> See the initiative 'After the Archive' in Istanbul; also see Annette Maechtel on art historical research about the artistic collective Botschaft e.V. (Maechtel 2021).

<sup>6</sup> Another fundamental dilemma is the power of and dependence on social media algorithms to find knowledge assets on the one hand and the decision of alternative knowledge platforms such as e.g. [www.monoskop.org](http://www.monoskop.org): to what extent they adapt to them as they contribute to the value of these private companies with their critical content?

<sup>7</sup> URL: <http://www.adk.de/de/archiv/>.

<sup>8</sup> URL: <http://dka.gnm.de>.

<sup>9</sup> Museum definition of the International Council of Museums according to the ICOM Statutes, adopted by the 22<sup>nd</sup> General Assembly in Vienna, Austria, on 24 August 2007. URL: <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>.

<sup>10</sup> On sustaining alliances with stakeholders and changing role of museums and archival methods see Lane, Wdowin-McGregor (2016).

<sup>11</sup> In this context another point of reference is the discourse around reproductive labour, developing a concept of care on basis of a decentralized and distributed network of agencies, where both human and non-human are formative for the ecological care environments (María Puig de la Bellacasa, *Matters of Care. Speculative Ethics in more than Human Worlds*, Minneapolis 2017; Silvia Federici, *Aufstand aus der Küche. Reproduktionsarbeit im globalen Kapitalismus und die unvollendete feministische Revolution*, Münster 2020; see also Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford 2005). Analysing the binding effect in a technoscientific world as well as ethics of care as situated rather than abstract concepts may lead to modified epistemological frameworks including contexts of care.

<sup>12</sup> The institutional concern here went beyond initiating a public discussion, as curator Vera Lauf explained: «The goal of not only addressing the public, but also involving them (making their experiences and perceptions visible, reacting to them, and learning from them) would have to entail a change in the way museums work, as well as structural changes». URL: <http://www.perfomap.de/map11/werk-geschichten/bewusstes-unvermoegen>.

<sup>13</sup> Bundesverband Bildender Künstlerinnen und Künstler (2015), 16: «It is possible that the decision-makers who have to decide on public funding are more willing to provide support if there is some kind of "local" connection. This is also supported by the fact that the smaller the municipality, the more willing it is to support such initiatives».

<sup>14</sup> For a detailed presentation of individual initiatives, see the brief descriptions in Bundesverband Bildender Künstlerinnen und Künstler (2015), pp. 20-46. The vast majority of initiatives deal with 1-2 estates, exceptions include Akademie der Künste with about 100 written estates - i.e. no works - and Rheinisches Archiv für Künstlernachlässe with 87 also mainly written estates. The Forum für



Künstlernachlässe in Hamburg takes care of about 50 artists' estates, Stiftung Kunstfonds Abtei Brauweiler (financed by the federal government) currently around 34 estates.

<sup>15</sup> According to Gora Jain, from Forum für Künstlernachlässe in Hamburg, in: Deutscher Künstlerbund e.V, (2015), *Künstlernachlasse – Wohin mit der Kunst?*, Dokumentation: Symposium Deutscher Künstlerbund in Kooperation mit der Berlinischen Galerie, Berlin, 48.

<sup>16</sup> Interview "Gedächtnis der Nation – Was kann und soll das Bundesarchiv noch bewahren? Der Präsident des Bundesarchivs, Michael Hollmann, im Gespräch mit Stefan Koldehoff", URL: <https://www.deutschlandfunk.de/kulturfragen.910.de.html>.

<sup>17</sup> The necessity of selection has already been mentioned several times in this context, not least because unsorted collections can only be accessed and researched with corresponding additional effort. What should be preserved from an estate is therefore always a qualitative question in the selection process. Basically, deaccession is also a central keyword here, because it is impossible to preserve everything. Building a viable estate concept is also an attempt to deal with «too much» material.

<sup>18</sup> Bundesverband Bildender Künstlerinnen und Künstler (2015).

<sup>19</sup> URL: <https://private-kuenstlernachlaesse-brandenburg.de/>.

<sup>20</sup> URL: <https://www.kuenstlerdatenbank.niedersachsen.de/nachlaesse/>.

<sup>21</sup> URL: <https://www.werkdatenbank.de/>.

<sup>22</sup> Rhizome's ArtBase is pursuing another promising approach with a digital archive that not only provides links to external sources, but encompasses the provenance including creation, production and interpretation, thus acknowledging the plurality of agencies and enabling multiple contributors. See URL: <https://rhizome.org/art/artbase/>.

<sup>23</sup> The digitally curated database projects by the non-governmental and non-profit organization Arton Foundation e.g. (established in 2010) brings this approach on to another level. After mapping «Forgotten heritage: European Avant-garde Art on-Line» (starting 2018) with focus on artists from Poland, Croatia, Belgium and Estonia in the 1960s and 1970s the current project «Not yet written stories» researches and contextualizes unknown female artists' legacies in Croatia, Latvia, Poland and Slovenia. In collaboration with private and public archives, the database promotes an ever-growing network of historical contexts and artistic positions previously marginalized in public and academic perception. See URL: [www.fundacjaarton.pl](http://www.fundacjaarton.pl); <https://www.forgottenheritage.eu/artists>.

# Art or Artifice? Exploring Judicial approaches to Authorship and Authenticity in Copyright\*

**Giulia Dore**

PhD; Research fellow, University of Trento

## **Abstract**

Attribution of authorship, namely an artist's right to claim authorship, be acknowledged as the author and object to false attribution, and authentication of their works are crucial to secure artistic legacy. These rights matter for the artist, their public, and the market. However, in the law, which pursues clarity and certainty, such concepts are blurred and contentious. Their often-ambiguous contextualisation exemplifies the complexity of the interaction between art and law challenged by evolving technologies that intensify their detachment and test the notions of authorship and authentication. In this context further complicated by the overlapping of multiple and disarranged normative layers, exclusive copyright arguments appear unsatisfactory, as this study aims to illustrate with reference to Italian law, which features a lack of coordination of copyright with cultural heritage legislation. This leads to diverging legal interpretations that the judiciary attempts to reconcile, rarely with deed, confirming the inadequate and divisive nature of current legislation as well as validating the need for discussion.

**Keywords:** Art; Authorship; Authenticity; Copyright; Judiciary.

\* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License. To view a copy of the license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

## ART OR ARTIFICE?

### EXPLORING JUDICIAL APPROACHES TO AUTHORSHIP AND AUTHENTICITY IN COPYRIGHT

Authorship and authenticity are concepts with specific, although not necessarily consistent, meanings in art contexts but with significant implications in the art market as they impact the economic value of a work. However, once they migrate into the discourse of the law, they often become blurred further. They become notions that are tricky to construe and apply appropriately, causing ambiguity that Courts, called to solve disputes over such concepts, find difficult to reconcile.

Indeed, to secure an artist's legacy from an artistic, economic, and legal perspective, attribution of authorship and authentication are crucial. Authorship defines the paternity of the work by its author, protecting both the artist and the public. On the other hand, authentication formally validates such acknowledgement for the purpose of the law and the market. Evidently, they are interconnected and need to be addressed jointly, especially when the lenses of the law focus on the inconsistencies and challenge their underlying mechanisms.

Their transplant into the legal domain exemplifies how challenging the relationship between law and art can be such that each pose difficulties of being understood by the other. In this already complicated dialogue between the two, the rise of sophisticated and ever-evolving technology plays a double-edged role. On the one hand, technology brings art and law closer together, such as by making it relatively easier to attribute and authenticate works. On the other hand, it creates challenges such as by facilitating misattribution or falsehood practices.

Additionally, the specificities of art, compared to other creative practices such as literature or music, along with the specificity of the technologies, from digital devices to artificial intelligence, visibly affect the legal interpretation of attribution and authenticity of works of art which can be disrupting in the copyright context. Digital technologies indisputably affect how a work of art is experienced and consumed and the manner in which it is created by the artist or perceived by the artistic community. The difficulties of the legal interpreter, for instance, towards computer-generated works and art forms that are clearly distanced from the traditional human-centred creativity validate this point. The concepts of authorship attribution and authenticity echo such ambiguous approaches in two primary ways. First, it is trickier to attribute a work to a machine only resorting to copyright norms that have traditionally showcased human authorship unless a fictitious legal element is applied. Second, following from the aforementioned, it is challenging to declare a work authentic by solely resorting to analysis by algorithms, and without it clashing with the established judicial appraisal of artistic phenomenon that has traditionally emphasised the role of the human *connoisseur*.

The illustrated arguments generally apply regardless of jurisdiction, but a better understanding of the problems and inconsistencies of the system entails a dedicated analysis of the specific legal system to which they belong. Therefore, this study is limited to Italian law where the statutory and judicial treatment offers an interesting basis for discussion. Similarly, copyright is not the only branch of law relevant for this study. Authorship attribution and authenticity also point to other legal grounds, e.g., constitutional law, administrative law, tax law and contracts which are not necessarily related to copyright. For the purpose of this work,

the analysis is focused on copyright and within it on moral rights. However, its interaction with other areas of the law, especially the law on the protection of cultural heritage are also considered.

Indeed, the often-challenging coexistence of norms under the Italian copyright act (*Legge sul Diritto d'Autore n. 633/1941*, hereinafter L.A.) and those from the Italian consolidated code on cultural heritage and landscape (*Codice dei beni culturali e del paesaggio, d.lgs. n. 42/2004*, hereinafter C.B.C.) lead to the consideration of the dynamics of authorship attribution and authenticity, which this work aims to demonstrate. A challenge is also posed by the judiciary that attempts to clarify the many grey areas in the field, for instance, determining who is entitled to authenticate an artwork for securing the artist's heritage is unsettled.

The perspective of the court, which might be still considered the artifice fitting into the dimension of art (i.e., when imposing standards and rules that do not innately belong to the artistic world) is crucial. Therefore, an explicit focus on the judicial construal of authorship and authenticity is propitious to tackle the legal questions emerging from the analysis of authorship attribution and authenticity, especially in technology-driven contexts of art production and to discuss the everlasting but ultimate question as to which artifice is the most appropriate to comprehend and regulate art – the law (either of a statutory or judicial source), technology or art itself.

The history of the creation and the source of intellectual works has never been consistent. Over time, it has featured interludes of selfhood – with the idiosyncratic figure of a front-running individual author especially seen during the Romantic period and collectiveness – as a result of the cumulative convergence of prior knowledge. Both models if considered in isolation attract significant critique. However, the idea that authorship should be reduced to a solitary creator, demeaned as unfortunate and unrealistic appears more disproved. Meanwhile, emphasising the collective and cumulative nature of creation and accentuating the role of the public attracts more consensus (Zemer 2007).

Crucial to the essence of authorship is its attribution, which has been investigated extensively in the literature. From humanities to social sciences, from fine art to technical and applied sciences, and long before the invention of writing, an engaging discussion has attracted contested acknowledgement of authorship which, depending on the exact perspective, has either impaired or increased the value of the work.

Similar to authorship, the notion of the author, who died and resurged intermittently, also changed over time (Newbury 1997; Bennett 2005). Modern theories opposing the idea of a sole individual originator, some of them more influential than others, purported the death of the author (Barthes 1967), criticised the inconsistency of certain authorial categories (Foucault 1969), and accentuated the role of the reader (Burke 2010).

Over time, doctrines and claims over authorship attracted the attention of scholars (Barthes 1967) often with reference to literary studies (Long 2001), science (Biagioli and Galison 2002), and cognitive sciences (Still and d'Inverno 2019). A growing body of research has shown interest in the subject within the framework of intellectual property (Woodmansee et al. 2011), including copyright law (Rose 1993). Explicit interest in artistic authorship has featured in historical studies (Lincoln 2003), studies focusing the impact of technology (Zatarain 2017; Schweibenz 2018), and studies emphasising the individual perceptions of the artist (Silbey 2014).

In copyright law framework, the literature has primarily focused on the tension between authorship and the substance of copyright (Stokes 2012; McClean 2010), questioning whether new manifestations of copyright work should be protectable at all (Dickenson et al. 2017; Lambert 2017), assessing the likelihood and limits of co-authorship (Galenson 2009), debating over the opportunity and significance of moral rights for artists (Mucinskas 2005; Lewis 2016), and resorting to philosophy or art to reduce the distance between art and law (Biron and Cooper 2016).

Some of the tensions related to authorship attribution are the same that largely affect copyright such as the concepts of ownership, public domain, and fair use but with an emphasis on the strain between private exclusivity and public interest (Zemer 2006) and the idea that a copyright work is first a social product (Scafidi 2001) and the result of collaborative and joint authorship (Woodmansee and Jaszi 2006). However, the concept of authorship in terms of a social construct transcends the typical boundaries of copyright and expands to authorial ethics (Mason 1996; Burke 2010). In this context, authorship attribution also functions in terms of ethical accountability towards authors and readers (Hemmungs Wirtén 2004).

In the copyright framework, attribution and authenticity of artistic works are often associated with moral rights and particularly the right of attribution (*alias* right of paternity). This association indeed depends on the specific jurisdiction as moral rights in some countries might receive a high degree of protection while lower or even no protection in others.

In Italian law, moral rights receive maximum protection. Similar to other continental systems of civil law tradition (e.g., France, Germany, and Spain) where copyright is more accurately labelled *author's right*, moral rights are perpetual in duration, not transferable, and not waivable, regardless and independently of the author's economic rights.

The first and foremost moral right is the right of attribution, which comprises the right to be claimed and identified as the creator of a work. In its negative form, it is also the right to object false attribution, i.e., to be associated with a work that has not been created by the author. Other moral rights include the right of disclosure, which allows the author to decide whether to publish the work and where; the right of integrity, that is to object any modification that would prejudice the honour or reputation of the work; the right of repentance, i.e., to withdraw the work from the market.

Moral rights, which protect the non-economic aspects of copyright, are very often called into question by debates over authorship attribution and authenticity (Frezza 2019), accentuating the personal component of the creative process and to some extent, bringing the conflicts inherent to copyright law to extremes (Barengi 2019). In fact, as will be explained further, in the artistic framework, many copyright issues remain, perhaps deliberately, unsettled and this is particularly evident with respect to moral rights.

Even in the most simplified context of moral rights, both the attribution of authorship and authenticity are far from having a clear place in the law. The first contradiction is that there is no mention of the word plagiarism, which is essentially the usurpation of the moral right of attribution, in the copyright act but there is only a reference to this occurrence as an aggravated circumstance related to counterfeiting, which broadly subsists in the infringement of economic rights. Even before considering misattribution, of which plagiarism is one exemplary element, the affirmative dimension of authorship attribution remains vague.

Besides, apart from the acknowledgement of the work's paternity, its formal validation must also be included, especially when copyright norms are not the only ones to be considered. It has been anticipated that copyright provisions might need to be coordinated with the rules of a different milieu, e.g., those pertaining to the protection of cultural heritage. This is exactly the case in Italy, where the law it is still not clear about the process of certifying the authenticity of a work of art as will be illustrated in the following section.

The autonomy that moral rights enjoy from the other economic right lies in the fact that neither a mere transfer of the physical work nor a legal assignment of the exclusive exploitation rights of the work imply a consequent alienation of the non-economic rights or the faculty to add any modification that might harm the work's integrity (Caso 2002). This allows moral rights to exercise a balancing function against the otherwise preponderance of exclusive economic rights as well as to some extent against the risk of public deception through improper information regarding the work's authorship. This entanglement is reinforced by the letter of the copyright act, which clarifies that despite the autonomy of moral rights from economic ones, provisions concerning the latter will be applied wherever possible to the intellectual work.

Under Italian copyright law, in the absence of contrary proof, the author of an intellectual work is the individual who is shown or announced as such since any pseudonym, professional name, initials or customary sign, well-known as being equivalent to a true name, is deemed to have the same value as such true name.

More specific provisions regulate the more complex condition of collective and derivative works, establishing that regarding collective works, it is the author who organises and leads their construction. Meanwhile in the case of derivative works, it is the author who has, by their own effort, created that work from another work (the original one). If the requirements of joint authorship are satisfied, the work will be regulated as common property with the additional inference that each contributor is entitled, as an author, to assert their moral rights at any time.

Similar to what regarded attribution of authorship, scholars have always demonstrated interest for the concept of authenticity, especially given its peculiar nature and highly questioned assessment. Indeed, what lies behind the process of an artwork's authentication? What is its relevance under the law, how and to what extent does its judicial appraisal confirm or clash with the assessment provided by the connoisseur or more broadly by the market? These are only some of the persisting questions revolving around authenticity.

The answer to the first issue calls into question the methods and tools used to determine authenticity, which include, while not necessarily in this order and often concomitant, documentation that accompanies the work and explains its provenance (also through a chain of ownership), expert's evaluation that compares the work with the artist's manner and material, and scientific testing such as dating that aims at providing plausible evidence to support authentication. However, such methods are not entirely standardised, triggering uncertainty and disagreement.

The answer to the second question depends on the legal provisions that regulate the appraisal of authenticity and resolve any dispute that might arise, especially in case of diverging opinions (Spencer 2004) or of mistakes and deceptions that might, for instance, cause the

rescission of the sale agreement. In these cases, it becomes crucial to assess which of the different and probable authorities prevails: the law and the judge, the art, the expert and the artist, or the market and the dealers. Should the transaction be void, remedies such as judicial assessment of authenticity, request to terminate the contract, and request for damages will apply (Mastropietra 2017).

Italian copyright law does not expressly address the issue of authentication, which requires the combination of provisions from the Copyright Act (LA) and the Code of Cultural Heritage and Landscape (CBC). However, none of them expressly coordinate with the other, leaving the interpreter to combine their requirements without the appropriate guidance.

The Copyright Act includes norms that are aimed at identifying who is to claim authorship attribution over the work and corroborate its authenticity, whether the author is alive or deceased. The Code of Cultural Heritage and Landscape (under article 64 CBC) imposes a specific obligation on the professional seller to provide the work with a certificate of authenticity, such as the documentation to the buyer attesting the authenticity or at least the probable attribution and provenance of the work. Failing the same, a declaration containing all available information on the authenticity or probable attribution and provenance and possibly a photographic reproduction of the work must be provided.

In case the author is alive, the moral right of paternity (under art. 20 LA) vested in the authors in theory allows them to authenticate the work. After the author's death, the law allows their heirs to exercise *iure proprio*, the moral right of paternity, thus validating the authenticity of the work or even the State if required by public interest (art. 23 LA).

For a long time, Italian courts have interpreted these provisions in the sense that they constrained authentication to the artists themselves or their heirs (e.g., Court of Milan, 1 July 2004) on whose behalf foundations or archives often acted, through authentication boards, despite lacking formal recognition. A more recent approach (e.g., Court of Rome, 16 February 2010; Court of Rome, 14 June 2016) opens it to anyone else, regardless of any permission by the rightholder, highlighting their expertise on the work instead of their biological connection with the artist, with a clear constitutional link with the freedom of expression (art. 21 Cost.). However, in case of dissenting opinions, the law does not explain whether and to what extent one opinion should be deemed more qualified (e.g., there is no formal registry of qualified authenticators) nor does it instruct on which should predominate in case of dispute.

In a fairly recent judgment, the Court of Rome (15 May 2017) decreed that a right to judicial verification of the authorship of a work of art cannot be configured despite the discrepancy of the opinions of the experts. This would also give rise to a merely probabilistic opinion on the traceability of the that artist. In the case in question, the court rejected the request for assessment and compensation proposed by a gallery owner who complained that a painting allegedly by Mario Schifano and signed by him.

Simultaneously, the Supreme Court (26 May 2016, n. 10937) anticipated that the judgment of the authenticity of a work of art is strictly technical such that unless the judge has specific skills in this regard, it must be referred to an official technical consultant whose conclusions, if shared, can be acknowledged without the need for further clarification as well as with reference to the topics of the party's technical consultancy.

When it comes to the authentication of works of art, the dichotomy between the practices of the art market and of the court judges is particularly evident (Bandle 2013). Controversies

over authenticity have in fact considerable repercussions for the work's value and commerciality. Further nuance of complexity appears to be brought by contemporary art that, by its nature, easily introduces tensions, complexities, and contradictions that might easily impact the process of authentication (Donati 2017a). The establishment of a clear legal framework might indeed be, in the landscape of contemporary art, like a chimera (Brown 2016) and not necessarily desirable. However, the absolute fragmentation and uncertainty that characterises the authentication process is equally objectionable.

Even more complexity lies in the eventuality that the artist disowns the work (Donati 2017b), by exercising full their moral right, in which case the possibility to call for the remedies illustrated above, e.g., the collector who bought an allegedly authentic work pursuing judicial declaration of authenticity contrarily to the artist that instead insists on the non-authenticity of the same, contradicts the idea of the individual and the highly private dimension of moral rights, leading to further ambiguity.

The concepts of authorship attribution and authenticity are constantly challenged by the art, the technology, and the law. This is conspicuous in copyright law, which is expected to be adjusted following unpredictable artistic progress and evolving technologies. These challenges cause uncertainty, especially before the court, called to solve contentious issues pertaining to the work of art without necessarily having the knowledge of a *connoisseur* or an art dealer.

From engravings to digital art, it is one small step, and humans appear more and more assisted, if not substituted, by machines. Artistic instances driven by machine authorship are many, such as the *Selfie Monkey* or *The Next Rembrandt*. These present merely two examples of the many challenges featuring copyright law and art discussions, posing questions such as who the author of an artwork created by an algorithm is and how this eventually affects, among others, the conventional rules of authorship, attribution, and authenticity.

It is even more crucial to compare and distinguish the approaches and interpretation provided by the judiciary about art whose rulings might become estranged from the construal provided by the artistic community in which the art is born. Given the controversial nature of artistic authorship under copyright law, it is therefore essential to explore it through case law, in which the artistic perception is often equivocally recalled.

Such considerations are not confined to alleged authorship by means of artificial intelligence but apply to the broader context. Is the authority of the legislator, the judge, the artist, the expert, the dealer, or the collector that attributes authorship and certify authenticity only an artifice?

The value of a work significantly depends on the accuracy of the processes of attribution and authenticity. The former should assess the identity of the artist, and the latter should prove it and validate it for the law and, in some instances, for the market. And yet, despite the resilience of the law, there remains uncertainty and room for challenge. Such challenges, echoed in the efforts to safeguard the artist's heirloom, reverberate in the limited interpretation of the concepts by the legal interpreter and especially by the judiciary that is asked to address and resolve disputes over authorship and authenticity.

The perspective of the court is crucial although in some cases, it fails to grasp the processes of art-making that are not made to easily fit the concepts of the law. Legal protection



is inconsistent and many grey areas remain. Clearer criteria should be defined to guide the interpreter. However, courts' rulings risk imposing standards and rules that do not innately belong to the artistic world. Consequently, a more proactive involvement of the artistic community in the legal construal of authorship and authenticity would be beneficial.

## References

- Adler, Amy. 2018. Why Art Does Not Need Copyright. *George Washington Law Review* 86 (2): 313-375.
- Bandle, Anne Laure. Fake or Fortune? Art Authentication Rules in the Art Market and at Court. *International Journal of Cultural Property* 22, no. 2-3 (2015): 379-99. doi:10.1017/S0940739115000107.
- Bantinaki, Katerina. 2016. Commissioning the (Art)Work: From Singular Authorship to Collective Creatorship. *Journal of Aesthetic Education* 50(1): 16-33.
- Barengi, Andrea. 2019. L'attribuzione di opere d'arte. Vero o falso? *Il Corriere giuridico*, fasc. 8-9: 1093-1106.
- Barthes, Roland. 1968. The Death of the Author. In *The Rustle of Language*. Translated by R. Howard. Berkeley: University of California Press.
- Bennett, Andrew. 2005. *The author*. London and New York: Routledge.
- Biagioli, Mario. 2012. Recycling Texts or Stealing Time? Plagiarism, Authorship, and Credit in Science. *International Journal of Cultural Property* 19(3): 453.
- Biagioli, Mario and Peter Galison, eds. 2002. *Scientific Authorship: Credit and Intellectual Property in Science*. New York: Routledge.
- Biron, Laura and Elena Cooper. 2016. Authorship, Aesthetics and the Artworld: Reforming Copyright's Joint Authorship Doctrine. *Law & Philosophy* 35(1): 55.
- Bontempi, Marco. 2016. Authorship, Criticism and Participation Between Contemporary Art and Sociological Theory. *Cambio. Rivista Sulle Trasformazioni Sociali* 6(11): 11, <https://doi.org/10.13128/cambio-18780>.
- Brown, Nina I. 2018. Artificial Authors: A Case for Copyright in Computer-Generated Works. *Columbia Science & Technology Law Review* 20(1), <https://doi.org/10.7916/stlr.v20i1.4766>.
- Brown, Jean E. 2016. The legalities of authenticity and contemporary art. In Hermens E., Robertson F. (eds.), *Authenticity in Transition*, pp. 95-104. London: Archetype Books.
- Burke, Seán. 2004 [1992]. *The death and return of the author: criticism and subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Burke, Seán. 2010 [2008]. *The ethics of writing: authorship and legacy in Plato and Nietzsche*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Caso, Roberto. 2002. Lineamenti normativi del copyright statunitense e del diritto d'autore italiano. In G. Pascuzzi, R. Caso (eds.), *I diritti sulle opere digitali. Copyright statunitense e diritto d'autore italiano*. Padova: Cedam.
- Chamberlain, Rebecca, Caitlin Mullin, Bram Scheerlinck, and Johan Wagemans. 2018. Putting the Art in Artificial: Aesthetic Responses to Computer-Generated Art. *Psychology of Aesthetics, Creativity & the Arts* 12(2): 177.
- Cronin, Blaise. 2012. Collaboration in Art and in Science: Approaches to Attribution, Authorship, and Acknowledgment. *Information & Culture* 47(1): 18.
- Dickenson, Julia, Alex Morgan, and Birgit Clark. 2017. Creative Machines: Ownership of Copyright in Content Created by Artificial Intelligence Applications. *European Intellectual Property Review* 39(8): 457.

- Donati, Alessandra. 2017. La tutela giuridica dell'identità e dell'integrità dell'opera d'arte contemporanea. In *Contratto e impresa. Europa*, pp. 160-182.
- Donati Alessandra, 2017. Quando l'artista disconosce la propria opera d'arte: ricadute e implicazioni giuridiche ([When the artist discovers his artwork: fallout and legal implications]). *Economia e diritto del terziario*, fasc. 1: 24.
- Douzinas, Costas, and Linda Nead (eds.). 1999. *Law and the Image. The Authority of Art and the Aesthetics of Law*. Chicago: University of Chicago Press.
- Elgammal, Ahmed. 2019. AI is Blurring the Definition of Artist. *American Scientist* 107(1): 18.
- Foucault, Michel. 1994 [1969]. Qu'est-ce qu'un auteur? In *Dits et Écrits*, Vol I. Paris: Gallimard.
- Fincham, Derek. 2015. How Law Defines Art. *The John Marshall Review of Intellectual Property Law* 14: 314.
- Frezza, Giampaolo. 2019. *Arte e diritto fra autenticazione e accertamento*. Napoli: Edizioni scientifiche italiane.
- Galenson, David W. 2009. *Conceptual Revolutions in Twentieth-Century Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gibbs, Raymond W. 1999. Questions of Authorship. In *Intentions in the Experience of Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hewitt, Marsha A. 1994. Post Modernism and the Graphic Arts: The Issues of Appropriation and Authorship. *Platte Valley Review* 22(1): 135.
- Hemmungs Wirtén, Eva. 2004. No Trespassing: authorship, intellectual property rights, and the boundaries of globalization. In *Studies in book and print culture*. Toronto: University of Toronto Press.
- Heymann, Laura A. 2017. Reading Together and Apart: Juries, Courts, and Substantial Similarity in Copyright Law. *Iowa Law Review Online* 102: 248.
- Irvin, Sherri. 2005. Appropriation and Authorship in Contemporary Art. *British Journal of Aesthetics* 45 (2): 123.
- Kirlew, Stefanie. 2011. But when Are They Going to Produce Some 'Artwork'? Against Pastiche: Issue-Based Art and Authorship within the Key Stage 3 Curriculum. *International Journal of Art & Design Education* 30 (3): 379, <https://doi.org/10.1111/j.1476-8070.2011.01721>.
- Koepsell, David. 2010. Authorship and Artefacts: Remaking IP Law for Future Objects. *Monist: An International Quarterly Journal of General Philosophical Inquiry* 93(3): 481.
- Lambert, Paul. 2017. Computer-Generated Works and Copyright: Selfies, Traps, Robots, AI and Machine Learning. *European Intellectual Property Review*, 39(1): 12.
- Lewis, Jessica. 2016. With Love and Kisses: Nothing Lasts Forever: An Examination of the Social and Artistic Antiquation of Moral Rights. *International Journal of Cultural Property*, 23(3): 267-294. doi:10.1017/S0940739116000151
- Lincoln Evelyn. 2003. Invention and Authorship in Early Modern Italian Visual Culture. *DePaul L. Rev.* 52(4): 1093.
- Long, Pamela O. 2001. *Openness, Secrecy, Authorship: Technical Arts and the Culture of Knowledge from Antiquity to the Renaissance*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- MacMillan, Fiona. 2008. Is copyright blind to the visual? *Visual Communication* 7(1): 97.
- Mason, Homer E. (ed.) 1996. *Moral dilemmas and moral theory*. New York: Oxford University Press.
- Mastropietro, Barbara. 2017. Mercato dell'arte e autenticità dell'opera: un "quadro" a tinte fosche? *Rassegna di diritto civile*, fasc. 2: 556-587
- McCartney, Nicola. 2017. Complicating authorship: Contemporary artists' names. *Performance Research* 22 (5): 62.

- McClellan, Daniel. 2010. Piracy and authorship in contemporary art and the artistic commonwealth. In Bently, L., Davis, J. and Ginsburg, J. (eds.). *Copyright and Piracy: An Interdisciplinary Critique*, p. 311. New York: Cambridge University Press.
- Mucinskas, Kristina. 2005. Moral Rights and Digital Art: Revitalizing the Visual Artists' Rights Act? *University of Illinois Journal of Law, Technology & Policy*: 291.
- Newbury, Michael. 1997. *Figuring authorship in antebellum America*. Stanford: Stanford University Press.
- Quintela, Ana Ribeiro Neves Ramalho. 2019. Originality Eedux: An Analysis of the Originality Requirement in AI-generated Works. *AIDA 2*.
- Reyman, Jessica. 2010. *The Rhetoric of Intellectual Property: Copyright Law and the Regulation of Digital Culture*. New York: Routledge.
- Rose, Mark. 2016. *Authors in Court*. Cambridge: Harvard University Press.
- Rose, Mark 1993. *Authors and Owners. The Invention of Copyright*. Cambridge: Harvard University Press.
- Rushton, Michael. 1998. The Moral Rights of Artists: Droit Moral Ou Droit Pécuniaire? *Journal of Cultural Economics*, 22 (1): 15-32. URL: [www.jstor.org/stable/41810649](http://www.jstor.org/stable/41810649).
- Scafidi, Susan. 2001. Intellectual Property and Cultural Products. *Bost ULR*, Vol. 81: 793.
- Schweibenz, Werner. 2018. The Work of Art in the Age of Digital Reproduction. *Museum International* 70 (1/2): 8.
- Silbey, Jessica. 2014. *The Eureka Myth. Creators, Innovators, and Everyday Intellectual Property*. Stanford: Stanford University Press.
- Spencer, Ronald D. 2004. *The Expert Versus the Object Judging Fakes and False Attributions in the Visual Arts*. New York: Oxford University Press.
- Steinert, Steffen. 2016. Art: Brought to You by Creative Machines. *Philosophy & Technology* 30 (3). URL: [10.1007/s13347-016-0230-6](https://doi.org/10.1007/s13347-016-0230-6).
- Steiner, Christine, and Bee-Seon Keum. 2017. Art Law: Looking Back, Looking Forward. *Chapman Law Review* 20 (1): 119.
- Still, Arthur, and Mark d'Inverno. 2019. Can Machines Be Artists? A Deweyan Response in Theory and Practice. *Arts* 8 (1): 36. doi: <https://doi.org/10.3390/arts8010036>.
- Stokes, Simon. 2012 [2001]. *Art and Copyright*. Oxford: Hart Publishing.
- Sullivan, Jeanne English. 1996. Copyright for visual art in the digital age: A modern adventure in Wonderland. *Journal of Arts Management, Law & Society* 26 (1): 41.
- Troy, Nancy. J. 2017. Copyright as Monopoly. *Art Journal* 76 (1): 150. doi: <https://doi.org/10.1080/00043249.2017.1332913>.
- Van de Graaf, Astrid. 2003. Real or Fake? Artificial Intelligence Determines the Authenticity of Rembrandt's Etchings. *Delft Outlook* 4. URL: <http://resolver.tudelft.nl/uuid:46d70a2e-6b2b-40ec-80ce-298a780e976f>.
- Woodmansee, Martha, Peter Jaszi (eds.) 2006 [1994]. *The construction of authorship: textual appropriation in law and literature, Post-contemporary interventions*. Durham: Duke University Press.
- Woodmansee, Martha, Peter Jaszi, and Mario Biagioli. 2011. *Making and Unmaking Intellectual Property: Creative Production in Legal and Cultural Perspective*. Chicago: University of Chicago Press.
- Yanisky-Ravid, Shlomit, 2017. Generating Rembrandt: Artificial Intelligence, Copyright, and Accountability in the 3A Era — The Human-Like Authors Are Already Here — A New Model. *Michigan State Law Review* 659. URL: <https://digitalcommons.law.msu.edu/lr/vol2017/iss4/1>.
- Yu, Robert K. 2017. The Machine Author: What Level of Copyright Protection Is Appropriate for Fully Independent Computer-Generated Works? *University of Pennsylvania Law Review* 165: 1245.

Zatarain, Jesus Manuel Niebla. 2017. The Role of Automated Technology in the Creation of Copyright Works: The Challenges of Artificial Intelligence. *International Review of Law, Computers & Technology*, 31(1): 91.

Zemer, Lior. 2007. *The idea of authorship in copyright*. Applied legal philosophy series. Aldershot: Ashgate.

# Arquivo e memória. Preservação e reactivação póstuma. Como manter vivo o legado de artistas?

## Sofia Gomes

Bolseira de doutoramento no Departamento de Conservação e Restauro, Faculdade de Ciências e de Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa, Costa da Caparica, Portugal

## Rita Macedo

Professora Auxiliar no Departamento de Conservação e Restauro, Faculdade de Ciências e de Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa, Costa da Caparica, Portugal

### Resumo

Sem a infraestrutura necessária, herdeiros e/ou representantes legais têm em mãos o desafio de preservar, apresentar e gerir espólios após a morte do/a artista. São várias as questões que se colocam quando o/a artista morre sem deixar instruções ou orientações claras sobre o seu espólio. O que fazer com os elementos materiais das suas obras (quando existem) e com o seu espólio documental? Como manter o seu legado vivo?

Este artigo pretende discutir a preservação póstuma das obras de três artistas: Ana Vieira (Coimbra, 1940-2016), Ine Schröder (Heerlen, 1951-2014) e Nan Hoover (Nova Iorque, 1931-2008), que deixaram legados artísticos importantes que apresentam desafios comparáveis na preservação e apresentação das suas obras. Nos três casos foram aplicadas diferentes abordagens, como reinstalação, reinterpretação, *reenactment* e reconstrução. As estratégias de preservação mencionadas desafiam o paradigma da conservação tradicional, apresentando contudo soluções e alternativas que se adequam mais às necessidades destas e de outras obras de arte contemporânea.

**Palavras-chave:** Reinstalação; Reinterpretação; *Reenactment*; Preservação póstuma.

### Abstract

Without a proper infrastructure, heirs and/or legal representatives are faced with the challenge of preserving, presenting and managing artist's estates in the absence of their authors. After the death of the artist and without clear work's set up instructions or guidelines, several questions arise: What to do with the material elements of works (when they exist) and the artist's archive? How to keep artists' legacy alive?

This article aims to discuss the posthumous preservation of the work of three artists: Ana Vieira (Coimbra, 1940-2016), Ine Schröder (Heerlen, 1951-2014) and Nan Hoover (New York, 1931-2008). These artists left behind rich artistic legacies that present comparable challenges in the preservation and presentation of their works. Different approaches, such as reinstallation, reinterpretation, re-enactment and reconstruction were applied. More suited to the needs of contemporary art, these strategies challenge the traditional conservation paradigm.

**Keywords:** Reinstallation; Reinterpretation; Reenactment; Posthumous preservation.

## ARQUIVO E MEMÓRIA. PRESERVAÇÃO E REATIVAÇÃO PÓSTUMA. COMO MANTER VIVO O LEGADO DE ARTISTAS?

### Introdução

Nas últimas décadas, o número de legados artísticos contemporâneos póstumos tem aumentado e a discussão em torno da sua salvaguarda proliferado. Fora de um enquadramento museológico e institucional o legado de artistas contemporâneos é muitas vezes gerido por galerias, herdeiros ou representantes legais, o que implica não só novas estratégias de conservação, como também a adopção de estratégias que sejam sustentáveis a longo-prazo. Sem os artistas, um conjunto de agentes ganha autoridade sobre os seus legados, fornece instruções e propõe estratégias que sustentem futuras interpretações da obra.

A doutrina da conservação prescreve a preservação da obra no seu estado original, sugerindo que a opção de manter a obra fechada numa reserva pode ser melhor do que sujeitá-la à mudança. Na conservação de arte contemporânea, nomeadamente de obras complexas e variáveis, esta opção é questionável. Existindo em partes desmontadas e armazenadas nas reservas, uma instalação torna-se num todo quando exposta, seguindo um conjunto de instruções fornecidas pelo artista. Quanto mais tempo a obra permanecer em reserva, mais difícil será voltar a reinstalá-la. A reinstalação, e conseqüentemente a exposição da obra, são momentos cruciais na sua preservação a longo prazo, pois é através destes dispositivos que testamos saberes, conhecimento e restauramos ideias, materiais e experiências.

Este artigo reúne casos de estudo de diferentes artistas: Ana Vieira (Coimbra, 1940-2016), Ine Schröder (Heerlen, 1951-2014) e Nan Hoover (Nova Iorque, 1931-2008)<sup>1</sup>. Três artistas cujo espólio é atualmente gerido por representantes legais e/ou herdeiros, e que servem de exemplo para comparar e discutir novas propostas e estratégias adoptadas na preservação de arte contemporânea.

Já não sendo possível recorrer às artistas para esclarecer dúvidas, a preservação de uma obra variável afigura-se uma tarefa exigente e complexa. A documentação pode ser o único elemento de ligação com a obra e nos casos em que esta é pouco clara, dispersa ou inexistente, pode levar a uma apresentação pouco correta. Este é um dos grandes desafios da preservação de obras de artistas que já morreram. Sem os autores, quem fica responsável pela reinstalação/apresentação destas obras? Como preservar obras que não dependem exclusivamente dos seus elementos materiais? Haverá uma única maneira 'correta' de as apresentar?

### Em risco de serem esquecidas

A escolha destas três artistas surge no âmbito da investigação sobre a preservação e documentação de um conjunto de instalações de Ana Vieira. A oportunidade de acompanhar entre 2017 e 2019 no papel de observadora participante e na perspectiva de conservadora, a reinstalação de várias obras desta artista em diferentes exposições coletivas e individuais foi determinante. O caso da *Ocultação/Desocultação* (1978), adquirida em 2017, pela Fundação Calouste Gulbenkian, constituiu um momento crucial na biografia da obra, altura em que esta ganhou um novo estatuto, tendo sido inserida num contexto com novas especificidades. Trata-

se de uma instalação composta por duas partes: *Ocultação*, um conjunto de mobílias cobertas por um pano branco e iluminadas interiormente; e *Desocultação*, uma planta de uma casa demarcada por tijolos pintados a preto, colocados no chão, com frases inscritas no pavimento iniciadas pela afirmação «Aqui...», proclamações de desejos. A peça foi apresentada pela primeira vez em 1978, na Galeria Quadrum, em Lisboa, tendo sido exposta apenas mais duas vezes, sempre com a participação da artista, a última das quais na exposição «Anos 70 – Atravessar Fronteiras», em 2009, no Centro de Arte Moderna José de Perdigo (CAMJAP). Após a sua aquisição em 2017, a obra foi reinstalada em março de 2018 no mesmo edifício, mas num espaço diferente do anterior.

A aquisição e a reinstalação da obra desencadearam um processo de rememoração, tradução e interpretação que acompanhámos de perto, numa colaboração direta entre investigadora/conservadora e profissionais do museu.

Até à sua aquisição, a documentação estava espalhada e um lençol branco e os móveis, únicos objetos originais pertencentes à obra, estavam dispersos em diferentes localizações, alguns pertenciam à coleção do museu e outros ao espólio da artista. Partindo de uma fotografia da *Ocultação/Desocultação*, correspondente à exposição de 2009, e cruzando a informação recolhida nos arquivos do Museu Gulbenkian, do Museu de Serralves e do espólio documental da artista depositado no Banco de Arte Contemporânea (BAC)<sup>2</sup> foram surgindo dúvidas - Que móveis foram utilizados anteriormente? Qual a dimensão da planta? Quantos tijolos são necessários? Qual é a dimensão das aberturas das portas e janelas?

Para responder a estas e outras perguntas, foram realizadas entrevistas a Rita Fabiana - curadora executiva e coordenadora de produção da exposição - e a Cristina da Fonseca - arquiteta que integrava o serviço de exposições - profissionais que acompanharam a montagem da obra e tiveram contato direto com a artista.

Paralelamente, desenvolveu-se uma colaboração direta com Rita Albergaria, arquiteta e técnica do museu, e Sofia Mendes, assistente do projeto de exposições, havendo partilha de informação e diversas conversas ao longo deste processo. As várias fases de montagem da *Ocultação/Desocultação* no CAMJAP foram acompanhadas de perto, tendo sido realizados registos escritos e visuais durante a reinstalação. Sempre que possível, os técnicos do museu presentes na montagem foram abordados com algumas questões técnicas, processuais e materiais sobre a obra.

Importava analisar o processo de aquisição de uma instalação na ausência da artista, dada a falta de elementos materiais e objetos e para a qual não existia documentação sistematizada e organizada. Pretendia-se ainda refletir sobre o momento de reinstalação da obra como um momento crucial na sua conservação.

Nan Hoover (Nova Iorque, 1931-2008) criou instalações vídeo e performances, em que explorava corpo, tempo, movimento, luz e sombra. Uma das estratégias de preservação adotada após a sua morte foi o *reenactment*<sup>3</sup> das suas performances, realizado por outros.

*Light Composition: Documenta 8*<sup>4</sup>, que incorpora luz e performance realizada por Nan Hoover em Kassel, em 1987, é exemplo de uma obra que serviu de estudo e discussão para um possível *reenactment* que nunca chegou a ser realizado<sup>5</sup>.

Fenna Tykwer (2012), conservadora e autora de uma tese de mestrado sobre Nan Hoover, defende que *Light Composition: Documenta 8* é uma obra única e que nenhuma

reconstrução pode ser feita sem a artista. Uma perspectiva antagónica de Sandro Đukić, artista, antigo assistente e amigo próximo de Nan Hoover, que em 2012, e a convite de Kathy Rae Huffman, curadora e amiga da artista, apresentou *Still Movement: Homage to Nan Hoover*<sup>6</sup> no contexto do projeto «Kaleidoscope - Pacific Standard Time», uma iniciativa do Getty Foundation, nos Estados Unidos da América.

Fenna Tykwer e Sandro Đukić foram entrevistados com o objetivo de aprofundar os pontos de vista e as opiniões desta conservadora e deste artista sobre o *reenactment* das obras de Nan Hoover. Interessava saber mais detalhes sobre como estas apresentações baseadas nas suas performances podiam contribuir para a discussão, muitas vezes polémica, sobre conservação e ativação da obra.

A artista holandesa Ine Schröder (Heerlen, 1951-2014) que em vida criou, além de instalações, milhares de pequenas esculturas de madeira que acabou por destruir, teve em 2019 uma retrospectiva da sua obra realizada no Museu Bonnefanten, em Maastricht - «A Posthumous Collaboration». A exposição apresentava um conjunto das esculturas remanescentes, a reconstrução de uma instalação feita, em 1981, no Entre-Deux, antiga localização do Museu Bonnefanten, e uma reinterpretação baseada na obra da autora realizada por dois jovens artistas – Gladys Zeevaarders (Kerkrade, 1993) e Sophie Charlotte Johns (St. Gallen, 1993).

A visita guiada feita por Joep Vossebeld, co-curador da exposição, foi registada, assim como a discussão realizada, no final desta visita, por este e por Paula van den Bosch, curadora da exposição<sup>7</sup>. Mais tarde, foi feita uma entrevista a Joep Vossebeld para se perceber as opções curatoriais desta exposição e como estas contribuíram para a preservação e apresentação do corpo de trabalho de Ine Schröder. Como é que se reconstrói uma instalação *site-specific*<sup>8</sup> num outro espaço sem os materiais originais? Como é que a reinterpretação de uma obra por outros artistas pode ser uma forma de preservação?

### Reinstalação, Ana Vieira

Na ausência de Ana Vieira, a conservação e exposição das suas instalações depende de outros, como conservadores, curadores, técnicos de museus e colaboradores. É necessário um estudo aprofundado de cada obra, identificar os seus materiais e técnicas e compreender os processos criativos. É também importante tornar a obra da artista visível e acessível a investigadores e a públicos mais vastos e diversos, construindo através de exposições uma nova audiência para o seu espólio artístico<sup>9</sup>. Neste sentido, a reinstalação e exposição das instalações de Ana Vieira constituem momentos críticos na biografia da obra, durante os quais se definem condições, necessidades e propriedades definidoras da obra<sup>10</sup>. A aquisição da *Ocultação/Desocultação* (1978) pela Fundação Calouste Gulbenkian corresponde a um destes momentos.

Nas três vezes apresentada: na Galeria Quadrum (1978), em Serralves (1998) e na Gulbenkian (2009), a obra foi sempre adaptada ao espaço. Rita Fabiana (2018), curadora da Gulbenkian, diz que a artista não fazia esculturas, fazia ambientes<sup>11</sup>. Na época, o termo era *environnement*<sup>12</sup>. Segundo Fabiana, Ana Vieira pensava as suas obras para um determinado espaço, em que materiais e objetos estavam ao dispor das suas ideias, no entanto há uma 'matriz' base que é adaptada a cada exposição – «isto é um *site-specific*, neste caso um *discourse-site*, porque há uma ideia que migra e que se adapta, mas depois fica o essencial que



é o espaço real»<sup>13</sup>. Na reinstalação da *Ocultação*, em 2018, torna-se evidente a relevância do processo de rememoração feito por Rita Fabiana e do seu conhecimento. A curadora fala da ideia latente de uma casa de férias que quando não era usada os seus móveis eram agregados e cobertos por lençóis. É durante a montagem no CAMJAP, em 2018, que os móveis vão sendo reajustados num jogo de formas, à medida que a curadora se vai recordando da montagem de 2009 – «estou a tentar lembrar-me dos gestos que vi a Ana Vieira fazer»<sup>14</sup> (Fig. 1).

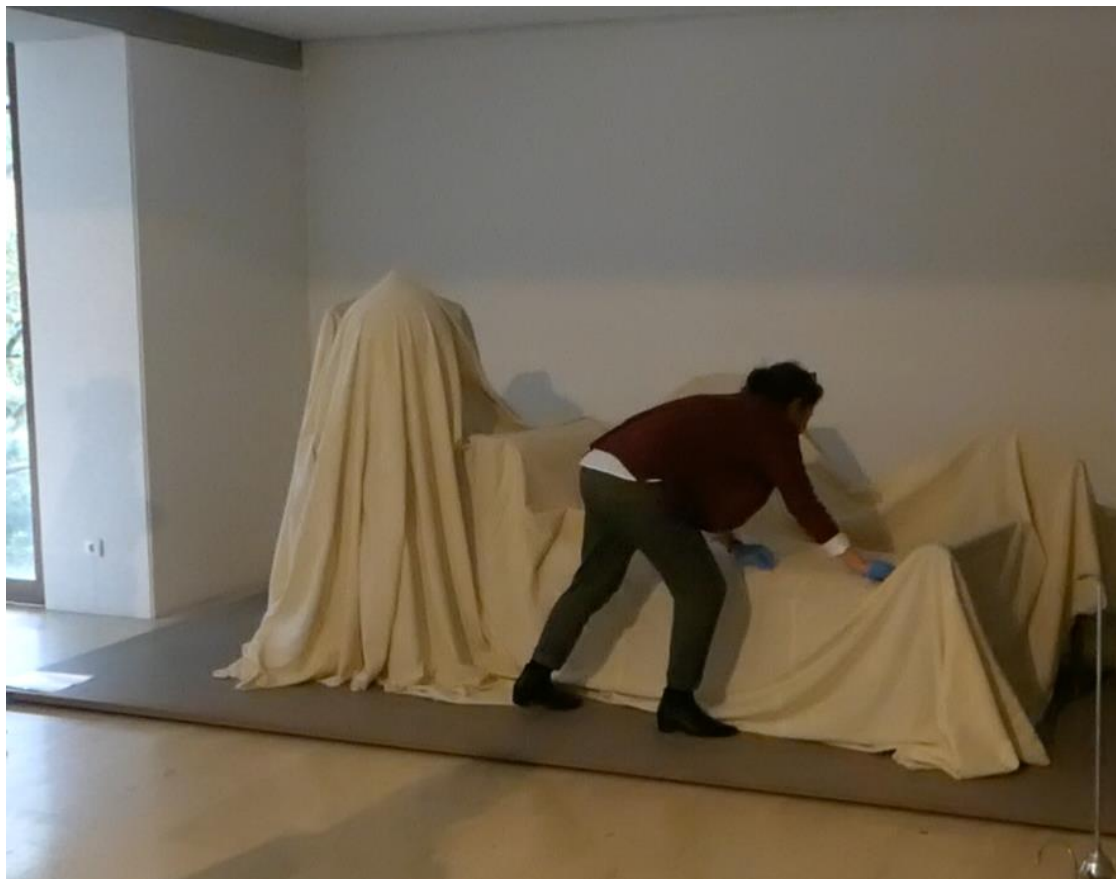


Fig. 1 Rita Fabiana a montar *Ocultação*. Lisboa, CAMJAP, 2019.

© Sofia Gomes.

Durante a montagem, Rita Fabiana (2018) diz que há duas questões fundamentais na *Ocultação*: a luz difusa que não se pode sobrepor à volumetria dos móveis; e o visitante tem de perceber que tipo de objetos está coberto pelo lençol, as suas formas devem ser perceptíveis.

Os objetos reunidos, alguns vindos da coleção do próprio museu, como a *chaise-longue*, e outros trazidos do atelier da artista, como a gaiola ou o toucador, são objetos associados a um lugar de intimidade, como o quarto. Rita Fabiana (2018) fala de um espaço de fechamento:

há aí todas as questões da casa que nos primeiros feminismos estavam ligadas à questão do fechamento da mulher, que não tinha uma grande presença no espaço público. O espaço doméstico era o seu espaço, aquele que lhe era dado e aquele em que ela podia investir criativamente.<sup>15</sup>

Este fechamento opõe-se à abertura da *Desocultação*, em que as frases no chão são slogans de liberdade. Maria Filomena Molder (1999, 200) descreve bem a dialética desta obra:

Com efeito, «Ocultação/Desocultação» não só estabelece uma dialética entre o que foi escondido e as decisões expressas (mesmo que não tenham conteúdo), como a faz deslizar para cada um dos seus elementos. Quer dizer, aquela dialética age por inteiro tanto naquilo que foi escondido, como naquilo que foi posto a descoberto. Em todo o caso, trata-se do primeiro apagamento de objetos, apagamento da memória, do recheio da casa que se abandonou.

Comparando as fotografias das várias exposições, e embora não haja nenhuma imagem com os móveis a descoberto, é evidente que nem sempre foram usados os mesmos, nem a mesma iluminação. Será importante manter sempre a mesma configuração em todas as apresentações? Ao longo da sua vida, Ana Vieira foi adaptando as suas obras ao espaço e, no caso da *Ocultação*, os móveis usados eram os que estavam à disposição<sup>16</sup>.

Na primeira apresentação da obra na Galeria Quadrum (1978) são usadas a *chaise-longue* e a gaiola tornando a obra mais horizontal (**Fig. 2**). Neste caso, o lençol não cobre totalmente os móveis, sendo visível os pés dos objetos. Em Serralves (1998) a *chaise-longue* e a gaiola não foram usadas e um cabide de pé e uma floreira tornam a configuração da *Ocultação* muito mais vertical (**Fig. 3**). Nesta instalação, o lençol é tão grande que o seu excedente ocupa parte do chão. Embora os móveis escolhidos estejam sempre associados a um lugar de intimidade e de recolhimento, como o quarto, estes pequenos detalhes tornam o resultado final da obra visualmente diferente (**Figs. 4 e 5**), dificultando a sua documentação e a definição de parâmetros.



**Fig. 2** Ana Vieira, *Ocultação*. Galeria Quadrum (1978).

© Arquivo Ana Vieira – BAC.



**Fig. 3** Ana Vieira, *Ocultação*.  
Museu Serralves (1998).  
© Arquivo Ana Vieira – BAC.



**Fig. 4** Ana Vieira, *Ocultação*.  
Museu Gulbenkian - CAMJAP (2009).  
© Arquivo Ana Vieira – BAC.



**Fig. 5** Ana Vieira, *Ocultação*.  
Museu Gulbenkian - CAMJAP (2018).  
© Sofia Gomes.

Sobre a *Desocultação* sabia-se que, embora, a planta tenha dimensões diferentes nas suas várias apresentações, esta segue sempre a mesma tipologia – quatro áreas interiores, cinco portas e oito janelas (Figs. 6 e 7).

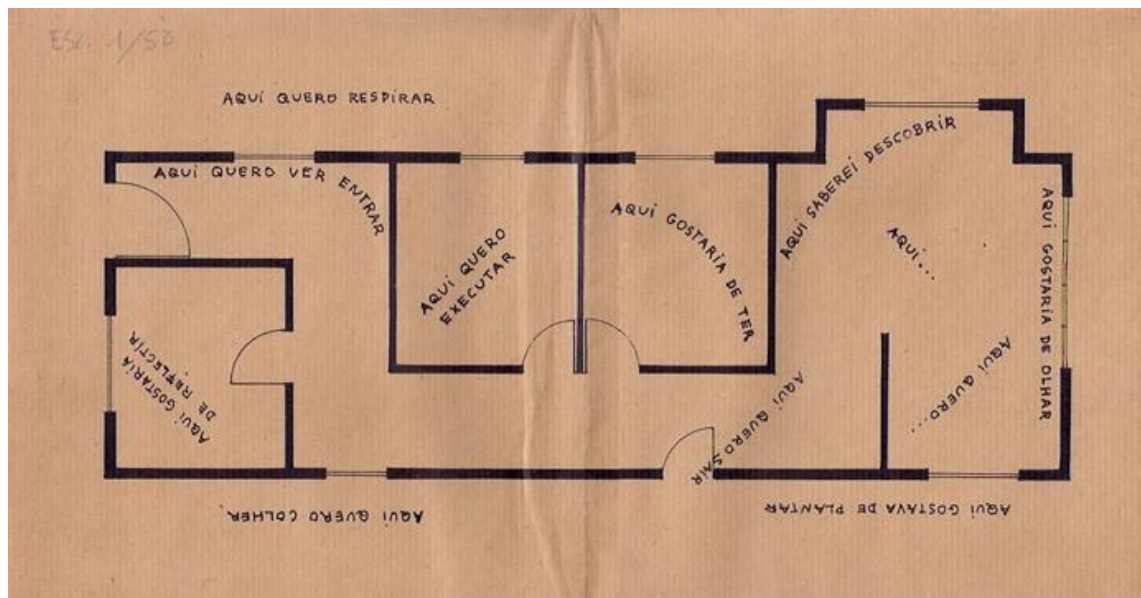


Fig. 6 Ana Vieira, *Desocultação*. Folha de sala, esquema com escala, Galeria Quadrum (1978).

© Arquivo Ana Vieira – BAC.



Fig. 7 Ana Vieira, *Desocultação*. Galeria Quadrum (1978).

© Arquivo Ana Vieira – BAC.

Em entrevista a Cristina da Fonseca, arquiteta que integrava o serviço de exposições do Museu Calouste Gulbenkian, foram identificadas uma série de características que definem a *Desocultação*: a planta deve ser acertada pelas aberturas das portas e janelas, não há medidas fixas, a não ser a dos tijolos que compõem a planta (mais largos para as paredes exteriores e mais estreitos para as paredes interiores) e as medidas standard de 80 e 90 cm, das portas interiores e exteriores, respectivamente. A arquiteta refere que a obra pode adaptar-se e é flexível ao espaço, a sua dimensão pode variar, sendo essencial manter a abertura das portas e janelas tal como está planificada<sup>17</sup>.

Tal como a *Ocultação*, a *Desocultação* foi ajustada ao espaço disponível, embora a matriz da planta tenha sido seguida (Fig. 8). No entanto, a aquisição da obra pela Gulbenkian, já sem a artista, dá origem a uma espécie de 'congelamento' da sua configuração estética. No caso da *Desocultação* é possível que possa vir a ter algum tipo de reajuste ao espaço, o que provavelmente será evitado pelo museu em futuras exposições. Devido às exigências práticas e logísticas que a montagem de uma instalação envolve e de forma a garantir que a reinstalação respeite a identidade da obra, já sem a presença e/ou aprovação da artista, a obra fecha-se sobre si mesmo.



Fig. 8 Biografia da obra *Ocultação/Desocultação*.

© Sofia Gomes

### Reenactment, Nan Hoover

Em 2016, o espólio documental de Nan Hoover (Nova Iorque, 1931-2008), em depósito na Academia de Arte de Düsseldorf, composto por um importante conjunto de documentos, incluindo textos, jornais, catálogos, correspondência, folhas de contato, negativos, fotocópias, fotografias, desenhos, esquemas, objetos e livros pessoais, foi transferido para o Living Media Art (LIMA), em Amesterdão, onde os vídeos da artista estão armazenados desde 2013. Estabelecida em Outubro de 2008, a Fundação Nan Hoover é agora a responsável pela preservação do legado artístico e documental da autora<sup>18</sup>. O seu espólio fotográfico foi

digitalizado por Sandro Đukić que colaborou com a Fundação Nan Hoover na criação do arquivo da artista e é um dos seus membros desde 2016.

Em 2011, o antigo Netherlands Media Art Institute, em Amesterdão, realizou um programa de dois dias dedicado à apresentação e discussão da obra de Nan Hoover. Nesta altura, Sandro Đukić apresentou uma instalação com luz e performance, *Inspired by Nan Hoover*, um pequeno ensaio que o artista apresentou mais tarde, em 2012, no projeto «Pacific Standard Time» organizado pelo Getty Foundation, em São Francisco e Los Angeles. Sendo as instalações de Nan Hoover *site-specific* e bastante complexas, juntando muitas vezes diversos elementos, como projeções vídeo, jogos de luz e performance, Sandro Đukić considerou mais apropriado apresentar uma performance a que chamou *Still Movement: Homage to Nan Hoover* (2012) usando as ferramentas e os efeitos visuais que a artista sempre usou: luz, movimento e som (Fig. 9). Quando entrevistado, Đukić diz que, não sendo um artista que use a performance no seu trabalho, quando iniciou este projeto pretendeu servir a ideia de Nan Hoover e não reexecutar apenas uma antiga performance da artista, daí ter-lhe chamado *Homage to Nan Hoover*<sup>19</sup>. Para esta homenagem, o artista baseou-se na instalação *Metropolis* (2006), apresentada no Museu Wiesbaden, na Alemanha (Fig. 10). Đukić usou quatro colunas pretas, em que de cada base saía uma luz, estas luzes criavam sombras nas paredes que mudavam consoante o movimento lento do artista pelo espaço.



**Fig. 9** *Still Movement- Homage to Nan Hoover*, 2012.

© Sandro Đukić, acesso 24.04.2020, <http://pacificstandardtimefestival.org/kpst/portfolio/still-movement-homage-to-nan-hoover-2012-by-sandro-dukic/>



**Fig. 10** *Metropolis*, Museum Wiesbaden, 2006.

© Arquivo Nan Hoover, acesso a 24.04.2020, [http://www.nan-hoover.com/5\\_light\\_installation/museum-wiesbaden.html](http://www.nan-hoover.com/5_light_installation/museum-wiesbaden.html)

Ao longo do tempo em que conviveu com a artista, Sandro Đukić foi adquirindo o conhecimento tácito necessário para reinterpretar uma performance de Nan Hoover. Enquanto seu assistente assistiu à montagem das suas instalações e acompanhou o processo das suas performances, além de ter tido acesso a textos e a uma extensa documentação fotográfica sobre as obras da artista. Embora o corpo da performance não fosse o mesmo (um corpo masculino) e o momento no tempo e no espaço fossem diferentes, Sandro Đukić explorou, através do *reenactment*, uma forma não só de preservar a obra da artista, como também de a mediar dialogando com as escolhas artísticas de Nan Hoover. Đukić fala de como o diálogo e a discussão sobre as obras de Nan Hoover são também uma forma de as manter vivas e que o *reenactment* é um possível método para arquivar uma obra imaterial<sup>20</sup> (Đukić 2017, 55).

Numa outra perspectiva, a investigadora e conservadora Fenna Tykwer, que desenvolveu um estudo sobre a instalação/performance de Nan Hoover *Light Composition: Documenta 8* (1987) (Fig. 11) opõe-se a esta ideia de *reenactment*, indicando que há falta de elementos materiais e de informação técnica para o realizar. Tykwer, refere por exemplo a falta de informação fidedigna sobre a coreografia ou o número de projetores usados na performance. Contudo, a informação existente inclui diversas fotografias, um vídeo com o registo da performance, as dimensões da sala e um sketch feito pela artista. Ainda assim, Fenna Tykwer afirma não se sentir confortável na interpretação de detalhes da obra sem a autorização e a validação da artista, afirmando que a obra é muito aberta, havendo demasiadas dúvidas para realização de um *reenactment*<sup>21</sup>.



**Fig. 11** Print screen do registo vídeo *Light Composition: Documenta 8* (1987).  
© LIMA, acesso 24.04.2020, <https://www.li-ma.nl/lima/catalogue/doc/nan-hoover/light-composition-registration-neue-galerie/2701>

Confrontada com os *reenactments* de Sandro Đukić, Fenna Tykwer explica que, na altura, foi muito crítica em relação ao artista. Para a conservadora, os *reenactments* de Đukić eram uma cópia de Nan Hoover, tendo a conservadora referido várias vezes, em entrevista, que a obra da artista é muito aberta, o que pode levar a inúmeras interpretações<sup>22</sup>. No entanto, após ter discutido com alguns colegas e refletido melhor sobre este assunto acabou por mudar de opinião, admitindo agora que os *reenactments* de Sandro Đukić são uma forma de manter o

legado de Nan Hoover vivo e ativo. Este é, aliás, um desejo expresso pela artista na entrevista que lhe foi feita por Sam Schoenbaum – «I want the work to live. I want they vibrate with live, therefore the only way to do this is to show in galleries, in public spaces. That will be my dream»<sup>23</sup>.

### Reconstrução e reinterpretação, Ine Schröder

No catálogo da exposição «A Posthumous Collaboration», a curadora Paula van den Bosch (2019, 325) levanta as seguintes questões: Como apresentar uma obra que foi parcialmente destruída? Quando um artista afirma que o objeto é secundário, como é que preservamos a ideia, sendo que esta está ligada à materialidade?

Ine Schröder trabalhou de forma consistente um corpo de obra que reuniu cerca de 3000 peças, das quais só cerca de 100 chegaram até aos dias de hoje. São pequenas e delicadas estruturas feitas de sobras de madeira, espalhadas por coleções particulares de aficionados e familiares (**Fig. 12**). Para a artista, a materialidade da obra não tinha a mesma relevância que o seu arquivo, afirmando que este sim, é a essência da sua prática artística (van den Bosch 2019, 321).



**Fig. 12** Escultura de madeira, catálogo da exposição.  
© Arquivo Ine Schröder - *Uncorrected Proof* 2019, 117.

Este meticuloso arquivo mantido pela artista, em vida, com esboços e anotações, contém o registo fotográfico de todas as suas obras. A existência deste arquivo, escrito e visual, e a colaboração do seu marido, Ben Leenen, bem como de um grupo de pessoas que se relacionaram com a artista em vida – amigos, familiares, colegas e outros –, possibilitou a realização da exposição «A Posthumous Collaboration» (2019), no Museu Bonnefanten, Maastricht.



Desde o início do projeto que o objetivo dos curadores foi fazer uma exposição relevante nos tempos de hoje. A ideia não era apresentar um arquivo de uma artista em vitrines, mas sim mostrar variações desta ideia de 'colaboração póstuma'. Neste sentido, o catálogo da exposição «Uncorrect proof» serviu para reunir todo o arquivo escrito e visual de Ine Schröder, funcionando como um complemento à exposição (Fig. 13).

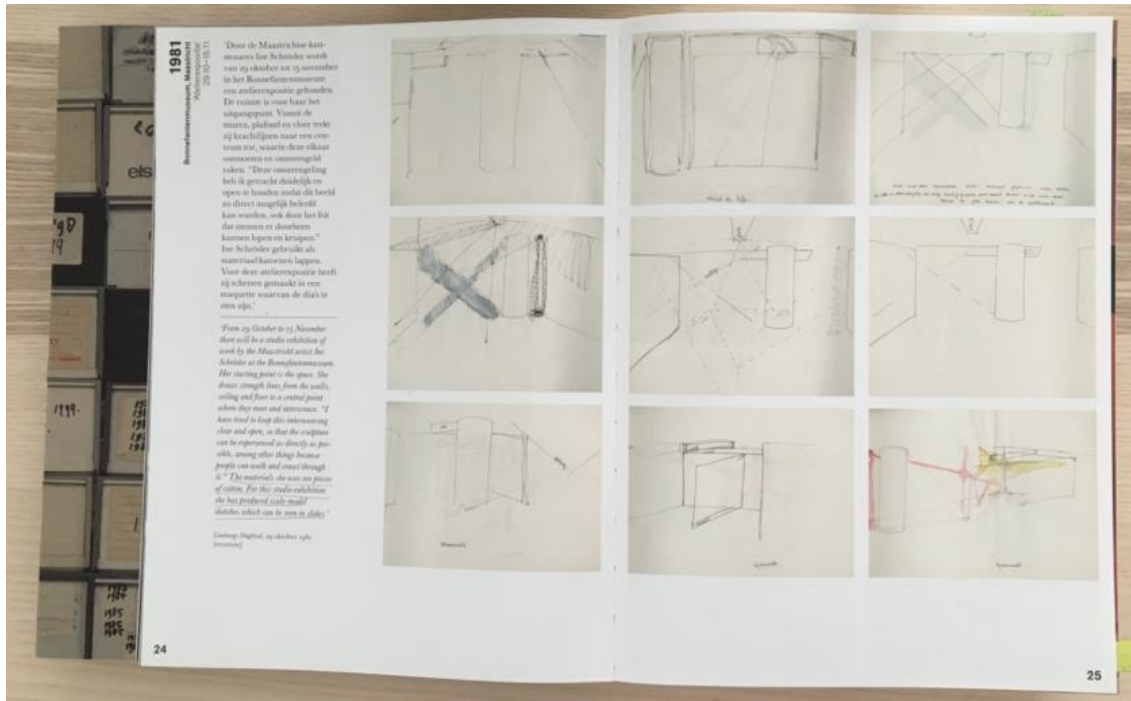


Fig. 13 Esquemas feitos pela artista, catálogo da exposição.

© Arquivo Ine Schröder - *Uncorrect proof*, 2019, 24 e 25.

Foi também criado um vídeo com as entrevistas realizadas a amigos e familiares da artista, sem som, e mostrando um *close up* das mãos dos entrevistados a manusear as pequenas esculturas de madeira. Uma vez que o visitante não pode tocar nas obras, esta é, segundo Joep Vossebeld, a melhor maneira de mostrar estas pequenas esculturas, segurando-as na mão e mostrando-as<sup>24</sup>.

Em 1981, Ine Schröder foi convidada pelo diretor do Museu Bonnefanten, István Szénassy, a apresentar uma obra sua num dos espaços do museu. A artista rapidamente criou uma fascinante instalação têxtil que impressionou tanto István Szénassy que imediatamente a adquiriu para o museu (Fig. 14). Para a exposição de 2019 foi necessário repensar a reconstrução desta obra num espaço maior do que o original. Joep Vossebeld refere que havia cinco sacos de plástico com os tecidos da instalação na cave do museu, uma espécie de protocolo em forma de poema escrito pela artista sobre como fazer os diferentes nós entre os tecidos da instalação e uma caixa com 80 slides identificados como 'variações'. Sobre os slides, Vossebeld diz que estes poderiam ser variações da obra e que a instalação apresentada pela artista, em 1981, era a solução mais adequada ao espaço. Deste modo, uma reconstrução num outro espaço poderia basear-se numa destas variações<sup>25</sup>. No entanto, e após um olhar mais atento, Vossebeld considera que afinal os slides mostravam a instalação feita com diferentes materiais, documentando o processo criativo de Ine Schröder. O curador mostra-se desapontado, pois a artista apresenta um processo muito mais tradicional do que ele esperava encontrar.



**Fig. 14** Instalação têxtil, Museu Bonnefanten, Maastricht, 1981.

© Museu Bonnefanten, acesso a 20.02.2020, URL: <https://www.bonnefanten.nl/en/exhibitions/a-posthumous-collaboration-ine-schroder-and-her-archive>.



**Fig. 15** Reconstrução da instalação têxtil, Museu Bonnefanten, Maastricht, 2019.

© Peter Cox & Myrthe Ingenhut, acesso a 20.02.2020, URL: <http://joepvossebeld.com>.

Por esta razão, e em conjunto com a curadora Paula van den Bosch, ambos decidiram manter a montagem desta instalação o mais próximo possível da primeira apresentação de 1981. No entanto, não sendo o espaço original não houve qualquer intenção em o aproximar arquitetonicamente deste. Vossebeld fala da importância das condições presentes na apresentação da peça. Mais do que reconstruir um possível original, é necessário adaptar a instalação ao espaço e ao tempo presente<sup>26</sup>. Em relação aos tecidos originais, estes não foram usados, não só eram curtos para o espaço da montagem como as suas cores estavam desvanecidas. Encontrar tecidos exatamente iguais aos primeiros era difícil, uma vez que os processos de fabricação alteraram muito em 40 anos, tendo sido optado por encomendar novos com larguras e tons diferentes das cores originais (**Fig. 15**).

Na sala que ocupava a reinterpretação feita por dois jovens artistas, Gladys Zeevaarderse e Sophie Johns<sup>27</sup>, Vossebeld questiona: Será que podemos reconstruir o próprio processo de improvisação? Chegar à sua forma de fazer, à intuição?<sup>28</sup> Esta obra foi feita com algumas orientações do co-curador, que lhes pediu que criassem neste espaço uma paisagem na qual os visitantes não vissem imediatamente um caminho para o outro lado. Antes da realização da reinterpretação, Vossebeld deu-lhes a conhecer a obra da artista e na troca de e-mails com a dupla de artistas foram trocadas e discutidas ideias<sup>29</sup>.

Para responder ao desafio, os artistas usaram materiais que encontraram na área de Maastricht, incluindo fragmentos e pedaços de vários tamanhos e feitios que foram dispersos no chão (**Fig. 16**). Vossebeld considera que o resultado é visualmente diferente das fotografias das instalações de Schröder (**Fig. 17**) mas apresenta uma ligação na maneira como o espaço é atravessado e no tipo de energia que encerra<sup>30</sup>.



**Fig. 16** Reinterpretação realizada por Gladys Zeevaarderse e Sophie Johns, Museu Bonnefanten, Maastricht, 2019.  
© Gladys Zeevaarderse e Sophie Johns, acesso a 27.03.2020, URL: <http://gladyszeevaarders-sophiejohns.com>.



**Fig. 17** Instalação de Ine Schröder.

© Arquivo Ine Schröder - *Uncorrect proof* 2019, 118 e 119.

Quando questionado sobre se esta obra é de Ine Schröder ou dos jovens artistas, Vossebeld afirma que a peça é de Gladys Zeevaarderse e Sophie Johns e não de Ine Schröder<sup>21</sup>. Mais do que expor as obras da artista, as opções curatoriais tomaram o museu como um espaço de ensaio e de experimentação na mostra do seu legado artístico. Para o co-curador da exposição, investigar a obra de Ine Schröder foi como apreender uma nova língua. A artista morreu em 2014 e Vossebeld nunca chegou a conhecê-la, não tendo a oportunidade de aprender com ela a sua linguagem: «I would have to learn her grammar through the archives she had left behind, but what to do about the right spelling, stress, accent and pronunciation?» (Vossebeld, 2019, 339).

O paradigma dominante na conservação tem-se baseado na crença de que é possível resgatar um conhecimento objetivo. De acordo com este paradigma, os objetos não devem mudar, uma vez que são testemunhos culturais e ‘provas materiais’ a legar às gerações futuras. A manutenção de um estado original tem levado ao desenvolvimento de estratégias que procuram o ‘congelamento’ do objeto na prática da conservação, no entanto, no caso de obras complexas e variáveis este paradigma não se aplica. Vivian van Saaze (2013), partindo da teoria *Actor-Network-Theory* (ANT) de Latour (1987), defende que os objetos são definidos por uma ontologia de ‘materialidade relacional’, sendo que a sua essência não se define apenas pelas qualidades intrínsecas do objeto e do contexto social, é uma produção híbrida entre a evolução material e social.

As estratégias aqui apresentadas são dispositivos de co-produção, baseadas na interpretação de aspectos materiais e conceptuais. Estas não podem ser determinadas pela dicotomia objetividade - subjetividade, mas sim por um conjunto de valores criados pelas

interações entre agentes, objeto, materiais, textos, etc. Este não é de modo algum um processo 'neutro'. Segundo Anna Schäffler (2019, 169) a reinstalação de uma obra pode ser considerada como produção de significação. Dependendo do respectivo processo de tomadas de decisão e das características da obra, cada iteração será diferente. Consequentemente, as interpretações dos aspectos materiais e conceituais tornam-se elementos constitutivos da identidade da obra. O reconhecimento desta interdependência entre uma obra de arte e a sua preservação expande as noções de autoria única e original único para um conceito mais processual baseado na constante interpretação e variação<sup>32</sup>.

## Conclusão

A natureza diversa deste tipo de obras variáveis, compostas por materiais diversos, tecnologias e camadas de significação colocam vários desafios à sua conservação. Apresentar estas obras não é replicar um suposto estado original, uma vez que estas são resultado de um conjunto de variantes, como o espaço e o tempo, a existência ou não de documentação, a colaboração e/ou presença do/a artista, os materiais disponíveis, o contexto de exposição e as infraestruturas organizacionais, como por exemplo o museu. Sem as artistas, o processo torna-se mais complexo, uma vez que depende de um conjunto de agentes – herdeiros e/ou representantes legais, conservador, curador, técnicos de museu, assistentes, e outros.

O prefixo *re-* enfatiza o contínuo processo de tradução em substanciação. Reinstalação, reinterpretação, reconstrução e *reenactment* implicam uma tradução e uma interpretação nunca produzindo uma verdadeira repetição do evento original. Como Vosseveld (2019, 345) refere:

Of course, learning a new language is not just a matter of learning new words or having a credible accent. Every language has its own logic, summed up in rules about correct spelling. But when it comes to deciding who can use the language best, precision and accuracy soon prove to be obstacles that exclude what is different and new. The old spelling seems better than the new, until the new becomes the old.

A variabilidade inerente a obras que requerem uma montagem desafia noções como autenticidade e autoria. Hoje discute-se a recuperação de um sentimento, a experiência ou um determinado aspeto visual, características que são difíceis de definir, uma vez que são muito subjetivas. Será o eterno uma utopia? O conservador de arte contemporânea estará sempre posicionado entre o aceitar a transitoriedade destas obras e o tentar preservá-las para a posterioridade.

Seja qual for a estratégia adoptada, neste processo é relevante a possibilidade de ativação da obra e não de a 'congelar' numa única forma e/ou de a fixar numa documentação rígida e fechada. A obra terá sempre de dialogar com espaço e tempo e, para continuar a ser exposta, deve evoluir e adaptar-se, dentro de determinados parâmetros. A conservação de arte contemporânea é cada vez mais uma prática participativa e multidisciplinar, combinando saberes das mais diversas áreas. As propostas aqui apresentadas desafiam o paradigma da conservação tradicional na preservação de um objeto único e original. Como Boris Groys (1996, 160) refere, «A space of uncertainty is thereby created but also the opportunity to restore an exhibition or an installation by restaging it - with other objects in other surroundings, and in a new temporal context».

## Bibliografia

- Baldacci, Cristina. 2019. Reenactment: Errant Images in Contemporary Art. In *Re-: An Errant Glossary*, editores Christoph F. E. Holzhey e Arnd Wedemeyer, 57-67. Berlim: ICI Berlim.
- Đukić, Sandro. 2017. Meaning, System and Strategy of Development of the Archive Nan Hoover. In *Postmedia and non-institutional art practices since 1960s*, editors Leonida Kovac e Sandra Križić Roban, 51-60. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.
- Groys, Boris. 1996. The Restoration of Destruction. In *Witte de With Cahier 4* (Março), pp. 155–160.
- Know, Miwon. 2002. *One place after another. Site-specific art and locational identity*. Cambridge, MA e Londres: The MIT Press.
- Latour, Bruno. 1987. *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers Through Society*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Laurenson, Pip. 2006. Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations. *Tate Papers* (2006). Acesso a 31.10.2017, URL: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/06/authenticity-change-and-loss-conservation-of-time-based-media-installations>.
- Molder, Maria Filomena. 1999. Ana Vieira. In *Matérias Sensíveis*, 197-203. Lisboa: Relógio de Água.
- Reiss, Julie. 1999. *From Margins to Center: The Spaces of Installation Art*. Londres: The MIT Press.
- Schäffler, Anna. 2019. Out of the box. Preservation on Display. In *The Explicit Material: Inquiries on the Intersection of Curatorial and Conservation Cultures*, editores H.B. Hölling, F. Bewer e K. Ammann, 167-185. Leiden e Boston: Brill.
- Scholte, T. I. 2020. *Insite | Outside: The perpetuation of site-specific installation artworks in museums* (Tese de doutoramento, Universidade de Amesterdão), pp. 5-19.
- van den Bosch, Paula. 2019. A posthumous collaboration. In *Schröder and her archive*. In *Uncorrected Proof*, pp. 320-327. Maastricht: Bonnefantenmuseum.
- van Saaze, Vivian. 2013. *Installation Art and the Museum: Presentation and Conservation of Changing Artworks*. Amesterdão: Amsterdam University Press.
- Vassebeld, Joep. 2019. Travelling Light: Ine Schröder's weightless work. In *Uncorrected Proof*, 338-345. Maastricht: Bonnefantenmuseum.

---

## NOTAS

<sup>1</sup> O estudo de Nan Hoover e de Ine Schröder realizou-se no primeiro semestre de 2019 durante uma formação complementar ao doutoramento de Sofia Gomes no Living Media Art (LIMA), uma plataforma de novos media e arte digital com sede em Amesterdão. Iniciada por membros do antigo Dutch Media Art Institute (NIMK), preserva, armazena e distribui uma coleção impressionante de *time based media art*.

<sup>2</sup> Em 2016 foi criado o Banco de Arte Contemporânea (BAC), uma parceria entre a Fundação Vitor e Graça Carmona e Costa, a EGEAC- Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural, E.M., a Câmara Municipal de Lisboa e o Instituto de História da Arte-FCSH/NOVA que visa a reserva, inventário, estudo, salvaguarda e divulgação de espólios documentais artísticos, nomeadamente de ateliers de artistas portugueses contemporâneos. Entre eles encontra-se o espólio documental de Ana Vieira, o primeiro a ser recebido e inventariado.

<sup>3</sup> Segundo Cristina Baldacci (2019, 59), *reenactment* pode significar a repetição de ações de um evento ou um atuar (*perform*) novamente. Para Baldacci, ambos os casos constituem «(...) an attempt to bring history back to life (or to the present), unlike the act of restaging related to 'Living

History' of replicating as faithfully as possible the original event, reenactment as an art form is an interpretative gesture that never produces a true repetition».

<sup>4</sup> *Light Composition* (registration Neue Galerie documenta 8), Nan Hoover, 1987, 13'45", acesso a 23.07.2020, URL: <https://www.li-ma.nl/lima/catalogue/doc/nan-hoover/light-composition-registration-neue-galerie/2701>

<sup>5</sup> Esta obra foi objeto de estudo da tese de mestrado da conservadora Fenna Tykwer, em 2012. No mesmo ano, este caso de estudo foi apresentado pela conservadora e por Renate Buschmann, diretora do imai – inter media art institute (Düsseldorf), na conferência «The presence of the ephemeral. Media art in the field of tension between conservation and interpretation».

<sup>6</sup> Em 2011, Sandro Đukić apresentou no Netherlands Media Art Institute, em Amsterdão, *Inspired by Nan Hoover*, uma instalação com luz e performance, um ensaio para a performance *Still Movement: Homage to Nan Hoover* apresentada em 2012.

<sup>7</sup> No âmbito da conferência *Bridging the Gap*, organizada pela NACCA, na Universidade de Maastricht, que decorreu entre 24 a 27 de março de 2019, foi feita uma visita à exposição «A Posthumous Collaboration».

<sup>8</sup> Segundo Scholte (2020, 7), o termo *site-specific* define um tipo de obra projetada para um determinado espaço e/ou contexto – «(...) artworks are often intentionally temporary and performative, connecting the manifestation of the work not only to space but also to time. Hence, these artworks are spatiotemporally defined and would theoretical, only exist as a singular manifestation of the duration of an exhibition».

<sup>9</sup> Miguel Nery (filho de Ana Vieira), entrevistado por Sofia Gomes via Skype, a 06.03.2018.

<sup>10</sup> Laurenson (2006) redefine a noção de intenção do artista com base nas 'propriedades definidoras da obra'. São estas propriedades que ajudam a definir a identidade da obra, permitindo que uma instalação seja repetidamente materializada sem comprometer a sua autenticidade e singularidade.

<sup>11</sup> Rita Fabiana (curadora do Museu Gulbenkian), entrevista presencial realizada por Sofia Gomes, a 12.04.2018.

<sup>12</sup> O termo 'ambiente' ou 'environment', em inglês, foi primeiro usado pelo artista Allan Kaprow em 1958 para descrever as suas próprias obras multimédia. O termo 'instalação' começou a ser usado para descrever obras produzidas no espaço de exposição, ambientes também podiam ser descritos como instalações, mas o contrário não acontecia. A passagem do termo 'ambiente' para 'instalação' foi gradual (Reiss 1999, xi).

<sup>13</sup> No anos 60, diversos artistas começam a apresentar obras fora de um contexto institucional e museológico, privilegiando a relação da obra com o seu espaço físico, como parte integrante da sua produção, apresentação e fruição (Kwon 2002, 1). As obras de Ana Vieira têm uma relação muito forte com o espaço onde são apresentadas, a artista cria a obra *site-specific*, idealizando-a para um determinado espaço, no entanto, ao longo do tempo as suas obras são sempre apresentadas em espaços distintos e são adaptadas a novas condições.

<sup>14</sup> Registo vídeo da montagem da *Ocultação/Desocultação* no CAMPJAP, realizada por Sofia Gomes a 15.03.2018.

