



UNIL | Université de Lausanne

Unicentre

CH-1015 Lausanne

<http://serval.unil.ch>

2012

Daros Latinamerica.
Une collection d'art contemporain à l'ère de la globalisation

Cynthia Ramos Villalobos

Cynthia Ramos Villalobos, 2012, Daros Latinamerica. Une collection d'art contemporain à l'ère de la globalisation.

Originally published at : Mémoire de maîtrise, Université de Lausanne.

Posted at the University of Lausanne Open Archive.
<http://serval.unil.ch>

Droits d'auteur

L'Université de Lausanne attire expressément l'attention des utilisateurs sur le fait que tous les documents publiés dans l'Archive SERVAL sont protégés par le droit d'auteur, conformément à la loi fédérale sur le droit d'auteur et les droits voisins (LDA). A ce titre, il est indispensable d'obtenir le consentement préalable de l'auteur et/ou de l'éditeur avant toute utilisation d'une oeuvre ou d'une partie d'une oeuvre ne relevant pas d'une utilisation à des fins personnelles au sens de la LDA (art. 19, al. 1 lettre a). A défaut, tout contrevenant s'expose aux sanctions prévues par cette loi. Nous déclinons toute responsabilité en la matière.

Copyright

The University of Lausanne expressly draws the attention of users to the fact that all documents published in the SERVAL Archive are protected by copyright in accordance with federal law on copyright and similar rights (LDA). Accordingly it is indispensable to obtain prior consent from the author and/or publisher before any use of a work or part of a work for purposes other than personal use within the meaning of LDA (art. 19, para. 1 letter a). Failure to do so will expose offenders to the sanctions laid down by this law. We accept no liability in this respect.

UNIVERSITÉ DE LAUSANNE
FACULTÉ DES LETTRES

Maîtrise universitaire ès lettres en Histoire de l'art

Daros Latinamerica.
Une collection d'art contemporain à l'ère de la globalisation

par

Cynthia Ramos Villalobos

Sous la direction du Professeur Kornelia Imesch Oechslin

Et l'expertise du Professeur Régine Bonnefoit

Session d'automne 2011

Remerciements

J'adresse ma reconnaissance sincère à toutes les personnes qui m'ont soutenue pendant l'élaboration de ce mémoire.

Je tiens, particulièrement, à remercier Madame la Professeur Dr. Kornelia Imesch Oechslin, directrice de mémoire, pour sa disponibilité, sa générosité et sa sensibilité. J'exprime aussi ma gratitude à Madame Dr. Régine Bonnefoit qui assure l'expertise lors de la soutenance de ce travail.

Je remercie également toute l'équipe de la collection Daros Latinamerica. Leur hospitalité, leur ouverture et leur intérêt m'ont été d'un grand secours. Je remercie sincèrement Monsieur Dr. Hans-Michael Herzog, directeur de Daros Latinamerica, pour sa disponibilité, pour m'avoir permis d'utiliser des données indispensables au développement et à l'illustration de ma recherche. De même, j'exprime une pensée particulière à Felicitas Rausch ; en plus de ses suggestions avisées, ses explications m'ont apporté des éclaircissements essentielles à la compréhension du fonctionnement de la collection. Puis, je remercie tous ceux qui ont pris de leur temps pour me parler de leur fonction au sein de l'institution et qui sont parfois, même venu de leur plein gré, m'apporter des informations supplémentaires, je pense à Miriam Mahler, Katrin Steffen, Mélanie Zraggen, Domingo Ramos, Nadja Graf et Miranda Fuchs. Et bien sûr, mon plus grand merci à Regina Vogel, bibliothécaire de la collection, qui m'a non seulement accueillie et introduite à toute l'équipe, mais qui a tout fait pour me faciliter l'accès aux documents, combler mes lacunes et corriger mes nombreuses erreurs.

Table de matières

	Page
INTRODUCTION	7
1. COLLECTIONNER DE L'ART CONTEMPORAIN	13
1.1 « Collectionner »	14
1.2 Le modèle américain	16
1.3 Le collectionneur et le marché de l'art vers la fin du 20 ^e siècle	18
1.3.1 La globalisation de l'offre et de la demande	21
1.3.2 À propos des discours sur la globalisation dans l'art	23
1.4 La Suisse. Terre de marchands et de collectionneurs	24
1.4.1 L'art latino-américain en Suisse	27
1.5 Collectionner de l'art contemporain latino-américain	28
1.5.1 Vers un nouveau collectionnisme	31
2. DAROS	36
2.1 Les débuts de « Daros Collection »	37
2.1.1 Les collections « Daros »	38
2.1.2 « Daros Collection » aujourd'hui	40
2.2 Stephan Schmidheiny : industriel, philanthrope et collectionneur	42
2.2.1 La « Fundación Avina » et la culture	44
3. DAROS LATINAMERICA	47
3.1 Les débuts de « Daros Latinamerica »	47
3.1.1 « Une collection sans collectionneur »	50
3.2 Daros Latinamerica. De la « collection » à l'« institution »	51
3.2.1 Les lieux de Daros Latinamerica	52
3.2.1.1 Zurich	52
3.2.1.2 Rio de Janeiro	54
3.3 Particularités de la collection	55
3.3.1 Présentation et critères de sélection	57
3.3.1.1 Axe géographique	58
3.3.1.2 Axe esthétique	58
3.3.1.3 Axe chronologique	59
3.3.1.4 Quant aux intentions	61
3.3.2 Daros Latinamerica et l'Amérique latine	63
3.4 Daros Latinamerica et l'art latino-américain du 20 ^e siècle	67
3.5 Daros Latinamerica. Quelques chiffres	74
3.5.1 Les pays, les artistes, les œuvres	75
3.5.2 Les activités de Daros Latinamerica	82
3.5.2.1 Les expositions (Daros Museum Zürich / extra-muros)	82
3.5.2.2 Les activités parallèles aux expositions	85
3.5.2.3 Les publications	86
3.5.2.4 Les prêts	88
3.6 À propos des stratégies de légitimation	90
CONCLUSION	97
BIBLIOGRAPHIE	101
ANNEXES (tableaux et illustrations)	119

INTRODUCTION

Cette recherche prend comme cadre d'étude la collection Daros Latinamerica. Avec son siège principal à Zürich, Daros Latinamerica est la collection privée d'art contemporain latino-américain la plus importante en Europe. Il s'agira ici non seulement de reconstituer les circonstances de sa création et de présenter les traits principaux de son évolution et de son état actuel, mais surtout de mettre en lumière la façon dont elle est pensée, structurée et comment elle se projette dans le futur. Il n'est sûrement pas anodin qu'en l'an 2000, dans une époque marquée par la « globalisation », un industriel suisse et sa femme décident de former un ensemble d'art contemporain provenant d'une région considérée comme « périphérique ».

Le collectionnisme, en tant que phénomène social, est lié à l'époque, au lieu, au marché, aux critères de jugement prédominants, aux besoins de reconnaissance et à l'histoire même de cette pratique. Par la variété des rapports dont la collection se sert pour s'instituer et pour exister, elle témoigne des forces sous-jacentes qui animent le monde complexe de l'art.

Dans le contexte de la recherche en art contemporain, la collection Daros Latinamerica, par son statut unique et les défis qu'elle assume, constitue un objet d'étude privilégié. Par les objets collectionnés, on peut accéder à une partie de l'historiographie de l'art contemporain latino-américain et percevoir alors quelques aspects de son évolution. Par les discours qu'elle tient sur elle-même et sur ses objets, la collection peut refléter les intérêts du collectionneur, sa vision sur les objets qu'il choisit et les critères d'inclusion et d'exclusion appliqués. Par les activités qu'elle réalise, la collection peut confirmer les usages actuels dans la promotion et l'établissement de valeurs dans l'art contemporain. Par son statut, en tant que collection européenne d'art latino-américain, elle peut dévoiler certains traits des rapports « Nord-Sud » qui ont une longue histoire chargée de toutes sortes de déséquilibres – économiques, culturels, politiques et idéologiques. Par les projets qu'elle développe en Amérique latine, la collection peut montrer comment elle se projette dans le futur et comment elle compte obtenir une place au sein du système de l'art contemporain latino-américain.

Je m'appuierai sur l'historiographie institutionnelle pour dégager les traits principaux de la collection Daros Latinamerica et avec une approche socioculturelle, je tenterai de comprendre

son intégration dans une histoire de l'art global. Cette tentative pose quelques soucis méthodologiques, car dans le domaine de l'art contemporain, les démarches pluridisciplinaires qui considèrent les aspects sociologiques de la production artistique et qui s'appuient sur des éléments économiques, culturels et politiques sont très récentes et commencent seulement à se hisser en tant que discipline d'étude¹. Il m'importe également d'essayer d'éclaircir dans quelle mesure ce type de collectionnisme, issu d'une nouvelle cartographie de l'art, participe à la construction de l'histoire actuelle ou s'il est un simple effet du marché mondialisé.

À ma connaissance, il n'existe aucun travail de recherche publié sur la collection Daros Latinamerica. Mes sources se limitent aux éditions de la collection, aux entretiens réalisés par mes soins et aux documents mis à disposition par la collection². Bien qu'on ne trouve pas de littérature scientifique sur cette collection suisse, quelques publications – entretiens, discours du directeur de la collection et préfaces de catalogues d'exposition – ont été d'une grande utilité³ ; cependant, elles rendent compte surtout de l'image que la collection donne d'elle-même. En outre, de très nombreux articles journalistiques concernant les différentes expositions réalisées par Daros Latinamerica ont été publiés.

Il est à remarquer que le collectionnisme spécialisé en art latino-américain est l'objet d'un intérêt grandissant, surtout aux États-Unis. Or, malgré les ressemblances – même type d'objet collectionné –, des rapprochements hâtifs peuvent s'avérer périlleux, car la dynamique américaine vis-à-vis du reste du continent révèle d'autres enjeux qui renvoient surtout à l'histoire des rapports entre les différentes Amériques (du Nord, Centrale et du Sud), aux intérêts économiques et stratégiques des collectionneurs et aux revendications politiques et culturelles de la communauté latino-américaine aux États-Unis (Ramírez, 2002).

Il est hors de mes moyens de traiter un certain nombre de sujets qui, bien qu'ils soient liés aux questionnements soulevés par une collection d'art latino-américain, sortirait du cadre de cette recherche par l'ampleur de l'étude que cela impliquerait. Ainsi, je ne traiterai pas les

¹ À propos des spécificités de la recherche sur l'histoire de l'art contemporain, voir par exemple : Vaisse, 2010, Scheller, 2010, Elkins, 2007, Bertrand Dorléac, 1997, Heusser, Imesch, 2004. Pour une approche plus sociologique ou culturelle de l'art, voir : Marontate, Quemin, 2002, Heinich, 1999, Heinich, 2001, Becker, 1988, Zijlmans, Damme, 2010, Gervereau, 2003, Benayada, Brunet, 2006.

² Notamment : les listes d'achats par année, les statistiques de visites aux expositions et les archives des articles apparus dans la presse. Autrement, la collection Daros Latinamerica met aussi à disposition du public sa bibliothèque qui compte plus de 6'000 ouvrages sur ses artistes et sur l'art latino-américain contemporain. Cela dit, je n'ai pas eu accès aux documents ni aux archives de la Daros Latinamerica AG qui reste une entreprise privée.

³ Voir : Wallace, 2006, Golinski, 2007, Herzog, 2004, Herzog, 2005, Herzog, 2008, Herzog, 2009, Menezes, 2008, Sredni de Birbragher, 2003, Weskott, 2009.

problématiques engendrées par la terminologie « art latino-américain »⁴, ni sur les débats concernant la globalisation culturelle⁵, ni sur la critique d'art en Amérique latine⁶.

Savoir si, au niveau identitaire, on peut véritablement parler d'une « Amérique latine » demande de s'intéresser à un débat extrêmement complexe qui peut remonter à l'époque des indépendances au 19^e siècle (Gaitán, 2006). Le terme, qui date de l'époque napoléonienne, a été constamment questionné. Lors des préparatifs du 500^e anniversaire de l'invasion européenne, plusieurs nouveaux noms ont été avancés, mais ils posaient tous le même inconvénient : aucun ne réussissait à représenter un territoire de 20 045 636 km², où habitent, aujourd'hui, 571 millions de personnes appartenant à des centaines de groupes ethniques. Comme toute étiquette, l'embarras réside dans le souhait de trouver une réalité homogène derrière un mot⁷. La communauté imaginaire qu'implique l'Amérique latine est constituée de nombreux nationalismes et d'îlots culturels qui ne remettent pas réellement en question le terme « Amérique latine » – chéri par les uns, abhorré par les autres, mais qui laisse indifférent la plupart. À cette réalité, il faut encore ajouter les 30 millions de personnes d'origine hispanique habitant aux États-Unis (Mosquera, 2003). Ils forment aujourd'hui la communauté de « latinos », qui, avec plus de moyens et moins encombrée par les nationalismes, produit une abondante littérature sur la culture latino-américaine ; ce qui, à bien regarder, peut refléter des ambitions particulières et poser encore d'autres problèmes (Mato, 2002).

Concernant la critique latino-américaine d'art, les lignes de pensées sont difficiles à cerner car, pendant longtemps, la critique a été monopolisée par la littérature et la politique⁸. Dans les années 1960 surgissent enfin les premières voix de spécialistes prônant un art libéré de toute influence extérieure et véritablement latino-américain⁹. Mais, à cette époque les discours

⁴ Au sujet de la pertinence du terme « art latino-américain », voir par exemple : Manrique, 1980, Romero-Brest, 1975, Escobar, 2001, Peluffo Linari, 2001, Ybarra-Frausto, 2002, Jiménez, 2001. Gerardo Mosquera préfère parler d'un « art depuis l'Amérique latine » que d'un « art latino-américain », voir : Mosquera, 2003, Mosquera, 2009. Pour une étude plus ample sur le problème de l'identité latino-américaine, voir : Pérez, 1997, Mosquera, 2001, Power, 1999, Mignolo, 2005.

⁵ À propos de la globalisation, l'art en Amérique latine et, plus largement, la culture comme phénomène « global », voir : García Canclini, 1992, Yúdice, 2003, Mosquera, 1995b, Hernández, 2002, Guash, 2004, Jiménez, Castro, 1997.

⁶ Voir : Mallet, 1996 et Mosquera, 1995. Pour une étude un peu plus conséquente sur la critique sud-américaine, voir : Giunta, Malosetti Costa, 2005, Giraldo, 2007.

⁷ Cependant, le nom « Abya Yala », proposé en 1992 pour nommer les Amériques, trouve peu à peu des adeptes. *Abya Yala* ou « terre dans sa pleine maturité » a été proposé par Takir Mamani, leader indigène aymara appartenant aux Kunas du Panama. Voir l'article d'Attac France : Mendez, Denise, « La renaissance politique des Amérindiens et l'altermondialisme », publié le 10 août 2008, tiré de : <http://www.alterinter.org/article2367.html>, consulté le 15 novembre 2011.

⁸ On se réfère aux écrits de José Martí (1853-1895), Ruben Darío (1867-1916) et José Enrique Rodó (1875-1917) entre autres (Bensoussan, 2011). Dans le cas de l'Amérique latine, il faut toutefois distinguer le modernisme en littérature (fin du 19^e siècle), le modernisme dans l'art (dès années 1920) et la « critique moderniste » (dès années 1960), voir : Giraldo, 2008.