<sup>15</sup> Rita Fabiana (curadora do Museu Gulbenkian), entrevista presencial realizada por Sofia Gomes, a 12.04.2018.

<sup>16</sup> Rita Fabiana (curadora do Museu Gulbenkian), entrevista presencial realizada por Sofia Gomes, a 12.04.2018.

<sup>17</sup> Cristina da Fonseca (arquiteta que integrava o serviço de exposições do Museu Calouste Gulbenkian), entrevista presencial realizada por Sofia Gomes, a 05.03.2018.

<sup>18</sup> Gaby Wijers, diretora do LIMA, é atualmente a presidente da fundação.

<sup>19</sup> Sandro Đukić (artista, antigo assistente e amigo próximo de Nan Hoover), entrevistado por Sofia Gomes via Skype, a 17.04.2019.

<sup>20</sup> Sandro Đukić (artista, antigo assistente e amigo próximo de Nan Hoover), entrevistado por Sofia Gomes via Skype, a 17.04.2019.

<sup>21</sup> Fenna Tykwer (conservadora), entrevistada por Sofia Gomes via Skype, a 21.05.2019.

<sup>22</sup> Fenna Tykwer (conservadora), entrevistada por Sofia Gomes via Skype, a 21.05.2019.

<sup>23</sup> Sam Schoenbaum, 2008 «Meeting Nan Hoover: A video Portrait», 42'00", acesso a 05.05.2019, URL: <https://www.li-ma.nl/lima/catalogue/art/sam-schoenbaum/meeting-nan-hoover-a-video-portrait/19721>

<sup>24</sup> Joep Vossebeld, registo áudio da visita guiada à exposição «A Posthumous Collaboration» no Museu Bonnefanten, em Maastricht, 26.03.2019.

<sup>25</sup> Joep Vossebeld (artista e co-curador da exposição «A Posthumous Collaboration»), entrevistado por Sofia Gomes via Skype, a 02.05.2019.

<sup>26</sup> Joep Vossebeld (artista e co-curador da exposição «A Posthumous Collaboration»), entrevistado por Sofia Gomes via Skype, a 02.05.2019.

<sup>27</sup> Joep Vossebeld escolheu especificamente estes dois artistas por estes apresentarem instalações, materiais e métodos de trabalho muito semelhantes aos de Ine Schröder - Joep Vossebeld (artista e co-curador da exposição «A Posthumous Collaboration»), entrevistado por Sofia Gomes via Skype, a 02.05.2019.

<sup>28</sup> Joep Vossebeld, registo áudio da visita guiada à exposição «A Posthumous Collaboration» no Museu Bonnefanten, em Maastricht, 26.03.2019.

<sup>29</sup> Joep Vossebeld (artista e co-curador da exposição «A Posthumous Collaboration»), entrevistado por Sofia Gomes via Skype, a 02.05.2019.

<sup>30</sup> Joep Vossebeld (artista e co-curador da exposição «A Posthumous Collaboration»), entrevistado por Sofia Gomes via Skype, a 02.05.2019.

<sup>31</sup> Joep Vossebeld (artista e co-curador da exposição «A Posthumous Collaboration»), entrevistado por Sofia Gomes via Skype, a 02.05.2019.

<sup>32</sup> Sobre interpretação e variação ver Alain Depocas, Jon Ippolito and Caitlin Jones (eds.), *Permanence through change. The variable media approach*, New York: Solomon R. Guggenheim Museum, with Montreal: Daniel Langlois Foundation, 2003 e Hanna B. Hölling, Transitional media: duration, recursion, and the paradigm of conservation, *Studies in Conservation* 61 (2016): 79-83.



# Zamoyski sauvé. Le rôle du musée national de Varsovie dans la préservation de l'héritage artistique du sculpteur August Zamoyski

**Ewa Ziemińska (PhD)**

Musée national de Varsovie

## Résumé

Grâce aux efforts du Musée national de Varsovie et du ministère polonais de la Culture et du Patrimoine national, la collection du Musée en 2019 a enrichi par 93 sculptures d'August Zamoyski (1893-1970), l'un des plus importants sculpteurs polonais du 20<sup>e</sup> siècle, qui a créé dans les années 1920 et 1930 en France, plus tard au Brésil et en fin de vie dans le sud de la France près de Toulouse. Cette collection a jusqu'à présent été à l'étranger. Le contrat d'achat de sculptures et de droits d'auteur sur le patrimoine artistique du sculpteur, négocié depuis plusieurs années, a été signé le 15 janvier 2019 à Paris. Il s'agit d'un accord sans précédent dans l'histoire de la muséologie polonaise. La collection achetée des œuvres de l'artiste est unique non seulement parce qu'elle collectionne des sculptures exceptionnelles - l'œuvre de l'un des meilleurs sculpteurs polonais du XX<sup>e</sup> siècle - mais aussi parce qu'elle est représentative de l'ensemble de l'œuvre de l'artiste.

**Mots-clés :** Musée national de Varsovie ; August Zamoyski ; Sculpture polonaise ; Collection de Zamoyski.

## Abstract

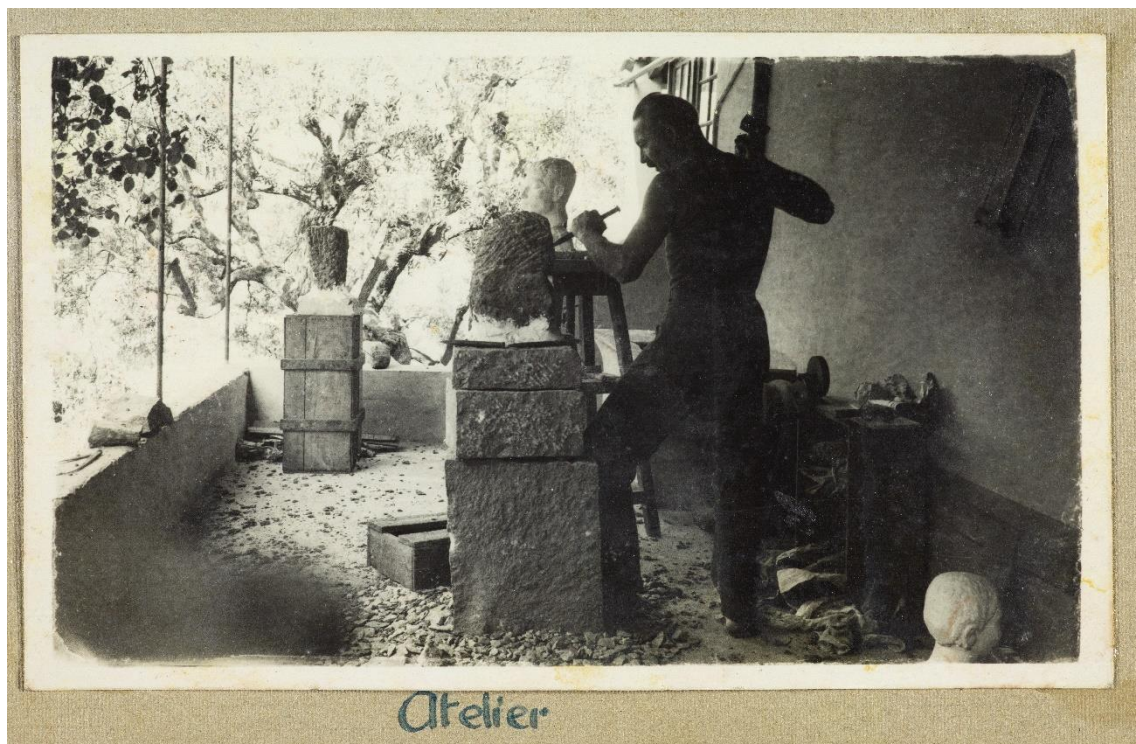
As result from the efforts of the National Museum in Warsaw and the Polish Ministry of Culture and National Heritage, in 2019 the museum's collection was enriched with 93 sculptures by August Zamoyski (1893-1970). Zamoyski is considered one of the most important Polish sculptors of the 20th century. Born in Poland, he established in France in the 1920s and 1930s, later in Brazil, and at the end of his life in the south of France, near Toulouse. The works that are now integrated into the National Museum in Warsaw have so far been abroad. The contract for the purchase of these sculptures and for the copyright on the sculptor's artistic heritage, negotiated for several years, was signed in 2019 in Paris. This is an unprecedented agreement in the history of Polish museology. This collection is unique not only because it gathers exceptional sculptures from one of the best Polish sculptors of the 20th century, but also because it is representative of the artist's work as a whole.

**Keywords :** National Museum in Warsaw; August Zamoyski ; Polish sculpture; Zamoyski collection.

## ZAMOYSKI SAUVE. LE ROLE DU MUSEE NATIONAL DE VARSOVIE DANS LA PRESERVATION DE L'HERITAGE ARTISTIQUE DU SCULPTEUR AUGUST ZAMOYSKI

En 2019, le musée national de Varsovie, grâce au soutien du ministère de la Culture et du Patrimoine national, a réalisé un achat spectaculaire d'une collection de 93 sculptures d'August Zamoyski, l'un des sculpteurs polonais les plus importants du XX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. Les droits d'auteur de l'héritage ont également été achetés, ceci est un événement sans précédent dans l'histoire de la muséologie polonaise.

August Zamoyski (1893-1970) était artiste, sculpteur, philosophe, comte issu d'une famille polonaise bien connue, l'âme d'une société associée à des groupes d'avant-garde polonais, athlète et immigrant (**Fig. 1**). Pendant la Seconde Guerre mondiale, il émigre au Brésil et passe les dernières années de sa vie en France. La Pologne communiste n'a pas défendu l'œuvre d'un artiste d'origine aristocratique émigrée, même si l'histoire de l'art polonais n'a pas oublié ses réalisations et le reconnaît comme l'un des meilleurs sculpteurs polonais du XX<sup>e</sup> siècle à la renommée internationale.



**Fig. 1** August Zamoyski sculptant, en arrière-plan la sculpture *Portrait de Serge Lifar*. La Ciotat, ca. 1930-1932.

© Muzeum Narodowe w Warszawie.

Sa vie s'apparente à celle mouvementée de nombreux artistes polonais qui, dans les années 1920, sont venus à Paris pour l'éducation et la richesse de la vie artistique, la liberté de création, en s'installant à Montparnasse, ils sont entrés dans la bohème artistique et pendant la Seconde Guerre mondiale, en s'échappant, ils ont tenté de sauver leur œuvre créatrice (**Fig. 2**). Zamoyski est arrivé au Brésil via le Portugal, où il est devenu professeur de sculpture à l'Académie des Beaux-Arts de Rio de Janeiro, où il a dirigé son propre cours de 'taille directe' dans la pierre.



**Fig. 2** August Zamoyski dans son atelier à l'avenue du Maine, Paris, 1927.

Photo Stanisław Londyński © Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie.

August Zamoyski n'a jamais terminé ses études d'art, n'a suivi aucun parcours académique. Il a d'abord appris le métier auprès d'un forgeron et menuisier rural sur son domaine, puis à Berlin auprès de tailleurs de pierre. Grâce au soutien de sa future épouse, une célèbre danseuse et actrice Rita Sacchetto, il décide de s'orienter vers la sculpture. Cette décision et ce mariage déshonorant poussent le père, le comte Tomasz Zamoyski, à rompre tout contact avec lui. Dans les années 20 et 30, August Zamoyski a un grand succès. Il a beaucoup exposé à Paris, Caen, Wien, Bruxelles, Zurich, Varsovie, Cracovie et Poznań. En 1925, il expose à l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et de l'Industrie de Paris, en 1936 il remporte la Médaille d'or pour sa sculpture *Nu Eve* à la Biennale de Venise, et une autre médaille un an plus tard à l'Exposition Internationale d'Art de Paris.

Zamoyski a travaillé pendant plus d'un demi-siècle. Dans la dernière période de sa vie, il s'installe dans le sud du pays, près de Toulouse, dans la petite village Saint-Clar-de-Rivière, où il poursuit son travail. C'est également ici qu'il a apporté toute sa collection d'art du Brésil. Le sculpteur est très attaché à ses œuvres et hésite à s'en séparer. Il est avéré, qu'à deux reprises, Zamoyski rachète des œuvres qui avaient été vendues parce qu'il pensait qu'elles étaient importantes pour toute sa collection.

Après la mort de Zamoyski, sa quatrième épouse, Hélène Peltier-Zamoyski, remet tout l'héritage de son mari à l'abbé qui souhaitait créer un centre artistique et musical dans l'abbaye post-cistercienne de Sylvanès et dirige la Société des Amis de l'Abbaye. L'endroit est situé dans le sud de la France, à l'écart des zones urbaines dans la chaîne de montagnes des Pyrénées (**Fig. 3**). En 2009, à l'initiative de la veuve, un petit musée Zamoyski a ouvert ses portes près de l'abbaye du Prieuré des Granges dans des forêts denses, auxquelles même une route

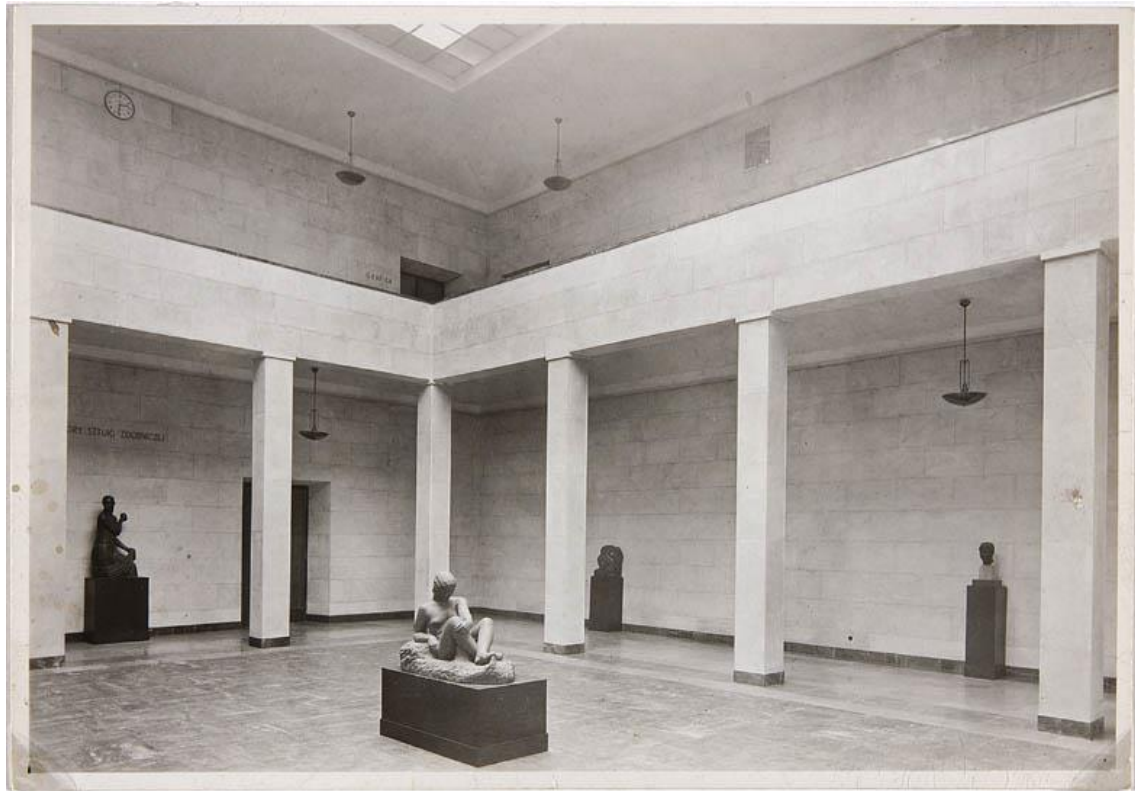
goudronnée ne menait pas. L'isolement inhabituel de ces œuvres d'art exceptionnelles dans des espaces perdus parmi les forêts a soulevé des inquiétudes pour de nombreuses personnes quant au sort futur des sculptures. Pendant de nombreuses années et avec une grande détermination, nous – historiens de l'art et muséologues – avons essayé de ramener les œuvres d'August Zamoyski en Pologne. D'autant plus que, peu importe où il a créé, il l'a toujours fait en pensant à sa patrie. Il l'a exprimé à plusieurs reprises dans ses lettres et journaux. Il a écrit : « Tout ce que je sculpte appartient à l'Etat polonais »<sup>2</sup> et « est une propriété morale, nationale »<sup>3</sup>. Il n'a pas laissé de testament, mais il souhaitait que toute la collection trouve une place au musée national de Varsovie.



Fig. 3 L'abbaye cistercienne de Sylvanès.

© Photo Ewa Ziemińska.

La première sculpture d'August Zamoyski, qui est entrée dans la collection du musée national de Varsovie, a été achetée en décembre 1936 directement à l'artiste et quelques mois après sa présentation à la Biennale de Venise, c'était le *Nu féminin d'Eve* sculpté dans le granit<sup>4</sup> (Fig. 4). Aujourd'hui, cette œuvre est exposée dans la cour d'honneur devant le bâtiment du musée. Les autres œuvres de l'artiste qui sont entrées dans notre collection ont été le résultat de la 'transaction' de Zamoyski avec le directeur du musée de l'époque, le professeur Stanislaw Lorentz. Lorsque la Seconde Guerre mondiale éclata, le sculpteur était à Paris, mais retourna dans son domaine familial en Pologne pour cacher ses œuvres. Il a coulé les sculptures en pierre dans l'étang et caché les plâtres sous le foin du grenier. Toutes ces œuvres ont survécu à la guerre. À la fin des années 40, un artiste vivant au Brésil a appris que l'étang du palais se tarissait, révélant des sculptures. N'étant pas en mesure de s'occuper lui-même de la question, il a suggéré au directeur du musée de se charger de la récupération des œuvres en échange de la moitié du 'trésor' qui irait au musée. Ainsi, en 1949, le musée acquiert sculptures et moulages en plâtre d'August Zamoyski<sup>5</sup>.



**Fig. 4** Sculpture d'August Zamoyski, *Eve*, à l'exposition au Musée national de Varsovie, 1938.

Photo Czesław Olszewski © Muzeum Narodowe w Warszawie.

En 1993, le musée national de Varsovie a de nouveau joué un rôle important dans la préservation de la mémoire de l'œuvre de Zamoyski. À l'occasion du 100<sup>e</sup> anniversaire de la naissance de l'artiste et 23 ans après sa mort, le musée a accueilli une exposition rétrospective de ses œuvres, préparée en collaboration avec la veuve de l'artiste. A cette occasion, deux catalogues ont été publiés, en polonais et en français, édités par Zofia Kossakowska-Szanajca, le premier biographe de Zamoyski<sup>6</sup>.

À l'issue de cette exposition notre musée espérait que la veuve de Zamoyski déciderait de donner ou vendre les œuvres exposées. Malheureusement, cela ne s'est pas réalisé, les œuvres ont été rendues à la France, et à la suite à l'abbaye de Sylvanès. En 2007, grâce aux efforts d'Andrzej Wat, un historien de l'art polonais en résidence permanente à Paris et relation de la veuve Zamoyski, obtient que l'ensemble des archives de l'artiste, ses lettres et journaux, documents et photographies soient transférés au musée de la littérature de Varsovie. Le deuxième lot d'archives, grâce également à l'implication de diplomates polonais, a été intégré à la collection en 2015. Ceci est extrêmement important pour l'étude du travail de l'artiste, mais les sculptures demeurent à l'abbaye.

En 2017, à la demande du ministère de la Culture et du Patrimoine national, un avis d'expert a été établi sur le statut juridique et physique de la collection exposée en France. Il a souligné l'urgence du règlement de la question de la propriété afin de protéger la collection de la dispersion, de garantir de bonnes conditions de conservation, d'entretien et de promotion pour l'œuvre du sculpteur. Un très important travail pour l'établissement du contrat d'achat de la collection a débuté la même année, mais la difficulté étant que les sculptures se trouvaient dans l'abbaye mais les droits d'auteur appartenaient à la famille dispersée d'Hélène Peltier-

Zamoyska, seule héritière d'August Zamoyski. Les négociateurs polonais voulaient bien sûr, acheter toute la collection, y compris les droits d'auteur. Les derniers entretiens ont eu lieu en septembre 2018. Nos efforts de longue date pour promouvoir les sculptures, les publications en français et en polonais, et la présentation des œuvres de l'artiste lors d'expositions internationales ont contribué à convaincre les héritiers d'Hélène Peltier-Zamoyska de vendre à la Pologne les droits sur les œuvres d'Auguste Zamoyski. La France n'a jamais pris la mesure de l'importance et de l'envergure du sculpteur présent sur son territoire, sans parler de la promotion de son œuvre.

Les chercheurs sur l'héritage de Zamoyski ont compris que la collection française avait une valeur particulière dans son ensemble – elle contenait des œuvres clés, des croquis préparatoires et des projets de plâtres (**Fig. 5**). La collection est unique non seulement parce qu'elle rassemble des sculptures exceptionnelles, mais aussi pour ce qu'elle représente dans l'ensemble de l'œuvre de Zamoyski – celles-ci couvrant toutes les périodes de la vie du sculpteur. Les plus anciennes ont été réalisées dans son domaine natal de Jablon, comme *Crocodile* fabriqué sous l'œil d'un forgeron du village.



**Fig. 5** L'exposition « Zamoyski sauvé » au Musée national de Varsovie, 2019.

Photo Monika Bajkowska © Muzeum Narodowe w Warszawie.

La collection comprend des œuvres aussi importantes de l'artiste que *Eux deux* (plusieurs versions, **Fig. 6**), *Tête de Maria Walterskirchen*, des portraits de : Roger Raczyński, Antoni Słonimski, **Fig. 7**), Louis Marcoussis – des œuvres de la période formiste, où l'artiste a interprété les réalisations du cubisme et des nus – *Nu assis* (plusieurs versions), *Vénus* (**Fig. 8**), *Wierka*, *Franka*, *Rhea*, dans la lignée de la recherche d'un nouveau classicisme et du slogan popularisé par Jean Cocteau – retour à l'ordre. Il y a aussi des sculptures des dernières années de la vie de l'artiste, dont la *Résurrection*, qu'il a créée pour sa tombe.



**Fig. 6** August Zamoyski, *Eux deux V*, 1927 (selon la version en plâtre de 1919).  
Marbre noir belge, 82 x 33 x 31 cm, n° inv. MRZ 66 MNW.  
Photo Piotr Jamski © Muzeum Narodowe w Warszawie.



**Fig. 7** August Zamoyski, *Portrait du poète Antoni Słonimski*, 1927 (d'après la version en plâtre de 1923).

Diorite, 18 x 16 x 30 cm, n° inv. MRZ 8 MNW.

Photo Piotr Jamski © Muzeum Narodowe w Warszawie.





**Fig. 8** August Zamoyski, Vénus, 1935-1936.

À gauche : marbre de Carrare, 170 x 52 x 45 cm, n° inv 87 MNW.

À droite : bronze, 1935 (fonte Valsuani, Paris), 170 x 50 x 26 cm, n° inv. 86 MNW.

Photo Piotr Jamski © Muzeum Narodowe w Warszawie.

Extrêmement intéressante est la collection de bozzetto pour les monuments que Zamoyski a réalisés dans l'espace public de Rio de Janeiro *Monument à l'Assis Chateaubriand* devant le Musée d'Art Moderne de Rio, *Monument à Chopin* sur la plage de Praia Vermelha – un cadeau de la diaspora polonaise Brésilienne, qui a été officiellement dévoilé à l'occasion du cinquième anniversaire de l'éclosion de la Seconde Guerre mondiale. Le monument fait face à la mer, son iconographie exceptionnelle – Chopin se tient, la main à l'oreille, comme s'il écoutait attentivement les nouvelles du pays, il n'existe aucune œuvre graphique ou sculptée représentant le compositeur de cette façon. Le troisième monument brésilien est *Nu*, une sculpture monumentale en bronze dressée devant le musée d'art Pampulha à Belo Horizonte. La collection comprend également des croquis pour le monument de Cracovie du cardinal Adam Sapieha, important pour l'histoire de la Pologne, Zamoyski a convenu des détails du monument avec le cardinal Karol Wojtyła, le futur pape Jean-Paul II. Il a appelé la sculpture *Prière* et, essayant de capturer la concentration dans la prière, il en a fait plusieurs versions, les mains couvrant plus ou moins les visages (**Fig. 9**).



**Fig. 9** L'exposition « Zamoyski sauvé » au Musée national de Varsovie, 2019.

Photo Jakub Ploszaj © Muzeum Narodowe w Warszawie.

La collection comprend également 12 dessins et croquis préparatoires et plus de 300 objets dont des outils que l'artiste a lui-même fabriqués. Grâce à eux, nous nous avons une connaissance détaillée de son atelier. Zamoyski créé dans divers matériaux, un grand nombre de ses œuvres sont faites de marbre, granit, basalte ou diorite – des pierres extrêmement dures. Il s'intéresse aux questions liées à la structure du matériau, à ses propriétés, telles que la dureté et le grain, et aux possibilités de façonner les formes directement dans la pierre (taille directe). Zamoyski avait beaucoup d'humilité envers la pierre, il respectait les lois qu'elle imposait. Il pensait que le sculpteur luttait avec le matériau, révélant la sculpture qui s'y cachait.

En qualité de conservatrice des sculptures du musée national de Varsovie, j'ai pu mener des recherches, préparer les avis d'experts nécessaires au processus de négociation de l'achat de la collection, participer aux négociations avec la famille et signer l'acte d'achat et, en mars 2019, j'ai participé avec les restaurateurs du musée à l'organisation du transport des œuvres sur les 2.500 km qui séparent le sud-est de la France et Varsovie. En raison de mauvaises conditions de conservation – de températures instables et d'humidité, plusieurs sculptures en plâtre ont nécessité un renforcement de la structure avant le voyage. Le transport a été organisé par une société spécialisée (**Fig. 10**). L'emballage et le déplacement de sculptures en marbre - certaines pesant près d'une demie-tonne, une collection stockée dans une abbaye médiévale dotée d'un escalier en colimaçon aux murs recouverts d'un substrat d'argile – s'est révélé extrêmement difficile. Les conditions climatiques défavorables nous ont contraints à charger les caisses contenant les œuvres sous la pluie, dans la boue et le froid (**Fig. 11**). Tout au long de notre activité nous étions accompagnés par une équipe qui préparait un documentaire sur Zamoyski « Guczo. Notes de la vie » (réalisé par Marie Zmarz-Koczanowicz, première du film juin 2020 lors du Festival du film de Cracovie) et immortalisé nos efforts.



**Fig. 10** Emballage de la sculpture de Rea August Zamoyski du Prieuré des Granges, mars 2019.

© Photo Ewa Ziemińska.



**Fig. 11** Transport de la sculpture d'August Zamoyski de du Prieuré des Granges, mars 2019.

© Photo Ewa Ziemińska.

La collection est heureusement arrivée à Varsovie en mars. C'est à ce moment que l'étape suivante du travail sur la collection a commencé. Au musée national de Varsovie, nous avons organisé une exposition avec une formule unique<sup>2</sup>. Ceci consistait à présenter au public toute la collection des œuvres de Zamoyski et de permettre au public d'assister « en direct » à la restauration des œuvres. En reconstituant l'atmosphère de son atelier de sculptures nous avons utilisé des tirages grand format réalisés d'après les négatifs d'Eustachy Kossakowski-montrant l'artiste parmi ses sculptures dans l'atelier de Saint-Clar-de-Rivière. Ce photographe hors pair de la vie artistique polonaise et française, est venu au domaine de Zamoyski en 1968 à la demande de sa sœur, qui écrivait la biographie de Zamoyski. Il prit des photos de l'artiste de son domaine et de plusieurs sculptures (**Fig. 12**).



**Fig. 12** L'exposition « Zamoyski sauvé » au Musée national de Varsovie, 2019.

Photo Jakub Płoszaj © Muzeum Narodowe w Warszawie.

Grâce à cette documentation, nous avons également pu retracer l'état de conservation de nombreuses œuvres de l'artiste. Ces connaissances ont été inestimables pour les restaurateurs qui ont comblé les fissures formées au cours de 50 ans de stockage dans des conditions instables. Nous avons également placé des caisses de transport dans l'espace d'exposition pour montrer le soin et la précision avec lesquels la sculpture doit être traitée à chaque étape de son entretien, en particulier celles constituées de matériaux sensibles tels que le plâtre. Le public visitant notre exposition a pu voir toute la collection, ainsi qu'échanger avec des restaurateurs d'art spécialisés dans le processus de conservation (**Figs. 13 et 14**). Une partie des travaux de restauration des œuvres, celles nécessitant l'utilisation d'eau, a été réalisée à l'extérieur des salles d'exposition sous le portique devant le bâtiment du musée. Nous avons communiqué sur les différentes étapes du travail sur les réseaux sociaux. L'exposition a reçu un franc succès auprès du public. Elle était accompagnée d'une publication en polonais et en anglais.



**Figs. 13 et 14** L'exposition « Zamoyski sauvé » au Musée national de Varsovie, studio de restauration, 2019.  
Photo Marzena Hmielewicz © Muzeum Narodowe w Warszawie.

L'étape suivante du travail sur l'héritage de Zamoyski est constituée d'une série d'expositions de sculptures, organisées en coopération avec le musée de la Littérature de Varsovie, enrichies de documents et de photographies d'archives-racontant l'histoire de la vie et de l'œuvre de l'artiste. Après Varsovie, l'exposition a été présentée au musée national de Poznań<sup>8</sup>. Malheureusement, la situation épidémique qui dure depuis plus d'1 an maintenant a contrarié nos projets.

En février et mars 2021, dans le cadre du programme EU HEREDITAS, a débuté la numérisation professionnelle de la collection. Photographier une sculpture nécessite plusieurs prises de vue, notre norme est de 8 prises. Bientôt, l'intégralité de la collection numérisée sera disponible sur la plateforme du Musée national de Varsovie à [www.cyfrowe.mnw.art.pl](http://www.cyfrowe.mnw.art.pl). À l'avenir, nous prévoyons de créer une exposition permanente de la collection au Musée de la sculpture, département du Musée national de Varsovie, située dans un magnifique parc historique, dans un palais palladien.



**Fig. 15** L'exposition « Zamoyski sauvé » au Musée national de Varsovie, 2019.

Photo Monika Bajkowska © Muzeum Narodowe w Warszawie.

Une partie de la mission d'une institution culturelle spécialisée, ce qu'est le musée national de Varsovie, est la protection et la préservation du patrimoine culturel. Aujourd'hui, cette tâche statutaire peut être pleinement mise en œuvre à travers l'acquisition et l'étude scientifique de l'héritage sculptural de Zamoyski, ainsi que sa conservation, sa promotion et sa mise à disposition du public (**Fig. 15**). L'œuvre de l'un des sculpteurs polonais les plus importants du XX<sup>e</sup> siècle sera ainsi redécouvert.

## NOTES

- <sup>1</sup> Le contrat d'achat a été signé le 15 janvier 2019 à l'Ambassade de la République de Pologne à Paris.
- <sup>2</sup> Journal d'August Zamoyski, collection du musée de la Littérature A. Mickiewicz à Varrsovie, n° 2190.
- <sup>3</sup> Lettre d'August Zamoyski au ministre des Affaires étrangères Adam Tarnowski à Londres, 17 janvier 1945, collection du musée de la Littérature A. Mickiewicz à Varsovie, n° 2197, vol. V, p. 92.
- <sup>4</sup> August Zamoyski, *Eve nu féminin*, 1935-1936, granit breton (kersantite), 87 x 125 x 61, inv. Rz.W.732 MNW
- <sup>5</sup> Incl. August Zamoyski : *Portrait de Maneta Radwan*, 1929, granit, 39 x 34 x 21 cm, inv. Rz.W.740 MNW; *Nu de femme debout*, 1935, marbre, 88 x 32 x 36 cm, inv. Rz.W.737 MNW; August Zamoyski, *Natasha II nu féminin*, après 1935, marbre, 55 x 20 x 17 cm, inv. Rz.W.735 MNW.
- <sup>6</sup> *August Zamoyski 1893–1970. A l'occasion du 100e anniversaire de la naissance de l'artiste*. Musée national de Varsovie, 4 novembre 1993 - 2 janvier 1994, catalogue d'exposition, éd. Zofia Kossakowska-Szanajca, Varsovie 1993.
- <sup>7</sup> *Zamoyski sauvé*. Musée national de Varsovie, 17 mai-25 août 2019, commissaire de l'exposition Ewa Ziemińska, architecture : Marcin Kwietowicz, Karol Żurawski.
- <sup>8</sup> *August Zamoyski. Penser dans la pierre*, Musée national de Poznań, 18 octobre 2020-24 janvier 2021, commissaires de l'exposition : Anna Lipa, Agnieszka Skalska-Graczyk, architecture Joanna Lewandowska.

# La planification du legs artistique du photographe, ses implications et ses enjeux. Magnum Photos : un cas d'espèce

**Ana Isabel Cruz Yábar**

Conseillère culturelle, responsable du Fonds de dotation Magnum Photos à Paris.

## Résumé

Assurer la pérennité d'un legs artistique est une tâche difficile. Un excellent exemple à étudier est l'agence photographique Magnum Photos, qui pendant des décennies a promu l'œuvre des photographes défunts Robert Capa, Eve Arnold, Werner Bischof, Inge Morath ou W. Eugene Smith, entre autres. Aujourd'hui, conscients du devoir de mémoire collective, le Fonds de dotation Magnum poursuit une mission de préservation, promotion et perpétuité de la coopérative photographique. La communication proposée traite du processus de planification du legs artistique d'un photographe à travers le cas d'espèce de Magnum Photos.

**Mots-clés :** Planification du legs artistique ; Photographie ; Préservation ; Valorisation ; Magnum Photos.

## Abstract

Keeping an artist's legacy alive is a difficult task. An interesting example to study is Magnum Photos, the photographic cooperative which for decades has promoted the work of late photographers Robert Capa, Eve Arnold, Werner Bischof, Inge Morath or W. Eugene Smith, among others. Today, recognizing an obligation to preserve its collective memory, the Magnum Endowment Fund pursues a mission of preservation, promotion and perpetuity of the photographic cooperative. The proposed communication deals with the process of planning a photographer's artistic legacy through the case study of Magnum Photos.

**Keywords:** Legacy planning; Photography; Preservation; Valorization; Magnum Photos.



## LA PLANIFICATION DU LEGS ARTISTIQUE DU PHOTOGRAPHE, SES IMPLICATIONS ET SES ENJEUX. MAGNUM PHOTOS : UN CAS D'ESPECE.

### Introduction

La communication proposée traite du processus de planification et de gestion du legs artistique du photographe à travers le cas d'espèce de Magnum Photos afin d'apporter quelques éléments de réponse en ce qui concerne le devenir de successions artistiques.

Tout d'abord j'aimerais revenir rapidement sur l'histoire de la coopérative Magnum Photos, qui est une institution de référence internationale. Fondée en 1947 à Paris et à New York par Robert Capa (1913-1954), Henri Cartier-Bresson (1908-2004), Maria Eisner (1909-1991), George Rodger (1908-1995), David Seymour (1911-1956), Rita (1905-1986) et William Vandivert (1912-1989), la coopérative représente aujourd'hui plus de quatre-vingt-dix photographes. Si Magnum est surtout connue pour avoir donné ses lettres de noblesse au reportage photographique, il convient de souligner l'importance des projets personnels et artistiques de ses photographes. L'activité de l'agence est centrée sur la cession des droits et la diffusion de l'œuvre de ses membres au travers de sa base d'images en ligne et de la production de photo-livres et de expositions itinérantes, mais elle repose également sur des commandes d'entreprises et la vente des tirages sur le marché de l'art.

Soixante-treize ans après sa création, l'archive Magnum constitue aujourd'hui l'une des collections les plus remarquables aussi bien par son caractère historique, artistique et documentaire que par la présence de plus grands noms de l'histoire de la photographie. Les bureaux de Magnum, à Paris, New York et Londres, recueillent de vastes archives constituées de négatifs originaux, planches-contacts, photothèques de tirages et diapositives, parutions et livres, ainsi que de documents et correspondances des bureaux. Ces archives se divisent ainsi en deux catégories selon sa provenance : les archives produites par l'agence et celles produites par photographe.

Magnum Photos a pour spécificité d'être détenue par ses photographes, qui sont actionnaires et propriétaires de la coopérative et de leurs images ; ils demeurent donc libres de reprendre ou de conserver chez eux ses négatifs, planches-contacts ou tirages. Chaque photographe possède ainsi des archives propres, conservées généralement dans un studio privé. Si l'agence continue généralement à représenter les droits patrimoniaux du photographe après sa mort, les ayants droits récupèrent souvent les archives propres du photographe. Alors, tout autant que le volume de ces archives communes ou propres, la complexité de sa transmission successorale est significative.

Au début des années 2000, plusieurs photographes Magnum se montrent soucieux du devenir de leurs fonds photographiques. En effet, la succession artistique soulève plusieurs enjeux de préservation et valorisation : Comment les photographes gèrent-ils leur héritage ? Quelles opportunités existent pour eux et à quels défis font-ils face ? En 2010, les membres de l'emblématique coopérative créent un fonds de dotation en France, ayant comme vocation de préserver et promouvoir le patrimoine de Magnum Photos. Comment Magnum peut assurer la préservation et la diffusion de l'œuvre posthume du photographe ? Quelle relation établit le Fonds de dotation Magnum avec les photographes, les ayants-droits et d'autres acteurs significatifs ?

À continuation nous tenterons de rendre une vision d'ensemble au sujet de la succession artistique et la préservation du patrimoine photographique des membres Magnum. Ensuite, nous porterons une attention particulière à l'action de valorisation menée par la grande famille Magnum Photos, dont fait partie son Fonds de dotation.

## 1. La planification successorale : assurer la préservation d'un patrimoine artistique

Des centaines de négatifs, planches contact, tirages et divers fonds documentaires de l'artiste photographe s'accumulent au fil du temps dans son appartement ou dans son atelier. Si certains membres Magnum ont déjà résolu la question de la transmission de leur legs artistique, il convient de souligner que le Fonds de dotation Magnum Photos mène aujourd'hui une action d'accompagnement dans la planification successorale et conseille une grande partie de ses photographes et ayants-droits, qui sont aujourd'hui soucieux de protéger leurs archives.

### 1.1 La préservation de l'œuvre du photographe : patrimonialisation d'un capital privé

Avec l'âge, la postérité de son œuvre devient une réelle préoccupation pour le photographe. Quelles possibilités de préservation à long terme d'un fonds photographique s'offrent aux photographes ? Nous brosserons ici à grands traits les choix des membres de la coopérative Magnum qui peuvent se regrouper en trois formes de gestion de leur succession artistique : la création d'une fondation monographique, la remise de la conservation des fonds d'archive à une institution archivistique ou muséale, et la gestion privée du patrimoine artistique par des ayants-droits.



Fig. 1 Boîtes de tirages de la photothèque du bureau de Magnum à Paris.  
Photo Clarisse Bourgeois © Magnum Photos.

Rares sont ceux qui songent à la création de leur propre musée. On constate que seuls les artistes de grande renommée et économiquement prospères envisagent de créer une fondation monographique. Bien évidemment, une fondation d'artiste doit disposer à sa création d'une dotation financière suffisante pour produire des revenus assurant sa pérennité.

Cette notion de postérité de l'œuvre se cristallise par exemple dans le projet de Fondation Henri Cartier-Bresson que son épouse Martine Franck (1938-2012) entreprend à Paris dès 2000<sup>1</sup>, et qui ouvrira ses portes en 2003, deux ans après la mort de son mari. La Fondation HCB, fondation privée reconnue d'utilité publique, dirigée à ses débuts par Robert Delpire, a pour but de préserver l'ensemble de l'œuvre du photographe français, de veiller à ce qu'elle ne soit pas dispersée et à en faire rayonner l'esprit. La Fondation conserve aujourd'hui à côté des fonds de Cartier-Bresson ceux de Franck<sup>2</sup>.

Encore un exemple de fondation est la Martin Parr Foundation, créée en 2014 à Bristol. Elle a pour mission la promotion et le soutien de la photographie britannique, et elle contribue aussi à la préservation de l'œuvre du photographe Magnum. La Fondation inclut un studio, une galerie, une bibliothèque et un centre d'archives. Elle compte également une collection significative de photographies et de livres d'auteurs britanniques et irlandais acquise par Parr.

Il convient de souligner que le fonctionnement de ces entités nécessite un capital important. À ce capital s'ajoute généralement le mécénat, qui permet de financer des projets d'expositions, de livres et de prix photographiques. Ce type de fondation perçoit également les droits d'auteur de l'utilisation des clichés du photographe qui sont reversés par l'agence Magnum. En termes de budget de fonctionnement annuel, on estime celui de la Fondation HCB, nouvellement installée dans le Marais, à environ un million d'euros<sup>3</sup>. Quant à la constitution de la Fondation Martin Parr, elle fût financée en partie grâce aux revenus de la vente à la Tate Modern de sa collection privée de livres dédiés à la photographie<sup>4</sup>.

Cette forme d'administration à but non-lucratif par une fondation autonome et privée, visant à préserver à long-terme l'œuvre et la mémoire de l'artiste décédé, répond souvent aux souhaits de la plupart des artistes. En revanche, on constate que le choix de la fondation comme mode de disposition successorale ne s'offre comme possibilité que si sa création est accompagnée d'actifs patrimoniaux très importants.

Dans les pays de tradition anglo-saxonne, la création de fondations monographiques est souvent motivée d'une part par les avantages juridiques de la personne morale dans la gestion du patrimoine artistique, et d'autre part par des spécificités fiscales favorables à l'administration de la succession. Ces questions pourraient faire l'objet d'une autre dissertation. Nous nous contenterons ici de citer deux exemples où la création d'une personne morale a été guidé par ces avantages : la Inge Morath Foundation<sup>5</sup> (1923-2002) aux États Unis et la Philip Jones Griffiths Foundation<sup>6</sup> au Pays de Galles.

En revanche, si ces entités gardent généralement la titularité des droits d'auteur – qui persistent au profit des ayants droits à la tête des deux fondations cités –, elles ne conservent que rarement l'intégrité du fonds d'archive physique, dont elles confient la conservation à des institutions archivistiques externes. Ainsi, l'université de Yale aux États-Unis (Beinecke Rare Book and Manuscript Library) héberge aujourd'hui une grande partie des fonds photographiques de Inge Morath<sup>7</sup>, ou encore ceux d'Eve Arnold (1912-20126). Les archives de Griffiths sont stockées à la Bibliothèque Nationale du Pays de Galles.

Dans le cas de la disposition successorale d'Eugene W. Smith (1918-1978), une division similaire eut lieu entre le patrimoine matériel, qui fût confié à un service d'archives, et les droits d'auteur, dont les ayants-droits de Smith<sup>8</sup> conservent encore aujourd'hui la titularité. John G. Morris, premier éditeur en chef de Magnum et exécuteur testamentaire de Smith, se rappelle :

Gene avait eu [la chance] de déménager au Centre pour la photographie créative de Tucson<sup>9</sup>. Je dus y faire une bonne dizaine de séjours et, presque à chaque fois, je travaillais avec le conservateur particulier de Smith, W.S. Johnson, 'Bill'. Bibliothécaire expérimenté et érudit, Bill se consacra à préserver l'intégrité des archives de Gene.<sup>10</sup>

Le *Center for Creative Photography* de l'université d'Arizona est aussi dépositaire des fonds des photographes Magnum Charles Harbutt (1935-2015) et Wayne Miller (1918-2013).

C'est n'est que dans les pays de tradition anglo-saxonne qu'on observe cette division. En Suisse, la famille du photographe René Burri (1933-2014) a confié son fonds photographique en dépôt au musée de l'Élysée à Lausanne, tout en conservant les droits à l'exploitation commerciale. C'est également le cas du fonds de Marc Riboud (1923-2016), qui est aujourd'hui hébergé par le musée Guimet à Paris, qui n'en est pas titulaire des droits d'auteur.

Le troisième choix offert au photographe dans la transmission successorale d'un patrimoine artistique c'est de léguer le patrimoine artistique à la gestion privée par la famille ou les ayants-droits. C'est le cas des archives du membre fondateur George Rodger ou de Werner Bischof (1916-1954), qui sont toujours gérées par les familles respectives des photographes. Dans l'absence de choix, il reviendra aux héritiers de prendre la décision sur quoi faire de l'œuvre du photographe, s'ils le souhaitent ou pas.

## 1.2 Le Fonds de Dotation Magnum : une mission d'accompagnement dans la planification du legs du photographe et de la préservation du patrimoine collectif

En 1947, la création de Magnum Photos comme système coopératif répond au souhait de ses quatre fondateurs de garantir leur liberté d'action et de regard, ainsi que de revendiquer les droits des auteurs sur leurs œuvres. « Mais les fondateurs ne pouvaient, à l'époque, anticiper les enjeux de conservation qu'allait susciter autant de témoignages de références, autant d'icônes du 20<sup>ème</sup> siècle »<sup>11</sup>, maintenant parties intégrantes de la mémoire collective.

Créé en 2010 par les photographes Magnum, le Fonds de dotation Magnum, institution de droit français à but non lucratif, a vocation à devenir un acteur prépondérant pour veiller au respect de l'intégrité de l'œuvre d'un photographe disparu selon ses souhaits exprimés de son vivant, où selon les directives des ayants droit, alors héritiers de l'œuvre. Par ailleurs, on constate que le défaut d'organisation autour de l'œuvre peut aboutir à son éclatement lors de la disparition du photographe, et que les risques de dilapidation sont alors imminents. Ainsi, le Fonds de dotation accompagne les photographes vivants dans leur processus de planification du legs artistique.

Au cours des dernières années, le Fonds de dotation a conduit une évaluation et des interviews auprès des plus de cinquante photographes Magnum et ses ayants-droit. Sur la base de ces échanges, trois besoins communs en matière de planification des legs artistiques ont été identifiés chez la majorité des répondants et ont été concrétisés en trois domaines principaux d'action par le Fonds de dotation : d'abord, un soutien en matière d'archives, notamment fournir un soutien aux photographes sur des tâches de prise en main et traitement de leurs

archives ; deuxièmement un soutien juridique visant à assurer assistance, suivi et négociation conjointe des accords que les photographes Magnum pourraient conclure avec des institutions ou archives afin de mieux se positionner sur des questions d'exploitation commerciale et d'accès aux archives ; finalement, un soutien dans la recherche d'un dépôt conservatoire, c'est-à-dire chercher activement une archive ou un partenaire institutionnel capable d'héberger les archives des photographes pour sa conservation pérenne et inaliénable. Cette démarche d'anticipation vise à garantir la préservation de l'intégrité, la cohérence et la transmission du patrimoine des photographes Magnum.

À côté des fonds photographiques appartenant à chacun des membres, l'agence conserve ses propres archives, fruit du fonctionnement de la coopérative. Le Fonds de dotation Magnum a pour mission aussi de protéger, matériellement et moralement, toutes les archives produits par la structure Magnum depuis sa création : les ouvrages collectifs, les expositions de groupe, et les documents de valeur historique qui révèlent « les débats et les évolutions de la photographie documentaire au sein du collectif, les processus de décisions internes et d'intégration des nouveaux membres, les étapes de création des œuvres »<sup>12</sup>, ainsi que les correspondances et documents administratifs des bureaux Magnum. Progressivement donc, le Fonds de dotation recueille une collection historique et des fonds documentaires d'une richesse exceptionnelle et veille à la sauvegarde de tout un ensemble unique, qui permet de comprendre l'histoire de la coopérative et de ses membres.

## 2. Mise en valeur du patrimoine artistique : Magnum Photos, un cas particulier et collectif

Outre la préservation des fonds photographiques, l'étude et la diffusion des immenses archives des photographes de la première et deuxième génération est une urgente obligation. Le photographe crée pour un public, il est conscient que son œuvre sera vue plusieurs générations après lui, et il place dans ce public l'espoir d'une reconnaissance posthume.



**Fig. 2** Négatifs dans le bureau de Magnum à Paris.

Photo Ana Cruz Yábar © Ana Cruz Yábar.

Marco Bischof, qui a dédié plus de 30 ans de sa vie à promouvoir le travail de son père, le photographe Werner Bischof, est devenu Président du Fonds de dotation Magnum Photos en 2014. Il constate vite que, sans valorisation et diffusion de l'œuvre, il est difficile de maintenir un legs artistique en vie. La mission du Fonds de dotation s'inscrit ainsi dans une longue tradition de valorisation menée par la grande famille Magnum depuis plus d'un demi-siècle.

## 2.1 Magnum Photos : une longue tradition de valorisation du legs artistique

À peine 7 ans après la création de Magnum Photos, le 16 mai 1954, Werner Bischof, âgé seulement de 38 ans, perd la vie dans un accident de voiture sur la route qui mène de Chagual à Parcoy, dans les Andes péruviennes. Le 25 mai 1954, Robert Capa meurt de ses blessures après avoir marché sur une mine à Thaibinh en Indochine. Deux pertes tragiques en seulement neuf jours d'écart<sup>13</sup>.

En Suisse, Rosellina, la veuve de Bischof, s'occupe non seulement de préserver l'œuvre de son défunt époux, mais elle devient également l'agent de Magnum, contribuant ainsi de façon significative à la diffusion du travail des membres de la coopérative.

Deux ans plus tard, en 1956, David Seymour, dit 'Chim' est tué par balle dans la campagne égyptienne, à Al Kantara, quelques jours après le cessez-le-feu dans la crise de Suez<sup>14</sup>. En 1958, sa sœur Eileen Schneiderman en compagnie de la mère et du frère de Capa, Julia Friedmann et Cornell Capa (1918 – 2008), créent en Israël *The Robert Capa-David Seymour Photographic Foundation*, pour garder la mémoire des deux grands photojournalistes qui étaient également amis et collègues.

En 1966, le *Werner Bischof-Robert Capa-David Seymour Photographic Memorial Fund*, plus tard rebaptisé *International Fund for Concerned Photography, Inc.*<sup>15</sup>, est fondé par Cornell, lui aussi membre de la coopérative, devenue une figure éminente de la photographie engagée. Il établit un réseau de relations, organise des expositions, édite des catalogues. Pionnier de la reconnaissance et de la légitimation de la photographie engagée avec Rosellina Bischof, Eileen Schneiderman et ses collègues de l'agence, Cornell Capa participe à la consolidation posthume de l'œuvre des photographes Magnum disparus.

« Créé en 1966 à la mémoire de Werner Bischof, Robert Capa et David Seymour («Chim»), le Fonds vise non seulement à trouver et à soutenir de nouveaux talents, mais aussi à redécouvrir et à préserver des archives oubliées et à diffuser ces travaux auprès du public »<sup>16</sup>. La lettre de mission du Fonds International pour la Photographie Concernée définit ainsi les critères qui ont orienté l'initiative de mémoire du legs photographique menée par la 'famille' Magnum, et donne aussi quelques pistes sur les moyens de valorisation mise en œuvre par le Fonds : « afin de sauver de l'oubli de nombreuses photographies remarquables et historiquement importantes, et pour présenter cette œuvre au public à travers un programme actif d'expositions, de livres, de périodiques, de films, de télévision et d'autres médias visuels »<sup>17</sup>.

Un autre moyen de diffusion sont les prix nommés en honneur du photographe. Le prix Eugene W. Smith<sup>18</sup> pour la photographie humaniste, créé en 1980 en mémoire du membre Magnum par l'organisme à but non lucratif homonyme est considéré aujourd'hui comme l'une des plus hautes reconnaissances dans le métier du photojournalisme. Avec une dotation annuelle de 40.000 \$, ce prix permet de soutenir des photojournalistes à mener à bien un projet

photographique. Encore aux États-Unis, le prix Robert Capa Gold Medal (Médaille d'or Robert Capa) est remis depuis 1955 par l'Oversea Press Club of America (OPC) pour « le meilleur reportage photographique réalisé par un étasunien à l'étranger ayant requis un courage et une initiative exceptionnels »<sup>19</sup>.

Plus récemment, en 2002, le Prix Inge Morath<sup>20</sup> a été créé par ses collègues, les membres de Magnum. Ce prix est géré par la Fondation Inge Morath en coopération avec la Fondation Magnum à New York. Depuis sa création, chaque année, le lauréat, des jeunes femmes photographes, est sélectionné par les membres de Magnum lors de leur assemblée annuelle et reçoit 5.000 \$ en soutien de la réalisation d'un projet photographique.

En France, le Grand Prix international HCB, créé en 1988 par le Centre national de la photographie, mais attribué seulement à deux reprises (Chris Killip en 1989 et Josef Koudelka en 1991), a été réédité par la Fondation Henri Cartier-Bresson avec le soutien de la Fondation d'entreprise Hermès. Le Prix HCB est attribué tous les deux ans et offre au lauréat une bourse de 35 000 euros<sup>21</sup>.

Bien compris, tant d'actions de mémoire et valorisation de l'œuvre des photographes disparus ont été accompagnées et renforcées par l'activité quotidienne menée par l'agence Magnum, qui fêtera bientôt 75 ans d'activité, et qui au long de son histoire a assuré la représentation commerciale de l'œuvre de plus de quatre-vingt-dix photographes d'exception.

## 2.2 Le Fonds de Dotation Magnum : une force motrice pour valoriser le legs Magnum

Pour Marco Bischof, outre les soucis de conservation d'une archive, l'élément décisif pour la survie d'un legs artistiques c'est ce qu'il a nommé « la force motrice » derrière une œuvre. « Malheureusement, je connais trop de travaux photographiques qui sont bien archivés, stockés dans des chambres obscures d'institutions importantes, mais qui voient rarement le jour », il se lamente. « Pourquoi ? Il n'y a pas de force motrice... quelqu'un se dévouant avec passion et compétence' à la tâche de rendre cette archive accessible »<sup>22</sup>.



**Fig. 3** Planches de diapositives de la photothèque du bureau de Magnum à Paris.  
Photo Ana Cruz Yábar © Ana Cruz Yábar.

Le Fonds de dotation Magnum a comme mission, en ce sens, de prolonger l'esprit et la force du collectif. Le FDD a pour vocation de tisser des liens d'échanges avec des institutions académiques, archivistiques et muséales en France et à l'étranger pour valoriser son fonds d'exception. Pour assurer son rayonnement national et international, le FDD s'efforce de renforcer des alliances<sup>23</sup> et de nouer des nouveaux partenariats pour mettre en œuvre diverses actions pour la promotion de la recherche de l'archive de la coopérative.

Outre ces initiatives de support dans la planification du legs artistique des photographes Magnum, le Fonds de dotation est régulièrement sollicité pour des recherches qui nécessitent des rapatriements temporaires de fonds photographiques. Le Fonds de dotation prétend faciliter l'accès et la gestion de ces requêtes. Seulement la protection juridique et physique du patrimoine artistique du fonds Magnum permettra d'offrir un environnement d'étude et de recherche unique, autour de l'histoire de la coopérative, des photographes, de la photographie engagée et de ses enjeux.

Le Fonds de dotation travaille aussi à palier aussi le nouveau défi de conservation qui va se présenter dans les années à venir et qui concerne les fichiers numériques et les différents enjeux liés à l'obsolescence techno technologique, ainsi que des problématiques juridiques nouvelles. En juin 2020, le Fonds de dotation a organisé un atelier avec plus de soixante photographes et ayants-droits Magnum, ainsi qu'un document de bonnes pratiques pour guider les participants dans la gestion de fonds photographiques numériques.

Des nouveaux axes d'action ont été identifiés depuis 2018 et l'action du FDD s'élargit encore davantage avec des initiatives de formation dont témoigne le programme en gestion de legs artistiques, *The Cycle : European Training in Photographic Legacy Management*<sup>24</sup>. L'objectif de ce projet ambitieux qui a débuté en septembre 2020, est de trouver de nouvelles formes efficaces et durables de préservation et de promotion des fonds de photographes en Europe, à la fois en valorisant les archives et en soutenant des jeunes professionnels et praticiens des arts et de la culture.

Ce projet vise à répondre aux défis de la gestion du legs artistique en Europe aujourd'hui, identifiés dans une étude sur ce sujet menée par l'auteur de ce texte à l'aide d'une enquête réalisée auprès de 50 photographes établis et leurs assistants. Les résultats montrent aussi que bien qu'une gestion efficace puisse contribuer à assurer la pérennité de l'œuvre photographique, l'administration du legs photographique nécessite des compétences spécifiques qui manquent à 85% des photographes et 75% de leurs assistants. Ces capacités incluent le savoir-faire en matière de conservation et de traitement des archives, des connaissances juridiques et fiscales, de l'expertise sur les nouvelles techniques numériques, de l'expérience dans l'élaboration de stratégies financières et mise en réseau.

Le niveau actuel de professionnalisation en gestion du patrimoine photographique n'est pas encore suffisamment développé pour permettre aux particuliers d'accéder à toutes les opportunités qu'offre ce domaine. Les activités de formation et de *networking* proposées par le programme *The Cycle* visent à améliorer le profil professionnel de ses participants, de leurs compétences techniques et de leur maîtrise des meilleures pratiques en préservation et valorisation d'archives photographiques.

Le programme de *Formation Européenne en Gestion du Legs Photographique* cherche ainsi à tester un nouveau modèle de cycle qui permet une conservation et une diffusion plus efficace et durable du patrimoine de l'artiste à travers la formation des professionnels.



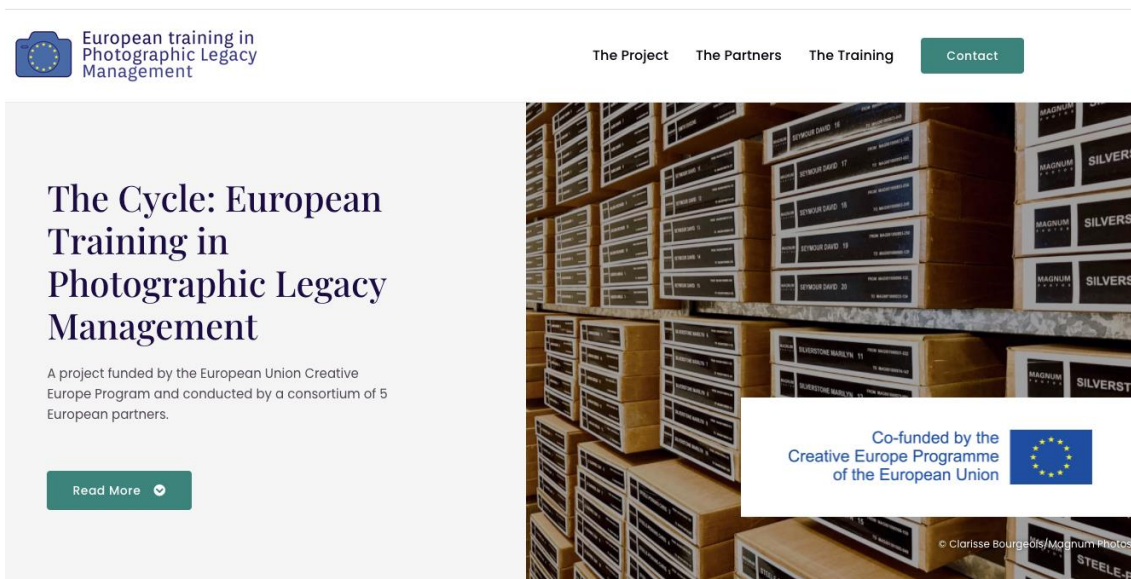


Fig. 4 Site Internet du Projet *The Cycle: European Training in Photographic Legacy Management*.

Premièrement, les professionnels du programme participant au projet bénéficieront d'une formation théorique et pratique inédite, à la fois spécialisée et interdisciplinaire, dispensée par le biais d'ateliers et de résidences de formation. Cela augmentera leurs compétences et, par conséquent, leurs opportunités professionnelles.

Ensuite, les professionnels formés dans ce programme auront la possibilité immédiate de gérer des projets réels dans le cadre du programme, leur permettant de se familiariser avec les outils et méthodologies utilisés pour gérer correctement les collections photographiques. De plus, la dernière mission de la résidence leur permettra de concevoir leur propre plan de préservation et de valorisation, guidé et encadré par des formateurs. Les partenaires du projet européen évalueront et valideront ensuite une large sélection de plans proposés, qui seront présentés dans la plate-forme de *networking* et dans une conférence internationale.

En outre, le projet offrira un espace aux participants, aux artistes et aux institutions culturelles pour interagir et échanger des questions et des informations sur la manière dont le travail d'un photographe pourrait être au mieux préservé, valorisé et diffusé.

En conclusion, nous avons évoqués quelques-uns des défis de pérennisation du legs photographique qui se présentent aux photographes Magnum. Nous avons présenté les solutions adoptées par certains membres en matière de transmission de leur legs artistique. Nous avons énoncé l'action d'accompagnement dans la planification successorale que mène Magnum, qui est une force motrice menant une importante action de conservation, d'étude et de diffusion de ses immenses archives. Enfin, nous avons souligné l'importante action de formation en gestion de legs photographiques pour empêcher la détérioration et l'oubli de l'œuvre du photographe. Tout cela concourt à faire du Fonds de dotation Magnum Photos une entité qui vise à la conservation des archives photographiques, à la valorisation du patrimoine culturel et historique, et à la promotion de la formation et de la recherche.

## NOTES

<sup>1</sup> « Au début des années 2000, Martine Franck a tout mis en œuvre pour créer une fondation ». Interview d'Agnès Sire réalisé par Sophie Bernard, 17 février 2017. URL : <https://www.gazette-drouot.com/article/agnes-sire/8509> (consulté le 27/8/2020).

<sup>2</sup> Voir le site : <https://www.henricartierbresson.org/fondation/tirages/> (consulté le 27/8/2020).

<sup>3</sup> La Fondation HCB « a réalisé ce nouveau projet grâce à ses fonds propres et à des subventions exceptionnelles d'investissement du ministère de la culture, de la région Île-de-France et de la Mairie de Paris. La famille Franck a particulièrement soutenu la belle bibliothèque qui accueillera des chercheurs. Les différentes aides publiques ont accompagné la destruction d'une partie de l'ancien garage demandée par les architectes des Bâtiments de France » et « Le budget de fonctionnement annuel de la Fondation nouvellement installée dans le Marais sera d'environ un million d'euros ». Dossier de presse de la Fondation HCB, Novembre 2018 / Février 2019.

<sup>4</sup> L'acquisition de cet ensemble de plus de 12,000 *photobooks* a pu compter sur le soutien de la Fondation LUMA Arles. URL : <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/tate-acquires-outstanding-collection-photobooks-martin-parr-1> (consulté le 27/8/2020).

<sup>5</sup> « The Inge Morath Foundation was established by Morath's family, in 2003, with a limited-term mission to house and care for Morath's archive until it could be placed in a research institution for permanent safekeeping ». Voir le site : <https://ingemorath.org/> (consulté le 27/8/2020).

<sup>6</sup> « The Philip Jones Griffiths Foundation is a charitable trust established in 2000 by the late photojournalist Philip Jones Griffiths. The object of the Foundation is to further the education of the public in the art and science of photography with a particular emphasis on helping and aiding young photojournalists ». Voir le site : <http://philipjonesgriffiths.org/> (consulté le 27/8/2020).

<sup>7</sup> « The archive was acquired by the Beinecke Library at Yale University, and a set of Morath's master-prints by the Yale University Art Gallery, where they are now open and available to scholars. Morath's negatives, and a set of her contact sheets and caption books, remain actively in use at Magnum Photos, New York. Magnum is Inge Morath's international agent ». Voir le site : <https://ingemorath.org/> (consulté le 27/8/2020).

<sup>8</sup> Les droits d'auteur de Gene Smith sont détenus par son fils, Kevin Smith, et non pas par le W. Eugene Smith Memorial Fund.

<sup>9</sup> Voir le site : <http://ccp.arizona.edu/> (consulté le 27/8/2020).

<sup>10</sup> Morris, John. 1999. *Des Hommes d'images*. Paris : Éditions de La Martinière.

<sup>11</sup> Propos recueillis dans le dossier de création du Fonds de dotation Magnum Photos comme entité de préfiguration de la future Fondation Magnum à Paris.

<sup>12</sup> *Idem*.

<sup>13</sup> Magnum Photos. 2007. *Magnum Photos, 60 years*. Paris : Éditions Xavier Barral.

<sup>14</sup> Aujourd'hui, l'œuvre David Seymour est gérée par son neveu et sa nièce, Ben Shneiderman et Helen Sarid.

<sup>15</sup> En 1974, cette entité est enfin devenue le International Center for Photography (ICP) à New York.

<sup>16</sup> Traduction de l'auteur de l'original en anglais: « Established in 1966 in memory of Werner Bischof, Robert Capa, and David Seymour ('Chim'), the Fund seeks to encourage and assist photographers of all ages and nationalities who are vitally concerned with their world and times. It aims not only to find and help new talents, but also to uncover and preserve forgotten archives and to present such work to the public. », dans *The Concerned Photographer 2, the photographs of Bruce Davidson, Ernst Haas, Hiroshi Hamaya, Donald McCullin, Gordon Parks, Marc Riboud, W. Eugene Smith, and Roman Vishniac*, ed. Cornell Capa and Michel Edelson, New York, Grossman Publishers, 1972.

<sup>17</sup> Traduction de l'auteur de l'original en anglais: « To rescue from oblivion many notable and historically important photographs, and to present this work to the public through an active program of exhibitions, books, periodicals, film, television, and other visual media. », *idem*.

<sup>18</sup> Voir le site : <https://www.smithfund.org/eugene-smith-grant> [consulté le 27/8/2020].

<sup>19</sup> Voir le site : <https://opcofamerica.org/opc-awards-contest-rules/archive-award/> (consulté le 27/8/2020).

<sup>20</sup> Voir le site : <https://www.magnumfoundation.org/inge-morath-award> (consulté le 27/8/2020).

<sup>21</sup> Voir le site : <https://www.henricartierbresson.org/prix-hcb/le-prix/> (consulté le 27/8/2020).

<sup>22</sup> Colloque « Conservation et valorisation des fonds photographiques » organisé le vendredi 18 mai 2018 au Palais du Luxembourg par la SAIF (Société des Auteurs des arts visuels et de l'Image Fixe).

<sup>23</sup> Notamment avec son homologue à New York et sous l'impulsion de sa présidente Susan Meiselas, voir le site : <https://www.magnumfoundation.org/> et <http://www.magnumconsortium.net/> (consulté le 08/12/2020).

<sup>24</sup> Voir le site : <https://eu-plm.com/> (consulté le 08/12/2020).

# Le Fonds d'Archives Henry van de Velde. Une histoire en quatre temps

*The Henry van de Velde archive collection. A four-part story*

## **Caroline Mierop**

Présidente du Fonds Henry van de Velde asbl.

Avec la collaboration de Régine Carpentier, Claude Katz et Anne Van Loo.

## **Résumé**

L'œuvre de Henry van de Velde (1863-1957) est riche, protéiforme et internationale. Si de grands musées conservent aujourd'hui nombre de ses créations, si ses œuvres construites sont pour la plupart entretenues et occupées, un fonds d'archives exceptionnel a été rassemblé à partir de 1947 dans l'École que van de Velde avait créée et dirigée à Bruxelles de 1926 à 1936.

On peut identifier quatre temps dans l'histoire de ce fonds : 1) les dons, du vivant de van de Velde puis après sa mort ; 2) une première association (1960-1973) qui gère les archives et en assure l'inventaire ; 3) une seconde association, créée en 2004, qui entreprend le sauvetage du fonds, sa conservation puis sa restauration et sa mise en valeur ; 4) la création en 2016, par les héritiers directs de van de Velde, d'une fondation familiale.

C'est cette histoire atypique qui constitue la trame de cette communication ; celle-ci abordera les aspects historiques, technico-scientifiques et juridiques de la conservation du fonds d'archives.

**Mots-clés :** Henry van de Velde; La Cambre; Fonds Henry van de Velde; Conservation; Archives.

## **Abstract**

The work of Henry van de Velde (1863-1957) is rich, protean and international. While many of his creations are conserved in major museums and most of his constructed works are maintained and occupied, an exceptional archive collection has been assembled since 1947 in the School that van de Velde created and directed in Brussels from 1926 to 1936.

The history of this collection can be divided into four phases: 1) the donation, during van de Velde's lifetime and after his death; 2) a first association (1960-1973) which manages the archives and ensures their inventory; 3) a second association, created in 2004, which undertakes the rescue of the fund, its conservation and then its restoration and enhancement; 4) the creation of a family foundation in 2016 by the direct heirs of van de Velde.

This atypical history constitutes the framework of the communication, which will address the historical, technico-scientific and legal aspects of the conservation of the archive collection.

**Keywords:** Henry van de Velde; La Cambre; Fonds Henry van de Velde; Conservation; Archives.

## LE FONDS D'ARCHIVES HENRY VAN DE VELDE.

### UNE HISTOIRE EN QUATRE TEMPS

L'histoire que je me propose de vous raconter est celle, atypique et mouvementée, du fonds d'archives de l'architecte Henry van de Velde (1863-1957)<sup>1</sup> – il fut aussi artiste peintre et designer –, conservé à l'École de La Cambre qu'il a lui-même créée et dirigée à Bruxelles de 1926 à 1936. Une histoire atypique parce qu'il est rare qu'un fonds d'une telle importance et d'une telle qualité soit conservé dans une école d'art et non dans une institution de type muséal a priori mieux armée pour en assurer la gestion et l'étude ; mouvementée parce que ce fonds a traversé une longue « saison en enfer » alternant pics d'intérêt et de négligence jusqu'à ce dénouement heureux d'un classement au titre de Trésor par le gouvernement de la Communauté française de Belgique en 2010.

On pourrait dire que le relatif déficit d'intérêt longtemps suscité par ce fonds d'archives correspond au relatif déficit de notoriété dont a souffert Henry van de Velde dans la seconde moitié du XXe siècle. Artiste nomade, européen avant la lettre, il a vécu et travaillé en Belgique (Anvers et Bruxelles) mais aussi à Paris, en Allemagne (Berlin, Hagen et Weimar pour l'essentiel), en Hollande où il fut l'architecte de la famille Krölller-Müller, puis à nouveau à Bruxelles pour terminer sa vie en Suisse où il vécut de 1947 jusqu'à sa mort en 1957. Si certains documents l'ont accompagné dans ses voyages, survivant à deux guerres, d'autres ont été détruits, perdus ou conservés cédés à des tiers, parfois sous la contrainte – je ne peux m'empêcher d'évoquer ici l'abandon par van de Velde à son associé berlinois Herman Hirschwald, en 1901, « de toute sa production artistique pour les cinq années à venir, une mésaventure qui explique en partie son abandon de l'Art nouveau dès 1902 » (Van Loo et al. 2019, 9).



**Fig. 1** Henry van de Velde, École grand-ducale des métiers d'art (1904-1907), Weimar, ca. 1908. Photo Louis Held ©ENSAV-La Cambre, Bruxelles, Fonds Henry van de Velde, inv. 2270.

Van de Velde est aussi un artiste pluridisciplinaire, inclassable, irréductible à un mouvement ou à un groupe. D'abord artiste peintre, membre du cercle belge d'avant-garde Les XX, il choisit en 1893 la voie des métiers d'art – mobilier, arts de la table, joaillerie, céramique, textile et mode, reliure et arts du livre, publicité – et s'engage en architecture en 1895 avec la construction de sa première maison personnelle, le Bloemenwerf à Bruxelles. Complexité supplémentaire, son œuvre est aussi largement immatérielle : van de Velde a beaucoup écrit – conférences, essais, mémoires –, il a longuement enseigné et a jeté les bases d'une pédagogie originale, militante, dont on peut suivre la trace à l'École grand-ducale des métiers d'arts qu'il inaugure à Weimar en 1907 (**Fig. 1**), puis au Bauhaus – on connaît la proximité intellectuelle et pédagogique du jeune Walter Gropius et de van de Velde à l'époque, et l'influence de ce dernier sur les premières années du Bauhaus<sup>2</sup> – puis à l'École de La Cambre à Bruxelles, sans compter d'autres expériences, réflexions et projets pédagogiques auxquels il n'a cessé de travailler tout au long de sa carrière.

### Acte 1 - La genèse du fonds d'archives conservé par La Cambre

Quand van de Velde dirige l'École de La Cambre, à l'époque Institut supérieur des arts décoratifs<sup>3</sup>, il y établit également ses bureaux : c'est sans doute là qu'il dessine la série de maisons qu'il construit en Belgique à cette période, dont La Nouvelle Maison qu'il construit pour lui-même en 1927 dans la périphérie bruxelloise. C'est sans doute aussi à l'école qu'il esquisse, assisté par le jeune architecte Eugène Delatte, diplômé de La Cambre en 1931, la tour de la bibliothèque de l'Université de Gand (1933-1939) (**Fig. 2**) ou le projet de pavillon de l'ISAD pour l'Exposition universelle de Bruxelles en 1935. Pourtant, à l'exception des plans de La Nouvelle Maison, seuls quelques rares documents relatifs aux œuvres de cette époque ont été conservés à l'école.



**Fig. 2** Henry van de Velde, Boekentoren, bibliothèque de l'université de Gand, 1936 (début des travaux). Photo Sergysels & Dietens, ca. 1950. © Bibliothèque royale de Belgique, Archives et Musée de la Littérature, FS X 954.

Le premier don de van de Velde à La Cambre remonte à 1927, quand il lègue à l'école sa petite presse à bras La Joyeuse<sup>4</sup>. Mais la véritable constitution des archives commence dans l'immédiat après-guerre, quand Henry van de Velde fait don à la bibliothèque de La Cambre de six cent trente-trois ouvrages issus de sa propre bibliothèque de travail. À court d'argent, il s'est malheureusement résolu à mettre en vente publique ses livres les plus précieux : « Sont ainsi vendus des éditions originales et rares (F. Nietzsche, J. Laforgue, G. Kahn), des livres d'art illustrés (M. Denis, P. Bonnard) ainsi que des livres précieux et dédiés par de grands écrivains, poètes ou artistes qu'il a fréquentés : M. Maeterlinck, S. Mallarmé, A. Rimbaud, E. Verhaeren. » (Carpentier et al. 2015, 13).

Un autre don important intervient en 1947 : « (...) alors qu'il s'apprête à quitter définitivement la Belgique pour la Suisse, van de Velde confie à l'école trente-sept chemises à rabats, soit l'essentiel des documents qui composent le fonds » (Carpentier et al. 2015, 13). Ces chemises couvrent principalement la période allemande de van de Velde, de 1901 à 1914, et comprennent de très nombreux plans de mobilier, classés par typologies : chaises, tables, fauteuils, etc. Ce legs est cependant incomplet : au sortir de la guerre, dans un état de grande détresse morale et physique<sup>5</sup>, van de Velde a brûlé de nombreux plans et dessins<sup>6</sup>.

En 1960, après la mort de van de Velde, son fils Thyl décide de confier un dernier lot de documents stockés dans La Nouvelle Maison à l'association Henry van de Velde nouvellement créée. Ce transfert, qui intervient au moment de la mise en vente de la maison, est soumis à une double exigence : assurer la conservation des archives dans des conditions décentes et faciliter leur dépouillement et leur étude. « Ce second dépôt comprend plusieurs centaines de négatifs photographiques et des diapositives en verre ainsi qu'un nombre important de plans d'architecture, de projets de motifs ornementaux dans les domaines du livre et du textile notamment, et quelques dossiers importants : le projet de Théâtre des Champs-Élysées et l'édition de *Also Sprach Zarathustra*<sup>7</sup>. S'y ajoutent cinquante-sept objets personnels ainsi que soixante et onze écrits, manuscrits et tapuscrits » (Carpentier et al. 2015, 14) (**Fig. 3**). C'est ainsi que sont arrivées à La Cambre plusieurs boîtes de pièces de quincaillerie que l'on retrouve dans la plupart des maisons construites par van de Velde en Allemagne – par exemple, des petites grilles de ventilation en laiton. C'est aussi à cette occasion que sont légués une chaise de type Bloemenwerf, un lustre, un service à thé<sup>8</sup> et, très émouvants et précieux, les coffrets d'œuvres offerts à van de Velde à son départ par ses étudiants de Weimar (en 1914) puis de Bruxelles (en 1936).

D'autres dons, plus modestes, interviendront dans la foulée : en 1962, l'architecte Marcel Gérard, ancien collaborateur de van de Velde et ancien étudiant de La Cambre, lègue un ensemble de photographies, de plans d'exécution et de dessins. La même année, la veuve du graphiste Jos Léonard fait don d'une terre cuite de la sculptrice et ancienne étudiante Willia Menzel<sup>9</sup>. Plus récemment, deux nouveaux dons sont venus compléter cette collection historique : en 2009, Pierre Puttemans, architecte et historien de l'architecture, lègue une série de photographies documentaires de l'œuvre de van de Velde ainsi que les archives liées à ses propres recherches ; en 2011, Herman Daled<sup>10</sup>, mécène et propriétaire de l'hôtel Wolfers, une des plus belles maisons de van de Velde à Bruxelles (**Fig. 4**), fait don d'une série d'archives constituées notamment de la correspondance entre Henry van de Velde et Hélène Denis-Bohy, une des premières étudiantes de La Cambre en 1928. Le fonds compte aujourd'hui près de cinq mille objets et documents.



Fig. 3 Henry van de Velde, Tirage d'essai pour *Also Sprach Zarathustra*, ca. 1907.  
© ENSAV-La Cambre, Bruxelles, Fonds Henry van de Velde, S1478.

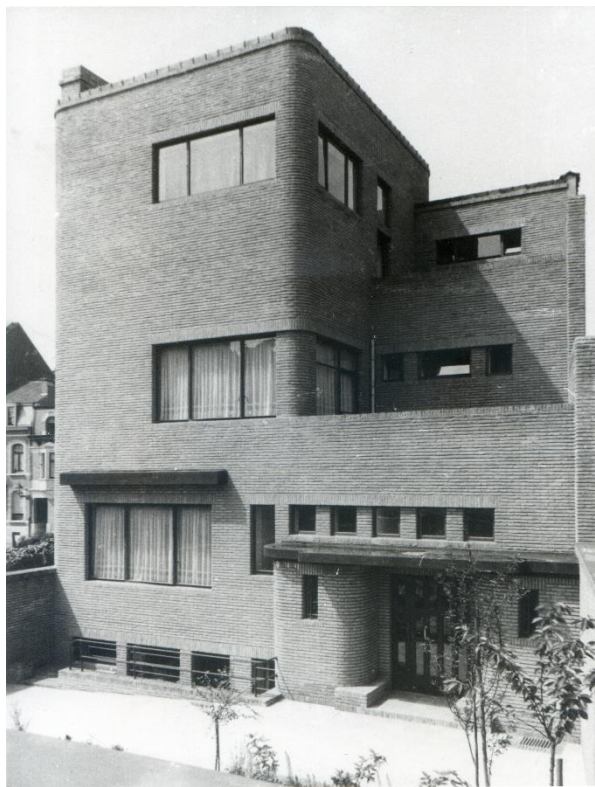


Fig. 4 Henry van de Velde, maison Wolfers (1929-1931), Bruxelles, ca. 1932.  
© ENSAV-La Cambre, Bruxelles, Fonds Henry van de Velde, inv. 5370.



## Acte 2 - L'Association Henry van de Velde : 1960-1974

L'association Henry van de Velde voit officiellement le jour en avril 1960 mais l'initiative remonte à l'année précédente quand « quelques admirateurs et amis de notre illustre compatriote, frappés de l'ampleur des manifestations qui, à l'étranger, glorifiaient sa personne, prirent l'initiative de fonder une association ayant pour but de conserver et honorer la mémoire du Maître, de faire connaître ses œuvres et ses écrits, d'encourager les initiatives conformes à l'esprit de son enseignement. Leur appel ne demeura pas sans écho »<sup>11</sup>.

Un comité provisoire, réuni autour de Léon Stynen – alors directeur de La Cambre – et de Raphaël Verwilghen, ancien professeur, convainc la Reine Elisabeth de Belgique d'accorder son haut patronage à l'association. Plusieurs personnalités importantes, l'ancien ministre Camille Huysmans<sup>12</sup> et le dramaturge Herman Teirlinck, successeur de van de Velde à la tête de La Cambre, rejoignent un comité d'honneur où siègent aussi les représentants des principales institutions avec lesquelles van de Velde a collaboré. Lorsque l'association se constitue officiellement, s'ajoutent au comité provisoire les anciens professeurs dont van de Velde s'était entouré à la création de La Cambre. Le nombre de membres fondateurs s'élève à deux cent quatre-vingts ! Le fils de van de Velde, Thyl, rejoint l'association en tant que membre du Conseil d'administration. Nele, la fille de van de Velde qui vivait à ses côtés en Suisse, devient membre d'honneur en 1961.

Une des premières tâches à laquelle s'attèle la nouvelle association est de se rapprocher d'autres associations actives dans la mise en valeur de l'œuvre de van de Velde – en particulier la Henry van de Velde-Gesellschaft<sup>13</sup> dont le siège est établi à Hagen, dans les locaux du Karl Ernst Osthaus Museum aménagé par van de Velde en 1902. Dès 1959, plusieurs membres de l'association bruxelloise avaient contribué à l'exposition consacrée par le musée aux années de jeunesse de van de Velde<sup>14</sup>. Ils s'étaient rendus à Hagen à l'occasion de l'ouverture de l'exposition et il est probable que cette collaboration et cette rencontre aient été le déclencheur de la mise sur pied du comité provisoire préfigurant l'association bruxelloise. Pendant plusieurs années, les rapports entre les deux associations restent étroits et les publications de l'association bruxelloise se font l'écho de cette proximité.

De l'aveu même du conseil d'administration en 1962, « Le rassemblement des archives représente (...) l'activité la plus fructueuse de notre association »<sup>15</sup>. Par rassemblement des archives, il faut entendre l'accroissement du fonds original par le don de Thyl van de Velde et d'autres dons mineurs, leur rangement dans un local et du mobilier spécifiques mais surtout leur inventaire. Car c'est cet inventaire, réalisé de 1960 à 1962, qui fait toujours référence aujourd'hui. Ici encore, le rôle de la Henry van de Velde-Gesellschaft est tout à fait central. Car c'est à son initiative, et grâce à son soutien financier, que l'inventaire est réalisé – les trois quarts du coût sont pris en charge par elle<sup>16</sup>. C'est elle qui envoie en mission d'étude à La Cambre un candidat architecte, Klaus-Jürgen Sembach, dont les travaux à l'École technique supérieure de Stuttgart avaient porté sur van de Velde. Sembach fait deux séjours à Bruxelles en 1960. En 1962, il fait parvenir un complément à son inventaire comprenant, entre autres, les documents en possession du dernier collaborateur de van de Velde, l'architecte Eugène Delatte, et ceux conservés au musée Kröller-Müller à Otterloo – un musée conçu par van de Velde à partir de 1936.

Les contacts de l'association avec l'étranger ne se limitent pas à la Henry van de Velde-Gesellschaft. Elle est un partenaire significatif de la cinquième Biennale d'art de Sao-Paulo (1959) où van de Velde est exposé. Elle noue des relations en Italie, en Norvège, aux Pays-Bas mais aussi en Suisse où réside désormais van de Velde et où une exposition rétrospective de son œuvre<sup>17</sup> a été organisée dès 1958.