⁹ On pensera surtout à Marta Traba (1930-1983) et son livre *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas* publié en 1973, à Juan Acha (1916-1995) et son article de 1977 « Hacia una crítica de arte como productora de teorías » et à Damián Bayón (1915-1995). Et du côté de la critique lusophone, voir l'apport de Frederico Morais. On consultera « Art

restent très influencés par une vision sociale politiquement alignée. D'une certaine manière, il était autant question d'art que de politique culturelle. Puis, vers la fin des années 1980, les « études culturelles » font basculer la critique d'art et en conséquence les objets d'étude, les méthodes et les perspectives d'analyse¹⁰. Finalement, à quelques exceptions près, le commentaire réalisé par des experts sur l'art latino-américain s'est peu chargé des affaires purement critiques et esthétiques ; il a toujours été pris par les tiraillements qu'implique l'échange culturel avec d'autres régions¹¹.

Il n'est donc pas étrange que les débats sur la globalisation des mondes de l'art aient, en Amérique latine, une place toute particulière puisque certains points de vue trouvent de très vieux échos¹². Ces aspects, qui relèvent au fond d'un « multiculturalisme » séculaire et complexe, sont donc trop vastes pour pouvoir les traiter dans cette étude. Ils devraient, cependant, être pris en considération dans une recherche plus étendue, car les problématiques liées à l'art contemporain latino-américain leur sont redevables¹³.

Étant donné qu'aucune étude n'a été réalisée sur l'ensemble des œuvres collectionnées par la Daros Latinamerica, j'ai donc procédé, tout d'abord et de façon systématique, par la constitution d'un corpus statistique capable de révéler l'évolution et l'état de la collection. Ceci a demandé plusieurs mois de travail, car il fallait créer entièrement la base de données. Une partie de l'information a été tirée du site Internet de la collection qui, au milieu de la recherche, a été complètement refait. Certaines informations ont, bien sûr, été modifiées et d'autres ont été complétées. Parfois, pour l'établissement d'un seul tableau, il a fallu trier les informations de 350 pages A4 fournies par la collection, trouver les erreurs sur plus de mille œuvres, transposer les

Criticism in Latin America » de Juan Acha publié en 1983 par le Swiss Institute for Art Research (Heusser, Rodríguez, 1983 : 8-10). Voir aussi : Giraldo, 2007, Traba, 2005, Fevre, 1980, Traba, 1994. Sur la critique actuelle, voir : Mallet, 1996, Mosquera, 1995.

¹⁰ Intégrant à la critique traditionnelle latino-américaine le structuralisme, la pensée postmoderniste, postcoloniale et les études de genre, les « études culturelles latino-américaines » ont gagné beaucoup de terrain dans les facultés de sciences humaines surtout au Chili, en Argentine et au Mexique. Les spécialistes observent alors l'art comme un phénomène culturel parmi d'autres. Pour l'Amérique latine, on se réfère, par exemple, aux contributions de Beatriz Sarlo, Nelly Richard, Néstor García Canclini et George Yúdice. Voir : Hernández, 2002, Ríos, 2002, Castro-Gómez, Mendieta, 1998, Yúdice, 2003.

¹¹ Aujourd'hui encore les critiques restent très influencés par les problématiques issues des réflexions sur la « globalisation culturelle ». Voir : Mosquera, 2001, Jiménez, Castro, 1997. En outre, il est à remarquer que la « nouvelle » vague des expositions et des études sur l'art latino-américain – suite au « boom » commercial des années 1980 – est souvent le fruit des centres de recherche et des musées américains, en coopération parfois avec des spécialistes latino-américains, voir : López, 2010, Ise, 2007. Voir aussi : Sullivan, 1996, Ades, 1989, Lucie-Smith, 1994, Ramírez, Olea, 2004.

¹² Voir : Gruzinski, 2004. Sur les débats plus récents, lire le survol théorique d'Andrea Giunta « Post-colonialismo : el debate desde Latinoamérica », publié en 2007 dans le dossier « Globalización y Post-colonialismo. Los nuevos lugares de la cultura », in *Exit Express*, n° 25, pp. 12-13.

¹³ Pour les raisons déjà citées, je ne commente pas un certain nombre de termes qui sont problématiques et qui mériteraient pourtant des éclaircissements. Je me limite à les mettre entre guillemets. C'est le cas de concepts tels que « périphérique », « occidental », « non-occidental », « Nord-Sud », « local/global », etc. De même, j'ai opté pour l'utilisation – fautive – du terme « Américains » pour me référer aux « Étatsuniens », car les déclinaisons en français posent souvent problème.

nouvelles données sur un tableau de base qui donne enfin les éléments nécessaires pour pouvoir gérer l'information et créer le tableau qui se trouve dans l'annexe. Malgré mes soins, il est possible que des erreurs subsistent.

Le travail se développe méthodiquement du global au spécifique, posant d'abord quelques bases pour la compréhension générale du sujet, pour ensuite analyser les spécificités de la collection Daros Latinamerica. Ainsi, la première partie tentera de rendre compte des aspects liés aux caractéristiques du système de l'art contemporain durant la deuxième moitié du 20^e siècle. Cette première partie tient compte du marché de l'art, du collectionnisme spécialisé dans l'art contemporain, des traits particuliers qui se greffent au système de l'art devenu « globalisé » et du caractère unique que prend le collectionnisme spécialisé dans l'art latino-américain. Par la suite, il sera question de reconstituer les circonstances de création de la collection Daros Latinamerica qui, tout au début et pendant peu de temps, a fait partie d'un projet culturel très ambitieux mené par les collections Daros. La troisième partie du travail se concentre sur la collection d'art latino-américain, son histoire, ses caractéristiques et les moyens mis en place pour légitimer leurs choix et s'imposer peu à peu comme « autorité » dans leur spécialité¹⁴.

¹⁴ Un dernier avertissement me semble encore pertinent. On remarquera que de nombreux textes consultés sont écrits en espagnol, en portugais du Brésil, en anglais ou en allemand. Pour l'allemand, aucune traduction écrite n'a été faite. Par contre, pour les trois autres langues, j'ai réalisé moi-même les traductions. Or, non seulement on sait que les nuances d'une langue sont difficilement traduisibles, mais de plus, les articles étaient souvent bilingues (anglais, espagnol), et les deux versions comportaient déjà de légères différences. La traduction en français est devenue, parfois, une sorte de synthèse qui pourrait s'avérer légèrement faussée, car doublement interprétée. On sentira peut-être ces décalages, qui me semblent toutefois intéressants, puisqu'ils mettent en exergue les difficultés de toute tentative globalisante et multiculturelle.

1. COLLECTIONNER DE L'ART CONTEMPORAIN

Le rassemblement d'un groupe d'objets singuliers, en tant que pratique humaine, est connu depuis la préhistoire. Mais, les premières collections particulières – le « cabinet de curiosités » – apparaissent au courant du 14^e siècle¹⁵. Grâce au commerce et à l'humanisme, on voit se développer le personnage social correspondant au « collectionneur » et le lieu particulier où les objets sont investis de leur sens nouveau : le cabinet d'étude ou *studiolo*. Durant les siècles suivants, cette pratique se spécialise et se diversifie. Collectionner devient alors un exercice savant qui reflète les aspirations de plus en plus encyclopédiques de la classe aisée. Les nobles, qui possédaient de très riches collections, construisent et aménagent des galeries pour accueillir et montrer leurs œuvres. Plus tard, ce sont les grandes collections – royales entre autres – qui donnent naissance aux premiers grands musées publics. Au 19^e siècle, ces temples de connaissance s'instituent en gardiens et transmetteurs de la norme ; ils conservent, classent, étudient, montrent et fabriquent l'histoire officielle¹⁶. Depuis cinq siècles, la collection cristallise les valeurs culturelles de son époque. Ainsi, loin d'être banal, le collectionnisme – et tout le système qui l'accompagne – est un phénomène qui met en lumière les rapports entre la sphère publique et la sphère privée. Comme une sorte de sismographe, il serait à même de faire transparaître des aspirations inavouées, des tensions sous-jacentes et des luttes de pouvoirs particulières.

La collection d'art contemporain, elle, est redevable des transformations survenues au 19^e siècle. Avec les changements engendrés par l'industrie, le progrès technique, le commerce et la démocratisation, des nouveaux paradigmes prennent place dans le système de l'art et modifient la pratique de la collection¹⁷. La galerie d'art comme espace de monstration, de marché, d'échange et de légitimation devient la base de la nouvelle organisation marchande fondée sur le principe d'innovation et de rupture avec le canon précédent. Désormais, l'artiste doit faire preuve de génie – plutôt que de maîtrise – et le marchand se doit de le découvrir et le

¹⁵ Les trésors sacrés existaient depuis des siècles, mais le « cabinet de curiosités » n'est attesté que depuis le 14^e siècle. Concernant le développement du collectionnisme et du musée, voir : Pomian, 1992, Pomian, 2003, Bonfait, 2010, Bennett, 1995.

¹⁶ La collection dans sa forme « moderne » – d'abord rassemblement des Antiquités – surgit à la fin du 15^e siècle (Pomian, 1992). Avec l'essor des collections s'élabore une littérature sur les artistes et les objets. Ces traités sont essentiels pour l'élaboration de l'histoire de l'art ; en font partie : « Le Vite de' più eccellenti pittori... » (1550) de G. Vasari et « Considerazioni su pittura » de G. Mancini écrite aux alentours de 1621 et considérée comme le premier traité du collectionnisme (Bonfait, 2010).

¹⁷ Pour le développement du système de l'art contemporain, voir : Moulin, 1986, Hoog et Hoog, 1991, Moulin, 1992, Moulin, 2009, Cauquelin, 2007, Moureau, Sagot-Duvauroux, 2010, Michaud, Moulin, 2010.

promouvoir. Preuve du succès de cette nouvelle structure, au cours du 20^e siècle, le nombre de galeries explose¹⁸. Après la Deuxième Guerre mondiale, cette augmentation encourage fortement la concurrence et avec l'internationalisation du marché, on voit surgir d'autres lieux de légitimation répondant aussi bien aux besoins du marché qu'aux exigences de la vie moderne avide de nouveauté et du spectaculaire. Ainsi, les biennales et les foires d'art internationales – dans la lignée des expositions universelles et des salons spécialisés – assument un rôle déterminant dans la constitution des spécificités du monde de l'art contemporain. Ces nouveaux lieux de l'art sont devenus des passages obligés des amateurs et des spécialistes¹⁹. Dans les galeries, les biennales, les foires internationales et les maisons de vente aux enchères se négocient les objets qui font du collectionneur d'art contemporain un être pour le moins particulier. Et sa « particularité » vient du fait que sa collection est associée au présent, à la spéculation financière et à l'éclatement géographique des lieux voués à l'art²⁰. Ces traits spécifiques engendrent quelques glissements de sens. Ainsi, la collection d'art contemporain non seulement s'éloigne légèrement du sens général de « collectionner », mais aussi de ce qui fut pendant quelques siècles une pratique exclusivement érudite.

1.1 « Collectionner »

Selon *Le Dictionnaire culturel en langue française*, le terme « collection », attesté dès 1371, dérive du latin *collectio* qui signifie « action de réunir ». Dans son sens général, le terme désigne alors la « réunion d'objets, concrets ou abstraits »²¹. Dès 1755, dans son acception la plus courante, la collection désigne la « réunion d'objets ayant un intérêt esthétique, scientifique, historique, ou une valeur provenant de la rareté ». Sur le plan lexical, aucune distinction n'est faite selon le type d'objet collectionné. La valeur économique des objets est prise en compte dans la version de 1989 du *Grand Larousse Universel* où on lira sous « collection » : « réunion d'objets rassemblés et classés pour leur valeur documentaire,

¹⁸ Alors qu'au début du siècle, on ne comptait qu'une poignée de galeries en France, en 1980, 500 galeries cotisaient à la Maison des artistes. Puis, entre 1980 et 1995 le nombre de galeries passe de 500 à environ 1 125. Cela fait en moyenne 3,5 nouvelles galeries par mois. Le nombre se stabilise, puis augmente encore à partir de l'an 2000, atteignant 2 247 galeries en 2007, ce qui fait en moyenne 13,3 nouvelles galeries par mois (Moulin, 2009 : 83).

¹⁹ Concernant le rôle des biennales et des foires internationales d'art, voir : Baydler, 2004, Duve, 2009, Vogel, 2010, Ardenne, 2003, Allain Bonilla, 2010.

²⁰ À propos du collectionnisme en art contemporain, voir : Moulin, 1992, Moureau, Sagot-Duvaurox, 2010, Michaud, Moulin, 2010, Queminn, 2002, Lindermann, 2006.

²¹ Voir : Rey, Alain, *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2005, pp. 1655.

esthétique, pour leur prix, leur rareté, etc. »²². En effet, une définition générale n'éclaire pas assez sur les caractéristiques d'une collection d'art contemporain qui, dès le milieu du 20^e siècle, joint le milieu de la finance. Et c'est justement dans l'amalgame de passion, de prestige et de valeur financière que se joue l'essentiel de cette pratique contemporaine.

Cependant, il faut se souvenir qu'indépendamment des bénéfices économiques liés à la collection, le rapport que le collectionneur construit avec ses objets est souvent assez complexe. Jean Baudrillard, dans son livre *Le système des objets*, part de l'acceptation de l'objet comme « sujet d'une passion » pour faire une distinction fondamentale entre l'objet « pratique » et l'objet « pur ». Le premier a une fonction d'usage et par son statut social fait référence au monde ; ce sont tous des objets de notre quotidien. En revanche, l'objet « pur », séparé de sa fonction utilitaire par la valeur subjective attribuée par son propriétaire, ne renvoie qu'au propriétaire lui-même. Ce type d'objet – « pur » puisqu'il n'est plus utilitaire – est donc l'unité élémentaire de la collection. Cet objet « inutile » revêt alors d'un nouveau sens, octroyé par celui qui l'a sorti du quotidien. Mais encore, pour que la collection s'amorce véritablement, il faut que le sujet sente le besoin impérieux de posséder d'autres objets encore. C'est ainsi que, emporté par le caractère passionnel de son rapport subjectif et abstrait à l'objet, le possesseur devient collectionneur, car il ne peut se contenter d'un seul exemplaire. L'obsession déclenchée par le sentiment de possession l'oblige donc à amasser des objets de même nature. La collection implique donc la constitution d'un ensemble ordonné par une logique, celle de la série. Cela veut dire qu'à l'intérieur de l'ensemble, chaque unité renvoie aux autres unités, créant alors un système référentiel cohérent (Baudrillard, 1968). La logique interne tient, bien sûr, aux critères de sélection qui disent beaucoup du rapport « intime » établi entre le collectionneur et l'objet collectionné.

Ainsi, l'équivalence qui s'établit entre « sujet » et « objet » donne à la collection son caractère foncièrement personnel. Au contraire de la simple accumulation, « la collection, elle, émerge vers la culture : elle vise des objets différenciés, qui ont souvent valeur d'échange, qui sont aussi « objets » de conservation, de trafic, de rituel social, d'exhibition – peut-être même source de bénéfices. Ces objets sont assortis de projets. Sans cesser de renvoyer les uns aux

²² Voir : *Grand Larousse Universel*, tome IV, Paris, Larousse, 1989, pp. 2371. La version en ligne de l'encyclopédie Larousse spécifie que certains objets, comme ceux qui proviennent de l'art classique, s'adressent à des « amateurs cultivés alliant le plaisir esthétique au placement financier », tiré de : <http://www.larousse.fr/encyclopedie/nom-commun-nom/collection/35157>, consulté le 10 décembre 2010.

autres, ils incluent dans ce jeu une extériorité sociale, des relations humaines.» (Baudrillard, 1968 : 146). On commence alors à mesurer la complexité qui peut se dégager non seulement du discours particulier créé par le collectionneur à propos de ses objets, mais surtout du type de relation que ce discours peut entretenir avec l'extérieur, puisque quand « je » parle de « ma » collection, je parle en partie de moi-même. Ce type d'assimilation met l'objet en étroite dépendance avec la vie et avec la mort de son propriétaire. La collection serait donc investie d'une fonction touchant à l'au-delà, puisqu'elle « est » comme son créateur. Elle le représente et, symboliquement, elle se doit de le suivre, ou bien de survivre à son nom.

La collection d'art contemporain, même si elle peut s'inscrire dans le modèle anthropologique avancé par Baudrillard, va aussi de pair avec le développement du système marchand actuel. Paul Ardenne explique que « la vérité d'une collection réside autant dans ce qu'elle est – une collection au sens strict, un rassemblement d'objets – que dans les mobiles humains qui sont à son origine : la passion, le souci de la distinction, la fascination de la possession et le fétichisme, la capitalisation ». Et il poursuit, « l'intelligence du marché réside *in fine* dans sa capacité d'adaptation à ces mobiles disparates, dont la sanction est la vente » (Ardenne, 1992 : 340). Cela implique qu'à chaque époque correspond alors une « intelligence » marchande particulière qui ferait le lien entre la spécificité de la production artistique en cours et l'idéologie en vogue. À en croire François Pinault :

« Je suis un homme de notre temps et je suis profondément convaincu qu'il faut vivre au présent. On ne peut pas vivre constamment les yeux collés au rétroviseur, plongé dans la nostalgie du passé et dans des œuvres d'art qui ont déjà été sanctifiées. Le monde que nous connaissons est constitué du passé, du présent et du futur. Le passé, nous le possédons déjà, de sorte qu'il ne peut jamais présenter de risques. Le présent et l'avenir demandent un acte de création et laissent donc une place pour l'audace et l'aventure. En tant qu'homme d'affaires, je suis naturellement attiré par ce qui se fait aujourd'hui » (Lindermann, 2006 :198).

1.2 Le modèle américain

Or, collectionner de l'art d'« aujourd'hui » n'est pas toujours allé de soi. Il a fallu créer la structure et les critères idéologiques et esthétiques qui justifient et soutiennent la spécificité de cette pratique. Aux États-Unis, à la fin des années 1940, les éléments de base du système de l'art contemporain sont déjà bien solides : artistes, critiques, marchands et musées se relaient dans cette tâche. Avec la relance économique, des nombreux nouveaux riches deviennent des collectionneurs. Issus de la classe moyenne, ils soutiennent plutôt l'art traditionnel et l'art européen moderne – et par la même occasion, ils excluent les travaux des jeunes artistes qui,

représentant l'avant-garde américaine, refusaient le modèle parisien. Ces jeunes sont néanmoins soutenus par des galeries et des critiques qui utilisent tous leurs moyens pour convaincre le public et imposer la nouvelle génération. Pour venir à leurs fins, les commerçants utilisent le marketing et les critiques la rhétorique.

Selon Guilbaut, en 1946, James Thrall Soby, historien d'art et administrateur au Musée d'Art Moderne de New York, publie un article où il expliquait l'art et la manière de devenir collectionneur, distinguant entre le vrai collectionneur et le simple acheteur d'images. Le premier, poussé par l'individualisme de la société moderne, sans pouvoir se contenter de couvrir les murs de sa maison, achète plutôt « par amour et par nécessité intérieure ». Selon Soby privilégier l'art actuel est une affaire, certes risquée, mais qui procure une grande satisfaction. Il s'agit, au fond, d'oser le plaisir de se montrer au risque d'investir à contre-courant (Guilbaut, 1992).

Une autre stratégie, commerciale cette fois-ci, utilisée par des galeristes comme Peggy Guggenheim et Samuel Kootz, consistait à exposer des valeurs sûres européennes – Picasso, Mondrian, Léger entre autres – à côté des jeunes artistes américains comme Motherwell, Gottlieb, Hofmann, Holty. Par ce biais, les tableaux de jeunes peintres s'imbibaient de la valeur des artistes consacrés dans un processus d'équivalence non esthétique, mais symbolique. Dans la même logique, le galeriste Samuel Kootz, empruntant les codes du musée et de la publicité, organise des expositions dans un esprit d'avant-coureur qui lui assure un grand succès. Pour son exposition prospective *Talent 1950*, il choisit un titre attractif, offre une réception pompeuse, présente ses artistes ainsi que les artistes d'autres galeries et publie un catalogue homologué par Meyer Schapiro et Clement Greenberg. Selon Kootz, les jeunes artistes qu'il montrait à cette occasion sont ceux dont on parlera dans le futur. Ainsi, s'appuyant dans le présent et s'associant à la critique, la galerie se projette désormais dans le futur et s'octroie le poids idéologique du musée (Guilbaut, 1992).

Clairement, les différents acteurs du monde de l'art s'aperçoivent non seulement des avantages d'avoir l'audace de sortir des chemins battus, mais surtout de conjuguer leurs intérêts communs. Le réseau devient essentiel pour imposer leurs choix. Certes, le constat n'est alors pas nouveau²³. Au début du siècle, Paul Durand-Ruel avait déjà compris l'intérêt de se servir

²³ Selon Yan Gaillard dans son rapport de 1999, en réalité, le marché international des objets rares qui nourrit d'abord les cabinets de curiosités se développe depuis le 16^e siècle. Amsterdam et Londres dominent l'offre et la demande durant le 17^e

de ses contacts pour organiser lui-même des expositions à l'étranger, promouvant ainsi ses artistes à Londres, en Belgique et à New York. Durand-Ruel crée une politique marchande basée sur le réseau international et l'appel aux concours financiers extérieurs²⁴. Le catalogue d'exposition, sanctionné par le commentaire de l'expert, devient alors le support fondamental pour la promotion du travail artistique. Le marchand et le spécialiste ont désormais la tâche de statuer sur l'art et les artistes. Mais, il faut attendre les années 1950 pour que la politique d'internationalisation des structures marchandes dans l'art prenne son envol. À côté de Kootz et Peggy Guggenheim, il ne faudrait pas oublier Leo Castelli qui ouvre sa galerie en 1957. En peu de temps, le champ d'action de son entreprise éclate. Il se sert d'un complexe réseau culturel, mondain, médiatique et commercial développant surtout les *friendly galleries* à travers l'Amérique du Nord et l'Europe²⁵. Ces galeristes leaders, conjointement avec les musées, statuent sur la valeur financière et esthétique.

Dans une vie culturelle intense, modernisée par la technique et les moyens de transport, le prestige délaisse finalement le régionalisme et l'hérédité pour se réfugier dans une pensée qui, décrivant de nouvelles valeurs, se tourne vers l'avenir et vers le monde. De cette période surgit un nouveau groupe de connaisseurs rassurés par le système et renforcés par une « idéologie de 'liberté' » (Guilbaut, 1992). Dorénavant, encourager l'art local implique aussi de le promouvoir – et l'imposer – au-delà des frontières nationales.

1.3 Le collectionneur et le marché de l'art vers la fin du 20^e siècle

Durant la deuxième moitié du 20^e siècle, la finance, la mégalomanie et l'ouverture du marché modifient la pratique du collectionnisme. Dans les années 1950 commencent à se constituer les grandes collections comme celles de Guisepe Panza di Biumo et Peter Ludwig qui seront les modèles de collectionneurs des décennies suivantes, tels Charles Saatchi et François Pinault (Quemin, 2002). La passion confidentielle du collectionneur d'antan prend rapidement d'autres formes, dictées par le profit économique. Participant aux conseils d'administration

siècle, alors que Paris prend le relais au 18^e siècle. « Toutes les caractéristiques du marché de l'art, ses pratiques complexes se mettent en place à cette époque [18^e] et, notamment, des réseaux internationaux de marchants. (...) Ainsi, voit-on, à la fin du siècle, apparaître des professionnels de l'art, qui (...) fondent leur négoce sur des aptitudes commerciales et sur les capacités de connaisseur » (Gaillard, 1999).

²⁴ Pour le développement du système des galeries, voir : Moulin, 1986, Moureau, Sagot-Duvaurox, 2010, Hoog, Hoog 1991.

²⁵ Dans les années 1970, les 70% de ventes réalisées par ce galeriste provenaient des *friendly galleries*. Voir : Moureau, 2000 : 264. Castelli tire aussi parti de principes qui, au demeurant, restent d'actualité : l'élaboration d'un réseau de communication (informer et se tenir informé), la recherche du consensus (partage ou provocation d'une appréciation commune entre critiques, conservateurs, collectionneurs et autres galeristes) et le bouclage, qui permet enfin d'asseoir sa crédibilité et son prestige par la réussite des artistes, voir : Cauquelin, 2007 : 92-95. Voir aussi : Moureau, 2000 et Quemin, 2002.

des grands musées, les collectionneurs assurent la présence des artistes de leur collection dans les institutions de prestige augmentant non seulement leur cote sur le marché international, mais aussi la valeur de leur propre patrimoine. Le regain d'intérêt pour l'art se traduit aussi par la montée vertigineuse des prix lors de célèbres ventes aux enchères et par la « fièvre muséale » – augmentation nette de visites et de nouvelles constructions (Benhamou, 2008, Moulin, 2009). Enfin, les années 1990 sont bousculées par l'effet yo-yo de la spéculation financière, par les conséquences de la pensée postmoderniste et par l'élargissement géographique du monde de l'art (Michaud, 1989). Alors que l'essentiel du commerce se répartit entre New York, Londres, Cologne et Zürich, l'ouverture « mondiale » du marché de l'art provoque le foisonnement de foires et de biennales autour de la planète, diversifiant autant l'offre que la demande (Allain Bonilla, 2010, Bayler, 2004). Dans la collection d'art contemporain du dernier quart du 20^e siècle, on retrouve la passion du possesseur – finalement peu « intime » – mêlée au jeu et au risque, parfois dans un souci extrême de s'exhiber. Les grands événements artistiques deviennent aussi des moments privilégiés pour la *jet-society* de toute la planète²⁶.

Cependant, à l'aube du 21^e siècle, malgré le goût pour les mondanités, on pourrait déduire qu'il existe quand même des codes qui classent les « vrais » et les « faux » collectionneurs. Eli Broad, grand collectionneur américain, clarifie : « les gens savent que nous sommes des collectionneurs sérieux. Nous ne vendons pas, nous prêtons, et les œuvres vont finir dans des institutions publiques » (Lindermann, 2006 : 165). Comme Broad, d'autres bienfaiteurs envisagent leur collection comme un engagement envers l'art et les artistes. D'après Francesca van Habsburg « posséder de l'art est une énorme responsabilité à long terme vis-à-vis des artistes et de leurs œuvres ». Pour elle, un grand collectionneur est « quelqu'un qui trouve une stratégie innovante pour partager sa collection et qui a la confiance des artistes » (Lindermann, 2006 : 169, 173). Pour leur part, Eli Broad et sa femme ont défini leur engagement autrement. Voyant la difficulté des institutions étatiques à acquérir des œuvres, ils créent une fondation et proposent leur collection au public, multipliant les prêts institutionnels²⁷. Ce type de collectionneur entend, parfois, privilégier le contact direct avec l'artiste, participant si possible

²⁶ À propos du collectionnisme des années 1980 où se joignent l'art, la bourse et le prestige lié à la valeur financière, voir : Ardenne, 1992.

²⁷ Francesca von Habsburg, fille du baron Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza, finance, par le biais de sa propre fondation, des résidences et d'ambitieux projets d'artistes contemporains. Eli Broad est devenu membre des conseils d'institutions comme le Museum of contemporary Art de Los Angeles, le MoMA et Los Angeles County Museum of Art. Il a déboursé 60 millions de dollars pour la construction du Broad Contemporary Art Museum. Comme eux, d'autres collectionneurs interviewés par Lindermann mettent l'accent sur leur engagement cautionnant ainsi le système et ses multiples acteurs, voir : Lindermann, 2006.

au processus de création : position considérée alors privilégiée et sans doute associée, symboliquement, à l'accès à un certain au-delà par pure « contamination auratique ».

Il est aisé de déduire que, dans l'imaginaire collectif, le « vrai » collectionneur serait porté par une passion qui l'empêche de se séparer des œuvres acquises. Tandis que le « faux » collectionneur, en réinjectant les objets dans le marché – surtout par le biais des ventes aux enchères –, appartiendrait à une sous-catégorie intéressée non pas par l'art, mais par l'argent. De fait, il faut se rappeler que durant les années 1980, on observe à une bulle spéculative qui modifie de manière substantielle l'image du collectionneur. L'objet qui traditionnellement se voyait diminué de sa valeur utilitaire et marchande grâce à celui qui l'enlevait de la circulation pour lui donner une nouvelle fonction devient, au contraire, un véritable « outil pour se servir du monde » et accroître la fortune de son possesseur (Ardenne, 1992 : 346).

« Si Damian Hirst n'avait pas rencontré Charles Saatchi, à la fin des années 80, il n'aurait vraisemblablement jamais eu les moyens de plonger un requin dans le formol, avec le succès que l'on sait. (...) Lorsque l'artiste reçoit le Turner Price en 1995 (...), Saatchi n'est pas loin du comité d'attribution, membre de nombreux conseils de musées, éminence grise d'un système pluriel. Le prix a validé l'artiste, ses prix ont grimpé. Saatchi revend des pièces avec des profits gigantesques, faisant monter encore la cote de l'artiste » (Gaillard, 2008).

La précipitation des collectionneurs est symptomatique de tout le système qui ne fonctionnerait pas autrement. Au fond, les artistes ne sont pas les seuls à devoir faire preuve de génie, tous les acteurs participent au même marathon qui demande des réactions rapides et si possible de l'anticipation. Au milieu de cette course surgit le curateur qui devient une des figures les plus controversées. Parfois, c'est lui « la star » des événements culturels très médiatisés (expositions, foires, biennales). Le « faiseur d'expositions » prend un rôle si déterminant que souvent on parle de lui comme d'un créateur de modèles et de ruptures²⁸. Ainsi, les uns fabriquent, les autres présentent et certains achètent au plus vite, avant que les œuvres deviennent inabordables. « Dès lors qu'un mouvement apparaît au niveau international ou qu'un nouvel artiste vedette émerge, les responsables des grandes institutions sont condamnés (comme les marchands) à ne pas laisser le phénomène se développer sans y être associés. De la sorte, le succès va encore au succès puisque, dès lors qu'une institution importante émet un signal de reconnaissance, les autres institutions figurant parmi les plus reconnues ont toutes les chances de lui emboîter le pas. Le phénomène de labellisation est donc parfois très rapide » (Quemin, 2002 : 133).