Quatre bulletins paraissent en 1961 et 1962 mais la publication annoncée de *Cahiers* consacrés à des articles de fond se voit différée, faute de moyens : le premier *Cahier*, numéroté 5, est publié en 1965. C'est l'année où l'historien d'art Robert-Louis Delevoy succède à l'architecte Léon Stynen à la direction de l'école. C'est précisément à Robert-Louis Delevoy<sup>18</sup>, et à « l'acharnement, patient et joyeux » (Flouquet 1965, 18) de Raphaël Verwilghen<sup>19</sup>, que l'on doit la réalisation en 1963 de la première exposition rétrospective consacrée à van de Velde en Belgique – à l'occasion du centenaire de la naissance de celui-ci (**Fig. 6**). Cette exposition, présentée au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles<sup>20</sup>, constitue une véritable révélation pour le public belge et son succès sera retentissant. Quelques mois plus tard, le Rijksmuseum Kröller-Müller reprend l'exposition<sup>21</sup> (**Fig. 5**), et en réédite le catalogue. La découverte de l'étendue et de la qualité de l'œuvre de van de Velde déclenche dans les années qui suivent une vague internationale de recherches, de publications et d'expositions, au nombre desquelles l'exposition *Pionniers du XXe siècle : Guimard, Horta, Van de Velde*, présentée au musée des Arts décoratifs à Paris en 1971.



**Fig. 5** Ton Raateland (n. 1922), affiche de l'exposition *Henry van de Velde, 1863-1957*, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, 1964  
© Collection Kröller-Müller Museum, Otterlo, Pays-Bas.

Il est probable que cette effervescence ait contribué à la perte de nombreux documents : le recensement réalisé en 1981 par les Archives d'Architecture Moderne asbl<sup>22</sup> fait en effet état de la disparition de plus de six cents documents ! Sans doute faut-il surtout y voir la difficulté d'assurer la conservation et la gestion d'un fonds d'archives – consultations, reproductions, prêts – sans conservateur désigné, sans méthodologie scientifique et sans moyens ni techniques ni financiers. Dans un courrier de 1983, le directeur de l'école Joseph Noiret attribue quant à lui la perte de nombreux documents au départ de l'Institut d'architecture de La Cambre en 1979<sup>23</sup>. Une cinquantaine de documents ont été retrouvés depuis.

Les publications de l'association reprennent de 1965 à 1974 avec sept *Cahiers* (**Fig. 7**) – dont deux numéros doubles – numérotés de 5 à 12/13. Publications érudites, les *Cahiers* documentent précisément le contexte dans lequel van de Velde a émergé et développé son œuvre, avec un intérêt particulier pour la naissance de l'Art nouveau. Chaque *Cahier* se concentre sur un sujet d'études principal : Raphaël Verwilghen (*Cahier* 5, 1965), l'Art nouveau en Belgique (*Cahier* 6, 1965), le groupe des XX (*Cahier* 7, 1966), etc. Les objectifs de l'association se resserrent autour de cette activité éditoriale et de recherche. Le projet de publication en français des mémoires de van de Velde est abandonné<sup>24</sup> – un projet auquel van de Velde avait lui-même accordé une énorme importance mais dont l'ambition et la complexité dépassaient de loin les moyens humains et financiers de l'association. En 1965, le directeur de La Cambre Léon Stynen démissionne de la présidence « par manque de temps »<sup>25</sup>. Le siège de l'association est transféré à la Bibliothèque royale qui en assure la vice-présidence et le secrétariat<sup>26</sup>. Une conférence de l'architecte suisse Alfred Roth, ami proche de van de Velde, est organisée en 1967. La dernière assemblée générale est convoquée en janvier 1973. Les membres présents prennent acte « d'un groupe qui s'amenuise fatalement au fil des années »<sup>27</sup>. Le trésorier Jacques Stevens, ancien collaborateur de van de Velde à la fin des années trente, démissionne en 1973 ; l'association est formellement dissoute en 1974.



**Figs. 6, 7, 8** À gauche : Fernand Baudin (1918-2005), page de couverture du catalogue de l'exposition *Henry van de Velde, 1863-1957*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1963. Au centre : Couverture du *Cahier Henry van de Velde* n°5, 1965. À droite : Esther Leroy, page de couverture du *Cahier Henry van de Velde* n° 14, 2015. © ENSAV-La Cambre, Bruxelles.

### Acte 3 – Le Fonds Henry van de Velde : 2004<sup>28</sup>

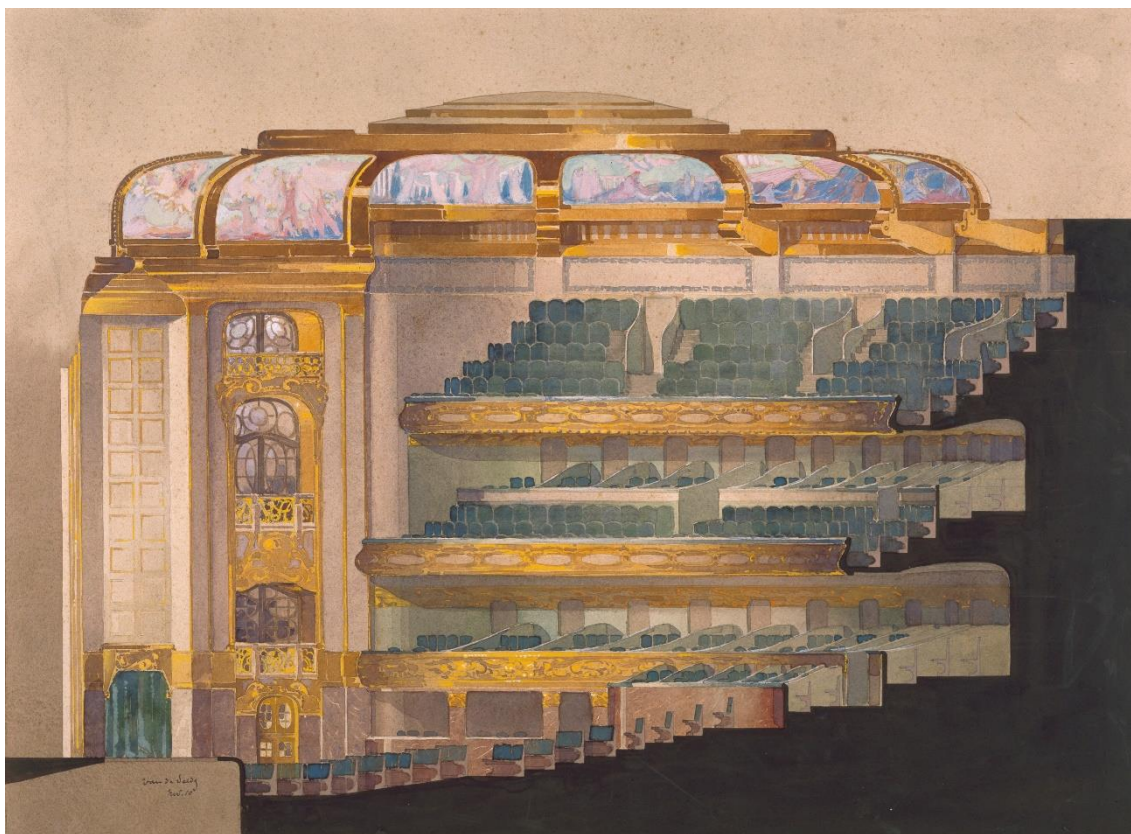
La création d'une nouvelle association en 2004, le Fonds Henry van de Velde asbl, marque un tournant décisif dans la conservation et la gestion des archives. Nouvellement désignée à la direction de l'École de La Cambre, je suis en effet alertée sur les conditions de conservation du fonds par la bibliothécaire de l'école, Régine Carpentier. Très vite, avec la complicité d'Anne Van Loo, docteur en architecture et spécialiste de van de Velde, nous sollicitons une dizaine de membres, historiens de l'art, archivistes, architectes, conservateurs, essayistes, propriétaires de maisons de van de Velde et jeunes chercheurs. La nouvelle association est chargée de conseiller et soutenir l'école dans la gestion scientifique et la mise en valeur des archives. La direction de l'école, le professeur en charge de la formation en restauration des œuvres sur papier et le bibliothécaire font partie de droit de l'association. Une dynamique nouvelle est dès lors engagée.

Des contacts sont noués avec plusieurs personnes ressources au sein de l'administration du patrimoine ; des pistes de financement sont lancées. Un nouveau local exclusivement affecté à la conservation des archives est aménagé dès 2004. Une première subvention publique permet d'améliorer les conditions de conservation de l'ensemble des documents graphiques et photographiques : mobilier adapté, matériel de conservation, etc. Le conditionnement des documents, réalisé grâce au renfort régulier des étudiants en restauration des œuvres d'art de l'école, permet de freiner, voire de stopper la dégradation des pièces. Les contacts avec les associations-sœurs allemandes sont réactivés, grâce entre autres à la présence au sein de l'association de l'historienne de l'art franco-allemande Priska Schmückle. Suit, quelques années plus tard, une première rencontre avec la branche hollandaise des héritiers de van de Velde – nous y reviendrons.

Depuis sa création, l'association joue un rôle central dans la gestion du fonds : demandes de subventions et recherche de financements privés, conseils scientifiques aux chercheurs, contrôle des prêts, organisation et suivi des campagnes de restauration, numérisation de l'inventaire, organisation d'expositions, publications, etc. L'école de La Cambre n'est pas en reste : un projet de long terme associant les étudiants en restauration des œuvres d'art s'est développé autour de la notion de conservation préventive ; leur savoir-faire est aussi sollicité pour le conditionnement de certains documents, leur encadrement, leur manipulation – en particulier à l'occasion des expositions et des prêts de documents originaux.

L'atelier de restauration prend aussi régulièrement en charge le traitement de certains documents. C'est le cas par exemple de la coupe aquarellée réalisée par van de Velde pour le Théâtre des Champs-Élysées en 1910 (**Fig. 9**), ou celui des études préalables à l'édition de *Also sprach Zarathustra* – une édition rare et remarquable datée 1908. Trois importantes campagnes de restauration et de numérisation des archives ont également été menées à l'initiative du Fonds van de Velde, grâce au mécénat privé : le Fonds Baillet Latour et le Fonds René et Karin Jonckheere, tous deux placés sous l'égide de la Fondation Roi Baudouin.

La première campagne, engagée en 2008, a permis la restauration et la numérisation des six cent quarante documents photographiques sur support verre définis comme prioritaires compte tenu de leur fragilité. Le traitement des documents a été confié à Ann Deckers, restauratrice attachée au FotoMuseum d'Anvers ; leur numérisation à l'Atelier de l'Imagier. En 2011, l'exposition *van de Velde at home*, a rendu publique cette campagne de restauration. Un film documentaire<sup>29</sup> à vocation pédagogique a également été réalisé à cette occasion.



**Fig. 9** Henry van de Velde, Coupe dans la grande salle du Théâtre des Champs Elysées à Paris, novembre 1910.  
@ ENSAV-La Cambre, Bruxelles, Fonds Henry van de Velde, inv. 1902.

Une seconde campagne de grande ampleur (2011-2012) s'est attachée à une sélection de deux cent trente-huit plans d'exécution de mobilier –sur les sept cents que compte le fonds. Sont ciblés ici les principaux projets réalisés par van de Velde en Allemagne. Les dessins sont réalisés à échelle grandeur sur du papier fin et transparent ; cassants et conservés pliés, ils n'ont jamais pu être étudiés. La restauration a été confiée à un trio de restauratrices : Marianne de Bovis, Lucie Page et Julie Swennen. L'exposition *À table avec van de Velde !* (**Fig. 10**) a permis de valoriser cette seconde campagne exceptionnelle. Présentée dans l'ancien hôtel De Bodt<sup>30</sup> édifié par van de Velde (1931-1932), elle s'inscrivait dans le cadre du cent cinquantième de la naissance de celui-ci en 2013.

Une troisième campagne portant sur quelque trois cents plans de mobilier vient de s'achever (2019-2020). Confiée à la même équipe de restauratrices, cette campagne a été l'occasion de développer une méthodologie et un matériel inédits, nourris de l'expérience de la campagne précédente. Pour la grande majorité des documents présentant des dégradations de nature et d'ampleur comparables, les restauratrices ont choisi de travailler par lots d'environ cinquante documents, à raison d'un lot par mois : une semaine consacrée à toutes les opérations précédant l'aplanissement puis trois semaines de pause, sous presse – une presse de très grand format conçue spécialement par elles. Ici encore, un film documentaire (**Fig. 11**) fait la genèse de cette campagne et en décrit les partis-pris techniques<sup>31</sup>.



**Fig. 10** Vue de l'exposition *À table ! avec van de Velde*, La Cambre, Bruxelles, 2013.  
Photo Michel Bries @ENSAV-La Cambre, Bruxelles.



**Fig. 11** Extrait du film *Restaurer les grands plans de mobilier*, Archives Henry van de Velde, Bruxelles 2019-2020.  
© ENSAV-La Cambre, Bruxelles.

L'association compte aussi à son actif plusieurs publications, en particulier deux *Cahiers*, respectivement numéros 14 (**Fig. 8**) et 15/16, faisant ainsi sien l'héritage de la première association van de Velde. Le numéro double 15/16 a été publié en amont d'une conférence internationale, coorganisée par le Fonds, dans le contexte du centenaire du Bauhaus célébré en 2019. Il comprend un long texte signé Anne Van Loo, très documenté, qui précise le contexte et éclaire d'un jour nouveau la filiation toujours controversée entre van de Velde et le Bauhaus.

#### Acte 4 – la Henry van de Velde Family Foundation : 2016-

Nous apprenons en 2007, alors que se prépare une exposition à l'occasion des quatre-vingts ans de l'école<sup>32</sup> que les œuvres de van de Velde sont désormais couvertes par un copyright, récolté par une société belge de gestion collective des droits d'auteur – la SABAM<sup>33</sup>. Cette protection risque de compromettre nos efforts de valorisation des archives et, plus généralement, de l'œuvre de van de Velde, alors que s'annoncent d'importantes manifestations internationales pour le cent-cinquantième de sa naissance en 2013. Cette protection est d'autant plus surprenante que nous n'avons pas connaissance de l'existence d'héritiers directs de van de Velde en Belgique. Il apparaîtra d'ailleurs rapidement que les droits sont indûment perçus dans leur totalité par les deux beaux-enfants de Thyl van de Velde – enfants issus du premier mariage de sa seconde épouse. Les héritiers sont, légalement, bénéficiaires des droits d'auteur de manière indivisible. Ces droits ne peuvent en aucun cas être captés par l'un d'entre eux, seul. Comment l'éviction des héritiers directs a-t-elle été possible ?

Van de Velde est le père de cinq enfants, mais la trace de certains d'entre eux et de leurs héritiers s'est perdue – ils se sont dispersés entre la Hollande, l'Indonésie, l'Allemagne, les États-Unis. Trois d'entre eux n'ont pas eu d'enfants. Nous ne connaissons à l'époque que la famille hollandaise<sup>34</sup>, entre autres l'arrière-petit-fils de van de Velde, Mathijs van Houweninge, aujourd'hui président de la fondation familiale : Mathijs et ses proches<sup>35</sup> sont venus à Bruxelles pour voir l'exposition de 2011 et les contacts se sont poursuivis ensuite. De van de Velde, ils ne conservent que les histoires qu'on leur a racontées enfants, et quelques petits objets.



**Fig. 12** Henry van de Velde et ses enfants photographiés dans leur maison Hohe Papeln (1906-1908), Weimar. Thyl et Thylla encadrent Maria van de Velde.

Photo Louis Held, ca. 1913. @ ENSAV-La Cambre, Bruxelles, Fonds Henry van de Velde, inv. 2006.

Commence alors pour le Fonds van de Velde un véritable travail d'enquête qui, à partir de minces indices, permettra de reconstituer toutes les branches inconnues de l'arbre généalogique. Nous n'avons pas connaissance à l'époque d'un acte notarié établissant la succession d'Henry van de Velde à sa mort mais le professeur Claude Katz, spécialiste du droit d'auteur et mandaté par le Fonds, retrouve en 2014 un acte de 1959 établissant cette succession au moment de la vente de La Nouvelle Maison : deux enfants – Nele et Thyl<sup>36</sup> (**Fig. 12**) – et cinq petits-enfants sont identifiés à cette date : l'une d'entre eux vit aux Etats-Unis, les quatre autres à Hambourg en Allemagne et aux Pays-Bas. C'est à partir de là que l'enquête généalogique internationale peut véritablement commencer.

Questionnée en 2014 sur les preuves établissant la filiation des actuels bénéficiaires des droits, la SABAM présente deux actes de notoriété : l'un montre la descendance de Thyl (mort en 1980) et l'autre, établi en 1992, celle de sa seconde épouse. Aucun de ces documents n'établit qui sont les ayant-droits de van de Velde. Le notaire chargé de représenter les beaux-enfants de Thyl prétend d'ailleurs que ce fils de van de Velde est son frère, et que tous les enfants de van de Velde sont déjà morts au décès de celui-ci ! La SABAM s'est contentée de ces informations incomplètes et erronées... Une transaction interviendra plus tard pour rétablir toutes les branches de la succession dans leurs droits. Encore aura-t-il fallu convaincre tous les héritiers de l'intérêt de cette démarche – un an aura été nécessaire à leur adhésion.

C'est ici qu'intervient le projet de constituer une fondation réunissant l'ensemble des héritiers directs de van de Velde et percevant l'ensemble des droits en leurs noms : la « van de Velde Family Foundation » est créée aux Pays-Bas en 2016. Cette fondation, non commerciale, se veut une plateforme d'informations et d'échanges sur van de Velde ; elle s'est donnée comme objectif la valorisation et la diffusion de l'œuvre de van de Velde et le soutien aux recherches, publications et autres travaux menés à son sujet. Associée au Fonds van de Velde dans la reconstitution de la généalogie familiale, la Fondation a choisi de poursuivre sa collaboration avec le Fonds et l'École de La Cambre pour soutenir leur travail de conservation, de restauration et de mise en valeur des archives. La Fondation a ainsi pris l'initiative de faire traduire en anglais et de diffuser gratuitement le dernier *Cahier* n°15/16 déjà publié en français et en allemand par le Fonds. D'autres soutiens suivront, d'autres collaborations, avec le Fonds comme avec d'autres associations et institutions qui écriront ensemble, nous l'espérons, la suite de cette longue saga.

## Bibliographie

- Mierop, Caroline et al. 2007. *van de Velde, La Cambre et le livre*. Bruxelles : ENSAV-La Cambre.
- Van Loo, Anne. À paraître. *Henry van de Velde - Récit de ma vie (1917-1957)*. Berne, Uttwil, La Haye, Bruxelles, Oberägeri.
- Saladé, Kevin et Smückle, Priska (éd.). À paraître. *Henry van de Velde et le Bauhaus. Art, industrie et pédagogie*. Bruxelles : Académie royale des Arts, des Sciences et des Lettres.
- Flouquet, Pierre-Louis. 1965. Raphaël Verwilghen : ingénieur, architecte, urbaniste, humaniste. *Cahiers Henry van de Velde* 5 : 5-19.
- Carpentier, Régine et al. 2015. Le Fonds Henry van de Velde et l'École de La Cambre : une histoire singulière. *Cahiers Henry van de Velde* 14 : 9-33.
- Van Loo, Anne. 2018. Henry van de Velde et le Bauhaus. *Cahiers Henry van de Velde* 15/16 : 7-32.



## NOTES

- <sup>1</sup> Né en 1863 à Anvers, Belgique. Mort en 1957 à Oberägeri, Suisse, à l'âge de 94 ans.
- <sup>2</sup> Le Fonds van de Velde a consacré à ce sujet un colloque international coorganisé avec l'École de La Cambre (ENSAV) et la Faculté d'architecture de l'ULB, le 15 février 2019, sous le titre : *Henry Van de Velde et le Bauhaus. Art, industrie et pédagogie*.
- <sup>3</sup> À l'origine Institut supérieur des arts décoratifs (ISAD), l'École de La Cambre a plusieurs fois changé de nom et s'intitule aujourd'hui École nationale supérieure des arts visuels (ENSAV).
- <sup>4</sup> Cette presse du XVIII<sup>e</sup> siècle est restaurée et rendue à nouveau fonctionnelle en 2017.
- <sup>5</sup> Van de Velde, déjà éprouvé par le décès de son épouse Maria Sèthe (1867-1943), fait l'objet d'une enquête sur ses activités au sein du Commissariat général à la Restauration du Pays. Bien que la procédure se soit terminée par un non-lieu, il décide de s'établir en Suisse en 1947.
- <sup>6</sup> Van de Velde donne une description de cette séance de destruction dans un de ses manuscrits autobiographiques conservés à la Bibliothèque royale de Belgique, réf. AML, FSX3, p.1228.
- <sup>7</sup> Friedrich Nietzsche, 1908 [1883-1885]. *Also sprach Zarathustra*. Leipzig: Insel Verlag.
- <sup>8</sup> Depuis 2016, le service à thé est exposé au Musée BELvue à Bruxelles.
- <sup>9</sup> Le détail des dons figure au rapport sur l'activité de l'association Henry van de Velde publié dans le Bulletin n° 4-1963 de l'association.
- <sup>10</sup> Herman Daled a été le premier président du Fonds Henry van de Velde asbl, de 2004 à 2019.
- <sup>11</sup> Extrait du rapport sur l'activité de l'association Henry van de Velde présenté à l'Assemblée générale du 19 avril 1961 et publié dans le Bulletin n° 2-1961 de l'association.
- <sup>12</sup> Camille Huysmans est ministre de l'Instruction publique de 1925 à 1927. C'est à son initiative que l'on doit la création de l'ISAD (La Cambre) pour van de Velde en 1926.
- <sup>13</sup> L'association est créée en mai 1959.
- <sup>14</sup> *Der junge van de Velde und sein Kreis, 1883-1893*, Karl Ernst Osthaus Museum, Hagen, 18 octobre-22 novembre 1959.
- <sup>15</sup> Extrait du rapport sur l'activité de l'association Henry van de Velde publié dans le Bulletin n° 3-1962 de l'association.
- <sup>16</sup> La contribution financière de l'association bruxelloise s'élève à 12.000 francs. Voir le Bulletin n°2-1961 de l'association.
- <sup>17</sup> *Henry van de Velde, 1863-1957. Persönlichkeit und Werk*, Kunstgewerbemuseum, Zurich, 6 juin-3 août 1958.
- <sup>18</sup> R-L. Delevoy, Maître de conférences à La Cambre en 1963, opère la sélection des œuvres de l'exposition et signe la plupart des articles du catalogue. Il intègre l'association Henry van de Velde la même année.
- <sup>19</sup> R. Verwilgen, auteur de l'article du catalogue sur l'architecture, décède quelques jours après l'ouverture de l'exposition, le 24 décembre.
- <sup>20</sup> *Henry van de Velde, 1863-1957*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 13 décembre-29 décembre 1963. L'exposition, projetée dès 1962 par l'association Henry van de Velde, est réalisée in extremis par le Ministère de l'Éducation nationale et de la Culture, avec la collaboration de l'association.
- <sup>21</sup> *Henry van de Velde, 1863-1957*, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, 21 mars-24 mai 1964.
- <sup>22</sup> Le recensement est réalisé par Marc Gierst et Anne Van Loo. Une copie en est conservée à la bibliothèque de La Cambre.
- <sup>23</sup> Courrier adressé à Léon Ploegaerts, à la faculté des arts de l'Université d'Ottawa le 28 novembre 1983, conservé à la bibliothèque de La Cambre. L'institut d'architecture quitte La Cambre en 1979 pour former un nouvel institut autonome avant d'intégrer l'Université libre de Bruxelles (ULB) en 2010.
- <sup>24</sup> L'association formule ce projet éditorial dès 1961. *Geschichte meines Lebens*, présenté comme les mémoires de van de Velde, sera édité en allemand en 1962 par Hans Curjel (Munich : R. Piper & Co Verlag). Les mémoires ne seront rétablis et édités en français par Anne Van Loo qu'à partir de 1992.
- <sup>25</sup> Procès-verbal de l'assemblée générale de l'association du 3 avril 1965, conservé à la bibliothèque de La Cambre.
- <sup>26</sup> Ce transfert correspond au don, en 1963 puis en 1965, du fonds de manuscrits, correspondances et documents effectué par Thyl van de Velde à la Bibliothèque royale de Belgique.
- <sup>27</sup> Procès-verbal de l'assemblée générale de l'association du 5 janvier 1973, conservé à la bibliothèque de La Cambre.

<sup>28</sup> Les informations contenues dans ce chapitre, pour la période 2004 à 2014, sont pour une large part issues du texte “Le Fonds Henry van de Velde et l'école de La Cambre : une histoire singulière”. (Carpentier et al. 2015, 9-33).

<sup>29</sup> *Restaurer des archives photographiques* ©La Cambre, 2011.

<sup>30</sup> L'hôtel De Bodt est occupé par l'École de La Cambre depuis 1969.

<sup>31</sup> *Restaurer les grands plans de mobilier, Archives Henry van de Velde, Bruxelles 2019-2020* ©La Cambre, 2020.

<sup>32</sup> L'exposition est accompagnée d'une publication homonyme (Carpentier et al. 2007).

<sup>33</sup> Les droits ont été revendiqués en 2005 auprès de la SABAM.

<sup>34</sup> Mathijs van Houweninge est l'un des treize arrière-petits-enfants de van de Velde.

<sup>35</sup> Mathijs était accompagné de ses enfants, ses cousins et sa mère, Frieda Gouwetor, qui a connu van de Velde.

<sup>36</sup> Helen (1899-1935), Anne (1901-1945) et Thylla van de Velde (1904-1955) sont mortes à cette date.

# La Succession González : 80 ans de promotion d'un patrimoine familial. Création, pérennisation, orchestration

**Amanda Herold-Marme**

Succession González

## Résumé

Aujourd'hui, l'artiste espagnol Julio González (1876-1942) est reconnu pour avoir révolutionné la sculpture du 20<sup>e</sup> siècle, particulièrement en ce qui concerne la sculpture en fer. Néanmoins, lorsqu'il décède subitement à Paris en 1942, son talent n'était reconnu que par un groupe restreint de connaisseurs. De caractère réservé, et peu enclin à l'autopromotion, la reconnaissance mondiale de Julio González s'est construite au fil des décennies après sa disparition. Ce renom a été facilité par le travail de promotion entrepris par les légataires de la Succession González. Cette communication retracera l'activité diverse entreprise par les légataires successifs depuis presque 80 ans. Cette activité se divise en trois phases, correspondant à chaque génération des ayants droit, qui pourraient se qualifier ainsi : une première étape de *création*, suivie d'une deuxième de *pérennisation*, culminant par une troisième phase d'*orchestration* de la notoriété de tout un patrimoine familial.

**Mots-clés** : Julio González, Roberta González, Succession González.

## Abstract

Today, Spanish artist Julio González (1876-1942) is recognized for having revolutionized 20th century sculpture, particularly in iron. However, when he died unexpectedly in Paris in 1942, his talent was only recognized by a small group of admirers, in part because of González's reserved character and aversion to self-promotion. His international renown was forged over the course of the decades following his death. This notoriety was facilitated by the work undertaken by the successive generations of right holders to the González Estate. This article will retrace their diverse promotional work over the past 80 years. The three phases of this activity, corresponding to each generation of right holders, can be described as such: a first period of creation, followed by a second of perpetuation, culminating in a third phase of orchestration of a family legacy.

**Keywords**: Julio González, Roberta González, González Estate.

## LA SUCCESSION GONZALEZ : 80 ANS DE PROMOTION D'UN PATRIMOINE FAMILIAL.

CREATION, PERENNISATION, ORCHESTRATION

Aujourd'hui, l'artiste espagnol Julio González (1876-1942) est reconnu pour avoir révolutionné la sculpture du 20<sup>e</sup> siècle, particulièrement en ce qui concerne la sculpture en fer. Ses œuvres sont conservées dans des musées prestigieux sur plusieurs continents, il fait l'objet d'expositions fréquentes, et ses œuvres sont prisées sur le marché de l'art. Néanmoins, lorsqu'il décède subitement à Paris en 1942, en pleine guerre mondiale, son talent n'était reconnu que par un groupe restreint de connaisseurs. De caractère réservé, et peu enclin à l'autopromotion, la reconnaissance mondiale de Julio González s'est construite au fil des décennies après sa disparition. Ce renom a été facilité aussi par le travail de promotion entrepris par les légataires de la Succession González.

Cette communication retrace l'activité diverse de promotion entreprise avec succès par les légataires de la Succession González depuis presque 80 ans. Alors qu'une certaine continuité règne, nous verrons comment chacune des trois générations des ayants droit met en place des mesures adaptées afin d'atteindre des objectifs précis autour de la mise en avant de l'artiste. La première étape, sous l'égide de Roberta González, fille unique du sculpteur et artiste elle-même, pourrait se qualifier comme une phase de *création* d'un héritage. Ensuite, les ayants droit suivants, Carmen Martinez et Viviane Grimminger, des amies de Roberta, entament une phase de *pérennisation*. Enfin, la phase actuelle d'activité, sous les auspices de Philippe Grimminger, le légataire actuel, pourrait s'appeler un moment de *orchestration* de tout un patrimoine familial.

### 1. La création d'un héritage, un devoir « filial et artistique »

Le 27 mai 1969, Myriam Prévot, co-directrice avec Gildo Caputo de la Galerie de France, écrit à Roberta González pour lui donner des nouvelles de ses « enfants »<sup>1</sup>. Les « enfants » en question sont les sculptures et les dessins de son père, qui venaient de quitter la Galerie Sainenberg à New York en direction de Caracas, où ils allaient être exposés au musée des Beaux-Arts, dans le cadre de l'exposition itinérante « Julio González : Les matériaux de son expression », organisée par Roberta González par l'intermédiaire de la Galerie de France en lien avec diverses institutions culturelles en Amérique et en Europe. Le choix du mot « enfants » pour se référer aux œuvres de son père en dit long sur comment Roberta González concevait sa mission d'ayant droit de l'œuvre de son père ; elle-même en parlait comme relevant d'un devoir à la fois « filial et artistique » (González 1968, n.p.).

#### 1.1 Une carrière coupée dans son élan

Revenons brièvement sur la carrière de Julio González et de son cadre familial. Ayant vendu l'atelier de ferronnerie familial à Barcelone après le décès de leur père, Concordio González, Julio González et son frère aîné Joan, des artisans-orfèvres primés, cherchent à devenir de « vrais » artistes (**Fig. 1**). Ils s'installent à Paris en 1900 avec leur mère et leurs deux sœurs, Lola et Pilar. En poursuivant leur activité artisanale pour subvenir à leurs besoins, les deux frères se lancent dans le dessin et la peinture et intègrent le milieu d'artistes espagnols à Paris, où ils

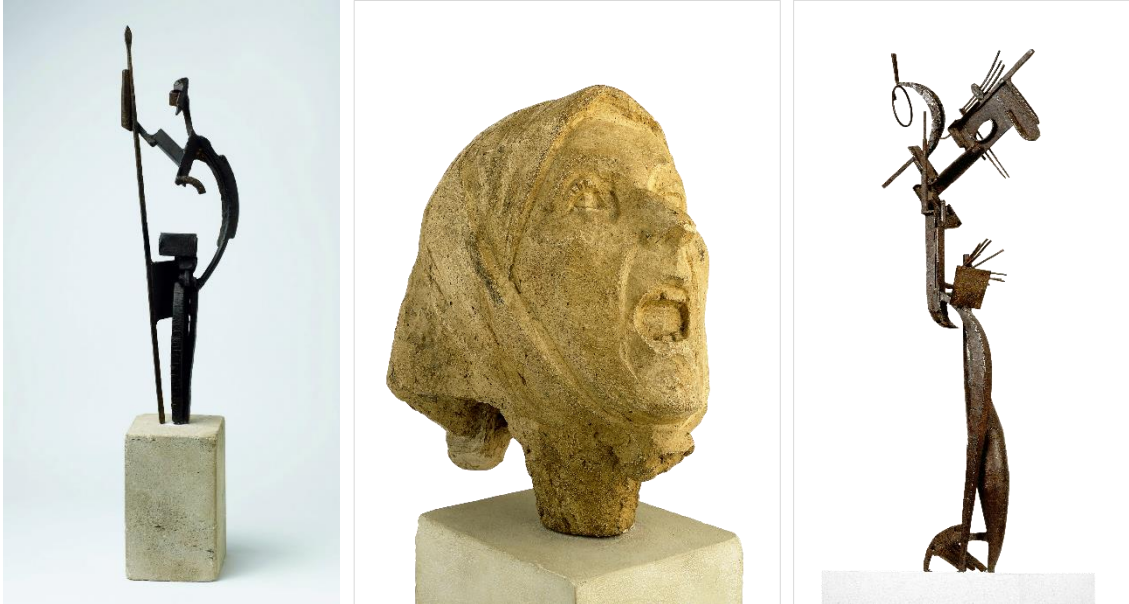
retrouvent entre autres Pablo Picasso, avec qui González partagera une longue amitié et une collaboration artistique féconde. Le potentiel de Joan, auteur des dessins raffinés emblématiques de la Belle Époque, sera interrompu par son décès prématuré en 1908. Très affecté par la perte de son frère aimé, Julio arrête de peindre pendant un temps, et décide de se marier avec Louise 'Jeanne' Berton, une Française qui lui sert de modèle. Naîtra de cette union brève en 1909 Roberta González, fille unique du sculpteur, qui est élevée à Paris par son père et sa famille catalane.



**Fig. 1** Julio González, *Autoportrait*, 1899-1900.  
Charbon sur papier, 38,2 x 25 cm.  
Coll. particulière  
© IVAM.

Le travail artisanal restant toujours son gagne-pain, González poursuit son œuvre artistique dans les années 1910 et 1920, restant fidèle à un style plutôt classique, emblématique du « rappel à l'ordre » ou le *noucentisme* catalan. Il expose un mélange de tableaux, de petites sculptures et d'objets d'art dans les salons et les expositions parisiennes, y compris dans sa première exposition personnelle à la galerie Povolozky en 1922. Ce n'est qu'à la fin des années 1920 qu'il délaisse la peinture et reconnaît la sculpture comme sa véritable voie. En même temps, il adopte des procédés avant-gardistes dans sa création qui alimentent sa créativité. Il applique aussi à ce moment une technique nouvelle, la soudure autogène, à sa production artistique. Ce procédé industriel lui permet de travailler le fer, une de ces matières de prédilection, avec une rapidité et une efficacité inouïe, ouvrant de nouvelles possibilités pour son art.

Fort des leçons tirées du cubisme, de cette technique inédite, et de sa propre vision artistique, González parvient à « dessiner dans l'espace » (González 1931-1932) avec des plaques, des tiges et du fil de fer qui dialoguent avec le vide, devenu un élément constructif à part entière (Fig. 2). Il alterne la sculpture métallique avec la taille de pierre et le modelage (Fig. 3), oscillant entre des œuvres tantôt naturalistes, tantôt au bord de l'abstraction (Fig. 4).



**Figs. 2, 3, 4** À gauche : Julio González, *Don Quichotte*, 1929-1930. Fer forgé et soudé, 43,5 x 12 x 6,5 cm. MNAM (Don de Roberta González, 1966) © Centre Pompidou, MNAM-CCI/Philippe Migeat/Dist. RMN-GP. Au centre : Julio González, *Tête Montserrat Criant*, 1942. Plâtre, 31 x 20 x 30 cm © IVAM Centre Julio González. À droite : Julio González, *Femme au miroir*, 1937. Fer forgé, soudé, 203,8 x 60 x 46 cm. IVAM (Donation C. Martinez et V. Grimminger, Paris) © IVAM Centre Julio González.

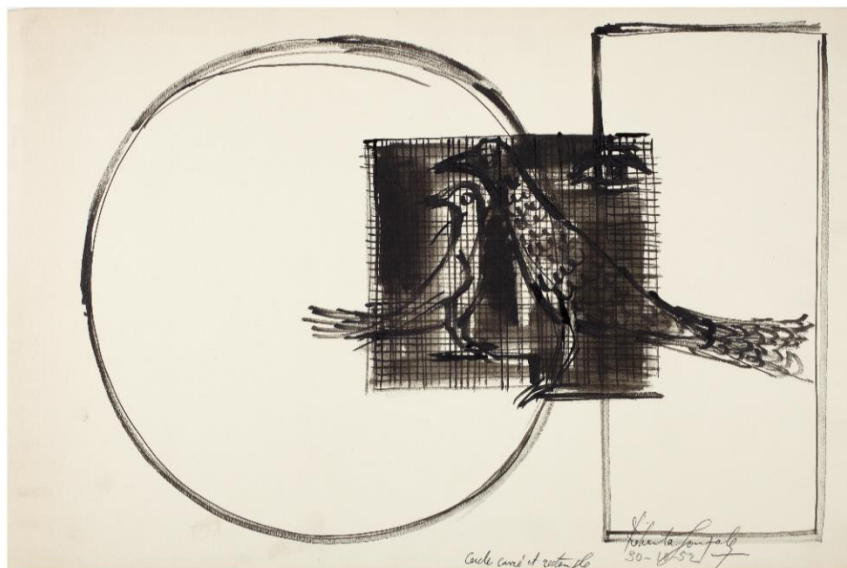
Cet épanouissement favorise le succès pour Julio González. En 1929, il signe son premier contrat avec la Galerie de France, puis fait l'objet d'une série d'expositions personnelles et collectives importantes, à Paris, en Europe et aux États-Unis. Ses œuvres commencent à être acquises par des collectionneurs et conservateurs avisés, de Christian Zervos, galeriste et éditeur de *Cahiers d'art*, à Alfred Barr, directeur du Museum of Modern Art (MoMA) de New York. Mais cet élan est coupé par l'arrivée de la Deuxième guerre mondiale. Julio González décède subitement le 27 mars 1942 à Paris, loin de sa fille et ses sœurs dont il vivait séparé à cause des réalités de la guerre<sup>2</sup>.

## 1.2 González considéré à sa juste valeur : les monographies de l'après-guerre

Si son père avait atteint un certain « succès moral » (González 1955, n.p.) de son vivant, c'était en quelque sorte malgré lui. Selon sa fille, il restreignait l'accès de son atelier, ne se sentant jamais assez légitime ou prêt à montrer son travail. Compte tenu de son refus de l'autopromotion, le critique Léon Dégand l'appelle un « méconnu volontaire » (Dégand 1946, 6, *apud* Léal 2007, 16).

Dans l'après-guerre, Roberta, dévastée par la perte de son père, se met à honorer sa mémoire, tout d'abord en reprenant son propre travail artistique. En effet, Julio González

soutenait vivement les aspirations de sa fille, elle se forme auprès de lui. Il lui disait (selon elle) « tu seras peintre et tu réaliseras en tant que peintre ce que ni ton oncle, ni moi-même, ne sommes parvenus à exprimer en peinture » (González 1971, 83). Ayant été très influencée par le style de son père de son vivant, elle recherche alors sa propre voie artistique, en faisant une « synthèse »<sup>3</sup> de l'abstraction et la figuration. Des œuvres comme *Cercle, carré et rectangle* (1952) (**Fig. 5**) ou *Léda n°2* (1952) (**Fig. 6**) témoignent de cette prise de distance de la réalité observée. Roberta González fait alors l'objet d'une série d'expositions personnelles, notamment, dans les galeries Jeanne Bûcher (1948), Colette Allendy (1951) (**Fig. 7**), et Nina Dausset (1954).



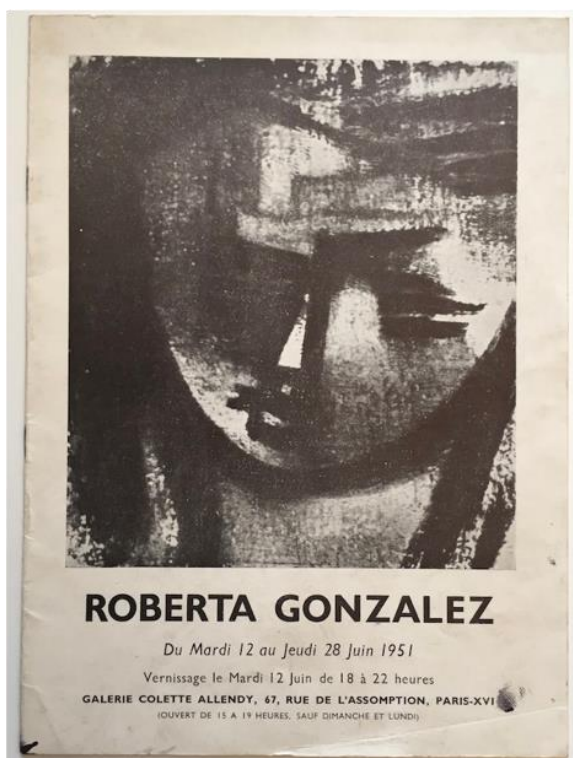
**Fig. 5** Roberta González, *Cercle, carré et rectangle*, 1952. Encre, 32,7 x 50,5 cm. IVAM (Donation C. Martinez et V. Grimminger, Paris) © IVAM.

En même temps qu'elle essaie de se forger une place sur la scène parisienne, elle s'active pour que son père puisse être reconnu enfin à sa juste valeur. À l'inverse de son père, Roberta González ouvre grand les portes de la maison-atelier familial et entretient une correspondance régulière avec de nombreux admirateurs du sculpteur, allant de jeunes artistes comme l'Américain David Smith ou l'Espagnol Eusebio Sempere, aux conservateurs, critiques, chercheurs et galeristes de renom. Ses archives et ses carnets inédits, où elle documente méticuleusement son activité quotidienne de 1951 jusqu'à sa mort, attestent de l'ampleur de ce travail.

À partir de ce réseau international qu'elle tisse autour de l'œuvre de son père, une série de rétrospectives consacrées à Julio González s'organisent dans des institutions prestigieuses, à commencer par le Musée national d'art moderne (MNAM) à Paris en janvier 1952. L'implication concrète de Roberta González dans le projet, monté en moins d'un mois, est considérable. Dès le lendemain de la confirmation du projet, communiquée le 15 décembre 1951, elle se met au recensement des œuvres, qui n'étaient pas systématiquement titrées ou datées, et qui n'avaient pas encore été répertoriées<sup>4</sup>. Elle s'occupe aussi de la restauration et du nettoyage des œuvres, en « pest[ant] contre papa qui prenait si peu soin de ses sculptures »<sup>5</sup>. Elle refuse l'aide des autres pour ce travail ingrat, préférant tout faire elle-même, s'estimant la seule capable de rester « près de l'idée de mon père »<sup>6</sup>.



**Fig. 6** Roberta González, *Léda n° 3*. Huile sur toile, 146 x 97 cm. IVAM (Donation C. Martinez et V. Grimminger, Paris) © IVAM.



**Fig. 7** Couverture du catalogue de l'exposition Roberta González, galerie Colette Allendy, Paris, 1951 © Succession González.

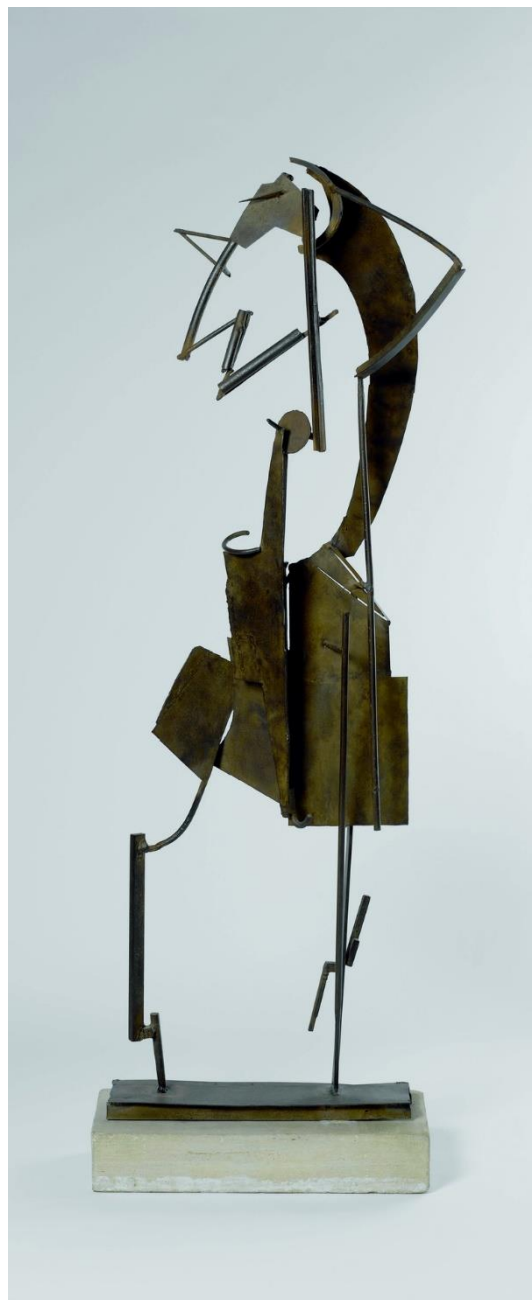


Le 29 décembre 1951, elle fait part de son appréhension : « J'ai tant attendu cette rétrospective, et maintenant j'ai un peu peur...quelle sera la réaction générale ? Nous verrons, nous verrons... »<sup>7</sup>. Cette exposition marquera une étape importante pour la conquête du véritable renom de González (**Fig. 8**). Comme le remarque Yvonne Zervos, galeriste et femme de critique et galeriste Christian Zervos, des admirateurs précoces de González : « Nous le savions grand, mais pas à ce point » (R. González 1955). Cette première rétrospective ouvre le chemin de toute une série d'autres, notamment au Stedelijk Museum à Amsterdam en 1955 puis au Museum of Modern Art (MoMA) à New York en 1956.



**Fig. 8** Inauguration de l'exposition consacrée à Julio González, Musée national d'art moderne, Palais de Tokyo, Paris, 1952. Archives Julio González, IVAM © H. Guilbaud.

Ces premières rétrospectives servent également à faire entrer les œuvres de González dans les collections muséales. Par exemple, à l'issue de la rétrospective de 1952, le MNAM acquiert *L'Ange, l'insecte, la danseuse*, une sculpture en fer de 1935 (**Fig. 9**), puis l'année suivante, la *Tête de Montserrat* (1942) (fig. 3). A la suite de ce deuxième achat, Roberta González fait don en 1953 de la sculpture linéaire, *Femme se coiffant* (1931) (**Fig. 10**) suivi d'un lot de cinq dessins en 1955. Ce modèle d'exposition-acquisition-donation se répète à multiples reprises dans les années à venir, notamment, au MoMA en lien avec la rétrospective de 1956, et à la Tate après l'exposition importante de 1970.



**Figs. 9 et 10** À gauche : Julio González, *L'Ange, l'insecte, la danseuse*, 1935. Fer soudé, 163 x 41 x 35 cm. MNAM (Achat 1952) © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Bertrand Prévost.  
À droite : Julio González, *Femme se coiffant I*, 1931. Fer forgé et soudé, 168,5 x 54 x 27 cm. MNAM, Don de Roberta González, 1953 © MNAC Barcelone, 2009.

### 1.3 Vers une diffusion plus importante : les fontes

Au-delà du « succès moral », ces expositions frayent le chemin vers le « succès matériel » (R. González 1955) qui avait échappé González de son vivant. En effet, en parallèle des expositions tenues dans les musées, une autre vague se déroule dans les galeries parisiennes, européennes et américaines. Des collectionneurs avisés du monde entier souhaitent désormais acquérir ses œuvres. Or, ce sculpteur ayant trouvé sa vocation tardivement n'a laissé que quelques 250 sculptures avant sa mort prématurée. C'est pourquoi Roberta González prend la décision de faire des fontes numérotées et limitées de certaines sculptures de son père, en choisissant les fonderies les plus réputées.

Là encore, la double nature de sa mission se manifeste. Elle veille scrupuleusement à la réalisation des fontes avec à la fois, l'attention d'une fille assurant la continuité de la lignée familiale, et d'une artiste ayant secondé son père dans son travail pendant de très nombreuses années, parfaitement au courant de sa technique et de son exigence. Roberta explique que ce choix, controversé, est pris afin de respecter les souhaits de son père, ayant souvent émis le désir de faire des fontes de ces œuvres, mais n'ayant jamais eu les moyens de le faire (R. González 1968). Hans Hartung, le peintre abstrait allemand et premier mari de Roberta González, ayant également bien connu son beau-père, soutiendra ses propos, et la décision de Roberta de rendre l'œuvre de son père accessible à un plus grand public (Hartung 1961).

Le « succès matériel » de l'œuvre de González à partir des rétrospectives des années 1950 permet ainsi d'exaucer, de manière posthume, son rêve de faire des fontes en bronze. Cela mène à plus de visibilité par plus d'expositions, plus d'acquisitions et plus de donations. En effet, à la suite des premières donations ponctuelles des années 1950, Roberta González fait une série de dons plus conséquents à partir des années 1960 et 1970, aux institutions privées et publiques françaises comme le MNAM (quelques 200 œuvres données entre 1964-1969)<sup>8</sup> et à la Fondation Maeght (quelques 140 œuvres en 1972). Sa générosité lui vaut le titre de grand donateur en 1968 puis sa nomination en tant que « Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres » par le Ministère des Affaires Culturelles en 1971.

Cette générosité s'étend également aux institutions étrangères, entre autres, le MoMA et la Tate Gallery, le prédécesseur de la Tate (*González Gift* 1972). Elle n'oublie pas non plus le pays natal de son père. Après des hésitations à travailler avec le gouvernement franquiste<sup>9</sup>, elle finit par collaborer avec les instances culturelles espagnoles sur une série d'expositions de son père à partir de 1960, puis elle fait des dons importants à la fin de sa vie au Museo de Arte Contemporáneo de Madrid (1971), et au Museo de Arte Moderno de Barcelona (1974)<sup>10</sup>.

## 2. La pérennisation de l'héritage de González : la Succession en dehors de la sphère familiale

Ces dernières donations sont réalisées en étroite collaboration avec la galeriste Carmen Martinez et la journaliste Viviane Grimminger. N'ayant pas d'enfants, et subissant des problèmes de santé de plus en plus aigus au fil de sa vie, Roberta González partage progressivement sa mission avec ses amies. A sa mort en 1976, elle leur confiera la gestion de la Succession González. Ce deuxième chapitre dans l'histoire de la Succession peut être caractérisé comme emblématique de la pérennisation de la place de Julio González dans

l'histoire de l'art, notamment, par des publications scientifiques et l'ouverture d'un musée qui porte son nom.

### 2.1 Une plus grande place aux projets scientifiques

La première action concrète menée en ce sens sera la publication des premiers catalogues raisonnés de son œuvre. Il s'agit de l'aboutissement du travail de recensement entamé par Roberta dans l'après-guerre, notamment autour de l'exposition de 1952. A cette occasion, elle relate dans ses carnets qu'elle s'aperçoit en consultant d'anciens numéros de *Cahiers d'art* qu'elle s'est trompée sur les dates attribuées aux sculptures qu'elle avait remis au MNAM<sup>11</sup>. Cet épisode montre les limites de son approche « filiale » pour gérer l'œuvre de son père, basée sur son expérience et ses souvenirs personnels. Malgré le dévouement de Roberta, le passage de la Succession en dehors de la sphère familiale favorisera le développement d'une approche scientifique autour de l'œuvre de Julio González.

Le premier catalogue raisonné, celui consacré aux dessins, est publié par Josette Gibert aux Éditions Carmen Martinez, maison d'édition qui opère en lien avec sa galerie, en 1975<sup>12</sup>. Il est suivi de la publication en 1987 du catalogue raisonné des sculptures par l'historien de l'art allemand Jörn Merkert. L'ample correspondance conservée dans les archives de la Succession atteste du soutien et de l'engagement actif de Carmen et Viviane, qui mettent à disposition les œuvres et les fonds documentaires et photographiques de la Succession afin de mener à bien cet ambitieux projet. Il est de même pour les projets d'autres chercheurs comme Margit Rowell, dont les nombreuses publications et expositions contribuent grandement à la revalorisation de l'œuvre de González comme une étape essentielle dans le développement de la sculpture contemporaine, notamment lors d'une rétrospective au Solomon Guggenheim Museum de New York en 1983.

Depuis le début des années 2000, la Succession apporte aussi son soutien à l'historien de l'art Tomás Llorens dans l'élaboration d'une nouvelle série de catalogues raisonnés de Julio González. Ces volumes adoptent une approche globale, mêlant tout type d'œuvre dans des tomes organisés de manière chronologique. Il est à noter que cette série de catalogues, dont le premier tome voit le jour en 2007, et le quatrième en 2019, est toujours en cours.

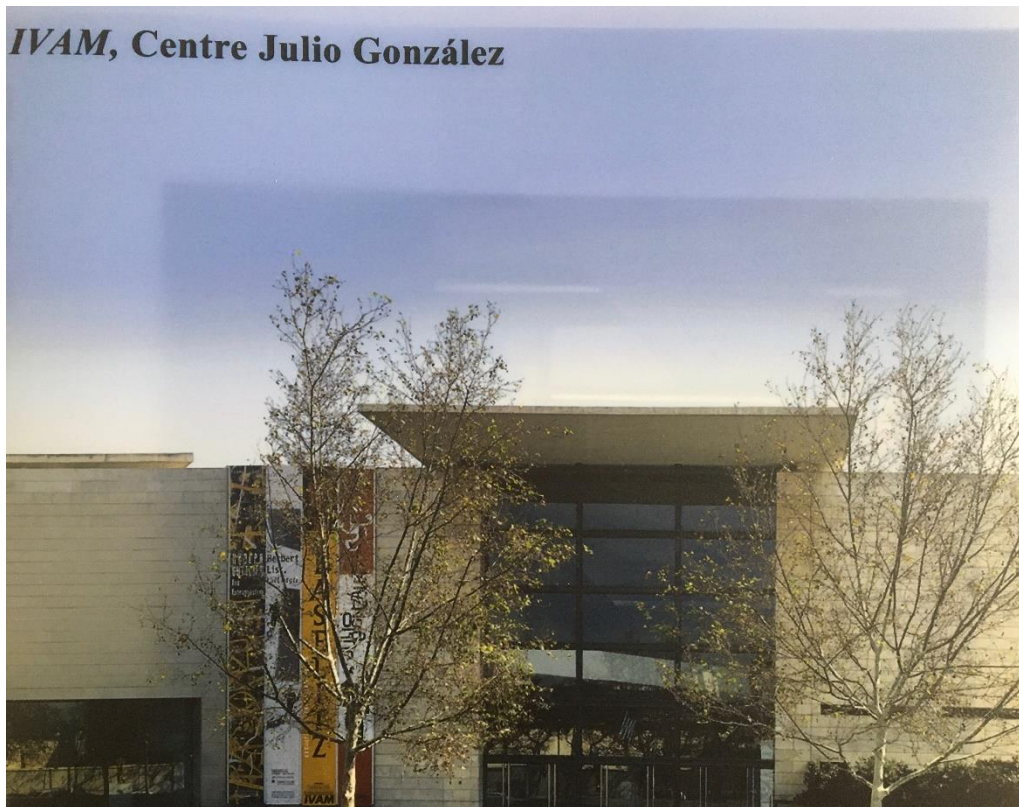
### 2.2 Le centre Julio González, à Valencia

Tomás Llorens est une figure clé dans l'histoire de la Succession González à de nombreux égards, et notamment en ce qui concerne l'autre projet phare de l'époque de Carmen Martinez et Viviane Grimminger, à savoir, la création d'un musée au nom de Julio González. Carmen Martinez et Viviane Grimminger poursuivent et complètent dans un premier temps des donations faites par Roberta, à des institutions diverses allant du MNAM aux musées espagnols. Elles poursuivent aussi le même modèle d'acquisition/donation instauré par Roberta, avec par exemple le musée de Grenoble, qui reçoit dix dessins de leur part à la suite de l'achat du bronze *La Grande Faucille* (1937) en 1985.

Roberta González avait toujours rêvé de créer un espace muséal permanent pour l'œuvre de son père. L'inauguration de la salle González en 1966 au sein du MNAM constitue une grande fierté pour elle<sup>13</sup>. S'inscrivant dans cette lignée, Carmen et Viviane souhaitent faire un don conséquent des œuvres et des archives qui restent sous leur responsabilité à une seule

institution. Un projet dans ce sens visait l'ouverture d'un musée à Bormes les Mimosas, dans le Var. Ce village sur la Côte d'Azur était lié à l'histoire familiale du fait que Roberta González y passait ses vacances, ayant fait construire une villa moderniste à partir de ses propres plans dans les années 1960<sup>14</sup>. Il s'agissait d'un musée de 3.500 m<sup>2</sup> à l'entrée du village sur un terrain leur appartenant, qui devait accueillir des salles consacrées aux œuvres de Roberta, Julio et à des expositions temporaires. Alors que le projet est accueilli avec enthousiasme par le maire, il est refusé à trois reprises par les Bâtiments de France, la DDE et la préfecture, trouvant l'architecture choquante, car trop moderne (Dupouy 2012, p. 78-79). Elles finissent par faire don du terrain à la ville ; c'est à cet endroit que s'est créé le parc González, classé aujourd'hui « Jardin remarquable ».

Finalement, le musée verra le jour dans le pays natal de la famille González. En effet, l'Espagne, libérée enfin de 36 ans de dictature, cherche dans les années 1980 à rattraper son retard en matière de culture contemporaine, et à récupérer le patrimoine des créateurs partis pour des raisons artistiques ou politiques, comme c'était le cas de González. C'est ainsi que le projet de *l'Institut Valencià d'Art Modern (IVAM)* voit le jour, bien que la famille González n'ait aucune attache avec la ville de Valencia. La prestigieuse donation de quelques 400 œuvres et de milliers de pièces d'archives faite à la fin des années 1980, et complétée en 1993, constitue le noyau de la collection du musée qui sera baptisé « Centre Julio González », et qui deviendra l'un des musées d'art modernes les plus importants de la péninsule (**Fig. 11**). Depuis son ouverture à nos jours, l'IVAM centre Julio González valorise les collections de González en organisant des expositions permanentes et temporaires de son œuvre, sur le site et hors les murs<sup>15</sup>.



**Fig. 11** IVAM Centre Julio González, 2000  
© Juan García Rosell, J.C. Pestano.

Après le décès de Carmen Martínez en 1996, Viviane Grimminger poursuit inexorablement son engagement auprès de l'IVAM, notamment, en collaborant sur de nouvelles initiatives afin d'accroître le renom et la visibilité de González et du musée. En 2000, Viviane Grimminger et le directeur de l'époque, Kosme de Barañano, instaure le Prix González, destiné à reconnaître un jeune talent ayant contribué au développement de l'art contemporain. Le lauréat reçoit une édition spéciale de la sculpture *Femme à l'amphore II* de González et fait l'objet d'une exposition monographique à l'IVAM. Cette initiative qui contribue à la qualité du programme de l'IVAM en soulignant le lien entre González et la création contemporaine montre l'importance d'une collaboration constante entre la Succession et les institutions où les œuvres de González ont fait l'objet de donations.

### 3. La Succession González aujourd'hui : l'orchestration d'une notoriété collective à l'ère numérique

Bien que la majorité des œuvres et des archives de la famille González soient aujourd'hui conservées dans des collections publiques et privées prestigieuses, la mission de promotion de la Succession González perdure. Depuis 2013<sup>16</sup> sous l'égide de Philippe Grimminger, le troisième chapitre de la Succession González correspond à un moment d'orchestration de la notoriété non seulement de Julio González, mais aussi de toute la famille González.

#### 3.1 La mise en avant de la « dynastie González »

Ayant d'abord obtenu une notoriété internationale pour l'œuvre de Julio González, la promotion de toute cette famille d'artistes s'impose. Il s'agit encore une fois d'une mission dans la continuité des efforts des ayants droit précédents. En effet, après la découverte d'une cache de ses œuvres en 1957, Roberta González s'engage à défendre l'œuvre de son oncle Joan aussi. Elle fait rentrer ses œuvres dans des collections comme la Tate, la Fondation Maeght et le Musée d'Art Moderne de Barcelone, ouvrant le chemin pour sa réhabilitation (*González Gift 1972, Joan González 1998*). La plus grande fierté de Roberta dans ce sens était la donation de ses dessins au musée du Louvre en 1969 ; elle écrit alors à Hartung et sa femme, l'artiste Ana-Eva Bergman : « Mon oncle Joan González, dessinateur de grand talent est entré au Cabinet des Dessins du Musée du Louvre !!! A l'unanimité ! qu'en dis-tu ? 22 pastels et gouaches très beaux. Ah ! Ah ! Quelle revanche sur le sort ! »<sup>17</sup>. Selon leur habitude, ces dons seront complétés par Carmen et Viviane, notamment, auprès du MNAC de Barcelone en 1998, autour d'une rétrospective de l'artiste.

Parmi les 400 œuvres données à l'IVAM figurent aussi des œuvres de Joan, Roberta et même de Concordio González, père de Joan et Julio. Il est à noter que Roberta accompagnait parfois ses donations de ses propres œuvres, par exemple, celles auprès de la Fondation Maeght (**Fig. 12**) et du MNAM. De même, le déroulement de certaines expositions de son père allait de pair avec des expositions de ses propres œuvres, notamment, à Barcelone et à Madrid en 1960, alors qu'elle y organisait aussi les premières expositions de son père en Espagne.



**Fig. 12** Roberta González, *Ils la cherchèrent longtemps puis la trouvèrent dans la lune*, 1969.

Aquarelle et encre de Chine, 50 x 64,9 cm.

Fondation Maeght, Donation Roberta González 1972 © Fondation Maeght.

Vers la fin de sa vie, elle lance des initiatives autour des trois González, à commencer par une exposition du même nom à la galerie de France en 1965. La deuxième a lieu en Espagne en 1968, à la Galería del Ateneo de Madrid puis au Palau de la Virreina de Barcelona, en même temps que l'ouverture du Musée Espagnol d'Art Contemporain. Un extrait d'une lettre adressée à cette époque à l'artiste Eusebio Sempere, qui devient un proche de Roberta, explique l'ampleur de son travail :

J'ai toujours beaucoup de travail. Maintenant, nous préparons l'exposition de nous trois à la Galerie de France pour le printemps de 1971. A cette occasion nous ferons un livre "Musée de Poche" pour chacun de cette fameuse dynastie...Je suis aussi en train d'attendre le livre sur mon père édité par Fabbri, à Milan – et l'autre par Polígrafa de Barcelone sur les trois<sup>18</sup>. Et quelques autres... Enfin, avec une chose ou une autre, je suis toujours en train de travailler [durement] chaque jour. Mais la peinture, elle, va mal depuis trois ou quatre mois – quelle misère. De toute façon, ma situation artistique ne changera en rien le cours de notre monde!<sup>19</sup>

Aujourd'hui, la mise en avant du travail de Roberta González, ayant priorisé la promotion de l'œuvre des autres au détriment de sa propre carrière, constitue aussi l'un des axes de travail prioritaires de la Succession González, comme Philippe Grimminger le signale dans son texte édité dans le catalogue de « Julio González en Famille » en 2008 (Grimminger 2008, 10). Il s'agit d'une vaste exposition de quelques 400 œuvres de Julio, Joan et Roberta González organisée au château de Tours par Philippe Grimminger avec les fonds de la Succession. Ensuite, les fonds de

la Succession ont contribué à deux expositions importantes en 2012, notamment, « Roberta y Julio González » à l'IVAM, qui marque la première exposition particulière de Roberta dans un musée public, puis « Roberta González : Le regard de la mémoire » au musée des Arts et d'histoire de Bormes les Mimosas.

Plus récemment, l'engagement politique de l'œuvre de Roberta et Julio González a été mis en valeur dans l'exposition très visitée « Picasso et l'exil : une histoire de l'art espagnol en résistance », organisée aux Abattoirs à Toulouse en 2019, à nouveau avec les fonds de la Succession<sup>20</sup> (Fig. 13). Un dessin de Roberta González, *Jeune fille sévère* (1937), a même été choisie pour orner les dépliantes de l'exposition (Fig. 14).



Fig. 13 Salle González, Dessins et peinture de Roberta González et trois sculptures de Julio González, « Picasso et l'exil : Une histoire de l'art espagnol en résistance », Les Abattoirs, Toulouse, 2019 © Les Abattoirs, 2019.



Fig. 14 (à droite) Roberta González, *Jeune fille sévère*, 1937, publicité pour « Picasso et l'exil : Une histoire de l'art espagnol en résistance », Les Abattoirs, Toulouse, 2019.



### 3.2 La Succession comme centre de ressources

La collaboration avec le musée des Abattoirs est un exemple parmi beaucoup d'autres<sup>21</sup> de la manière dont la Succession cherche toujours à faire vivre sa collection, et à valoriser le patrimoine artistique des González en lien avec des institutions partenaires. Mais au-delà des prêts d'œuvres, la stratégie actuelle consiste à faire le lien entre tous les acteurs de l'univers González – les institutions culturelles, les galeries et maisons de vente, les collectionneurs et les historiens de l'art – afin d'optimiser la promotion, la diffusion et la défense de toute cette famille d'artistes.

La Succession conçoit sa raison d'être comme celle d'un centre de ressources pour la famille González. Ces ressources sont de nature artistique, documentaire, et relationnelle. Afin d'optimiser la mise en valeur et l'utilité de ces ressources, Philippe Grimminger, expert du numérique, met l'accent sur la professionnalisation et les nouvelles technologies.

La Succession met en place de nouveaux systèmes et outils numériques qui visent une efficacité et une traçabilité accrues des activités, qu'il s'agisse des expositions ou de la délivrance des certificats. Cette professionnalisation va de pair avec la numérisation des fonds et de la création d'un répertoire numérique des œuvres de Julio et de Roberta González. Loin des fiches manuscrites d'autrefois, ce répertoire est essentiel pour garder l'historique des œuvres qui se dispersent de plus en plus rapidement dans un marché de l'art mondial. La technologie est mise désormais au service des missions de promotion et de défense de l'œuvre.

Un volet important du travail de la Succession est de maintenir un dialogue constant avec les institutions ayant reçu des donations. Rares sont les musées n'ayant pas évolué de manière importante depuis le moment des donations. Par exemple, la Tate, l'IVAM et le Centre Pompidou, qui abrite depuis 1977 les collections du MNAM, se composent désormais de plusieurs lieux d'exposition. Des échanges réguliers s'imposent pour assurer la mise en valeur continue des œuvres de la famille González dans le respect de l'esprit des donations, aussi bien dans les espaces physiques des musées que dans leur stratégie de communication numérique.

En effet, la Succession investit de plus en plus les médias numériques et les réseaux sociaux pour optimiser sa mission de promotion. Elle cherche à faire valoir une vue d'ensemble de l'univers González auprès d'un public plus divers et plus vaste. Ce volet de l'activité, mené aussi en lien avec les institutions partenaires, est plus essentiel que jamais, compte tenu de la baisse de fréquentation voire de la fermeture des sites culturels dû à la pandémie.

Depuis 80 ans, la Succession González a contribué à ce que Julio González soit reconnu à sa juste valeur sur la scène internationale, et que Roberta et Joan González bénéficient d'un renom grandissant. En 2008, autour de l'exposition « Julio González en famille » à Tours, Philippe Grimminger écrit que « l'art est fait de liens [...] il ne reproduit pas le passé, il le continue » (Grimminger 2008, 10). Cette phrase capte bien la philosophie de cette Succession atypique et performante qui dans ses phases successives a toujours fait preuve d'un profond dévouement aux artistes et d'une capacité à adapter son approche aux enjeux socio-artistiques en constante évolution, afin d'optimiser la promotion et la défense du patrimoine de la famille González.

## Bibliographie

- Alley, Ronald (coord.). 1972. *The González Gift to the Tate Gallery: Drawings by Joan and Julio González*, cat. exp. London : The Tate Gallery.
- Arean, Carlos (coord.) 1968. *Joan González, Julio González, Roberta González*, cat. exp. Madrid: Sala de Santa Catalina del Ateneo et Barcelona, Palacio de la Virreina, Barcelona, Cuadernos de arte.
- Degand, Léon. 1946. Un méconnu volontaire : Julio González. *Juin*, no. 37 (29 octobre 1946), p. 6.
- Donación González: Ayuntamiento de Barcelona Museo de Arte Moderno*, Barcelona, Sadagcolor, 1974.
- Dupouy, Raphael. 2012. Une occasion manquée. In *Roberta González : Le Regard du mémoire*, cat. exp. Bormes les Mimosas : Musée Arts et Histoire.
- González, Roberta. 1969 [1968]. Quelques notes sur González, sculpteur. In *Julio González, 1876-1942, les matériaux de son expression I*, catalogue de l'exposition itinérante.
- González, Roberta. 1971. Mon Oncle, Joan González. In Descargues, Pierre, *Joan González*. Paris : Le Musée de Poche.
- González, Roberta. 1959 [1955]. Mon Père, Julio González. In *Julio González*, cat. exp. Paris : Galerie de France.
- Grimminger, Philippe. 2008. Julio González en famille. In *Julio González en famille*, cat. exp. Tours : Château de Tours.
- Hartung, Hans. 1969. Propos recueillis par la galerie de France en 1961. In *Julio González, 1876-1942, les matériaux de son expression I*, catalogue de l'exposition itinérante.
- Herold-Marme, Amanda. 2015. Roberta González : un parcours artistique forgé par la guerre. *Lettre du séminaire Arts et Sociétés*, 73 (15 avril 2015). URL : <https://www.sciencespo.fr/artsetsocietes/fr/archives/539>
- Herold-Marme, Amanda. 2012. Une artiste franc-tireur. *Roberta González. Le Regard de la mémoire*, cat. exp. Bormes les Mimosas : Musée Arts et Histoire.
- Joan González, 1868-1908 : pintures, escultures, dibuixos*, cat. exp. Barcelona: Museo National de Arte de Cataluña, 1998.
- Léal, Brigitte (coord.) 2007. *Julio González*, cat. exp. Paris : Centre Pompidou / Musée National d'Art Moderne.
- Pradel, Marie Noëlle. 1966. La Donation González au Musée National d'art moderne. Extrait de *La revue du Louvre*, 1 (1966).
- Prat, Jean-Louis. 1972. *Donation González*, cat. exp. St. Paul de Vence : Fondation Maeght.
- Roberta González. Le Regard de la mémoire*, cat. exp. Bormes les Mimosas : Musée Arts et Histoire, 2012.
- Llorens, Tomás (coord.). 2012. *Roberta y Julio González*, cat. exp. Valencia : Institut Valencià d'Art Modern (IVAM).

## Documents :

Fonds de la Succession González.

Fonds des Archives Hans Hartung, Fondation Hartung Bergman, Antibes.

Fonds des Archives González, l'IVAM Centre Julio González (Valencia, Espagne).

---

## NOTES

<sup>1</sup> Lettre de Myriam Prévot à Roberta González, datée du 27 mai 1969, Archives Succession González.

<sup>2</sup> Sur la famille González pendant la guerre, voir Herold-Marme 2015.

<sup>3</sup> Roberta González, carnets inédits, le 22 janvier 1951, Archives Succession González.

<sup>4</sup> Roberta González, carnets inédits, le 15 décembre 1951, Archives Succession González.

<sup>5</sup> Roberta González, carnets inédits, le 17 décembre 1951, Archives Succession González.

<sup>6</sup> Roberta González, carnets inédits, le 22 décembre 1951, Archives Succession González.

- <sup>7</sup> Roberta González, carnets inédits, le 29 décembre 1951, Archives Succession González.
- <sup>8</sup> Voir Pradel 1966.
- <sup>9</sup> Voir Herold-Marme 2015.
- <sup>10</sup> Il s'agit des institutions prédécesseurs du Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) de Madrid et du Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) respectivement.
- <sup>11</sup> Roberta González, carnets inédits, le 8 janvier 1952, Archives Succession González.
- <sup>12</sup> La sortie du catalogue s'accompagne d'expositions à la galerie Carmen Martinez et à la galerie de France.
- <sup>13</sup> Lettre de Roberta González à Bernard Dorival, datée du 4 mars 1966, Archives Succession González.
- <sup>14</sup> Voir Herold-Marme 2012, p. 12-17.
- <sup>15</sup> Par exemple, une exposition de dessins de Julio González de la collection de l'IVAM a été organisée à la Fundació Vila Casas de Barcelone en 2019.
- <sup>16</sup> Alors qu'il devient légataire officiel au décès de sa tante, Viviane, en 2012, Grimminger l'assistait depuis le début des années 2000, occupant un rôle de plus en plus important face à ses problèmes de santé.
- <sup>17</sup> Carte postale de Roberta González à Anna-Eva Bergman-Hartung, datée du 21 juillet 1969, *Archives Hans Hartung*, Antibes, FHB, pièce 2399.
- <sup>18</sup> Il s'agit de Vicente Aguilera Cerni, *Julio, Joan, Roberta González : itinerario de una dinastía*, Barcelona, Polígrafa, 1973.
- <sup>19</sup> Lettre de Roberta González à Eusebio Sempere, datée du 15 juin 1970, Archives Julio González, Bibliothèque de l'IVAM, dossier 45, pièce 26\_01. Nous traduisons.
- <sup>20</sup> Cette exposition devait être reprise au Museo de Arte Moderno au Mexique en 2020.
- <sup>21</sup> D'autres prêts récents ont permis ou enrichi la représentation de la famille Gonzalez à des manifestations telles « Picasso, Baigneuses et Baigneurs » au musée des Beaux-Arts de Lyon (2020), « Hans Hartung, la fabrique du geste » au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (2019-2020), « Picasso spectacle ! » à l'Arkas Art Center d'Izmir, Turquie (2019), « Guernica » au Musée national Picasso Paris, Picasso (2018), et « González et ses amis » au Gemeentemuseum, La Haye (2017).

# Banco de Arte Contemporânea MGCC. Espólios documentais de artistas: fundos de relações em potência.

**Sara Antónia Matos**

Directora Atelier-Museu Júlio Pomar; Coordenação Técnico-científica BAC  
IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa

## **Resumo**

A partir de uma apresentação do BAC – Banco de Arte Contemporânea, e do trabalho que aí está a ser desenvolvido, vão dar-se exemplos de como as diversas formas de aproximação aos arquivos e aos espólios dos artistas se revertem em metodologias de abordagem não-convencionais, nomeadamente para a curadoria e a investigação, por vezes potenciando novos olhares e formas de leitura sobre as obras e sobre as narrativas já tecidas.

**Palavras-chave:** Curadoria; Prática; Experimentação táctil; Potenciação de discursos e representações.

## **Abstract**

Based on a presentation of the BAC - Contemporary Art Bank, and the work that is being developed there, examples will be given of how the various approaches to archives and artists' collections are converted into unconventional methodologies, namely for curatorship and research, sometimes enhancing new ways of seeing and reading the works and the narratives already woven in their respect.

**Key-words:** Curatorship; Practice; Tactile experimentation; Potenciation of discourses and representations.

**BANCO DE ARTE CONTEMPORÂNEA MGCC.**  
**ESPÓLIOS DOCUMENTAIS DE ARTISTAS: FUNDOS DE RELAÇÕES EM POTÊNCIA.**

Gostava antes de mais de situar o ponto de vista de onde falo e a posição que ocupo relativamente à questão dos espólios documentais de artistas, que para todos os efeitos, no seu conjunto, constituem bancos de dados e arquivos. O Banco de Arte Contemporânea é um arquivo que reúne espólios documentais de artistas e de outros profissionais da área, com a ambição de vir a ser um centro de investigação de referência. Como todos os arquivos, aquilo que à primeira vista os define é serem, instituírem, conterem em si, um fundo de relações em potência.

Esta ideia de haver uma matéria em potência, que poderia ser pensada como um magma, dentro de um arquivo onde podem ser forjadas relações e onde se podem entretecer ligações de várias índoles, não é estranha à actividade de investigação nem à curadoria. Portanto, a criação do Banco de Arte Contemporânea, e a sua construção e estruturação de raiz, constituiu naturalmente um desafio para mim e para a equipa: o Pedro Faro, que comigo o estrutura e dirige técnico-cientificamente, e as arquivistas Marta Guerreiro e Stefanie Gil Franco, que procedem à catalogação e tratamento dos materiais. Para mim, em particular, esse desafio está associado ao meu percurso e vertente de investigadora, no sentido mais académico e teórico, mas também à vertente prática mais associada à curadoria – a qual em si não dispensa uma componente de reflexão e investigação teórica. Assim, neste lugar/posição em que me encontro:

- assumo a prática (o contacto, a proximidade com os materiais) como base fundamental de todo o trabalho;
- considero que a própria investigação teórica envolve uma prática, baseada em metodologias e processos próprios;
- dirijo a execução e a concretização prática dos projectos, implantando e fazendo a consolidação das estruturas (aos níveis técnico-científico, recursos-humanos, orçamental, etc.);
- não dispenso a curadoria e a relação efectiva com os espaços;
- encaro a proximidade com os artistas, os outros profissionais e campos do saber como uma mais valia.

No âmbito destes pressupostos, procurarei defender que os bancos de dados formados por espólios documentais de artistas, tal como quaisquer outros arquivos, só existem ao serem postos em movimento, quando são experimentados, mexidos, volvidos, ligados e quando entre os seus vários materiais são forjadas relações.

Antes disso, poderão ser uma amalgama de materiais preciosos ou inócuos, arrumados ou indistintos, mas sempre uma massa amorfa, que não existe *per se*. A sua aglomeração passa a existir sob outras formas - a forma de discursos e contradiscursos, mapas e outras aparências - quando é experimentada, quando alguém põe os seus materiais à prova e se põe simultaneamente à prova. Quando alguém mergulha num espólio ou conjunto de espólios, mexendo-lhes, testando-os e testando-se. Neste sentido, o arquivo ou os bancos de dados são tácteis, práticos e experimentáveis, e só existem quando são activados.

Ora, deste ponto de vista que ocupo, que é o do «fazer», defendo que para mergulhar num espólio documental de um artista, é preciso partir do princípio que cada caso é diferente de outros, cada caso apresenta as suas particularidades e que não há uma única metodologia de trabalho ou de investigação aplicável a todos os casos. Pelo contrário, cada espólio, como cada obra de arte, como cada suporte, é feito de uma matéria específica e, portanto, exige uma forma de aproximação particular que é muitas vezes indicada pelas qualidades do seu corpo. Sim, os materiais dos espólios documentais, os vários bancos de dados, exigem também formas de relação física: um folhear e desfolhar, virar, voltar a olhar. Implicam tempo e espaço. Requerem esforço e uma concentração singulares, conceitos e ideias que emanam dos seus conteúdos, e que mais tarde se relevarão indispensáveis na tarefa de associar imagens a palavras. Obrigam-nos a ler nos intervalos. Assim, cada espólio implica abrir gavetas, folhear dossiers, blocos de desenho, cartas e notas variadas. E, ainda, fazer referências cruzadas, colocar lado a lado, comparar, detetar falhas, sequências, salvar coisas do lixo e do desprezo. É, por isso, fundamental deixarmos-nos levar pelo material a tratar, por vezes sem seguir ou obedecer a metodologias, protocolos e sequências lógicas demasiado definidas.

Em suma, estou a defender que é preciso não deixar que normas excessivamente definidas, salvaguardando critérios de conservação, impeçam alguma divagação e alguma aleatoriedade na experimentação de arquivos, na aproximação a espólios documentais, para que as relações que estão em potência nos fundos desses arquivos, possam emergir e se fazer anunciar criticamente.

É assim que, por vezes, nascem exposições, relações entre obras, suportes e temas à primeira vista díspares e que não existem nas coleções *per se*.

É assim que nascem publicações, com teses e dissertações, que nos arquivos e espólios não existem *per se*.

É assim também que se dialoga com a história da arte, por vezes desconstruindo as suas narrativas estabilizadas e predominantes, e formando outras perspectivas alternativas, que nos arquivos e nos espólios não estão ainda escritas.

Para entrar nos espólios e arquivos, diria, como o filósofo francês George Didi-Huberman (2007), que é preciso reconhecer a existência de um “não-saber”, sugerindo que no processo de investigação há sempre uma fracção que fica por conhecer, que todo o conhecimento envolve um “não-saber”. São, aliás, vários os pensadores de diversos campos de investigação, particularmente a filosofia, que se referem a este espaço do “não-saber”, como um espaço de abertura, como possibilidade de emergência de novos conhecimentos e estruturação de novas representações. Gilles Deleuze (2000, 38), por exemplo, refere que:

é necessariamente neste ponto que imaginamos ter algo a dizer. Só escrevemos na extremidade do nosso próprio saber, nesta ponta extrema que separa o nosso saber e a nossa ignorância e que faz passar um no outro. É apenas deste modo que somos determinados a escrever. Suprir a ignorância é transferir a escrita para depois ou, antes, torná-la impossível. Talvez tenhamos aí, entre a escrita e a ignorância, uma relação ainda mais ameaçadora que a relação geralmente apontada entre a escrita e a morte, entre a escrita e o silêncio.

Isto não é a “confissão de uma impotência” por parte dos investigadores e pensadores. Antes se pode afirmar que o reconhecimento de que todo o conhecimento envolve um «não-saber», uma falha, uma abertura, é precisamente o assumir que os espólios ou depósitos de materiais (artísticos) são bancos e fundos de relações em potência, que não existem até serem

postos em movimento, choque e relação. Ou seja, não existem até se porem em prática, até se tecerem, até se destacarem e formalizarem em texto, em livro, no espaço de uma exposição, na comunicação de um congresso, numa performance, etc. Até isso acontecer permanecem apenas uma amalgama de objectos e materiais não relacionados, por isso, apenas em potência.

Contra a experimentação informal (mas cuidadosa) dos arquivos, poderia aqui invocar o uso museológico dos espólios, e também a pulsão arquivística e classificatória, muitas vezes “colonizadora”, como sugere Ana Bigotte Vieira (2018, p. 121), dos museus contemporâneos relativamente aos espólios que detêm. Algumas vezes as instituições museológicas, também devido ao seu volume e representatividade, acometem sobre os seus espólios uma visão fechada e unidirecional, de leituras fechadas e uniangulares – algo que tentamos evitar e desconstruir a partir do Atelier-Museu Júlio Pomar quase há uma década, e que procuramos não impor no Banco de Arte Contemporânea.