²⁸ L'expression « faiseur d'exposition » a été utilisée par Harald Szeemann. Sur la problématique du commissaire, voir : Michaud, 1989, Glicenstein, 2009.

Sans pouvoir – ni vouloir – l’éviter, le collectionneur autant que les autres acteurs du monde de l’art ont été pris dans l’engrenage de la vitesse du monde libéral, de la finance et du spectacle forain de la fin de siècle. Après un tel tourbillon, tout pousse à croire qu’artistes, curateurs et collectionneurs tentent de revoir leur position. Au début du 21^e siècle, certains collectionneurs s’efforcent de se détacher de l’image de profiteur-spéculateur typique des années 1980 et 1990.

1.3.1 La globalisation de l’offre et la demande

Pendant les années 1980, le commerce de l’art avait donc poussé les limites de son savoir-faire à l’extrême. Toutes les pistes étant déjà parcourues, le pas suivant ne pouvait être autre que l’expansion territoriale. Comment comprendre qu’à un moment donné le système de l’art occidental, qui avait été monopolisé par quelques villes-phares et ses productions culturelles, se tourne tout à coup vers d’autres horizons ? En Europe, le moment clé reste l’exposition de Jean-Huber Martin, *Magicien de la Terre*, en 1989 au centre George Pompidou.

« Pour de multiples raisons, qui vont des besoins apparemment sans limites d’un marché de l’art toujours à la recherche de denrées nouvelles à la touristification effrénée du monde, du décollage économique de certains pays du tiers-monde au dégel politique qui défait petit à petit les blocs de la guerre froide, pour de raisons qui tiennent en tout état de cause fondamentalement aux changements techniques et technologiques du post-capitalisme, on s’est mis à rattraper le temps perdu. On a découvert les artistes latino-américains, les artistes indiens, les artistes aborigènes australiens, que sais-je encore ? » (Michaud, 1989 : 68-69).

En effet, on dirait que les « occidentaux » n’ont pas encore fini de découvrir et redécouvrir « les autres » – par ailleurs toujours les mêmes autres – et toujours et encore les uns motivés par de raisons économiques, les autres sous couvert de mille excuses et des centaines des bonnes raisons. Mais, avant *Magiciens de la Terre*, commerçants et institutions avaient déjà décidé de s’ouvrir à d’autres territoires. En 1978, Sotheby’s ouvre un département d’art latino-américain à New York. Christie’s fait de même en 1981. Cette année-là, Sotheby’s et Christie’s réalisent un bénéfice de 7 millions de dollars²⁹. Leur initiative s’adressait prioritairement aux collectionneurs latino-américains et nord-américains. En 1984, le MoMA montre *Le primitivisme dans l’art du XXe siècle*. En 1988, Sotheby’s fait les premières

²⁹ En 1990, les mêmes maisons font 40 millions de bénéfices dans les enchères d’art latino-américain. Même si les prix des œuvres restent très en dessous des prix d’œuvres similaires mais faites par des artistes nord-américains et européens, l’augmentation globale est sensible, voir : Gutiérrez Zaldívar, 1991, Adams, 2002.

enchères à Moscou. En 1988-89, la Biennale de Venise expose de très nombreux artistes « non-occidentaux ». En 1996, la FIAC invite les galeries coréennes. En 1999, l'art chinois marque les esprits pendant la Biennale de Venise. En 2000, Sotheby's crée la première vente publique d'art africain et d'art indien. En 2000 aussi à la Biennale de Lyon *Partage des exotismes* continue à explorer le champ de l'« autrui ». En 2002, la Documenta 11 engage comme directeur artistique l'Africain Okwui Enwezor. En 2005, le Centre George Pompidou organise une exposition dédiée exclusivement à l'art africain : *Africa Remix*. En 2006 les maisons de ventes aux enchères réalisent les premières ventes d'art du Moyen-Orient (Cauquelin, 2007, Moulin, 2009, Michaud, Moulin, 2010).

Bref, cette « ouverture », bien que suspecte, est un fait indéniable. Et elle représente, pour le collectionneur, un grand défi, puisque pour lui, il s'agit tout de même de constituer un ensemble personnel et cohérent au milieu d'une offre très diverse et pleine de risques. Alors que l'appréciation d'une œuvre ancienne repose sur un savoir érudit, l'expertise de l'art actuel se fonde sur l'accès à l'information (Moulin, 2009). Il faut être « parfaitement intégré au monde de l'art contemporain international, ce qui implique notamment de se déplacer beaucoup pour rencontrer ses pairs à l'occasion des grands rassemblements que constituent, en particulier, foire et biennales, ainsi que les inaugurations de nouveaux lieux d'exposition » (Quemin, 2002 : 136).

« Le marché semble plus vaste qu'il l'a jamais été depuis que je suis marchand d'art. (...) Le pourcentage de gens qui ont les moyens de collectionner de l'art et qui semblent vouloir le faire est plus important que jamais auparavant depuis que je suis dans les affaires ». Propos de Larry Gagosian (Lindermann, 2006 : 64).

« C'est un marché beaucoup plus vaste qu'il ne l'a été par le passé, qu'il s'agisse des collectionneurs, des galeries ou des artistes. Je pense que la qualité est élevée, mais la diversité est tellement énorme que les gens ont du mal à cerner ce qui est bon et ce qui ne l'est pas trop, parce qu'au début il est très difficile d'évaluer la qualité de certaines choses. » Propos du collectionneur Jean-Pierre Lehmann (Lindermann, 2006 : 187).

Quoi qu'il en soit, il est clair que le « processus de planétarisation du monde de l'art » – comme dirait Yves Michaud – ouvre de nouvelles voies pour les artistes, les critiques, les marchands, les curateurs et les collectionneurs. Et par la même occasion, ravive les vieux problèmes entre centre et périphérie, occidentaux et le reste du monde.

1.3.2 À propos des discours sur la globalisation dans l'art

Dans une enquête récemment publiée par *ArtPress*, six spécialistes répondent à la question : « Qu'est-ce que la globalisation ? » En lisant attentivement, on constate que le concept est surtout abordé dans son acception économique et culturelle, mais peu dans son sens social, politique ou idéologique. La globalisation est perçue comme le triomphe de la logique commerciale selon laquelle le capital, les œuvres, l'information, les auteurs, les présentateurs et les commentateurs ne sont que des objets soumis aux opérations d'import-export ; ce qui provoque des effets aussi positifs que négatifs. De même, esthétiquement, le nivellement et la diversité sont autant loués que pointés du doigt³⁰.

Les discussions sur la globalisation dans le système de l'art, dans la perspective du flux financier, se focalisent souvent sur les maisons de ventes aux enchères et sur l'expansion géographique de l'offre et la demande (Michaud, Moulin, 2010). Celle-ci s'observe autant par la multiplication de foires, de biennales et de festivals artistiques que par l'engouement pour l'art venant des régions dites « non-occidentales »³¹. Le succès de ces types d'événements induit, par exemple, que certaines régions avec un système d'art contemporain relativement réduit – comme l'Inde ou la Corée du Sud – connaissent une véritable floraison de biennales et de foires d'art (Moulin, 2009, Michaud, 1989, Millet 2006).

Or, cette manière d'aborder le phénomène de la globalisation est moins répandue dans d'autres contrées. Depuis les années 1980, nombre de chercheurs – économistes, sociologues, littéraires, anthropologues, historiens, géographes, etc. – ont lié le phénomène de la globalisation à des problématiques portant sur le post-colonialisme, la diaspora, la géopolitique, les rapports entre centre et périphérie, l'hybridité et l'occidentalisation, entre autres (Dagorn, 1999, García Canclini, 1992, Fischer, 1994, Mosquera, Fischer, 2004). En Europe continentale, ce n'est que récemment que certaines institutions s'intéressent aux discours tenus par des intellectuels venant d'autres traditions d'analyse³².

³⁰ Curieusement, les positions les plus critiques sont exprimées surtout par les trois experts non-européens : Ekaterina Degot, Victoria Noorthoorn et Robert Storr (*ArtPress*, 2011 : 55-64). Pour des études plus amples sur la globalisation, voir, par exemple : Belting, Buddensieg, 2009, Bayler, 2004, Zijlmans, Damme, 2008.

³¹ Cette « ouverture » est souvent remise en question. Les positions les plus critiques à l'égard de la « mondialisation », du moins en France, viennent de la part de sociologues. Quemin montre à quel point la « globalisation » dans l'art peut être un leurre, puisque le système d'inclusion/exclusion, les politiques d'achat des musées d'art contemporain aussi bien que les critères d'évaluation – qui se veulent « ouverts » et « internationaux » – reflètent surtout les intérêts nationaux, voir : Quemin, 2002b.

³² En France, consulter, par exemple, le dossier « Local/Global » de la *Revue 2.0.1.* préparé par Léo Guy-Denarcy et Marie-Laure Allain Bonilla. Pour les écrits fondateurs des « Cultural Studies », on pensera aux recherches de Richard Hoggart,

Ainsi, les critiques à la globalisation du système artistique qui surgissent du côté des Anglo-saxons, Latino-américains, Orientaux ou Africains mettent plutôt en évidence les aspects relevant du politique et de l'idéologie. Les enjeux relevés soulignent les rapports de force et de domination et questionnent les arguments sur la fluidité des biens, l'« exotisation », l'ouverture et l'universalité. Il va de soi que les outils d'analyse influencent l'observation des phénomènes et la théorisation des catégories et des concepts. Par conséquent, les résultats de recherches diffèrent aussi complètement. Rendre compte de ces deux manières de penser l'activité artistique dans un système culturel mondialisé ne peut pas être développé dans ce travail, bien que le phénomène du collectionnisme actuel y soit rattaché. Il faut, pour l'instant, se rendre attentif à ces différentes approches qui, au fond, ne s'intéressent pas aux mêmes objets d'étude³³.

1.4 La Suisse. Terre de marchands et de collectionneurs

Même si depuis les années 1950 le marché et la scène américaine de l'art devancent par beaucoup les autres centres, il n'en reste pas moins que certains pays comme la Suisse, l'Angleterre et l'Allemagne forment, du côté européen, un noyau à ne pas négliger³⁴. L'étude consacrée au marché de l'art en Suisse, publiée par la revue d'histoire *Traverse* en 2002, est particulièrement éclairante sur les moyens mis en place pour faire de ce petit pays une terre d'accueil particulièrement chaleureuse à tout type de commerce – licite et illicite –, servant alors, comme le dit Kuno Fischer, « de terre d'asile aussi bien politique que fiscal à des collectionneurs de toute l'Europe »³⁵. En effet, la Suisse est très bien fournie en collectionneurs indigènes ou très bien acclimatés ; à en croire les listes levées par Nathalia

Raymond Williams, Edward Thompson et Stuart Hall (Mattelart, Neveu, 2003). Par la suite, on se réfère souvent aux travaux d'Edward Said, Arjun Appadurai, Homi Bhabha, Arif Dirlik et Walter Mignolo, entre autres.

³³ Sur la globalisation dans l'art, on constate des prises de position distinctes entre les critiques francophones (Martin, Bourriaud, Moineau), les critiques de tradition anglo-saxonne (Elkins, Fischer, Belting, Yúdice, etc.) et les critiques hispanophones (Mosquera, Canclini, Barriendos, Richard, Sarlo, etc). Voir : ArtPress, 2011, Boullata, 2008, McEvilley, 1988, Elkins, 2007, Weibel, Buddensieg, 2007, Barriendos, 2007, Barriendos, 2009. Voir aussi, la note 05 dans l'introduction de ce travail.

³⁴ Pour un aperçu sur les collections en Suisse, voir : Bühlmann, 1998. À propos de l'art du 20^e siècle en Suisse, voir, par exemple : Lüthi, Heusser, 1983, Albrecht, 2006.

³⁵ Kuno Fischer, « La Suisse. Un paradis pour les collectionneurs ? » Article non daté mais écrit au plus tôt en 2009, tiré de : http://www.fischerauktionen.ch/UserData/Download_51179_00.pdf, consulté le 10 juin 2010. Fischer fait l'apologie du marché suisse en s'appuyant sur des arguments lacunaires. L'article ne peut pas avoir une valeur véritablement scientifique malgré l'appareillage de références, mais il met en lumière les conflits d'intérêts dont il est souvent question.

Tikhonov et par Fischer³⁶. Selon Guex, durant la deuxième moitié du 20^e siècle, cinq pays se partageaient les 80 % de transactions : les États-Unis, le Royaume-Uni, La Suisse, l'Allemagne et la France. Malgré les fluctuations du marché, la Suisse reste assez stable quant à son chiffre d'affaires qui varie entre les 7% et les 10% au niveau mondial se plaçant ainsi au quatrième rang mondial, derrière les États-Unis et le Royaume-Uni³⁷. Dans les années 1980, le commerce de l'art helvétique montrait une légère croissance due probablement au nouveau souffle ressenti dans la scène artistique internationale. Ainsi, au moment où Alexander Schmidheiny et Thomas Ammann commencent officiellement à constituer ce qui sera la « Daros Collection », ils se trouvent en accord avec l'air du temps, collectionnant comme d'autres Suisses fortunés, de l'art de l'après-guerre et de l'art contemporain.

Il est à rappeler que les Suisses, réputés pour leur manque de transparence et leur fermeté quant à la protection de fortunes, sont aussi connus par leur engagement envers la culture³⁸. Nombreux collectionneurs, au lieu de disperser leurs biens dans une vente aux enchères, ont préféré trouver les moyens de laisser sur le sol helvétique le résultat de leur passion. Les rapports étroits qui se sont établis depuis des siècles entre pouvoirs publics et privés ont aussi contribué à la création des institutions emblématiques. Le cas le plus ancien de ce type de collaboration date du 17^e siècle et donne naissance au premier musée public : le Kunstmuseum de Bâle³⁹. Au 19^e siècle, de nombreux collectionneurs ont contribué à l'enrichissement du patrimoine national par de legs ou par la création des musées indépendants, parmi lesquels : les frères Oscar et Georg Reinhart et les époux Arthur et Hedy Hahnloser-Bühler à Winterthur, Emil Georg Bührle à Zürich, Oscar Miller à Soleure, Hermann Rupf à Berne (Müller, Sladeczek, 2005). À Bâle, des prestigieuses institutions comme le Musée Tinguely, la Fondation Beyeler et le Schaulager sont aussi nés grâce à des initiatives privées⁴⁰. Dans le même esprit, à Genève, la collection Bodmer de livres anciens et la collection Barbier-Mueller d'art primitif ont donné naissance chacune à leur propre musée. Dans ce contexte culturel, il n'est pas surprenant que, en 1998, pour fêter le 150^e anniversaire de l'Etat fédéral, de

³⁶ Fischer liste 42 collectionneurs divisés en deux catégories selon leur type de collection : ceux qui préfèrent l'avant-garde française et l'impressionnisme, et ceux qui ont construit leur collection avec l'art d'après-guerre et de l'art contemporain. Tikhonov lève une liste de 14 collectionneurs important de la fin du 20^e siècle, voir : Tikhonov, 2002 : 141 ; Fischer, 2009 ?.

³⁷ Voir : Guex, 2002. Entre temps, la Suisse aurait été reléguée à la cinquième place par la Chine en 2006.