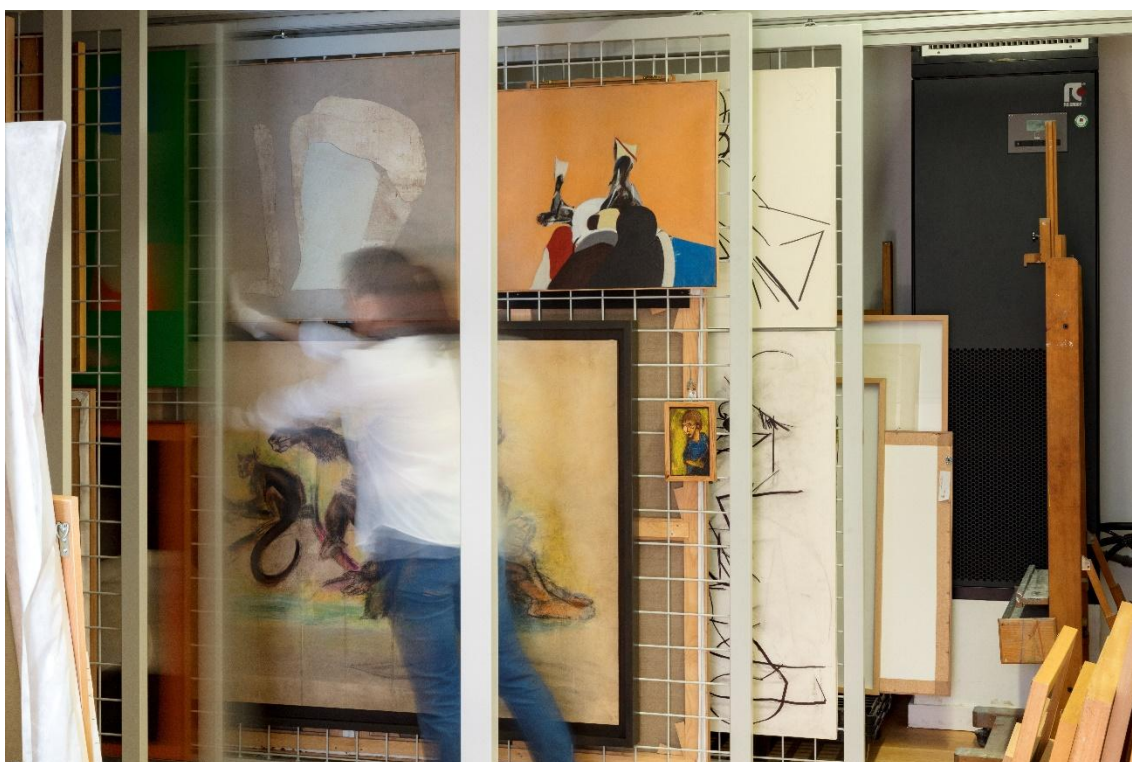
Uma vez que aqui o foco de atenção é o Banco de Arte Contemporânea, devo salientar que o espólio que se recebeu no Atelier-Museu Júlio Pomar foi sempre (ou persegue-se nessa tentativa) um motivo para abrir e potenciar leituras sobre a obra do artista e dos seus pares, evitando encerrá-las nas narrativas já construídas e estabilizadas. Referi este caso, para dizer que os museus e os seus arquivos (como o Atelier-Museu), ou os arquivos e os centros de investigação (como o Banco de Arte Contemporânea) também têm modos de se praticar, exigem práticas e renovação de metodologias. Neste âmbito, deve considerar-se profícuo que a sua abordagem e pesquisa seja feita por profissionais de diversos campos do saber, de modo a que as diversas metodologias se contaminem entre si, invadindo campos alheios, ampliando-os e evitando cristalizações de forma e de conteúdo. Naturalmente que assim concebido, um banco de dados (artístico) não é a soma do que se preservou e se quer dar a ver de um artista, de uma obra, de um contexto ou de um sistema artístico.

Um banco de dados define-se (vai-se definindo continuamente) pelas relações potenciais que um determinado investigador e autor traça e tece dentro desse banco, construindo sentidos e significados a partir do tempo presente, da sua actualidade, onde também ele se insere. Nada de neutralidade se apresenta neste caminho. Nada de neutralidade há numa investigação, numa curadoria, na publicação ou divulgação dos resultados de estudo a partir de espólios e arquivos. Claro que daqui surgem as questões de propriedade e autoria (autoridade) dos materiais e das investigações produzidas a partir dos arquivos, a que me reportarei mais adiante a propósito da apresentação concreta e técnica do Banco de Arte Contemporânea.

Ao longo da experiência que tive como investigadora académica e posteriormente como profissional e investigadora associada a instituições, poderia trazer inúmeros exemplos do que em termos práticos pode resultar da prática dos arquivos e espólios documentais. No entanto, das experiências de natureza diversa, basta assinalar que foi da consulta dos espólios documentais e artísticos de Júlio Pomar que, no Atelier-Museu, se deu azo à (re)publicação dos textos críticos do artista, escritos e publicados ao longo de mais de 70 anos. Estes textos acompanharam a história da arte e os seus desenvolvimentos, por vezes assumindo os fortes posicionamentos contra o regime ou contra o *status quo*, sobre o meio da arte, entre outros temas, por parte do artista. Outras vezes, o trabalho directo ou a pesquisa nos espólios de Júlio Pomar deu origem à descoberta de cadernos de desenhos nas gavetas do seu atelier, deu a entender a importância do desenho e dos processos de trabalho desenvolvidos pelo artista até chegar à realização das pinturas, motivando exposições baseadas nessa relação entre meios, abordagens prévias e obras em suporte pictórico.



**Fig. 1** BAC – Bando de Arte Contemporânea.  
Foto © António Jorge Silva.



**Fig. 2** Acervo de Júlio Pomar.  
Foto © António Jorge Silva.



Outro exemplo que poderei aqui assinalar tem que ver com a descoberta de um conjunto de imagens referentes a obras destruídas, de teor quase abstracto, que motivou, no contexto de uma exposição alusiva ao tema, a publicação e divulgação – autorizada pelo próprio - de fotografias de obras que o artista (de filiação realista) renegou. Este gesto teria obviamente ficado submerso no seu percurso se não se tivesse tido acesso ao seu espólio documental.

Este espólio documental dará origem também, num futuro próximo, pelo Atelier-Museu, à publicação das entrevistas que o artista concedeu em vida e que o museu tratará de compilar e republicar. A propósito das entrevistas, que são geralmente materiais comuns a todos os espólios documentais, referir que também o Atelier-Museu desenvolveu uma colecção de entrevistas de fundo, da qual fazem parte já oito volumes publicados e outros em preparação.

Estes documentos têm inerente a preocupação de trazer para “a frente” a voz própria do artista e o seu testemunho, e hoje, constituem já, também eles, um espólio documental, como aliás todos os catálogos realizados pelo museu. O museu vai, aos poucos, deixando pegadas para arqueologias futuras. São materiais que também eles evidenciam a produção de conteúdos, que materializam e formalizam relações anteriormente em potência, que confluem para o aumento do espólio documental do museu e do artista, e que se poderão vir a desenvolver também no Banco de Arte Contemporânea com o suporte e o formato adequados.

Uma possibilidade a considerar, ainda futuramente, e que poderá ser proficiente é a ligação ou associação do Banco de Arte Contemporânea à colecção de Arte Contemporânea da Câmara Municipal de Lisboa, considerando que este arquivo ou “centro de investigação” possa encontrar uma especificidade associada à colecção que o município está a constituir, aos seus autores, problemas e contextos próprios.

Esta articulação entre as duas estruturas poderia então transformar o Banco de Arte Contemporânea de um modo mais dinâmico, evitando que se torne num arquivo de espólios desgarrado da realidade e do presente, uma soma de documentos que conservam uma ideia de cultura estanque e uma identidade fechada, monolítica.

Embora a sua função seja a de registar e conservar, deste ponto de vista, o propósito primeiro de um banco de dados ou arquivo como o Banco de Arte Contemporânea seria o de potenciar e fornecer os dados necessários à transformação dos discursos, numa relação com a prática, de afectar produtivamente a observação e a experimentação das obras de arte, espoletando a multiplicidade e a polivalência dos sentidos que as mesmas transportam.

Os bancos de dados, isto é, os arquivos, com os espólios que os compõem, constituem assim fundos produtivos de conhecimento que, ao serem activados, podem originar: relações insuspeitadas/ inusitadas entre obras e autores, reconstituições de aspectos históricos e de contexto, nos seus meandros científicos, processuais, financeiros, epistemológicos, políticos, mas também afectivos.

A nível mais circunstancial e prático, nomeadamente para a curadoria, os documentos que integram estes espólios e bancos de dados podem servir para esclarecer aspectos de montagens de obras, ou podem permitir voltar a reconstituí-las na integra. Por vezes, o acesso aos projectos de obra, fotografias ou esquemas de montagem (existentes nos arquivos) são o único “locus” de existência da obra, porque esta pode não ter outra existência senão documental e de registo. É o caso das obras de José Barrias e de Ana Vieira, que menciono

aqui de passagem, cujos herdeiros dos respectivos espólios recorreram ao BAC, para catalogação do espólio documental (no caso de Ana Vieira) ou consulta e aconselhamento técnico (no caso de José Barrias).

José Barrias deixou uma obra que se pode considerar de natureza projectual, fragmentária, em construção contínua, só existindo quando é materializada no local de exposição, então adquirindo uma forma fixa e estabilizada. De outro modo, é um conjunto de fragmentos em potência. A documentação é então fundamental para se perceber como é que determinada obra se formaliza no espaço de exposição. Isto significa que através dos diversos objectos e fragmentos guardados em atelier podemos averiguar sob que formas, no futuro, pode ser apresentada.

No que diz respeito à obra de Ana Vieira, perante a necessidade de refazer as suas instalações para as documentar ao pormenor e, posteriormente, emprestar essas instalações para exposições, inclusive internacionais, revelou-se indispensável consultar documentação e projectos de obra e, na insuficiência de elementos, recorrer a testemunhos orais e escritos por parte de profissionais que trabalharam com a artista.

Nos arquivos, podem também encontrar-se pistas de localização do paradeiro de certas obras perdidas, que se tornam indispensáveis para a realização de catálogos raisonné, exposições, etc. Claro que, no meio de tanta informação e materiais, os arquivos podem tornar-se inviáveis ou ingeríveis, mas para que isso não aconteça no Banco de Arte Contemporânea contamos com colaboradores internos e externos que dão uma primeira ordem – ou seja, tecem as primeiras relações entre os materiais –, acomodam os elementos que constituem os espólios e procedem a uma primeira triagem. As relações que daí podem brotar ficam então em potência, delas podendo beneficiar museólogos, artistas, historiadores, académicos, curadores, críticos de arte, editores e outros profissionais e estudiosos interessados.

Concluída esta introdução, passo a apresentar de modo sucinto, mas concreto, o Banco de Arte Contemporânea, dizendo que o arquivo e os espólios só existem enquanto potência. Quando os activamos através das diversas modalidades e a partir de diferentes campos de investigação (história da arte, teoria crítica, curadoria, prática artística e académica) criamos novos territórios epistemológicos e afectivos, ou seja, novas possibilidades de representação e horizontes amplos de compreensão. Ao fazê-lo, interrompem-se narrativas históricas lineares e preponderantes, estabilizadas, com consequentes omissões e ocultações – estas frequentemente opressivas. Significa isto que, quando se activam estas relações (em potência nos arquivos e espólios) dá-se uma interpenetração complexa de espaços e tempos, e procede-se a uma crítica política e social do espaço onde vivemos e nos representamos. Essa construção crítica é política e tem consequências políticas. A este propósito Michel Foucault (2015 [1969], 171) relembra que:

as obras diferentes, os livros dispersos, toda essa massa de textos que pertencem a uma mesma formação discursiva – e tantos autores que se conhecem e se ignoram, se criticam, se invalidam uns aos outros, se plagam, se reencontram, sem o saber, e entrecruzam obstinadamente os seus discursos singulares numa trama da qual não são senhores, de cujo todo não se apercebem e cujas dimensões medem mal, todas essas figuras e essas individualidades diversas não comunicam apenas através do encadeamento lógico das proposições que adiantam, nem pela recorrência dos temas nem pela obstinação de uma significação transmitida, esquecida, redescoberta; comunicam pela forma de positividade do seu discurso.

Vale a pena arriscar, porque também nós, cada um de nós, enquanto ser individual mas também colectivo, não é um só nem sempre a mesma coisa. Somos e transformamo-nos a cada momento, tal como quando mergulhamos nos espólios e nos arquivos, ou simplesmente na obra de um artista.

\*\*\*

O **Banco de Arte Contemporânea** resulta de um protocolo inicial celebrado entre a CML, a EGEAC, a Fundação Carmona e Costa e o Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, em 2018.

Sob a gestão da EGEAC – Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural de Lisboa e particularmente sob a coordenação do Atelier-Museu Júlio Pomar, desde 2019, tem a missão de acolher, tratar, conservar e estudar espólios documentais e artísticos, propriedade de historiadores, de críticos de arte, de artistas, ou dos seus legítimos herdeiros, em actividade desde a 2.ª metade do séc. XX. Os espólios recebidos são potencialmente compostos de obras e documentos fundamentais para a compreensão da arte contemporânea. São espólios provenientes de ateliers, escritórios ou reservas daqueles profissionais, nem sempre em condições de conservação apropriadas, muitas vezes em risco de se perderem ou dispersarem. Constituem um património que merece ser estudado, conservado e divulgado. Os materiais em questão envolvem textos, estudos, desenhos, esboços e projectos de obras, realizadas ou não, fotografias e negativos, cartas e correspondência, documentos de índole diversa que ajudem a contextualizar a obra do artista e a relação com outros artistas, ensaios de comissários e críticos, catálogos, materiais escritos e visuais relativos ao trabalho de observação e fundamentação da realidade artística.

Os espólios que os artistas, os legítimos herdeiros ou outros proprietários pretendem que sejam objecto de trabalho por parte do Banco de Arte Contemporânea são submetidos a apreciação do seu Conselho Consultivo, composto por especialistas, o qual emite parecer sobre a pertinência e possibilidade física e material de acolher e tratar os espólios em questão nas instalações em que o arquivo está sediado. Neste âmbito de trabalho já definido, o Banco de Arte Contemporânea pretende vir a afirmar-se como:

- Centro de pesquisa e investigação de excelência, com possibilidade de acolher estagiários / colaboradores / investigadores, proporcionando-lhes trabalhos de investigação em contexto real.
- Fonte para historiadores, teóricos, curadores e outros profissionais de diversos campos do saber, promovendo diferentes formas de aproximação e abordagem aos arquivos / fundos.
- Centro de produção de conteúdos / conhecimentos, possíveis de verter em publicações e/ou exposições.

A integração de um novo espólio requer um diagnóstico prévio e começa, muitas vezes, nos ateliers, escritórios, habitações, estúdios ou outras instalações onde os espólios se encontrem, sendo depois desenvolvido e terminado nas instalações do Banco de Arte Contemporânea. A natureza do trabalho a realizar é definida depois de realizado o diagnóstico podendo abranger:

- a) inventariar,
- b) catalogar,
- c) registar (fotografar, digitalizar, fotocopiar, etc),
- d) tratar,
- e) acomodar e acondicionar,
- f) inserir em base de dados;
- g) estudar,
- h) divulgar ou publicar.

A propósito da divulgação das informações e conteúdos dos espólios, vale a pena referir que há condicionantes relativas aos aspectos dos direitos de imagem, uso das imagens e informações em comunicações/publicações (académicas ou outras) que deverão ser pensadas caso a caso.

Referi anteriormente, a propósito da não-neutralidade das investigações, curadorias, e publicações produzidas a partir dos espólios que daí decorrem questões de propriedade e autoria dos materiais e das investigações, mas também (em simultâneo) controle dos acessos aos dados, níveis e classificações. O estabelecimento destes acessos diferenciados (acesso: livre, amplo, limitado, restrito, vedado) envolve só por si restrições e hierarquias, que devem ser equacionados e reequacionados frequentemente pelas próprias instituições, sob pena de se tornarem obsoletos, castradores ou invasivos, destrutivos do próprio arquivo e da sua inerente qualidade de potência. Esta fica reduzida quando confinada por demasiadas normas e limitações.

Trata-se de um equilíbrio fino e sensível, uma tensão que é jogada e deve ser reavaliada continuamente entre o poder da instituição e o potencial utilizador, para que o excesso de normalização e regulamentação – que deve existir para que os espólios estejam acessíveis – não demova os utilizadores e não torne esses mesmos espólios e o conhecimento que neles se encerra inacessível.

## Referências

- Deleuze, Gilles. 2000. *Diferença e Repetição*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Didi-Huberman, George. 2007. *L'image ouverte, Motifs de L'incarnation dans les Arts Visuels, Le temps des images*. Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel. 2005 [1969]. *A Arqueologia do Saber*. Coimbra: Almedina.
- Vieira, Ana Bigotte. 2018. *O que é o Arquivo?* Lisboa: Documenta.

## Contemporary Art Bank MGCC.

### Artists' documentary collections: funds of potential relationships.

**Sara Antónia Matos**

Director of the Atelier-Museu Júlio Pomar / Technical and Scientific Coordinator of the BAC IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa

First of all, I would like to situate the point of view from which I speak and the position I hold, regarding the issue of artists' documental collections, which to all intents and purposes, as a whole, constitute data banks and archives. The Contemporary Art Bank is an archive that gathers documentary collections from artists and other professionals in the area, with the ambition of becoming a reference research centre. And, like all archives, what at first sight defines them is that they are, they institute and they contain within themselves a fund of potential relationships.

This idea of there being a matter in potency, which could be thought of as a magma, within an archive where relationships can be forged and connections of various kinds can be interwoven, is not foreign to the activity of research and curatorship. Therefore, the creation of the Contemporary Art Bank and its construction and structuring from scratch was naturally a challenge for me and for the team: Pedro Faro, who structures it and technically and scientifically directs it with me, and the archivists Marta Guerreiro and Stefanie Gil Franco, who catalogue and process the materials. For me, in particular, this challenge is associated with my background as a researcher, in an academic and theoretical sense, but also with the more practical aspect of curating - which in itself does not dispense with a component of reflection and theoretical research.

Thus, in this place/position in which I find myself:

- I assume the practice (the contact, the proximity with the materials) as the fundamental basis of all the work;
- I believe that theoretical research involves a practice, based on its own methodologies and processes;
- I manage the execution and the practical implementation of projects, setting up and consolidating structures (at a technical and scientific level, a human resources level, a budgetary level, etc.);
- I don't dismiss curatorship and the effective relationship with the spaces;
- I see the proximity to artists/other professionals and fields of knowledge as an added value.

Now, within the scope of these assumptions, I will try to argue that databases formed by artists' documentary collections, just like any other archives, only exist when they are set in motion, when they are experimented on, stirred, turned, connected, and when relations are forged between their various materials.

Before that, they may be an amalgamation of precious or innocuous, tidy or indistinct materials, but always an amorphous mass, which does not exist *per se*. Their agglomeration comes into existence in other forms – the form of discourses and contra-discourses, maps and other appearances – when it is experienced, when someone puts their materials to the test and simultaneously puts themselves to the test. When someone dives into a spoil or a set of spoils, tinkering with them, testing them and testing themselves. In this sense, the archive or databases are tactile, practical and testable, and only exist when they are activated.

From this point of view that I occupy, which is that of doing, I argue that to delve into an artist's documentary, it is necessary to start from the principle that each case is different from the others, each case presents its own particularities and that there is not a single work or research methodology applicable to all cases. On the contrary, each collection, like each work of art, like each support, is made of a specific material and therefore requires a particular form of approach that is often indicated by the qualities of its body. Yes, the materials of the documentary collections, the various databases, also require forms of physical relationship: leafing through and unrolling, turning, looking again. They imply time and space. They require effort and singular concentration, concepts and ideas that emanate from their contents, and that will later prove indispensable to the task of associating images and words. They force us to read in the intervals. Thus, each collection implies opening drawers, leafing through dossiers, drawing pads, letters and various notes. And, also, cross-referencing, putting side by side, comparing, detecting gaps, sequences, saving things from rubbish and contempt. It is therefore fundamental to let ourselves be carried away by the material to be treated, sometimes without following or obeying methodologies, protocols and overly defined logical sequences.

In short, I am arguing that it is necessary not to let excessively defined norms safeguarding conservation criteria prevent some digression and some randomness in the experimentation of archives, in the approach to documentary collections, so that the relationships that are in potency in the funds of these archives may emerge and be critically announced. This is how, sometimes, exhibitions are born, relationships between works, supports and themes that at first sight are disparate and that do not exist in the collections *per se*.

This is how publications are born, with theses and dissertations, which do not exist *per se* in the archives and collections.

This is also the way to dialogue with the history of art, sometimes deconstructing its stabilised and predominant narratives, and forming alternative perspectives, which in the archives and the spoils are not written yet.

To enter into the spoils and into the archives, I would say, like the French philosopher Georges Didi-Huberman in *L'image ouverte, Motifs de L'incarnation dans les Arts Visuels* (2007), that it is necessary to recognise the existence of a non-knowing, suggesting that in the research process there is always a fraction that remains to be known, that all knowledge involves a non-knowing. There are several thinkers from different fields of research, particularly philosophy, who refer to this space of not-knowing as a space of openness, as a possibility for the emergence of new knowledge and the structuring of new representations. In *Difference et Repetition* (2000, p. 38), Gilles Deleuze states that:

it is necessarily at this point that we imagine we have something to say. We only write on the edge of our own knowledge, on this extreme edge which separates our knowledge and our ignorance and makes one pass into the other. It is only in this way that we are determined to write. To overcome ignorance is to transfer writing to a later stage or, rather, to make it impossible. Perhaps we have there, between writing and ignorance, a relation even more threatening than the relation generally pointed out between writing and death, between writing and silence.

This is not a "confession of impotence" on the part of researchers and thinkers. What can be stated is that the recognition that all knowledge involves a not-knowing, a flaw, an opening, is precisely the assumption that (artistic) spoils or deposits of materials are banks and funds of relations in potency, which do not exist until they are set in motion, shock and relation. That is, they do not exist until they are put into practice, until they are woven, until they stand out and are given form in a text, in a book, in the space of an exhibition, in a lecture at a conference, in a performance, etc.



**Fig. 1** Contemporary Art Bank.  
Foto © António Jorge Silva.



**Fig. 2** Deposit / Collection of Júlio Pomar.  
Foto © António Jorge Silva.

Until that happens, they remain only an amalgam of unrelated objects and materials and, therefore, they only exist in potency.

Against the informal (but careful) experimentation of archives, I could invoke here the museological use of collections, and also the archival and classificatory drive, often "colonising", as Ana Bigotte Vieira suggests in *O que é o Arquivo?* (2018, p. 121), of contemporary museums in relation to the collections they hold.

Sometimes museological institutions, also due to their weight and representativeness, take over their collections with a closed, unidirectional vision, of closed and unangular readings - something that we have tried to avoid and deconstruct at the Atelier-Museu Júlio Pomar since almost a decade, and that we try not to impose on the Contemporary Art Bank.

Since the focus here is on the Contemporary Art Bank, it is only fair to say that the collection that was received at the Atelier-Museu Júlio Pomar was always (or pursued in this attempt) a reason to open up and enhance readings on the work of the artist and his peers, avoiding enclosing them in already constructed and stabilised narratives.

I mentioned this case to say that museums and their archives (such as the Atelier-Museum), or archives and research centres (such as the Contemporary Art Bank) also have ways of practicing, they require practices and renewal of methodologies. In this context, it should be considered useful that their approach and research be carried out by professionals from different fields of knowledge, so that different methodologies become contaminated by each other, invading other fields, expanding and avoiding crystallizations of form and content. Naturally conceived in this way, an (artistic) database is not the sum of what one has preserved and wants to show of an artist, a work, a context or an artistic system.

A database is defined (and is continually being defined) by the potential relations that a certain researcher and author draws and weaves within this database, constructing senses and meanings from the present time, from its actuality, where it is also inserted. Nothing of neutrality is presented in this path. There is nothing neutral about an investigation, an act of curatorship, the publication or disclosure of the results of a study based on collections and archives. Of course, questions of ownership and authorship (authority) of the materials and of the research produced from the archives arise, which I will refer to later on in relation to the concrete and technical presentation of the Contemporary Art Bank.

Throughout my experience as an academic researcher and later as a professional and researcher associated to institutions, I could bring numerous examples of what, in practical terms, can result from the practice of archives and documentary collections. However, from these experiences of a diverse nature, it is sufficient to point out that it was from consulting the documentary and artistic collections of Júlio Pomar that, in the Atelier-Museum, the (re)edition of the critical texts of the artist, written and published over more than 70 years, was given rise. These texts have followed the history of art and its developments, sometimes taking strong positions by the artist against the regime or the *status quo*, on the medium of art, among other themes.

At other times, direct work or research in the collections of Júlio Pomar led to the discovery of notebooks of drawings in the drawers of his studio, giving rise to an understanding of the importance of drawing and the working processes developed by the artist until the paintings were made, motivating exhibitions based on the relationship between means, previous approaches and works in painting surfaces.

Another example I might point out here has to do with the discovery of a set of images referring to destroyed works, with an almost abstract content, which motivated, in the context of



an exhibition alluding to the theme, the publication and divulgation - authorised by the artist himself - of photographs of works that the artist (of a realist affiliation) disowned. This gesture would obviously have remained submerged in his career if his documentary collection had not been made available.

This documentary collection will also give rise, in the near future, to the publication by the Atelier-Museum of the interviews that the artist gave during his lifetime and which the museum will compile and republish. On the subject of interviews, which are generally common material to all documentary collections, it should be mentioned that the Atelier-Museum has also developed a collection of in-depth interviews, of which eight volumes have already been published and others are in preparation. These documents are inherently concerned with bringing to the forefront the artist's own voice and his testimony, and today they also constitute a documental collection, like all the catalogues produced by the museum. The museum is gradually leaving traces for future archaeologies.

These are materials that also show the production of contents that materialise and give form to relationships previously in potency, that converge to increase the documentary collection of the museum and the artist, and that may also be developed in the Contemporary Art Bank with the adequate support and format.

One possibility to be considered, still in the future, and which could be proficient, is the connection or association of the Contemporary Art Bank to the CML Contemporary Art collection, considering that this archive or "research centre" could find a specificity associated to the collection that the municipality is building, as well as to its own authors, problems and contexts.

This articulation between the two structures could then transform the Contemporary Art Bank in a more dynamic entity, preventing it from becoming an archive of spoils, disconnected from reality and the present moment, a sum of documents that would preserve a watertight idea of culture and a closed, monolithic identity.

Although its main function is to record and conserve, from this point of view, the primary purpose of a database or archive such as the Contemporary Art Bank would be to enhance and provide the data necessary for the transformation of discourses, in a relationship with practice, to productively affect the observation and experimentation of works of art, triggering the multiplicity and polyvalence of the senses they carry.

Databases, i.e. archives, with their collections, thus constitute productive funds of knowledge which, when activated, may give rise to: unsuspected/unusual relationships between works and authors, reconstitutions of historical aspects and contexts, in their scientific, procedural, financial, epistemological, political but also affective intricacies.

At a more circumstantial and practical level, namely for curators, the documents that integrate these collections and data banks may serve to clarify aspects of the works' montages, or may allow for their entire reconstitution. Sometimes, access to the work's projects, photographs or assembly diagrams (existing in the archives) are the only "locus" of the work's existence, because it may have no existence other than documentation and registration.

This is the case of the works of José Barrias and Ana Vieira, which I mention here in passing, whose heirs of the respective estates resorted to the BAC, for cataloguing the documentary estate (in the case of Ana Vieira) or consultation and technical advice (in the case of José Barrias).

José Barrias left a work that can be considered projectual and fragmentary in nature, under continuous construction, only existing when materialized in an exhibition space, and only then acquiring a fixed and stabilized form. Otherwise, it is a set of fragments in potency. Documentation

is therefore fundamental to understand how a certain work is given form in an exhibition space. This means that through the various objects and fragments kept in the studio we can ascertain what forms it might take in the future.

As far as Ana Vieira's work is concerned, given the need to redo her installations in order to document them in detail and, subsequently, to lend them for exhibitions, including international ones, it has proved indispensable to consult documentation and work projects and, in the absence of elements, to resort to oral and written testimonies from professionals who worked with the artist.

In the archives, one can also find clues to the whereabouts of certain lost works, which are indispensable for, among other things, the production of *catalogues raisonnés*, exhibitions, etc. Of course, in the midst of so much information and material, the archives may become unviable or unmanageable, but to prevent this from happening at the Banco de Arte Contemporânea, we have internal and external collaborators who give a first order - that is, they weave the first relationships between the materials - accommodating the elements that make up the collections and proceeding to a first sorting. The relationships that may arise from this are then set in motion and may benefit museologists, artists, historians, academics, curators, art critics, publishers and other interested professionals and scholars.

I conclude this introduction in order to succinctly, but concretely, present the Contemporary Art Bank saying that the archive and the collections only exist as power. When we activate them through different modalities and from different areas of research (art history, critical theory, curatorship, artistic and academic practice) we create new epistemological and affective territories, that is, new possibilities of representation and wide horizons of understanding. In doing so, linear and preponderant, stabilized historical narratives are interrupted, with consequent omissions and occultations - often oppressive ones.

It means that when these relations are activated (in potency in archives and spoils) a complex interpenetration of space and time takes place, and a political and social critique of the space in which we live and represent ourselves takes place. This critical construction is political and has political consequences. In this regard, Michel Foucault recalls in *L'archéologie du savoir* (2005 [1969], p. 171) that

the different works, the dispersed books, the whole mass of texts that belong to the same discursive formation - and so many authors who know and ignore each other, criticise each other, invalidate each other, plagiarise each other, meet each other again, without knowing it, and obstinately interweave their singular discourses in a web of which they are not the masters, of whose whole they do not perceive and whose dimensions they measure poorly, all these diverse figures and individualities do not communicate only through the logical sequence of the propositions they advance, nor by the recurrence of themes nor by the obstinacy of a significance transmitted, forgotten, rediscovered; they communicate through the form of positivity of their discourse.

It is worth taking the risk, because we too, each one of us, as an individual but also a collective being, are not one and the same all the time. We are and we transform ourselves at every moment, just as when we delve into the spoils and the archives.

\*\*\*

The **Contemporary Art Bank** results from a protocol signed between the CML, EGEAC, the Fundação Carmona e Costa and the Instituto de História de Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas at the Universidade Nova de Lisboa in 2018.

Under the management of EGEAC - Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural de Lisboa and particularly under the coordination of the Atelier-Museu Júlio Pomar since 2019, its mission is to receive, treat, conserve and study documentary and artistic collections, owned by historians, art critics, artists, or their legitimate heirs, active since the 2nd half of the 20th century. The collections received are potentially composed of fundamental works and documents for the understanding of contemporary art. They come from ateliers, offices or reserves of these professionals, not always in appropriate conservation conditions, often at risk of being lost or dispersed. They constitute a heritage that deserves to be studied, preserved and disseminated. The materials in question involve texts, studies, drawings, sketches and projects of works, completed or not, photographs and negatives, letters and correspondence, documents of various kinds that help to contextualise the artist's work and the relationship with other artists, essays by commissioners and critics, catalogues, written and visual materials related to the work of observation and substantiation of the artistic reality.

The collections that the artists, their rightful heirs or other owners wish to have worked on by the Bank of Contemporary Art are submitted to its Advisory Council, composed of specialists, who give their opinion on the relevance and on the physical and material possibility of receiving and processing the collections in question on the premises where the archive is based.

Within this scope of work already defined, the Contemporary Art Bank aims to establish itself as:

- A research and investigation centre of excellence, with the possibility of receiving trainees/collaborators/researchers, providing them with research work in a real context.
- A source for historians, theorists, curators and other professionals from various fields of knowledge, promoting different ways of approaching and dealing with archives/funds.
- A centre for the production of content/knowledge that can be transformed into publications and/or exhibitions.

The integration of a new collection requires a prior diagnosis and often begins in the studios, offices, homes or other places where the collections are to be found, and is then developed and completed at the premises of the Contemporary Art Bank.

The nature of the work to be done is defined after the diagnosis has been made and may include:

- a) Inventory
- b) Catalogue
- c) record (photograph, scan, photocopy, etc)
- d) treat
- e) accommodate and pack
- f) insert in a database
- g) study
- h) divulge or publish.

Regarding the dissemination of information and contents of the collections, it is worth mentioning that there are constraints regarding copyrights, use of images and information in lectures/publications (academic or otherwise) that should be considered individually.

I mentioned earlier, regarding the non-neutrality of research, curatorship and publications produced from the collections, that questions of ownership and authorship of the materials and research arise from this, but also (simultaneously) control of access to data, levels and classifications. The establishment of these differentiated accesses (access: free, broad, limited, restricted, forbidden) involves in itself restrictions and hierarchies, which should be equated and

re-equated frequently by the institutions themselves, under penalty of becoming obsolete, castrating or invasive, destructive of the archive itself and of its inherent quality of power. This is reduced when confined by too many norms and limitations.

This is a fine and sensitive balance, a tension that is played out and must be continually reassessed between the power of the institution and the potential user, so that the excess of standardisation and regulation – which must exist in order for the collections to be accessible – does not demean users and does not make those collections and the knowledge that is encapsulated in them inaccessible.

## References

- Deleuze, Gilles. 2000. *Diferença e Repetição*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Didi-Huberman, George. 2007. *L'image ouverte, Motifs de L'incarnation dans les Arts Visuels, Le temps des images*. Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel. 2005 [1969]. *A Arqueologia do Saber*. Coimbra: Almedina.
- Vieira, Ana Bigotte. 2018. *O que é o Arquivo?* Lisboa: Documenta.

# Guermaz, *peintre du silence et de la lumière* : quelle méthodologie pour établir et conserver sa mémoire ?

## **Bernard Aubry**

Président du Cercle des amis de Guermaz

## **Françoise Py**

Chercheuse, Cercle des amis de Guermaz

## **Jean-Claude Théodart**

Secrétaire général du Cercle des amis de Guermaz

### **Résumé**

Guermaz, né en 1919 à Mascara et mort à Paris en 1996, fut avec Khadda, Benanteur et Aksouh l'un des fondateurs de la peinture algérienne. Peintre de la Seconde Ecole de Paris, il réalise, à partir de son arrivée à Paris en 1961, des paysages abstraits qui ne sont pas sans affinités avec l'univers de Vieira da Silva et d'Árpád Szenes. Alain Bosquet, Jean-Dominique Rey, Roger Dadoun, Michel Tapié, Jean-Jacques Lévêque, pour n'en citer que quelques uns, ont salué cette œuvre par différents écrits. Notre communication portera sur le travail que nous avons entrepris au sein du Cercle des amis de Guermaz pour faire connaître l'œuvre de ce peintre franco-algérien, favoriser son étude et sa diffusion. Nous avons créé en 2016 un site dédié à l'artiste et un catalogue raisonné consultable en ligne (1000 œuvres répertoriées). Nous avons également favorisé l'entrée d'un large ensemble d'œuvres dans les collections publiques (Centre Pompidou, Centre Culturel Algérien, Institut du Monde Arabe).

**Mots-clés :** Guermaz ; Peinture moderne algérienne ; Paysagisme abstrait ; catalogue raisonné.

### **Abstract**

Born in 1919 in Mascara and deceased in Paris in 1996, Guermaz was one of the founders of Algerian painting, together with Khadda, Benanteur and Aksouh. As a painter of the second school of Paris, he realizes, from his arrival in Paris in 1961, abstract landscapes which are not without affinities with the universe of Vieira da Silva and Árpád Szenes. Alain Bosquet, Jean-Dominique Rey, Roger Dadoun, Michel Tapié, Jean-Jacques Lévêque, to name but a few, have praised this work in various writings. Our communication will focus on the work we have undertaken within the Circle of the Friends of Guermaz to make the work of this Franco-Algerian painter known, and to promote its study and dissemination. In 2016, we have created a website dedicated to the artist and a catalog raisonné that can be consulted online (1000 works listed). We have also promoted the entry of a large collection of works in public collections (Pompidou Center, Algerian Cultural Center, Arab World Institute).

**Keywords:** Guermaz; Modern Algerian painting; Abstract landscaping; Reasoned catalogue.

## **GUERMAZ, PEINTRE DU SILENCE ET DE LA LUMIERE : QUELLE METHODOLOGIE POUR ETABLIR ET CONSERVER SA MEMOIRE ?**

### Introduction

Abdelkader Guermaz, né en 1919 à Mascara et mort à Paris en 1996, fut avec Mohammed Khadda, Abdallah Benanteur et Mohamed Aksouh l'un des fondateurs de la peinture algérienne. Peintre de la Seconde Ecole de Paris, il réalise, à partir de son arrivée à Paris en 1961 des paysages abstraits qui ne sont pas sans affinités avec l'univers de Vieira da Silva et d'Árpád Szenes. Alain Bosquet, Jean-Dominique Rey, Roger Dadoun, Michel Tapié, Jean-Jacques Lévêque, pour n'en citer que quelques uns, ont salué cette œuvre par différents écrits.

Notre communication porte sur le travail que nous avons entrepris au sein du Cercle des amis d'Abdelkader Guermaz pour faire connaître l'œuvre de ce peintre franco-algérien, favoriser son étude et sa diffusion. Notre spécificité est de ne pas être une institution, de n'être pas légataires de l'œuvre, mais d'avoir constitué, en 2009, sous la forme d'une Association loi 1901, un regroupement d'une centaine d'amis du peintre – pour la plupart des collectionneurs – qui travaillent à sa reconnaissance.

Cela a débouché sur la création en 2016 d'un site dédié à l'artiste et d'un catalogue raisonné consultable en ligne (près de mille œuvres répertoriées). Le site est régulièrement actualisé et complété. Le catalogue raisonné s'enrichit de la collaboration interactive avec les collectionneurs. Le comité de suivi du site et du catalogue est constitué par les trois intervenants : Bernard Aubry, qui a travaillé à enrichir les archives et réalisé un film sur Guermaz, Jean-Claude Théodart, qui a conçu le site et le catalogue raisonné et qui les gère, et Françoise Py, historienne de l'art qui contribue à l'étude du peintre.

Nous allons tout d'abord vous présenter le Cercle des amis de Guermaz puis évoquer la manière dont ils ont constitué un fonds d'archives, mis en place le site et le catalogue raisonné, pour mieux faire connaître le peintre et aider à la diffusion de son œuvre. Puis nous verrons comment le travail de sauvegarde de ce patrimoine a permis de faire entrer un certain nombre de ses œuvres dans les collections publiques, où elles ont été montrées dans des expositions d'envergure. Cette nouvelle visibilité a aussi permis de tisser des liens avec des chercheurs du monde entier et a favorisé l'apparition de nouveaux regards et la création de nouveaux discours sur l'œuvre.

À ses débuts, le Cercle des amis de Guermaz était un groupe informel de collectionneurs, à géométrie variable, qui sans périodicité définie se retrouvaient chez l'un d'entre eux autour d'un verre ou d'un buffet froid, à l'issue des vernissages, pour préparer une exposition ou rencontrer un journaliste qui se proposait d'écrire sur Guermaz. Tout cela dans l'esprit de maintenir sa mémoire et sa notoriété.

Au bout de quelques années, il est apparu nécessaire de se constituer en association déclarée pour que nous soyons reconnus comme interlocuteurs par les institutions, les lieux d'exposition, les centres culturels ou les salles de vente. Il devenait nécessaire aussi de disposer d'un financement pour les travaux d'édition, l'achat et l'adaptation d'un logiciel de catalogage avec les frais de sa mise en ligne, les frais administratifs, les assurances. Il a été fait appel, au-

delà du cercle habituel des amis de Guermaz, à tous les collectionneurs connus pour solliciter leur adhésion et leur cotisation et asseoir ainsi le financement de l'association.

Le Président fondateur de l'association est Pierre Rey. Amateur d'art averti, ami de Guermaz et grand collectionneur de ses œuvres, Pierre Rey s'est attaché à rencontrer tous ceux qui l'avaient connu pour écrire, au terme de nombreux entretiens et de la collecte d'une abondante documentation, une étude monographique, *Guermaz, peintre du silence et de la lumière* (2001). Il est décédé en avril 2020. Pour honorer sa mémoire, nous avons repris le titre de son ouvrage dans l'intitulé de notre intervention.

Bernard Aubry lui a succédé en tant que Président depuis 2018. Il découvre avec éblouissement l'œuvre de Guermaz en 1974, dans l'ancienne gare de la Bastille, au Premier Salon international d'art contemporain (aujourd'hui la FIAC), exposée par la toute nouvelle Galerie Entremonde. Découverte qu'il a approfondie par de nombreuses rencontres avec l'artiste et par l'immersion dans les archives constituées par Pierre Rey. Contribuer à enrichir cette documentation, la partager par sa mise en ligne et travailler au catalogue raisonné sont, à ses yeux, autant de façons de remercier le peintre de l'émotion que son œuvre n'a cessé de faire naître en lui.

Jean-Claude Théodart, Secrétaire Général de l'association, était un ami intime des fondateurs de la galerie Entremonde qui a exposé Guermaz et lui a donné l'occasion de s'exprimer et de rayonner de 1969 à 1981. La galerie a été le principal soutien du peintre pendant toutes ces années. Jean-Claude Théodart a ainsi tissé des liens étroits avec Guermaz. Il a été en contact avec un grand nombre de ses collectionneurs lors des expositions. Il a été à l'initiative du catalogue raisonné numérisé. Ingénieur dans la vie professionnelle, il est programmeur du site web et gérant du site. Ce travail représente pour lui une exigence de fidélité à l'amitié qui l'a liée si fortement à Guermaz et à la galerie Entremonde. Ensemble, Jean-Claude Théodart et Bernard Aubry continuent à alimenter le site dédié à Guermaz et à poursuivre le catalogue raisonné en ligne.



**Fig. 1** Guermaz, *Pierre d'exil*, 1975. Huile sur toile, 115 x 162 cm.  
Coll. Jean-Claude Théodart. CR D31-1-197.

## Constitution des archives

A l'origine du corpus documentaire sur Guermaz, il y a eu les archives de la galerie Entremonde, données à l'association. Cette belle et grande galerie, située à Paris, au 50 rue Mazarine (locaux aujourd'hui occupés par la galerie Lélia Mordoch) fut active de 1969 à 1981. Ses deux directeurs, Philippe Arrivé et Jeanick Rogestvenski, organisèrent sept expositions monographiques du peintre ainsi que des expositions collectives en France et à l'étranger dans lesquelles il avait une place de choix. Après la fermeture de la Galerie, la propriétaire, voisine du peintre Quai du Louvre, et devenue une amie proche, a maintenu des contacts personnels soutenus avec Guermaz, lui a apporté son aide pour toutes ses démarches administratives et a recueilli ses papiers personnels qu'elle nous a légués.

Les archives de la Galerie consistaient en différents catalogues d'expositions monographiques consacrées à Guermaz et d'expositions collectives dans lesquelles il figurait. Il y avait aussi les registres des ventes. Il avait ses fidèles collectionneurs et de nombreux amateurs occasionnels, lesquels se transformaient souvent en collectionneurs de son œuvre. À la fermeture de la galerie, ses collectionneurs lui sont restés fidèles et les ventes à l'atelier lui ont permis de vivre décemment. Les galeristes avaient également conservé les articles parus dans la presse pendant les douze années d'activité de la galerie. Ils nous ont aussi donné la liste de leurs contacts dans lesquels figuraient les collectionneurs. Cette précieuse documentation a largement contribué à nous aider à établir le catalogue raisonné des œuvres. Tout aussi précieux étaient les textes manuscrits inédits de Guermaz. On y trouve, parmi de nombreux sujets, ses théories sur l'art en relation avec sa vision mystique du monde.

Les papiers de Guermaz portent tout d'abord sur la période oranaise (1939-1961). Ce sont des papiers d'état civil ou professionnels, des articles relatant ses expositions, des articles publiés par lui dans *Oran Républicain*, quotidien pour lequel il travaillait comme journaliste pour gagner sa vie. La période parisienne (1961-1996) est également bien renseignée grâce aux papiers d'état civil ou professionnels, aux photographies, aux comptes rendus d'exposition, aux articles, aux interviews qu'il a données et à ses écrits.

Ce corpus a été régulièrement enrichi par nos soins. Nous avons recueilli les témoignages des critiques d'art, amis et collectionneurs qui l'avaient connu. Nous avons poursuivi la recherche d'articles sur Guermaz, en particulier sur l'environnement culturel oranais, sur lequel nous avons peu de sources. Nous avons rassemblé les catalogues des expositions dans lesquelles figurait l'artiste après sa mort en 1996. Nous avons mis à jour la bibliographie. Toute cette documentation est entièrement téléchargeable (biographie, articles critiques, témoignages, presse, ...). Nous avons pris contact avec des jeunes chercheurs travaillant sur l'art moderne algérien pour leur donner accès à nos archives. Nous avons également numérisé les vidéos réalisées du vivant de l'artiste par Donato Rodoni, avec des interviews d'Alain Bosquet et de Jean-Dominique Rey et monté un film, *Guermaz, peintre du silence et de la lumière*, d'une trentaine de minutes que l'on peut visionner à partir du site <http://www.guermazcatalogueraisonne.com>.

## Création d'un site

Notre première préoccupation était que le site soit convivial, d'un accès aussi simple que possible. Le menu se veut clair. On y trouve des informations détaillées sur le peintre et sur



chacune de ses œuvres. La recherche peut se faire par les expositions, par les musées, par la nature du support, par le numéro d'entrée de l'œuvre dans le catalogue, par l'année de réalisation ou par la période, par le titre du tableau ou par un mot-clé ou encore par types de documents (écrits, vidéos, photos). Les collectionneurs peuvent, avec leur code secret, voir leur collection s'afficher. On trouve aussi toutes les informations administratives liées au site et à sa gestion : statut de l'association, contacts, mise à jour.

Le choix du programme a été dicté par la facilité d'incorporer de nouveaux textes et de nouvelles images. On tenait à ce que les textes puissent être entièrement téléchargeables. On souhaitait également pouvoir gérer le site sans aide extérieure.

Notre premier défi était de respecter notre budget de 4 000€. Notre second défi était de trouver un logiciel de catalogage adaptable à nos spécificités, le logiciel Encyclia. Notre troisième défi était de personnaliser ce logiciel par l'intégration de nos critères et avec la programmation par nos soins du langage html. Nous réalisons des essais en boucle fermée (sans affichage du site sur le Web). Nous avons comme prestataire une structure très réactive et à notre écoute, Néotech, de Saint-Dié dans les Vosges, offrant un serveur spécialisé en langage 4D à un coût modéré, garantissant la rapidité de la recherche et de l'affichage et ouvert au dialogue.

Notre autonomie dans la gestion du site nous permet un accès permanent au serveur pour toutes les modifications que nous souhaitons apporter. L'accès du site est élargi aux tablettes et aux smartphones par ajustement de la programmation. La réalisation et la mise au point du site nous a pris environ un an.

### Elaboration d'un Catalogue raisonné

La dynamique impulsée par le site et ses multiples interactions avec les collectionneurs et les chercheurs nous a confortés dans l'idée d'établir un catalogue raisonné consultable en ligne<sup>4</sup>, référencant près de mille œuvres. Chaque œuvre reproduite est accompagnée de la mention des expositions personnelles ou de groupe dans laquelle elle a figuré ainsi que des collections publiques et privées auxquelles elle a appartenu. Nous constatons avec satisfaction que ce catalogue raisonné a valeur de reconnaissance officielle : nombreux sont les commissaires-priseurs qui font référence, dans leurs catalogues de vente aux enchères, à notre catalogue raisonné, avec mention d'un certificat d'authenticité donné par le Cercle. Le Centre Culturel Algérien et l'Institut du Monde Arabe ont eu recours au catalogue et aux autres ressources offertes par notre site pour monter certaines de leurs expositions. De nouveaux collectionneurs se font connaître périodiquement. Des galeristes ou des musées, notamment à l'étranger, nous font part de leurs acquisitions et nous demandent de confirmer tel ou tel point. Des chercheurs, que nous souhaiterions encore plus nombreux, nous font part de leur recherche et nous demandent des compléments d'information. Ils nous communiquent certains de leurs travaux. L'Algérie, qui n'a longtemps reconnu que les peintres de la « Résistance », manifeste un intérêt croissant pour Guermaz. Notre catalogue est référencé dans les répertoires (IFAR, INHA) recensant les catalogues raisonnés en ligne.

## Quel constat après quatre ans de mise en ligne ?

L'interaction avec les collectionneurs, favorisée par le site, a permis un enrichissement considérable des œuvres répertoriées : de quatre cents œuvres, nous sommes passés à mille. Les échanges avec les chercheurs ont permis d'enrichir les archives et de disposer de nouveaux textes critiques.

Le site connaît une reconnaissance officielle croissante. Il est mentionné dans les catalogues de ventes aux enchères. Des Centres culturels, comme le Centre Culturel Algérien de Paris ou l'Institut du Monde Arabe, disent apprécier les ressources offertes. Des chercheurs, comme ceux du Laboratoire Sedet de Paris Diderot-Paris7, de la Société d'études camusiennes de Paris, du Centre de Recherche en Anthropologie Sociale et Culturelle (CRASC) d'Oran, nous communiquent régulièrement leurs travaux. Des héritiers de tableaux de Guermaz et de nouveaux collectionneurs se font connaître. Les collectionneurs, parfois réticents lors de la création du site à donner des informations sur les œuvres qu'ils possédaient, sont à présent conquis et s'impliquent de plus en plus.

Mais les clichés de nombreux tableaux seraient à refaire. Il manque encore des reproductions de tableaux figurant dans le registre de vente de la galerie Entremonde ou cédés directement par Guermaz. Malgré la notoriété croissante de l'artiste et la fréquente consultation du site, nous regrettons le manque de retour critique.

## Avenir du site et du catalogue

Les animateurs du Cercle se préoccupent de l'avenir du site et du catalogue. Du fait de l'âge des collectionneurs, qui étaient le plus souvent liés à la galerie Entremonde, dont la fermeture remonte à 1981, on constate une diminution constante du nombre d'adhérents et donc des ressources financières. Les héritiers des collectionneurs ne sont pas toujours intéressés par l'art et Guermaz qu'ils n'ont pas connu n'évoque rien pour eux. La gestion du site, liée à une seule personne, rend son devenir vulnérable. Nous nous demandons à qui nous pourrions passer le relais, avec quels moyens et aussi quelles garanties.

Nous serions heureux, le temps venu, de léguer le site et le catalogue à un musée ou à un centre culturel ou un centre de documentation, avec, en échange de la propriété du site, l'engagement d'une recherche active et d'une mise à jour régulière. Il demeurera le risque que l'image de Guermaz soit orientée par la spécificité du lieu. Nous serions également favorables au fait de les léguer à un Centre de recherche ou à une université, ou encore à une bibliothèque spécialisée comme la Bibliothèque Kandinsky. Il y aurait peut-être aussi la possibilité de faire un dépôt légal du site et du catalogue à la BNF. Mais la question se posera alors de leurs conditions d'archivage, de mise à jour et de reprise et de valorisation. On pourrait déjà envisager d'utiliser l'identifiant ARK choisi par la BNF pour cataloguer leurs notices afin d'établir des passerelles avec les bibliothèques et les Centres de documentation pour une meilleure circulation de nos données.

Si aucune institution n'était intéressée, nous pourrions aussi léguer le site et le catalogue à un galeriste, avec le risque qu'il bénéficie de son image sans en poursuivre le travail d'enrichissement. Ce legs pose le problème de la propriété intellectuelle et du contrat à établir. Nous serions favorables à une cession progressive en coopération. Il y a aussi la possibilité de léguer à des villes, des municipalités ayant des adjoints à la culture.

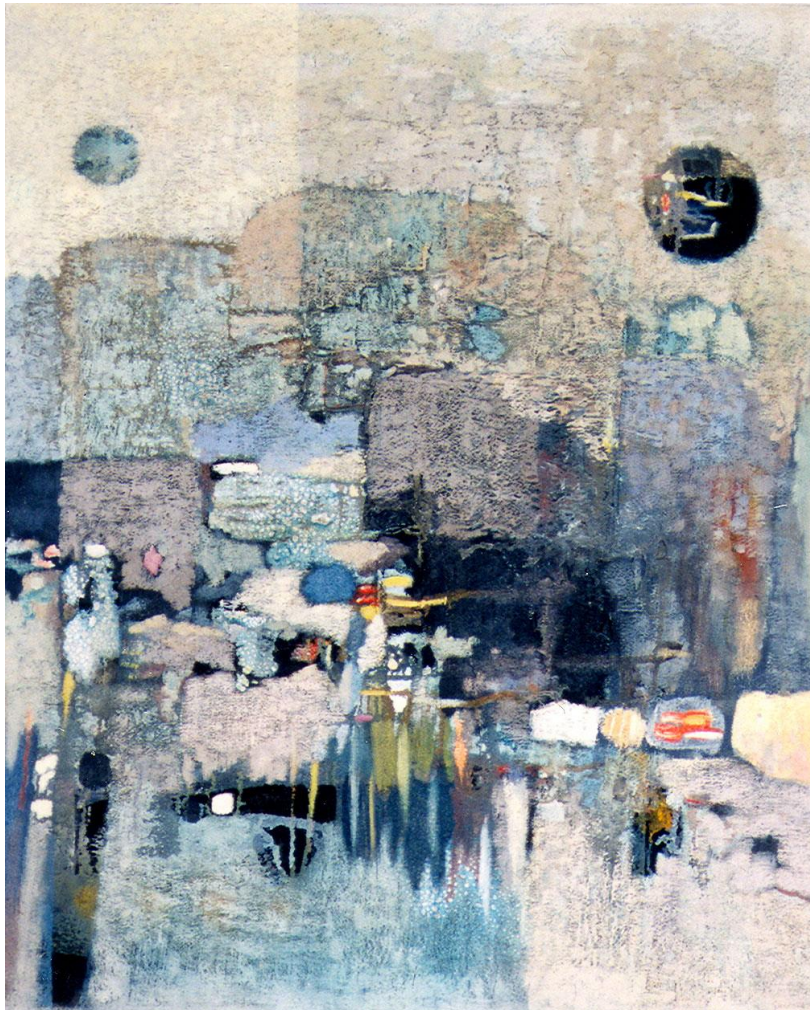


**Fig. 2** Guermaz, *Sans titre*, 1972. Huile sur toile, 195 x 130 cm.  
Coll. Centre Georges Pompidou (don de Pierre Rey). CR D22-179.

### Visibilité des toiles de Guermaz et leur entrée dans les collections publiques

Parallèlement à la création du site et du catalogue, le Cercle a organisé des expositions monographiques d'envergure dans des galeries parisiennes (galerie Hebert, 2012 et 2013), à la mairie du 1<sup>er</sup> arrondissement (2010), au Centre Culturel Algérien (2009 et 2020), à Giubiasco, en Suisse, au Centre culturel Casa Ida (2016), à L'UNESCO (2016), à la Maison des Arts d'Anthony (2017) et à la galerie El Marsa de Dubaï (2017). Pour 2021, une grande exposition Guermaz, accompagnée de conférences et de tables rondes, aura lieu à Paris à l'Institut du monde arabe avec notre collaboration.

Pour favoriser l'acquisition des œuvres de Guermaz par les institutions, nous avons fait entrer une très grande toile de Guermaz au Centre Pompidou (don de Pierre Rey, notre président d'honneur). Cette œuvre était en très bonne place dans l'exposition *Modernités plurielles : une nouvelle histoire de l'art moderne de 1905 à 1975. D'une rive à l'autre : Maghreb, Moyen-Orient, Afrique*, exposition qui s'est déroulée au Niveau 5, du 23 octobre 2013 au 26 janvier 2015. L'œuvre de Guermaz était dans le voisinage immédiat d'une toile d'Atlan et d'une peinture de Zao Wou-Ki. La toile de Guermaz figurait en couverture du catalogue.



**Fig. 3** Guermaz, *Sans titre*, 1972. Huile sur toile, 73 x 60 cm.  
Coll. Institut du Monde Arabe. CR D7-1-208.

En relation étroite avec la Fondation Claude et France Lemand qui vient de léguer mille deux cents œuvres d'artistes du monde arabe à l'Institut du monde arabe de Paris (IMA), dont plusieurs toiles de Guermaz, nous aidons à l'acquisition par l'IMA d'un large ensemble d'œuvres de Guermaz qui feront l'objet en 2021 d'une exposition monographique, accompagnée d'un catalogue. Dix-huit toiles de Guermaz forment le noyau de l'exposition à venir dans l'espace dédié à la Fondation Lemand à l'IMA mais d'autres œuvres du peintre sont en cours d'acquisition.

### Développement de nouveaux discours critiques autour des œuvres

Guermaz était issu d'un milieu modeste et il a dû travailler très jeune pour subvenir aux besoins de sa famille. Tout en œuvrant en tant que peintre en lettres puis comme journaliste, il fréquenta l'École des Beaux-Arts d'Oran. Il fut très tôt, dès 1940, représenté par la galerie Colline à Oran qui défendait les artistes du groupe de la Réalité poétique dont il faisait partie. Ses premières toiles sont figuratives mais on y trouve ce qui caractérise les toiles abstraites de sa seconde période : un goût pour la géométrie et la synthèse, une insistance sur les lignes de force verticales et horizontales. Dès la fin des années cinquante, avant même son arrivée à Paris, en 1961, il pratique l'abstraction.

En cette période de grand rayonnement de la peinture abstraite, il trouve rapidement sa place à Paris et ses expositions sont relayées par des critiques enthousiastes. Pourtant, homme discret, secret, Guermaz n'a jamais cherché à se faire connaître. Il doit à des liens d'amitié d'avoir été soutenu et mis en lumière par deux galeries importantes. De lui-même, il serait resté dans l'ombre. Lorsque la galerie Entremonde a fermé, en 1981, il n'a pas sollicité d'autre lieu pour exposer et, pendant quinze ans, il a poursuivi un travail solitaire dans l'intimité de l'atelier. Ainsi, après avoir connu une certaine reconnaissance de la part du public et des critiques d'art, il est tombé dans un relatif oubli. C'est ce qui nous a motivés à nous constituer en association afin que le grand public et les chercheurs puissent avoir accès à son œuvre.

La mise en ligne d'une riche documentation, d'un catalogue raisonné de près de mille titres, les nombreuses expositions monographiques que nous avons organisées ont favorisé, comme nous le souhaitions, un regain d'intérêt pour cette œuvre singulière. Guermaz est dorénavant systématiquement intégré dans les expositions collectives portant sur l'art moderne algérien où il figure parmi les fondateurs. Les textes qui accompagnent ces expositions lui restituent cette juste place, comme le fera Fanny Drugeon pour *Modernité Plurielles*, au Centre Pompidou. Les nouveaux discours sur l'œuvre, suscités par la redécouverte de son œuvre, s'attachent à le situer parmi les pionniers du renouveau de la peinture algérienne et du Moyen-Orient. Pierre Rey, dans la monographie qu'il a consacrée à Guermaz, avait montré que sa participation aux expositions de la jeune peinture qui se tenaient en Algérie s'est poursuivie jusqu'en 1986. Roger Dadoun et Hamid Skif, qui ont connu Guermaz à Oran, avaient également écrit des textes, consultables sur le site, dans lesquels sa période oranaise était étudiée (Dadoun, 2013 ; Skif, 2008).

Parallèlement à la reconnaissance de la place de Guermaz comme l'un des pionniers de la peinture abstraite algérienne, certains esthéticiens ou historiens de l'art, tels Pierre Rey, Michel-Georges Bernard et Roger Dadoun, ont produit en 2013 des études qui portent sur l'aspect métaphysique des toiles (en ligne sur le site). Une importance très grande est accordée dans leurs analyses au rôle de la lumière, que Guermaz associe au silence : « le silence opère en vous et ce silence lui-même est porteur de lumière »<sup>2</sup>, explique-t-il. Il dit encore : « la lumière, c'est-à-dire le silence ».

Dans une perspective voisine, aujourd'hui la recherche de Françoise Py vise à montrer que la spécificité de la démarche de Guermaz tient à son exploration du transcendantal par des moyens purement picturaux. Il invente l'outre-blanc, qui serait le pendant de l'outre-noir de Pierre Soulages. On pense aussi aux toiles de Vieira da Silva des années quatre-vingt, dans lesquelles le blanc envahit la toile, la rendant presque immatérielle, comme dans *Vers la lumière*, de 1991 (coll. Comité). Dans l'outre-noir, les stries, les reliefs accrochent la lumière et la réfléchissent comme le ferait un miroir. A l'inverse, l'outre-blanc absorbe la lumière et la renvoie depuis l'intérieur du tableau, filtrée. C'est une lumière du dedans.

Empreint d'une grande spiritualité, nourri d'ésotérisme, Guermaz propose, dès la fin des années 1960, des paysages abstraits supralunaires d'où sourdent des lueurs phosphorescentes. Par son goût de l'occulte, son souci d'atteindre un au-delà de la vue, sa vision cosmique de l'univers, il rejoint les surréalistes abstraits qui cherchent à explorer la quatrième dimension, celle du temps, tels Yves Tanguy, Wolfgang Paalen, Roberto Matta, Gordon Onslow Ford, Jacqueline Lamba ou encore Endre Rozsda. Dans cette recherche, il occupe une place tout à fait singulière. Il nous livre des paysages intérieurs dans lesquels il tente d'exprimer un pur espace non régi par les lois de la pesanteur. C'est le temps et l'espace dilatés de la méditation. Guermaz nous invite à partager par la contemplation son expérience de l'instant présent, d'un présent qui intègre le futur et le passé, qu'il nomme « point-instant ».

Nous ne sommes pas très loin de ce qu'André Breton appelait le Point sublime ou encore le Point suprême, en référence aux alchimistes. Il explique dans le *Second manifeste du surréalisme*, en 1929 : « Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. » Ce sera, pour Guermaz, la synthèse paradoxale d'une solide architecture donnée à la toile, d'une armature, de ce qu'il nomme les « fondations » et de l'évanescence, de la légèreté, de la dématérialisation poussées à leur paroxysme. Aux quatre éléments, l'eau, l'air, la terre et le feu, Guermaz ajoute, comme les anciens Grecs, l'éther.

Ses paysages cosmiques, oniriques, pourraient tout aussi bien être nommés dépayages, pour reprendre l'expression de Jean Cocteau qui qualifiait De Chirico de « dépayagiste », parce qu'il « montrait la réalité en la dépayant » (Cocteau 1932 [2003], p 57). Un paysage, c'est une vue identifiable, avec une ligne d'horizon. Dans les dépayages de Guermaz, il n'y a pas d'horizon, ou alors il y en a plusieurs, ou encore ce qui pourrait évoquer une ligne d'horizon est situé si haut dans la toile qu'elle marque plutôt un seuil à franchir, un saut à risquer, pour explorer l'autre côté du miroir, là où beaucoup de ses tableaux semblent, d'ascension en ascension, nous entraîner. On pense au « Développement vertical de l'horizon » de Szenes.

Guermaz pense sa toile en termes de vibrations, d'irradiations, d'aura. On est dans une peinture énergétique qui nous transmet des ondes subtiles qui sont celles du Cosmos. L'état de vacuité de la méditation, l'état d'ouverture, de silence, permet à l'artiste d'explorer son espace intérieur et de le transposer dans le tableau. L'artiste souhaite que lorsqu'on regarde ses toiles elles fassent surgir au dedans de nous une lumière intérieure pour nous révéler à nous-mêmes, comme une nouvelle naissance. Écoutons Guermaz : « Donner la lumière. Et cette lumière, on peut dire qu'elle est une aube, une aube constante, permanente ».



**Fig. 4** Guermaz, *La lune bleue*, 1994. Huile sur toile, 50 x 62 cm.  
Coll. Institut du Monde Arabe. CR E316-640.

## Bibliographie

- Cocteau, Jean (1932) [2003]. *Essai de critique indirecte*. Coll. Les Cahiers rouges. Paris : Grasset.
- Rey, Pierre (2011). *Guermaz, peintre du silence et de la lumière : essai*. Paris, Edition du Cercle des amis de Guermaz.

---

## NOTES

<sup>1</sup> URL : <http://www.guermazcatalogueraison.com/>

<sup>2</sup> Toutes les citations de Guermaz sont tirées de ses textes inédits.

# La Succession Olivier Debré ou préserver la mémoire par la création

Entretien de **Patrice Debré** par **Scarlett Reliquet**

## **Patrice Debré**

Professeur de médecine émérite à Sorbonne-Université  
Membre titulaire de l'Académie Nationale de Médecine  
Président du Centre de Création Contemporaine Olivier Debré

## **Scarlett Reliquet**

Responsable des cours, colloques et conférences, Musées d'Orsay et de l'Orangerie

## **Résumé**

La succession d'Olivier Debré a fait l'objet d'une politique de valorisation réfléchie autour de trois piliers. Le premier est la création d'un Centre de Création Contemporaine qui associe l'œuvre et travail du peintre à la création contemporaine à travers expositions et recherches. Ce centre de Création Contemporaine Olivier Debré assure également l'édition d'un catalogue raisonné. Le second est la conservation du fond et d'un des ateliers du peintre (visites et ressources). Le troisième est une offre d'œuvres sélectionnées à des fins d'expositions publiques ou commerciales.

**Mots-clés :** Olivier Debré ; Succession d'artiste ; Centre de Création Contemporaine.

## **Abstract**

The succession of Olivier Debré has been the subject of a well-thought-out valuation policy around three pillars. The first is the Creation of a Contemporary Creation Center which combines the painter's work and work with contemporary creation through exhibitions and research. The Contemporary Creation Center Olivier Debré publishes also a catalog raisonné. The second is the conservation of the Fonds and one of the painter's workshops (visits and resources). The third is an offer of works selected for public or commercial exhibitions.

**Keywords :** Olivier Debré ; Artist legacy ; Centre de Création Contemporaine.



## LA SUCCESSION OLIVIER DEBRE : PRESERVER LA MEMOIRE PAR LA CREATION

Actuel président du Centre de Création Contemporaine Olivier Debré de Tours (CCC OD) et fils de l'artiste, Patrice Debré répond à nos questions sur le processus de règlement de la succession de son père à travers la création d'un lieu public dédié à son œuvre et à la création contemporaine.

**Scarlett Reliquet [SR]** Si vous le permettez, avant d'entrer dans le vif du sujet, j'aimerais rappeler quelques éléments du parcours de cet artiste qui est considéré comme un représentant majeur de l'abstraction gestuelle d'après-guerre.

**Patrice Debré [PD]** D'accord. Je vous en prie !



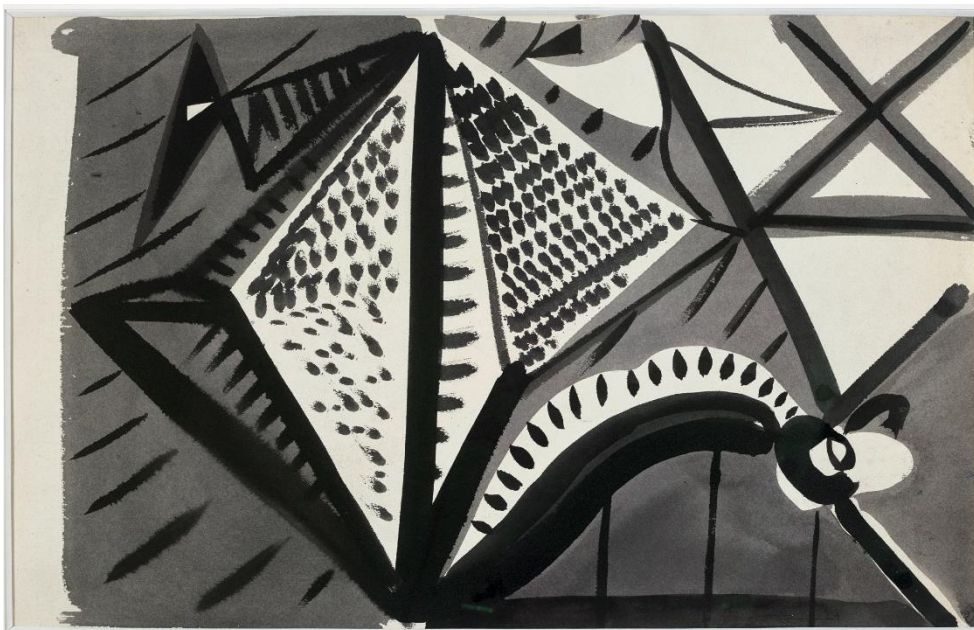
**Fig. 1** Portrait d'Olivier Debré, 1991.  
© F. Poivret, CCC OD, Tours.

**SR** Je commencerais par la durée d'activité de l'artiste, un élément important au regard de la succession. Elle s'étend sur environ cinquante ans, ce qui est assez long et a donné lieu à plusieurs milliers d'œuvres.

Né à Paris dans une illustre famille de médecins et d'artistes, Olivier Debré peint et dessine dès l'enfance. Il s'oriente d'abord vers une carrière d'architecte avant de devenir peintre, au début influencé par la connaissance qu'il a de l'œuvre de son grand-père, le peintre Édouard Debat-Ponsan (1847-1913). Après avoir été grièvement blessé l'année précédente à la Libération de Paris, il fait une peinture marquée par les horreurs de la guerre. Sa première exposition personnelle a lieu quatre ans après la fin de la guerre, à la galerie Bing – le marchand de Soutine et Modigliani. C'est l'époque où sa peinture privilégie la matière et les couleurs sourdes. Olivier Debré invente ses « Signes-personnages » et ses « Signes-paysages ».



**Fig. 2** Olivier Debré, *sans titre*, vers 1946.  
Encre sur papier, 38,6 x 47,2 cm. Centre de création contemporaine Olivier Debré, CCC OD, Tours.  
© F. Poivret, CCC OD, Tours.



**Fig. 3** Olivier Debré, *sans titre*, vers 1946.  
Encre sur papier, 31,8 x 49,9 cm. Centre de création contemporaine Olivier Debré, CCC OD, Tours.  
© F. Poivret, CCC OD, Tours.

Malgré ses voyages fréquents à travers le monde – il montre régulièrement son travail à partir de 1948 dans des expositions collectives en France et à l'étranger et obtient de nombreux Prix – il revient souvent peindre auprès de la Loire, à Vernou-sur-Brenne près de Tours, dans la propriété des « Madères », où il a aménagé l'un de ses ateliers. Désormais, la Loire est et sera toujours une puissante et constante source d'inspiration, un ancrage.

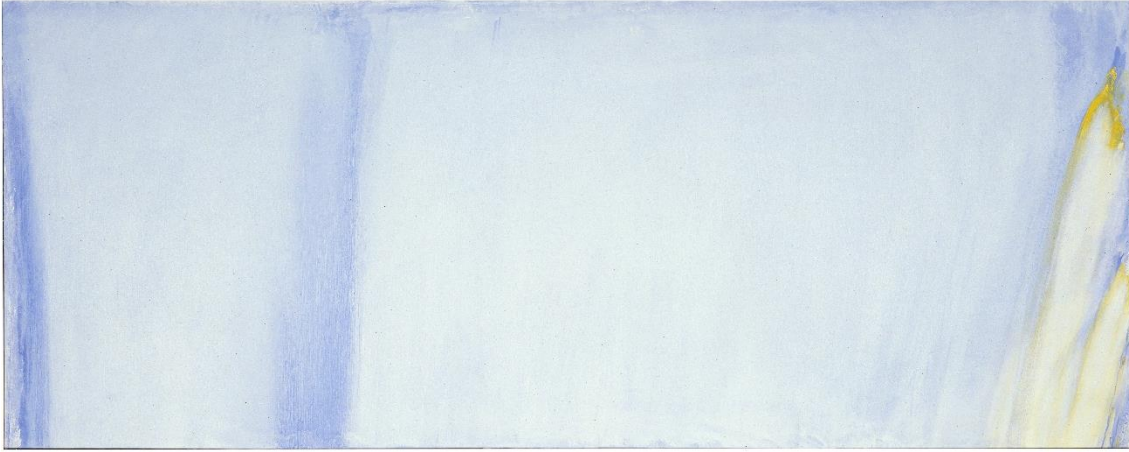
Dans les années 1960, il fait la rencontre aux États-Unis de quelques-uns des représentants de l'expressionnisme abstrait comme Franz Kline, Mark Rothko et Jules Olitski. Il peint de très grands formats au moyen d'une sorte de pinceau-balais qu'il promène sur la toile installée au sol où le corps entier est engagé. Son intervention sur l'espace pictural exalte la couleur, la matière est étalée en larges champs monochromes. Les limites de chaque œuvre sont repoussées au-delà du champ du tableau. On rapproche alors son travail du « color-field » américain. On fait de lui « le plus américain de tous nos peintres » (Bernard Ceysson), du fait qu'il réalise une peinture monumentale et « afocale ». Ses compositions aérées aux larges surfaces colorées, rattachent sa peinture à l'abstraction gestuelle : l'acte et l'événement de peindre prennent le pas sur l'objet peinture qui en résulte.

Dans un rapport toujours fécond à l'espace et aux autres disciplines, Debré pour lequel « les Beaux-Arts formaient un tout » (O.D.)<sup>1</sup>, trouve des occasions nombreuses de réaliser des œuvres monumentales : rideaux de scène (Comédie française, Opéra de Hong-Kong), murs-peints, panneaux de céramique, fontaines, décors ou encore costumes pour le ballet et le théâtre, mais aussi de nombreux projets d'architecture et de villes futures. Sur un plan esthétique, l'artiste a cherché tout au long de sa carrière à être l'auteur d'une œuvre donnant au spectateur la possibilité de jouir d'« un paysage qui [soit] une forme de pensée et que [cette] pensée soit physiquement ressentie » (O.D.). Pour lui, le signe apparaît comme l'incarnation de la sensation et de la pensée.

Quand on posait à Olivier Debré la question du rattachement de sa peinture à l'abstraction ou à la figuration, il répondait : « Les gens se laissent émouvoir par le sujet au lieu d'être émus par la peinture même, par la poésie de la peinture » (O.D.).



**Fig. 4** Olivier Debré, *Rouge coulé de Touraine*, 1990-1991.  
Huile sur toile, 400 x 915 cm. Centre de création contemporaine Olivier Debré, CCC OD, Tours.  
© F. Poivret, CCC OD, Tours.



**Fig. 4** Olivier Debré, *Coulé bleu clair du matin, trace jaune*, 1990-1991.  
Huile sur toile, 376 x 915 cm. Centre de création contemporaine Olivier Debré, CCC OD, Tours.  
© F. Poivret, CCC OD, Tours.

**SR** Quel a été l'élément déclencheur dans la décision de créer un lieu qui protège, conserve et valorise l'œuvre de votre père ? A partir de quel moment vous êtes-vous posé la question de la succession de l'œuvre de votre père dans des termes qui devaient vous conduire à une telle initiative ?

**PD** La question de la succession et donc de la valorisation de l'œuvre s'est posée immédiatement après sa mort en 1999. Mon père avait très vaguement évoqué l'idée d'une pérennisation en Touraine, sans toutefois en préciser l'instrument, mais laissant planer l'idée d'une possible fondation ou du moins d'un lieu qui évoquerait et pourrait montrer son œuvre. La suite devint politique.

**SR** Pourriez-vous décrire en quelques mots le positionnement initial choisi pour cette institution dédiée à l'œuvre de votre père ?

**PD** Le CCC OD qui s'est ouvert en 2017 est un centre d'art singulier. Il assume un défi qui fait aujourd'hui l'essentiel de son identité : intégrer l'ensemble historique, relativement exceptionnel si l'on admet qu'il couvre la seconde moitié du XXe siècle, que constitue l'œuvre d'Olivier Debré, à la programmation du Centre, en poursuivant une vocation à produire, exposer et diffuser auprès du public l'art contemporain dans ses formes les plus actuelles et expérimentales. Ce positionnement très particulier correspond à un regard croisé sur l'art abstrait de ce peintre du XXe siècle et sur la création contemporaine. Cette rencontre est l'une des clés permettant de définir la philosophie, le fonctionnement et la programmation de ce Centre. Tirant partie de cette opportunité, celui-ci se veut un lieu d'échanges et d'interrogations sur les questions cruciales de notre société à l'heure de la création internationale contemporaine.

**SR** Revenons un peu sur la genèse du CCC OD, si vous le voulez bien ?

**PD** Le Centre est né d'une proposition : celle de joindre la valorisation de l'œuvre d'Olivier Debré, notamment à travers le fond d'atelier, à l'activité déjà existante d'un Centre de Création Contemporaine dédié à l'art actuel, créé en 1984 et qui fonctionnait déjà depuis

quinze ans avant la mort du peintre, mais touchant un public d'initiés et situé dans des locaux relativement exigus, rue Marcel Tribut à Tours. Il était convenu que cette initiative ne prenne forme que si elle se fondait sur une stratégie et une implantation nouvelle, appuyée par la construction d'un bâtiment, sur son financement par l'Etat et les collectivités, lesquels assureraient aussi une part de son fonctionnement. La gestion, l'administration et la programmation du CCC OD ont été confiées à l'association qui gouvernait celle du CCC. Dès le début des années 2000, les discussions ont concerné le principe et le format du futur Centre, puis très rapidement les partenaires et les tutelles administratives, puis les moyens et l'emplacement. Il fallut près de dix ans pour faire aboutir le projet, qui nécessitait un accompagnement autant politique qu'artistique, pour réunir des points de vue au départ différents, s'assurer d'un budget, s'accorder sur le projet artistique et culturel.

### **SR Comment les différents partenaires impliqués dans le projet ont-ils été sollicités ?**

**PD** Le Centre de Création Contemporaine qui avait été créé en 1984 faisait partie des centres d'art pionnier en France. Il avait été accompagné dès sa naissance par le Ministère de la culture, et renforcé par le soutien de la Ville et des collectivités territoriales. Lorsque fut envisagé par les ayants droit l'idée de pérenniser en Touraine l'œuvre d'Olivier Debré à travers un établissement, le département et la Ville furent d'abord contactées. Une étude proposée par la Ville, permit d'étudier les différentes solutions depuis un musée monographique jusqu'à la solution de mêler la valorisation de l'œuvre d'Olivier Debré au CCC existant. C'est cette solution qui fut retenue, notamment pour permettre d'attirer un public diversifié. L'Etat et le Conseil régional furent alors sollicités. Mais chaque partenaire souhaitait imposer son regard et il fallut convaincre au regard d'autres priorités artistiques. La réalisation débuta en 2012 sur la décision conjointe de l'Etat, de la Ville, de la métropole, du département et de la région. Le budget fut apporté par ces partenaires ainsi que par l'obtention d'une subvention européenne. La construction du bâtiment fut attribuée par concours à l'agence portugaise Aires Mateus. Le bâtiment (5.000 m<sup>2</sup>) a été implanté sur l'emplacement de l'Ecole des Beaux-arts, située Place François 1er à Tours. Il prit le nom de Centre de Création Contemporaine Olivier Debré.

### **SR Comment a été prise la décision de fixer ce lieu à Tours ?**

**PD** Le choix de Tours ne s'est pas fait au hasard. La famille Debré est implantée depuis près d'un siècle en Touraine, attirée par le grand père d'Olivier Debré, le peintre Édouard Debat-Ponsan (1847-1913), dont le pédiatre Robert Debré avait épousé la fille. Qualifié tour à tour d'impressionniste ou de naturaliste, Debat-Ponsan qui avait peint un manifeste dreyfusard intitulé « La vérité sortant du puits », avait fui les critiques parisiennes pour s'installer dans la région, au début du XXe siècle. Poursuivant la tradition familiale, Olivier Debré y avait établi un de ses ateliers. Nombre de ses œuvres ont été produites en Touraine, au contact de la Loire, comme le montrent certaines de ses peintures monumentales qui reflètent l'ambiance du fleuve et de ses rives.



**Fig. 5** Bâtiment du Centre de création contemporaine Olivier Debré, CCC OD, Tours. Projet d'architecture de l'atelier Aires Mateus, Portugal. Placé en surplomb de la façade, l'œuvre de Maurizio Nannucci, *Listen to your eyes*, 2010 (Collection du Centre national des arts plastiques). © F. Fernandez, CCC OD, Tours.

**SR** Vous évoquez plus haut une stratégie pour ce lieu. Comment a-t-elle été réfléchi ?

**PD** La succession Olivier Debré a fait l'objet par les ayants droit (soit les deux enfants du peintre, Sylvie et moi-même) d'une stratégie réfléchi autour de trois axes. Le premier dont nous parlons est la valorisation de l'œuvre à travers la création d'un Centre d'art, le Centre de Création Contemporaine Olivier Debré de Tours, le second, la préservation d'un des ateliers du peintre et la conservation du fond d'atelier, le troisième une politique d'offre à des fins d'expositions publiques ou d'exploitation commerciale.

**SR** Dès lors, comment se définit plus précisément la programmation du CCC OD ?

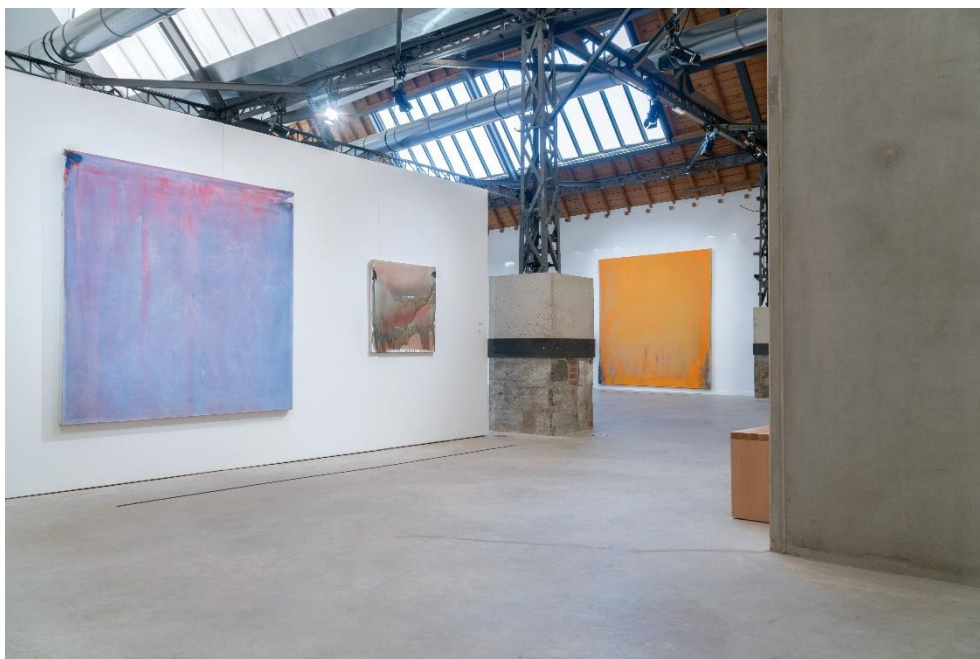
**PD** Parmi les missions centrales du CCC OD se trouve la valorisation du fond Olivier Debré dont certaines œuvres ont été mises en dépôt par Tours métropole Val-de-Loire, ainsi que l'organisation d'expositions spécifiques. Dans ce cadre, il s'agit de proposer de multiples réinterprétations de l'œuvre d'Olivier Debré en ouvrant de nouvelles pistes de regard et de lecture. À partir du fond déposé, mais également au moyen de prêts d'œuvres, des expositions monographiques et thématiques sont ainsi régulièrement programmées. Le choix a été de ne pas attribuer d'espace spécifique à cet aspect de la programmation. Au contraire, une souplesse dans le choix des salles permet de créer la surprise et d'être plus

novateur dans les approches de l'œuvre, dans les relations à imaginer et dans les accrochages. La programmation prévoit de questionner l'abstraction gestuelle et sa filiation contemporaine, mais également celle du paysage et de la lumière, celle de l'espace ou celle du corps, autorisant sur ces différents aspects des rapprochements avec des pratiques artistiques telles que le cinéma, la danse, et la performance. Des expositions diverses autour et à partir de l'œuvre de d'Olivier Debré doivent être ainsi proposées avec l'ambition de les faire circuler en France et à l'étranger. De plus ou moins grande envergure, ces expositions thématiques participeront à révéler des aspects méconnus du travail de l'artiste.

**SR Avec-vous défini des priorités au sein de cette programmation que vous venez de décrire ?**

**PD** Oui, bien sûr. Le travail d'artiste d'Olivier Debré s'étale de 1940 à 1999, date de sa mort, et couvre de très nombreuses tentatives d'expérimentation nouvelles. Le Centre a donc pour vocation de les faire découvrir ou redécouvrir à travers les actions suivantes :

Des activités de recherche, tout d'abord. En tant que lieu de ressources, le Centre a la charge de contribuer à la reconnaissance de l'œuvre de l'artiste dans le monde en la valorisant et en la diffusant, mais aussi en développant de nouvelles recherches. Pour cela, le Centre propose régulièrement de nouveaux projets. En 2020 et 2021, quatre expositions ont eu lieu au total : l'une proposée par le CCC OD dans un nouveau Centre d'art à Amboise sur les recherches expérimentales d'Olivier Debré, la seconde à l'abbaye du Mont Saint-Michel (qui a reçu 100.000 visiteurs) sur l'œuvre graphique de l'artiste, la troisième, organisée au Centre sur l'œuvre d'Olivier Debré en relation à l'architecture. La succession est également partie prenante d'expositions organisées par d'autres institutions partenaires, comme celle présentée actuellement au musée des Beaux-Arts de Tours, dans le cadre de la commémoration du centenaire de la naissance de l'artiste en 1920.



**Fig. 6** « Olivier Debré. La Peinture à l'épreuve », vue d'exposition au Garage, Amboise, France, 2020.  
(Commissariat : Marine Rochard / CCC OD) © Ville d'Amboise.



**Fig. 7** « Les Nymphéas d'Olivier Debré », vue d'exposition au CCC OD, Tours, France, 2018-2019.  
© F. Fernandez, CCC OD, Tours.



**Fig. 8** « Étendue, corps, espace. Olivier Debré et les artistes-architectes », vue d'exposition au CCC OD, Tours, France, octobre 2020.  
© F. Fernandez, CCC OD, Tours.



La deuxième action d'envergure est la préparation d'un catalogue raisonné. Une personne spécialement recrutée au sein de l'équipe est chargée d'y travailler. Il s'agit d'un travail essentiel à la diffusion de la connaissance de l'œuvre de l'artiste et instrumental pour la réalisation des projets de recherche et d'exposition. Le travail sur ce catalogue a déjà permis de recenser plusieurs milliers de peintures à l'huile de 1940 à 1999. L'une des premières phases du travail sur le catalogue raisonné est en cours d'achèvement. Elle a permis de recueillir et d'effectuer notamment, le recensement des œuvres concentrées sur les espaces géographiques de production en Norvège, au Danemark, en Suède et en Islande. Les lieux de conservation des œuvres sont très variés et nombre d'entre eux restent encore à identifier. Le nombre de toiles recensées ayant été réalisées dans chacun de ces pays est naturellement proportionnel au nombre de voyages effectués par l'artiste. Aussi, on se retrouve majoritairement des toiles norvégiennes, la Norvège étant une destination très prisée par Olivier Debré. On constate également que le lieu de conservation des œuvres est souvent proche du lieu de production, même si naturellement des exceptions existent, un nombre important de toiles ayant été rapatrié en France par l'artiste par exemple. Hormis en France, en Norvège, en Danemark, en Suède et en Islande, certaines œuvres produites en Scandinavie ont été localisées aux États-Unis.

Ensuite, vient la réflexion éditoriale. Au vu du nombre important d'œuvres répertoriées, il est prévu d'une part de développer la reproduction de quelques-unes des toiles les plus marquantes et caractéristiques de chacune des périodes et/ou des lieux de production de l'artiste, faisant la part belle au texte. Il s'agit de privilégier une présentation scientifique et de qualité de l'œuvre rendant la recherche vivante et non d'établir un inventaire traditionnel ou exhaustif. Par ailleurs, la partie inventaire du projet faisant l'historique de chaque œuvre sera à terme disponible sur une plateforme Web qui permettra de valoriser et de diffuser le travail de recherche sur l'artiste à une échelle mondiale. Cette plateforme Web sera enrichie des nouvelles données au fur et à mesure. Il est prévu d'y adjoindre une interface auprès de laquelle des collectionneurs encore non identifiés pourront soumettre leurs œuvres. Le recensement des œuvres de Scandinavie (environ 500) est aujourd'hui terminé et doit faire l'objet des initiatives citées plus haut. Le portail Web et son ouverture sont imminents.

Enfin, il est apparu qu'un comité scientifique devait être formé et réuni autour de l'œuvre de l'artiste. Celui-ci rassemblera un groupe restreint de professionnels intéressés par l'œuvre et sa promotion. Ce comité aura pour rôle d'évaluer la pertinence et le bien-fondé des activités en perspective autour de l'œuvre et d'alimenter le CCC OD en propositions nouvelles. Il contribuera à l'élaboration des hypothèses de recherche et à la lecture renouvelée de l'œuvre d'Olivier Debré. Il aura aussi un rôle stratégique essentiel pour conférer au Centre une autorité scientifique et culturelle. En relation avec les travaux du comité scientifique, la possibilité de créer une bourse avec le soutien financier d'une institution ou d'une fondation privée est envisagée.

**SR** Mais de quel fonds d'œuvres de la main de l'artiste dispose exactement le CCC OD ?

**PD** Le CCC OD a reçu en donation 150 œuvres sur papier de l'artiste et d'une donation des cinq grands tableaux de 9 m de long sur 4 m de haut, réalisés à la suite d'une commande spécifique du CCC sur le thème de la Loire. Il assume pour cette collection une mission spécifique de conservation et de valorisation. Un espace spécifique est dédié à la conservation, la manipulation et la recherche, incluant la restauration sur place. Mis à part ces œuvres, le Centre n'est donc pas propriétaire de la succession qui reste la propriété des ayants droit, mais a accès à une sélection des principales œuvres du peintre, en fonction de la programmation des expositions.



**Figs. 9 et 10** À gauche: Olivier Debré, *Signe personnage*, vers 1990. Encre sur papier, 81 x 29,5 cm.

À droite: Olivier Debré, *Signe personnage*, vers 1990. Encre sur papier, 81 x 30 cm.

Centre de création contemporaine Olivier Debré, CCC OD, Tours.

© F. Fernandez, CCC OD, Tours.

**SR** Et tout le fonds du dernier atelier ?

**PD** Olivier Debré avait plusieurs ateliers : Paris, Cachan (banlieue parisienne), Saint-Georges de Didonne (Charente-Maritime), Saint-Tropez et Les Madères, à Vernou-sur-Brenne (Indre et Loire). Seul l'atelier des Madères a été conservé dans son intégralité. On peut retrouver l'ambiance de travail du peintre : toiles de toutes dimensions, table de travail, pinceaux, spatules, couteaux, pots de peinture. Il s'agit d'un atelier troglodyte (creusé naturellement dans la roche) avec des colonnes abbatiales. Des tableaux de différentes époques de l'œuvre tourangelle y côtoient des esquisses de différents projets (rideau de la Comédie française, rideaux d'opéra, céramique du front de Seine, etc.). L'atelier est ainsi resté dans son intégralité au cœur de la maison familiale. Des visites ont

été organisées à différentes occasions, telles que *Les Journées européennes du Patrimoine* (environ 1.000 visiteurs) ou à l'occasion d'expositions régionales.

Le fonds d'atelier comporte de nombreuses œuvres de toutes les époques de la création du peintre, s'échelonnant depuis les années 1940 jusqu'à la fin des années 1990. Il s'agit de peintures à l'huile, gravures, lithographies, dessins, encres, sculptures, maquettes d'architecture ou cartons de vitraux. Ce fonds d'atelier qui reste la possession des ayants droit est l'objet d'un travail de conservation, de restauration et d'exploitation.

**SR N'y a-t-il pas d'autres établissements publics qui ont acquis des œuvres de l'artiste depuis son décès ?**

**PD** Si, nous avons procédé à une dation à l'Etat d'œuvres de l'artiste dont le Centre Pompidou a la charge ainsi qu'à une donation de neuf toiles monumentales et treize dessins en 2003.

**SR Pouvez-vous s'il vous plaît nous décrire les grands axes de programmation du CCC OD en matière d'exposition ?**

**PD** La valorisation de l'œuvre d'Olivier Debré a pour contrepoint une programmation contemporaine prévoyant cinq à dix grandes expositions d'art contemporain par an, une à deux expositions thématiques et l'édition de monographies. Les années à venir se proposent de traverser l'actualité artistique et d'interroger les thématiques suivantes :

1 - Les traces de l'histoire. Par allusion à l'attachement d'Olivier Debré à la Touraine, seront invités des artistes pour lesquels la notion de mémoire, d'identité, d'archive, de trace et de souvenir, ponctue le travail. Il s'agira d'établir les relations entre passé, présent et avenir, en relation avec le patrimoine culturel historique de la région.

2 - Le théâtre de l'art. Cet axe de programmation se réfère à l'intérêt d'Olivier Debré pour le théâtre. Quelques-unes de ses plus grandes productions y sont attachées (rideaux de scènes, ballet). En complément, il s'agira d'examiner et de valoriser les différentes pratiques relevant du champ des arts plastiques et d'aborder le rôle du plasticien dans la création du décor, de la peinture au dessin jusqu'à installation.

3 - La peinture comme brèche vers de nouveaux espaces. En lien avec l'art d'Olivier Debré, il est apparu pertinent d'interroger la place de la peinture dans la création contemporaine actuelle à l'échelle internationale. Il s'agira de comprendre comment les jeunes peintres arrivent aujourd'hui à s'imposer alors que l'enseignement de la peinture est plutôt passé au second plan ces dernières années, du moins en France, tandis que la scène de la création contemporaine est occupée par d'autres expérimentations. Cet axe devrait permettre d'apporter des éclairages nouveaux en montrant la peinture en train de se faire.

4 - Les nouveaux paradigmes du monde du travail. Le premier volet de cette ultime thématique portera sur la question du post confinement lié à la pandémie de la Covid 19 et de sur la manière dont cette période d'isolement a pu générer de nouveaux affects par rapport au travail et à son retentissement psychologique et social. Seront invités des artistes pour lesquels cette question constitue une source de travail et de questionnement et trouve un écho au sein de l'entité politique et économique que constitue l'Europe.

**SR** Tout cela est très clair et passionnant. Pouvez-vous s'il vous plaît nous indiquer quelles sont les actions principales en matière d'exploitation commerciale, de diffusion et de communication autour du fonds d'atelier évoquées plus haut ?

**PD** Le fond d'atelier est régulièrement sollicité pour être présenté dans des expositions publiques. Il peut s'agir de sollicitations émanant de diverses institutions soit de Touraine, telles le CCC OD, de la Ville de Tours (Musée des Beaux-arts), d'Amboise (le Garage), de Chinon (collégiale Saint-Mexme) ou d'autres lieux nationaux (Montpellier, Mont Saint-Michel, etc.). Le fonds d'atelier fait également l'objet d'une exploitation commerciale à travers des expositions en galeries privées ou lors de salons. Il s'agit d'un pan de notre activité qui nécessite une politique particulière pour combiner le prêt d'œuvres majeures aux expositions muséales et les demandes du marché de l'art. A l'occasion de ces expositions de différents types, des rencontres avec la presse sont organisées, lesquelles génèrent des contacts.

**SR** Aimeriez-vous apporter une réflexion d'ensemble sur le sens de cette aventure, pour conclure ?

**PD** Si la succession Olivier Debré vient en appui de cette politique ambitieuse et diversifiée, il nous semble que la priorité est de faire vivre l'œuvre. Les peintres, disait mon père, sont en charge de découvrir et structurer l'espace. Il se passe quelque chose sur la toile, à condition qu'il se soit passé quelque chose dans la tête de l'artiste, pensait-il. L'art est cristallisation. Comme disait André Gide, l'art est une « ferveur retombée ». C'est cette peinture fervente qu'il s'agit de faire continuer à vivre, dans toutes ses expressions et par le regard de tous ceux qui en ressentent l'émotion.

## Bibliographie

Centre de Création Contemporaine Olivier Debré – Le projet architectural. URL : <https://www.cccod.fr/infos/le-projet-architectural> (consulté le 15/03/2021).

Olivier Debré. [Cat. Exposition]. Paris : Musée du Jeu de Paume, 1995.

Patrice Debré. 2018. *Les ateliers d'Olivier Debré*. Loches : La Guêpine.

Patrice Debré. 2018. *Robert Debré, Une vocation française*. Paris : Odile Jacob.

---

## NOTES

<sup>1</sup> Toutes les citations d'Olivier Debré (O.D.) sont extraites de la chronologie établie par Evelyne Pomey, catalogue d'exposition Olivier Debré, Musée du Jeu de Paume, Paris, 1995.

# The photographic estate of Dagmar Hochová in the Collection of Photography and New Media of the Moravian Gallery in Brno

**Jiří Pátek**

Curator of the Collection of Photography and the New Media of the Moravian Gallery in Brno

## **Abstract**

In 2013 the bereaved family of the photographer Dagmar Hochová (1926–2012) donated her estate to the Moravian Gallery in Brno. The estate contained around 3,500 positives and the photographer's archive of negatives, comprising of 300–400,000 frames. The public image of Dagmar Hochová and her work was shaped by the totalitarian regime. During that time the artist could show only the ideologically acceptable part of her work. After the political upheaval in 1989 the unpublished section of her archive provided material for a (re)interpretation of the artist's canonical image and simultaneously a valuable record for reassessing Czechoslovak history and construing a new post-totalitarian identity. Within the framework of these activities Hochová's photographs were exhibited in London and The Hague. Experts are currently processing the so-called political segment of her archive capturing the period of the political transformation and activities in the newly established Parliament of the Czech Republic where the artist was a deputy at the beginning of the 1990s.

**Keywords:** Photographic Estate of Dagmar Hochová; Negatives Archive of Dagmar Hochová; Photographic Collection of Moravian Gallery in Brno; Photography and National Identity; Photographer and Totalitarian Regime.

## THE PHOTOGRAPHIC ESTATE OF DAGMAR HOCHOVÁ IN THE COLLECTION OF PHOTOGRAPHY AND NEW MEDIA OF THE MORAVIAN GALLERY IN BRNO

### Who is Dagmar Hochová

Dagmar Hochová (1926-2012) is one of the most prominent figures in Czechoslovak, and later Czech, photography of the second half of the 20th century, in particular documentary photography. She studied photography at the Secondary School of Graphics in Prague under professors Jaromír Funke and Josef Ehm (1942-1946). At the Film and TV School of the Academy of Performing Arts (FAMU) she later received a university degree in film photography (1947-1953), although she never engaged in film making. She made a living as a professional photographer for various picture magazines and for publishers.

Ideologically, Hochová was firmly rooted in so-called humanitarian photography. In the 1950s and 1960s humanitarian photography was a style accepted by the editorial rooms of most picture magazines and newspapers. The term humanitarian photography largely overlaps with the term photojournalism, but in general humanitarian photography was an expression of the need to return to the ideals of humanity shaken by the atrocities of WWII and subsequent political developments. The form of a photographic image worthy of such a mission was laid down by the large photographic exhibition *The Family of Man*, which circulated around virtually all of the main world metropolises in the second half of the 1950s and its apolitical, aesthetically powerful images quickly won general popularity and influence<sup>1</sup> (Figs. 1 and 2).



Fig. 1 Dagmar Hochová, Yuri Gagarin in Women's Changing Room, 1964.

© Dagmar Hochová heirs.



**Fig. 2** Dagmar Hochová, untitled, from the Power of Age series, 1986.  
© Dagmar Hochová heirs.



**Fig. 3** Dagmar Hochová, Sister Returns from Holiday, from the Relations with Children series, Horní Poustevna 1983.  
© Dagmar Hochová heirs.



**Fig. 4** Dagmar Hochová, *The Painter Mikuláš Medek*, 1967.  
© Dagmar Hochová heirs.



**Fig. 5** Dagmar Hochová, *untitled*, from the *Legionnaires* cycle, 1975.  
© Dagmar Hochová heirs.



In the 1970s and 1980s Hochová's expression lost some of the neutrality of humanitarian photography. Due to the socio-political situation in the country it was permeated with an element of criticism. At that time Hochová concentrated on the issues of disadvantaged and excluded groups of society. She photographed in social care institutions, homes for the elderly, children's homes and homes for handicapped children (**Fig. 3**). She also turned her attention to the non-communist artistic, intellectual and political elites erased from the cultural map and harassed by the regime (**Figs. 4 and 5**).

This category also included leading dissidents<sup>2</sup> (**Fig. 6**). Hochová and other photographers who captured the dark side of the regime, thus questioning the myth of ideal society that the regime was trying to build, naturally knew that they worked without hope of being published. But they believed the totalitarian system was bound to fall one day and the images would become a valuable historical document.



**Fig. 6** Dagmar Hochová, Václav Havel and Olga Havlová, 1967.  
© Dagmar Hochová heirs.

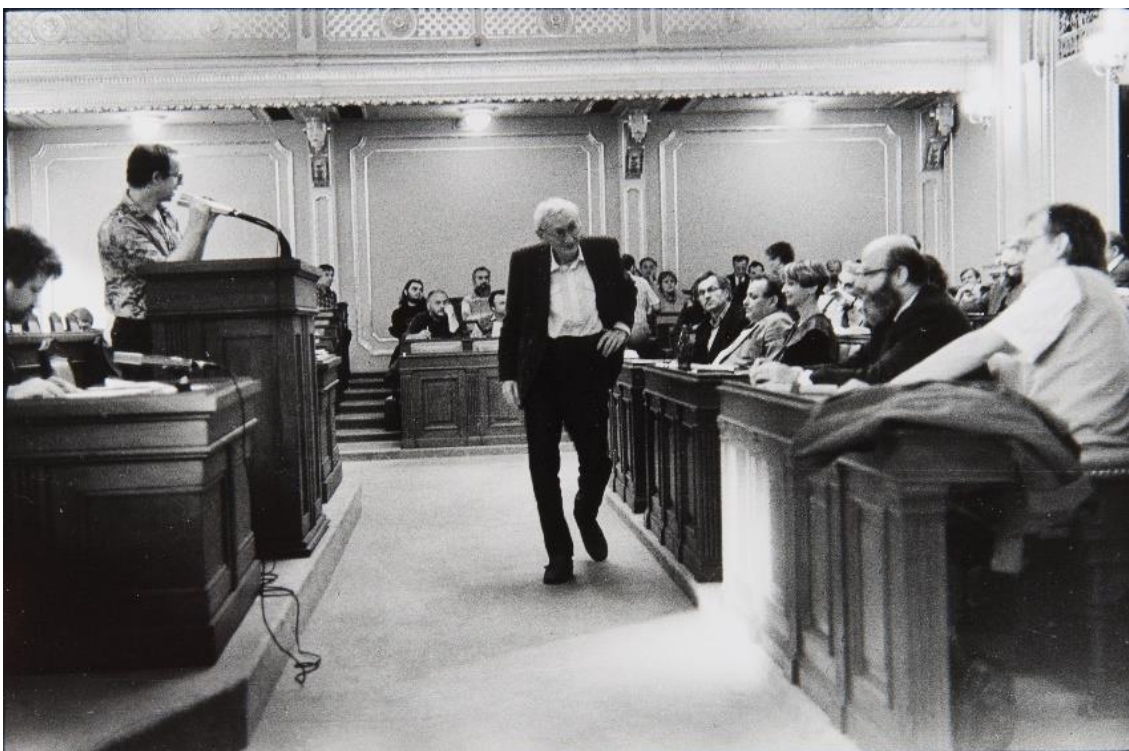
If the previous text gives the impression that Hochová was a persecuted artist, this was not the case. She was not restricted by the regime any more than was usual in her profession at that time. If there was something that she could blame the regime for, it might be that the supervision of censors made her into a photographer of children (**Fig. 7**). A famous and popular one. But Hochová was acutely aware that the price she paid for that popularity was that the rest of her work remained in the shade of that single theme.

After the fall of communism Dagmar Hochová became a deputy of the Czech National Council (today's Parliament), but she did not fulfil any political ambitions by that. She considered her mandate a service to the young local democracy. She held her function for one electoral period (1990-92) and later talked about it, with her innate openness and detachment, as an episode she had no patience for or the prerequisites to act in. Even on parliamentary benches she felt herself to be more a photographer than a politician. As a result, we have a unique, spontaneous and, from the historical point of view, invaluable picture of the first little steps taken by Czechoslovak parliamentary democracy (**Figs. 8 and 9**).

The roots of Dagmar Hochová's interest in the ethical dimension of what is happening in society lie in her family. Her father was Professor Karel Hoch, an intellectual who after WWI lent his hand to pushing through the idea of an independent state of the Czechs and the Slovaks. It was thanks to him that between the two wars the family would meet with the political and cultural elite of society.



**Fig. 7** Dagmar Hochová, *Two on a Bridge*, 1959  
© Dagmar Hochová heirs.



**Figs. 8 and 9** Dagmar Hochová, untitled, from the Czech National Council series, 1990-92.  
© Dagmar Hochová heirs.

## The practical and theoretical preconditions of acquiring and processing Dagmar Hochová's estate

The first talks considering the possible takeover of the artist's estate by the photography collection of the Moravian Gallery in Brno (MGB) took place towards the end of the artist's life, in September 2009. The artist, then seriously ill, was considering how to best safeguard her oeuvre after her death. Basically, there were two alternatives at hand: a foundation or a state institution (**Fig. 10**). The artist died in the spring of 2012 and a year later a gift agreement between her husband who acted on behalf of the bereaved family and the MGB was signed. That the family decided in favour of the MGB, had essentially three reasons: (1) The renown and expertise behind the photography collection with a fifty-year-long tradition and its modern air-conditioned repository<sup>3</sup>. (2) The fact that the MGB is a state institution, which means that items in its collections are the property of the state and are protected by law against dispersion<sup>4</sup>. Alongside the above, it was obviously important during the decision making that (3) apart from the positives, the photography collection in the MGB agreed to take over the extensive archive of the artist's negatives.

While the negative is part and parcel of photography, collections of fine-art photography are traditionally equipped for collecting positives and tend to avoid negatives. This is for operational reasons, in particular the lack of space in repositories and limited personnel capacity, as archives are often voluminous<sup>5</sup> (**Fig. 11**). The more substantial reason is that the traditional interpretation model of fine-art photography can do without the negative. It is concerned with the values of high art and finds the technical aspect of making a photograph unimportant<sup>6</sup>. From the perspective of this model information retrievable from the negative might be useful in the interpretation of the individual positives, but in general it is unnecessary for its successful operation<sup>7</sup>.



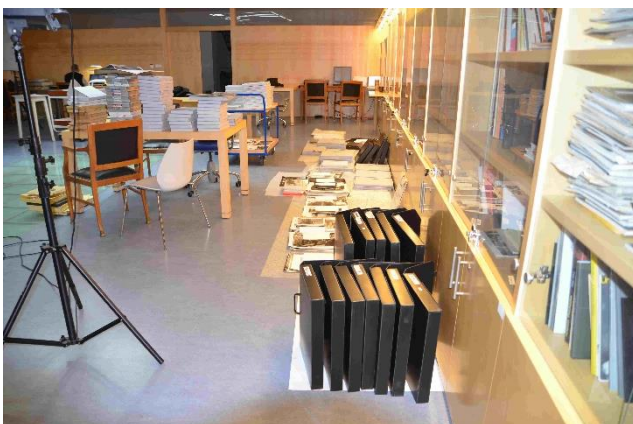
**Figs. 10 and 11** Left: Storage of Dagmar Hochová's archive of negatives and positives, Dagmar Hochová's flat, Prague, March 2013. Right: Part of Dagmar Hochová's archive of negatives, taking over the estate, Dagmar Hochová's flat, Prague, October 2013. © Jiří Pátek.

The statutes of the MGB photography collection laid down at the beginning of the 1970s state that: «Negatives and unauthored positives (copies) are equally considered a collection item by the gallery». And: «The gallery will obtain negatives whenever a suitable opportunity arises (estates, gifts, etc.)»<sup>8</sup>. However, in practice these resolutions that were progressive in their time were fulfilled only rarely. Like the other collections of fine-art photography at home and abroad the MGB photography collection concentrated on artists' positives. With a single

exception – negatives and negative archives of prominent photographers. Let us mention, for example, that the photography collection of the Museum of Applied Arts in Prague, which is the largest collection of fine-art photography in the republic and does not keep negatives, holds a gigantic set of negatives from the estate of Josef Sudek, the doyen of modern Czech fine-art photography<sup>9</sup>. And the photography collection of the Moravian Gallery in Brno took under its wing the estates of the avant-gardists František Povolný, Karel Kašpařík and Jiří Jeníček, which, apart from photographs and official documents, contained quite extensive archives of artists' negatives. These acquisitions prove that the curators who were in charge of these collections in the 70s and 80s were far-sighted and felt their historical responsibility. And also, that the traditional model of fine-art photography, dependent on art history, took over their religious aspects, encouraging the disciplines that fall within the control of this model to preserve everything touched by the hands of the prophets of those disciplines (see Pátek 2018, 4-17).

It is significant that it took several decades before the acquired negative archives began to be processed by experts. An interest in materials related to the making and operation of photography emerged roughly at the turn of the millennium, i.e. at a time when photography slowly started to orientate itself on the methods of the humanities, which followed the post-structuralist concept of an object finding its meaning in the context. As a result of this change a photograph stopped being an exclusively autonomous work of art, intended for aesthetic contemplation, and became an object which also has functions beyond aesthetics. This turn motivated researchers and interpreters to become interested in the conditions and preconditions of creating photographs<sup>10</sup>. In this respect an archive of negatives is an excellent source of information. And if we can combine its information potential with an archive of paper documents, it's even better. In this respect the MGB has an advantage as it incorporates the Archive of the Moravian Gallery which keeps paper documents relating to the operation and research history of the institution. Not to mention the document archives of prominent artists which found their way to the Archive of the Moravian gallery mainly with the artists' estates<sup>11</sup>.

In order to be able to exploit an artist's estate to the maximum, it should be approached as an organism which has grown over a long period of time, with natural bonds between its individual parts, which provide us information on how the artist worked, how he thought about his work, how he lived, etc. In the course of taking over the estate it is therefore necessary that these bonds are retained, and that they be respected even during processing by experts. The estate of Dagmar Hochová comprised of about three and a half thousand photographs of various formats (mostly 30 x 40 and 18 x 24 cm) and an archive of negatives. The photographs were organised in folders thematically, i.e. by cycles. A number of folders stored photographs from past exhibitions (**Fig. 12**).



**Fig. 12** Sorting positives from Dagmar Hochová's estate. Original folders at the front, museum boxes at the back. Moravian Gallery in Brno (MGB), May 2013. © Jiří Pátek.

Given that the MGB collection had already contained a set of the artist's photographs purchased during the 1980s, it was necessary to confront the existing set with the newly acquired estate. This was done to avoid including in the collection photographs that had already been contained in it. But the key to fulfilling this task was not applied mechanically. Rather, it respected the fact that today we do not consider a photograph to be merely immaterial depiction, but a material artefact, which has an individual size, execution (enlargement on different types of paper, different methods of development and the resulting specific visuality, stamps and signatures, etc.) and a certain degree of originality (vintage print, modern enlargement, press print, etc.). In other words, some of the important selection criteria were attributes observed by collectors (**Fig. 13**). In practical terms, we proceeded in a way that if the estate contained a more original version of the photograph that was in the collection, the photograph was accepted. If the photograph was part of a whole original set of photographs (such as an exhibition), the whole set was accepted regardless of the fact that some of the photographs were already in the collection. The result is that some of the photographs may occur as many as three times in the collection. However, each of these examples has different parameters and has a different position in the artist's story.



**Figs. 13 and 14** Left: Sorting positives from Dagmar Hochová's estate, May 2013. Right: Placing positives in museum boxes. MGB, May 2013. © Jiří Pátek.

After sorting, redundant photographs were returned to donors. The others underwent a standard process which has to be passed by each item entering the collection. This means that the selection was approved by the purchasing committee, the photographs were registered in the inventory and were stored in the repository. The assigned inventory numbers, or their series, represent the groupings in which they were found in the estate. According to their sequence they are placed into museum paper boxes and entered in inventory books (**Fig. 14**). Apart from this paper record each photograph has its card in the Demus museum programme. This record contains a detailed material specification, information acquired from the surface of the photograph, its exhibition history, a thumbnail view, restoration interventions, locations, etc. It is a kind of a pedigree of each collection item which serves the internal needs of the institution and researchers. A reduced version with only basic data appears on the Online Collections portal, which is part of the MGB website and is accessible to the public<sup>12</sup>.

In principle, the processing and administration of the archive of negatives is similar to processing positives. It has some specific features though, derived from the fact that the negative is not the final work but a technological phase of making the positive. As a result, negatives are registered in the Demus programme as auxiliary material<sup>13</sup>. They also have limited publishing options. Negatives can be presented within expert studies clarifying how a positive was created or within studies dedicated to the problem of the negative. But they cannot be published in a way where they might be treated as an independent original work. Such presentation could be considered a violation of the artist's copyright. The result is that negatives are not available on the Online Collections portal (Pátek 2018, 10-11). In the case of Dagmar Hochová the situation is slightly different, but it is given by the wording of the gift agreement. We will return to the publishing of the artist's negatives in greater detail in the next chapter.



**Fig. 15** Scanning negatives and inserting them in polypropylene covers. MGB, December 2013. © Jiří Pátek.

The negatives archive of Dagmar Hochová is being continually processed. This means that the negatives are removed from their original storage in paper covers and scanned<sup>14</sup> (**Fig. 15**). Although it's always better to respect the condition in which the item enters the collection, the original negative covers had to be removed as their chemical composition is not neutral and they are absolutely unsuitable in terms of the museum requirements for permanent storage (**Fig. 16**). After scanning the negatives are placed in covers from clear polypropylene and placed in museum boxes made of non-acid paper (**Figs. 17 e 18**). The sequential inventory numbers and placement in boxes again respect the original structure of the archive. Let us add that the original covers do not end up as waste, but are archived separately as the notes made on them by the artist carry information for determining the actual content of the negatives. This information is being gradually copied on the cards in the Demus programme (**Fig. 19**). It's not always an easy job. The artist had peculiar handwriting and occasionally used very subjective terminology which sometimes needs to be deciphered in collaboration with the family or people from the circle of her friends.





## Presentation of the estate of Dagmar Hochová

The factor that thoroughly permeated the work and the reception of the oeuvre of Dagmar Hochová, is the totalitarian system. The artist's compulsion to take notice of the dark side of life under communism led her to work on themes which could not be presented in public. As a result, her public image was profiled on neutral themes, in particular the subject of children. When the totalitarian system fell, photographs which could not have been shown before became part of a broad movement of reassessing the totalitarian past and simultaneously a material contributing to construing our new, post-totalitarian identity.

Shortly after the political takeover in 1989 Czechoslovakia saw a surge in demand for materials which could show the people «how it all was in reality». Everyone who had something to say about the past or kept documents on its history grabbed the chance to present them. In the publications that began to appear the individual disciplines revealed their own «banned history». Publishing houses took advantage of the hunger for images of the past and, among other titles, issued books of photographs by Dagmar Hochová. Let us mention as an example the book *Čas oponou trhnul* [Time Pulled Aside the Curtain], 1995, with images spanning the period from the communist coup in 1948 to the Velvet Revolution in 1989, mapping out the important milestones of Czechoslovak political history, and the book *Síla věku* [Power of Age], which encompasses the theme of the legionnaires from WWI, photographs from care homes and from the life of the nuns who worked there as nurses (Prošková and Hochová, 1995; Judlová and Hochová, 1996).

And it was in the same spirit following the critical socio-political charge of the artist's photographs that the work of Dagmar Hochová was presented after the fall of communism. At the turn of 2014/2015 the MGB organised the exhibition *Dagmar Hochová 1926/2012*, which was to publicly declare that the MGB had taken over the artist's estate and thus became her mother institution<sup>15</sup>. The exhibition did not and could not have had the ambition to present interpretations arising from new research, it was too early. But it at least attempted to suggest that the artist's image in the public eye would have to be re-evaluated. Even a superficial look at the estate was sufficient to see that from the perspective of the thematic profile of the estate the label of being a children's photographer, which Hochová inherited from the totalitarian system, is misleading<sup>16</sup>.

One of the crucial moments of Czechoslovak history was the fourth convention of the Union of Czechoslovak Writers held in 1967 where important local writers (Milan Kundera, Pavel Kohout, Ludvík Vaculík and others) voiced their assessment of the previous development of the political and cultural life in the country and put forward a requirement for carrying out reforms of the system to make society democratic. A year later the Soviet tanks arrived and political 'normalisation' started. For two generations of Czechoslovaks the convention became a symbol of the more liberal 60s borne on a hope of returning the country to the community of the Western countries.

Dagmar Hochová accredited herself to the convention as a photographer working for *Literární noviny*, which immediately published several of her convention photos. Other photographs did not make it into the public space until after 1989. It was just a handful of them and given the reportage style of the artist's work it could be expected that she must have made many more. In the end this proved to be right. A survey of the artist's archive revealed a shoebox from 1967 full of negatives from the convention. A selection from this exclusive discovery was

published in the *Host* literary magazine which dedicated a special issue to the subject on the occasion of the fiftieth anniversary of the convention (Fig. 20).



Fig. 20 Scans from negatives made by Dagmar Hochová at the 4th Convention of the Union of Czech Writers, 1967. Published in the *Host* literary magazine 33, 2017, no. 7.

As they were negatives with positives unknown to us it was necessary to consult the intention to publish them with copyright holders. The captions also mentioned that they were negatives which the artist never developed into positives (Pátek 2017, 2, 82–83, 102–104). In 2018, the year of the fiftieth anniversary of the invasion of Czechoslovakia by the Warsaw Pact armies, the MGB photography collection, in collaboration with the Czech Centre in London, organised the exhibition *The Power of Sympathy: The Photography of Dagmar Hochová*, which used photographic image to mediate the violent end to the democratisation process in the former Czechoslovakia and twenty years of life under the rule powered by the Soviets to viewers with a different socio-political experience<sup>17</sup> (Fig. 21).

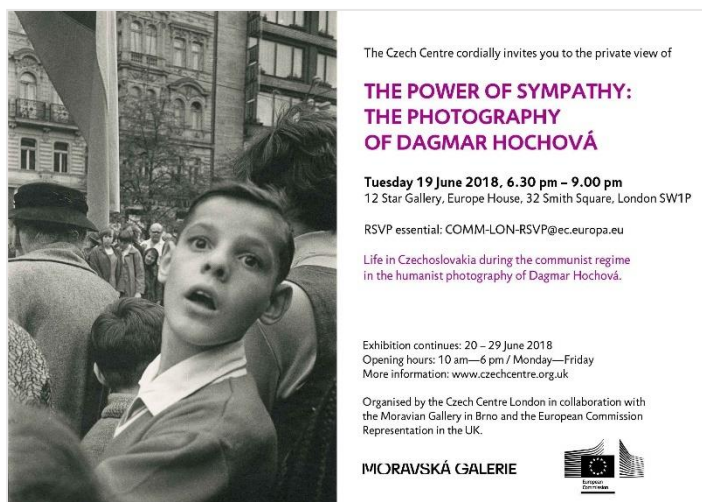


Fig. 21 Invitation card to the exhibition *The Power of Sympathy: The Photography of Dagmar Hochová*, London, June 2018.

Within the thematic sections, such as: The years 1968, 1969, Celebrating the Regime, The Legions, etc., the exhibition illustrated the transition from the relatively freer 1960s via communism of the Stalinist type to the fall of the regime and the Velvet Revolution in 1989 (Figs. 22 and 23).



**Figs. 22 and 23** Top: View of the exhibition *The Power of Sympathy: The Photography of Dagmar Hochova*, London, June 2018. © Jiří Pátek. Bottom: Media coverage of the exhibition *The Power of Sympathy: The Photography of Dagmar Hochova*, London (*The Observer*, June 17, 2018).

Another occasion for using photographs from the estate of Dagmar Hochová to present the Czech Republic abroad was the exhibition *Czechoslovakia Through the Lens of Dagmar Hochová*, organised in collaboration with the Czech Centre in Rotterdam. The exhibition was held in 2019 and was to commemorate the thirtieth anniversary of the Velvet Revolution and the fall of communism. It took place in the Nieuwspoord press centre of the Dutch Parliament in the Hague. The opening was symbolically set on May 3, World Press Freedom Day, to remind people of the reality of the Eastern Bloc countries where all media were under strict supervision from the state<sup>18</sup> (Fig. 24).



**Fig. 24** View of the installation of the exhibition *Czechoslovakia Through the Lens of Dagmar Hochová*, Nieuwspoord press centre, The Dutch Parliament, Den Haag, May 2019. © Jiří Pátek.

In 2020 the MGB photography collection established collaboration with the Institute for Contemporary History of the Czech Academy of Science and became involved in the three-year-long grant of the Technological Agency of the Czech Republic for the processing of the political section of the archive of Dagmar Hochová. As suggested above, Hochová grew up in a family which cultivated a need in her to observe what was happening, and which metamorphosed in her into something of a pictorial chronicler of the communist epoch and the life of those whom the regime pushed aside. In the artist's archive we find hundreds and thousands of images of leading figures from cultural, political and religious life. Thousands of unique photos from the time of the political takeover in November 1989, when the Civic Forum (Občanské fórum) was being formed to become the main force in negotiations with the communist party and the handing over of power to the hands of the new government. And thousands of original photographs from the beginning of the nineties when Hochová worked as a member of the Czech National Council and took pictures in the assembly hall, in the lobbies and at various official and unofficial events related with the performance of the deputy's mandate. The principal output of the grant to be completed by 2023, is to precisely identify the people, locations and events captured in the photos and to make them available through the MGB's website to researchers and the general public.

The activities within the framework of the above-mentioned grant include the conference *The Idea of Parliamentarianism in Central Europe after 1989 (30 Years from the First Free Elections)* taking place in November 2020 directly in the Chamber of Deputies of the Parliament of the Czech Republic. The conference is organised by the Institute for Contemporary History of the Czech Academy of Science and the Parliament of the Czech Republic and will incorporate a paper dedicated to Dagmar Hochová read by Jiří Pátek<sup>19</sup>. As part of the conference the exhibition «Parliamentary Action through the Lens of the Deputy Dagmar Hochová» will be opened in the lobby of the Chamber of Deputies which was conceived by the MGB photography collection in collaboration with the Archive of the Parliament of the Czech Republic. The event is a reminder, or a re-enactment, of the exhibition of photography by Dagmar Hochová held in the same space on the occasion of termination of the deputy's mandate of Dagmar Hochová and her colleagues in 1992.

## Bibliography

- Dufek, Antonín, ed. 2011. *Full Spectrum. Fifty Years of Collecting Photography in the Moravian Gallery in Brno*. Brno: Moravian Gallery in Brno.
- Dvořák, Karel. 1969. Reportáž na objednávku. *Československá fotografie* 19 (3) (March): 102-103.
- Judlová, Marie, and Dagmar Hochová. 1996. *Dagmar Hochová, Síla věku*. Praha: Kuklik.
- Lábová, Alena. 2019. *Česká novinářská fotografie 1945-1989*. Praha: Karlovinum.
- Mrázková, Daniela. 1979. Dětství na fotografiích Dagmar Hochové. *Československá fotografie* 30, no. 6 (June): 261-262.
- Prošková, Hana and Dagmar Hochová. 1995. *Dagmar Hochová, Čas oponou trhnul*. Praha: Kuklik.
- Pátek, Jiří. 2017. Neznámý sjezd Dagmar Hochové. *Host* 33 (7) (July): 2-3, 81-90. [https://casopishost.cz/files/magazines/319/host\\_2017\\_07.pdf](https://casopishost.cz/files/magazines/319/host_2017_07.pdf).
- Pátek, Jiří. 2018. Archiv autorských negativů v muzeu jednadvacátého století. *Bulletin Moravské galerie v Brně*, no. 78: 4-17.
- Pátek, Jiří. 2019. Fotografie Dagmar Hochové představily v Londýně a Haagu život v bývalém Československu. *Historická fotografie. Sborník pro prezentaci historické fotografie* 18 (18): 66-69.
- Pátek, Jiří. 2019. Dagmar Hochová: A Note to the Series o Photographs of the Czech Nation Council. *Fotograf* 18, no. 34, 14-19.
- Sandburg, Carl and Edward Steichen. 1955. *The Family of Man*, New York: Museum of Modern Art.
- Šourková, Alena. 1965. Čtyřikrát o dětech. *Československá fotografie* 16, 3 (March): 96-97.
- Šourková, Alena. 1969. Jak se co dělá. Dagmar Hochová: Děti. *Československá fotografie* 19 (12) (December): 536-537.

---

## NOTES

<sup>1</sup> The exhibition was conceived by Edward Steichen, the curator of the photography collection at MoMA in New York. The exhibition was made up of around five hundred photographs and fifty panels with text. There were five slightly different versions according to the place of presentation. With the aid of the United States Information Agency it travelled through thirty-seven countries on six continents. Between 1955 and 1959 it was visited by around nine million spectators. The exhibition *The Family of Man* became an inspiration and model for other large exhibitions on the subject of humanity. Such as the *Weltausstellung der Fotografie* (World Exhibition of Photography), 1965. It was organised by Karl Pawek with support by the German Stern magazine

and went around the world (555 photographs, 246 photographers from 30 countries). Or *// Weltausstellung der Fotografie* (2nd World Exhibition of Photography), 1968. This exhibition was dedicated to the subject of the woman (522 photographs, 236 photographers from 85 countries, *The Family of Children*, 1977, etc.).

<sup>2</sup> Hochová was a so-called «concerned photographer». She often had a personal relationship with the people she photographed which to a certain extent was related to the method of her work, being close to recurring sociological research which monitors its subject over a long period.

<sup>3</sup> The collection was founded in 1962 with the aim of collecting high-quality fine-art photography created within the territory of Czechoslovakia and the historical lands of the former Austro-Hungarian Empire. Currently it contains ca sixty thousand positives and roughly half a million negatives. It has been extensively exhibited and published. More in: Dufek 2011, 12-26.

<sup>4</sup> The collection items are registered at two levels. They enter the collection based on a contract, are issued an inventory number and reported to the Central Collection Register (CES) founded by the Czech Ministry of Culture. The status of a collection item and the ways of handling collections and artefacts are governed by the Act on the Protection of Collections of Museum Nature 122/2000 Coll.

<sup>5</sup> A qualified estimate of the volume of Dagmar Hochová's archive ranges between 300 to 400 thousand film frames, mostly of the 35mm format, which in practical terms represents 6 running metres of storage space in the repository.

<sup>6</sup> The traditional model of fine-art photography is essentially a fusion which rather inorganically merges the concept of art history and theses of the interwar modernist avant-garde. It observes the evolution of the form over time and the expressiveness of the image in relation to photographic technology.

<sup>7</sup> (1) The strip of the negative shows the process of making the positive and the frames from which the artist had to choose to create the positive. (2) From the frames that surround the one frame that we are interested in we can receive information on the dating and content of the positive. (3) The technical characteristics of the negative: format, density, steepness of the curve, sensitivity of the negative, provide information on the creative intentions of the artist. (4) The negative shows the whole scene, including sections which the artist may have cut out from the positive.

<sup>8</sup> Antonín Dufek, *Zásady koncepce Sbírký fotografie Moravské galerie v Brně*, Brno 1970, reprinted in: Dufek 2011, 39-40.

<sup>9</sup> About 26 to 27 thousand original artist's negatives from Sudek's estate were handed over to the collection in 1988 by Anna Fárová.

<sup>10</sup> Let us add here that the paradigm shift took place roughly during the 1990s. At that time, it began to be evident that photography made with the wet process using the positive – negative system would be replaced in general usage by digital photography. The standard response that followed was our increased sensitivity towards a phenomenon fading into history and a desire to know more about it.

<sup>11</sup> The founder of the Archive of the Moravian Gallery is the MGB. The archive falls under the Czech Ministry of the Interior and is governed by Act No. 499/2009 Coll. on Archiving and Records Management.

<sup>12</sup> Moravian Gallery in Brno. n. d. «Collections On-line». URL: <http://sbirky.moravska-galerie.cz/katalog?author=Hochov%C3%A1%2C+Dagmar>, accessed May 25, 2020.

<sup>13</sup> For the sake of easier orientation and research work the negatives have been made into positives.

<sup>14</sup> The artist stored her negatives as follows: (1) She cut the film into strips of six frames, placed the strips one on the other, wrapped silk paper around them and noted what is captured in the negative on the paper. The negative thus processed was filed in a shoebox marked with the name of the theme and dating. (2) In standard paper organiser sheets of A4 format, which she inserted into office folders, marked with the name of the theme and dating.

<sup>15</sup> *Dagmar Hochová 1926/2012*, Moravian Gallery in Brno, Museum of Applied Arts, Camera exhibition room, 19/12/2014 – 12/4/2015, curator: Jiří Pátek. More in: Moravina Gallery in Brno. n. d. «Dagmar Hochová 1926/2012». URL: <http://www.moravska-galerie.cz/moravska-galerie/vystavy-a-program/aktualni-vystavy/2014/dagmar-hochova.aspx?lang=en>, accessed May 30, 2020.

<sup>16</sup> The stereotype of Dagmar Hochová as the photographer of children was reinforced by the *Československá fotografie* magazine, which was the most influential medium in the field under communism (Šourková 1965, 96-97; Dvořák 1969, 102-103; Šourková 1969, 536-537; Mrázková 1979, 261-262).

<sup>17</sup> *The Power of Sympathy: The Photography of Dagmar Hochová*, 12 Star Gallery, Europe House, 32 Smith Square, London, 20/6 – 29/6/2018, curator: Jiří Pátek. More in: Czech Centre London. n. d. «The Power of Sympathy: The Photography of Dagmar Hochová». URL: <http://london.czechcentres.cz/programme/travel-events/vystava-fotografii-dagmar-hochove/>, accessed May 22, 2020.

<sup>18</sup> *Czechoslovakia Through the Lens of Dagmar Hochová*, Nieuwspoor press centre of the Dutch Parliament, Lange Poten 10, Den Haag, from 3/5 to 30/6/2019, curator Jiří Pátek. More in: Czech Centre Rotterdam. n. d. «Czechoslovakia Through the Lens of Dagmar Hochová». URL: <http://www.czechcentres.cz/program/detail-akce/dagmar-hochova/>, accessed May 22, 2020.

<sup>19</sup> Photographs by Dagmar Hochová from the Parliament of the Czech Republic were published in the *Fotograf* magazine (Magazine on Photography and Visual Culture), in the thematic issue *The Archaeology of Euphoria 1985-1995*, dedicated to the fall of totalitarian regimes in the former Soviet bloc (Pátek 2019, 14-19).

# Preservação de um legado obliterado - Pedro Morais e a Conferência Greco-Latina

*Preservation of an obliterated legacy – Pedro Morais and the Greco-Latin Conference*

**Rita Salgueiro**

Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade NOVA de Lisboa  
Bolsa de Doutoramento, PD/BD/136679/2018

## Resumo

Neste artigo, proponho abordar a produção artística parisiense (1965-1977) de Pedro Morais (1944-2018) e particularmente a «Conferência Greco-Latina», acontecimento que organizou na Casa dos Estudantes da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) em Paris, a 7 de Março de 1968. O evento, que envolveu a destruição com martelos de uma réplica da Vénus de Milo, gerou agitação junto dos residentes e da FCG, sendo ainda comentado à época na imprensa por José Luís Porfírio e José-Augusto França. Do ponto de vista da História da Arte e da Conservação, conhecer a obra de Pedro Morais é um desafio que apresenta alguns obstáculos, uma vez que o artista realizou um corte com os anos de Paris, destruindo, abandonando ou incinerando obras e textos, antes de regressar a Portugal. Partindo deste caso, pretendo explorar a possibilidade de resgatar da invisibilidade obras pouco conhecidas, articulando várias fontes de informação – escritas e orais – para consolidar e inscrever o legado de Pedro Morais.

**Palavras-chave:** Pedro Morais, Conferência Greco-Latina, Paris, Conservação.

## Abstract

This article addresses the Parisian artistic production (1965-1977) of Pedro Morais (1944-2018) and particularly the «Greco-Latin Conference», a happening organized at the Calouste Gulbenkian Foundation (CGF) Students' House in Paris, on the 7th of March 1968. The event, which involved the destruction with hammers of a Venus de Milo replica, generated unrest among residents and within CGF, and was also commented at the time in the press by José Luís Porfírio and José-Augusto França. From the point of view of History of Art and Conservation, knowing the work of Pedro Morais is a challenge that presents some obstacles, since the artist made a cut with the Parisian years, destroying, abandoning or incinerating works and texts, before returning to Portugal. Departing from this case, I intend to explore the possibility of rescuing lesser-known works from invisibility, articulating several sources of information - written and oral - to consolidate and inscribe Pedro Morais' legacy.

**Keywords:** Pedro Morais, Greco-Latin Conference, Paris, Conservation.



Tinha sabido muito mais do Pedro, através de histórias que eram contadas por amigos seus com que eu me ia encontrando. O René Bertholo, a Lourdes Castro, a Miriam Dacosta, o André Maranhã, o José Luís Porfírio, o Francisco Tropa ou o Manuel Zimbro foram adicionando pormenores a um relato dele que eu pouco a pouco construía, sem que ele o soubesse. (Fernandes 2006, 6)

## PRESERVAÇÃO DE UM LEGADO OBLITERADO

PEDRO MORAIS E A CONFERÊNCIA *ESPAÇO-TEMPO* «A TRADIÇÃO GRECO-LATINA» OU «*POEIRA EM CONSERVA*»

### Um problema de conservação

Do ponto de vista da Conservação de Arte Contemporânea, preservar o trabalho de Pedro Morais (1944-2018) é a vários títulos um desafio. A complexidade que a sua obra transporta para a disciplina, assenta essencialmente em dois pilares: a destruição dos trabalhos que realizou entre 1964 e 1976, onde reconheceu uma *intenção* de que se pretendeu desfazer; e a efemeridade que caracteriza a maioria das instalações que realizou nos anos seguintes. Próximo de artistas como António Dacosta, Manuel Zimbro e Lourdes de Castro, como a epígrafe do curador João Fernandes indica, Morais manteve por opção um caminho marginal ao circuito das galerias. Concretizado em acções e exposições temporárias, o seu trabalho persiste de forma pouco visível em colecções<sup>1</sup>, arquivos, *projecto/maquetes* e em raros *objectos* e obras. Apesar de algumas excepções notáveis na área da crítica e da curadoria<sup>2</sup>, acresce a escassez de uma leitura historiográfica que inscreva o trabalho do autor no âmbito da História da Arte<sup>3</sup>.

Com o objectivo de contribuir para a preservação do legado de Pedro Morais, reflecto sobre os resultados de uma investigação em curso<sup>4</sup>, focando o período em que o artista viveu em Paris (1965-1977). Testando a possibilidade de resgatar da invisibilidade obras que aparentemente já não existem, destaco a *Conferência Espaço-Tempo «A Tradição Greco-Latina ou “Poeira em Conserva”*», evento realizado em 1968, na Maison des Étudiants Portugais da Fundação Calouste Gulbenkian (MEP-FCG). Caracterizada pela noção de acontecimento<sup>5</sup>, esta obra transporta-nos para o campo do *happening*, termo que emerge em 1959, com Allan Kaprow e se afirma nos anos 60, associado a experiências efémeras e teatrais que precedem a noção de performance.

### Documentar para preservar

De Duchamp ao *Nouveau Réalisme*, para mencionar algumas das referências de Pedro Morais, o século XX foi profícuo na apresentação de obras que desestabilizam os alicerces da conservação, disciplina historicamente orientada para a preservação da materialidade. Mas, como lembra a investigadora Hanna Hölling, actualmente a conservação também se relaciona com as pessoas, aposta na transmissão de competências, técnicas, tradições, memórias e conhecimento intangível

(Hölling 2017). Passando metodologicamente por profundas alterações (Van Saaze 2013, 22), o papel do conservador de arte contemporânea reflecte o alargamento do campo disciplinar, onde se impõe a recolha e produção de documentação, e a apropriação de processos etnográficos e antropológicos, como a entrevista, veículo privilegiado para a conservação de memória oral<sup>6</sup>.

No caso de Pedro Morais, a preservação da obra em estudo passa pela articulação de fontes de informação tangíveis e intangíveis. Na ausência da obra e do artista, o primeiro passo consiste na confirmação de um paradoxo aparente, *o que preservar?* Segue-se a recolha de documentação publicada, em simultâneo com a recolha de testemunhos preliminares que conduziram ao levantamento de documentação inédita e à identificação de outros testemunhos. Tratando-se de uma obra efémera, de carácter participativo, a produção de documentação a partir de memória oral, assume um lugar central.

### Conhecer Pedro Morais

Devo assumir que só comecei a entender a dimensão da *Obra* de Pedro Morais em 2018, quando trabalhava nas Galerias Municipais e foi apresentada a exposição *Nudez – Uma Invariante*<sup>7</sup>. Essa mostra individual, de carácter retrospectivo, esteve patente no Pavilhão Branco, e foi a última que o artista acompanhou em vida<sup>8</sup>. Fora da História da Arte canónica, o artista foi descrito em 2006 pelo crítico e curador Óscar Faria como «um dos nomes mais secretos e influentes da arte portuguesa actual»<sup>9</sup>. Contando com algumas exposições em instituições tão reconhecidas como o Museu Nacional de Arte Antiga, o Museu Serralves, a Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) ou o espaço Chiado 8, curiosamente os trabalhos de Morais mantêm-se no domínio de num circuito restrito de familiares, amigos, alunos e especialistas. Penso que este desconhecimento justifica uma primeira aproximação historiográfica e biográfica<sup>10</sup>.

O percurso de Pedro Morais nem sempre foi discreto. Quem o procura, encontra informação sobre a formação académica – frequência do curso de Pintura da Escola António Arroio, da Escola de Belas-Artes de Lisboa e da École National Supérieure des Beaux-Arts, Paris –, a bolsa que recebeu entre 1967 e 1968 da FCG e a notória experiência pedagógica do Atelier Livre – AT.RE (1979 e 1994) que orientou na Escola António Arroio onde foi professor entre 1977 e 2006<sup>11</sup>. Aprovada por Morais, a biografia publicada no catálogo da exposição *Nudez - Uma Invariante*, apresenta uma lista não exaustiva de exposições e projectos que o artista realizou em Portugal<sup>12</sup>. E seguindo a mesma publicação, lemos que:

Entre 1975 e 1976 [Pedro Morais] anulou a sua produção artística e dados biográficos anteriores (1964-1976), nas realizações *LETTRE OU FENETRE A SEPT AMIS – AUREVOIR PEDRO MORAIS* – projectos e textos (Paris 1975) e *TU EST...*, *Duplo Triângulo – desenho, pintura e objectos* (Paris, 1976). (Morais 2018, 123).

Escrita pelo próprio artista<sup>13</sup>, do ponto de vista historiográfico esta frase levanta uma barreira que define o nome do autor<sup>14</sup>, oculta os primeiros anos de carreira em Portugal e acarreta implicações mais profundas, como o desconhecimento das obras que Morais realizou durante os anos em que viveu em Paris. Portanto, ficamos a saber que Pedro Morais destruiu os seus dados

biográficos e um conjunto de obras (não especificado, mas separados por tipologias materiais), e que a obliteração desse passado é em si assumida com um acto artístico, concretizado em duas obras: *LETTRE OU FENETRE A SEPT AMIS (...)* e *TU EST... (...)* que abordarei mais à frente. Contrariando a acção destruidora do artista, persistem, contudo, vestígios que nos permitem levantar véus sobre o passado. Sobrevivem documentos do bolseiro no Arquivos da FCG, fotografias dos artistas Jorge Martins e Vítor Pomar onde vemos obras de Morais, e inclusivamente alguns *objectos*.

O apagamento desse passado também não se estendeu à memória de quem conviveu com Pedro Morais, e o próprio artista falou pontualmente sobre as obras que realizou em Paris. A investigadora Vivian Van Saaze afirma que, em alguns casos, a impossibilidade de documentar aumenta a produção de documentação<sup>15</sup>. Perante esse aparente contra-senso, devemos então levantar algumas questões éticas e práticas: *Será legítimo recuperar o património de um artista que intencionalmente o destruiu? Estaremos a contrariar a intenção do artista? Como proceder na sua ausência? Como preservar obras que tiveram uma duração determinada no tempo e no espaço?* Procuremos respostas a estas perguntas de forma gradual.

### Quem conta um conto...

Comecei a pesquisar sobre o trabalho anulado de Pedro Morais depois de uma conversa com José Luís Porfírio<sup>16</sup>, momento em que o crítico me falou de um *acontecimento* artístico realizado por Morais na Maison des Étudiants Portugais (MEP) em Paris, conhecido oralmente como a *Conferência Tradição Greco-Latina*. Este acontecimento foi referido criticamente num artigo publicado à época por Porfírio no jornal *A Capital* (Porfírio 1968, 4), onde consta uma descrição do evento e uma entrevista com Pedro Morais. Num *Folhetim Artístico* publicado em 1974, José-Augusto França associa o lado polémico da *Conferência* à interrupção da bolsa que Morais auferia (França 1974). Em 2006, trinta e dois anos depois, o acontecimento chega a João Fernandes por transmissão oral e integra o texto que o curador assina para a exposição de Morais em Serralves:

Soube assim da acção realizada em Paris, na Casa de Portugal, em 1968, onde o Pedro fechou à chave os convidados para uma conferência sobre a tradição greco-latina numa sala com uma porta que, quando se abriu, dava para outra sala com uma réplica da Vénus de Milo, acompanhada de um martelo que serviu para a sua destruição furiosa e libertária por todos quanto pela porta fugiram dessa conferência... (Fernandes 2006, 6)

Um ano depois, segue-se a menção no catálogo da exposição *50 anos de Arte Portuguesa* (2007), que deu a conhecer o incrível espólio dos Arquivos do Serviço de Belas Artes da FCG. E em 2008 surge nova referência, na tese de Mestrado de Susana Duarte, que se apoiou na informação do catálogo de 2007 e recuperou o longínquo artigo de Porfírio (Duarte 2008, 12-13). Por fim, no texto que escreve para a exposição de 2018, Óscar Faria acrescenta imagens de um conjunto inédito de papéis usados para anunciar o evento e um martelo, que pertencem a Porfírio (Faria 2018, 35-68) (**Figs. 1 e 2**).



**Fig. 1** Papéis distribuídos nos correios dos residentes da MEP como anúncio da Conferência Espaço-Tempo «A Tradição Greco-Latina», 1968. Col. José Luis Porfirio © Pedro Tropa; Cortesia Galerias Municipais.



**Fig. 2** Martelo de Madeira - Conferência Espaço-Tempo «A Tradição Greco-Latina», 1968. 27 x 11 x 7 cm.  
Col. José Luís Porfírio © Pedro Tropa; Cortesia Galerias Municipais.

Aproveito para sublinhar aqui que para a exposição de 2007, Pedro Morais autorizou a apresentação do seu processo de bolseiro (selecção parcial das curadoras), colaborou abertamente com Susana Duarte – a quem concedeu uma importante entrevista, e com Óscar Faria, que organizou as *Jornadas*, último registo filmado onde Pedro Morais fala sobre a *Conferência*<sup>17</sup>.

Apesar de todas as fontes escritas partilharem o carácter sintético e algumas imprecisões, é a seguinte entrada de catálogo da exposição *50 anos de Arte Portuguesa* que provoca a contestação do crítico José Luís Porfírio:

Em Março de 1968, [Pedro Morais] organiza na Casa de Estudantes Portugueses, na Cité Universitaire, uma acção/performance subordinada ao tema Conferência Espaço – Tempo / 'A Tradição Greco-Latina' ou 'Poeira-em-Conserva'. O programa do evento deveria culminar com a destruição de uma réplica da Vénus de Milo, com martelos colocados à disposição dos presentes, recrutados entre a população estudantil da Casa, cuja inauguração havia sido celebrada pouco tempo antes, em Outubro de 1967. Tendo como plano de fundo o clima de tensão social antecedente ao Maio de 68, o evento, não autorizado pelo Director da Casa, motivou desconfiança e perplexidade e acabaria por ter como desfecho o indeferimento da prorrogação da bolsa ao artista, prevista para o ano lectivo de 1968-1969. (Candeias 2007, 136. Sublinhado meu)

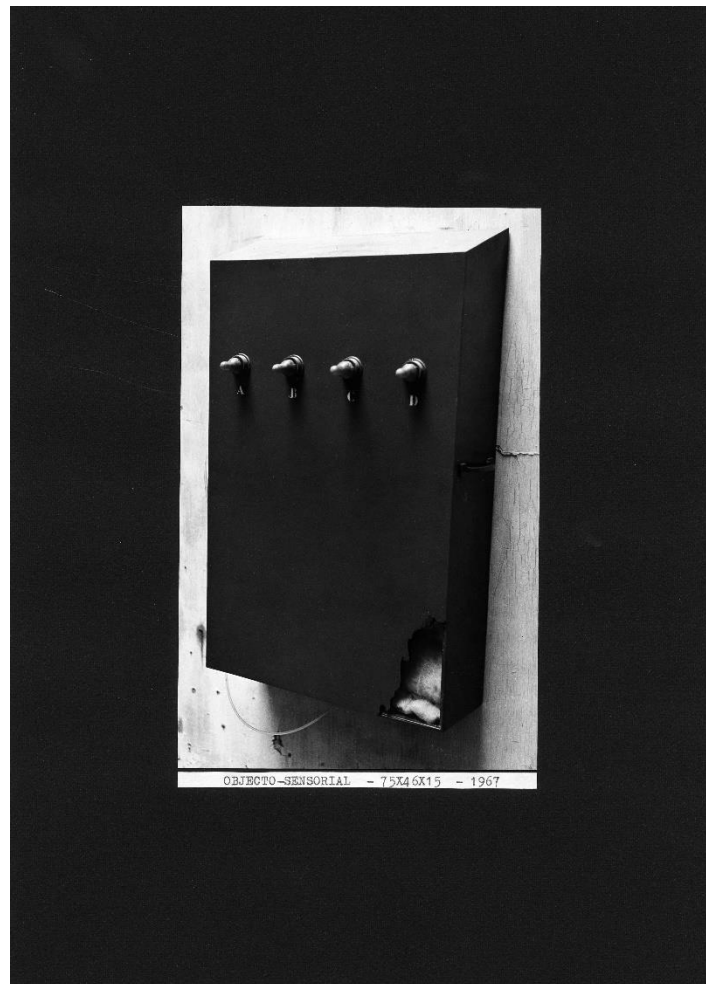
Ora a discussão nasce de uma contradição entre as fontes escritas e as orais, que, segundo Porfírio, não integraram a investigação da exposição. O crítico explica que a Conferência foi aprovada por Rogado Dias, director da MEP, que autorizou o evento e teve um papel activo na sua execução. Apesar deste desacordo com o texto da historiadora, Ana Filipa Candeias<sup>18</sup>, até há pouco tempo todos concordavam que a cessação da bolsa estava relacionada com a *Conferência*.

Para lá da querela historiográfica, esta publicação foi até 2018 a única fonte com imagens de obras realizadas por Morais em Paris – um diagrama, um saco com cinzas e uma fotografia do artista junto a um *Aparelho-Sensorial*. Partindo dessas três imagens, e com o consentimento da viúva, Lea Nascimento, consultei os relatórios do Bolseiro no Arquivo da FCG. Na primeira sessão, contei com a presença de Lea e de Porfírio que participaram activamente na interpretação da documentação<sup>19</sup>.

## Arquivo vivo

A viver na capital francesa desde 1965, Morais concorre duas vezes à Bolsa da FCG: recusada em 1966, e concedida em 1967. No processo da segunda candidatura consta um portfólio com fotografias de *desenhos* – onde ficam claras as afinidades do trabalho de Pedro Morais e Henrique Manuel<sup>20</sup>; algumas *pinturas* – principal prática a que se tinha dedicado até então; e *objectos* – que anunciam o trabalho dos anos seguintes (**Fig. 3**). Na mesma pasta existe um conjunto de catálogos e folhetos de exposições em que participou em Portugal<sup>21</sup>. Como explica Lea Nascimento:

O Pedro concorreu a um prémio do SNI e ganhou o primeiro lugar e uma menção honrosa. Depois, com esse dinheiro foi para França. Disse aos pais que ia lá ver uma exposição e voltava. Arranjou o documento militar, como era estudante lá passou, e depois não voltou, claro.<sup>22</sup>



**Fig. 3** Candidatura de Pedro Morais à bolsa da FCG, Portefólio, 1967.  
Arquivos Gulbenkian, SBA 6086.

Apoiada por José Escada, René Bertholo e Rui Mário Gonçalves, a primeira candidatura foi preterida porque a FCG não concedia bolsas de estudo «para a realização de cursos que possam ser feitos em estabelecimentos de ensino no País»<sup>23</sup>. A segunda, mais completa, contou com as recomendações do Pintor Corneille, proposto como orientador; dos pintores Manuel Cargaleiro e António Dacosta; e do crítico Rui Mário Gonçalves. Morais apresentava também a recomendação de François Beurdeley, arquitecto para quem trabalhava como desenhador em Paris. Aprovada a Bolsa, Morais instala-se na MEP com a cónjuge. Como acordado, envia com a regularidade de três em três meses o relatório de actividades ao Serviço de Belas Artes, dirigido por Artur Nobre de Gusmão em Lisboa e mediado por Veríssimo Serrão em Paris. Minuciosamente executados por Morais, os relatórios combinam texto, imagens fotocopiadas (cartonadas) e fotografias.

## Conferência Espaço-Tempo «A Tradição Greco-Latina» ou «Poeira em Conserva»

No segundo relatório que Morais envia à FCG, identificámos documentação inédita, que não integrou a exposição de 2007. A existência desta documentação prescritiva orienta a execução do evento *Conferência Espaço-Tempo «A Tradição Greco-Latina» ou «Poeira em Conserva»* e, em simultâneo, funciona como evidência da sua concretização. Apresentada em duas páginas escritas à máquina (**Figs. 4 e 5**), a planificação da *Conferência* opera como diagrama e partitura do evento. No final do relatório, duas fotografias assinadas pelo artista Jorge Martins (**Figs. 6 e 7**) atestam a materialidade do *happening*, intencionalmente registado a pedido de Morais.

A raiz conceptual desta planificação, expressa na utilização da linguagem e do grafismo como veículo, é reiterada pelo objectivo da *Ideia-gesto* «Provocar sobre um espaço geométrico fechado uma acção X no interior da qual estão os participantes. Acção → Que toma forma de choque pelos participantes eles-mesmos»<sup>24</sup>. Pensada para o espaço da MEP, a acção desenvolveu-se ao longo de nove dias (29 Fevereiro e 8 de Março) em 3 fases: 1 - Publicidade; 2 - Evento a) sonoro, b) destruição e 3 - Envio de despojos.

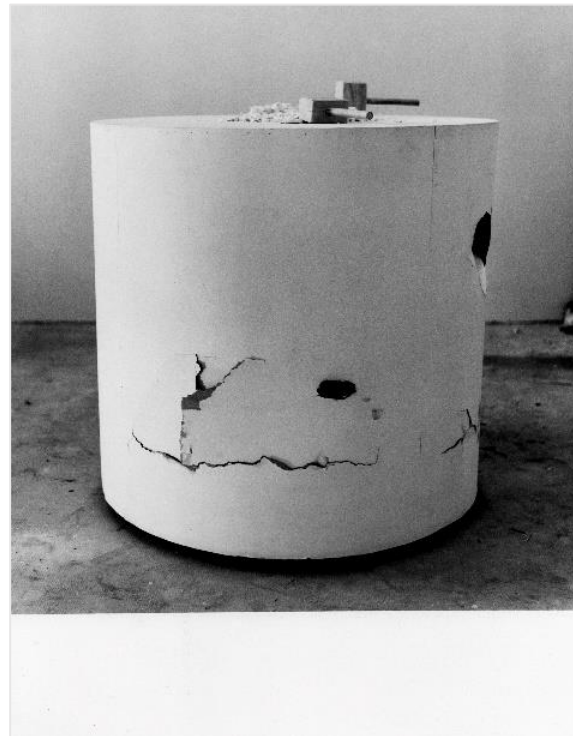
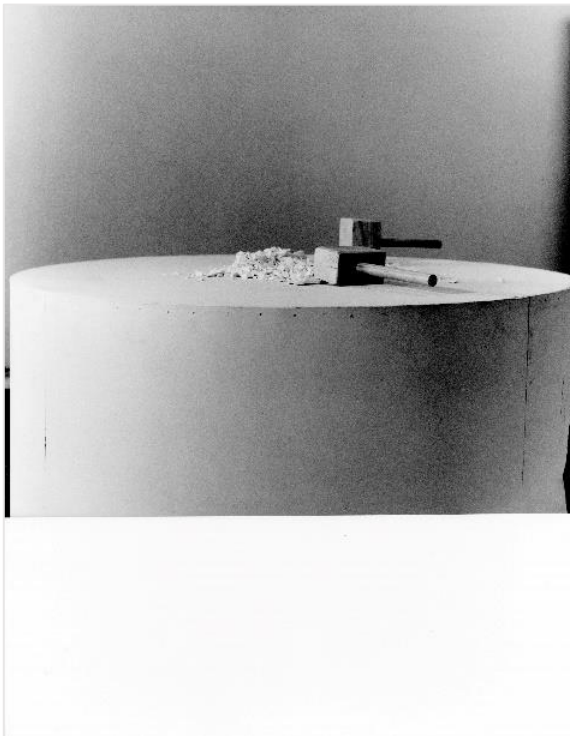
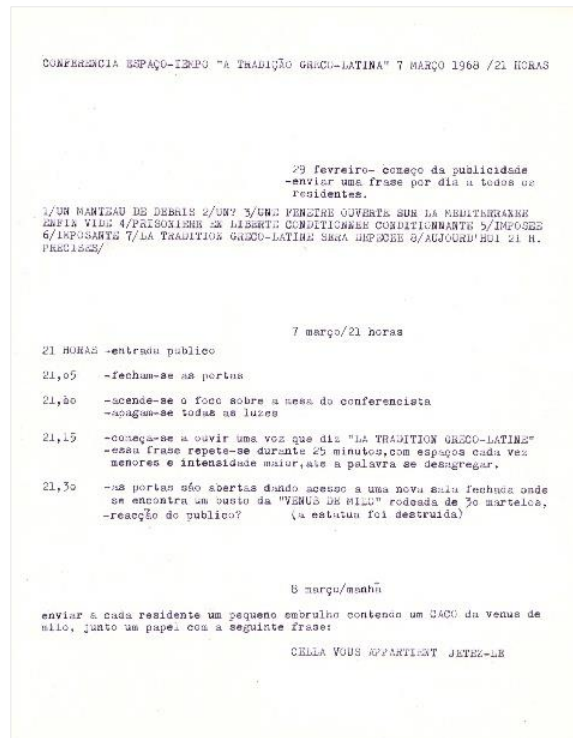
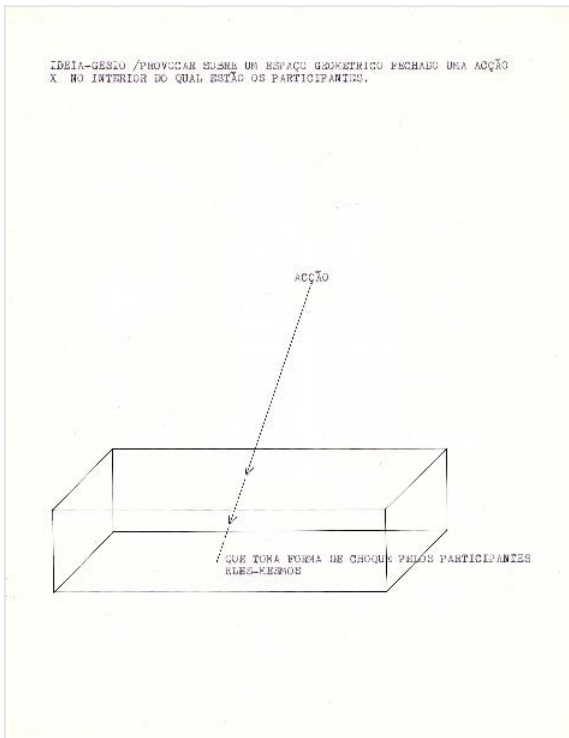
Apesar de efémera, a materialização desta obra dependeu de elementos tangíveis, tais como o espaço da MEP, nomeadamente as caixas de correios, a sala de espectáculo e a sala adjacente; os papéis usados para publicitar o evento; a gravação sonora (inexistente); o busto da Vénus de Milo; o plinto e os martelos. Como veremos, a peça-acontecimento foi igualmente activada por elementos intangíveis, como o contexto da MEP em 1968, o som e a reacção dos espectadores-participantes.

### Entre o tangível e o intangível

Terminada a recolha de documentação escrita, publicada e inédita, aprofundei as entrevistas<sup>25</sup> que tinha iniciado com o crítico e amigo de Morais, Porfírio e a viúva, Lea Nascimento. Estes conduziram-me à filósofa e professora Ana Luísa Janeira, que à semelhança dos dois informantes principais, também residia na MEP e assistiu à *Conferência*. A recolha de testemunhos foi dificultada por alguns dos participantes já terem falecido, caso de René Bertholo e Henrique Manuel; e pela idade avançada de espectadores que preferiram não comentar, caso de Lourdes de Castro. Apesar dos três testemunhos veicularem pontos de vista diferentes, não se registam grandes oscilações. A produção desta documentação, ancorada em entrevistas, implica reconhecer potencial numa forma de história subjectiva, fundamental para clarificar e completar as lacunas na documentação escrita existente. Neste esteio, ensaio uma aproximação descritiva, sistematizando a documentação recolhida e produzida.

Inaugurada em 1967 e traçada pelo arquitecto José Sommer Ribeiro, a MEP, propriedade da FCG em Paris, foi o espaço onde se desenrolou a *Conferência*. Sobre o ambiente da residência, Pedro Morais dizia que os colegas «Viviam em Paris como se estivessem a viver aqui em Lisboa, com os mesmos medos, com a mesma mesquinhez de vida, típicos de Portugal da época» (Duarte 2008, XXXII). Apesar da distância, os entrevistados mencionam a abrangência da ditadura em Paris, identificável na presença de agentes da PIDE, que jogavam à bola nas imediações da casa e que frequentavam as bibliotecas e os cafés.





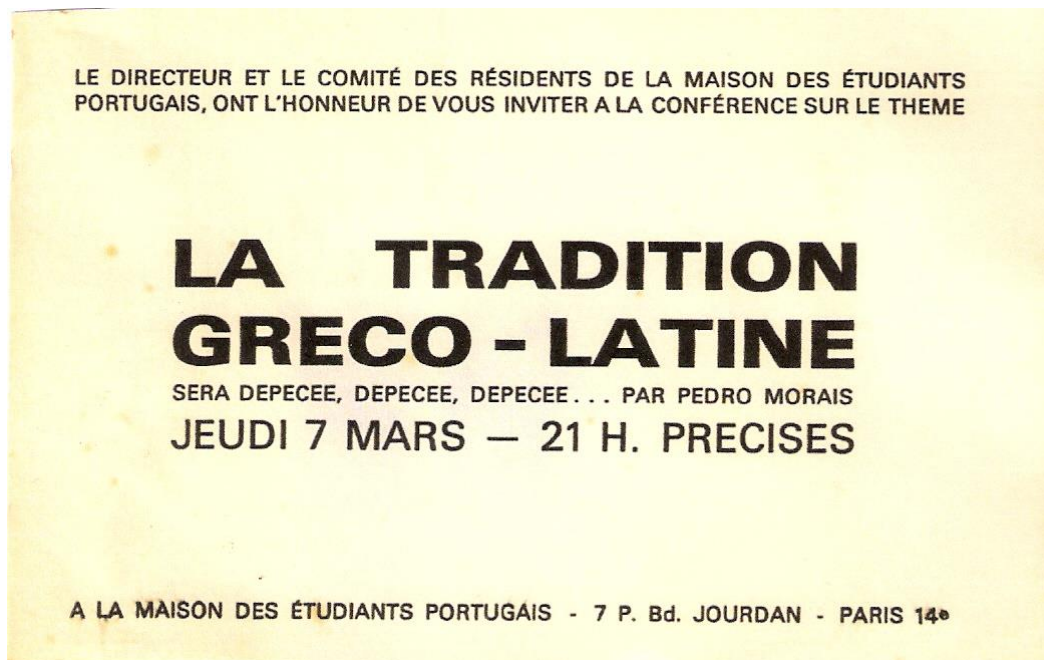
**Figs. 4, 5, 6, 7.** Em cima: Pedro Morais, planificação da *Conferência no Relatório Janeiro-Fevereiro-Março, 1968*. Arquivos Gulbenkian, SBA 1825. Em baixo: Pedro Morais, *Relatório Janeiro-Fevereiro-Março, 1968*. Fotografias de Jorge Martins. © Jorge Martins, Arquivos Gulbenkian.

Janeira recorda Pedro Morais como um jovem discreto, sempre vestido de preto, «que não falava com quase ninguém. Mas esse era um problema geral da casa, havia pouca convivência entre os residentes»<sup>26</sup>. Foi por esse motivo, explica, que Rogado Dias, director da MEP propôs ao comité dos residentes que organizassem um acontecimento mensal. A primeira palestra, proferida por Janeira, foi dedicada a Simone Veil, seguindo-se o anúncio da conferência *A Tradição Greco-Latina*, o que levou alguns residentes, nomeadamente alunos de letras como a própria filósofa, a questionar a capacidade de Morais para discutir um tema clássico.

De acordo com a documentação, a preparação da conferência começou com a estratégia de publicidade (29 fev. -7 mar.). O primeiro passo, consistiu na redacção de 8 mensagens sequenciais, manuscritas em pequenas folhas A5:

- 1 - Um Manto de Ruínas, 2 - Um?, 3 - Uma Janela Aberta Sobre o Mediterrâneo enfim vazio, 4 - Prisioneira em Liberdade, condicionada, condicionante, 5 - Imposta,
- 6 - Impotente, 7 - A tradição greco Latina será despedaçada, 8 - Hoje 21 H. Precisamos.<sup>27</sup>

As mensagens «destinavam-se a condicionar, desde o começo, os assistentes à conferência do dia 7» (Porfírio 1968, 4) e prometiam, numa linguagem ambígua, despedaçar a tradição Greco-Latina. Estas folhas foram distribuídas pelos correios dos residentes, por Morais e Porfírio – este último ainda guarda um conjunto completo. Foram também enviados convites para alguns artistas e amigos que viviam em Paris. Novamente, é o crítico que preserva um exemplar (**Fig. 8**), clarificando a dúvida sobre a autorização do evento. Para além dos cerca de 50 residentes<sup>28</sup>, sabemos que estiveram presentes, Lourdes Castro, René Bertholo, José Escada, Miriam Dacosta e António Dacosta<sup>29</sup>.



**Fig. 8** Convite - Conferência Espaço-Tempo «A Tradição Greco-Latina», 1968.  
Col. José Luís Porfírio.

Na noite de 8 de Março, a sala de espectáculos da MEP encontrava-se cheia. Depois de todos os espectadores entrarem, a porta foi fechada por Rogado Dias. Apagaram-se as luzes e acendeu-se um foco que iluminava, no palco, o lugar vazio do conferencista. Programada para as 21h, a conferência começou com um atraso de cerca de 15 minutos, registado por Porfírio e reiterado por Janeira:

Nunca mais começava, à portuguesa. Gerou um mal-estar entre os residentes. A sala estava na penumbra, quase escuridão. Só havia um foco de luz sobre o lugar em que se supunha que o conferencista ia falar. E nada de começar. Começou a haver conversa na sala. João Paulo Carvalho e Dias fazia cálculos matemáticos. Outras pessoas tinham a chave do quarto na mão. René Bértholo foi para o palco com um guarda chuva fazer macacadas. Quando começou, a intervenção sonora era repetitiva – mais mal-estar. (Janeira, *Idem*)

Depois desse período de espera, que pareceu muito longo, começou a ouvir-se a intervenção sonora em voz-off. A gravação, realizada com a ajuda de um músico, era controlada por Morais na *régie* como *voyeur*. Dita de forma calma e pausada, ouvia-se em voz masculina a repetição da frase, *La Tradicion Greco Latine*. Lentamente o espaçamento entre as frases reduzia, acentuado pelo som de ponteiros de um relógio, que simulava batimentos cardíacos<sup>30</sup>.

Cerca de 12 minutos depois, uma espectadora tentou sair da sala, mas foi impedida por Rogado Dias, que manteve a porta trancada; ela exaltou-se e reclamou. A consciência da clausura provocou uma agitação que foi aumentando em relação proporcional com o acelerar da cadência em que a frase era repetida até à cacofonia. A sensação de desconforto e perigo foi partilhada por todos os entrevistados. Apesar de não ter demorado mais de 25 minutos, Janeira sentiu o tempo passar com dificuldade: «Finalmente, não a porta do átrio, mas outra que dava acesso a outra sala abriu-se ao final do que pareceu ser cerca de 1h.» (*Idem*)

Atingido o «caos sonoro onde não se podia distinguir qualquer palavra»<sup>31</sup>, abriu-se uma porta lateral para onde os espectadores se encaminharam. Nesse espaço mais reduzido, encontrava-se um plinto cilíndrico<sup>32</sup>, encimado por um busto de Vénus de Milo. A réplica em gesso, comprada e transportada pela esposa de Porfírio desde Lisboa até Paris, foi colocada à disposição dos espectadores/participantes, juntamente com um conjunto de aproximadamente 30 pequenos martelos executados em madeira por Morais, dos quais sobrevive um.

Como planeado, a destruição do busto foi intuitiva, apesar de nem todos os espectadores terem participado. Gerou-se um momento de tensão, que passou por pontapés no plinto e a redução da estátua a cacos. Essa tensão culminou numa cena de confronto entre espectadores, apaziguada por Henrique Manuel, homem de estatura imponente que, segundo Pedro Morais e Porfírio, defendeu os amigos. Progressivamente a sala foi esvaziando-se e o acontecimento terminou. No dia seguinte Pedro Morais, com a ajuda de Porfírio, recolheu os despojos da estátua, que guardou em pequenos envelopes juntamente com um papel escrito à máquina, onde se lia: ISTO PERTENCE-LHE! DEITE-O FORA. Estes envelopes foram depositados nas caixas de correio de cada residente da casa.

## Recepção e consequências

No imediato, Janeira recorda que os residentes ficaram a conversar até tarde (00h-1h) e que surgiu a palavra *Happening*, termo associado a transgressão. Publicado um mês depois, o artigo que Porfírio assina no jornal *A Capital* evoca as primeiras performances Dadaístas para contextualizar o trabalho de Morais, reforçando a importância da participação dos espectadores e a raiz conceptual da obra. Sobre a recepção, afirma que «As diversas reacções que a receberam e as discussões acaloradas que provocou mostram-nos bem como certas tomadas de posição estéticas e plásticas – ou anti-plásticas, se o preferirem – são hoje tão salutares e eficazes como há cinquenta anos (...)» (Porfírio 1968, 4). O artigo inclui uma entrevista em que Morais explica: «Os meus objectos e a minha conferência procuram provocar uma acção que ponha em dúvida uma linguagem plástica tradicional, fazendo com que os próprios espectadores participem» (*Idem, ibidem*).

Será exactamente esse corte com a linguagem tradicional das artes plásticas – tão alinhado com o contexto dos anos 60 – que frustra a capacidade de uma leitura imediata para a generalidade dos residentes. Sem referentes, muitos ficaram perturbados. Contudo, Janeira reconhece o evento como uma «pedrada no charco» que veio agitar o conservadorismo da MEP. Ironizando, Morais conta a Susana Duarte: «(...) diziam lá em casa que o Maio de 68 tinha começado comigo, imaginem! Eu desatava-me a rir. Mas foi uma coisa interessante. Foi no momento certo e aconteceu no momento certo» (Duarte 2008, XXXII).