³⁸ On décompte autour de 11 000 fondations – pas toutes actives – ayant un rapport avec l'art (Müller, Sladeczek, 2005). À cela s'ajoute un nombre non défini de collections privées et quelques centaines de musées.

³⁹ En 1661-62, la ville et l'Université fondent la « Collection publique des beaux-arts » par l'acquisition du Cabinet Amerbach formé de quelque cent mille œuvres collectionnées par trois générations de lettrés humanistes. D'autres achats, donations et legs importants vont suivre au long de quatre siècles grâce à la participation de dizaines de mécènes, voir : Fournier, 2008, Hartmann, 2010.

⁴⁰ Encore aujourd'hui, de grandes fortunes comme celle des héritiers de la firme Roche ou comme la puissante Fondation Christoph Merian poursuivent la tradition d'un mécénat lié à l'art et à la culture, voir : Fournier, 2008.

nombreux collectionneurs aient été honorés dans différents musées suisses et qu’une très large étude soit publiée à l’occasion (Bühlmann, 1998). On se serait douté qu’à la fin du 20^e siècle la Suisse soit atteinte par « la fièvre muséale » (Poulot, 2009). Alors que durant la première moitié du 20^e siècle 2,5 musées ouvrent leur porte chaque année, entre 1970 et l’an 2000, la moyenne atteint les 18,9 nouveaux musées par année⁴¹. Bref, même s’il est difficile de savoir exactement combien de personnes résidant en Suisse collectionnent de l’art de manière conséquente, on sait par contre, selon *ArtNews*, que la Suisse abrite entre 9 et 14 de plus grands collectionneurs au niveau mondial (Moureau, Sagot-Duvaurox, 2010 : 37). En 2011, ils seraient 13 à faire partie de la liste des 200 collectionneurs les plus actifs dans le monde. Il est à souligner que 3 d’entre eux s’intéressent à l’art provenant d’autres régions que l’Europe et les États-Unis⁴².

Les collectionneurs Suisses les plus actifs selon *ArtNews* 2011⁴³

1	Cristina and Thomas W. Bechtler-Lanfranconi	Küsnacht	Contemporary art; photography
2	Ulla Dreyfus-Best	Binningen	Old Master; Mannerism; Symbolism; Surrealism; contemporary art
3	Esther Grether	Basel	Modern and contemporary art
4	Laurence Graff	Gstaad	Modern and contemporary art
5	Mania and Bernhard Hahnloser	Bern	Post-Impressionism; Surrealism; contemporary art
6	Margrit and Paul Hahnloser	Zürich	Post-Impressionism; contemporary art
7	Donald Hess	Liebefeld	International contemporary art
8	Gabrielle and Werner Merzbacher	Zürich	20th-century art, especially Fauvism and German Expressionism
9	Philip S. Niarchos	Saint Moritz	Old Masters; Impressionism; modern and contemporary art
10	Maja Oeri and Hans U. Bodenmann	Basel	Contemporary art
11	Ellen and Michael Ringier	Zürich	Contemporary art; Russian avant-garde art
12	Uli Sigg	Mauensee	Contemporary art, especially Chinese
13	Myriam and Guy Ullens	Verbier	Contemporary Chinese art

⁴¹ Voir : Fehlmann, Marc, Brülisauer, Josef, « Musées », in *Dictionnaire historique et biographique de la Suisse.*, URL: <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F24561-1-1.php>, consulté le 5 avril 2011.

⁴² L’intérêt pour l’art contemporain « non-occidental » en Suisse se remarque aussi dans les expositions comme : *Carlos Amorales : Cabaret Amorales*, Migros Museum, 2001. *The African Exile Museum*, Migros Museum, 2003. *Mahjong: art contemporain chinois de la collection Sigg*, Musée des Beaux-arts de Berne, 2005. *Horn Please: récits dans l’art contemporain indien*, Musée des Beaux-arts de Berne, 2007. *Alfredo Jaar: la politique des images*, présentée, Musée cantonal des Beaux-arts de Lausanne, 2007. De même, cette ouverture a sans doute facilité des démarches comme : *Hot Spots : 1956 to 1969, Rio de Janeiro, Milano-Torino, and Los Angeles*, Kunsthaus de Zürich, 2009.

⁴³ Tiré de : http://artnews.com/issues/article.asp?art_id=3348¤t=True, consulté le 6 juillet 2011.

1.4.1 L'art latino-américain en Suisse

En Suisse, sur les collections de biens culturels provenant de l'Amérique latine, l'ensemble le plus « visible » est celui qui appartient à la collection Barbier-Mueller. Ils se sont spécialisés dans l'art primitif d'Amérique latine, Afrique et Océanie et possèdent deux musées, dont un à Genève. Quant aux galeries proposant de l'art de l'Amérique latine, on ne trouverait que trois galeries : à Bâle, la Galerie von Bartha propose de l'art de l'avant-garde latino-américaine, à Zürich, la Havana Galerie Beatrice Liaskowski promeut des artistes cubains et enfin la Galerie Espacio expose, depuis 1995, des artistes mexicains à Morges. Autrement dit, il n'existe pas un marché spécialisé comme on pourrait le trouver aux États-Unis.

Pour commencer à mesurer l'importance de la collection Daros Latinamerica, dont je parlerai dans le troisième chapitre de ce travail, il faut rappeler qu'en Europe, il persiste une idée assez réduite de la production visuelle moderne et contemporaine de l'Amérique latine. À l'exception des spécialistes et de grands voyageurs amateurs d'art, le savoir se réduit à quelques peintres de la première moitié du 20^e siècle (Botero, Khalo, Rivera, Siqueiros, Orozco...) et à quelques noms d'artistes actifs sur la scène internationale actuelle (Alfredo Jaar, Gabriel Orozco...). Les noms d'artistes particulièrement actifs dans les années 1940 et 1960 restent ou parfaitement inconnus ou symboliquement attachés à la scène parisienne ou new-yorkaise. Ainsi, même si on connaît le travail de Torres García ou Arden-Quin, par exemple, on ne sait pas forcément qu'ils ont participé à des mouvements artistiques importants à l'intérieur de leur propre pays, et que ceux-ci ont eu leur influence sur la production artistique européenne (Teulière, 2000). À l'exception de l'Espagne et de l'Université d'Essex, il n'existe pas d'autres centres dans le reste de l'Europe qui donne une certaine visibilité à la production visuelle latino-américaine de façon régulière⁴⁴.

⁴⁴ En Espagne, le Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo poursuit son engagement avec l'art latino-américain. Leur collection est montrée régulièrement et quelques-unes de leurs publications sont devenues des références essentielles sur les problématiques liées à la globalisation et l'art latino-américain, voir : Franco Domínguez, 2005, Mosquera, 2001. On remarquera, également, la plateforme de travail « Conceptualismos del Sur » crée par le Musée Reina Sofía en 2007 qui par le biais de séminaires, de rencontres et de publications prétend, entre autres, sauvegarder l'héritage des pratiques conceptuelles latino-américaines, voir : <http://www.museoreinasofia.es/conceptualismos-del-sur.html>, consulté le 17 nov. 2011. En Angleterre, l'University of Essex collabore depuis 1967 avec le Centre for Latin American and Caribbean Studies et possède, depuis 1993, une collection l'art latino-américain : *ESCALA* (Essex Collection of Art from Latin America) fondé par Dawn Ades, spécialiste de l'art de l'Amérique latine au Royaume-Uni. Le catalogue de l'exposition *Art in Latin America : The Modern Era, 1820-1980* est aujourd'hui un document de référence, voir : Ades, 1989. À propos de la collection, lire l'article de Gabriel Pérez-Barreiro, « Putting Latin American art on the map », in *Art and Design*, vol. 9, n° 7/8, July-August 1994, pp. 91-95.

Les Suisses propriétaires de la collection Daros Latinamerica ont trouvé un créneau jusque-là mal exploité. Bien que la décision de Ruth et de Stephan Schmidheiny s’inscrive entièrement dans la tradition suisse de mécénat culturel, elle relève aussi des dynamiques propres à la conjoncture mondiale de la fin du siècle. De fait, la collection est née au moment où la globalisation financière ayant atteint la scène artistique internationale rendait de plus en plus attirants les produits culturels « périphériques ». Mais, indépendamment des véritables motivations qui ont emmené les Schmidheiny à vouloir constituer une collection d’art latino-américain, on peut aussi essayer d’inscrire leur geste dans un contexte plus large. La collection Daros Latinamerica est la seule collection privée exclusivement d’art latino-américain contemporain en Europe. Pour le reste, la plupart des collections se trouvent aux États-Unis et en Amérique latine où la scène artistique latino-américaine est très stimulée depuis une quinzaine d’années.

1.5 Collectionner de l’art contemporain latino-américain

Pour des raisons qui remontent probablement à cinq siècles, les enjeux idéologiques qui s’expriment dans la vie culturelle latino-américaine s’avèrent extrêmement complexes. Un panorama de ces problématiques, même réduit, sortirait du cadre de ce travail ; néanmoins, quelques remarques sont nécessaires pour mesurer la particularité du phénomène du collectionnisme actuel⁴⁵.

La première collection d’art latino-américain, hors de l’Amérique latine, est celle du MoMA. Elle a été financée, en partie, par Nelson Rockefeller à partir des années 1940⁴⁶. Durant la période la plus intense de la Guerre froide, les initiatives visant l’établissement de relations culturelles étroites avec le reste du continent vont nettement accroître⁴⁷. Bien plus tard, d’autres institutions appuyées souvent par de collectionneurs privés vont suivre l’exemple,

⁴⁵ Sur l’art de l’Amérique latine, voir : Ades, 1989, Mosquera, 2010, Sullivan, 1996, Barnitz, 2001. Pour un aperçu général, voir : Lucie-Smith, 1994, Bethell, 1998, Bayon, Pontual, 1990. Pour des articles très condensés : Teulière, 2000, Romero Brest, 1975.

⁴⁶ Percevant l’importance économique et culturelle de l’Amérique latine, Nelson Rockefeller promeut l’art de cette région, entre autres, par le soutien au muralisme mexicain durant les années 1930, et par la création du Inter-American Purchase Fund (1942) grâce auquel le MoMA commence à constituer sa collection d’art latino-américain, voir : Gaitán, 2006, Adams, 2002, Pérez-Barreiro, 2010.

⁴⁷ À l’époque, certains intellectuels rêvaient – ne serait-ce que pour des raisons stratégiques – d’un continent Américain uni. Promouvant cet idéal, la « Pan American Union » ouvre, dans les années 1940, son département d’art visuel. Elle organise et participe à de nombreuses expositions itinérantes jusque dans les années 1960 lorsque artistes et intellectuels latino-américains se tournent plutôt vers les « biennales » qui prennent le dessus dans la scène artistique latino-américaine, voir : Gaitán, 2006, Adams, 2002, Pérez-Barreiro, 2010.

notamment l'Archer M. Huntington Art Gallery de l'Université de Texas, l'Essex Collection of Art from Latin America (ESCALA) de l'Université d'Essex, Los Angeles County Museum (LACMA) et le Museum of Fine Arts of Houston (MFAH). En 1996, à l'initiative de Robert Gumbiner, se crée aussi le Museum of Latin American Art (MOLAA), à Long Beach. Concernant les collections entièrement privées nord-américaines, la collection Cisneros est probablement l'entreprise la plus imposante.

Même si la proximité et les intérêts géopolitiques et économiques ont sans doute facilité les rapports entre les Amériques, ils n'ont jamais été dépourvus d'ambiguïtés et d'incompréhensions. En art, les malentendus concernent souvent les attentes et les critères d'appréciation, puisqu'ils dépendent par beaucoup des stéréotypes persistants. Ainsi, l'intérêt porté par la production culturelle latino-américaine est très souvent biaisé par le besoin, conscient ou pas, de retrouver la dose d'exotisme dont on pense qu'elle est naturellement porteuse ; et ce qui ne répond pas à cette attente est parfois ignoré, déformé ou qualifié de copie.

« L'incompréhension du jeune art de nos pays est une constante aux États-Unis. En 1943, par exemple, le Musée d'Art Moderne de New York publia le catalogue des 267 œuvres de sa collection latino-américaine. Lorsque vous examinez aujourd'hui la liste des œuvres acquises, il est clair qu'il y avait une certaine préférence pour les primitifs et pour ceux qui copiaient les thèmes dérivés du muralisme mexicain, (...). Inversement, d'authentiques rénovateurs n'y sont pas (...) » (Medina, 1991 : 43).

Medina critique la partialité des curateurs qui, renforçant une vision exotique du sud du continent, se retrouvent incapables de reconnaître les véritables talents. Il passe en revue surtout les expositions faites par des institutions américaines depuis les années 1960 et finit par commenter *Magiciens de la Terre*, événement qui ne manquera jamais de critiques. En effet, depuis cinquante ans, les États-Unis ont eu la tâche de valider l'art latino-américain, d'où l'intérêt de Medina de soulever les sous-entendus véhiculés par le choix des curateurs⁴⁸.

Toutefois, depuis quelques années, la reconnaissance dont jouit l'art provenant de l'Amérique latine a remarquablement changé le panorama artistique à l'intérieur du continent modifiant ainsi le regard que l'on porte sur sa production (ou l'inverse). Dans une édition grand public

⁴⁸ Expositions commentées : *Latin American Art since Independence*, 1966, organisée par les Universités de Yale et du Texas, USA. *The Emergent Decade*, 1966, organisée par Thomas Messer, au Guggenheim Museum, New York. *Art of the fantastic: Latin American Art, 1920-1987*, 1987, organisée par Holliday T. Day et Hollister Sturges à Indianapolis. *Hispanic Art in the United States: Thirty Contemporary Painters and Sculptors*, 1987, organisée par le Museum of Fine Arts de Houston, Texas. *Art in Latin America*, 1989, organisée par Dawn Ades à l'Université de Yale, Angleterre, voir : Medina, 1991, Ramírez, 2002. À ce propos, voir aussi l'article de María Laura Ise « Representaciones del arte latinoamericano en el exterior. Apuntes para visualizar y delimitar una problemática », (2007 ?), tiré de http://www.pacarinadelsur.com/home/figuras-e-ideas/152-representaciones-del-arte-latinoamericano-en-el-exterior#_edn1, consulté le 22 octobre 2011.

de *Beaux-Arts Magazine*, Emmanuelle Lequeux remarquait que « c'est surtout vers l'Amérique latine que les regards se tournent » (Lequeux, 2009 : 49). Même si l'affirmation doit être nuancée, il est vrai que certains pays jouissent d'une dynamique riche et particulièrement créative. María Inés Rodríguez, conservatrice au MUSAC à León, en Espagne, a été interviewée par Lequeux. Elle met en exergue la scène artistique brésilienne appuyée par un réseau important de galeries et par la Biennale de São Paulo, la scène mexicaine soutenue par de nouvelles figures de renom international⁴⁹, puis la scène cubaine renforcée par la Biennale de La Havane. De même, Rodríguez attire l'attention sur le rôle déterminant de la Fondation Cisneros et la visibilité donnée aux artistes latino-américains par les foires Art Basel Miami et ARCO à Madrid (Lequeux, 2009).