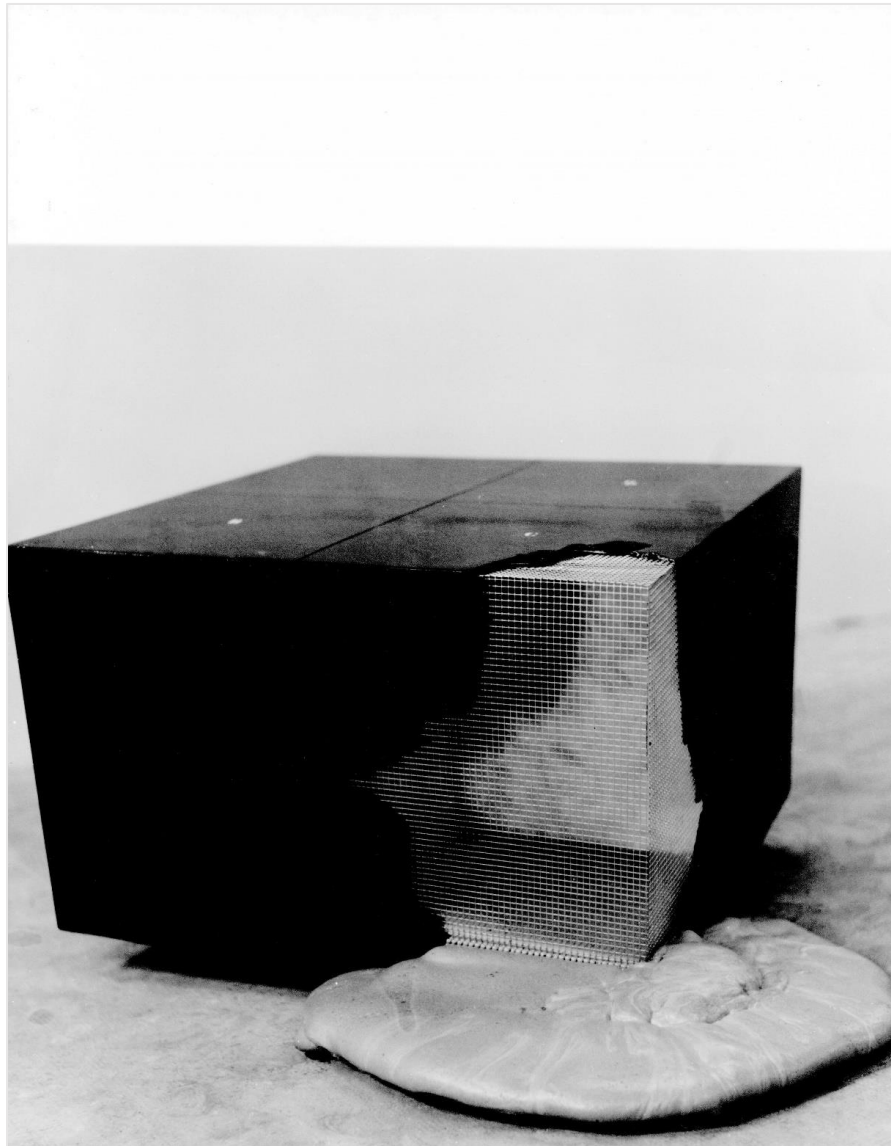
Inevitavelmente, as notícias da agitação gerada pela *Conferência* chegaram a Lisboa. Esclarecendo o Dr. Azeredo Perdigão, Joaquim Veríssimo Serrão envia a 9 de Abril de 1968 uma carta onde comunica que cancelou a possibilidade do Comité dos Residentes organizar «manifestações culturais». A existência de uma queixa de Vasco Fernandes, residente na MEP, é descredibilizada, e Serrão passa à defesa de Morais:

A sua participação na sessão de 7 de Março apenas teve lugar porque o Comité dos Residentes se encarregou da organização e lhe deu apoio. A responsabilidade dos factos incumbe ao Comité e não ao bolseiro. De qualquer das formas, ainda que se trate de um jovem com rasgada abertura de modernismo e portanto, como ele próprio refere, “anticlássico”, o senhor Morais é uma pessoa correcta e que goza da simpatia dos residentes.<sup>33</sup>

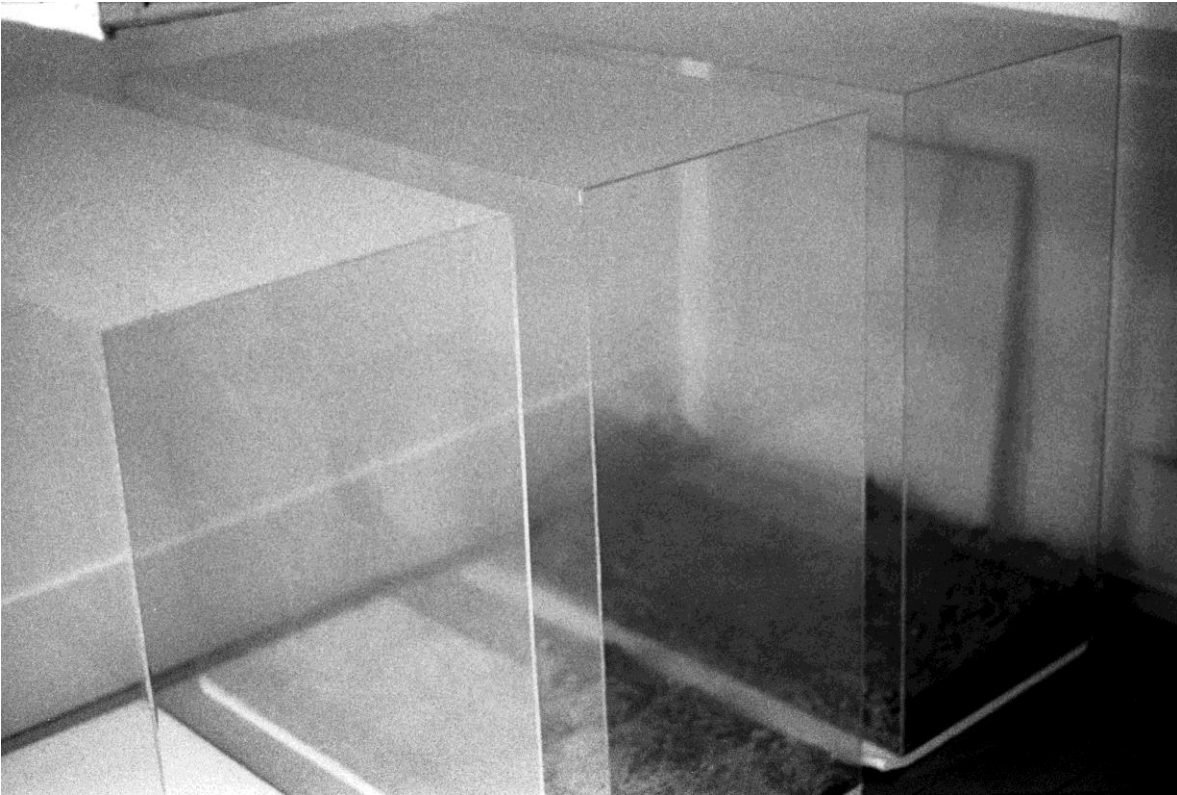
Registamos, portanto, que um mês após a agitação provocada pela *Conferência*, Pedro Morais ainda gozava do apoio de Serrão, que estranhamente nem o responsabilizava pelo evento. Recuperando assim o tema do cancelamento da bolsa, que Morais e a historiadora Ana Filipa Candeias associavam à Conferência, esclareço que no despacho assinado por Perdigão, a 17 de Julho de 1968, informado por Serrão, fica patente que o cancelamento se deve ao comportamento do artista durante a ocupação da MEP, no Maio de 68. A participação nas Assembleias do Comité de Ocupação<sup>34</sup> é vista como um comportamento censurável de colaboração com os ocupantes, tornando-se Morais «um elemento negativo e que se permite criticar a obra da Fundação. Em nenhum caso merece a prorrogação da bolsa»<sup>35</sup>.

### Anulado ou não anulado, eis a questão?

Vários são os trabalhos que é possível conhecer através dos relatórios preservados pela FCG. Penso nos *Aparelhos Sensoriais* – também fotografados pelo artista Jorge Martins (**Fig. 9**) – objectos de aparência minimalista acrescidos de uma dimensão performática que consistia na explosão/exteriorização/degradação de mousse poliuretano. Nas *Ideia-Gesto*, planeadas no último relatório e registadas por Vítor Pomar, que fotografou três contentores transparentes em que Morais recolhia poeira, cinzas e fumo invisível (**Fig. 10**). Estas obras partilham com a *Conferência Espaço-Tempo «A Tradição Greco-Latina» ou «Poeira em Conserva»* a pesquisa em torno do tempo, a que Morais associa a poeira e as cinzas.



**Fig. 9** Pedro Morais, *Aparelho Sensorial*, 1968. Madeira lacada, Plástico (mousse de poliuretano), 70 x 70 x 45 cm. © Jorge Martins, Arquivos Gulbenkian.



**Fig. 10** Pedro Morais, *Ideia-Gesto*, 1968. 3 cubos transparentes, poeira, cinzas, fumo invisível.

© Vítor Pomar; Cortesia do artista.

Na impossibilidade de referir tudo o que está por explorar, destaco por fim três obras que ajudam a enquadrar a anulação do período que temos vindo a explorar. As *Provocações-em-Conserva Made by Pedro Morais* (**Fig. 11**), resposta enviada à FCG após o cancelamento da bolsa, composta por três sacos cada um contendo as «cinzas de 1/3 da correspondência, enviada pela fundação Calouste Gulbenkian (Entre 14 de Agosto 1967 a 27 de Junho de 1968)» e «Posto-em-Conserva em Paris a 15 de Agosto de 1968 por Pedro Morais»<sup>36</sup>. Recorrendo a uma estética próxima do *Nouveau Réalisme*<sup>37</sup>, esta não foi a primeira vez que Morais produz a partir da incineração<sup>38</sup>. Não obstante, o momento de ruptura define-se mais claramente com a obra *TU EST..., Duplo Triângulo – desenho, pintura e objectos* (Paris, 1976), acto performativo que consistiu no abandono de trabalhos materiais, nomeadamente os *Objectos Sensoriais*, depositados na cidade de Paris respeitando um traçado triangular definido sobre o mapa da cidade; e com *Fenetres ou Lettres a Sept Amis*<sup>39</sup> (**Fig. 12**), objectos que contêm as cinzas dos desenhos, estudos e escritos realizados por Morais em Paris. Desmistificando o acto de destruição, Morais explica na carta que enviou juntamente com as *Fenetres* (sobrevive a carta enviada a Porfírio), que o gesto de queimar não é um acto de renúncia. Nas suas palavras:

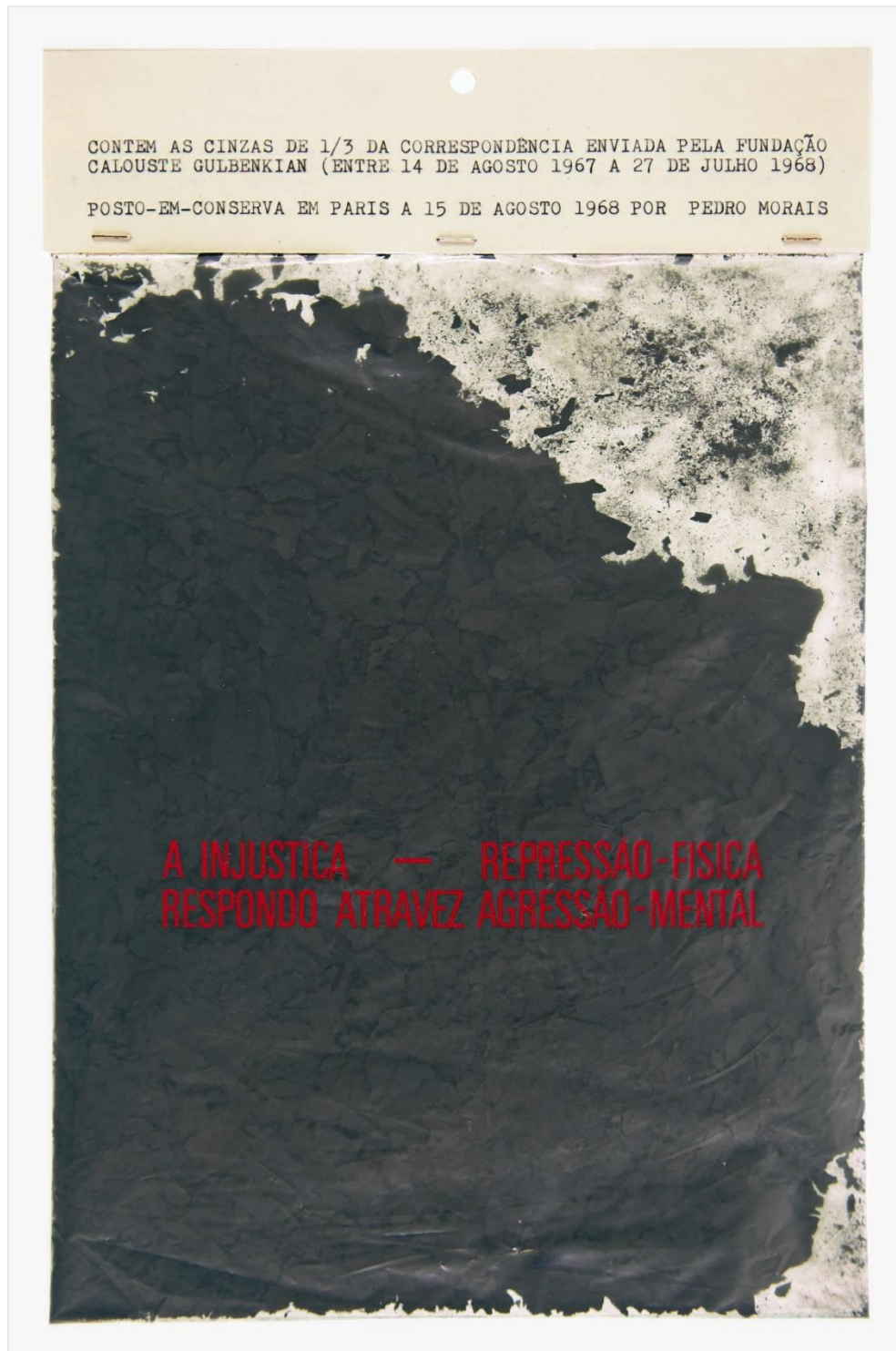


Fig. 11 *Provocações-em-Conserva* Made by Pedro Morais, 1968.  
Arquivos Gulbenkian, SBA 1881.



**Fig. 12** Pedro Morais, *Fenêtres ou Lettres a Sept Amis*, 1968-74.  
Col. José Luís Porfírio © Pedro Tropa; Cortesia Galerias Municipais.



Renunciar a qualquer coisa que não existe, não é em absoluto uma renúncia – se eu considero o preto uma cor e digo que renuncio à cor preta, isso é ignorância e não renúncia. Sendo o preto uma ausência de cor, como poderia eu renunciar a uma coisa que não existe. Compreendam-me é “um nada como um buraco”.<sup>40</sup>

O corte com o passado foi, então, imposto aos sete proprietários das obras, instruídos para as destruir. Curiosamente, Morais ainda teve conhecimento da existência de três *Fenêtres*, e recentemente confirmou-se a preservação de uma quarta. Questionado sobre esse período, Morais responde em 2006:

Nessa altura, até 1976, eu vivia de ideias. As coisas que eu fazia eram ideias, que nasciam em mim e às quais eu tentava dar forma. Em 1976, cheguei à conclusão que, para mim, o fazer tem de nascer de uma, eu dizia antigamente: ‘*fazer sem fazer é o fazer sem intenção*’. Hoje, diria que tem de se dar em nós uma nudez para a coisa acontecer. Isso contraria muito daquilo que se faz hoje. E penso que há qualquer coisa nisso, que o próprio Duchamp (que me influenciou na época) emanava. Ele fez coisas pontualmente, fez tão pouco em relação a outros, como por exemplo Picasso, mas penso que só assim acontecem coisas realmente. (Duarte 2008, XXXII)

### Com ou sem intenção? «*Fazer sem intenção*»

Falar sobre a intenção artística de Pedro Morais é algo delicado. Como fica claro, o artista faz corresponder os termos *intenção* e *ideia*. Esta associação articula-se com o interesse de Morais pelo texto *O acto criativo* (1957), em que Duchamp separa intenção e realização, valorizando *aquilo que é expresso sem intenção*. Complexifica-se igualmente na aproximação à filosofia oriental, que marcou desde o final dos anos 60 o seu percurso<sup>41</sup>. Em várias ocasiões, o artista destacou a obra de Eugen Herrigel, *Zen e a Arte do Tiro ao Arco* (1948), na qual o professor alemão relata o processo de aprendizagem pela repetição e desprendimento racional, orientado pela máxima ZEN «*fazer sem intenção*».

Largamente usada no campo da conservação, a noção de *intenção artística* tem sido alvo de várias discussões que derivam da sua polissemia<sup>42</sup>. Recorrente nas entrevistas com artistas, onde se privilegia o registo das intenções dos criadores, o termo tornou-se genericamente sinónimo de autenticidade, ou seja, da identificação dos materiais originais usados no momento da criação de uma obra. Naturalmente, esta linha materialista não é tão operativa quando pensamos em obra desmaterializada. Como explicam R. Gordon e E. Hermens, quando a ênfase se transfere do material para o conceito, a atenção do conservador deve ser deslocada para a informação contextual que o artista forneceu sobre a obra (Gordon e Hermens 2013). Outro problema que surge na documentação da intenção do artista, é a sua possível variação. Essa mudança pode traduzir-se na vontade de substituir um elemento que se deteriorou com o tempo ou, no caso de Pedro Morais, na abertura para abordar uma obra que tinha sido excluída da sua biografia.

## Conclusão

**Óscar Faria:** Gostava que o J.L. Porfírio começasse a falar dessas memórias parisienses, um tempo menos conhecido, até porque o Pedro acaba por destruir grande parte da obra antes de regressar.

**Pedro Morais:** Toda, toda...

**Óscar Faria:** Nem toda.

**Pedro Morais:** Porque não deitaram fora.

**Óscar Faria:** Nem toda.<sup>43</sup>

Ainda que irónico, o diálogo entre Óscar Faria e Pedro Morais revela dois pontos de vista diferentes. Para Óscar Faria, a sobrevivência de obras é um facto; para Pedro Morais, a não destruição está para além do seu domínio. Como tentei mostrar, a exclusão da *Conferência* da biografia do artista, sofreu um reposicionamento quando progressivamente Morais voltou a comentar as obras de Paris. Lea Nascimento reforça essa ideia afirmando que «Nestes últimos anos ele estava muito pacificado, em relação ao passado. Foi um trajecto interior, complicado para o Pedro, e aquilo que eu sentia é que agora, ele falava nisso com muita naturalidade»<sup>44</sup>.

Com ou sem a intenção do artista, a sobrevivência de vestígios materiais – publicidade, convite, martelo, planificação e fotografias – preservados por Porfírio e pelo Arquivo FCG, com o conhecimento de Morais, é um facto. A sistematização de documentação (escrita e oral), ajuda a desfazer dúvidas e a compreender uma obra que, revelada, deve ser integrada e reconhecida no lugar que efectivamente ocupa na História da Arte portuguesa, pois foi um dos «primeiro[s] «happening» de autor português em território mais ou menos nacional, em 1968» (França 1974), tal como afirma José-Augusto França<sup>45</sup>.

Como acto performativo, este *happening* caracteriza-se pela existência efémera num tempo e espaço muito particular. A proximidade com o Maio de 68, a reacção dos espectadores, a inexistência da gravação sonora e a ausência do artista são factores constituintes desta obra que a tornam irrepetível<sup>46</sup>. Não obstante, como obra eminentemente conceptual, a *Conferência* vive de uma proposta que foi executada e documentada à época, tornando urgente repensar a sobrevivência de vestígios físicos como parte integrante da obra. A desejável preservação e exibição desta obra em contexto museológico passa, portanto, pela revisão e requalificação do estatuto dos 'documentos' preservados pelo Arquivo da FCG e em espólios particulares, e pela valorização de todos os elementos que persistem.

## Referências bibliográficas

AAVV. 2012. *The Artist Interview: For Conservation and Presentation of Contemporary Art*. Heijningen: Jap Sam Books.

Barthes, Roland. 1999. S-Z. Lisboa: Edições 70.

Candeias, Ana Filipa. 2007. Pedro Morais. In AAVV, *50 anos de Arte Portuguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

- Devillard, Marie José et. al. 2012. Apuntes Metodológicos sobre la Conversación en el Trabajo Etnográfico. *Política y Sociedad*, 49 (2): 353-369.
- Duarte, Susana. 2008. *Pedro Morais e a arte enquanto acontecimento*. Dissertação de Mestrado em Filosofia. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- Duchamp, Marcel. 1997. *O acto criativo*, trad. Rui Cascais Parada. Água Forte: Tango.
- Herrigel, Eugen. 1997. *Zen e a Arte do Tiro ao Arco*. Lisboa: Assirio & Alvim.
- Faria, Óscar. 2018. Kwatz! Face a face com a obra de Pedro Morais. In *Nudez – Uma Invariante*. Lisboa: Galerias Municipais, pp. 35-68.
- Fernandes, João. 2006. Encontro com o Pedro. In *Locus Solus | Dokusan*. Porto: Museu de Serralves.
- Foucault, Michel. 2002. *O que é um autor*. Lisboa: Veja.
- França, J.-A. 1974. A História do A-14 e do G-21. Folhetim Artístico, *Diário de Lisboa* (14-03-1974).
- Hölling, Hanna. 2017. The *technique* of conservation: on realms of theory and cultures of practice. *Journal of the Institute of Conservation*, 40:2, 87-96, doi: 10.1080/19455224.2017.1322114.
- Krauss, Rosalind. 1986. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press.
- Marçal, Hélia. 2019. Re-enactment como prática de resistência no museu. In *Práticas de Arquivo em Artes Performativas*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Morais, Pedro. 2018. *Nudez – Uma Invariante*. Lisboa: Galerias Municipais, p. 123.
- Faria, Óscar. Arte de coração a coração no Museu em Serralves. *Público* (4-07-2006).
- Porfírio, J.L. 1968. Os meus objectos são resultado de uma atitude mental. *A Capital* (10-04-1968), p. 4.
- Gordon, Rebecca e Hermens, Erma. 2013. The Artist's Intent in Flux. *CeROArt* (October).
- Dykstra, Steven. 1996. The Artist's Intentions and the Intentional Fallacy in Fine Arts Conservation. *Journal of the American Institute for Conservation* 35 (3): 197-218.

## NOTAS

<sup>1</sup> Em Agosto de 2020 as obras que integraram a exposição *Nudez-Uma Invariante* foram depositadas pela família no Museu Serralves por período determinado. Serralves e a Colecção Moderna da FCG possuem doações do artista - *Dokusan III* e *MA, Quadrado em Azul Profundo*, respectivamente. O livro *Noite: As Nuvens vão e vêm* foi adquirido por Serralves, no MAAT, Colecção POP e FCG.

<sup>2</sup> Destaco o interesse dos críticos J.L. Porfírio e Óscar Faria e dos curadores João Fernandes, Isabel Carlos e Bruno Marchand, entre outros.

<sup>3</sup> Por uma questão de cronologia, o trabalho de Pedro Morais não consta na *História da Arte em Portugal 1910-1961* de José-Augusto França. O seu nome também não surge na *Arte Portuguesa da Alfa*, nem na *História da Arte Portuguesa* coordenada por Paulo Pereira. A mais recente compilação historiográfica editada por Dalila Rodrigues também não o contempla. Nem a relativamente recente *Arte Portuguesa no Século XX. Uma história crítica* (editada em 2017 pela Coral Books), de Bernardo Pinto de Almeida. A obra de Pedro Morais foi estudada no âmbito da filosofia, na tese de mestrado *Pedro Morais e a arte enquanto acontecimento* de Susana Duarte e o seu trabalho como professor é abordado por Marta Soares, no Doutoramento *Matriz, Modo de Fazer*.

<sup>4</sup> *Produção de documentação para a preservação de património expositivo. O percurso de Pedro Morais – Da Fundação Calouste Gulbenkian às Galerias Municipais*. Doutoramento em Conservação e Restauro FCT-UNL.

<sup>5</sup> O termo *acontecimento* é associado à obra de Pedro Morais por Susana Duarte que o discute na sua dissertação de mestrado.

<sup>6</sup> Sobre o lugar da documentação na preservação de arte contemporânea cf: Van Saaze, Vivian. et. al 2017. *Documenting Performance: The Context and Processes of Digital Curation and Archiving*. Bloomsbury Publishing. Sobre a utilização da entrevista na área da conservação cf: AAVV. 2012. *The Artist Interview: For Conservation and Presentation of Contemporary Art*. Heijningen: Jap Sam Books.

<sup>7</sup> Exposição apresentada no âmbito da programação das Galerias Municipais de Lisboa, entre 28 de Janeiro e 1 de Abril de 2018.

<sup>8</sup> Após o falecimento do artista, foi apresentada a obra *Roda*, na exposição colectiva «Não é ainda o mar», com curadoria de Óscar Faria, no Convento Corpus Christi, Vila Nova de Gaia, 2018.

<sup>9</sup> Óscar Faria, Arte de coração a coração no Museu em Serralves, *Público*, 4-07-06.

<sup>10</sup> Por biografia entende-se a necessidade de inscrever o percurso do artista como fonte de informação para as áreas da História da Arte e da Conservação. Esta concepção distancia-se de leituras que apresentam a vida do autor como método exclusivo para analisar uma obra, questionada nas reflexões de Roland Barthes em torno da *morte do autor*, e desconstruída por R. Krauss na sua pesquisa sobre aquilo que designou a *história do nome próprio* (cf. Barthes 1999 e Krauss 1986).

<sup>11</sup> O AT.RE foi um espaço de experimentação por onde passaram artistas como Francisco Tropa, Fernanda Fragateiro, Edgar Massul, Rui Calçada Bastos, Tomás Maia, Edgar Massul, Marta Soares ou André Maranhã.

<sup>12</sup> Destaco a relação entre a série *Deserto I, II e III*, as *Células I e II*, com o projecto *Locus Solus* e as suas três fases de depuração, sendo a última materializada na Alameda dos Liquidâmbares em Serralves (2006). Destaco ainda a exposição individual *MU – Lua em cão de terra batida*, 2009 e a participação na colectiva *Professores*, 2010, ambas na FCG. Operando como retrospectiva, a exposição *Nudez – Uma Invariante* tornou claro que Morais valorizava os projectos concretizados e não concretizados.

<sup>13</sup> Escrita para uma candidatura que tinha como objectivo a concretização da I fase do projecto *Locus Solus*, que ocupou Morais desde 1987 até ao fim da vida. No espólio de Lea Nascimento existem estudos para a frase citada e cópias da candidatura enviada à FCG em 1989 e à Secretaria de Estado da Cultura.

<sup>14</sup> No texto *O que é um autor*, Foucault (2002 [1969], 39) discute a relação entre a construção do *nome do autor* e a sua obra, explicando que a «A palavra “obra” e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas como a individualidade do autor.»

<sup>15</sup> Vivian Van Saaze, aprofunda esta questão a partir da obra de Tino Sehgal.

<sup>16</sup> A relação entre Pedro Morais e Porfírio desenvolveu-se desde o período em que foram bolseiros da FCG em Paris. Como veremos ambos perderam a bolsa pelas mesmas circunstâncias. Em Portugal, Porfírio escreveu várias vezes na imprensa sobre as exposições de Morais.

<sup>17</sup> Realizadas no Pavilhão Branco, no dia 24 de Março de 2018, contaram com a participação de Rui Calçada Bastos, João Fernandes, Tomás Maia, Edgar Massul, Pedro Morais, Porfírio, Marta Soares e Francisco Tropa. Filmagem de Paulo Morais.

<sup>18</sup> Em entrevista à responsável pelo Arquivo FCG, Mafalda Aguiar (presencial 22.03.2019), explica que a exposição *50 anos de Arte Portuguesa* foi fundamental para o reconhecimento e valorização dos arquivos da instituição. Quando a investigação decorreu, o tratamento dos arquivos estava no início e refere a investigadora Ana Filipa Candeias, contactada por email (04.03.2020), que o texto foi escrito de acordo com a interpretação da documentação disponível à data.

<sup>19</sup> Lea Nascimento e Porfírio visitaram a exposição *50 anos de Arte Portuguesa*, onde viram imagens dos relatórios de bolseiro. Contudo, desconheciam a dimensão do processo do bolseiro.

<sup>20</sup> Colegas na Escola António Arroio, partilharam atelier antes de irem para Paris e mantiveram amizade ao longo dos anos.

<sup>21</sup> I Exposição de Artes Plásticas, Amadora, 1962; Salão da Primavera da S.N.B.A, Lisboa, 1963; Exposição de Artes Plásticas, Amadora, 1963; Galeria Nacional de Arte, Lisboa, 1963; VI Salão de Arte Moderna, S.N.B.A, 1963; XII Exposição de Arte Plásticas, Capuchos, 1964; Exposição de Artes Plásticas, Faro, 1964; 1.º Prémio do Concurso de Capa de Guia Turístico de Lisboa, S.N.I, 1965; 2.º Prémio do Concurso Folheto Publicitário, Fundo Fomento, Exportação Nacional, 1965.

<sup>22</sup> 1.ª entrevista com Lea Nascimento (gravada presencialmente) 29.10.2019.

<sup>23</sup> SBA Proc. n.º 1410, assinado por Maria do Carmo Marques da Silva.

<sup>24</sup> SBA Proc. n.º 1825.

<sup>25</sup> Conduzi entrevistas *semi-estruturadas*, ferramenta generalizada em várias áreas do conhecimento e *conversas informais* como metodologia etnográfica, seguindo o artigo de Marie José Devillard et. al. «Apuntes Metodológicos sobre la Conversación en el Trabajo Etnográfico», 2012, pp. 353-369.

<sup>26</sup> Entrevista presencial com Ana Luísa Janeira (7.1.2020).

<sup>27</sup> SBA Proc. n.º 1825.

<sup>28</sup> O número de espectadores não é certo, mas o *Folhetim Artístico* de J.A. França (que não esteve presente), refere «meio cento de pessoas numa sala sobre agressões sonoras», o que corresponde às descrições dos entrevistados.

<sup>29</sup> Janeira recorda ainda a existência de uma trouxa de roupa com a legenda *Tradição Greco-Latina* no átrio da MEP. Este facto que não é corroborado pelos outros entrevistados, e não consta no relatório de Pedro Morais, nem no artigo de Porfírio, terá sido eventualmente uma paródia feita por terceiros.

<sup>30</sup> Pedro Morais descreve brevemente a composição da gravação na *Jornadas*.

<sup>31</sup> J.L. Porfírio, email (2.9.2020).

<sup>32</sup> Curiosamente, nenhum dos entrevistados se lembrava da forma concreta do plinto, até verem a imagem.

<sup>33</sup> SBA Proc. n.º 1813, Joaquim Veríssimo Serrão, Paris, 9 de Abril de 1968.

<sup>34</sup> Descrita nas *Jornadas* por Morais e Porfírio – que igualmente perdeu a bolsa por motivos semelhantes –, traduziram-se em medidas de convivência pacífica e de liberdade de expressão.

<sup>35</sup> SBA Proc. n.º 1813. Sublinhado original.

<sup>36</sup> SBA Proc. n.º 1881.

<sup>37</sup> Destaco que Pedro Morais acompanhou de perto o trabalho de Lourdes de Castro e do Grupo KWY. No espólio de Lea Nascimento existe um objecto de Arman, oferecido aos visitantes da exposição realizada na Galeria Lawrence em 1965; e ainda duas fotografias de Morais no seu estúdio em 1969, rodeado por embalagens de cartão (produtos alimentares, etc) que aparentemente não chegou a usar.

<sup>38</sup> Como atestam outras peças que ofereceu à esposa, nomeadamente um cabo de guarda-chuva com cinzas preservadas em acrílico e *HARP*, obra de 1972, reproduzida pela primeira vez em 2018 no catálogo da exposição *Nudez-Uma Invariante*.

<sup>39</sup> Enviadas a Henrique Manuel (1968), J.L. Porfírio (1969), José Justino Morais (1970), Pierre Clement (1971), António Dacosta (1972), Manuel Simões (1973) e Lea Nascimento (1974).

<sup>40</sup> Carta - Espólio J.L. Porfírio

<sup>41</sup> Como explica Óscar Faria (2018, 49), «a prática do Zen, apesar das leituras então realizadas, só se tornará efectiva a partir do seu encontro, num *sesshin* realizado em 1987 no Ar.co – Centro de Arte & Comunicação Visual, em Almada, com o Japonês Hôgen Yamahata (...)».

<sup>42</sup> Para um apanhado histórico desta discussão cf. Steven Dykstra, *The Artist's Intentions and the Intentional Fallacy in Fine Arts Conservation*, *Journal of the American Institute for Conservation* 35, no. 3 (1996): 197-218.

<sup>43</sup> Diálogo registado nas *Jornadas*.

<sup>44</sup> 1.ª entrevista com Lea Nascimento (gravada presencialmente) 29.10.2019.

<sup>45</sup> O *Concerto e Audição Pictórica* em que participaram: Jorge Peixinho, António Aragão, Salette Tavares, E. M. de Melo e Castro, Clotilde Rosa, Mário Falcão e Manuel Baptista, Galeria Divulgação, 1965, é consensualmente assinalado como o primeiro *Happning* na história da Arte Portuguesa.

<sup>46</sup> A discussão sobre a possibilidade de re-enactment de performances é vasta. Apesar de ser possível equacionar uma reencenação parcial desta obra, sublinho que o artista nunca colocou essa hipótese. Para uma recente e profícua discussão deste tema cf. Marçal, Hélia. 2019. Re-enactment como prática de resistência no museu. In *Práticas de Arquivo em Artes Performativas*, Imprensa da Universidade de Coimbra.

## Júlio Resende: a self-curating artist

### Ana Temudo

Universidade Católica Portuguesa, School of Arts, Research Centre for Science and Technology of the Arts. PhD Student in Heritage Studies at School of Arts, Universidade Católica Portuguesa (funded by FCT with reference 2020.08039.BD)

### Laura Castro

Universidade Católica Portuguesa, School of Arts, Research Centre for Science and Technology of the Arts. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8470-2557>

### Abstract

This article focus on the curatorial work involved in the construction of places of memory like a photobiography or an artistic foundation. Despite being initiatives of different nature and scope, both examples aim to keep alive the memory of those who built them. The article explores the production of the photobiography that occupied Júlio Resende for several years and that would be edited posthumously, and addresses the life and work of an artist (1917-2011) who wanted to shape how he would be remembered, a self-curating artist.

**Keywords:** Autophotobiography; Memory; Self-curating; Júlio Resende.

## JÚLIO RESENDE: A SELF-CURATING ARTIST

### A Life's Curator – An Introduction

This paper discusses the transformation of an autophotobiography – a volume handmade by an artist – into a photobiography. This reworking process occurred within the scope of the Centenary of the Birth of Júlio Resende (1917-2011) that took place between 2017-2018, under the initiative of Lugar do Desenho – Fundação Júlio Resende.

Resende is one of the most important Portuguese artists of the 20<sup>th</sup> century. Graduated from the School of Fine Arts of Porto, in the 1940s, where he would be a teacher between 1958 and 1987, he had a long career following and contributing to the transformations of modern art, having produced a vast body of work that included painting, illustration, costumes and scenography for theater and dance, and public works – using various techniques from ceramics to frescoes and stained glass to tapestry – for spaces from north to south of Portugal. The main Portuguese critics and art historians, as well as important writers and poets, looked into his production.

We believe that the manuscript in the collection of Lugar do Desenho, conceived by the artist between 1997 and 2011, rather than a photobiography is a self-photobiography, a biographical curatorial work built on the dialogue between memories and personal documents. In this manuscript, Resende exposes his life along with photographic images and drawings that appear chronologically. Throughout the document the artist shows, sequentially, a selection of moments of his private and professional life from birth till the last moment of his life. It is also believed that this document determined the end of a project started ten years earlier, with the publication of a brief autobiography (Resende, 1987), where the artist had already done a memory exercise and rehearsed the association between text and the photographic image. Two years later, in another book entitled *Arte como Vida* [Art as Life] (Mota, 1989), Resende suggests using a chronology of the most meaningful events of his existence through which he reinforces the continuity that he believes to exist between art and life.

The autophotobiography as a particular method of narrating and assembling art and life has been the subject of monographic approaches, historical reviews and case studies close to artistic projects, hybrid objects between biography and fiction (Bojarska, and Szerszeń, 2016). The case we address in this study has no affinity with an artistic object, rather being a case of authorized autobiographical production that can be considered a relevant part of the artist's legacy and its institutionalisation. It nevertheless preserves the quality of a family album to which the author joins written comments.

### The photobiography as a process of selfcurating

In his text *Conversations with my Pipe*, Resende states: «All the notes have a reminiscent effect in time, trying to invert what the poet<sup>1</sup> says 'dying a little every day'» (Resende, 2002, 13). In this excerpt, the painter summarizes what he thinks of the function of biographical documents: they counter death, perhaps evoking immortality. To defend himself from finitude, Júlio Resende assigned to the Foundation that bears his name a collection of

thousands of drawings as well as art works from his artists friends, and an important documental and photographic collection that integrated the institution's heritage. This was the archival material that formed the basis of work for the photobiography. In this project, started in the final phase of his life, Júlio Resende performs what we consider to be a work of biographical curatorship. It is a work elaborated from the artist's personal point of view, based on what he gathered throughout his life, anticipating the way he would like to be remembered. He wanted to give it the shape of a book; however, that task would remain unfinished. The volume sketched by the author to which we had access corresponds to a selfphotobiography.

From an early age, the taste for the composition of the photographic image and drawings in its relationship with words is visible in Resende, as can be seen in the photo albums *Diários de Paris* [Paris Journals] he composed in 1947-48 during his stay abroad as a fellow. The Journal is a living archive, but also a place for reflection where thoughts about the post-war time and ideas about the artistic phenomenon are fixed (Figs. 1, 2). The way he organized these volumes is remarkable, inaugurating a record model he would use in other contexts as mentioned above.



Figs. 1, 2 Júlio Resende – «Diários de Paris» [Paris Journals], 1947-48.

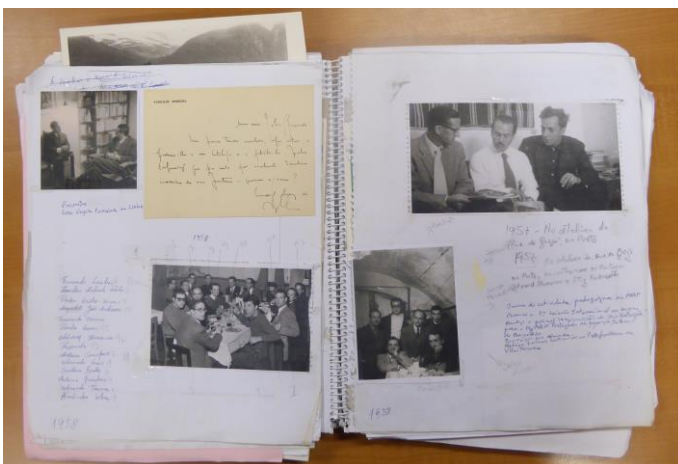
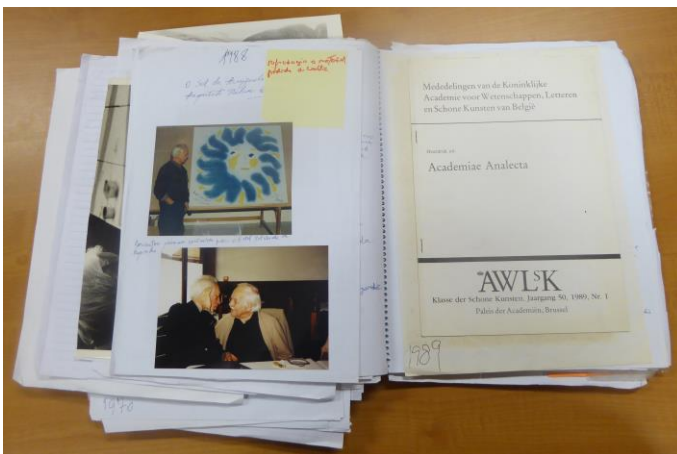
© Courtesy Lugar do Desenho – Fundação Júlio Resende.

We believe Resende wanted to leave a testimony of a life journey of more than nine decades and a career of nearly seventy years to reveal his attitudes as an artist, scholar, speaker, teacher, citizen, disseminator and a man who has always sought intercultural dialogue. He was interested in documenting those who accompanied, motivated and mobilized forces with him to build projects and make art the constant presence that defines human existence – family, friends, schoolmates and other artists, writers, theater and cinema men, museum directors and politicians. He reported life in small Portuguese towns like Póvoa de Varzim and villages in Alentejo. He also registered a changing Europe along with a changing Western canon in a wide geography covering Paris and other European cities during the 40s, the Nordic countries in the 50s, Brazil in the 70s and 80s and the Portuguese-speaking countries in the 90s, leaving and always returning to Porto, axial nucleus of his life. The portuguese writer and painter Mário Dionísio (1916-1993) wrote about Júlio Resende in the homonymous exhibition catalogue at Galeria Divulgação: «It is a painting that tastes at this hour and this country. That belongs to us» (Dionísio 1960).



Resende was a painter of places and people. It was not the landscape that aroused his interest but the spirit of the place and the search for a certain sense of belonging in the community, even if transitory. Also the use of certain color palettes reflects different moments, his states of mind and the soul of the communities he lived in or knew. The use of autumn colours, when portraying working men in Alentejo of the middle of the last century, of blues, blacks and greens capturing the atmosphere of Porto, of yellows and oranges to capture the energy of Brazil, and of light tones of the Douro river entering home studio and contaminating the experiences of the domestic environment. The intention to leave a record of his journey, of the spatio-temporal coordinates in which he lived of the contexts he helped to form also capturing the protagonists around him, determined this photobiography.

To fulfil the will of recording his past, Resende began gathering photographs, organizing them chronologically, writing texts alluding to certain events that he considered relevant in his life, with all the hesitations that distance imposes. The Foundation's employees and all those who collaborated with him watched the task, perceived the pleasure he derived from the construction of this memory and the importance he attached to it. Besides witnessing, they also contributed to the research and digitization of documents and photos. In recent times, when the handwriting of the artist became already irregular and costly, he dictated short texts, aware of the importance of fixing them on paper. For reasons of health, the early years of the volume in which it was committed, are the most complete and the last, the more fragmentary. He recorded big and small things, solemn events and picturesque aspects, serious meditations and good-natured curiosities, thus approaching the flow of life (Figs. 3, 4).



**Figs. 3, 4** Júlio Resende – Photobiography manuscript, 1997-2011.

Photo: Ana Temudo. © Courtesy Lugar do Desenho – Fundação Júlio Resende.

As mentioned above, the Júlio Resende Foundation decided to publish this work, on the occasion of the centenary of the artist's birth. The unfinished piece that we had in hand – and whose original, itself, belonged to the Lugar do Desenho archive – made our work particularly sensitive because we wanted to preserve the organization and the choices that were present in the existing material but at the same time it was necessary to make many decisions and cut loose ends. We would therefore like to clarify the editorial criteria that guided us. We completed the chronology, introduced events that were not part of the initial draft and inserted some documents, without, however, overloading the work with materials that would be difficult to read. The texts already prepared by the artist appear in the first person and the captions were prepared in the third. Elements provided by Marta Resende, painter's daughter, Teresa Resende, his niece, Faculty of Fine Arts of Porto and, occasionally, by friends who acted as informants for moments or stories that needed to be clarified were then added.

According to how the artist conceived it, the photobiography focuses on the photographic and documentary traces of a life and emphasizes the biographic elements over the reproduction of art pieces. However, being difficult to separate the biographical and artistic dimensions, we opted for the presentation of several art works in the studio environment, through photo views, and, in certain cases, for the presentation of art works in other contexts, such as public spaces, publications, advertising, and performative events. Therefore, the editorial option was to dismiss the idea of an album of works of art that did not correspond to the original intention of the artist.

We have chosen to divide the available documentation in ten blocks, marked by significant events, implying though, very irregular periods (some more than a decade and others with a few years in length), in order to do justice to significant facts of the artist's biography involving notable changes. After childhood and youth period, treated at first (1901-1936), follows the remaining facts delimiters: the entrance to the Fine Arts School (1937-1945); going to France as a fellow (1947-1949); the return to Portugal and the activity in secondary education and the affirmation of an artistic stance (1950-1957); the entrance to the Porto Fine Arts School as a teacher (1958-1961); the move to the house and the studio he would occupy in Gramido, near the river Douro, a place he would assume was a major highlight in his life (1962-1970); the first trip to Brazil (1971-1978); two major exhibitions separated by ten years, at the Soares dos Reis National Museum and at the Calouste Gulbenkian Foundation (1979-1991); the creation and start-up of Lugar do Desenho, in Gramido (1992-1999); the last years and exhibitions (2000-2011). Building on the artist's intention, a narrative line was introduced, prominent facts were identified involving a reinterpretation of his memory, through the lens of the present. However we have tried to avoid any mischaracterization or subversion of the original meaning of the manuscript, we were conscious of working within a delicate and difficult framework.

This photobiography may not include all or give detailed news of the complexity of relationships established over the life of Júlio Resende, much less the ramifications that his production created. Nonetheless, if we were able to lead the readers to intuit them, to recognize its meaning and to awaken to the importance of continuing their investigation, then it will have been worth it to finish the work that the artist began and publish it in the circumstance most appropriate that eventually appears, the centenary of his birth.

## Art and/as Life – an overview of the artist

Júlio Resende (1917-2011) born in Porto, is the author of a vast painting work, developed between the 1930s and the first decade of the 21<sup>st</sup> century. Learning music was part of the family's daily life as his mother was a music teacher. From childhood, a series of cultural and recreational activities in which he participated can be noted, such as interventions at Rádio Clube Infantil, a radio station dedicated to a young audience, plays in family evenings and the shows at Sport Clube do Porto by the pair of clowns he formed with his brother. When he was planning the photobiography, Resende writes about his father, underlining the diversity of interests and practices expressed in the family environment:

The rigor at work did not prevent my father from entering an institution such as Ginásio Clube do Porto. The slight aspect did not prevent him from being an expert gymnast, among other modalities, in the rings. He has maintained this practice since he founded his own fabric sales outlet. The level of this Gymnasium was demonstrated in March 1901 at the Coliseu dos Recreios in Lisbon. Interested in the creative areas, he not only played mandolin, but his curiosity went so far as to create a space at the back of the building dedicated to the practice of photography, revealing glass negatives as was then the norm (Castro and Temudo, 2018, 18).<sup>2</sup>

Telling and writing stories was also part of the familiar tradition, as revealed by other materials produced by the young artist. The relationship between image and text in the work of Júlio Resende is born very early in life with works of a humorous nature that he creates from the 1920s, at around 10 years of age. The first illustrated newspapers he produces, in handwritten and typed version, of a single copy, date from that period, in co-authorship with his brother, António Resende Dias (Figs. 5, 6, 7). This collaboration would continue in the illustration of the musical score editions that the brother signed as conductor Silva Dias.

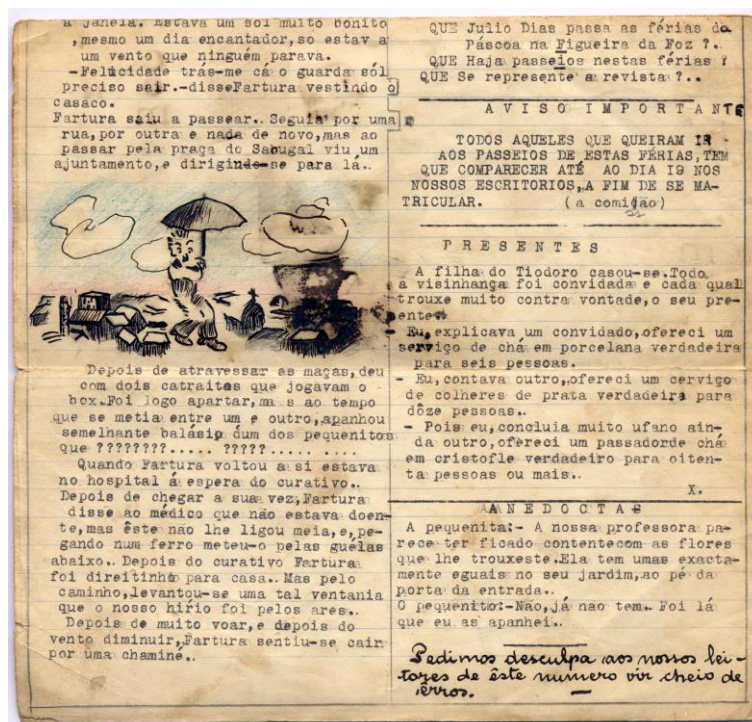
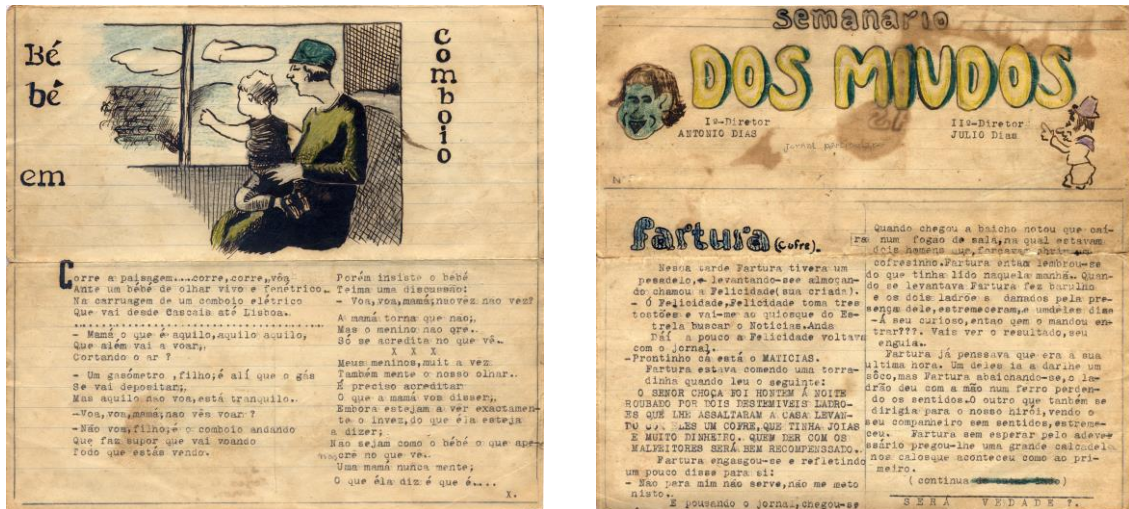


Fig. 5 Júlio Resende and António Resende Dias – illustrated newspaper, c. 1920.

© Courtesy Lugar do Desenho – Fundação Júlio Resende.



Figs. 6, 7 Júlio Resende and António Resende Dias – illustrated newspapers, c. 1920.

© Courtesy Lugar do Desenho – Fundação Júlio Resende.

In the 30s, 40s and 50s of the 20th century Júlio Resende wrote and illustrated humorous sections of children's weeklies, such as *Tic-Tac* and *O Papagaio*, and of Porto periodicals such as *Jornal de Notícias* and *O Primeiro de Janeiro*. He was also the author of the front pages of daily newspapers, between the 50s and 70s, designed to mark special moments in the civil and religious calendar. He wrote subtitles, dialogues and curious narratives on the most diverse themes associating them with humorous illustrations and creating characters that Porto society still remembers. The highlights are *Matulinho e Matulão* – a children's offprint – that populated *O Primeiro de Janeiro*, starting in the 1940s, accompanied by toys to assemble or the famous calendars distributed by the newspaper at the beginning of each year. Resende completed his training in painting, in 1945, at the School of Fine Arts of Porto, where he would be a teacher between 1958 and 1987. The first experiences at school are reported by the former student as follows:

The School at that time [during the 40's] was guided by academic rules and in no way consistent with the evolution already occurred in the art world. Luckily, the atelier teacher was Mestre Dordio Gomes, with a relaxed spirit and accessible to all the students' experience. Often, he was enthusiastic about his work and there was no better incentive for a formal release than that. Dordio Gomes spoke sharply about his experience in Paris and that amazed me. Paris was at the end of the world for a young man with no resources like me. In me, the conviction of how far we were from a certain reality grew. Dordio Gomes, clairvoyant Master rowing against the tide, openly and enthusiastically supported every touch that came out of the commonplace. The architect Carlos Ramos taking over the direction of the School, the teaching of the sculptor Barata Feyo, would complete, with Dordio Gomes, the providential trio of the great transformation of the School's artistic teaching (Castro and Temudo, 2018, 68).

He holds numerous exhibitions in Portugal and abroad, starting, in 1934, to participate in collective exhibitions, and a individual path in 1943. In 1947 he moved to Paris. During this period he visits France, Belgium, Holland, England and Italy. He attends the Untersteller studio at the Paris School of Fine Arts and the Académie de la Grande Chaumière, as a disciple of Othon Friesz. Under the guidance of Duco de la Aix he learns the fresco technique. He makes

notes of the natural – landscape and figures – and numerous copies at the Louvre Museum to meet the requirements of the scholarship. He states about that period:

I had a clear plan: to inform myself about the pedagogical process of art, to study the masters in museums, to practice engraving and frescoes, to see exhibitions and to establish dialogue with young painters. Continuing this plan, I attended the Fine Arts of Paris and the Academy Grande Chaumière. I signed up as a copyist at the Louvre and in the fresco and engraving workshops of the Fine Arts (Castro and Temudo, 2018, 97).

He lives with foreign artists, particularly with French Pierre-Marie Dubois, American sculptor Mabel Gardner (1892-1967), the Russian sculptor Zadkine (1890-1967), the Czechoslovak painter Frantisek Emler (1912-1992) and the Norwegians Oddvard Straume (1913-2015) and Gunnar S. Gundersen (1921-1983). These connections would determine the holding of exhibitions in the Nordic countries and the exchange with these artists. For example, in 1957, it promoted an exhibition of Portuguese artists in Oslo and Helsinki.

In the years 1949-1950 he became a teacher at the small ceramic school in Viana do Alentejo, Alentejo. In this period he knew the writer Vergílio Ferreira (1916-1996) and the artists Júlio (1902-1983) and Charrua (1925-2008). In the 1950s, in Portugal, he promoted three International Art Missions, to which he invited foreign artists in dialogue with Portuguese artists. In 1970, Júlio Resende was responsible for the visual and aesthetic orientation of the *Espectáculo de Portugal* [Portuguese Show] at the Osaka World Exhibition, a relevant moment of his presence abroad. In 1972 the artist became a Member of the Royal Academy of Sciences, Letters and Belgian Fine Arts. Throughout his career, he was distinguished with several prizes from official bodies, Fundação Calouste Gulbenkian and International Association of Art Critics, amongst others.

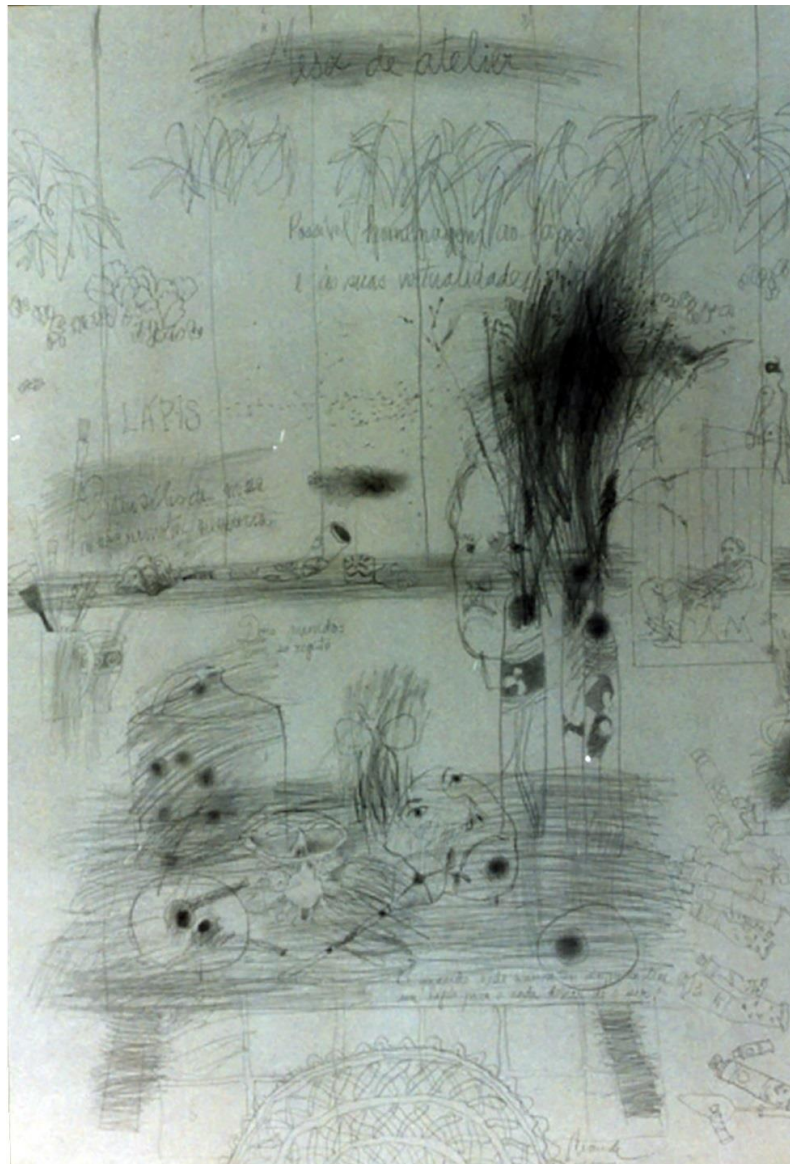
Comments like the ones transcribed above exist throughout the manuscript. Self-reflection and the artist's voice make it possible to inscribe his work in the circumstances of his time, to know his thoughts on art, and to understand certain options and directions he took. Resende's written discourse does not have the depth of theory, nor the breath of philosophical speculation, it is, mainly, a text of circumstantial observation, of brief notations or aphorisms based on experience.

### The creation of a place: a search for a sense of community and for oneself

As it was said in the introduction of this article, the process of making the photobiography coincided with the creation by Júlio Resende of an institution to safeguard his material and imaterial heritage for the future. The meaning of place and its importance has been constant throughout the life and work of Júlio Resende. The importance assigned to places and the role of art in defining and re-creating those places is also visible in the name he chose for the foundation created in 1994 and opened to the public in 1997, *Lugar do Desenho*, literally meaning the place of drawing. He thought of drawing as the foundation of any work of art and for that reason he decides to highlight this practice as the center of activity of the institution he creates together with friends and colleagues of the Porto art scene.

In a 1990 drawing, from the *Lugar do Desenho* collection, we found a dialogue between writing and the pictorial image which serves to synthesize Resende's way of being, his being in the world (**Fig. 8**). In the drawing he represented a workshop table with ceramic objects, an

ashtray, the artist's pipes; his face half covered by a vase, but sufficiently visible to be seen as a self-portrait; the glass of the studio, in the background, with the exterior grid and notes of vegetation. And handwritten notes: at the top of the page, *atelier table*, enunciated in quotation marks, reveals the title of the work. Scattered across the sheet of paper, phrases and expressions reflect the painter's relationship with drawing: by enunciating *PENCIL as the tool of the most remote memory*, the artist thinks it as an instrument capable of conducting thought and points out that the matrix origin of artistic practice lies in the practice of drawing; with *possible homage to the pencil and its virtues*, he declares his intention and a programme for the future institution; when writing *Two worlds in one register* and *when you have nothing else you always have a pencil so that nothing can stop being nothing!*<sup>3</sup> reflects on the act of creating and representing. All of this takes place in the full environment of his atelier, marked by the weaves of fabrics and wicker plaits, among pencils and brushes, tubes of paint, masks and flower vases.



**Fig. 8** Júlio Resende. *Mesa de Atelier*, 1990.

Grafite on paper, 101 x 70,5 cm.

© Courtesy Lugar do Desenho – Fundação Júlio Resende.

This drawing is portrait is a portrait of the world and of Resende's world. In his manuscript he described his studio as follows:

the space of the studio is also open to different approaches, given that memory and imagination make objects alive. In such circumstances, the space provides an intimate experience where everything interacts. It is a meditation space, not one of silence (Castro and Temudo, 2018, 305) (Figs. 9, 10).



**Fig. 9** The artist in his studio, in 1997.

Photo © Courtesy Lugar do Desenho – Fundação Júlio Resende.



**Fig. 10** View from Júlio Resende's Studio in 2019.

Photo: Laura Castro. © Courtesy Lugar do Desenho – Fundação Júlio Resende.

Throughout his life, Júlio Resende made preparatory drawings for his artistic projects whether they were painting, ceramics or stained glass... Many of these drawings were made from recurring visits to the same place, as is the case of Ribeira do Porto that gave rise to several artistic objects. In the text *O Porto de Júlio Resende*, his friend and writer Eugénio de Andrade says:

There is a brutality in this painting, let us say it without hesitation, brutality that consists in forcing us relentlessly to think that man is the deadliest of animals, that his body never ceases to be corroded by the letter of time, that the splendor of his youth easily becomes the most grotesque parody of himself. It is a fact, but there is also in Resende an infinite pity for these ragged creatures, almost always women aged long before they were old, because they lacked everything except the most bitter of life, also had the luck, despite everything, of sowing the land of joy (Andrade, 1987, no page)<sup>4</sup>.

In this excerpt Andrade captures what he believes to be the universe of Resende, in which life and death take their place as opposing forces in permanent tension.

The creation of Lugar do Desenho-Fundação Júlio Resende was one of the main projects to which the artist dedicated himself between the last decade of the 20<sup>th</sup> century and the first decade of the 21<sup>st</sup> century. In its statutes it is written that this new artistic structure has been created with the main objectives of:

a) maintaining and disseminating a collection of drawings gathered by the painter Júlio Resende throughout his life that he himself considers a true guide for his work and that constitute the foundation's heritage;

b) to contribute to give drawing the notability that the Painter and the group of founders attribute to it within the universe of Fine Arts;

c) constitute a dynamic pole of cultural and artistic life in the region and even in the country, having as reference the figure of Júlio Resende.

To pursue its objectives, the foundation proposes to:

a) preserve and disclose the set of drawings mentioned [previously] and others, whether acquired for free or by the foundation, or transferred in deposit by natural or legal persons;

b) to boost cultural and artistic life;

c) maintain a free workshop and a training workshop;

d) promote other training activities in the field of Fine Arts in general and drawing in particular;

e) collaborate with private and collective persons, either in order to maintain the sense of community in the region to which it belongs, or in order to pursue new goals;

f) create and maintain future Foundation facilities and other enterprises compatible with its purposes.<sup>5</sup>

The Foundation, inaugurated in 1997, as well as the neighbor to the house-atelier, was designed by a close friend of Resende, the architect José Carlos Loureiro (1925-), on the bank of the Douro, in Gondomar. Loureiro was already living there and knew of the existence of land for sale that allowed construction. At that time, he lamented the lack of space to paint at his current home and thus the perfect conditions for the creation of a small artistic community in the new location were met. This informal community was composed by Portuguese artists and architects of the 20<sup>th</sup> century, all of them connected to the Fine Arts School of Porto, as



Fracisco Laranjo (1955), Manuel Casal Aguiar (1941), Zulmiro de Carvalho (1940), Vítor Costa (1944), Armando Alves (1935), Luís Pádua Ramos (1931-2005) and José Carlos Loureiro. During the 1990s, with the support of the Foundation, the artist also reinforced the articulation between the Portuguese-speaking or Portuguese-influenced countries, promoting various artistic stays in Mozambique, Cape Verde and Goa, resulting in exhibition moments. Resende dies at the age of 93, on September 21, 2011, at his home in Valbom, Gondomar.

Today, the house and the studio are part of Resende's legacy, together with work materials, his library, some furniture items and a few objects that used to be nearby while he was working. The house was classified as a monument of public interest and, thus, the preservation of the architectural space was guaranteed. The studio dominates the building and presents an evocation of the previous workspace without intending to reconstruct it with scenic resources kept to a minimum.

It is a place characterized by the artist's intimate experience and at the same time by its social construction and its patrimonialization. The artist appears as the owner of his destiny, seeks the institutionalization of his memory, anticipates the preservation of his work process, art works and creative experience.

### Final notes

As a way of closing this text, we present an excerpt of a text written by Eugénio de Andrade during one of his visits to his house-atelier. Resende lived in a house designed for him, that meet all his needs. Andrade describes a moment of tidying up the studio, a space adjacent to the painter's home. Citing Eugénio de Andrade:

At seventy a man begins to tidy up the house, to clean the drawers, to tear up notes, to tear up photographs that he kissed in youthful hours. I surprised my friend in these tasks; I confess that it is not fun. From a more recent massacre some thousand drawings have escaped. A part of them is found here. There are many years dedicated to the craft, the blind hand trying to illuminate the depths of the soul, or trying, over time, to forget what it has been learning. It is already known how drawing is fundamental in the work of any painter (Andrade, 1993, 98).

This text by Andrade, remembers one by the British anthropologist Mike Rowlands, «The Elderly as 'Curators' in North London», in which he states: «Personal acts of curation shape the process of producing a past and projecting a future for the self» (2007, 140). In this article, the author focus on an investigation carried out in a nursing home, where he questions the relationship of the elderly with the objects that have accompanied them all their lives. Some of the participants want them preserved for the future, others have no relationship with them.

We believe that what is said in these two excerpts serves as a summary of our research. Both excerpts (Rowlands, 2007 and Andrade, 1993) focus on the material selection process carried out by the elderly. As said by Andrade (1993) Resende started selecting objects from his past, simultaneously getting rid of other, as a way of recognizing his own proximity to death. At the same time in this analysis, Andrade also highlights the importance of drawing as a central element of Resende's life, legitimizing once again the name attributed to the foundation created with his name to preserve its artistic legacy, a place where the artist

exhibited the memories he wanted to keep alive. Also, the idea of creating places of encounter was something that always fascinated Resende:

It all started with tidying up the studio. The time has come to put in order what remains of five decades' activity. What was left, about two thousand drawings, would be in a deep sleep, locked up in folders, if it did not constitute disapproval on the part of a group of dedicated friends who defended its preservation and dissemination. It was then a pretext for the project of a space conducive to that desideratum, plus another much more ambitious and no less pressing, because it had to do with the cultural ascension of the whole Person (Castro and Temudo, 2018, 293).

Out of that will Lugar do Desenho – Fundação Júlio Resende was born.

## Bibliography

- Andrade, Eugénio. 1989. O Porto de Júlio Resende. In *Júlio Resende Ribeira Negra Porto*. Porto: Galeria Nasoni.
- Andrade, Eugénio. 1993. Ver e dar a ver. In *À Sombra da Memória*. Porto: Fundação Eugénio de Andrade.
- Bojarska, Katarzyna, Szerszeń, Tomasz (eds.). 2016. Auto-Photo-Biographies. *View. Theories and Practices of Visual Culture*, 13.
- Castro, Laura; Temudo, Ana (Eds.). 2018. *Júlio Resende. Fotobiografia 1917-2011*. N.p.: Lugar do Desenho – Fundação Júlio Resende.
- Dionísio, Mário. 1960 (Junho). *Júlio Resende*. [Catálogo de exposição]. Porto: Galeria Divulgação.
- Resende, Júlio. 2002. Conversas com o meu cachimbo. In *Lugar do Desenho. Voo da Paleta*. N.p.: Lugar do Desenho – Fundação Júlio Resende.
- Rowlands, Mike. 2007. The Elderly as Curators in North London. In *The Power of Touch*, edited by Elizabeth Pye. California: Left Coast Press.

---

## NOTES

<sup>1</sup> Resende refers to Bernardo Soares, one of Fernando Pessoa's pseudonym.

<sup>2</sup> This and the following quotes with similar reference are from Resende's original manuscript, published under our coordination in 2018. Translation by the authors.

<sup>3</sup> Translation by the authors.

<sup>4</sup> Translation by the authors.

<sup>5</sup> Available at: <http://www.lugardodesenho.org/clidocs/EstatutosLugarDesenho.pdf> (Accessed 11 January 2021).

# Performance after performance: on the material legacies and their possibilities for transmission

## Daniela Salazar

Instituto de Historia da Arte, Universidade NOVA de Lisboa, Portugal

Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-9661-6306>

## Hélia Marçal

Department of History of Art, University College London, United Kingdom; Instituto de Historia da Arte, Universidade NOVA de Lisboa, Portugal

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0476-5233>

## Abstract

What is the material legacy of performance artworks? What are the possibilities for those legacies, and how much of that depends on the artist's involvement in the historicisation and institutionalisation of their own works? This paper will reflect on the legacies of performance art and its memories and on the ways the museum and the artist work in the co-production of their material manifestations. It will explore this theme through two complementary perspectives – one of a curator, and one of a conservator, also bringing together the agencies of artists, institutions, and objects themselves. In bridging the workings of the exhibition and the museum's backstage, we aim to provide an integral approach to the material lives of performance artworks and to the manifold of material manifestations of their legacies.

**Keywords:** Material legacy; Reenactment; Museum; Memory.

## Acknowledgements

Thank you to Cláudia Madeira, Rita Macedo, and Margarida Brito Alves for all the meaningful and intellectual exchanges without which this research would not be possible. Thank you to Cildo Meireles for the generosity and availability to participate in this research. The fieldwork research that led to writing this paper and our PhD dissertations were supported by the Fundação para a Ciência e a Tecnologia [Foundation for Science and Technology] [SFRH/BD/90040/2012] [PD/BD/105900/2014].

**PERFORMANCE AFTER PERFORMANCE:**

ON THE MATERIAL LEGACIES AND THEIR POSSIBILITIES FOR TRANSMISSION

**Introduction**

Long gone are the days when performance art seemed to be, by its very nature, in direct contrast with collecting and conservation practices. It is not that performance art was kept out of collections and museum spaces; indeed, traces of performance artworks have inhabited the museum and its various structures since the emergence of the genre in the 1950s (Calonje 2015). With the advent of the acquisition of performance art by museum collections, it is essential to interrogate the legacy of performance artists and their practice in the making of the material future possibilities of those artworks. But, if the idea of legacy is somewhat intertwined with that of a potential future, it is also connected with the inevitability of the artist's ultimate disappearance. In this sense, it becomes crucial to understand the potential futures of performance artworks that are either dependent on contexts or on the artist's involvement for their historicisation and care. What are the possibilities for the legacies of those works?

In this paper, we will explore the material futures of performance artworks in the Deleuzian terms of their *potentiality*. The article focuses specifically on artworks that have the potential of being collected as performance, i.e. as a set of actions that are collected with the intention of being activated in the museum space, and that, so far, have resisted being collected by memory institutions. In this process, we will discuss the place of reenactment in the museum, and how reenactment practices can contribute to the memorialisation of artworks, the preservation of artists' legacies, and the opening of potential futures for these artworks. In the context of this paper, we also expect to challenge perspectives about the legacies of performance art after the performance. Indeed, albeit self-evident that much of what a legacy entails has to do with the ways in which artists and their practice are memorialised, the notion of 'material legacy' seems to be somewhat troubled when we resituate practices of re-enactment in the collecting institutions, putting them at the centre of an inquiry on conservation and memory.

In focusing on performance art practices that, so far, have not been collected, we will be able to discuss the place of memory in the public sphere, and to contextualise the museum, or the collection, as a practice of potential. Specifically, in the case of this paper, we will be illustrating our argument with two artworks by the artist Cildo Meireles (b. 1948, Brazil): *Fiat Lux* (1973-9), and *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Cédula* (1975).

While Meireles' *oeuvre* encompass one of the most representative themes of post-war Brazilian avant-garde art - the relationship between «the sensorial and the cerebral, the body and the mind» (Brett and Todolí 2008, 10), some of his artworks, including the two that are being explored in the context of this paper, address political and ethical paradigms, which are, at the same time, specific to the Brazilian culture and representative of practices of oppression and, in varying degrees, visible across various geographies. The activist nature of most of Cildo Meireles practice adds a layer of reflection to the analysis of the potential material futures of these artworks in dialogue with memory institutions<sup>1</sup>.

*O Sermão da Montanha: Fiat Lux*, or «The Sermon on the Mount: Let There Be Light» was a performance work that Cildo Meireles presented in Rio de Janeiro in 1979, in which 126,000 matchboxes were piled up in a mirrored room whose floor was covered with black sandpaper. Five performers, representing bodyguards, then would protect the pile of highly flammable material for 24 hours. This artwork was a metaphor for the flammable times of the dictatorship, where fear was intense and constant (Calirman, 2012).

*Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Cédula*, or «Insertions in Ideological Circuits: Banknote Project», exists at the intersection of activist practice, performance and mail art. The artist made use of existing circulation systems (in this case, the circulation of money in the economy) to disseminate political messages. The artist stamped political messages (like 'Quem matou o Herzog?', (Who killed Herzog?)) into banknotes only to return them to the economy and, therefore, creating an underground circuit for the circulation of political statements.

Material remains of all of these three artworks currently exist in museum collections. *Fiat Lux* is usually represented by photographs of the inaugural event, and the latest iteration of this artwork is a collectible box, which includes matches, flyers, and sandpaper. Remains of *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Cédula* are part of several collections, including Tate, in London (United Kingdom). The degree in which collecting institutions activate these artworks as performance somewhat changes, and those changes are propelled by the interactions between the collecting institution and the artworks. Throughout this paper, the materiality of these works will lead us to understand the limits and possibilities of creating display devices for complex performance-based works, while also making apparent the modalities of participation afforded by museums to the artist and his collaborators in light of the artworks' technical specificities.

Both the activist nature of these works and their material lives play with the idea of *potentiality*. Can the legacies of these performances move from perspectives of endurance and representation, and become materialised, or *actualised* (after Deleuze), in many changing, transient, forms of embodied practice? Is there a way to memorialise these legacies while also allowing them to act?

The paper will first start by discussing the futures of performance, followed by an exploration of the potential of reenactment in destabilising the material formulations that activist performance practice has, so far, had in memory institutions. We will further this argument by suggesting that, through reenactment practices, we see the legacies of performance artworks being actualised in multiple bodies, which are materialised through the relationship artwork-artist-society. Finally, this paper will bring to the fore a proposal for a model of interaction between institution and artist that can bring new perspectives on the legacy of artworks by living artists, one that reflects the inherent changeability of artworks, the artist's values in making them, and the institution's responsibility of keeping them and make them thrive.

### On the futures of performance art

The possible futures of performance art, or the mere possibility of it having a future, are within the widely debated topics emerging from Performance Studies in the last years (Reason 2006). The

recent trend towards performance art incorporation in museum collections can attest how the growing interest in performance art preservation has its repercussions in practice (Wheeler 2003). Despite the outstanding advances of scholarly work regarding performance art's transmission for future generations, there is an evident knowledge gap regarding the conservation of highly contextual performance-based artworks, such as politically-driven works, created in dictatorship, revolutionary or (post)colonial contexts. That is the case of the two artworks by Meireles that we are exploring here.

Artworks that intertwine with activist practice can have many material and conceptual formulations. Their ability to continue to activate social worlds, or to act, is both material and context-specific. The closest definition to the political discourse being proposed by Cildo Meireles through these works has been proposed by the Cuban artist Tania Bruguera (b. 1968, Cuba), who refers to these artworks as 'political-timing specific'. This term makes clear these artworks' positioning in time and space, and how that time and space are built into the political. In an essay in *Art Forum*, Bruguera defines 'political-timing specific' artworks as part of a genre that «not only confronts power with its own tools but creates a temporary juncture where those in power do not know how to respond to others' defining what is political» (Bruguera 2009, n.p.n.). The artist defines it as a form of political resistance, that can only happen in the liminal space between a crisis and the adoption of mainstream power moves. She states:

The window opens and closes very quickly: You have to enter with precision, during a brief moment when political decisions are not yet fixed, implemented, or culturally accepted. Political-timing-specific artworks happen in the space between the imaginary of a new political reality and politicians' existing control of that imaginary. Political-timing-specific art exists within the time it takes for those in power to react. (Bruguera 2019)

For the art historian and art critic Claire Bishop, the term 'political-timing specific' seems to be particularly evident in Bruguera's early works such as *Homenaje a Ana Mendieta* (Tribute to Ana Mendieta) (1985–96), created after the death of Mendieta<sup>2</sup>, or *Memoria de la postguerra* (Postwar Memory) (I in 1993 and II in 1994), where Bruguera juxtaposed the period of crisis that led many artists and intellectuals to leave the country during *el periodo especial* (1989 – the end of the 1990s) with the trauma of postwar (Bishop 2019) Works by other artists also clearly speak to the space in-between a crisis and a process of assimilation (Bishop 2019)<sup>3</sup>, like Cildo Meireles' *Insertions into Ideological Circuits – Project Banknote* (1970). In an interview, Cildo Meireles talked about the relation of this work with time, stating that «the work only exists in the present continuous, when it is circulating» (Balbi 2019, n.p.n.), making evident the relationship between art and politics by means of aesthetical operations that are, indeed, timing-specific. In discussing how politics intertwines with his artistic creations, Meireles further mentions that the totality of his *oeuvre* is neither absolutely conceptual nor absolutely political:

I despise any form of pamphleteering in art, which is the risk we run when art is politically biased. So I don't think the political situation was my generation's motivating element, and even less so in my case. I do, however, acknowledge that some of my work is political (...). While my works are not politically motivated, they may become political at certain moments, or under certain circumstances – regardless of my will. When I made my first *Inserções em Circuitos Ideológicos* I

stopped drawing for about five years. At that point, I was living in New York (1971–3) and went to see an exhibition of Matisse's work at MoMA. My eyes welled up. I began to rethink the importance of art and to reflect on the role played by museums in the democratisation of culture. (Meireles and Morais 2008, n.p.n.)

The expression of *Insertions into Ideological Circuits – Project Banknote* is, therefore, intertwined with time while also unfolding both in significance and materiality as time goes by and the political landscape changes. The artist has revisited this work in 2012 and in 2019. In 2012, Meireles stamped the banknotes with sentences that read «Porquê Celso Daniel foi assassinado?» [*Why was Celso Daniel killed?*] and «Porquê Toninho do PT foi assassinado?» [*Why was PT's Toninho murdered?*]<sup>4</sup>, echoing the deaths of these politicians linked to the scandal of *Mensalão*. In 2019, Meireles questioned the suspicious death of Marielle Franco in 2018<sup>5</sup>. A stamp featuring Franco's picture was also put side-by-side with the profile of a woman embodying the symbol of the republic, juxtaposing ideals of activism, struggle, and democracy itself.

The actualisation of *Insertions* by Meireles, on the one hand, responds to what Bruguera came to define as 'political-timing specific', with the artist's legacy being intertwined with the multiple possible iterations of this work across time. On the other hand, in redefining the discursive prompts in this work, Meireles also reframes its aesthetic possibilities in the museum: how does the expanding life of *Insertions* relate with that of the remains of past actions that are now in museum collections? Can the legacy of this artwork exist in a given, static, format, or is its legacy intertwined with that of circulation devices, economic reproduction, and new agents in forms of political violence and oppression?

### Collecting the political, or the legacies of performance

Part of the process of preserving artworks like *Insertions into Ideological Circuits* is to account for the changes in how the artworks change over time, and to accept that their materiality needs to convey a moment in time and a situation that keeps challenging any type of normativity. To give an example, Cildo Meireles' banknotes that ask «Who killed Herzog?» provide a glimpse into a past political action, functioning almost as a historical document of a practice that no longer exists. The banknotes that ask «Who killed Marielle Franco?», on the other hand, are a site of political statement and protest, which gain ever more relevance in the context of the current ruling. In keeping with the form, but reframing temporality in the actual object, Meireles is bringing the artwork to a site of ongoing political action, activating it once more. Tania Bruguera also reflects on this dichotomy in her *Art Forum* article. In her own words:

Form is defined in political-timing-specific art by the political sensibility of the time and place for which it is made. Thus, political consequences become the artwork's meaning and content. Form and content are interdependent, linked to the specificity of a political moment. Any political change requires a reevaluation of the form used to produce political art. (Bruguera 2019, n.p.n.)

We already see how art institutions sometimes struggle to acknowledge a work that, by the means of its production, needs to have its materiality revitalised and updated. When these artworks are incorporated in museum collections, with few exceptions, they are usually transformed into

fixed and institutionalised entities, which do not respect *liveness* from the original context of creation (cf. Madeira, Salazar and Marçal, 2018). That is the case, when they are incorporated as installations, or when performance is presented as documentation (Calonje 2015, Madeira et al. 2018). In both cases, decisions are often made *a priori*, with, until recently, institutions struggling to consider reenactments as means for transmission, due to their association with the idea of fake or appropriation (Lepecki 2016). Whenever they are indeed acquired and shown as performance, issues relating to where and how the artwork can be activated, and what are the consequences of its activism/activation become ever more important. These works, as mentioned by Claire Bishop, function differently in different contexts and times, and some of the things they ought to activate simply do not exist in some parts of the world:

(...) there is a certain awkwardness to translating political timing specificity to our own milieu. It seems obvious that such interventions will look very different in Cuba, China, and Russia than in so-called liberal democracies, where culture is less micromanaged and dissent has (at least until recently) been viewed as healthy. This difference is manifest in the respective terminologies by which we label opposition: The dissident in authoritarian regimes is referred to here as an activist. Political timing specificity sits between these positions, dissident and activist, yet differs from both, because it seeks to expose contradiction rather than to express indignation or propose solutions (Bishop 2019).

Although the un-transposability of the milieu of activist practice to other temporal or spatial geographies would be particularly relevant when thinking about some political-timing specific artworks – such as *Tatlin's Whisper #6 (Havana Version)*, created by Tania Bruguera in 2009 and now part of the collection of the Guggenheim Museum - some artworks by Cildo Meireles contest this proposition. That is the case of the performance/ installation *Fiat Lux*. This artwork operates through the ambiguity of being inserted in a museum or gallery space, which is deemed safe, clean, neutral, while also posing substantial danger, risk, and discomfort to everyone that enters such space. The sandpaper on the floor, which causes the visitor to create a scratch sound with each step, is juxtaposed with 126,000 matches that are placed right at the centre of the gallery. Sentences from the *Sermon of the Mountain*, induce an act of judgement about the righteousness of audiences, who read those words while also looking to themselves in the mirrored surface. The performers, posing as security officers, not only restrain the movements of visitors by impact their fruition of the space of the matchboxes, but they also exert psychological pressure, making clear to anyone that steps into that space that they do not belong there, and that they are being watched, and will be restricted if need. This space, this artwork, is not for them.

Having been created in 1979, in the middle of the oppressive dictatorial regime in Brazil, this artwork emerged and developed in a very particular political context. Certainly, the feelings of fear, surveillance, risk are not comparable to the ones felt by the visitors who attended the inaugural event of *Fiat Lux* in Rio de Janeiro. But, while the temporal and emotional specificity of this work is at play in defining its possible material legacies, we argue that it should not be seen as an impediment to practices of memorialisation.

This artwork is currently absent from museum collection, having mostly been shown as ephemera and photographic documentation. Could the political context of the emergence of this



work be the reason why it, so far, has been absent as an installation in the retrospective exhibitions related to Meireles' *oeuvre*? And how do these absences impact the potential of the legacy of *Fiat Lux*?

The question of what to acquire and in which ways comes to the fore. Is it for museums to acquire artworks that are to be shown in places where they still work in that liminal space between protest and dissent? Would that mean that the works can only be put on display in contexts where they maintain that practice? What happens to these works when they cease to activate some sort of political action? And who is to decide if the context is right, and if the artwork worked or not as a political device? These questions have direct repercussions in how the artwork is managed as part of a collection, the conditions for lending the work, and the possibilities for its many futures.

The risk posed by displaying *Fiat Lux* - which, in itself, is also about risk - is undeniable. Health and Safety measures could easily justify the need to withdraw 126,000 matchboxes from a contained, interior space, with some very valuable artworks in adjacent rooms. Moreover, it is possible that the behaviour Meireles incites in the people who come into the space of *Fiat Lux* is not desirable by many venues. *Fiat Lux* is, after all, a space of unpredictability, a space where authority (and autocracy) and fatality are intertwined. The visitor is quickly left with no ground on how to operate within and with this installation. The fear of causing a spark and burning the all building, or of being reprimanded by the very threatening security guards that are keeping the order in such space, would create a sense of fragility that could make even the most confident museum visitor apprehensive (cf. Meireles 2009). It is through this dichotomy between order and resistance, that Meireles contests what means to be safe in a museum. In this process, however, the artist is also framing his legacy as one of contestation and activism, questioning the museum as a place for those practices.

In reflecting on the place of the museum in practices of contestation and protest, or how the museum and other collecting institutions can foster the legacy of these projects, allowing them to both continue to be *act*-ivated and participating in *act*-ivist forms of artistic practice, we are exploring the notion of reenactment in the context of performance studies.

## On Reenactments

Performance art reenactments consist of informed embodiments of a performance artwork after the 'original' event. Perhaps due to the clear subjective perspective of their becoming, reenactments, on one hand, can also be seen as a false testimony of the performance event (or an unauthentic one) (Bishop 2019). On the other hand, theorists in the field of Performance Studies consider reenactments as «an activity that preserves heritage through ritualized behavior [sic], adding fruitful contributions to history as long as they are not based on a premise of 'retrievable original meaning and artistic intentionality» (Jones 2012, 16). Rebecca Schneider, for example, one of the main precursors of the development of the concept within the field of Performance Studies, refers to reenactment as to a revision and, in that sense, as to an «act of survival» (Schneider 2011, 7). Although the idea of reenactment as a way to pursue the survival of this genre is particularly

relevant for the current discussion about performance art conservation, it is essential to understand how they differ from documents.

Reenactments differ from performance art documents both at the time of their creation (documents can be produced during the event, while reenactments are always created *a posteriori*) and in the way they are embodied. While documents tend to follow what is considered to be the traditional logic of 'the archive', the inscriptional forms of reenactments are less tangible and, for that reason, often considered more transient and subjective (Reason 2007, Calonje 2015). Like documents, performance art reenactments can be seen as another partial text – having the original event as referent – that need to be confirmed by an act of reception. Similarly, they can also be regarded as embodied mnemonic resources of the performance artwork. If documents exist as material remains of the performance artwork, from photos and videos to narratives, technical or legal documents, reenactments can be considered embodied versions of the work. They can be considered as the only way to restore the *practice* of the performance art event, which is only recovered and iterated through what André Lepecki, drawing on Deleuze's terminology, calls '*actualisation*' (Lepecki 2016).

*Actualising* practice, making it current, and consolidating the embodied knowledge that emerges from it, is essential in the case of performance art. Performance art is transmitted through practice, as there is no way to communicate a particular gesture, an aesthetic gaze, or the experience of entering a repressive environment, in any inscriptional form. In this sense, as documents cannot capture what is not written, not said or not seen, embodied knowledge is a complement to the archive, which is made of all the inscriptional forms that can be captured and stored. This embodied knowledge, balanced between the unsayable and the unsaid (Agamben 2002), the disruptive anarchy and the rhizomatic growth, has been called *repertoire*. Diana Taylor, Performance Studies theorist and founder of The Hemispheric Institute of Performance and Politics, coined the term *repertoire* in opposition to the notion of the archive — broadly understood as 'stable' inscriptional form of memory (Taylor 2003, 20). In this sense, if one considers these conceptual demarcations, reenactments can be seen as a way to transmit the unstable and precarious repertoire of performance-based artworks. While documents tend to express the colonial views of the power systems they represent (Foucault 2002), reenactment also serves as a means to recover alternative and suppressed narratives, which are often concealed by archives more concerned with amplifying their own (official) version of history.

Reenactments thus influence not only the way performance art is preserved or historicized, but also demand a sense of perspective regarding official and neoliberal uses of history. To use André Lepecki's words, reenactments work as 'chronopolitical operations', essential to oppose the «neoliberal impetus to never look back, as if any longing for the past was a mere expression of infantile, regressive, or naïf nostalgia» (Lepecki 2016, 27). In this sense, more than providing a glimpse of the past, they act as sites of critical study of our past interactions in a local and global perspective, as an instrument to resist (or counter-resist) official and normative narratives. This view would be in line with what the Performance Studies theorist Louis van den Hengel calls the act of *return*. Van den Hengel proposes that the afterlife of performance art can be seen as memory devices that can be expressed «through particular bodies and individuals», and yet, «cannot be

contained in any single place but rather operates by way of affective interconnections or creative encounters» (van den Hengel 2017, 127). In this sense, as van den Hengel puts it, memory itself «works as a performative practice» (van den Hengel 2017, 127). It is, therefore, possible to think of reenactments as the potential to develop the 'still non-exhausted creative fields of impalpable possibilities' of the past performance artworks (Lepecki 2010, 31). But in which ways can re-enactments be utilised to activate the performative momentum promoted by *Insertions*, or the political environment instigated by *Fiat Lux*? Moreover, how can re-enactments in museums participate in the construction of the legacy of 'political-timing specific' artworks inside and outside their collections?

Practices of memorialisation expressed through re-enactments indeed promote some of the possibilities that emerge from the process of going back and yet, being always in the present. This form of 'chronopolitical operation', as Lepecki puts it, is also one that assists museums in reframing procedures of care around these political-timing specific artworks, contesting, in the process, the limits of the material legacy of performance art. There are, however, other aspects in museum practice that are not quite so explicit and that create structures of fixation that hamper the possibilities for these artworks to change. If we adopt a Foucaultian and Agambenian perspective about the museum, this project of re-enactment can directly oppose the prospect of these institutions as confinement devices. In this sense, the legacy of artworks such as *Fiat Lux* and *Insertions into Ideological Circuits* is inevitably prone to become static, self-contained, and controlled by the museum. On the other hand, museums and other memory institutions can continue the steps pioneered in the 20th century, and that led to the collection of installations, video art, or other performance-based artworks that directly contradict existing processes, procedures, and structures. Indeed, if museums, inasmuch as reenactments, suffer from an inherent anachronistic nature, existing in a liminal state between the past and the future, would not be the case that such intrinsic liminality could be *actualised* through forms of activism? Is the museum not already recognised as an inherently politicised place of experience?<sup>5</sup> And, if so, can the purpose of experience in museum, which has, so far, been formatted around forms of curatorial practice that are somewhat intertwined with forms of economic growth and the creation of social capital, be reformatted to acknowledge the potential of memorialising activist practice in artist's legacies?

## Conclusions

The present essay intends to interpellate the concept of legacy through the multiple perspectives, not only in the way that the artist conceives the futures of their works, but also the way that these legacies are activated or transformed by both the institution and the artist. The works of Cildo Meireles bring to this discussion an important gaze through the dichotomies of the spaces of emergence of legacies of activist artistic practice in the museum as part of the public sphere.

In the way of trying to define what the artists legacies mean in the contemporary artistic practices pertaining to activism and performance, we intertwined the notion of legacy with that of survival; and such survival, we propose, is operated through reenactment. In this essay, we have explored the potential of reenactment for recovering counter-narratives of the legacy of

performance art in museums, which are usually seen as contained and static spaces. Reenactments appear as memory practices, which, instead of repeating (oppressive and male- and Western-centric) historical narratives, diffract history in different bodies, perspectives, and memories. In this sense, reenactments are forms of preservation that recall embodied and inscriptional archives, often resulting in interchanging spaces between conservation and curatorial practices. They are forms of contestation in themselves, therefore, they remember both the liminality and insubordinate nature nurtured in the original event, and multiply the instances of political dissent, adapting the form of the performance to acknowledge various political circumstances. These elements comply with and embody the possibility of an actualisation and (re)activation of these political and artistic legacies, while fostering their potential of transformation and interpellation with each exhibition context. The concept of legacy, therefore, rests here in a performative domain, one that embraces the constant mutation of the meanings of artworks, and engages with the idea that the original event is precisely that: the start of a life full of expected and unexpected transformations, of turning points that lead to unstable and successive acts of recreation.

## Bibliography

Agamben, Giorgio. 2002. *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*, trans. by Daniel Heller-Roazen, New York: Zone Books.

Balbi, Clara. 2019. Em Nova Exposição, Cildo Meireles questiona morte de Marielle. In *GZH Cultura e Lazer*, URL: [//gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2019/09/em-nova-exposicao-cildo-meireles-questiona-morte-de-marielle-ck0zqmjkd00oh01mtlaq1b9mm.html](http://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2019/09/em-nova-exposicao-cildo-meireles-questiona-morte-de-marielle-ck0zqmjkd00oh01mtlaq1b9mm.html) (accessed in 12 February 2020).

Bishop, Claire. May 2019. Rise to the occasion. *Art Forum*, n.p.n. URL: <https://www.artforum.com/print/201905/claire-bishop-on-the-art-of-political-timing-79512> (accessed in 12 February 2020).

Brett, Guy (ed.). 2009. *Cildo Meireles*, Barcelona, MACBA.

Bruguera, Tania. May 2019. Notes on political timing specificity. *Art Forum*, n.p.n. URL: <https://www.artforum.com/print/201905/notes-on-political-timing-specificity-79513> (accessed in 12 February 2020).

Calirman, Claudia. 2012. *Brazilian Art During Dictatorship: Antonio Manuel, Artur Barrio, and Cildo Meireles*. London: Duke University Press.

Foucault, Michel. 1977 [1975]. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, trans. by Alan Sheridan London: Penguin Books.

Foucault, Michel. 2002 [1969], *The Archaeology of Knowledge*, trans. by A. M. Sheridan Smith. London / New York: Routledge.

Jones, Amelia. 2012. The Now and the Has Been: Paradoxes of Live Art in History. In *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, ed. by Amelia. Jones and Adrian, pp. 9-25. Heathfield, Bristol: Intellect Books, Lda.

Lepecki, André. 2010. The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dance. *Dance Research Journal*, n° 42(2): 28-48. URL: <https://doi.org/10.1017/S0149767700001029>.

Lepecki, André. 2016. *Singularities: Dance in the Age of Performance*, London and New York: Routledge.

Madeira, Cláudia, Daniela Salazar, and Hélia Marçal. 2018. Performance art temporalities: relationships between Museum, University, and Theatre. *Museum Management and Curatorship*, 33(1): 79-95, doi: 10.1080/09647775.2017.1419828.

- Marçal, Hélia Pereira. 2017. Conservation in an era of participation. *Journal of the Institute of Conservation*, 40(2): 97-104, doi: 10.1080/19455224.2017.1319872.
- Meireles, Cildo, and F. Morais. 2008. Interview: Material language – Cildo Meireles I. In *Tate Etc.*, edited by Bice Curiger and Simon Grant, 14. Available at: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/material-language>.
- Reason, Matthew. 2006. *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance*, New York: Palgrave Macmillan.
- Schneider, Rebecca. 2011. *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, New York: Routledge.
- Taylor, Diana. 2003. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham / London: Duke University Press.
- Van den Hengel, Louis. 2017. Archives of Affect: Performance, Reenactment, and the Becoming of Memory. In *Materializing Memory in Art and Popular Culture*, ed. by Laszlo Muntean, Liedeke Plate and Anneke Smelik, pp. 125-142. London / New York: Routledge.
- van Saaze, Vivian. 2015. In the Absence of Documentation: Remembering Tino Sehgal's Constructed Situations. *Revista de História da Arte*, 4: 55-63. URL: <http://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw4/RHAW4.pdf> (accessed 13 November 2019).
- Von Hantelmann, Dorothea. 2014. The Experiential Turn. In *Living Collections Catalogue*, ed. by Elizabeth Carpenter, n.p.n. Minneapolis: Walker Art Center.
- Wheeler, Britta B. 2003. The Institutionalization of an American Avant-Garde: Performance Art as Democratic Culture, 1970-2000. *Sociological Perspectives*, 46 (4): 491-512.

---

NOTES

<sup>1</sup> Memory institutions are, in this context, a set of different places and discourses, which have the main goal of mediating these futures and the role of the memory in the transmission, actualisation and (re)activation processes of this artworks and his practices (in the case of Cildo Meireles). In this sense, the museum where his works are incorporated, but also the place of an exhibition, its archive and, also, the public sphere are memory repositories of their contexts, practices, materials and historical and cultural dissonances.

<sup>2</sup> According to Bishop, Bruguera also actively reenacted works by Ana Mendieta during years after Mendieta's death, actively inscribing her works in art history. See Bishop 2019.

<sup>3</sup> In her essay, Claire Bishop identifies 'political timing specific' art as being characteristic of Latin American actions created during the recent periods of dictatorship. She provides examples such as Brazilian collective *3Nós3*, the Chilean group *Colectivo Acciones de Arte*, or the Cuban collective *Arte Calle*.

<sup>4</sup> Celso Augusto Daniel (1951-2002) was a Brazilian politician from the Workers political party (PT). He was the mayor of Santo André, and was murdered on the 18th of January of 2002. All of the witnesses of his kidnapping and murder died between 2002 and 2005. Antônio da Costa Santos (1952-2001), known as 'Toninho do PT' was a Brazilian politician from the Workers political party (PT), mayor of Campinas. He was murdered on the 10th of September of 2002.

<sup>5</sup> Marielle Franco was a politician, activist, and outspoken critic of police brutality. She was murdered by two individuals, who shot her and her driver multiple times in the middle of a traffic jam.

<sup>6</sup> If it is true that the practice of reenactment evokes other ways of thinking the museum practices by questioning its temporalities or the crystallized knowledge and histories, it is also responsible for reinforcing this tendency of a place of experiences that is growing in the museum institution, not just as a living place, but a place of this new 'experience economy'. This topic falls beyond this essay's scope. For more on this see Von Hantelmann (2014).

# Les portraits photographiques de Salvador Dalí : quelle place dans son héritage artistique ?

**Pierre-Emmanuel de la Bâthie**

Institut Catholique de Paris

## Résumé

À la fois objets d'études et de curiosité, les portraits photographiques d'artiste ont renouvelé l'écriture monographique au XX<sup>e</sup> siècle, notamment par leur capacité à condenser le récit biographique en quelques images, sorte de « biographèmes visuels ». Parmi d'autres figures artistiques particulièrement populaires, Salvador Dalí a laissé à la postérité un très grand nombre de clichés dévoilant tout autant ses activités artistiques que sa vie privée. Ils donnent vie à l'image de génie surréaliste « follement lucide » que l'artiste a soigneusement construite au cours de sa carrière. Aujourd'hui, des décennies après la mort de Dalí, ces photographies continuent de circuler, qu'elles soient imprimées ou numérisées. Prise comme un tout, elles composent un nouveau type de biographie, élaboré pièce par pièce par les institutions autant que les individus, et dans lequel les faits et les données deviennent plus explicites grâce à l'image.

**Mots-clés :** Salvador Dalí ; Photographie ; Biographème ; Archives ; Remédiation.

## Abstract

Both objects of study and curiosity, artist's photographic portraits have renewed monographic writing in the 20<sup>th</sup> century, particularly through their ability to condense the biographical narrative into a few images, we may define as "visual biographeme". Among other particularly popular artistic figures, Salvador Dalí left to posterity a very large number of photographs showing both his artistic activities and his private life. They bring to life the image of a "madly lucid" surrealist genius that the artist carefully built up during his career. Decades after Dalí's death, these photographs continue to circulate, whether printed or digitalized. Taken as a whole, they compose a new type of biography, elaborated piece by piece by institutions as well as individuals, in which facts and data become more explicit through the image.

**Keywords:** Salvador Dalí; Photography; Biographeme; Archives; Remediation.

## LES PORTRAITS PHOTOGRAPHIQUES DE SALVADOR DALÍ : QUELLE PLACE DANS SON HÉRITAGE ARTISTIQUE ?

« Dalí est un surréaliste. La plus surréaliste de ses créations, cependant, c'est lui-même. Je ne sais pas ce qui l'a rendu le plus célèbre : sa peinture ou la légende qu'il a aidée à créer ».

Philippe Halsman. *Dalí's Mustache*. 1954.

Lorsqu'en 2012 s'ouvre au Centre Georges Pompidou une nouvelle grande rétrospective sur l'œuvre de Salvador Dalí, c'est le visage de l'artiste qui est choisi pour communiquer sur l'événement – et non l'une de ses œuvres-phares (**Fig. 1**). Le maître surréaliste y est reconnaissable par son grand front, sa chevelure noire et ses yeux exorbités, mais surtout grâce à sa fine moustache qui multiplie les poses. S'il peut paraître anodin, le parti pris des commissaires renvoie directement à l'exceptionnelle célébrité du peintre, dont les traits sont connus aussi bien des experts et connaisseurs que du grand public. La réputation de Dalí y est presque entièrement résumée, promettant par ses excentricités un spectacle cassant avec les conventions d'un milieu de l'art trop guindé. Les figures de cet acabit, capables de mêler la reconnaissance artistique à la célébrité populaire, sont extrêmement rares dans l'histoire. Au XX<sup>e</sup> siècle, on peut citer par exemple Pablo Picasso, Frida Kahlo ou encore Andy Warhol qui, aux côtés de Dalí, ont su jouer de leur propre image comme support de leur création artistique. Profitant d'un second âge d'or des médias de masse après 1945, ils ont présenté au public un personnage artistique garant de l'authenticité de leur discours. Médium particulièrement mobile et adaptable, la photographie a fortement contribué à la mise en scène et à la diffusion de ces personnages artistiques ; et elle continue de le faire aujourd'hui, plusieurs décennies après leur mort.



**Fig. 1** Affiches de l'exposition DALÍ organisé en 2012 au Centre Georges Pompidou à Paris.

Source : <https://www.lejournaldesarts.fr/expositions/dali-ii-un-peu-moins-frequence-que-dali-i-117783>.

Considérant le fort développement des technologies de l'information et de la communication au cours du siècle dernier – notamment pour ce qui est de la reproduction visuelle (Freund 1974, 96-99 ; Gervais 2015, 160-165) –, il semble nécessaire d'interroger la portée historiographique de la photographie dans l'écriture du récit biographique des artistes. Le modèle monographique de « la vie et l'œuvre », en partie façonné au XIX<sup>e</sup> siècle, est perpétué au XX<sup>e</sup> siècle comme moyen de légitimation, autant artistique que commercial, autant pour les artistes vivants que morts (Guercio 2005, 227). Pérennisant certains principes comme celui du paradigme de l'œuvre – vision unitaire de la production d'un artiste –, de la créativité comme marque de l'individualité ou même de la construction d'une image publique comme autodéfinition de l'artiste, ce modèle est symptomatique d'une appréhension profondément existentielle de l'art (Guercio 2005, 3). Traduction visuelle de la dialectique entre vie et œuvre, la photographie de l'artiste<sup>1</sup> illustre la prédominance progressive du biographique sur la création. Son emprise est d'autant plus forte que sa vraisemblance et sa fluidité lui permettent de marquer plus largement et plus instantanément l'esprit du public. Les très nombreux clichés que Dalí a légué à la postérité montrent aussi bien ses activités artistiques – vues de son atelier, collaborations, performances publiques – que sa vie privée – vues de ses résidences et chambres d'hôtels, portraits avec son entourage, voyages aux États-Unis. Majoritairement réalisées par des tiers – des photographes professionnels, certains proches ou quelques anonymes –, elles participent à la création du personnage artistique qui sous-tend son œuvre, celui du génie surréaliste « follement lucide » qu'il a soigneusement élaboré au cours de sa carrière.

Néanmoins, même si l'image photographique vaut pour son contenu, elle demeure dépendante de son contexte. Elle est soumise aux mêmes incertitudes que le texte qui prend forme en fonction des objectifs de l'auteur. Dans l'économie qu'elle entretient avec l'œuvre d'un artiste – voire sa reproduction, dans la majeure partie des cas –, la photographie tire une partie de son effet du support matériel utilisé – exposition, livre, publicité, médias numériques – tout autant que de sa destination – scientifique, amateur éclairé, grand public – et de la volonté de celui qui est à l'origine de la production de ce nouveau support – photoreporter, commissaire d'exposition, critique. Pour Dalí plus particulièrement, un petit nombre d'images très caractéristiques sont utilisées et réutilisées pour le représenter en toute occasion. Comme les *copyrights* sont rarement détenus par la fondation Gala-Salvador Dalí – ayant-droit de l'œuvre de l'artiste – leur utilisation est très difficilement maîtrisable, notamment pour ce qui est du contenu textuel qui accompagne leur publication. Si l'on peut supposer que les institutions établies font un usage prudent et approprié de ces images – notamment dans le cas de l'édition papier –, la démocratisation des outils de numérisation permet à quiconque de copier/coller ces images à l'infini et avec beaucoup moins de scrupule quant aux informations liées.

Le renouvellement des modes d'écriture de l'histoire de l'art et de leur appropriation par un public allant bien au-delà du cercle des experts, imposent plusieurs questions et, tout d'abord, celle de la signification de ces photographies comme extensions du personnage artistique de Dalí et relais de son œuvre. Comment a-t-il réussi à contrôler sa propre image au cours de sa vie ? Comment ces clichés sont-ils utilisés aujourd'hui ? Définissant un nouveau type de biographie construit pièce par



pièce par les institutions autant que par les particuliers, textes et photographies combinées rendent plus explicites les faits et les données.

### Le « biographème visuel » au cœur du récit de la vie de l'artiste

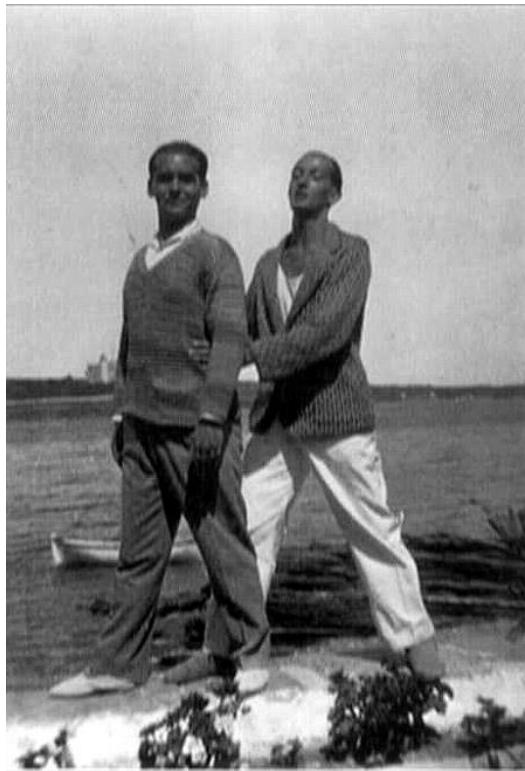
La photographie de l'artiste est ambivalente. Elle est d'une part un objet d'études de premier ordre pour le chercheur. Issue le plus souvent des archives-mêmes de l'artiste, sinon de celles de ceux qui l'ont photographié, elle contient nombres de renseignements qui viennent soutenir le propos de l'historien de l'art. Mais, d'autre part, en nous donnant à voir cette figure publique qu'est l'artiste, elle est également l'objet d'une curiosité populaire – surtout dans le cas d'un artiste aussi médiatique que Dalí. Par sa vraisemblance, elle nous amène non plus à considérer la preuve ou l'information, mais plutôt à positionner l'être représenté dans le temps et dans l'espace, ce que Roland Barthes a résumé par le noème « ça a été » (Barthes 1980a, 120). Nous rentrons en sympathie avec l'artiste par-delà la surface de l'image. Nous visons l'homme ou la femme, observons ses traits particuliers, goûtons de pénétrer dans son intimité même et pensons alors « accéder [...] à sa subjectivité » (Lilti 2014, 106).

En tant que figure publique, l'artiste prend avant tout place dans le tissu médiatique de son époque par l'histoire qu'il y inscrit (Lilti 2014, 76). Jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle, ce récit a trouvé sa forme idéale dans l'écrit, qui semble pouvoir rendre l'inextricable enchevêtrement de la vie et de l'œuvre de l'artiste avec une objectivité « maximisée » tout en préservant une continuité narrative. En focalisant notre attention en un instant précis, la photographie impose certes une discontinuité narrative, mais elle condense une part du récit en un point précis que l'image rend représentatif du reste. Elle est une traduction visuelle de ce que Barthes nomme le biographème : « comme j'aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d'un biographe amical et désinvolte, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons des "biographèmes" dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin et venir toucher, à la manière des atomes épicuriens, quelque corps futur, promis à la même dispersion » (Barthes 1980b, 102). Comme « biographème visuel », porteur d'un élément biographique évocateur et vraisemblable – une anecdote, un trait de caractère –, la photographie devient partie saillante du récit verbal – écrit et parfois oral – dans la sphère publique d'après-guerre. C'est parfois même l'inverse qui se produit pour les figures les plus populaires : la reconnaissance vient en premier lieu d'un visage présenté au public et qui constitue les fondements d'une réputation en devenir.

Par accumulation, les clichés d'un artiste peuvent reconstituer visuellement une part du récit biographique. Pour autant, tout comme les sources écrites, ce récit n'est pas exempt de dérives fictionnelles. C'est même un biais structurel de l'écriture biographique, fruit de la rencontre entre différentes réalités : celle du biographe, du personnage, de leurs époques respectives (Dosse 2005, 8). L'historiographie en a fait l'un de ses sujets d'études de prédilection tant la figure de l'artiste convoque un imaginaire collectif protéiforme que la multiplicité des lieux communs et des invariants narratifs ne font qu'illustrer (Kris et Kurz 1979). Dans ce sens, la photographie est un outil extrêmement efficace, renvoyant à cet imaginaire collectif tout autant qu'elle le structure : « de l'impact d'une seule image sur un individu, [on passe] aux implications idéologiques plus générales contenues dans l'image elle-même » (Soussloff 2008, 147). Il y a un effet de « standardisation

standardisante » : les clichés sont autant le fruit d'une simplification des traits de la personnalité de l'artiste, qu'ils imposent eux-mêmes, tout à fait naturellement, cette simplification. En tant que récepteur – lecteur ou regardeur – nous avons déjà intégré – consciemment ou non – nombres de structures biographiques simples, qui font de l'artiste une figure aisément consommable. La croyance alors partagée en la supposée objectivité de la photographie permet d'établir un contrat fictionnel entre elle – ou plutôt son référent – et le regardeur. Le second, face à la promesse de réalité du premier, laisse son incrédulいたé en partie submergée par ses fantasmes (Poivert 2002, 19-20).

Comme pour les *topoi* littéraires, plusieurs catégories générales ressortent et permettent d'établir une iconographie photographique récurrente. On peut plus précisément en discerner cinq, que chaque personnage artistique peut investir pleinement en y amenant les nuances propres à son œuvre. Tout d'abord, les clichés de la jeunesse – ou plus généralement de la période pré-artistique – composent un premier groupe. Tirés des archives de l'artiste, avec son accord ou celui de ses ayant-droits, ils permettent de revenir aux racines du génie créatif, singularisant l'individu à une époque où il est encore en devenir, où il n'a rien accompli. Saisis d'un point de vue téléologique, ces clichés constituent l'*incipit* d'une épopée visuelle que les commentateurs prennent plaisir à convoquer. L'amitié de Dalí avec Federico Garcia Llorca, alors que les deux jeunes hommes n'étaient pas encore connus, a ainsi été mythifiée par les photographies qu'il demeure d'eux (**Fig. 2**).



**Fig. 2** Anonyme / Unidentified photographer (Ana María Dalí?).  
Federico García Lorca et Salvador Dalí à Port Lligat (1927).

Source : [https://www.elmundo.es/elmundo/muestra\\_foto\\_grande.html?foto=/elmundo/imagenes/2007/10/28/1193575617\\_g\\_0.jpg&alto=657&ancho=450&md5=930856f78f6b45063a20ac2b5365215a](https://www.elmundo.es/elmundo/muestra_foto_grande.html?foto=/elmundo/imagenes/2007/10/28/1193575617_g_0.jpg&alto=657&ancho=450&md5=930856f78f6b45063a20ac2b5365215a).

C'est ensuite, les photographies de l'artiste et de son entourage qui forment un deuxième groupe. Qu'elles soient réalisées en public ou dans le privé, elles amènent à considérer les relations de l'individu, qu'elles soient artistiques, intellectuelles, politiques ou autres. Par contiguïté, elles inscrivent l'artiste dans un tissu médiatique plus large – qui dépasse souvent celui du milieu de l'art – et attestent plus généralement un certain succès. Ainsi, la présence du jeune Dalí au centre du groupe surréaliste en 1929 (**Fig. 3**) est parfaitement révélatrice de la place qu'il occupe au cœur du mouvement artistique et littéraire parisien alors qu'il vient tout juste d'y faire son entrée.



**Fig. 3** Reproduction d'une photographie de groupe par Man Ray: Paul Eluard, Hans Arp, Yves Tanguy, René Crevel, Tristan Tzara, André Breton, Salvador Dalí, Max Ernst, Man Ray, vers 1930. © Man Ray Trust / Adagp, Paris.  
Source : <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/cXk6Ae>.

Puis, le rapport à la création en cours constitue la troisième catégorie. Qu'il soit présenté en pleine action ou simplement présent dans l'espace dédié – l'atelier ou n'importe quel autre lieu que qu'il considère comme tel –, l'artiste dévoile un élément essentiel à la compréhension de son œuvre et à son homogénéité. En nous insinuant dans les coulisses de la création, nous pouvons en considérer les prémices. Les clichés pris lors du tournage de *L'Histoire prodigieuse de la dentellière et du rhinocéros* en 1955<sup>2</sup> sont un témoignage visuel du processus créateur surréaliste à travers une mise en scène décalée dont Dalí a le secret. Illustrant sa conférence à la Sorbonne sur les *Aspects*

*phénoménologiques de la méthode paranoïaque-critique* (Martin 2012, 50), cette série montre à quel point sa stature dépasse celle du peintre classique, simplement assis derrière son chevalet. Car, même s'il n'emploie pas ce terme, Dalí est un *performer* avant l'heure. La preuve en est son intervention quasi-dramatique en scaphandrier lors de l'inauguration de l'exposition internationale surréaliste à Londres en 1936 (**Fig. 4**). Banalisée au rang de document, cette photographie demeure la seule trace visuelle marquante d'une intervention artistique à la postérité étonnante.



**Fig. 4** Anonyme, *Dalí en scaphandrier pour l'inauguration de l'Exposition internationale du Surréalisme* (1936).  
Photo: Scottish National Gallery of Modern Art. Source : <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jun/01/dali-exhibition-surreal-encounters-edinburgh>.

La mise en scène de l'artiste face à son œuvre – la réception de celle-ci en sa présence – est le quatrième motif photographique. Ouvrant une discussion entre le créateur et l'objet achevé qui déjà ne lui appartient plus, ces clichés donnent l'impression d'un dialogue, d'une prise de distance de l'artiste face à sa pratique. Paradoxalement, loin de différencier l'œuvre du biographique, elle ne fait qu'ajouter de la cohérence en amenant le créateur à se positionner par rapport à ce qu'il a créé, à l'inclure dans un tout rendu homogène par sa présence. Le cliché de Salvador et Gala enserrant *Un couple aux têtes pleine de nuages* par Cécil Beaton (**Fig. 5**) établit un parallèle au rehaut romantique entre la vie et l'œuvre de Dalí.



**Fig. 5** Cecil Beaton, *Dalí and Gala pour la couverture des Métamorphoses de Narcisse* (1937).

Source : [https://www.salvador-dali.org/media/upload/cache/3081\\_editora\\_78\\_13\\_1\\_10201020.jpg](https://www.salvador-dali.org/media/upload/cache/3081_editora_78_13_1_10201020.jpg)

Enfin, l'ultime catégorie est celle du portrait simple et direct de l'artiste. De pied ou en gros plan, le propos est de saisir le corps de l'individu et d'en faire le siège du génie créateur qu'il entend être. Dans un style plus classique, imitant la peinture, une place plus ou moins prépondérante peut être donnée au décor ou à certains attributs. Avec un parti pris plus moderne, le photographe peut se concentrer sur certaines parties plus explicites : le buste, le regard, les mains, voire même la moustache. Jouant avec le photographe américain Eric Schaal, Dalí s'est emparé des objets à sa disposition, se couvrant d'une mâchoire de requin en guise de masque<sup>3</sup>. Dans une attitude absurde aux élans surréalistes, le maître catalan instille le doute quant à sa folie, tout en stimulant notre imaginaire.

### Dalí, maître de sa propre image

Donnant à l'adjectif « artiste » son sens initial de fantasque, d'excentrique, Dalí s'inscrit dans l'histoire de l'art comme le stéréotype le plus abouti du « génie fou », apprécié pour sa capacité à sortir d'une norme préétablie. Jouant sur le fil du rasoir, entre déraison et clairvoyance surnaturelle, son extravagance portée jusqu'à la pointe de sa moustache demeure l'un des éléments les plus caractéristique de son personnage. Peut-être plus qu'aucun autre artiste, Dalí a été l'instigateur méticuleux de son propre mythe (Minguet Battlori 2012, 248). Avec un sens aigu des médias de son époque – et plus particulièrement, de la culture de consommation de masse d'après-guerre –, il a usé d'une grande variété de moyens, écrits ou visuels (Kisters 2017, 78). En effet, à deux autobiographies aux allures d'épopées psychologiques (Dalí 1942 ; Dalí 1964), s'ajoutent une multitude d'ouvrages dans lesquels les références biographiques se mêlent aux pensées sur l'art, la psychologie, la religion ou encore l'histoire. L'ensemble constitue un vaste répertoire de citations et d'anecdotes propres à dévoiler le caractère fantasque, toujours étonnant, du maître catalan.

D'autre part, le goût très précoce de Dalí pour le cinéma abonde également dans ce sens. Il a saisi le levier que constitue le jeune médium pour briser les frontières d'un milieu artistique trop hiérarchisé (Minguet Battlori 2012, 248). D'ailleurs, il a également réalisé près d'une centaine d'actions et performances entre 1935 et 1976. Rarement évoqués comme faisant partie de sa production, si ce n'est pour les reliquats qui en résultent, ces événements artistiques conçus par l'artiste lui-même ont été compulsés pour la première fois dans un *Ephemeralia* réalisé dans le cadre de la rétrospective de 2012 à Paris (Martin 2012, 47-59). La variété des contextes et des moyens de diffusion témoigne de la polyvalence de l'artiste et de la compréhension fine qu'il a de son époque. Il a notamment multiplié les interventions dans les émissions télévisées – d'abord aux États-Unis, puis en Europe –, s'ouvrant sans complexe aux arcanes d'une culture populaire souvent boudée par les milieux artistiques (Heinich 2012, 158-159). Dès 1934, ses premiers séjours outre-Atlantique l'amènent à concevoir un autre rapport à la culture de consommation de masse, rompant avec les usages des milieux intellectuels européens. Il goûte à une célébrité populaire dont il tire avantage sans retenue, quitte à être critiqué par les siens.

Tous ses moyens ont contribué à construire et diffuser le personnage artistique de Dalí et à en faire le support conceptuel de l'ensemble de sa création. Il l'incarne d'ailleurs avec une telle *maestria* qu'il en vient à se confondre pleinement avec lui : « Je me comporte toujours comme un acteur » (De Arco 1951, 26). Preuve ultime de ce dévouement théâtral total, Dalí a choisi de léguer

à la postérité un « musée-théâtre ». À la hauteur de l'égo de son personnage artistique, le lieu célèbre tout autant les réalisations physiques que la vie extraordinairement mythifiée du maître catalan. Dès le plus jeune âge, Dalí voit justement dans l'excentricité de son personnage, dans sa bouffonnerie potentielle, un moyen d'attirer constamment à lui le regard d'autrui (Grenier 2011, 78-79). Compensant un caractère trop introverti, ce personnage permet à Dalí de se mettre au centre de l'attention : « Dans sa jeunesse, Dalí était excessivement timide et sexuellement réprimé ; pour compenser, il décida de "jouer au génie", puis développa, à l'âge adulte, une personnalité extravertie et flamboyante [...] qui dominait les médias tout en restant, en réalité, un masque » (Descharnes 1990, 13). Les extravagances du génie-fou correspondent aussi idéalement aux préceptes surréalistes, comme expression directe d'un inconscient parfaitement libéré. D'ailleurs, Dalí devient rapidement la figure de proue du mouvement au point de s'attirer les foudres d'André Breton. À tort ou à raison, ce dernier reproche au jeune catalan de ne pas prendre au sérieux le surréalisme, mais plutôt d'être mu, entre autres choses, par une vénalité profondément avilissante (Dufrêne 2012, 113). Il n'en demeure pas moins que cette aptitude à la démonstration publique devient un fer de lance essentiel à la popularisation de la pensée surréaliste, en Europe puis aux États-Unis.

Au-delà de ces raisons très contextuelles, il existe un véritablement fondement historiographique à la figure de l'artiste-fou. Dans leurs traques assidues des *topoi*, les époux Wittkower ont justement constaté l'importance donnée depuis l'Antiquité à la fine frontière qui existe entre les deux, à « l'idée que le talent et le génie artistique dépendent d'un équilibre psychique précaire » (Wittkower et Wittkower 1963, 124). S'appuyant sur ces réflexions canoniques, Johannes Gaertner fait ressortir quatre grands modèles artistiques, mêlant aux maîtres classiques des figures plus récentes, allant jusqu'aux années 1960. Il insiste d'ailleurs sur le fait que la reprise de ces motifs est aussi bien le fait des biographes enthousiastes que des artistes eux-mêmes. L'artiste fou répond idéalement à l'idée que « la folie est concomitante, si ce n'est une précondition à la créativité ». Comprenant parfaitement les tenants de l'identité « génie-folie », Dalí s'y est investi sans retenue aucune, assumant pleinement ce modèle historique, au-delà même des préceptes surréalistes (Gaertner 1970, 27). Car le masque de la folie douce permet idéalement de brouiller l'action de l'artiste et d'en tirer, quelle qu'elle puisse être, une signification symbolique. L'effet peut paraître paradoxal, mais s'avère très efficace permettant de mettre en lumière un personnage dont on ne peut jamais prédire les actions. Si l'on croit à la folie, alors l'artiste a atteint son but ; si l'on en perçoit les ressorts théâtraux, on n'est amené à réfléchir sur le sens d'une telle mise en scène. « Il faut en tout cas que le public ne sache point si je rigole ou si je suis sérieux » (Bosquet 1966, 108).

Dalí a su donner une cohérence intellectuelle à son travail, tout en trouvant un écho favorable auprès d'un public large, allant bien au-delà des frontières habituelles du monde de l'art. De toutes ses collaborations artistiques, celle avec le photographe des stars américaines Philippe Halsman demeure sans aucun doute la plus aboutie quant à la mise en scène photographique de son personnage artistique. Les photographies qu'ils réalisent ensemble sont aujourd'hui parmi les plus reprises quand on fait référence au maître catalan. Il est vrai que leur qualité, tout autant que leur manière de coller à la figure excentrique de Dalí, met pleinement en lumière le personnage voulu

par l'artiste. S'inscrivant dans la série des *jump photographs*, le portrait *Dalí Atomicus* de 1948 (Fig. 6) est une composition des plus complexe à réaliser mais qui épouse parfaitement le caractère extravagant du peintre surréaliste. Aérien, une grimace poussant au comique, l'artiste joue le jeu du laisser-aller tout en consolidant la dimension extatique de sa créativité : « il y a là, de la part du photographe et de son sujet, une forme de farce, un rire dada, consistant à casser le rituel, la pompe et le décorum, à "sortir du cadre" des conventions et faire surgir le "grain de folie" » (Brunet 2015).



Fig. 6 Philippe Halsman, *Dalí Atomicus* (New York, 1948).

© Philippe Halsman / Magnum Photos.

Source : <https://www.polkamagazine.com/et-hop-le-saut-de-dali-par-philippe-halsman/>

Cependant, de leurs nombreuses réalisations communes, c'est le photo-interview *Dalí's Mustache* qui exprime le mieux tout le potentiel photo-biographique de Dalí<sup>4</sup>. A chaque question de Halsman, le peintre répond en posant. Ou plutôt, il fait poser ses moustaches, devenues l'extension de son personnage et recouvrant par leur mouvement cette douce déraison qu'il assume pleinement par son extravagance. Il multiplie les pitreries face à l'objectif tout en délivrant le bon mot au bon moment. Créant un récit d'anecdotes traduites visuellement, les 28 clichés amènent par accumulation à concevoir le portrait du maître surréaliste par le juste équilibre du mot et de l'image. Par exemple, en guise de conclusion, le photographe s'exclame : « J'ai le pressentiment d'avoir découvert votre secret, Salvador. Ne seriez-vous pas fou ? ». Et Dalí de rétorquer, cliché à l'appui : « Je suis sûrement plus sensé que la personne qui a acheté ce livre » (Dalí et Halsman 1954, 117-119). Avec un art de la contorsion intellectuelle qu'il maîtrise parfaitement, cette ultime réponse vient conclure idéalement le portrait aux multiples facettes photographiques du personnage de Dalí, qui ne se fait que le reflet de la folie que le public attend de lui.



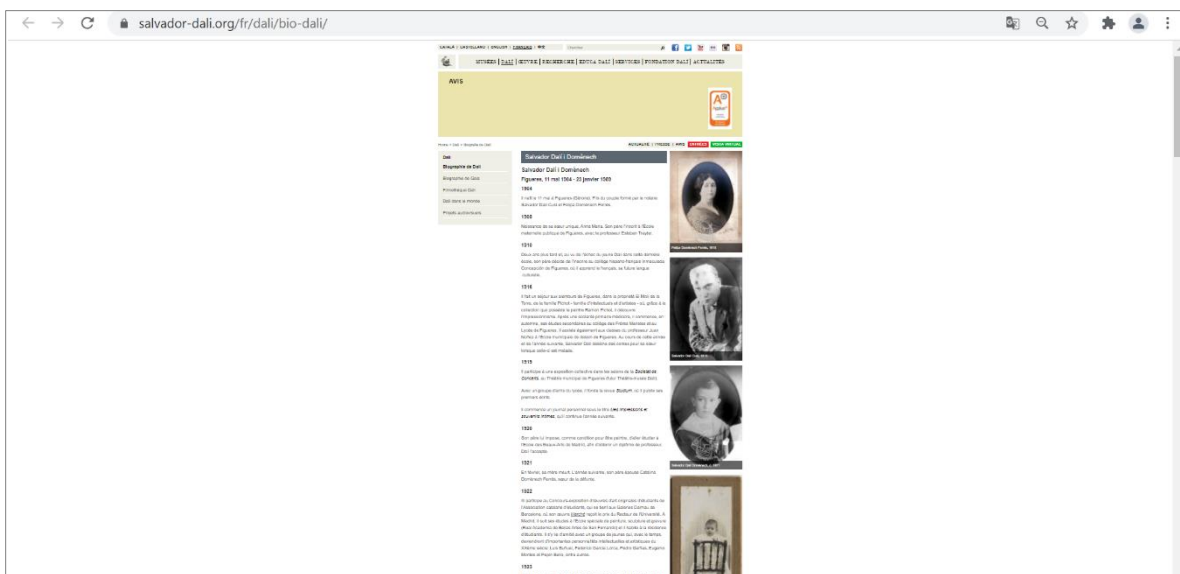
### Actions et droits de reproduction : les enjeux contemporains

« La photographie possède un caractère subjectif qui en isolant et en cachant telle ou telle partie de ce qui advient, n'est pas sans intérêt pour créer rumeur et spéculation » (Henry et Nemiroff 2005, 57). Mais au-delà de ce qu'elle présente au spectateur, une photographie vit aussi, et parfois essentiellement, de son contexte. Sa réception dépend de son support matériel et des associations visuelles et/ou conceptuelles qu'elle peut susciter. « L'image fixe peut effectivement donner forme à une histoire, mais elle ne peut réaliser son potentiel narratif qu'avec le concours d'un interprète qui reconstruit mentalement, par son parcours de lecture et en s'appuyant sur ses propres compétences narratives, le flux temporel à partir de la représentation » (Baroni 2013, 99-100). Fortement influencée par les réflexions littéraires, et notamment celle de Jean-Paul Sartre, Raphaël Baroni insiste sur l'importance de l'investissement du regardeur face au cliché fixe. De prime abord, par son statisme, une photographie tient plus de la *mimesis* – ce qui est montré –, que de la diégèse – ce qui est narré. L'enjeu est alors double. Il est d'une part celui du positionnement du spectateur par rapport au référent de la photographie, à savoir comment associer ce référent à différents éléments propres à l'inscrire dans un tissu narratif plus vaste – dans notre cas, Dalí et sa clairvoyante folie. Il tient ensuite à l'activation de l'image en tant que récit visuel, c'est-à-dire à sa manière de susciter le doute et d'obliger l'investissement du regardeur – ici, l'étonnement face à l'incongruité de la scène. Ceux qui produisent et diffusent une photographie doivent avoir soin de la contextualiser en connaissance de cause.

Dans ce sens, l'analyse littéraire fournit des outils méthodologiques adaptables. Développé par Gérard Genette, le concept de paratexte nous amène à considérer les enjeux de cette soumission du fond à la forme. Le narratologue s'intéresse à ce qu'il nomme le seuil du texte, à savoir tout ce qui précède, accompagne et influence la lecture, à savoir sa matérialisation et tous les éléments liminaires qu'elle implique : « le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public » (Genette 1987, 7). En adaptant le concept au champ de l'image, on est amené à donner une prime importance aux théories de la réception et de l'interprétation visuelle, et ce, selon deux biais spécifiques. D'une part, quand on en vient à l'image photographique, il faut évidemment prendre en compte son essence profondément remédiatique. Par exemple, un cliché de Dalí peut aussi bien être reproduit sur les cimaises d'un musée – dont la dimension institutionnelle vient soutenir la valeur – que dans le fil informel d'un blog amateur. Il n'est pas seulement question de la photographie comme dispositif d'enregistrement et des codes qu'elle sous-tend, mais surtout de savoir quel chemin elle emprunte dans le tissu médiatique – œuvre d'art, objet indépendant, édition scientifique ou grand public, support commercial, espace numérique –, accompagné de quel appareil informationnel et avec quelles données connexes – légende, texte, cadre, autre image. Les éléments qui accompagnent une image, qu'ils soient textuels ou visuels, participent à la constitution d'un horizon d'attente sur lequel se fondera ultérieurement l'interprétation de l'image ; toute action sur lui est « de l'ordre de l'influence, voire de la manipulation, subie de manière consciente ou inconsciente » par le regardeur (Lane 1992, 17). La proposition éditoriale que constitue *Dalí's Mustache* est un exemple abouti dans lequel Dalí a fait de ses délires une signature publique. C'est un projet qu'il a pu parfaitement

assumer de son vivant trouvant un contexte favorable dans la forme d'un livre d'artiste, à la limite de l'interview de célébrité.

Aujourd'hui, avec le développement du numérique, de nouvelles formes sont possibles, promptes à satisfaire l'amateur que le chercheur. L'usage des outils d'exploitation des données, reposant sur un système d'informations élaboré, constitue en arrière-plan une valeur ajoutée pour l'historien de l'art. Il permet de juxtaposer judicieusement des contenus variés, de différents formats. Néanmoins, dans un excès communicationnel, certaines interfaces reviennent aux formes pré-numériques que sont l'édition papier ou l'exposition. La photographie de l'artiste y intervient le plus souvent comme document attestant – accompagnant une analyse –, comme simple illustration contextualisante – venant rompre la monotonie d'une description –, sinon comme contenu communicationnel – couverture, incipit, affiche, carton, dos-bleu. Dans ce sens, la fondation Gala et Salvador Dalí a porté toute son attention à la création d'un catalogue raisonné de l'œuvre picturale et sculpturale du maître surréaliste, laissant de côté une dimension importante de son œuvre, à savoir la construction d'un personnage par l'intermédiaire de portraits photographiques et d'interventions. Sur l'ensemble du site, les clichés de l'artiste y sont simplement utilisés comme décorum à l'instar de nombreuses réalisations pré-numériques. Ces documents visuels échappent à toutes entreprise de classification, apparaissant sur les pages stratégiques du site, accompagnés d'une légende lapidaire : description et année. Par exemple, la biographie du peintre est présentée de la même manière qu'elle pourrait l'être à la fin d'un ouvrage ou en introduction d'une exposition : une succession de date et de faits que viennent illustrer plusieurs clichés de l'artiste (**Fig. 7**) sans autres liens au texte qu'une vague concordance chronologique. De même, ces clichés sont reproduits en divers pages du site pour fournir une accroche communicationnelle, rendant plus plaisante la lecture et l'approfondissement de son œuvre.



**Fig. 7** Capture d'écran de la page de la biographie de Salvador Dalí sur le site de la Fondation Gala-Salvador Dalí.

Source : <https://www.salvador-dali.org/fr/dali/bio-dali/>.

Pourtant, la popularité d'une figure comme celle de Dalí, reconnaissable en un coup d'œil, impliquent que ses photographies soient simplement reproduites et abondamment partagées. Mais qu'en est-il des informations liées ? Car dans le processus de réappropriation et de reproduction numérique des images qu'est le copier-coller, il y a certes un enjeu de traduction médiumnique visant à rendre la figure de Dalí consommable sur internet. Mais il y a surtout une standardisation de son personnage, simplement ramené à la figure d'artiste-fou et laissant de côté toutes nuances et juste appréciation de son œuvre. Il suffit pour cela de taper le nom de Dalí sur *google image* (Fig. 8) ou sur *Instagram*<sup>5</sup> – entre autres exemples – les portraits de l'artiste se mêleront à quelques peintures, faisant ressortir le mythe du moustachu excentrique associé aux montres molles et aux éléphants à pattes d'insecte. Sans source canonique sur laquelle se fonder finalement – le site de la fondation n'a pas encore décidé d'assumer ce rôle –, il y a un potentiel danger à voir la signification de ces clichés amoindrie, si ce n'est détournée. Cela étant dit, Dalí en était tout à fait conscient et avait, sans le savoir, pressenti les réalités contemporaines du numérique : « Très peu de gens connaissent ma peinture, ils en connaissent les thèmes étranges, mais ils ne s'occupent pas de la technique ; ils connaissent le mythe Dalí » (De Arco 1948, 31).

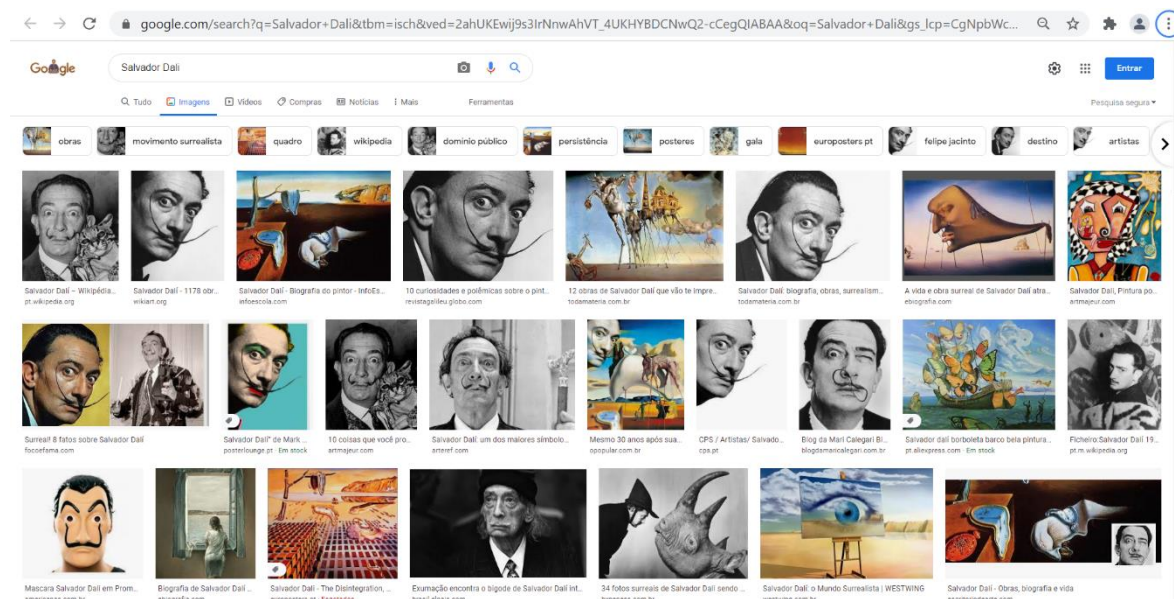


Fig. 8 Capture d'écran de Google Images – Recherche pour "Salvador Dalí".

## Conclusion

Face à la fluidité donnée aux images à l'ère numérique, l'histoire de l'art peine encore à trouver sa place quand il s'agit des photographies de l'artiste. Saisies en tant qu'objets de curiosité, elles sont éditées et rééditées à l'infini, voyant leurs formes évoluer et leurs données se diluer. Elles deviennent les *poor images* que décrit Hito Steyerl, dégradées et pourtant admirées (Steyerl 2009). Il devient alors nécessaire d'en trouver une origine fiable. Les sources pré-numériques – archives, publications papiers – priment le plus souvent par leur légitimité justement matérielle. Mais à l'ère des humanités numériques, les institutions culturelles, et plus particulièrement celles à visée

monographique, se trouve en première ligne pour établir, par contiguïté physique – celle du document d'archives numérisés et mis en ligne – une source numérique légitime. Face à la dérive des *poor images*, elles ont le pouvoir d'imposer une reproduction canonique à laquelle pourront se rapporter toutes les autres. Mais au-delà de ces questions de justesse, Dalí semble avoir gagné son pari artistique, donnant une nouvelle importance à la copie, non plus en termes de qualité, mais amenant par la quantité, par la répétition, un effet de persistance rétinienne dalinienne. Plusieurs décennies après sa mort, il poursuit le projet entamé dès les années 1930, à savoir « daliniser » le monde : « faire passer de manière tangible le monde de l'illusion dans la réalité » (Dalí 1935, 14).

## Bibliographie

- Baroni, Raphaël. 2013. « Le récit dans l'image : séquence, intrigue et configuration ». *Images et récits : la fiction à l'épreuve de l'intermédialité*, dirigé par Bernard Guelton. Paris : L'Harmattan, 97-111.
- Barthes, Roland. 1980a. *La chambre claire*. Paris : Les Cahiers du Cinéma.
- Barthes, Roland. 1980b. *Sade, Fourier, Loyola*. Paris, Points.
- Belting, Hans. 2011. *Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*. Princeton : University Press.
- Bosquet, Alain. 1966. *Entretiens avec Salvado Dalí*. Paris : Pierre Belfond.
- Brunet, François. 2015. « Sauter sans sortir du cadre : le portrait gymnastique chez Philippe Halsman ». *Transatlantica 2* (2015) [En ligne].
- De Arco, Manuel. 1951. *Dalí al desnudo*. Barcelone : José Janés.
- Descharnes, Robert, 1990. « Introduction ». *Salvador Dalí*. Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal..
- Dalí, Salvador. 1935. *La Conquête de l'irrationnel*. Paris : Éditions surréalistes.
- Dalí, Salvador. 1942. *La vie secrète de Salvador Dalí*. Paris : Éditions de la Table Ronde.
- Dalí, Salvador. 1964. *Le Journal d'un génie*. Paris : Éditions de la Table Ronde.
- Dalí, Salvador. Halsman, Philippe. 1954. *Dalí's Mustache: A Photographic Interview*. New York : Simon & Schuster.
- Dosse, François. 2005. *Le pari biographique. Écrire une vie*. Paris, La Découverte.
- Dufrène, Thierry. 2012. *Salvador Dalí. Double image, double vie*. Paris : Hazan.
- Freund, Gisèle. 1974. *Photographie et société*. Paris : Seuil.
- Gaertner, Johannes. 1970. « Myth and Pattern in the Lives of Artists ». *Art Journal*, Automne 1970, Vol. 30, n°1, 27-30.
- Genette, Gérard. 1987. *Seuils*. Paris : Seuil.
- Gervais, Thierry. 2015. *La fabrique de l'information visuelle. Photographies et magazines d'actualité*. Paris : Textuel.
- Grenier, Catherine. 2011. *Salvador Dalí : l'invention de soi*. Paris : Flammarion.
- Guercio, Gabriele. 2005. *Art as Existence. The Artist's Monograph and Its Project*. Cambridge : MIT Press.
- Heinich, Nathalie. 2012. *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*. Paris : Gallimard.
- Henry, Karen. Nemiroff, Anna. 2005. *Point & Shoot : performance et photographie*. Montréal : Dazibao.
- Kisters, Sandra. 2017. *The Lure of Biographical. On the (Self-) Représentation of Modern Artists*. Amsterdam : Valiz.

- Kris, Ernst. Kurz, Otto. 1979. *Myth, and Magic in the Image of the Artist. A Historical Experiment*. New Haven/Londres : Yale University Press.
- Lane, Philippe. 1992. *La périphérie du texte*. Paris : Nathan.
- Lilti, Antoine. 2014. *Figures publiques. L'invention de la célébrité 1750-1850*. Paris : Fayard.
- Martin, Jean-Hubert. 2012. « Ephéméralia, actions et performances ». *DALÍ*, dirigé par Jean-Hubert-Martin et alii. Paris : Éditions du Centre Georges Pompidou, 47-59.
- Minguet Ballori, Joan. 2012. « Le masque Dalí. L'artiste sur la scène de la culture de masse ». *DALÍ*, dirigé par Jean-Hubert-Martin et alii. Paris : Éditions du Centre Georges Pompidou, 248-249.
- Poivert, Michel. 2002. « Fiction et photographie. Brève histoire d'un contrat ». *Art Press*, Hors Série, Avril 2002, 19-22.
- Soussloff, Catherine. 2008. « Image-Times, Image-Histories, Image-Thinking ». *Given World and Time. Temporalities in Context*, dirigé par Tyrus Miller. Budapest/New York : Central European University Press, 145-169.
- Wittkower, Margot. Wittkower, Rudolf. 1963. *Born under Saturn: The character and conduct of artists: a documented history from antiquity to the French Revolution*. New York : Random House.

---

 NOTES

<sup>1</sup> Pour éviter toute confusion dans la suite de cet article, les termes « photographie de l'artiste », « cliché de l'artiste » ou toutes formulations équivalentes font référence aux images photographiques représentant l'artiste, et non à celles réalisées par l'artiste.

<sup>2</sup> URL : <http://www.artnet.com/artists/robert-descharnes/dali-le-rhinoc%C3%A9ros-et-la-dentelli%C3%A8re-de-vermeer-c1-mUw8UIUDF8infmEDuLQ2>  
 Source : <http://www.artnet.com/artists/robert-ph-descharnes/dali-le-rhinoc%C3%A9ros-et-la-dentelli%C3%A8re-de-vermeer-c1-mUw8UIUDF8infmEDuLQ2>.

<sup>3</sup> URL : <https://www.salvador-dali.org/fr/oeuvre/expositions/18/dali-versus-schaal>.

<sup>4</sup> Salvador Dalí et Philippe Halsman (1954). *Dali's mustache : a photographic interview*. Paris : Flammarion, 2004. URL : <https://archive.org/details/dalismustachepho0000dals>

<sup>5</sup> URL : <https://www.instagram.com/explore/tags/salvadordali/>.

# Transmettre l'héritage d'un artiste : Le Catalogue Raisonné de Léon Delachaux (1850-1919)

**Marie Delachaux**

Fonds de Dotation Léon Delachaux

**Marie-Alice Loiseau**

CataloFile

## Résumé

Depuis 2012, date de la création du Fonds de Dotation Léon Delachaux, une petite équipe constituée autour de Marie Delachaux - arrière-petite-fille du peintre - se consacre à la vie et l'œuvre de Léon Delachaux (1850-1919) progressivement tombées dans l'oubli. Leur objectif : éditer le catalogue raisonné du peintre.

Dotés dès le début d'une base de données créée sur mesure, les chercheurs consignent toutes les sources, les œuvres et leur parcours, toute information susceptible d'apporter un éclairage sur le travail de l'artiste. Près de 900 œuvres, plus de huit cents expositions et sources bibliographiques sont aujourd'hui référencées.

Le témoignage de Marie Delachaux et Marie-Alice Loiseau propose une immersion dans leur démarche, dans leur méthode, une présentation des outils de travail communs et de l'œuvre révélée grâce aux travaux collégiaux. Elles décrivent l'élaboration du catalogue raisonné comme une véritable aventure : celle de recherches minutieuses et de projets toujours nouveaux pour donner un supplément de vie à cet héritage particulier.

**Mots-clés :** Catalogue raisonné ; Recherche ; Base de données ; Méthodologie.

## Abstract

Since the creation of the Léon Delachaux Endowment Fund in 2012, a small team headed by Marie Delachaux – the artist's great-granddaughter – has been devoted to rediscovering the largely forgotten life and work of Léon Delachaux (1850-1919). Their objective: to publish the artist's catalogue raisonné.

Equipped from the outset with a custom-designed database, the research team has been recording all sources, works of art along with their history, and any other relevant information that may shed light on the artist's work; close to 900 works and more than eight hundred exhibitions and documentary resources have been identified thus far.

The presentation of Marie Delachaux and Marie-Alice Loiseau offers an immersion into their approach and method and provides a discussion on their common working tools and the collective effort that goes into the revelation of a work of art. They describe the creation of the catalogue raisonné as a real adventure: that of meticulous research and ever-changing projects that inject new life into this distinctive legacy.

**Keywords:** Catalogue raisonné; Research; Database; Methodology.

**TRANSMETTRE L'HERITAGE D'UN ARTISTE :****LE CATALOGUE RAISONNE DE LEON DELACHAUX (1850-1919)**

Lors du lancement de la monographie éditée par le Fonds de Dotation Léon Delachaux (FDDLD) en avril 2017 à l'association France-Amériques, Gabriel Weisberg, professeur d'histoire de l'art à l'université du Minnesota, Minneapolis et spécialiste de la peinture du XIX<sup>e</sup> siècle, s'exprime ainsi dans sa conférence « Léon Delachaux dans son contexte » :

Il devint lassant de ressasser que seuls les artistes dont le travail échappait à l'académisme ou au réalisme valaient la peine d'être considérés et collectionnés. Depuis les années 1970, un fort courant contraire est apparu, qui a conduit à la reconnaissance de peintres réputés trop académiques (...)

Pourquoi est-il important de comprendre comment l'œuvre de Delachaux s'inscrit dans ce mode du renouveau ? Les réponses sont dans la manière dont se forment une nouvelle vision, une approche historique plus précise, permettant de comprendre le XIX<sup>e</sup> siècle. Les artistes qui ont travaillé de manière plus traditionnelle, d'après les maîtres anciens ont le droit d'exister.

Comme souvent chez Delachaux, leurs œuvres sont sensibles, en harmonie avec leur époque, et méritent d'occuper une place dans le panthéon de la créativité du XIX<sup>e</sup> siècle (Weisberg 2017, n.p.).

**I. Introduction****Qui est Léon Delachaux (1850-1919) ?**

Léon Delachaux (1850-1919) (**Fig. 1**) est un artiste atypique. Né dans une famille d'horlogers franco-suisses modestes, il est l'aîné d'une fratrie de cinq enfants. Son père meurt alors qu'il n'a que cinq ans, ses quatre sœurs disparaissent l'une après l'autre, il a alors neuf ans. Sa mère, remariée, l'emmène en Égypte. Revenu en Suisse à l'âge de dix-neuf ans, il devient graveur sur métaux précieux. Repéré par Tiffany, dit-on, il embarque pour New York, puis Philadelphie, où il se marie avec Pauline Noël.



**Fig. 1** Léon Delachaux, *Autoportrait au manteau*, 1885. Dessin, 30 x 30 cm. Coll. Particulière. Ref. 603.

C'est à l'occasion de la *Centennial International Exhibition* de Philadelphie en 1876, qu'il découvre la peinture ; elle devient sa vie. Il s'inscrit à la Pennsylvania Academy of the Fine Arts et devient peintre à 26 ans, sous l'enseignement de Thomas Eakins. En 1884, avec leur fils Clarence, Léon et Pauline rentrent en France où Delachaux, le Suisse, l'Américain ou le Français, en fonction des circonstances, se fraie une reconnaissance parmi ses contemporains en exposant avec assiduité sur les deux continents.

C'est un peintre de son temps qui a su s'inspirer de ses maîtres et contemporains, en maintenant sa propre voie. Il dessine et peint beaucoup sur toile, sur panneaux, parfois de grands formats représentant avec douceur la simplicité des intérieurs, les femmes au travail, la vie domestique, le monde rural, la nature. Nombreux sont les critiques qui reconnaissent son talent. Thiébaud-Sisson, dans *Le Temps* de 1903 le présente ainsi :

(...) Je ne connais pas, dans notre école actuelle de peinture, un seul artiste qui approche de Delachaux, ni pour l'exécution, ni pour le goût de vérité, ni pour le don précieux de mise en scène, dans le genre dans lequel il s'est cantonné (Thiébaud-Sisson, 1903).

### Filiation

Les œuvres de mon arrière-grand-père Léon Delachaux m'ont toujours touchée, particulièrement ses dessins qui m'enchantent. Le jour de mon baccalauréat, j'avais apporté avec moi une petite huile sur bois (**Fig. 2**), de lui pour me porter chance !

Peu de choses se disaient du peintre dans la famille, il semblait oublié, empoussiéré. Pourtant, tous conservaient ses œuvres avec fierté et tendresse. L'omission d'un peintre et de son œuvre pose questions : Ont-ils fait leur temps ? Ont-ils leur place depuis les grands mouvements de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ? Et aujourd'hui, dans le tintamarre des podiums contemporains ?



**Fig. 2** Léon Delachaux, *Église et cabane rouge*, n.d.  
Huile sur panneau, 20 x 24,7 cm. Coll. Particulière. Ref. 64.

Héritière de cette histoire, il me semblait important de rendre à la famille ce qui la constitue et – malgré les doutes inhérents à sa sortie de l'ombre – tenter de resituer Léon Delachaux dans son contexte, lui rendre sa place dans l'histoire de l'art.



## Transmission

Ce fut une joie profonde pour moi d'apprendre de ma nièce Carole Delachaux sa découverte de la peinture au même âge que Léon. Installée dans votre beau pays, à Comporta, elle a posé sur la table de sa première exposition, en août 2019, notre monographie (**Fig. 3**). Je la cite :

Quelle référence pour moi ! Quel grand artiste ! Les œuvres et les textes sont superbes. Je suis timidement et humblement honorée de faire partie de sa lignée. Et j'aime la résonance que cet ouvrage crée en moi.

De 1876 à 2019, cent quarante-trois ans : il s'agit bien de transmission.



**Fig. 3** L'exposition de Carole Delachaux à Comporta, Portugal. Août 2009.

C'est en 2012 que je crée le Fonds de Dotation Léon Delachaux (FDDL). Notre socle de connaissances se limitait alors à deux articles de Pierre-Arnold Borel (Borel, 2000 ; Borel 2002, 139-152), un article de mon cousin Clarence Delachaux paru en 2010 ainsi qu'un bel album familial publié par ses soins (Delachaux 2010, 94-97 ; Delachaux, 2012). Par ailleurs, nous avons la chance de pouvoir approcher les œuvres de la famille.

Au fil du temps, bientôt dix ans, nous avons avancé avec prudence, mais détermination, développant les outils indispensables à la recherche, l'analyse, l'archivage, la conservation, la communication, vers la constitution d'un catalogue raisonné, objectif principal du Fonds. Avec quelle équipe ? Quelles sources ? Quelles réalisations ?

### Avec quelle équipe ?

Venant de l'industrie et n'ayant pas fait d'études d'histoire de l'art, la délégation à des professionnels était une évidence pour moi (**Figs. 4 à 11**). L'équipe est constituée d'une Marseillaise, assidue et active, de quatre chercheurs, tous formés à l'École du Louvre, d'une consultante en communication et d'une conseillère éditoriale. Chaque personne ayant une famille, un métier, des occupations diverses, aucune n'est à plein temps. Nous avons la chance de bénéficier de bureaux où nous pouvons tenir nos réunions, globales ou plus particulières, et un bureau de recherche pour nos documents.



**Figs. 4 à 11** L'équipe du Fonds de Dotation Léon Delachaux. De haut en bas et de gauche à droite : Marie Delachaux, Véronique Maréchal, Olivier Valmier, Marie-Alice Loiseau, Morgane Delmas, Julie Jonquet-Caunes, Teresa Perez-Diaz, Corisande Evesque. © Photographies Cyril Jérusalmi.

Dans notre cas, le travail collégial est un démultiplicateur d'énergie et de richesse. Il est primordial pour moi que l'ensemble de l'équipe partage les informations, les actions, les propositions. Orienter la recherche est également une obligation afin d'éviter la dispersion. Les axes de travail sont multiples et je constate avec beaucoup de plaisir que la masse d'informations que nous avons collectée, conservée et organisée nous rend d'une part plus forts, mais également plus gourmands encore !

## II. La fabrique du Catalogue raisonné de Léon Delachaux : Nos sources

Initier une démarche de catalogue raisonné c'est mettre tout en œuvre pour comprendre ce qu'est un artiste à un moment donné. Chaque œuvre a ses spécificités, son étendue.

Recenser les œuvres de Léon Delachaux a donc été, dès le début, notre "cible majeure". Pour y parvenir, une des premières réalisations du Fonds de Dotation a été une base de données sur mesure afin de structurer les résultats de nos recherches.

Active dès 2013, il s'agit d'une solution applicative FileMaker développée avec le concours de la société Lesterius sur la base d'un cahier des charges pensé ensemble. Hébergée sur serveur, elle est accessible à l'ensemble des chercheurs, en lecture seule ou en version modifiable. Elle est le lieu de travail partagé, le socle commun de références sur lequel s'appuie quotidiennement la recherche, favorisant un climat de confiance.

D'un point de vue structurel (**Fig. 12**), elle s'articule comme un catalogue raisonné, selon différents axes, ou « tables de données » parmi lesquelles il est possible de « naviguer » avec l'appui technique de « tris » sélectifs, qui favorisent la constitution d'un corpus raisonné :

- l'œuvre ;
- les lieux de conservation ;
- les artistes ;
- les visuels connus ;
- les ressources bibliographiques ;
- les expositions.

Rassemblant toutes les informations sur chaque œuvre présente, elle permet d'en éditer les listes et les notices nécessaires à nos multiples analyses.

### L'œuvre d'art au centre de la recherche : Les œuvres retrouvées (50 % du corpus)

Nous proposons ici un florilège de nos découvertes afin présenter à la fois l'œuvre de l'artiste, notre méthode et le soutien que représente l'outil informatique dans la production du catalogue raisonné. Nous évoquerons en premier lieu les œuvres retrouvées, puis celles dont l'existence ne nous est connue que par des sources anciennes, et enfin la documentation constituée au cours de ces huit ans de recherche. Sur les 970 œuvres référencées aujourd'hui, 488, soit plus de la moitié (50,21 %) sont localisées à ce jour.

# LÉON DELACHAUX

Accueil
Cœuvres
Visuels
Artistes
Lieux
Expositions
Bibliographie
Biographie
Contacts

## The Banjo Player

Ref. LD 
N° CR

**Artistes**

- ➔
✕
⬆
- ✕
⬆

➔
✕
⬆

---

Année  Mois  Jour

Date publication

Domaine

Technique

Note sur la fiche technique

---

Dim. en cm. H. :  L. :  P. :  D. :

Dim. avec cadre H. :  L. :  P. :  D. :

Poids sans cadre / encadré:   sous verre? :  Oui  Non

Etat général

---

Lieu de conservation

Si œuvre manquante

Numéro d'inventaire


Note sur la localisation

---

**Expositions**

Réf. abrégée	N° d'œuvre
➔ 2014, Expo AFA, Paris,	n°30
➔ 2019, Pointe-à-Pitre, <i>Le Modèle Noir</i> ,	
➔	

**Visuel de référence**



Titre

Ensemble

Traduction

Autres titres

Signature et datation   
Autres inscriptions

---

Historique

- 1917, Collection Evelyn Ellis Smith (1877-1957), Oakland, Californie,
- Transmis à ses descendants, jusqu'en 1997,
- 1997, 5 juin, New York, Vente Christie's, lot 53 : propriété d'une importante collection américaine jusqu'en 2014.

Œuvre en rapport

- Ref LD 111 "Golly! I'se tired / Taking a rest"
- Ref LD 757 "The Banjo Player" II

---

**Bibliographie**

Réf. abrégée	N° d'œuvre	Page
➔ 1997, Mayer E., <i>Annuaire international</i>		p.
➔ 1997, Cat. Vente Christie's, New York,	n°53	
➔ 2008, Senyak Z.G.,		ill.
➔ 2014, Cat. Vente Sotheby's New York,	n°21	
➔ 2014, Doublet M., <i>http:</i>		

**Commentaire / Notes / Citations**

Commentaire:

Thèmes

Expertise

Suivi

Signature notice


Sélection Comité des prêts MAL 2019-11-15

Expo Afa, section "Philadelphie" validé le 28/04/2016

21/11/2018 MD & MOD

Voir le texte d'OV dans la monographie, p. 129-132.

Nous avons supprimé le doublon Ref LD 364 et reporté ses informations sur la présente fiche.



"Leon Delachaux is another bright pupil of Eakins and Hahs, but the work he sends from Paris is scarcely as promising as that which

Fig. 12 Fond de Dotation Léon Delachaux : Base de données, fiche de l'œuvre "Banjo player".

## Les collections familiales : 421 notices référencées (43,40 % du corpus)

Le catalogue raisonné est un projet collaboratif, c'est aussi un projet familial. Sans le soutien des descendants de l'artiste, sa réalisation est compromise. Une grande partie de la famille nous fait confiance et accepte de participer à cette redécouverte. Certains nous ont spontanément fait don d'œuvres ou de précieux documents.

À ce jour, nous avons inventorié 421 œuvres – intégrant dessins et croquis – conservées dans la famille, avec une traçabilité sûre. Elles font partie, pour la plupart, du fonds d'atelier de Léon Delachaux, transmis par son fils Clarence à ses enfants. Mises bout à bout, ces œuvres singulières lèvent le voile à la fois sur l'intimité du peintre, sa vie, son entourage, son processus créatif et ses recherches.

On ne peut s'intéresser à Léon Delachaux sans s'arrêter un instant sur Pauline, sa femme, sa muse, *Madame D.*, comme il la nomme dans ses lettres. C'est avec elle que sa vie a changé à Philadelphie. Elle est son modèle constant, toujours affairée. Voici le *Portrait de Pauline en Chapeau* (**Fig. 13**) conservé dans la famille.



**Fig. 13** Léon Delachaux, *Portrait de Pauline en Chapeau*. 1894. Pastel sur papier maroufflé sur toile, 56 x 47 cm. Coll. Particulière. Ref. 419.

Son fils unique a ébloui la vie du peintre. *Clarence Delachaux, My Boy* (**Fig. 14**), est un rare dessin intimiste de la période américaine, affectueusement titré.

On trouve également dans les collections familiales ce plat en chêne gravé de baies et de feuilles, signé et daté « LD 1918 » (**Fig. 15**), témoignage précieux, en sa fin de vie, de la main du graveur qu'il était.

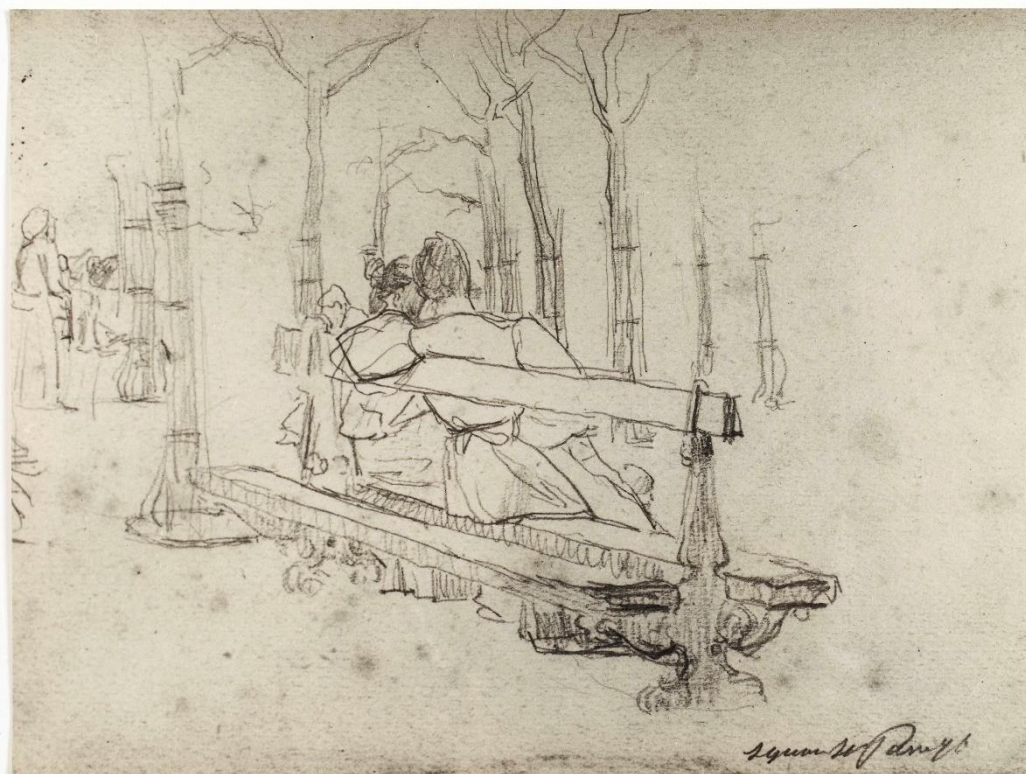
Des cartons à dessins intacts, comme celui étiqueté « Square Saint-Pierre » contiennent des croquis réalisés à Montmartre où Delachaux a travaillé et vécu de 1895 à 1919. Vestiges de la vie de ce quartier à la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>ème</sup> siècle où l'artiste possédait un petit appartement, on y découvre des femmes, des enfants, des grands-pères portant des enfants, une observation simple et amusée du quotidien, annotée de courses à faire ou de messages (**Figs. 16 et 17**).



**Fig. 14** Léon Delachaux, *Clarence Delachaux My boy*, 1884. Dessin.  
Coll. Particulière. Ref. 635.



**Fig. 15** Léon Delachaux, *Plat en chêne gravé et sculpté en léger relief*, 1918.  
Bois gravé, 32 x 22 cm.  
Coll. Particulière. Ref. 267.



**Fig. 16** Léon Delachaux, *Femmes de dos, assises sur un banc*, 1896.  
Coll. Particulière. Ref. 1090



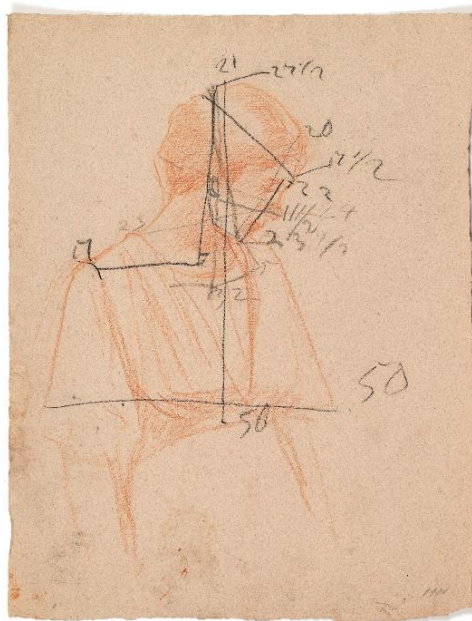
**Fig. 17** Léon Delachaux, *Homme tenant son petit-fils dans les bras*, 1898.  
Dessin, 32 x 24 cm.  
Coll. Particulière. Ref. 847.

Nous avons parfois d'heureuses surprises, comme cette photographie (Figs. 18 et 19) retrouvée dans des cartons de photos familiales, exact modèle d'une huile sur toile que nous connaissions par ailleurs. Elle nous confirme l'usage et l'apport de la photographie dans le travail de composition de Delachaux, suivant ainsi l'enseignement de Thomas Eakins à la Pennsylvania Academy of the Fine Arts.



**Figs. 18 et 19** À gauche : Léon Delachaux, *Lecture au jardin*, circa 1910. Huile sur toile, 76 x 55 cm. Coll. Particulière. Ref. 416. À droite : Léon Delachaux, *Lecture au jardin*, photographie. Coll. Particulière. Ref. 974.

Notre attention s'est aussi nécessairement portée sur l'important travail préparatoire de l'artiste. Nous avons la chance de connaître les nombreux croquis ou dessins qu'il effectuait avant de passer à la couleur. Voici *Jeune femme* (Fig. 20), annoté de mesures assez énigmatiques, ou encore quatre études de *Repasseuses* (Figs. 21, 22, 23 et 24), dont deux sont datées de 1908, dessins préparatoires au tableau *Intérieur berrichon* (Fig. 25), aujourd'hui conservé au musée Saint-Vic de Saint-Amand-Montrond.



**Fig. 20** Léon Delachaux, *Jeune femme*, 1901. Sanguine sur papier, 32,5 x 24,5 cm. Coll. Particulière. Ref. 906.





**Figs. 21 à 24** Léon Delachaux, *Études pour Intérieur berrichon (I, II, III, IV)*, 1908. De haut en bas et de gauche à droite : (I) 49 x 33 cm. Coll. Particulière. Ref. 796. (II) 33 x 45,3 cm. Coll. Particulière. Ref. 797. (III) 33 x 46 cm. Coll. Particulière. Ref. 798. (IV) 44 x 30 cm. Coll. Coll. Particulière. Ref. 799.



**Fig. 25.** Léon Delachaux, *Intérieur Berrichon*, 1908. Huile sur toile, 65,5 x 80,8 cm. Ref. 131. Saint-Amand-Montrond, Musée Saint-Vic. © Musée Saint-Vic, Saint-Amand-Montrond.

Les œuvres conservées dans les institutions publiques : 46 notices référencées (4,7 % du corpus)

Quarante-six œuvres de Delachaux sont conservées dans des collections publiques. Elles étaient, la plupart du temps en réserve. Ces œuvres muséales sont de première importance, elles nous rappellent que Delachaux a été reconnu en son temps.

Le projet de catalogue raisonné est un levier formidable pour aborder les musées, obtenir les photographies de qualité dont nous avons besoin, les restaurations qui s'imposent parfois, plus rarement un accrochage et, de façon exceptionnelle, un peu de publicité ! (Fig. 26)



Fig. 26 Tweet du Musée d'Orsay, 5 mai 2020.  
#ConfinementJour48.

Les lieux géographiques – plusieurs continents – des collections publiques conservant un ou plusieurs Delachaux nous révèlent aussi bien les points d'ancrage que les vastes circuits commerciaux de l'artiste.

Le musée Saint-Vic de Saint-Amand-Montrond (Cher), où Léon Delachaux s'établit en 1900, conserve 16 œuvres de l'artiste, dont 10 peintures et 2 dessins issus du legs du fils du peintre en 1938, selon ses dernières volontés<sup>1</sup>.