Aux États-Unis, l'intérêt porté sur la production artistique contemporaine latino-américaine est soutenu depuis une vingtaine d'années par nombreux artistes, chercheurs et collectionneurs ; du lot, deux femmes excellent : Patricia Phelps de Cisneros et Mari Carmen Ramírez. La première est à la source d'une imposante collection, la CPPC, et de sa fondation respective qui a beaucoup contribué à la renommée des artistes vénézuéliens. La deuxième, curatrice, est à la tête de l'institut de recherche du Museum of Fine Arts of Houston, le ICAA. De façon remarquable, le Museum of Fine Arts of Houston promeut, depuis 2001, la production artistique latino-américaine par des expositions, un programme de recherche et la constitution d'une imposante base de données qui mettra en ligne autour de 10 mille documents sur l'art latino-américain du 20^e siècle⁵⁰. « With this initiative the MFAH is consolidating its role as a research museum while contributing a new curatorial model for the 21st century »⁵¹ explique Mari Carmen Ramírez, devenue une figure incontournable de la scène artistique latine aux États-Unis. À l'enseigne des expositions emblématiques du 20^e siècle, *Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America* (2004) reste un événement essentiel dans la nouvelle manière de voir et penser l'art latino-américain. Avec cette exposition, les curateurs Mari

⁴⁹ Gabriel Orozco, artiste mexicain, figure quasi mythique du rêve américain pour les artistes, a été très critiqué, mais représente néanmoins la jeune génération d'artistes de ce pays à côté de Carlos Amorales, Betsabée Romero entre autres. Pour sa part, Cuahtémoc Medina, curateur indépendant, a assumé la tâche de constituer le département d'art latino-américain du Tate Modern de Londres. Eugenio López et Diego Sada font partie des grands collectionneurs qui, de manière déterminée, appuient la production artistique tout en créant des musées d'art contemporain privés.

⁵⁰ L'International Center for the Arts of the Americas (ICAA) est un institut particulièrement dynamique, proposant des expositions qui fond date et des publications devenues incontournables. *Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art: A Digital Archive and Publications Project* est la base de données la plus ambitieuse que l'on aurait pu imaginer sur l'Amérique latine. Elle est constituée de documents écrits par des artistes, des critiques et des curateurs. Pour l'instant, uniquement les pays de l'Amérique du Sud sont inclus, mais ils prétendent l'étendre à l'Amérique centrale et aux Caraïbes. Les restrictions budgétaires dues à la crise économique avaient retardé la mise en ligne qui est enfin prévue pour l'année 2011.

⁵¹ Tiré de : <http://www.mfah.org/news/pressrelease/museum-fine-arts-houston-announces-10th-anniversary-program-latin-american-art-international-center-arts-americas>, consulté le 14 avril 2011. Concernant d'autres centres de recherche, lire aussi la note 44, dans ce travail.

Carmen Ramírez et Héctor Olea honorent les mouvements artistiques des années 1940 et 1950 en les plaçant dans un contexte qui souligne leur rapport et leur apport à la scène internationale de l'art de leur époque. Comme l'exprime clairement Ramírez, à propos du programme du MFAH : « what is at stake here is nothing less than the undeniable right to *legitimization* of what until now has remained a marginal, under-recognized artistic tradition. This is precisely where the MFAH's initiative, intrinsically selective though it must be, can make a long-term impact. In doing so, we will, no doubt, be filling a historical blank that continues to burden the full-fledged promotion of the most transcendental manifestations of Latin American art. » (Ramírez, 2002 : 17).

Du côté des initiatives privées, l'entreprise culturelle la plus remarquable est celle de Gustavo et Patricia Phelps de Cisneros qui commencent à construire leur collection dans les années 1970. Entre New York et Caracas, la Collection Patricia Phelps de Cisneros, la CPPC, compte avec un imposant patrimoine qui inclut des œuvres de la période coloniale jusqu'à nos jours. Son personnel gère, avec la fondation, les expositions, les bourses, les publications et le programme éducatif. Selon les mots de son président, Gabriel Pérez-Barreiro, « For over three decades the Fundación Cisneros has been dedicated to increasing awareness of the rich heritage and dynamic cultures of Latin America. Through a variety of philanthropic programs, the CPPC works to encourage a deep and more nuanced understanding of the many contributions that Latin America has made to world cultures. »⁵².

1.5.1 Vers un nouveau collectionnisme

Jouissant d'un regain d'intérêt, le collectionnisme est l'objet de nombreuses initiatives et se trouve au centre de débats et de stratégies commerciales dont témoignent les nombreuses tables rondes, colloques et rencontres autour de ce sujet. Depuis 1997, la foire ARCO à Madrid octroie un prix au collectionnisme et propose des journées de réflexion à ce sujet⁵³. En 2002, le MFAH publie l'ensemble des contributions au symposium *Collecting Latin American Art for the 21th Century*. Après un aperçu sur la culture latine aux États-Unis, ils analysent le collectionnisme au Mexique, en Argentine et exposent deux cas nord-américains : celui de la

⁵² Tiré de : <http://www.coleccioncisneros.org/organization/director's-statement/>, consulté le 28 juin 2011.

⁵³ Dans le panorama actuel de l'art contemporain, les foires d'art, proposant des tables rondes avec des experts, sont à même de susciter le débat et générer des publications d'un certain poids. Suite à une des « Rencontres d'art contemporain », ARCO publie en 1997 : *Horizontes del arte latinoamericano* ; rencontre à laquelle avait participé : Mari Carmen Ramírez, Jorge Glusberg, Cuauhtémoc Medina, Gerardo Mosquera, Paulo Herkenhoff, entre autres, voir : Jiménez, Castro, 1997.

collection Cisneros et celui de Diana et Bruce Halle. En 2008, la foire argentine ArteBA organise une rencontre avec de spécialistes pour discuter du collectionnisme en Amérique latine. Les actes sont publiés sous le nom *Arte Global, Arte Latinoamericano. Nuevas estrategias* ; titre pour le moins évocateur, il atteste des prétentions des organisateurs. Les discussions portent surtout sur la constitution des collections privées et publiques et le fonctionnement des lieux indépendants réservés à l'art contemporain⁵⁴. En mars 2011, le MOLAA, accueille les curateurs en charge de départements d'art latino-américains des principaux musées pour discuter du rôle de leurs collections dans le cadre institutionnel.

Aujourd'hui, même si le discours qui justifie le collectionnisme semble prendre d'autres tournures, il n'en reste pas moins que – entre public et privé – il reflète les enjeux politiques et économiques qui se jouent entre communautés culturelles⁵⁵. Dans le contexte du continent américain, le collectionnisme et le mécénat sembleraient essentiels pour la subsistance des institutions publiques. Il n'est donc pas étrange que Mari Carmen Ramírez inaugure l'ICAA par le symposium *Collecting Latin American Art for the 21st Century*. Comme son titre l'indique, cette rencontre qui a eu lieu en 2002 vise un siècle entier. Ramírez explique que, prenant en compte la tradition philanthropique américaine – par opposition au système de subvention français –, il lui a semblé pertinent d'inaugurer le Département et le Centre « with a productive reflection on the **very** nature of the collecting experience » (Ramírez, 2002 : 17. Je souligne). Selon la directrice, la réflexion est d'autant plus opportune quand on prend conscience des changements survenus dans la pratique du collectionnisme à partir des années 1970. À ce moment, les particularités du libéralisme commencent à modifier le champ d'action des artistes et, par la même occasion provoquent – et voici le coup de génie de Ramírez – un déplacement identitaire du personnage du collectionneur qui accroît son rayon d'influence et son rôle social⁵⁶.

Certainement, la libéralisation du marché a pour corollaire le retrait de l'Etat et l'émergence de figures substitutives, mais Ramírez procède en plus à une subtile opération par laquelle elle

⁵⁴ À cette occasion, M. Herzog a présenté la collection Daros Latinamerica, voir : Conventi, 2009.

⁵⁵ Sans doute, la reconnaissance artistique fait partie des mouvements de légitimation de la communauté hispanique habitant aux États-Unis.

⁵⁶ « The liberalization of the markets and the increased flow of art and money across national borders in the last two decades have not only provided greater opportunities for artists and their production, but also have created a new array of identities for those traditionally referred to as « collectors ». As a result, we have witnessed a significant exaltation –even expansion– of the collector's social role and sphere of influence. » (Ramírez, 2002 : 19).

assimile l'intérêt personnel à l'intérêt communautaire. Le nouveau collectionneur, explique la curatrice, délaissant les restrictions dues à la satisfaction de ses passions, s'engage dans des pratiques qui ont à voir avec le bien commun, favorisant alors les activités qui promeuvent, présentent et documentent les artistes de son choix. Ce faisant, il adopte un rôle qui relève du public plus que de l'« intime » et devient donc essentiel à la société. Ramírez fait allusion, bien sûr, au collectionnisme professionnel qui assume des tâches relevant de la muséologie.

Ainsi, alors qu'en 1946, James Thrall Soby prônait la passion, l'individualisme et le goût du risque, le « vrai » collectionneur du début du 21^e siècle est un être engagé, savant et méticuleux. Sa véritable nature ne relève pas d'une définition purement anthropologique (Baudrillard), encore moins moderne (Thrall Soby), mais de sa capacité à trouver une réponse adéquate au contexte qui est le sien. Le collectionneur d'art latino-américain ne pouvant, de toute évidence, se confiner dans une pratique exclusivement individuelle s'est transformé en une entreprise à caractère public. En témoignent les initiatives de plus d'une dizaine de grands collectionneurs⁵⁷.

Selon Ramírez, c'est enfin grâce au courage de ce type de collectionneur engagé que l'art latino-américain est aujourd'hui reconsidéré et apprécié. Selon elle, la force du nouveau collectionneur demeure dans sa facilité de « mobilize political influence and financial resources for the purpose of promoting and installing *other* artistic values » (Ramírez, 2002 : 25). Au-delà du mécénat traditionnel américain, il s'agit donc de la reconnaissance, par la pratique du collectionnisme, de l'apport culturel du continent latino-américain. Bref, James Thrall Soby demandait au collectionneur de ne pas avoir peur de prendre des risques et de cautionner les principes modernes de liberté individuelle. Aujourd'hui, Mari Carmen Ramírez lui demande d'être constant et de s'engager dans le temps, puisque la tâche qu'elle s'est fixée au sein du MFAH n'aboutira que sur la longue durée (Ramírez, 2002 : 28). Hier, la valeur résidait dans le marché, maintenant elle réside dans la recherche. On ne sera pas étonné que le musée de Houston inaugure les festivités pour les 10 ans de l'ICAA par une exposition qui rend hommage aux collectionneurs et aux mécènes du musée⁵⁸.

⁵⁷ À savoir, Eugenio López (Colección Jumex), Diego Sada et le Grupo Alpha (Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey) à Mexico ; Marcos Curi, Jorge et Marion Helft, Eduardo Costantini (Colección de Arte Latinoamericano), Eduardo y Ricardo Grüneisen en Argentine; Ignacio et Valentina Oberto à Caracas ; Adolpho Leinner à São Paulo ; Bernardo Paz (Contemporary Art Center Inhotim, CACI) à Minas Gerais ; et bien sûr, la Colección Patricia Phelps de Cisneros qui a ses bureaux entre Caracas et New York. Voir : Ramírez, 2002, Lindermann, 2006.

⁵⁸ *Cosmopolitan Routes: Houston Collects Latin American Art*. October 24, 2010–February 6, 2011. « This exhibition of some 90 works is a tribute to the collectors—the Founding Members and Latin Maecenas patron group—who have supported the MFAH's Latin American art initiative and have accompanied its collecting activities since the department's inception. », tiré

Une autre initiative qui mérite quelques mots et celle de Robert Gumbiner qui fonde, en 1996, le Museum of Latin American Art (MOLAA) à Long Beach, en Californie. Il s'agit du seul musée dédié exclusivement à l'art contemporain latino-américain. Sans avoir un département de recherche, le musée a organisé, avec l'appui du Getty Research Institute, une rencontre avec les spécialistes de ce secteur. Cecilia Fajardo-Hill, directrice du MOLAA, vient de réunir plus d'une douzaine de curateurs (nord-américains, latino-américains et européens) pour discuter du rôle du musée et des collections d'art contemporain latino-américain.

Du côté européen, même si le Tate Modern à Londres a ouvert un département d'art latino-américain et que l'University of Essex gère sa propre collection de l'Amérique latine, c'est surtout l'Espagne qui a entretenu depuis longtemps des rapports étroits avec la scène artistique latino-américaine. On remarquera le travail des institutions comme le Musée National Centro de Arte Reina Sofía, le MEIAC (Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo), le MACBA (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona), le Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León et le Centre Atlantique d'art moderne de Las Palmas de Gran Canaria. À propos des initiatives privées européennes, la collection « Daros Latinamerica » est en effet, la seule entreprise qui achète – régulièrement et depuis 11 ans – de l'art de cette région. Il s'agit d'une collection privée qui, comme le faisait remarquer Mari Carmen Ramírez, organise ses propres expositions, engage ses propres curateurs et son propre personnel spécialisé, constitue sa propre bibliothèque, documente les œuvres collectionnées et élargit son rayon d'influence au-delà des frontières nationales⁵⁹.

Depuis les années 1990, le panorama de l'art contemporain latino-américain a beaucoup changé tant à l'extérieur qu'à l'intérieur du continent. Le marché nord-américain et les initiatives du Museum of Fine Arts of Houston (MFAH) y sont pour quelque chose. Ces changements influencent la pratique des artistes, des experts et des collectionneurs intéressés dans cette région. Parmi les 200 principaux collectionneurs du monde, on retrouve aujourd'hui 7 latino-américains.

de : <http://www.mfah.org/news/pressrelease/museum-fine-arts-houston-announces-10th-anniversary-program-latin-american-art-international-center-arts-americas>, consulté le 15 avril 2011.

⁵⁹ Ramírez ne faisait pas référence à la collection Daros Latinamerica, mais à ce qu'elle présente comme la nouvelle identité du collectionneur, voir : Ramírez, 2002 : 20.

Les collectionneurs latino-américains les plus actifs selon *ArtNews* 2011

1	Eduardo F. Costantini	Buenos Aires	Modern and contemporary Latin American art
2	Garza Sada family	Monterrey	Contemporary art; 20th-century Mexican art
3	Eugenio López Alonso	Mexico City	Contemporary art
4	Bernardo Paz	Minas Gerais	Contemporary art
5	Patricia Phelps de Cisneros and Gustavo A. Cisneros	Caracas, New York	Modern and contemporary Latin American art; 19th-century traveler artists to Latin America; colonial art and objects from Latin America; Amazonian ethnographic objects
6	Betty and Isaac Rudman	Dominican Republic	Latin American art; numismatics; pre-Columbian art
7	Carlos Slim Helú	Mexico City	Old Masters; pre-Columbian and colonial Mexican art; modern art, especially Rodin

Malgré les retombées positives de cet intérêt et cet élan, les conséquences de la globalisation soulèvent aussi de nombreuses questions qui sont souvent abordées au sein des instituts de recherche des études culturelles latino-américaines. Très clairement, les artistes s'adaptent aux attentes du marché international, les experts jonglent entre régionalisme et globalisation et les collectionneurs relèvent le défi de faire reconnaître leur démarche et accroître la valeur de leur collection dans un système qui reste malgré tout soumis au *mainstream* européen et nord-américain.