Nous avons noué dès le départ avec ce musée municipal une excellente relation qui nous a permis de monter ensemble une jolie exposition en 2017, "Léon Delachaux, son œuvre Saint-Amandoise", dans laquelle figuraient trois œuvres du musée d'Orsay, dont, *Intérieur berrichon, mère et fille* (Fig. 27), acquis par l'État au Salon de 1910. Ces tableaux révèlent le sens de la composition de Delachaux, lorsqu'il anime un même décor de deux scènes différentes.



**Fig. 27** Léon Delachaux, *Intérieur berrichon, mère et fille*, circa 1910.

Huile sur toile, 65,5 x 81,5 cm. Ref. 129.

Paris Musée d'Orsay (Inv. Lux 1082). © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) - Michel Urtado.

Les œuvres conservées au musée d'Orsay ont été acquises par l'État aux Salons parisiens auxquels le peintre participe avec assiduité de 1884 à 1914. Il y présente à chaque fois plusieurs œuvres et fait partie à trois reprises de la commission d'examen des œuvres du Salon de la Société nationale des Beaux-Arts.

Les Salons sont une vitrine aussi formidable qu'éprouvante pour le peintre qui se donne entièrement à son art, cherche un public, une reconnaissance, comme il l'écrit à un jeune artiste Théogène Chavaillon à la veille de celui de 1906 :

Maintenant, quand j'aurai fini il faudra attendre et voir ce que le public pense de tout ce travail acharné d'une année, c'est lui seul qui compte il ne vous connaît pas et regarde si il trouve quelque chose qui correspond à son cœur il est content, malheureusement il n'est pas riche et n'achète pas, et il faut vivre, c'est tout de même long surtout quand on a bien travaillé il faut se mettre à table et voilà la difficulté qui commence<sup>2</sup>.

L'effort ne fut pas vain comme l'attestent plusieurs œuvres conservées aujourd'hui dans des musées étrangers.

Ainsi en est-il du plus grand format connu de l'artiste, le *Crux Ave à Pâques* (**Fig. 28**), peint pour le Salon des Artistes français de 1887, où il reçoit une "mention honorable". Ce tableau a probablement été acquis par le Kunsthau Museum de Zurich à l'occasion de l'exposition de la Société suisse des Beaux-Arts.

De même, *Suzanne* (**Fig. 29**), et *Jeune fille lisant* (**Fig. 30**), portraits d'une rare finesse, ont-ils été achetés au Salon de 1899 par le comte Edward Aleksander Raczyński, laissés en dépôt au Muzeum Narodowe de Varsovie en 1939, puis à la galerie Rogalinska de Poznan en 1956. Ces œuvres ont été retracées en 2017 et photographiées à notre demande.



**Fig. 28** Léon Delachaux, *Le Crux Ave à Pâques*, 1887.  
Huile sur toile, 123 x 165 cm. Ref. 4.

Kunsthau Museum de Zurich. © 2016, Kunsthau Zürich



**Fig. 29** Léon Delachaux, *Suzanne (Tête)*, circa 1899.  
Huile sur toile, 61 x 50 cm. Ref. 350.  
Poznan, (Pologne) © Muzeum Narodowe, Galerie Rogalinska.



**Fig. 30** Léon Delachaux, *Jeune fille lisant*, 1903.  
Huile sur toile, 45,5 x 32,5 cm. Ref. 159.  
Poznan, (Pologne) © Muzeum Narodowe, Galerie Rogalinska.

Léon Delachaux ne se limite pas aux circuits parisiens et envoie des œuvres à plusieurs expositions régionales, nationales, et internationales où des musées en font l'acquisition.

*Knitting Girl* (**Fig. 31**), exposée à la 65<sup>e</sup> exposition annuelle de l'Unité des Beaux-Arts pour les Tchèques à Prague en 1904, y est acquise pour la Galerie de peinture de la Société patriotique des amis des arts, aujourd'hui Veletržní Palace Museum.



**Fig. 31** Léon Delachaux, *Knitting Girl*, 1902.  
Huile sur toile, 56 x 64 cm. Ref. 490.  
Prague, Veletržní Palace Museum. © National Gallery in Prague, 2016.

De la même manière, *La Couture (intérieur)* (**Fig. 32**), est acquise en 1909 par le Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile à l'occasion de l'exposition internationale de 1910 qui commémorait le centenaire de l'indépendance du Chili et l'inauguration du palais des Beaux-Arts. Les musées de Rio de Janeiro et de Buenos Aires conservent chacun une œuvre de Delachaux.



**Fig. 32** Léon Delachaux, *La couture (Intérieur)*, 1909.  
Huile sur toile, 64 x 51 cm. Ref. 43.  
© Santiago du Chili, Museo Nacional de Bellas Artes.

Parfois, le peintre faisait don d'une œuvre à une collection publique comme *Jane* (Fig. 33), conservée au musée des Beaux-Arts de Neuchâtel (Suisse).



Fig. 33 Léon Delachaux, *Jane, Jeune fille aux Bords du Loing*, 1885. Huile sur toile, 101 x 81,5 cm. Ref. 144.

© Musée d'Art et d'Histoire de Neuchâtel (Suisse).

#### Les œuvres conservées dans des collections privées : 21 notices

Léon Delachaux a pu compter sur le soutien de mécènes qui lui achetaient des tableaux où lui commandaient des portraits. Il n'est pas rare de voir dans les livrets de Salon certains noms de collectionneurs qui attirent notre curiosité... "Appartient à M. F."<sup>3</sup>, "Appartient à T. C."<sup>4</sup>, "Appartient à Madame S. Dubost"<sup>5</sup>, "Appartient au comte G. de La Rochefoucauld"<sup>6</sup>, "Appartient à la Duchesse d'Estissac"<sup>7</sup>. Cette dernière fut d'un soutien incontestable pour le peintre qui réalisa plusieurs portraits du duc et de la duchesse d'Estissac, ainsi que de leurs filles, Thérèse-Françoise, princesse d'Arenberg, Hélène et Marie. Ils sont encore aujourd'hui conservés dans la famille (Fig. 34).



Fig. 34 Léon Delachaux, *Portrait de Mme la Princesse d'A...*, circa 1909. Coll. Particulière. Ref. 144.

Notre site Internet nous vaut, de son côté, des demandes d'informations : des collectionneurs privés, aux États-Unis, en France ou en Europe, nous écrivent pour nous faire part de l'existence d'un tableau, d'un dessin qu'ils possèdent. Ils nous demandent parfois d'en confirmer l'authenticité. Ces échanges sont d'une première importance, chaque découverte donnant lieu à des recoupements qui font évoluer nos connaissances.

Ainsi, une collectionneuse française nous a transmis, en 2018, l'existence de *A Neighbourly Visit* qu'elle tient de ses parents (**Fig. 35**). Titrée au dos, elle figure dans notre base de données en gravure noir et blanc et sous un autre titre : *Le Café noir*, dans le catalogue de vente de 1895<sup>8</sup>, issue de la collection M. S. avec 15 autres œuvres de Léon Delachaux (**Fig. 36**).

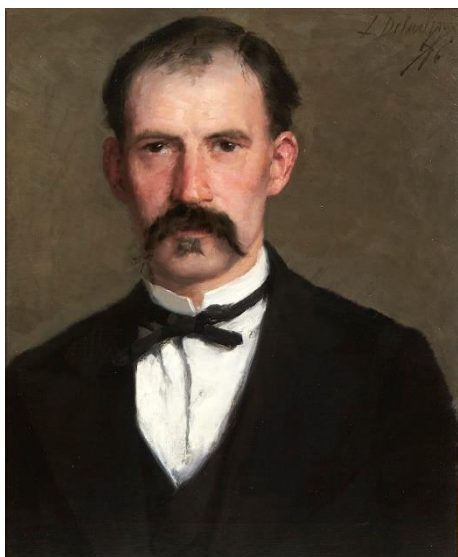


**Figs. 35 et 36** À gauche : Léon Delachaux, *A neighbourly visit / Le café noir*, avant 1895. Huile sur toile, 53 x 47 cm. Collection particulière. Ref. 208. À droite : Illustration, *Catalogue de la vente Chevalier*, 1895, p. 10.

Citons également un paysage titré tout en assonance sur son cadre *Gray Day at the Bridge in Grez*, conservé dans une collection particulière américaine, dont nous avons pu faire l'acquisition en 2016.

#### Les œuvres passées en ventes depuis 2012 : 34 œuvres retrouvées

Les œuvres passées en vente depuis 2012 nous ont permis de repérer et parfois d'acquérir certaines œuvres, un des objectifs du Fonds. Le marché américain a été assez actif, il l'est moins maintenant. Le marché européen montre également une stagnation. Être attentifs et présents sur le marché de l'art est fructueux. Cela nous a permis de retrouver quelques pépites qui prennent place dans notre collection. Citons par exemple, *Les Cinq Portraits de la famille Berthon* (**Figs. 37 à 41**), passés en vente à Drouot Paris en 2013.



**Figs. 34 à 41** De haut en bas et de gauche à droite :

Léon Delachaux, *Portrait de Théodore Elie Berthon (1849-1891)*, 1886. Huile sur toile, 56 x 46 cm. Coll. Particulière. Ref. 387.

Léon Delachaux, *Portrait d'Alexandrine Augustine Berthon (née en 1850)*, 1887. Huile sur toile, 56 x 46 cm. Coll. Particulière. Ref. 388.

Léon Delachaux, *Portrait d'André-Théodore Berthon (1883-1981)*, 1886. Huile sur toile, 40 x 33 cm. Coll. Particulière. Ref. 389.

Léon Delachaux, *Portrait de René-Emile Berthon (né en 1881)*, 1886. Huile sur toile, 41 x 32 cm. Coll. Particulière. Ref. 390.

Léon Delachaux, *Portrait de Mlle Fathma B.*, 1887, Huile sur toile, 55 x 32 cm. Coll. Particulière. Ref. 393.



De même, provenant des États-Unis, *The Banjo Player* (**Fig. 42**), œuvre emblématique de la période américaine passée en vente à New York en 2014, que nous avons pu acquérir. Ou encore, *Dentellière* (**Fig. 43**) vendue à Amsterdam en 2007 puis achetée de gré à gré en 2015.



**Figs. 42 et 43** À gauche : Léon Delachaux, *The Banjo Player*, 1881. Huile sur toile, 42,5 x 28,8 cm. Collection FDDL. Ref. 213. À droite : Léon Delachaux, *Dentellière*, 1908. Huile sur toile, 61 x 50 cm. Collection FDDL. Ref. 17.

En Bretagne, nous avons acquis un charmant portrait encadré intitulé *Tête d'enfant* (**Fig. 44**), à la vente du Mobilier du château de Loyat.



**Fig. 44** Léon Delachaux, *Tête d'enfant*, c. 1896. Huile sur toile, 43,5 x 32 cm. Collection particulière. Ref. 651.

## Les œuvres mentionnées dans les sources anciennes

Les œuvres passées en ventes avant 2012 : 75 œuvres non localisées à ce jour (10 % du corpus)

Si l'on remonte dans le temps, les archives des maisons de vente regorgent d'informations sur certaines œuvres dont nous ne connaissons pas actuellement la localisation ; néanmoins visuels, dimensions, datations y sont la plupart du temps mentionnés.

À partir de 1890, année de son premier passage à Drouot<sup>9</sup>, nous retrouvons des œuvres de Delachaux dans 89 références de catalogues de vente. Soit 131 œuvres passées en vente, dont 75 ne sont pas localisées. Nous consignons chaque lot, et cherchons à obtenir auprès des maisons de ventes de plus amples informations, ce qui relève bien souvent du parcours du combattant. Chaque catalogue de vente fait l'objet d'une fiche dans le point de vue « Bibliographie » de la base.

Par exemple, *Fairy Tales* (**Fig. 45**), dont nous connaissons le parcours d'expositions depuis 1882 et qui réapparaît sur le marché de l'art américain en 1985. Ou bien *Old Peasant Woman* (**Fig. 46**), décrite dans un catalogue de 1945 :

Figure of an elderly woman in blue blouse and apron, and with lavender kerchief and scarf, standing before a table with plants and book, her left arm resting on the back of a chair; blue-gray background. Signed and dated at lower right, L. Delachaux 1885. 18 3/4 x 14 3/8 inches<sup>10</sup>.



**Fig. 45** Léon Delachaux, *Fairy Tales*, n.d.  
Huile sur toile, 40 x 56,5 cm.  
Localisation inconnue. Ref. 86.



**Fig. 46** Léon Delachaux, *Old peasant woman*, circa 1885.  
Huile sur toile. Localisation inconnue. Ref. 1104.

Ou encore, *Confidence* (**Fig. 47**) reproduite au catalogue de la vente de la Collection M. S. du 17 mai 1895<sup>11</sup>.



**Fig. 47** Léon Delachaux, *Confidence*. Huile sur toile. Localisation inconnue. Ref. 39.

### Les œuvres exposées : décryptage des catalogues d'exposition

Le peintre a participé à près de 200 expositions aux quatre coins du monde. Cela représente 477 œuvres exposées au moins une fois, dont 344 œuvres dont la trace est perdue. Nous consignons précieusement toutes les informations sur les expositions que nous apportent les catalogues dans de point de vue "Exposition" de la base de données.

À titre d'exemple, ce petit tableau intitulé *Germaine*, exposé en 1896 (21 décembre 1896 - 22 février 1897), à la 66<sup>th</sup> Annual Exhibition de la Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphie, EUA, dont nous connaissons l'illustration reproduite dans le catalogue.

Progressivement, au gré des recoupements et des études, le nombre de ces œuvres perdues diminue.

### Documents divers

Nous traitons de la même manière, en créant une fiche, tout document faisant référence à une œuvre afin de préparer d'éventuels recoupements. La nature de nos sources est alors très variée : une citation dans une lettre de Léon Delachaux, *Three Children picking berries* (**Fig. 48**) et un croquis l'accompagnant<sup>12</sup>, une référence dans une coupure de presse, comme cette citation du *Times*<sup>13</sup> qui évoque un sujet encore jamais rencontré : *The Little darkeys playing checkers* (**Fig. 49**). Autant d'œuvres en attente qui intègrent notre corpus. Nous consignons également toute carte postale ou documents édités.

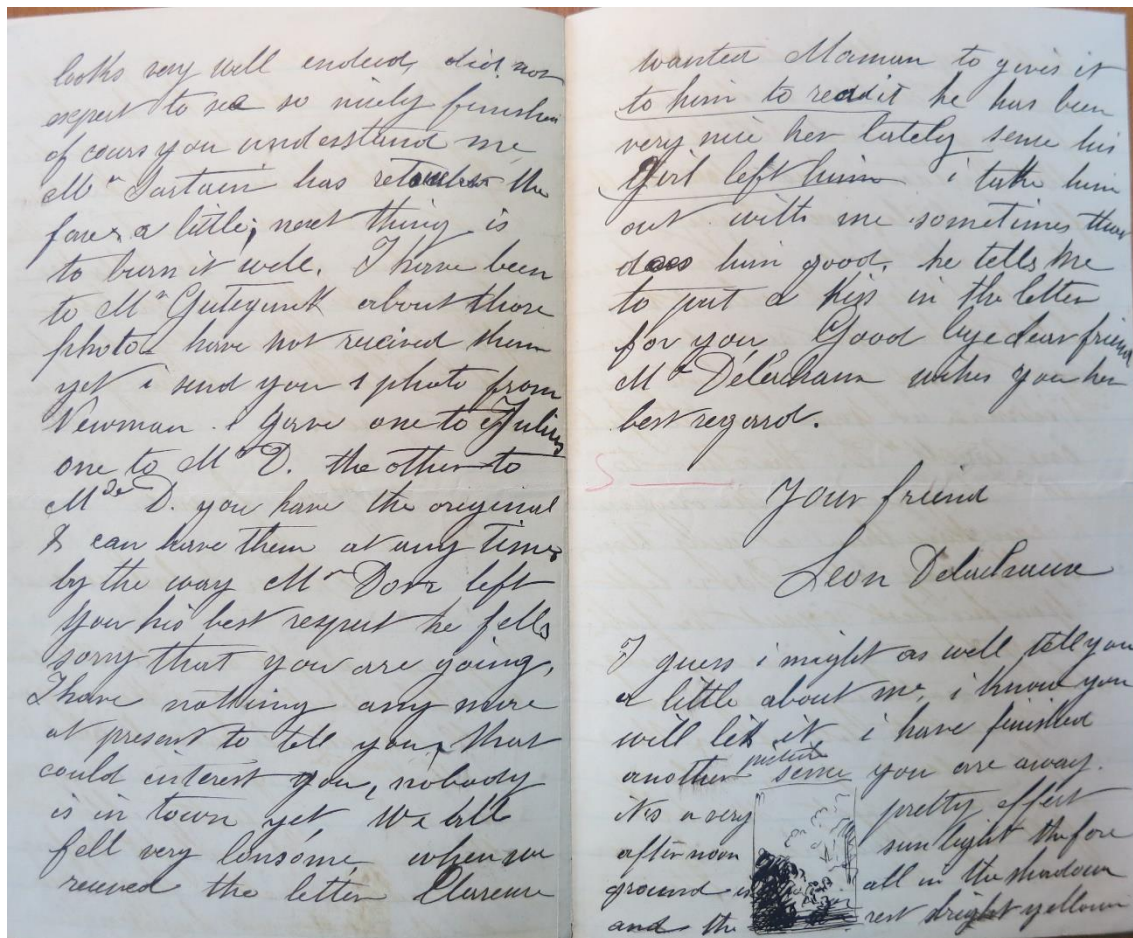


Fig. 48 Léon Delachaux, *Three children picking berries*, croquis de la main de l'artiste dans une lettre du mois d'août 1882. Roumanie, Bucarest, Bibliothèque de l'Académie Roumaine, Départements des Manuscrits, Cote S5(1-9) CCCXXXI.

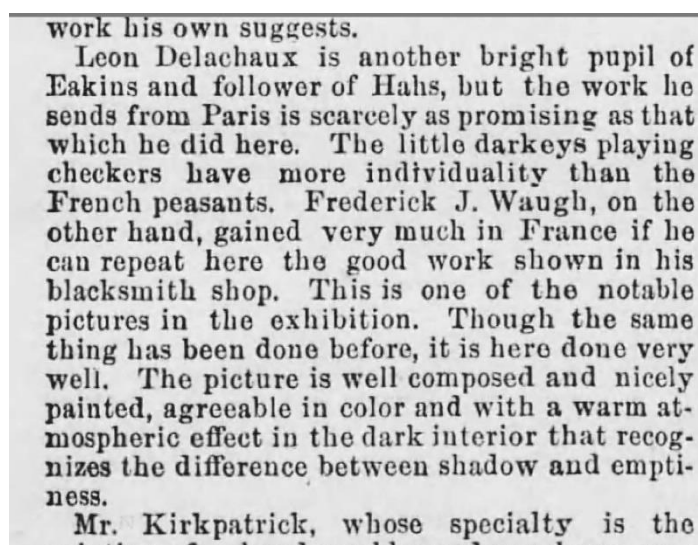


Fig. 49 Citation du « 55th Annual exhibition at the Pennsylvania Academy of The Fine Arts » in *The Times* (Philadelphia, Pennsylvania), 2 novembre 1884.

### III. Informations historiques et contextuelles

#### Fortune critique : Une masse de références bibliographiques

Nous nous sommes penchés sur la réception critique des œuvres. Nos recherches en bibliothèques nous ont apporté des réponses dans de très nombreux ouvrages et périodiques français et américains. Associées aux œuvres de la base de données, ces références nous aident à décrypter, dater, percevoir les succès et les échecs de l'artiste. Elles sont consignées dans le point de vue "Bibliographie" de la base de données.

#### Correspondance : des lettres manuscrites

La correspondance de l'artiste est une manne. Des missions de recherche et des rencontres nous ont permis de découvrir une quarantaine de précieux feuillets dans lesquels il livre parfois clairement, parfois entre les lignes, sa vision de l'art, ce qu'il en attend, ce qu'il en souffre.

Ainsi Julia Guillon, a-t-elle découvert à Philadelphie l'amitié entre Léon Delachaux et Carol Storck (10 mai 1854-1926), sculpteur roumain avec qui il étudiait la Pennsylvania Academy of the Fine Arts. Lors de sa mission de recherche à Bucarest, elle a retrouvé neuf lettres de Delachaux à Storck, écrites en anglais de Philadelphie puis de Paris entre le 14 juillet 1880 et le 4 février 1884<sup>14</sup> (**Fig. 50**). Une période charnière puisque l'artiste y raconte son quotidien entre le moment où il abandonne sa carrière de graveur pour se consacrer à la peinture aux États-Unis, puis son départ pour la France. Dans sa dernière lettre, envoyée depuis Paris, il espère terminer à temps son premier envoi pour le Salon.

Un autre ensemble de correspondances a été trouvé près de Saint-Amand-Montrond, dans les archives familiales de la famille Chavaillon (**Fig. 51**). Là, entre 1902 et 1909, Léon Delachaux prodigue en français des conseils et raconte son quotidien d'artiste au fils de son ami Théogène Chavaillon qui souhaite devenir peintre.



**Figs. 50 et 51** À gauche : 1880, 14 juillet, Lettre de Léon Delachaux à Carol Storck. Roumanie, Bucarest, Bibliothèque de l'Académie Roumaine, Départements des Manuscrits, Cote S5(1-9) CCCXXXIV, 6 pages.

À droite : 1906, 14 décembre, Lettre de Léon Delachaux à Théogène-Pierre Chavaillon (7 avril 1884 – 31 octobre 1958), de saint Amand-Montrond. © Archives familiales Chavaillon.

## Recherche dans les archives

Afin de confirmer les informations provenant des récits familiaux et présenter un récit biographique juste, nous avons mené l'enquête dans les services administratifs français, suisses et américains.

Les pièces d'archives sont de toute sorte : actes de naissance, de mariage, de décès, recensements, Légion d'honneur. Une recherche en Suisse a permis de retracer une bonne partie des actes de la famille du peintre (Fig. 52). C'est ainsi qu'en plus des 960 références d'œuvres d'art, notre base de données s'est enrichie d'autant de références documentaires.

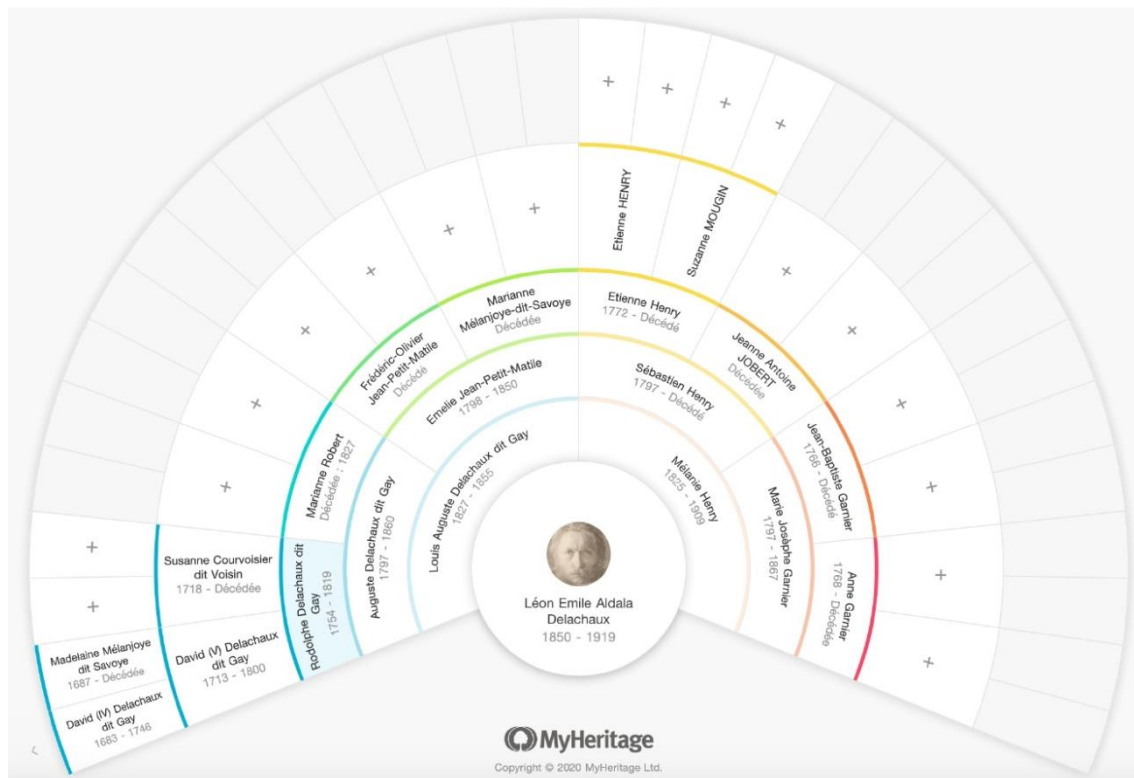


Fig. 52 Arbre généalogique de Léon Delachaux.

## IV. Que faisons-nous de nos sources ?

Recherche collégiale, recoupements : Les réunions dites de “déhérence”.

Le corpus grandissant, de nombreuses interrogations apparaissent. En premier lieu la question des titres et des datations, le classement thématique, la suppression de doublons, l'ajout de nouvelles références.

Pour les traiter, nous avons mis au point des réunions de “déhérence”, une à deux fois par mois - en visioconférences depuis le confinement. Suivant un ordre du jour établi à l'avance, les œuvres ne pouvant encore intégrer le corpus général sont présentées et analysées par l'équipe de chercheurs. Nous vérifions les données collectées : titre, date, fortune critique, inscriptions, œuvres en rapport, visuels et proposons, dans la mesure du possible, une datation, un classement thématique, un recoupement (voir Fig. 12).

L'ordre du jour est assorti d'un certain nombre de décisions générales concernant l'harmonisation des données pour le catalogue raisonné. L'objectif de ces réunions est d'obtenir un corpus d'œuvres chronologique, raisonné, ordonné, suivant des ensembles thématiques.

#### Datation des œuvres

Fondamentale, la datation est toujours source d'interrogations, de comparaisons, de recherches. A titre d'exemple voici les *Vues de la chapelle Saint-Roch*, depuis l'atelier de Léon Delachaux à Saint-Amand-Montrond (**Figs. 53 à 57**). Nous connaissons quatre de ces vues. Une nouvelle œuvre de cette série, peinte de l'atelier de l'artiste, est apparue sur le marché de l'art en 2019, passant à cinq le nombre de versions connues. La réunion portant sur ce thème a permis d'harmoniser les titres, de faire le lien entre une citation<sup>15</sup> de l'artiste, les photographies prises sur place et de proposer des datations entre 1915 et 1918.



**Figs. 53 à 57** De haut en bas et de gauche à droite : Léon Delachaux, *Chapelle saint Roch sous la neige I*, 1917. Huile sur toile, 48,6 x 44 cm. Coll. Particulière. Ref. 482. Léon Delachaux, *Chapelle saint Roch sous la neige II*, 1915-1918. Huile sur toile, 46 x 55 cm. Coll. Particulière. Ref. 335. Léon Delachaux, *Chapelle saint Roch sous la neige III*, 1915-1918. Huile sur toile, 55,5 x 39 cm. Saint-Amand-Montrond, Musée Saint-Vic, Inv. 938.12.3. Ref. 384. Léon Delachaux, *Chapelle saint Roch sous la neige II*, 1915-1918, Huile sur toile, 46 x 55 cm. Coll. particulière. Ref. 629. Léon Delachaux, *Église saint Roch*, 1918. Huile sur toile, 66 x 44 cm. Coll. particulière. Ref. 726.

### L'épineuse question des titres

Venant de l'artiste lui-même, des Salons, des maisons de ventes, les titres des œuvres, parfois en plusieurs langues, font l'objet de toute notre vigilance, afin de ne pas les dénaturer. Ainsi, *Convalescente / Convalescence / Jeune fille en rose, (intérieur, une figure)* : cette huile sur toile, exposée à Saint-Amand-Montrond en 2017 où nous l'avons vue pour la première fois, nous était déjà connue par une carte postale du Salon de 1909, où elle figure sous le titre *Convalescence*. Il s'agit de l'œuvre exposée à l'exposition internationale de Rome en 1911. Grâce à la confrontation des sources, elle retrouve sa clarté historique et son titre prioritaire : celui donné par l'auteur. Transmettre l'héritage d'un artiste, c'est aussi garantir des informations vérifiées.

### Un centre de documentation :

Notre bureau de recherche s'est enrichi d'une bibliothèque contenant des ouvrages sur l'histoire de l'art, l'horlogerie suisse et américaine, la peinture suisse, les contemporains et amis de Léon Delachaux, ses lieux de vie : Philadelphie, Grez-sur-Loing, Montmartre, Saint-Amand-Montrond, des mouvements artistiques, des dictionnaires d'art, et tout ouvrage utile.

Un vaste plan de documentation papier a été initié en 2017. Le classement est structuré suivant plusieurs thématiques :

- Expositions
- Ventes
- Généalogie - biographie
- Artistes connus de Léon Delachaux, maîtres et camarades
- Personnes rencontrées, aux États-Unis, en Suisse, en France
- Lieux
- Dossiers d'œuvres

À ce jour, la documentation des expositions et des ventes est aboutie, bien que toujours en mouvement.

Une trentaine de boîtes d'archives rassemble tous les catalogues d'exposition (anciens ou reproduits) et de vente, une dizaine d'autres boîtes contient les dossiers de chaque exposition et de chaque vente, par année.

Les références et cotes de chaque dossier sont reportées sur la base de données, pour chaque œuvre, et sur un tableau récapitulatif.

La documentation « généalogie - biographie » est en cours.

Par ailleurs, des caisses dédiées reçoivent toute information parallèle, ancienne ou récente, permettant de nourrir un de ces thèmes. Elle trouvera sa place avec le temps.

### Des publications :

L'équipe du Fonds rédige, au fur et à mesure des recherches, des essais qui ont plusieurs finalités : *Projection à l'équipe lors de réunions collégiales ; Articles diffusés par newsletter.*

En fonction d'un événement particulier, comme le *Centenaire de la mort de l'artiste en 2019*, ou de thèmes qui nous semblent intéressants, comme *les feuilles de Montmartre*, nous écrivons des articles illustrés destinés à notre liste de diffusion. Elles sont traduites en anglais.



### Monographie *Léon Delachaux 1850-1919*

Comme dit précédemment, notre exposition éphémère de 2014 nous a menés à publier un ouvrage reprenant les quatre-vingts œuvres exposées. Nous y avons ajouté des essais sur Thomas Eakins, sur Grez-sur-Loing – agora artistique proche de Barbizon où Delachaux a travaillé, sur les maîtres français de Delachaux : Pascal Dagnan-Bouveret et Ernest-Ange Duez. Complétée par une chronologie précise, les œuvres des collections publiques et les dernières découvertes, cette monographie est la première publication sur le peintre.

### Conservation matérielle des œuvres

#### *Accrochage-conservation*

Toutes les huiles sur toile, huiles sur carton ou panneau, pastels et un certain nombre de dessins sont accrochés au siège du Fonds.

#### *État*

Les huiles ont été soigneusement analysées par notre restaurateur Daniel Chéron (**Fig. 58**) qui en programme la remise en état, si nécessaire.



**Fig. 58** Daniel Chéron, restaurateur membre de L'ICOM, travaille depuis 1980 avec de grands musées nationaux et internationaux. Il est consulté par des commissions scientifiques habilitées à la restauration de biens culturels des institutions publiques.

#### *Cartons de dessins ou croquis*

Le Fonds a la chance de collectionner un certain nombre de dessins et esquisses issus de l'atelier du peintre. Une campagne de conservation préventive a permis de les conserver individuellement, de les répertorier et de les analyser. Ils nous éclairent sur des œuvres déjà connues ou sur des personnages, des lieux de vie ou de villégiature de Delachaux. Ils feront l'objet d'un conditionnement facilitant leur prêt.

### Encadrements

Un lieu particulier est dédié à la conservation de cadres pouvant mettre en valeur notre collection. Léon Delachaux fabriquait lui-même certains cadres et leur accordait une grande importance. Nous perpétons cette attention.

### Des expositions

#### À notre initiative

En 2014, peu de temps après la création du Fonds, l'opportunité d'exposer dans un site élégant de Paris, nous a amenés à présenter quatre-vingts œuvres de collection publique ou de mains privées, pour un événement éphémère : "Léon Delachaux (1850-1919), *Au fil de...*"

Cette monstration a donné l'élan nécessaire à la publication, en 2017, du catalogue de l'exposition enrichi, première monographie du peintre évoquée plus haut.

#### Par le biais de prêts d'œuvres

Un Comité des Prêts de quatre membres a vu le jour au sein du Fonds de Dotation. Son objectif est de solliciter des prêts d'œuvres de Delachaux, en tenant une veille active des expositions.

Le Fonds a ainsi décroché de ses murs :

- en 2017, au musée Saint-Vic de Saint-Amand-Montrond, pour l'exposition « Léon Delachaux, son œuvre Saint-Amandoise » : douze œuvres prêtées.
- en 2018 : au musée Fournaise de Chatou, pour l'exposition « L'Âge de raison », nous avons prêté l'huile sur toile peinte aux États-Unis : *Affectionate Mother* (**Fig. 59**).
- en 2019 : l'œuvre emblématique de Delachaux, *The Banjo Player*, peinte en 1881 également aux États-Unis, a pu rejoindre la dernière étape de l'exposition itinérante « Le Modèle noir de Géricault à Picasso », au Memorial ACTe de Pointe-à-Pitre, Guadeloupe (**Figs. 60 et 61**).



**Fig. 59** Accrochage de *Affectionate Mother* à l'exposition *L'âge de raison vu par les peintres au XIXe siècle*. Musée Fournaise de Chatou (France) 5 mai - 4 novembre 2018. Anne Galloyer, directrice du Musée, et Marie Delachaux.



**Fig. 60** Accrochage du *Banjo Player* de Léon Delachaux à l'exposition *Le Modèle noir, de Géricault à Picasso*, Mémorial Acte, Pointe-à-Pitre (Guadeloupe), 14 septembre - 29 décembre 2019.



**Fig. 60** L'équipe du Fonds de Dotation Léon Delachaux devant de l'affiche de l'exposition *Le Modèle noir, de Géricault à Picasso*, à Pointe-à-Pitre, le 14 octobre 2019.

## Conclusion

Le catalogue raisonné est une ambition, le résultat d'années de quêtes, d'interrogations, de doutes, de patience. Il représente une partie de l'histoire de l'art oubliée qui émerge avec l'époque et les contemporains de l'artiste.

Il est d'une extrême vitalité par la vie, les vies, qu'il met au jour. Sa publication sera certes, une étape majeure pour la compréhension de l'œuvre de Delachaux. Cependant, beaucoup restera toujours à réaliser pour faire connaître, valoriser, conserver, transmettre.

Appuyer nos recherches sur un outil permettant de conserver chaque bribe d'information s'est révélée fructueux, tant pour la découverte elle-même que pour le travail collégial.

Fort de la réalisation de cet outil pour Le Fonds de Dotation Léon Delachaux, Marie-Alice Loiseau diffuse son efficacité avec sa société CataloFile qui accompagne depuis 2016, d'autres d'artistes, descendants d'artistes, chercheurs ou institutionnels.

L'aventure de Léon Delachaux ne s'est pas arrêtée en 1919. Par la volonté et la motivation de son équipe, le Fonds qui lui est dédié est entré dans son monde et un peu dans sa vie, afin que d'autres découvrent son talent particulier que sa curiosité a teinté de douceur, de respect et d'une certaine nostalgie.

Merci d'avoir accueilli notre témoignage.

## Bibliographie

1884 (2 novembre) "55<sup>th</sup> Annual exhibition at the Pennsylvania Academy of The Fine Arts", *The Times*.

Borel, Pierre-Arnold. 2000. "L'artiste peintre Léon Delachaux dit Gay et sa famille, La Chaux-de-Fonds". *Généalogie suisse : annuaire, Zürich*.

Borel, Pierre-Arnold. 2002. "Ascendance de l'artiste-peintre Léon Delachaux dit Gay, d'une famille originaire du Locle, des Planchettes et de La Chaux-de-Fonds, bourgeoise de Valangin; de confession réformée", *Généalogie suisse : annuaire, Zürich*, pp. 139-152.

Chevallier, Paul. 1890 (21 novembre), *Vente Jolie réunion de tableaux, grisailles, pastels, aquarelles, dessins à la plume*. Paris, Hôtel Drouot, Étude de Maître Paul Chevallier, Salle 3. Expert M. S. Mayer.

Chevallier, Paul. 1895. *Vente Collection de M. S., Tableaux modernes, Aquarelles, Gouaches et Dessins, M. Paul Chevalier commissaire-priseur, M. Bernheim Jeune expert*.

Delachaux, Léon. 1880 (14 juillet) – 1884 (4 février), neuf lettres adressées de Philadelphie puis Paris à Carol Storck. Roumanie, Bucarest, bibliothèque de l'Académie roumaine, Département des manuscrits, Cote S5(1-9) CCCXXXIV.

Delachaux, Léon. 1906 (4 décembre). "Lettre à Théogène Pierre Chavaillon, de Saint-Amand-Montrond". © Archives familiales Chavaillon.

Delachaux, Clarence. 2010. "Léon Delachaux", *Les colonies artistiques de Grez-sur-Loing, 1860-1914, Artistes du Bout du Monde, Grez sur Loing*, pp. 94-97.

Delachaux, Clarence. 2012. *Nos ancêtres Delachaux dit Gay*, s.l.

Thiébault-Sisson. 1903 (10 février). "Au jour le jour, Choses d'art", *Le Temps*.

Weisberg, Gabriel. 2017. Conférence : "Léon Delachaux dans son contexte". Paris, Association France-Amérique. URL : <https://youtu.be/oQyEgfNrZR8>.

## NOTES

<sup>1</sup> Delachaux 2012, 32 : "Je voudrais que ce qui reste du produit de mon travail fût conservé intact et gardé par toi mon fils, et tes enfants, et plus tard, si jugé, d'être légué à une ville de France pour y former le noyau d'un musée."

<sup>2</sup> Delachaux, 1906 (14 décembre), "Lettre à Théogène Chavaillon", © Archives familiales Chavaillon.

<sup>3</sup> Salon de 1898, n.° 394.

<sup>4</sup> Salon de 1909, n.° 1307.

<sup>5</sup> Salon de 1909, n.°s 1309 et 1310.

<sup>6</sup> Salon de 1901, n.° 264.

<sup>7</sup> Salon de 1904, n.° 367.

<sup>8</sup> Chevallier 1895, 10 n.° 30.

<sup>9</sup> Chevallier 1890.

<sup>10</sup> Kende Galleries 1945, New York, lot 28.

<sup>11</sup> Chevallier, 1895, 12, ill.

<sup>12</sup> Delachaux, Léon. Août 1882, "Lettre à Carol Storck, de Philadelphie". © Roumanie, Bucarest, bibliothèque de l'Académie roumaine, Département des manuscrits, Cote S5(1-9) CCCXXXIV.

<sup>13</sup> *The Times*. 1884 (2 novembre). "55<sup>th</sup> Annual exhibition at the Pennsylvania Academy of The Fine Arts": « The little darkeys playing checkers » citée dans la critique suivante : « Leon Delachaux is another bright pupil of Eakins and Hahs, but the work he sends from Paris is scarcely as promising as that which he did here. The little darkeys playing checkers have more individuality than the french peasants. »

<sup>14</sup> Roumanie, Bucarest, bibliothèque de l'Académie roumaine, Département des manuscrits, Cote S5(1-9) CCCXXXIV.

<sup>15</sup> Delachaux, Léon. 1906 (4 décembre), « Lettre à Théogène Chavaillon » © Archives familiales Chavaillon : « Il est 7 h 1/2 du matin et si vous regardez le fond qui est le bois de Meillant et à gauche l'église de St-Roch vous aurez notre vue de tous les jours. »

# The catalogue raisonné as an integrated caretaking practice

**Hélène Vandenberghe**

**Johannes Muselaers**

Philippe Vandenberg Foundation, Belgium

## **Abstract**

Among many other activities, the Philippe Vandenberg Foundation is working on a catalogue raisonné. The aim is to record the paintings of Philippe Vandenberg (1952-2009). But it is not a stand-alone project. The foundation operates in three domains: conservation, research and public access to the works in question. Knowledge acquisition thus happens at the intersection of these areas, as each field impacts upon the other.

The Foundation's holistic approach to knowledge acquisition has resulted in a catalogue raisonné project that is embedded within its broader remit, particularly in terms of planning, staffing, financing and partnerships. This integrated methodology departs from the principle that the oeuvre is a living legacy. As such, it takes the changing technical and historical data into account as well as the related intellectual and emotional perspectives. Rather than producing a foundational document that is set in stone for further legacy management, the Vandenberg catalogue raisonné is conceived as just one of the outcomes in the flow of the Foundation's ongoing efforts to assess the artist's work.

This paper addresses the mutual genesis of the Philippe Vandenberg Foundation and the catalogue raisonné project, considering the integrated practice from the perspective of family relationships, organisational structures, strategic partnerships, research projects, and studio management.

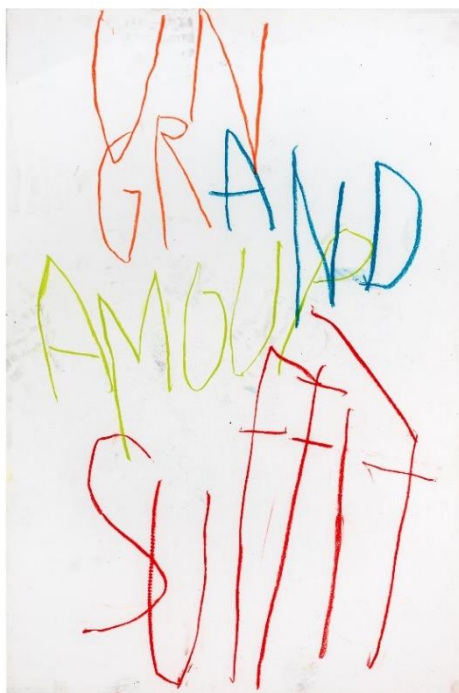
**Keywords:** Philippe Vandenberg Foundation; Catalogue raisonné; legacy.

## THE CATALOGUE RAISONNÉ AS AN INTEGRATED CARETAKING PRACTICE.

### Introduction

Philippe Vandenberg's (1952-2009) work is as multifaceted as it is radical. It includes neo-expressionist paintings, cartoonish works with political themes, intimate watercolours and painted scenes of horror<sup>1</sup>. His was a turbulent career. Over the years he was acclaimed as a star artist, cast out as a hermit, and finally emerged as an artists' artist in the last years of his life. But what is true of so many artists also applied to him: he hardly ever discussed the fate of his rich legacy with his children (Battista and Faller 2020, 11, 20; MacLear 2020, 101)<sup>2</sup>. His daughter, H  l  ne Vandenberghe, discusses this in an interview with Loretta Würtenberger. Nevertheless, they always reassured him "that he didn't have to worry, that we could take care of it" (Würtenberger and von Trott 2016, 269). When he took his own life in June 2009, that promise needed to be fulfilled much earlier than anticipated.

Upon his premature death, H  l  ne and her siblings, Guillaume and Mo, realized the extent of their obligation to the incredible wealth of their father's legacy. There was no last will and testament to serve as a guideline or roadmap, nor could they lean on existing best practices as little was comparable to the specifics of their situation. The few professional legacy organizations in the field tended to focus on the titans of twentieth century art, such as Andy Warhol (1928-1987) or Roy Lichtenstein (1923-1993) (Battista and Faller 2020, 9, 20)<sup>3</sup>. Increasingly professionalized, many of these artists' estates and foundations were (or are) producing catalogues raisonnés, either researched in-house or by third parties (Kuan 2020: 121)<sup>4</sup>. Embarking on the task of caring for Vandenberg's legacy, the three children intuitively came to regard such a definitive mapping as an essential starting point for the preservation, rendering available to researchers, and disclosure of his work.



**Fig. 1** Philippe Vandenberg, *Untitled*, ca. 2009.  
Pastel on paper, 110 x 75 cm.  
   Philippe Vandenberg Foundation

Once central to the workings of the foundation, the catalogue raisonné is no longer a stand-alone project. Initially called into life to help create a living legacy, the catalogue now functions within the broader remit of the foundation in terms of planning, staffing, financing and partnerships. It is today regarded as just one of the outcomes in the flow of our ongoing efforts to foster the mobility of his legacy. At the heart of it all is a holistic approach to knowledge acquisition. In this article, we discuss this methodology from the viewpoint of our objectives and elaborate on the project's embedment in our three core areas of activity. Most importantly, the integration of the catalogue raisonné's first phase – dedicated to the consolidation of resources – is discussed in the context of the foundation's historical development.

### Mobility, generosity and reciprocity

After Philippe Vandenberg's death, we decided to close the studio so as to take stock of the situation and work out the next steps. We were confronted with a host of questions: "What did we want? What are the possibilities? What structure do we need?" (Würtenberger and von Trott 2016, 270). In order to establish a concrete plan for how to manage the legacy, we first needed to examine our personal relationship to the legacy. At the same time, we felt it appropriate to seek external perspectives on the quality of the works and potential courses of action. For two years, we interviewed people we trusted and asked them whether the *œuvre* would hold up in an international context and which areas we should focus on<sup>5</sup>. Only at the end of this process were we able to outline the core mission of the foundation: to foster the critical appreciation of the *œuvre* on an international level.



**Fig. 2** Philippe Vandenberg with his children Guillaume, Mo and Hélène Vandenberghe (from left to right), 1983.  
© Mieja D'hondt.



We then established three core areas of activity<sup>6</sup>. In the first place, we are engaged in the conservation of Vandenberg's studio and artworks. This is aimed at preserving their physical integrity or restoring the works to their original state. A legacy can only be appreciated if its readability is guaranteed and if the artworks are robust enough to withstand long-distance transport. Secondly, we spearhead research initiatives with a view to fostering the critical appreciation of Vandenberg's achievements. This includes organising and participating in seminars, conferences and workshops, as well as supporting archival research. Our disclosure programme, meanwhile, ensures the visibility of his work in international exhibitions and the art market. These efforts to keep the legacy alive are in keeping with the artist's own philosophy. Mobility was a prerequisite for artistic creation to Philippe Vandenberg, while intellectual and emotional flexibility was essential to life. "You have to be mobile. Remain absolutely mobile!", he stated in an interview, before adding, "You must simply take into account that what I'm saying now, I might contradict tomorrow. Things are never definitive." (Paschalidis and Vandenberg 2008). His emphasis on mobility is both a beacon and core value within the foundation. We seek to be a *perpetuum mobile*: to keep his legacy moving, while also allowing it to move us<sup>7</sup>.

A catalogue raisonné of Vandenberg's paintings, estimated to be 3.000 in number, was understood to be a prerequisite to this aim; providing ourselves with a backbone for the preservation, research and disclosure of his works we would be able to mobilize his legacy both intact, substantiated and accessible, while, in demarcating the scope of the existing oeuvre, we would also guarantee that only authentic works could circulate in the art market (Adam 2018, 196; Hershkovitch 2018, 223; Richard 2020, 62; Würtenberger and von Trott 2016, 109-110).

The project is as important as it is ambitious, especially given the number of artworks and the relatively small size of our organization. The artist's three children are responsible for the day-to-day administration of the foundation. Héléne, an art historian, is in charge of the coordination and strategic management, while Guillaume, a film-maker by training, takes care of photography, inventory and authentication, and Mo, an architect, maintains the studio building and provides the scenography for exhibitions<sup>8</sup>. Daily operations are outsourced to a head of collections, who is supported by a shifting team of interns and freelance professionals. Focusing on many other priorities in the fields of the conservation, research and disclosure of his legacy, and frequently consumed by the general management of the estate, we have neither the manpower nor the in-house expertise to deal with the specialized information-gathering and processing that a catalogue demands.

We therefore developed a long-term strategy for the project by analyzing our potential as well as our blind spots. An initial conclusion: the foundation might not possess the expertise to perform highly specialized research but it does have a wealth of as yet unexamined assets. We understand that this might be of interest to a number of external institutions<sup>9</sup>. And, secondly: while working in the fields of conservation, research and public disclosure is time-consuming these initiatives are equally likely to yield new information relevant to any catalogue raisonné. The acquisition of new information can just as easily occur at the points where the foundation's existing activities intersect or, in other words, when work in one field impacts upon another. For example, conservation work can yield technical information of art historical relevance in terms of dating and contextualization. This, in turn, can influence how the artworks are exhibited.

Bearing these conclusions in mind, we first of all based our long-term strategy on strategic collaborations with external institutions. These are invited into our efforts to keep his legacy mobile while also generating specialized knowledge. Partner institutions thus benefit from access to the artworks and archives in Vandenberg's estate, while the foundation benefits from the information they contribute to the daily operations and catalogue raisonné. The success of this model depends upon two core values that lie at the heart of Philippe Vandenberg's œuvre and which are therefore just as important to the foundation: generosity and reciprocity. By outsourcing tasks rather than conducting all the research ourselves, we function as a centre of expertise that is both generous (in terms of sharing assets) and reciprocal (a two-way street). The knowledge thus acquired facilitates the mobility of Vandenberg's legacy and supports the compilation of the catalogue raisonné. It is a long-term project that runs parallel to our other initiatives, which are still being consolidated. This process, while multipolar and complex, gathers together all the various strands of knowledge acquisition in one place.



**Fig. 3** Mo, H el ene and Guillaume Vandenberghe (from left to right) in the studio of Philippe Vandenberg in Molenbeek, Brussels, 2015.   Joke Floreal.

### Conservation and assets

An early initiative that alerted us to the need for a *modus operandi* of this kind was the repurposing of the artist's studio into a depot and visiting space. In order to make Vandenberg's work accessible, and with a view to the compilation of a catalogue raisonné, this refurbishing aimed at guaranteeing the physical integrity of the artist's assets: the studio itself, the works left, and a wealth of archives pertaining to the artist's life and career. The sum total of these assets, completed with the liabilities of Vandenberg and other possessions, are what is commonly known as the 'estate', namely that part of a legacy that is traditionally passed on to the artist's heirs (Battista and Faller 2020, 9; Würtenberger and von Trott 2016, 14).

Fortunately, we had in-house architectural expertise: Mo Vandenberghe, the artist's youngest son, is a trained architect. Furthermore, a partnership with KIK-IRPA (Belgian Royal Institute for Cultural Heritage) ensured that the studio was adapted so as to meet current preventative conservation standards. It was equipped with climate control devices and an ingenious storage system was designed to prevent material deterioration through dust accumulation, pests and damp. A student from the conservation course at La Cambre School of Arts in Brussels produced condition reports for all the works, providing us with accurate information as to their dimensions, materials, supports and physical state. Indispensable for any active conservation plan, the data enabled us to identify which areas of the œuvre needed urgent treatment. The aim being to prevent any existing damage from worsening and to ensure that every artwork remains interpretable to researchers.



**Fig. 4** The refurbished studio of Philippe Vandenberg, 2015.

© Joke Floreal.

### Research and knowledge

While Philippe Vandenberg's assets were being safeguarded, an inventory was also being compiled. This was essential in terms of organizing exhibitions and was a vital first step towards the production of a catalogue raisonné. At the same time, it was also an exercise in material-technical data gathering. The idea that Vandenberg's legacy is a delimited set of assets that can be mapped in descriptive terms was soon disproved by our efforts to compile the inventory. Guillaume Vandenberghe, the artist's oldest son and a photographer by trade, was able to photograph each work and describe it to a certain extent, but much of the relevant information could not be extracted from the artefacts themselves. Works were left undated by the artist or could not be related to publications and exhibitions (since there was no global overview of such activities).

This process demonstrated that the legacy is not just a physical asset. It also contains knowledge: iconographic information, details about publications and exhibitions, and insights into the artist's socio-cultural world. Traditionally, knowledge is believed to be held by art historians. But in this case, a great deal of information was also lying unexamined in archival documents and artworks, rendered inaccessible through a lack of specialist expertise, or was of the kind that had been passed on orally to relatives and acquaintances. From this experience, *knowledge* can thus be defined as the part of a legacy that becomes apparent to have a constitutive relationship to its assets when it is lost or impossible to distill. For without it, their date of creation, nor the materials used in them, nor the instances at which they were displayed can necessarily be retrieved.

The long-term preservation and accessibility of this contextual knowledge was therefore an urgent concern. In Vandenberg's studio, solo and group exhibition catalogues, essays on his work, correspondence with friends and collaborators or photographic studies and other documents related to his life and work were all still present. We did not have the means to process or preserve these in the long-term. But it would also be undesirable to monetize them; they constitute a unity both among themselves and with the artist's legacy. Rehousing them in an external archive offered the best prospect for their conservation and disclosure<sup>10</sup>. The University Library of Ghent, with a state-of-the art depot and experience with artist's archives, proved to be a logical choice, even more so since Vandenberg had worked and exhibited in the city over the course of more than thirty years<sup>11</sup>. The archival materials were donated to the library free of charge with three conditions to guarantee their ongoing accessibility and disclosure: (i) All archival materials must be inventoried, digitized and disclosed by the University Library; (ii) the archives must remain freely accessible to the foundation for an unlimited amount of time; and (iii) the archival materials can be borrowed by the foundation for exhibitions or other public projects. Catalogued over the space of a year, these sources are now being disclosed through what is known as the 'Archives of Philippe Vandenberg'<sup>12</sup>.

But at the same time, another category of sources also needed safeguarding: the memories of the artist's friends and family. As his contemporaries age, however, there is an increasing risk that this rich source of information will disappear. To safeguard this knowledge, an oral history project was established in collaboration with the art history department of the University of Ghent. Thirty people were interviewed from all different stages of the artist's life. All had very different relationships with the artist, ranging from his mother, to his children and partners, to fellow artists and curators. After a preparatory study, the interviews were conducted by an art historian and recorded by Guillaume Vandenberghe. Together with a glossary, the recordings were donated to the Ghent University Library, where they are freely accessible as part of the aforementioned archives.

Properly publicized to researchers and curators, the archives are now a pivotal source of knowledge about Vandenberg's oeuvre and the context in which the artist worked. They help us to understand his artistic achievements but also serve as a motor for the mobility of his legacy; sustained by a steady stream of new donations, they are a springboard for renewed critical engagements with the work and create novel perspectives for exhibitions and publications, while research assignments departing from them introduce a new generation of art historians to his oeuvre (McClellan 2018, 288-291)<sup>13</sup>. Thus, a fresh group of ambassadors is being created through interaction with the archival traces of Vandenberg's work, which will sustain innovative research, provide new exhibition opportunities, and may perhaps one day even contribute to the catalogue raisonné.



Fig. 5 Students attending the workshop *Drawing in Practice* in the studio of Philippe Vandenberg, 2021.  
© Joke Floreal.

### Disclosure and perception

Supported by our archives, and in collaboration with the University of Ghent, we have been facilitating publication and exhibition-related research, seminars and conferences<sup>14</sup>. Central to our aim of mobilizing Vandenberg's œuvre, these initiatives have been equally instructive to our understanding of embedded knowledge consolidation and its potential. We have discovered that there is more than one way to gather the materials most pertinent to a catalogue raisonné. While targeted research programmes are important, we also acquire information via seemingly peripheral projects, such as our biannual Vandenberg seminar. Enhancing open conversations between curators and scholars, these invariably lead to new insights into the artist's professional life or the iconography he employed.

In fact, it is not always exclusively specialists who provide us with insights. Outreach projects such as exhibitions, visits or workshops have revealed that people from all backgrounds are able to transmit valuable perceptions: the affects, meanings and values that are provoked by the encounter with Vandenberg's œuvre or person, all of which can help shape his posthumous reputation. These are, among many such moments of contact, the deep affection his children feel for their father's work, the mythologized stories about his turbulent career, the many interpretations of his artworks or the caring memories of his family members. Perceptions are just as much a part of the legacy, therefore, as the assets and knowledge; if these were to end, so too would his legacy.

In our practice, such perceptions are continuously mobilized through the disclosure of the artist's œuvre. It could be argued, however, that these kinds of reflections do not belong in a catalogue raisonné. And we would agree: a catalogue raisonné is based on factual information about the material aspects of artworks and their ownership, exhibition and publication history. But perceptions do have a place in the research process and can add a new dimension to the basic facts. Significant in this regard is the critical reception of Vandenberg's work during his lifetime. It is this information that enables us to assess whether a reduced exhibition history for a certain time period is due to a decreased appreciation for his work or to a lack of knowledge on the part of the researcher. His relatives' perception of his state of mind might also help to date artworks, since we know, for example, that Vandenberg used newspaper clippings about the horrors of war at times when he was deeply affected by the world situation. Even current critical opinions as to the affinity between his œuvre and that of another artist might be a guide to possible joint publications in which they appeared.

*Perceptions*, in this sense, thus provide a rich source of iconological knowledge for the assessment of the material qualities of the assets and vice versa. Our initiatives to open up the artist's œuvre, during which we are particularly attentive to the perceptions that exist and arise about the artist, are therefore embedded in the wider catalogue raisonné project. Seminars, workshops and even exhibition inauguration speeches are always recorded for this reason and some of their transcripts are being published to make them accessible for further research<sup>15</sup>.



**Fig. 6** Héléne Vandenberghe introducing visitors to the œuvre of her father during Art Brussels, 2017.  
© Joke Floreal.

## Conclusion: consolidation and beyond

Outlining the historical development of our three core activities while focusing on the consolidation of information required for a catalogue raisonné, three key elements of Vandenberg's legacy were encountered along the way: assets, knowledge and perceptions<sup>16</sup>. These building blocks are by no means mere coextensive elements of his legacy but are mutually constitutive of it. Establishing a strict separation in their consolidation would therefore make no sense. The consolidation of the archives was for example needed to date his assets during their inventory while perceptions by his relatives about the artist's state of mind were equally important to date artworks.

In terms of an artist's legacy, the interconnectedness of assets, knowledge and perceptions may even call into question the vocabulary that is still prevalent in the art world today when speaking about estates. 'Estate' or 'artist estate' are legal terms that, when used in reference to artistic legacies, can reduce them to a set of inheritable assets<sup>17</sup>. This semantic reduction is being endorsed by the general conception of an estate as something fixed. A heritage set in stone, as if the original meaning of the Latin *status* – which translates as 'state' or 'condition', 'position', 'place' or even 'social condition' – still reverberates through the term<sup>18</sup>. Certainly this reduction of a legacy to an unchangeable entity is wrong. Even in its common-sense definition, a legacy is something that is surpassed. (McClellan 2018, 288) Legacy is derived from *legatus*, Latin for 'ambassador', 'envoy', 'legate' or 'deputy': figures that are delegated, that pass between persons or entities with assets, information or services<sup>19</sup>.

In the case of Vandenberg's legacy, this transfer, or *legatus*, was passed from the artist to his children. The foundation keeps this process of transference moving through initiatives rooted in generosity and reciprocity in the fields of conservation, research and disclosure. A *sine qua non* that keeps his legacy alive. These concepts also proved to be a heuristic principle in our embedded catalogue raisonné project, leading to the consolidation of assets, knowledge and perceptions. Entering the final phase of their consolidation, a methodological blueprint is being laid down that will progress the retrieval and registration of artworks, as well as their analysis and the synthesis of their data, to a digital catalogue raisonné. This methodology is being developed in parallel to the roll-out of our new database and in close collaboration with our partner institutions CKV (Flemish Centre for Artists' Archives), meemoo (Flemish Institute for Archives), S.M.A.K. (Museum of Contemporary Art, Ghent) and the University Library of Ghent.

## References

- Adam, Georgina. 2018. "Artists' Legacies, Authentication, and the Art Market: Not Always a Happy Ménage." In *Artist, Authorship & Legacy*, edited by Daniel McClellan, pp. 186-201. London: Ridinghouse.
- Battista, Kathy and Faller, Brian, eds. 2020. *Creative Legacies: Artists' Estates and Foundations*. London: Lund Humphries and Sotheby's Institute of Art.
- Battista, Kathy, Faller, Brian and Würtenberger, Loretta. 2020. "Interview with Loretta Würtenberger." In *Creative Legacies: Artists' Estates and Foundations*, edited by Kathy Battista and Brian Faller, pp. 36-44. London: Lund Humphries and Sotheby's Institute of Art.
- Hershkovitch, Corinne. 2018. "Brave New Art Market: Unsilencing the Authenticators." In *Artist, Authorship & Legacy*, edited by Daniel McClellan, pp. 217-227. London: Ridinghouse.

- Kuan, Christine. 2020. "Artists' Estates and Foundations: Art Image Licensing, Publishing, and their Impact on Artists' Legacies." In *Creative Legacies: Artists' Estates and Foundations*, edited by Kathy Battista and Brian Faller, pp. 137-148. London: Lund Humphries and Sotheby's Institute of Art.
- MacClear, Christy. 2020. "Defining Legacy: Fischl/Gornik, Rauschenberg, Noyes, and the Philip Johnson Glass House." In *Creative Legacies: Artists' Estates and Foundations*, edited by Kathy Battista and Brian Faller, pp. 101-112. London: Lund Humphries and Sotheby's Institute of Art.
- McClellan, Daniel. 2018. "Artists' Estates as Guardians of Artistic Legacies." In *Artist, Authorship & Legacy*, edited by Daniel McClellan, pp. 285-301. London: Ridinghouse.
- McNulty, Tom. 2020. "Archives and Personal Libraries." In *Creative Legacies: Artists' Estates and Foundations*, edited by Kathy Battista and Brian Faller, pp. 70-77. London: Lund Humphries and Sotheby's Institute of Art.
- Low, Megan and Grace, Jim. 2018. *Estate Planning for Visual Artists: A Workbook for Attorneys & Executors*. New York: Joan Mitchell Foundation; Boston: Art & Business Council of Greater Boston.
- Paschalidis, Iris and Vandenberg, Philippe. 2007 (14 May). *Conversation with Iris Paschalidis*. Unpublished.
- Prowda, Judith B. 2020. "To build a Foundation, You Do Not Start with the Roof: The Battle Over the Estate of Franz West, and Afterthoughts on Planning Ahead." In *Creative Legacies: Artists' Estates and Foundations*, edited by Kathy Battista and Brian Faller, pp. 124-136. London: Lund Humphries and Sotheby's Institute of Art.
- Richard, Ann-Marie. 2020. "Artists' Estates: Tiers of Valuation and Complications." In *Creative Legacies: Artists' Estates and Foundations*, edited by Kathy Battista and Brian Faller, pp. 60-69. London: Lund Humphries and Sotheby's Institute of Art.
- Würtenberger, Loretta and von Trott, Karl. 2016. *The Artist's Estate: A Handbook for Artists, Executors, and Heirs*. Berlin: Hatje Cantz.
- Zagha, Muriel. "In the name of the father." *Elephant* (Spring 2017): 192-199.

---

 NOTES

- <sup>1</sup> For the most recent monograph on the oeuvre of Philippe Vandenberg read: Wouter Davidts (ed.). 2017. *Philippe Vandenberg: Absence, etc.* New York: Hauser & Wirth Publishers.
- <sup>2</sup> The possible consequences of a failing legacy planning are eloquently discussed in Megan Low and Jim Grace (2018, 11-13). The case of Franz West (1947-2012) is also discussed as a key example in this sense by Judith B. Prowda (2020, 124-136).
- <sup>3</sup> The Andy Warhol Foundation sponsors the ongoing catalogue raisonné of Andy Warhol. Five volumes have appeared up until this day (Georg Frei, Sally King-Nero and Neil Printz. 2002-2018. *The Andy Warhol Catalogue Raisonné*. Vol. 1-5. London and New York: Phaidon). The Roy Lichtenstein catalogue raisonné is incorporated in the operations of the Roy Lichtenstein Foundation and will be published online upon its finalization. More information in URL: <https://lichtensteinfoundation.org/catalogue-raisonne/> (Last access: 26 March 2021). A comparison between America and Europe in terms of the professionalization of estates and foundations can be found in: Kathy Battista, Brian Faller and Loretta Würtenberger, "Interview with Loretta Würtenberger", in *Creative Legacies: Artists' Estates and Foundations*, 2020, 43.
- <sup>4</sup> For a selected overview of estates and foundations working on catalogue raisonné projects access the website of the Catalogue Raisonné Scholars Association: <http://catalogueraisonne.org> (Last access: 26 March 2021). For an extensive database of published and scheduled catalogues raisonnés access the website of the International Foundation for Art Research, URL: [http://ifar.org/cat\\_rais.php](http://ifar.org/cat_rais.php) (Last access: 29 March 2021).
- <sup>5</sup> Among these people were Joost Declercq (former director of Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle, and formerly affiliated with the Fondation Hartung Bergman, Antibes), Laurent Busine (former director of MAC's, Grand Hornu) and Philippe van Cauteren (director of S.M.A.K., Ghent), but also artists such as Dirk Braeckman, Berlinde De Bruyckere and Walter Swennen.



<sup>6</sup> For an in-depth elaboration of these three core areas of activity read: Low and Grace, *Estate Planning for Visual Artists*, 2018, 16-22.

<sup>7</sup> Christy MacClear adequately underlines the importance of articulating the key characteristics of one's legacy in her article in *Creative Legacies* (2020, 101-112): "One might ask—why does that matter, to be so focused on revealing characteristics of one's legacy? The answer lies in making sure that what any organization does, in support of a legacy, be considered with the lens of what defined that person best".

<sup>8</sup> For an in-depth overview of the division of labour between the three children read: Muriel Zagha, "In the name of the father", *Elephant* (Spring 2017): 192-199.

<sup>9</sup> In the words of Bryan Faller (2020, 21), the foundation is "cash poor but asset rich", a state of affairs he observed at many others foundations and estates.

<sup>10</sup> The relationship between archives and artistic legacies is discussed in: Tom McNulty, "Archives and Personal Libraries", in *Creative Legacies: Artist's Estates and Foundations*, 2020, 70-77; Würtenberger and von Trott, *The Artist's Estate: A Handbook for Artists, Executors, and Heirs*, 2016, 103-109.

<sup>11</sup> The University Library houses the archives of Belgian artists Raoul De Keyser (1930-2012) and Dan Van Severen (1927-2009), among others.

<sup>12</sup> The inventory of the archives can be accessed online on URL: <https://lib.ugent.be/nl/catalog/rug01:002305757> (Last access: 30 March 2021).

<sup>13</sup> In 2020, a website was created that consolidates the sources from the preliminary research for the exhibition: BOZAR—Center for Fine Arts, Brussels, *Philippe Vandenberg. Molenbeek*, 17 September 2020 – 21 January 2021. URL: <https://readymag.com/u3083945729/expoPhilippeVandenberg/> (Last access: 31 March 2021); Recent master theses departing from the archives include: Eléa De Winter, *De persoon, de werkplaats en de praktijk van Philippe Vandenberg via de fotografische portretten en studiozichten*, (Master's thesis, University of Ghent, 2021); Eva Lybeer, *Hoe kunnen we de stabiliserende effecten van het kunstenaarschap begrijpen vanuit het laatste onderwijs van Lacan? Op zoek naar een vierde element in de Borromeaanse knoop bij kunstenaar Philippe Vandenberg* (Master's thesis, University of Ghent, 2018).

<sup>14</sup> During our most recent workshop week *Drawing in Practice*, art students from erg—École de recherche graphique (Brussels), KASK—School of Fine Arts (Ghent), La Cambre (Brussels) and The Antwerp Royal Academy of Art dialogued with the graphic oeuvre of Philippe Vandenberg.

<sup>15</sup> The 2017 seminar was transcribed and published in the *Absence, etc.* monograph: Jo Applin, Anna Dezeuze, Maarten Liefoghe, Raphaël Pirenne and John C. Welchman, "Talking to the Work of Philippe Vandenberg", in *Philippe Vandenberg: Absence, etc.*, 2017, 145-160.

<sup>16</sup> Also Bryan Faller (2020, 18) touches upon these elements of an artist's legacy in his introduction to *Creative Legacies*: "We define and understand legacy in this context as the reputation and place in the art world in which an artist's work is thought of, discussed, and historically represented. This could commercially mean the artist's market [*Assets*, red.]. It could critically mean an artist's publication history [*Knowlegde*, red.] or how a critic or curator places the art into a narrative [*Perceptions*, red.]". In the same book Christy MacClear problematizes the notion 'legacy' from the viewpoint of the living will of artists. She distinguishes two key elements: "what you physically leave behind upon your death (artworks, archives, real estate); and how your work and ideas need to be described as a set of guiding values for others." (MacLear, 2020, 101).

<sup>17</sup> The confusion between the notions of 'estate' and 'legacy' is also treated in: Würtenberger and von Trott, *The Artist's Estate: A Handbook for Artists, Executors, and Heirs*, 2016, 17-18.

<sup>18</sup> According to the Online Etymology Dictionary, 'estate' comes from the early thirteenth-century Anglo-French 'astat' (rank, standing, condition) and the Old French 'estat' (state, position, condition, health, status, legal estate), which both derive from the Latin 'status' (state or condition, position, place, social position of the aristocracy). URL: <https://www.etymonline.com/word/estate> (Last access: 30 March 2021).

<sup>19</sup> 'Legacy', according to the Online Etymology Dictionary, comes from the late fourteenth-century 'legacie' (body of persons sent on a mission), which derives from the Medieval Latin 'legatia' and the Latin 'legatus' (ambassador, envoy, deputy). URL: [https://www.etymonline.com/word/legacy#etymonline\\_v\\_6654](https://www.etymonline.com/word/legacy#etymonline_v_6654) (Last access: 30 March 2021).

AUTHORS

## Authors (alphabetic order)

## Les auteurs (par ordre alphabétique)

### Amanda Herold-Marme

Docteure en histoire de l'art. Elle est spécialiste de l'art du 20<sup>e</sup> siècle, surtout pour les artistes espagnols à Paris et l'art autour de la guerre d'Espagne, l'exil républicain et la dictature franquiste. Ses dernières publications ont été éditées par des institutions comme le Musée national Picasso Paris, le Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) de Madrid, le musée Hyacinthe Rigaud de Perpignan, ou le Ministère de Justice espagnol. Elle enseigne l'histoire de l'art dans plusieurs universités à Paris tout en se consacrant également à la promotion des œuvres de Julio, Roberta et Joan González au sein de la Succession González.

### Ana Isabel Cruz Yábar

Conseillère Culturelle, spécialisée dans la gestion de collections photographiques et la planification successorale dans le domaine photographique. Elle est responsable du Fonds de dotation Magnum Photos, branche à but non lucratif basée à Paris de l'emblématique coopérative photographique. Tout au long de sa carrière à Paris, Berlin, Genève et Vienne, elle a travaillé comme gestionnaire de collection de photographies dans diverses institutions comme l'ONU. Elle a également participé à plusieurs publications et expositions, dont Urs Fischer (Kunsthalle Wien, 2012), William Burroughs (Kunsthalle Wien, 2012), Sergio Larrain (Arles, 2013) et Martin Parr, Méditerranée (Red Itiner Madrid, 2021).

### Ana Temudo

She holds a BA Degree in Fine Arts, a Postgraduate degree in Artistic Studies and a Master degree in Museology from the Faculty of Arts and Humanities of the University of Porto. She is currently a PhD student in Heritage Studies at the Portuguese Catholic University. In 2016, she won the APOM Award for Best Study in Museology (2016) with the master's thesis "Continuity and / or Rupture? Study of MNSR representation policies from 1950-1960 during the direction of sculptor Salvador Barata Feyo", developed from a collection study carried out at the Soares dos Reis National Museum (Porto). Since then, she has been involved in research projects in the field of museology and curating in national and international context. She is the co-author of two books, an exhibition catalogue, and the author of several articles published in national and international journals.

### Anna Schäffler

Dr Anna Schäffler is an art historian and curator based in Berlin. Her research focus lies on the theory and practice of contemporary art preservation at the intersection of art history, conservation and curating. Her publication *Die Kunst der Erhaltung* on posthumous

preservation practices of contemporary art is based on her long-term engagement with the estate of German conceptual artist Anna Oppermann (forthcoming; edition metzel). In 2018/19 she was Junior Fellow at the Forscherkolleg-Gruppe «BildEvidenz» at Free University Berlin. Anna is member of «Bundesverband der Künstlernachlässe», «Arbeitskreis Werkverzeichnis» as well as the Europe-wide research network «LACUNAE - Lasting Legacies: Contemporary Artists' Estates Between Public Heritage and Private Inheritance». Together with media conservator Andreas Weisser she is consulting public and private archives and museums on preservation strategies of their collections ([www.preservation.services](http://www.preservation.services)). In 2019 she co-founded Capri.Care, a non-profit initiative to promote sustainable and decentralised preservation policies ([www.annaschaeffler.info](http://www.annaschaeffler.info)).

### **Bernard Aubry**

Président du Cercle des amis de Guermaz. Il a découvert le peintre en 1974. Il est parti du corpus constitué par Pierre Rey et a contribué à le développer et à le mettre en ligne.

### **Caroline Mierop**

Architecte et urbaniste de formation, elle a un parcours professionnel qui la conduit de l'architecture, du patrimoine et de la rénovation urbaine à la direction d'institutions et de projets artistiques et culturels. D'abord associée aux travaux de recherche des Archives d'architecture moderne, elle dirige ensuite la Fondation pour l'Architecture à Bruxelles (1985-1992) puis la mission « 1999 Année de l'École de Nancy » à l'occasion du centenaire de ce mouvement artistique (Nancy, 1996-1999). Elle conduit en parallèle une carrière dans l'enseignement de l'architecture (1975-1996) à Bruxelles et, ponctuellement, en Europe et aux Etats-Unis. De 1999 à 2003, elle est membre du cabinet du Commissaire européen en charge de l'Education et de la Culture. Elle dirige ensuite, de 2003 à 2017, l'École nationale supérieure des Arts visuels de La Cambre à Bruxelles. Elle est aujourd'hui conseillère auprès de diverses institutions, associations et fondations, et préside le Fonds van de Velde – une association créée à son initiative en 2004.

### **Daniela Salazar**

Researcher, she completed her PhD by NOVA University in 2020. Her research project versed on the relation between the performance, performativity concepts and practices and the museum and curatorial contexts. She has published on performance art, relations between theatre and performance, the place of performance-based art in museums, and theatre and dance collections. She is now an independent curator and cultural producer, working on cultural projects with intergenerational communities outside of urban areas. She is programming the Cycling Museum and was responsible for the Sumol Museum programming between 2013 and 2015.

### **Ewa Ziemińska**

Docteur en histoire de l'art (l'Académie Polonaise des Sciences), conservatrice en chef de la collection de la sculpture au musée national de Varsovie. Elle a fait ses études à l'institut

d'histoire d'art à l'Université de Varsovie et à l'institut de recherches de la littérature à l'Académie Polonaise des Sciences. Elle est enseignante à l'Université de Varsovie l'Institute d'histoire de l'art. Elle a été commissaire de plusieurs expositions (entre autres Sarah Lipska dans *l'ombre du maître*, 2011 ; Rodin/ Dunikowski, *Visions de la femme*, 2016 ; Ivan Meštrović/ Jozef Piłsudski. *Histoire d'un monument*, 2018 ; Zamoyski sauvé, 2019), auteur de nombreuses publications et catalogues de l'exposition. Elle a été boursière du gouvernement français, de la Société Historique et Littéraire à Paris et de la Fondation de Lanckoronski. Elle est spécialisée dans l'art de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle, de la sculpture des XIXe et XXe siècles et les relations entre l'art polonais et français.

#### Françoise Py

Membre du Cercle des amis de Guermaz. Maître de conférences en histoire de l'art à l'université Paris 8, elle a produit des textes critiques et donné des conférences sur Guermaz. Elle a collaboré à l'organisation des expositions et à leur diffusion auprès des étudiants. Elle souhaite susciter de nouvelles recherches sur Guermaz.

#### Giulia Dore

Research Fellow at the University of Trento, Faculty of Law, where she teaches Copyright law and Art. She holds a Ph.D. in Comparative and European Legal Studies (Doctor Europaeus) and has an extensive international experience, mostly in the United Kingdom and the USA. Her research interests include the interplay of social and legal norms in the framework of intellectual property rights, the legal framework of arts particularly in copyright, the impact of digitisation on Galleries Libraries Archives Museums (GLAM) and cultural heritage, and the broader development of Open Science. She is currently involved in the EU Horizon 2020 project *reCreating Europe* (funded under grant agreement No 870626H2020) in the WP5 GLAM coordinated by the University of Trento. Among others, she is a member of *Fondation pour le droit de l'art* (FDA) and of *Institute of Art & Law* (IAL).

#### Hélène Vandenberghe

She has been co-director of the foundation dedicated to the work of her father, Philippe Vandenberg, since 2009. An art historian by training, Hélène began her career in 2000 as a curator at the Huis van Alijn, Ghent. In 2002, she co-founded the heritage weekend in Flanders and Brussels before taking up a position, in 2010, as advisor to the CEO of the Centre for Fine Arts (Bozar) in Brussels. Since 2016, she has worked as an adviser to the Institute for Artists' Estates in Berlin and lectures and consults on estate matters in Europe and the USA.

#### Hélia Marçal

Lecturer in History of Art, Materials and Technology at the Department of History of Art, University College London. She was awarded a European Doctorate from NOVA University (2018) for her study on intra-agential connections between conservation, performance art, and human and nonhuman agents. She has been publishing on performance art, embodiment, new materialism, museums and the public sphere, and ethics and social justice

in heritage conservation. Prior to her appointment, she was the Fellow in Contemporary Art Conservation and Research of the Andrew W. Mellon funded research project *Reshaping the Collectible: When Artworks Live in the Museum* at Tate. She has been the Coordinator of the Theory, History and Ethics of Conservation Working Group - International Council of Museums–Committee for Conservation (ICOM-CC) since 2016.

#### Jean-Claude Théodart

Secrétaire général du Cercle des amis de Guermaz. Il était un ami intime de l'artiste et des fondateurs de la Galerie Entremonde (1969-1981) qui lui consacrait une exposition annuelle. Pour permettre aux jeunes générations de garder la mémoire des artistes fondateurs de l'art moderne algérien, il a créé un site dédié au peintre, dont il assure la maintenance, et a établi un catalogue raisonné de son œuvre.

#### Jiří Pátek

Curator on Photography and New Media Collection at the Moravian Gallery in Brno, Czech Republic.

#### Johannes Muselaers

He holds a master's degree in Art History from the Catholic University of Leuven, Belgium. Working in the fields of iconology, hermeneutics and historiography, he wrote his thesis on the genesis of Georges Didi-Huberman's theory of the image. In 2017, he joined the Philippe Vandenberg Foundation where he serves as head of collections. From his practice at the Foundation, he advises foundations and estates on legacy management together with Hélène Vandenberghe.

#### Laura Castro

Assistant Professor at the School of Arts of the Portuguese Catholic University, of which she was director between 2013 and 2017. Researcher at the Research Centre for Science and Technology of Arts (CITAR) of the same School. PhD from the Faculty of Fine Arts of the University of Porto and Master in Art History from the Faculty of Social and Human Sciences of the New University of Lisbon. Between 1990 and 2006, she worked in the cultural sector. Develops curatorial activity, publishes articles on art books and essays in exhibition catalogs. Research interests: modern and contemporary art; exhibitions and museology; art, nature and landscape; public art. Member of APHA (Portuguese Association of Art Historians) and AICA (International Association of Art Critics).

#### Marie-Alice Loiseau

Historienne de l'art diplômée à l'École du Louvre (Master 2 - Diplôme de Recherche Appliquée, 2005 ; Master - Diplôme d'études supérieures de l'École du Louvre, 2002-2003). Collaboratrice du Fonds de Dotation Léon Delachaux depuis 2012, responsable de la création et administration de la base de données dédiée du Catalogue raisonné de Léon Delachaux. Elle a participé à la rédaction de la *Monographie* de l'artiste (2017) et à l'exposition qui lui a

été consacrée en 2014. Elle accompagne des projets de Catalogues raisonnés d'artistes, avec la solution CataloFile développée sous FileMaker.

#### Marie Delachaux

Venant du monde de l'agriculture (élevage), artistique (cinéma) et industriel. Elle a grandi parmi les œuvres de son arrière-grand-père Léon Delachaux (1850-1919), particulièrement proche de ses dessins. En 2012 elle crée un Fonds de Dotation dédié à cet aïeul, afin de retrouver sa vie et son œuvre. Depuis 2012, elle se consacre à cet objectif. En tant que présidente, elle en assure la gouvernance, le fonctionnement juridique et financier. Au fil du temps, elle a recruté une équipe jeune et compétente - tous les chercheurs sont issus de l'École du Louvre - et dirige la recherche. Avec l'ensemble de cette équipe, qui fonctionne de façon collégiale, elle organise et prévoit les divers événements ou travaux permettant de progresser vers les objectifs du Fonds.

#### Patrice Debré

Professeur de médecine à Sorbonne université et à l'APHP, membre de l'académie française de médecine, ancien ambassadeur pour le Sida et les maladies transmissibles. Il assure, avec Sylvie Debré-Huerre, la Succession de l'artiste Olivier Debré (1920-1999), un des tenants de l'abstraction lyrique.

#### Pierre-Emmanuel Perrier de la Bâthie

Ancien élève de l'École Normale Supérieure et de l'École du Louvre, Pierre-Emmanuel Perrier de la Bâthie est directeur de formation à l'Institut catholique de Paris. Il travaille sur les stratégies photographiques développées par les artistes du XX<sup>e</sup> siècle pour mettre en scène leurs propres mythologies artistiques et s'intéresse particulièrement à la remédiation de ces récits « photo-biographiques ». Ses recherches convoquent des notions de sémiologie, médiologie et narratologie, et mettent en avant les concepts d'acte créateur et de construction photogénique.

#### Rita Macedo

PhD, she is Assistant Professor at the Department of Conservation and Restoration, Universidade Nova de Lisboa (UNL). She is a member of the research group on Museum Studies of the Institute of History of Art. Since 2010 she has been involved in international networks, such as RICAC, a NeCCAR e Oral History in Conservation. She was researcher and beneficiary member of the NACCA Project, Marie Curie ITN project, funded by programme H2020 (2015-2019).

#### Rita Salgueiro

She is graduate in History of Art and holds a Master Degree in History of Contemporary Art, Universidade Nova de Lisboa (UNL). Currently, she is a PhD student with a grant funded by Fundação para a Ciência e a Tecnologia [Science and Technology Foundation], developing her research at the Department of Conservation and Restoration, UNL.

### Scarlett Reliquet

Scarlett Reliquet est historienne de l'art, spécialisée dans l'histoire des échanges artistiques transatlantiques de la première moitié du XXe siècle. Elle est l'auteur notamment d'une biographie du collectionneur et écrivain Henri-Pierre Roché et de l'édition avec Philippe Reliquet de la correspondance échangée entre Marcel Duchamp et Roché. Elle contribue régulièrement à la rédaction d'essais ou de notices sur les femmes artistes pour des catalogues d'exposition ou des dictionnaires. Elle est chargée de la valorisation de l'œuvre de la sculptrice Parvine Curie ( 1936- ) depuis 2010.

### Sofia Gomes

PhD student at the Conservation and Restoration Department, Universidade Nova de Lisboa (UNL), with a research grant funded by Foundation for Science and Technology. She holds a Master's degree in Conservation and Painting Techniques (2009). Since 2006 she has always been working in painting conservation. Her current research is on developing a documentation strategy and decision-making in the posthumous conservation of the art installations of Ana Vieira (1940-2016).