2. DAROS

En Suisse, le nom « DAROS » – qui n’a aucune signification particulière – est lié à l’art depuis plusieurs années⁶⁰. Aujourd’hui, cette appellation est utilisée par deux collections – la « Daros Collection » et la « Daros Latinamerica » – et par trois sociétés anonymes différentes, dont deux sont chargées de gérer les collections citées⁶¹. Ainsi, la société anonyme « Daros Services AG » s’occupe de la « Daros Collection », et la société anonyme « Daros Latinamerica AG » dirige aussi bien la collection « Daros Latinamerica » que la salle d’expositions et les activités parallèles à celle-ci⁶². Quant à leurs propriétaires, « Daros Collection » semblerait appartenir au groupe ANOVA qui gère les entreprises de M. Stephan Schmidheiny en Suisse⁶³. Par contre, « Daros Latinamerica » appartiendrait à son ex-femme Madame Ruth Schmidheiny⁶⁴.

Pour esquisser les prémices de la collection « Daros Latinamerica » dont il est question dans ce travail, il faudrait, ne serait-ce que brièvement, remonter à l’origine d’un immense projet érigé à l’aube du 21^e siècle par les collections « Daros ». Au début, dans les années 1980, il s’agissait d’une collection privée formée par deux collectionneurs. Dès 1997, une partie de ce patrimoine constitue la « Daros Collection ». À partir de l’an 2000 – et pour une courte durée – le propriétaire donne naissance à un projet culturel composé de trois collections distinctes et des activités parallèles. Aujourd’hui, il ne reste que deux collections d’art : l’une rassemble des œuvres d’art américain et européen de la deuxième moitié du 20^e siècle, et l’autre se concentre sur l’art contemporain de l’Amérique latine.

⁶⁰ Bien que le nom « Daros » n’ait aucune signification particulière (Golinski, 2007 : 6, Weskott, 2009 : 14, Herzog, 2009 : 15), selon Stephan Schmidheiny, il serait lié aux entreprises familiales : « Since 1997, we have been calling the collection Daros : the name of the company that Alexander and I had founded for our joint interests » (Schmidheiny, 1999 : 9).

⁶¹ La « Daros Services AG », la « Daros Latinamerica AG » et la « Daros AG ». Il s’agit de trois sociétés distinctes qui n’auraient pas de rapport entre elles. Pour plus de détails, voir les reproductions des extraits du Registre du commerce reproduites dans l’annexe, pages 198-200. Ces extraits n’ont pas de valeur juridique.

⁶² Malgré la séparation évidente des activités de ces deux collections et les précisions apportées par M. Herzog, directeur de la « Daros Latinamerica », un petit doute persisterait quant aux rapports entre ces deux collections lorsqu’on visite le site Internet www.daros.ch qui paraît encore chapeauter le tout. De façon évidente, les pages Web de ces deux collections sont, elles aussi, gérées séparément. Une mise à jour datant de 2009 pourrait mettre en doute les données du site www.daros.ch qu’il faudrait alors lire avec précaution, voir : www.daros.ch, consulté le 19 juin 2011. La séparation des collections est confirmée autant par M. Herzog que par Madame Aebersold, voir l’entretien de C. Ramos avec Hans-Michael Herzog réalisé le 26 mai 2011 et le courrier de Madame Aebersold du 1^{er} juin 2011.

⁶³ Voir : Beer, 2004 : 9, Schmidheiny, 1999, Schmidheiny, 2000 et le communiqué de presse concernant l’exposition *Luis Camnitzer* réalisée à Zurich en 2010.

⁶⁴ Voir : Herzog, 2008 : 236, Herzog, 2009 : 17. On remarquera que de nombreuses préfaces des catalogues de la Daros Latinamerica sont signées aussi bien par le directeur M. Hans-Michael Herzog que par Madame Ruth Schmidheiny, voir : *Face to Face*, 2008, *The Hours*, 2005, *Le Parc Lumière*, 2005, *Cantos/Cuentos Colombianos*, 2004, *La Mirada*, 2002.

2.1 Les débuts de « Daros Collection »

L'histoire de la collection remonte aux années d'amitié entre Alexander Schmidheiny, fils d'un riche industriel, et Thomas Ammann, considéré comme un des personnages les plus influents dans le marché de l'art des années 1980⁶⁵. Alliant l'assurance financière de l'un et le savoir-faire de l'autre, Schmidheiny et Ammann commencent à acquérir des œuvres et à constituer une imposante collection d'art américain (Schmidheiny, 1999 : 7, Fischer, Keller, 2000 : 16). Le rôle de Thomas Ammann a été déterminant dans la construction de cette collection. Associé à l'euphorie artistique américaine des années 1980, Ammann avait un sens de la qualité qui lui a permis de s'imposer tout en créant un réseau important entre musées, artistes et collectionneurs⁶⁶.

Ammann s'initie à l'art à 18 ans lorsqu'il travaille dans la galerie Bruno Bischofberger où il rencontre Andy Warhol avec qui il se lie d'amitié. Très jeune, il commence à créer sa propre collection d'art (Ammann, 1985). En 1977, avec sa soeur Doris Ammann, Thomas ouvre la galerie « Thomas Ammann Fine Art AG » à Zürich. Il devient un passionné de l'œuvre d'Andy Warhol et de Cy Twombly dont il se charge de promouvoir en Europe⁶⁷. En 1985, la Kunsthalle de Basel montre une partie de sa collection sous le titre *Von Twombly bis Clemente. Ausgewählte Werke einer Privatsammlung - Selected works from a private collection* (Schmidheiny, 1999, Ammann, 1985).

Ainsi, grâce à cette amitié, Alexander Schmidheiny et Thomas Ammann constituent une impressionnante collection d'art américain et une des collections privées les plus riches en œuvres d'Andy Warhol⁶⁸. À la mort d'Alexander en 1992 et de Thomas en 1993, une partie des œuvres de la collection passe dans les mains de Stephan Schmidheiny⁶⁹ qui, pour gérer un tel

⁶⁵ « In contrast to his brothers and the family tradition, Alexander felt more drawn to art than to business. His preference finally won the approval of his family, and he thus entered into a partnership with his schoolfriend Thomas » (Schmidheiny, 1999 : 7). Alexander Schmidheiny (1951-1992), Thomas Ammann (1950-1993).

⁶⁶ Sur les débuts de la collection, voir : Schmidheiny, 1999, Fischer, Keller, 2000, Birnbaum, 2001, Sredni de Birbragher, 2003 et le site Internet de la collection : www.daros-collection.com/history.php, consulté pour la dernière fois le 4 mars 2011. Pour quelques compléments à propos de Thomas Ammann, voir : Frei, Printz, 2002, et le site de la galerie : <http://www.ammannfineart.com/>, consulté le 22 juillet 2010.

⁶⁷ Aujourd'hui encore, la galerie Thomas Ammann Fine Art AG représente Willem de Kooning, Brice Marden, Robert Ryman et Cy Twombly, entre autres, voir le site de la galerie : <http://www.ammannfineart.com/>, consulté le 22 juillet 2010.

⁶⁸ En 1976, Thomas Ammann avait déjà songé au catalogue raisonné d'Andy Warhol dont le premier volume n'est publié qu'en 2002 par Phaidon Press en collaboration avec The Andy Warhol Foundation et la galerie Thomas Ammann Fine Art AG, voir : Frei, Printz, 2002 : 6-7.

⁶⁹ « I agreed with Thomas's sister, Doris Ammann, to divide the inheritance in a way that would allow each of us to continue part of our brother's activities. Having played an important role in running the gallery with her brother over several years, Doris decided to carry on the affairs of Thomas Ammann Fine Arts in Zürich in her brother's style. » (Schmidheiny, 1999 : 8).

patrimoine, engage Jacques Kaegi et constitue une société anonyme en 1994 : « Aarepark AG ». Celle-ci devient « Alesco AG » en 1995. Peter Fischer est alors engagé comme curateur et Dieter Beer comme administrateur (Schmidheiny, 1999 : 8).

« After the premature death of my brother Alexander, I became his heir and this included the significant holdings that he had acquired over the years with Thomas Ammann. When Thomas Ammann also passed away in 1993, I found myself confronted with an unfinished project of an extent and quality that could no longer be handled on a private basis. I therefore asked my longtime friend Jacques Kaegi to take over the professional management of the holdings and to develop concepts that would do justice to both my needs and those of the collection. » (Fischer, Keller, 2000 : 15).

Depuis l'an 2000, la société anonyme gérante est connue par la dénomination « Daros Services AG » et la « simple » collection d'art prend la forme d'un projet culturel pour lequel deux curateurs supplémentaires s'avèrent nécessaires : le Dr. Hans-Michael Herzog pour la Daros Latin America et la Dr. Eva Keller pour la Daros Contemporary (Fischer, Keller, 2000).

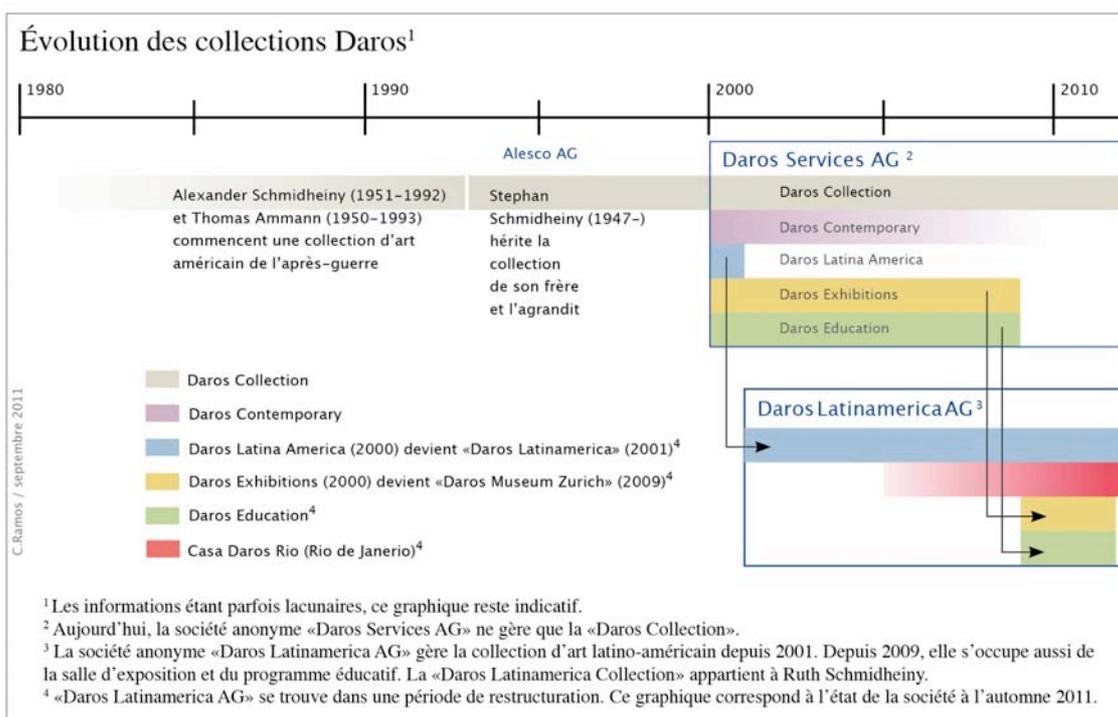
2.1.1 Les collections « Daros »

En l'an 2000, la société anonyme « Daros Services AG » se présente donc comme la gérante de l'ensemble des activités liées aux collections Daros. À ce moment, elle publie un petit livre expliquant de façon très succincte l'histoire et les domaines d'intérêt de l'institution. « Daros » est alors présenté comme un projet constitué de trois collections distinctes, une salle d'exposition et un programme éducatif. Ces cinq parties correspondent à : la « Daros Collection », la « Daros Contemporary », la « Daros Latin America », la « Daros Exhibitions » et la « Daros Education ». Jacques Kaegi, gérant et Stephan Schmidheiny, propriétaire, souhaitent non seulement enrichir et partager les collections, mais aussi encourager la production artistique et, par le biais d'un programme éducatif, contribuer à la compréhension de l'art contemporain auprès d'un large public (Fischer, Keller, 2000, Birnbaum, 2001).

« Daros Collection » réunit des chefs d'œuvre de l'art américain et européen de la deuxième moitié du 20^e siècle. « Daros Exhibitions » se charge de l'espace d'exposition qui se trouve depuis 2001 à la Löwenbräu-Area, partageant le célèbre bâtiment avec la Kunsthalle de Zürich et le Musée Migros pour l'art contemporain. « Daros Education » s'adresse à un public très jeune. Publiant du matériel spécifique pour chaque exposition, cette section approche l'art contemporain selon un programme plutôt ludique. La « Daros Contemporary » s'intéressait aux travaux des jeunes artistes et mettait l'accent sur les nouveaux médias. Daros projetait ainsi de promouvoir l'art le plus actuel. Ils ont collectionné, par exemple, des œuvres de

Pipilotti Rist et de Julian Opie⁷⁰. Aujourd'hui, néanmoins, selon le site Internet de la Daros, cet ensemble ne semble plus actif⁷¹. Née en 2000, la section « Daros Latin America », pour sa part, s'était donné la tâche de réunir un ensemble d'œuvres d'art contemporain de l'Amérique centrale et de l'Amérique du Sud⁷².

Ainsi, vers le milieu des années 1990, ce qui fut une passion « privée » devient une grande entreprise « ouverte » et ambitieuse. Or, en 17 ans, bien sûr, beaucoup de choses ont changé. Les collections ont augmenté leur patrimoine et ont aussi affiné leur identité. En 2001, la section Daros Latin America se détache de l'ensemble et une nouvelle société anonyme est créée sous le même nom⁷³. Plus tard, la salle d'exposition et le programme d'éducation seront aussi du ressort de cette société qui, finalement, semble abandonner ses activités en Suisse pour se concentrer sur son projet à Rio de Janeiro.



⁷⁰ Voir : http://www.daros.ch/CONT/GALLERY/con_01.html, consulté le 5 avril 2011.

⁷¹ Voir : www.daros.ch, consulté pour la dernière fois le 4 mars 2011.

⁷² « While the *Daros Collection* represents mostly established positions, *Daros Latin America* seeks to explore and present the rich but little-known artistic landscape of Central and South America. Our third division, *Daros Contemporary*, is devoted to the most recent developments in the art world. » (Fischer, Keller, 2000 : 17). Dorénavant, les noms propres des collections et de sociétés ne seront plus mis entre guillemets.

⁷³ Aujourd'hui, cette société est enregistrée sous la dénomination Daros Latinamerica AG. Les spécificités de la collection Daros Latinamerica sont traitées dans la 3ème partie de ce travail. Pour celle-ci, la collaboration de toute l'équipe de la Daros Latinamerica a été fondamentale.

Malheureusement, quelques questions sur ce grand projet restent en suspens, car le personnel de la Daros Services AG a préféré rester discret quant à ses activités⁷⁴. La présentation qui suit est basée sur des informations tirées des sources aussi diverses que leurs publications, des articles journalistiques et leur site Internet⁷⁵.

2.1.2 Daros Collection aujourd'hui

Depuis 2004, la Daros Collection est dirigée par M. Walter Soppelsa. Il partage les responsabilités avec Madame Marianne Aebersold et Hubert Bächler qui s'occupe de la bibliothèque. La collection est toujours gérée par la société anonyme Daros Services AG⁷⁶.

Selon le portail en ligne www.daros.ch, la Daros Collection inclut quelques 300 œuvres de 30 artistes américains et européens de l'après-guerre⁷⁷. Elle comporte des œuvres de l'expressionnisme abstrait, du pop art, de l'art minimal et quelques pièces de la scène new-yorkaise des années 1980. Les fonds de la collection incluent des travaux d'artistes tels qu'Andy Warhol, Brice Marden et Cy Twombly auxquels se sont ajoutées des acquisitions plus récentes qui tentent de compléter le panorama artistique nord-américain et européen de la deuxième moitié du 20^e siècle⁷⁸. Pour certaines de ces nouvelles acquisitions, la famille Schmidheiny aurait bénéficié encore une fois du savoir-faire des personnalités influentes dans le monde de l'art comme le marchand zurichois : Iwan Wirth⁷⁹. La collection s'agrandit avec des œuvres de : Gerhard Richter, Willem de Kooning, Agnes Martin, Louise Bourgeois et Eva Hesse entre autres⁸⁰.

⁷⁴ Voir le courrier de Madame Aebersold du 1^{er} juin 2011.

⁷⁵ Voir surtout : Fischer, 1999, Fischer, Keller, 2000, Sredni de Birbragher, 2003, les catalogues de la Daros Collection : *Louise Bourgeois. Emotions Abstracted*, 2004, *Audible Silence : Cy Twombly at Daros*, 2002, *Nauman Kruger Jaar*, 2001, *Louise Bourgeois. The Insomnia Drawings*, 2000, *In the Power of Painting*, 2000, et le site de la collection : www.daros.ch, consulté pour la dernière fois le 4 mars 2011.

⁷⁶ Voir : l'extrait du registre du commerce de Daros Services AG, page 199, dans l'annexe. Voir aussi : www.daros-collection.com/contact.php, consulté le 4 mars 2011.

⁷⁷ Voir : www.daros-collection.com/, et www.daros-collection.com/artists.php, consultés le 4 mars 2011.

⁷⁸ Voir : Schmidheiny, 1999, Fischer, Keller, 2000, Birnbaum, 2001, Sredni de Birbragher, 2003, Herzog, 2009 et le site Internet de la collection : www.daros-collection.com/history.php, consulté pour la dernière fois le 4 mars 2011.

⁷⁹ « En coulisses, l'homme [Iwan Wirth] fournit, depuis plusieurs années déjà, bon nombre de grandes fondations. Son goût sûr et son précieux carnet d'adresses ont permis à la famille Schmidheiny d'enrichir une prestigieuse collection d'œuvres d'art exposée depuis ce printemps tout près du bâtiment Löwenbräu (Collection Daros) » (Descombes, Masserey, 2001).

⁸⁰ Voir : Sredni de Birbragher, 2003 et le site de la collection : www.daros-collection.com/history.php, consulté le 4 mars 2011. Daros Collection a aussi procédé à quelques ventes très médiatisées. En 2004, la collection vend *Jim Beam J. B. Turner Train* (1986), de Jeff Koons ; et en 2006, le fameux tableau *Mao* d'Andy Warhol réalisé en 1972, voir : Vogel, 2006.

Liste d'artistes de Daros Collection :

Jean-Michel Basquiat	Beate Günther	Jonathan Lasker	Agnes Martin	David Reed
Joseph Beuys	Eva Hesse	Sol LeWitt	Barnett Newman	Robert Ryman
Ross Bleckner	Rebecca Horn	Richard Long	Bruce Nauman	Mark Rothko
Louise Bourgeois	Ellsworth Kelly	Morris Louis	Jackson Pollock	Richard Serra
Dan Flavin	Willem de Kooning	Brice Marden	Sigmar Polke	Cy Twombly
Robert Gober	Barbara Kruger	Richard Allen Morris	Gerhard Richter	Andy Warhol

D'après le site Internet de Daros Collection : www.daros-collection.com/artists.php, consulté le 4 mars 2011.

Daros Collection a réalisé 8 expositions, dont les 2 premières à l'étranger⁸¹. Les premières publications de la collection montrent clairement l'ambition de l'entreprise. Elle collabore avec des institutions de prestige et publie de riches éditions parfois augmentées par des articles de nombreux experts. Ainsi, dans leur premier ouvrage, *Abstraction, Gesture, Ecriture: Paintings from the Daros Collection*, cinq spécialistes se relaient la tâche de rendre compte de la cinquantaine de peintures choisies pour la publication⁸². *Louise Bourgeois: The Insomnia Drawings* est édité à l'occasion de son exposition à la Tate Modern de Londres. Cette publication est particulièrement précieuse. De grande taille et avec une couverture en relief, le premier volume montre les fac-similés recto verso des 220 dessins que l'artiste a réalisés entre 1994 et 1995. L'ouvrage, confectionné avec un soin évident, laisse paraître la qualité des dessins et la transparence du papier original. En dehors de la version standard, 1500 exemplaires ont été numérotés, puis la version de luxe comprenait 20 exemplaires agrémentés d'une gravure originale de l'artiste. On remarquera le même souci d'expertise professionnelle dans d'autres catalogues comme, par exemple, *Audible Silence : Cy Twombly at Daros*⁸³.

Aujourd'hui, « Daros » n'est plus l'entreprise culturelle qui, dans l'an 2000, se structurait en cinq sections, dont trois collections d'art. Très vite, le projet du début s'est désagrégé. Daros Collection poursuit cependant ses activités surtout par le biais de prêts institutionnels⁸⁴. Pour leur part, Ruth Schmidheiny et Hans-Michael Herzog continuent d'agrandir la collection d'art latino-américain et se préparent pour l'ouverture d'un grand centre dédié à l'art à Rio de

⁸¹ *In the Power of Painting* est montré d'abord au Moderna Museet de Stockholm, *Louise Bourgeois: The Insomnia Drawings*, est exposé au Tate Modern de Londres, voir : Fischer, 2000 et Fischer, Müller-Westermann, 2000. Pour la liste des expositions et des publications de la Daros Collection, voir le tableau 19 dans l'annexe.

⁸² *Abstraction, Gesture, Ecriture: Paintings from the Daros Collection*, comprend des essais de Yve-Alain Bois, Enrique Juncosa, Rosalind Krauss, Richard D. Marshall et Brenda Richardson. Voir : Fischer, 1999.

⁸³ Ce catalogue inclut des articles de Heiner Bastian, John Berger, Yve-Alain Bois, Philip Fisher, Ruth Langenberg, Carol Mancusi-Ungaro, Robert Pincus-Witten, Katharina Schmidt, Harald Szeemann et Beat Wismer (Keller, Malin, 2002).

⁸⁴ Voir le courrier de Madame Aebersold du 1^{er} juin 2011.

Janeiro. Stephan Schmidheiny se concentrerait sur ses entreprises à l'étranger où il poursuit aussi ses activités philanthropiques par le biais surtout de la Fondation Avina. Cette fondation, dans le cadre du soutien aux projets culturels en Amérique latine, s'allie parfois à la collection Daros Latinamerica.

2.2 Stephan Schmidheiny : industriel, philanthrope et collectionneur

Stephan Schmidheiny fait partie de la quatrième génération d'une riche famille d'industriels suisses qui, dès le début du 20^e siècle, a fait des affaires dans le ciment puis dans les matériaux de construction comme l'Eternit et le préfabriqué. Les Schmidheiny sont souvent donnés en exemple comme des entrepreneurs modèles qui, en un siècle, ont réussi à se placer parmi les grandes fortunes mondiales. Le début de leur industrie remonte au 19^e siècle lorsque Jacob Schmidheiny (1838-1905) devient fabricant de tuiles et achète en 1866 le château de Heerbrugg. À sa mort, ses enfants reprennent le négoce. Jacob fils se concentre sur les tuiles et l'autre, Ernst (1871-1935), sur le ciment. Entre 1910 et 1920, s'appuyant sur le système de cartels, Ernst crée une immense entreprise qui développe le ciment et l'Eternit au niveau international. Ernst Schmidheiny très engagé politiquement aussi, en tant que conseiller national, se charge des échanges commerciaux avec l'Allemagne durant la Première Guerre mondiale. Après son décès, ses fils, Max (1903-1991) et Ernst (1902-1985) continuent le développement des entreprises et diversifient leurs activités dans la mécanique de précision et l'optique⁸⁵.

Les Schmidheiny ont su regrouper pour mieux contrôler, innover dès qu'ils le pouvaient et délocaliser s'il le fallait. Pour résoudre les problèmes de ravitaillement en matière première durant la Deuxième Guerre mondiale, le groupe Eternit s'approvisionne avec de l'amianté venu d'outre-mer. Leur expansion internationale leur permet de profiter du boom de construction de l'après-guerre et de s'imposer dans le marché mondial monopolisant de plus en plus l'industrie dans ce secteur économique. Dans un siècle, les Schmidheiny se sont imposés et ont ouvert de filiales en Europe, Afrique, Asie et Amérique Latine⁸⁶.

« Lorsque son père [Max Schmidheiny] partagea ses propriétés dans le ciment, Thomas Schmidheiny, né en 1945, hérita de Holderbank, à l'époque la plus grande entreprise cimentière de Suisse, aujourd'hui numéro un mondial de son secteur. Né en 1947, son frère Stephan a repris les groupes Eternit et

⁸⁵ Voir : Muller, Peter, « Schmidheiny », in *Dictionnaire historique et biographique de la Suisse*, tiré de <http://www.hls-dhs-dss.ch/index.php>, consulté le 4 mars 2011. Six entrées sous le nom : « Schmidheiny ».

⁸⁶ Voir : Kappeler, 1995, Muller, 2011. Pour un aperçu de l'évolution d'Eternit, consulter l'historique proposé par Eternit Suisse : <http://www.eternit.ch/fr/a-propos-d-eternit/historique/>, consulté le 2 mars 2011.

Gipsunion, entra aux conseils d'administration de Brown Boveri et de l'UBS, acheta une part du capital de la SMH, racheta Landis & Gyr, Leitz, des parts dans d'importants groupes miniers latino-américains et dans des sociétés d'import-export en Asie. Contrairement à la tradition familiale, Stephan ne se place plus partout comme dirigeant actif mais plus souvent comme investisseur influent » (Kappeler, 1995).

Dans les années 1980, la famille Schmidheiny est particulièrement visée par la controverse concernant l'utilisation de l'amiante dans les matériaux de construction. Stephan Schmidheiny, qui était le PDG d'Eternit depuis 1978, aura à répondre à de multiples plaintes. Eternit va alors créer des filiales et multiplier les dénominations ainsi que les groupes propriétaires.

Depuis, Stephan Schmidheiny est surtout connu par son engagement pour le développement durable et comme philanthrope. En 1992, il participe au Sommet de la Terre qui s'est tenu à Rio de Janeiro et par le biais de sa fondation Avina, créée deux ans plus tard, il encourage la petite entreprise et appuie des projets sociaux et culturels en Suisse et à l'étranger⁸⁷. Durant les années 1990, la mise en place des institutions philanthropiques coïncide avec l'abandon partiel des activités économiques en Suisse. Aujourd'hui, Stephan Schmidheiny développerait ses entreprises et ses fondations caritatives surtout en Amérique latine⁸⁸.

Mais, Stephan Schmidheiny ne semble pas s'intéresser uniquement à ses entreprises. Evoquant son enfance, il affirme avoir développé son goût pour l'art grâce à ses parents⁸⁹. Sa famille, comme de nombreux fortunés, collectionne depuis plusieurs décennies. En effet, quand Max Schmidheiny (1908-1991) reprend les affaires de son père décédé en 1935, il hérite aussi quelques tableaux. Ernst avait dans sa collection des œuvres de l'école suisse des 19^e et 20^e siècles, dont un Ferdinand Hodler datant de 1878 environ qui provenait de la collection Kisling de Zürich⁹⁰. Par la suite, Max et sa femme Adda constituent non seulement une

⁸⁷ « Comme président du Business Council for Sustainable Development, il fit briller ses idées écologiques à la Conférence de Rio. Des principes qu'il avait appliqués dix ans auparavant lorsqu'il imposa - contre l'avis de son père Max - l'élimination de l'amiante dans la production d'Eternit. » (Kappeler, 1995). Voir les sites : <http://www.avinastiftung.ch/>, <http://www.avina.net/>, <http://www.stephanschmidheiny.net/>, consultés le 4 mars 2011.

⁸⁸ Voir les trois articles suivants : <http://archives.bilan.ch/BI/BILAN/-/article-2009-11-74/stephan-schmidheiny-fondateur-de-la-fondation-avina-le-financier-saint-gallois-heritier-avec-son> ARTICLE - 02/11/2009, consulté le 8 avril 2011. Voir aussi : <http://archives.bilan.ch/BI/BILAN/actualite/article-2002-12-8/dossier-industrie-de-15-milliards-a-100-millions> ARTICLE - 01/12/2002, consulté le 8 avril 2011. Puis, voir aussi : <http://archives.bilan.ch/BI/BILAN/actualite/article-2000-12-47/entre-4-milliardset-5-milliards-famille-fentener-van-vlissingen-grisons-participationstephan-schmidheinythomas-schmidheinyde-constructionathina-onassisgrisons-heritiere> ARTICLE - 01/12/2000, consulté le 8 avril 2011.

⁸⁹ « I [Stephan Schmidheiny] grew up surrounded by art. My parents Max and Adda Schmidheiny were specially fond of Dutch and Spanish old master paintings and later also built up one of the most important collections of works by Ferdinand Hodler. » (Keller, Fischer, 2000 : 15). Voir aussi : « My mother, Adda, counterbalanced this business outlook with her love of music and her virtuosity at the keyboard. I grew up in a family of art lovers. My parents had a collection of great French and Flemish masters, as well as a significant Hodler collection. » (Schmidheiny, 2006 : 4).

⁹⁰ L'acquisition du tableau *Le Faucheur* par Ernst Schmidheiny en 1929 montre l'intérêt pour l'art suisse qu'il partageait avec la riche bourgeoisie zurichoise. Le collectionneur Richard Kisling (1862-1917) est considéré comme un des premiers

collection d'art ancien, mais surtout, ils forment une collection de plus de trente tableaux de Ferdinand Hodler⁹¹. Celle-ci a été montrée en 1990 au Musée de Beaux-arts du canton de Thurgovie et ensuite au Musée Jenisch de Vevey qui publie, avec l'Institut pour l'étude de l'art, un catalogue avec la reproduction de 40 huiles d'Hodler peintes entre 1875 et 1918 appartenant aux Schmidheiny (Baumgartner, 1990).

En plus d'une riche tradition familiale, Stephan Schmidheiny raconte, dans l'entretien publié par Daros Services AG en 2000, avoir été initié à l'art contemporain par Thomas Ammann. Selon ses mots, influencé par lui, il se serait initié à l'art moderne et contemporain⁹². En 1994, au même moment où Stephan Schmidheiny commence à créer l'infrastructure nécessaire pour gérer, augmenter et donner visibilité à sa collection, il crée aussi la fondation Avina qui, selon l'entretien cité plus haut, aurait comme but l'encouragement de projets sociaux et culturels en Suisse⁹³. Ainsi, dans les années 1990, Stephan Schmidheiny non seulement délaisse quelques-uns de ses engagements commerciaux en Suisse, mais surtout, diversifiant ses activités, s'efforce de changer l'image que la presse lui impose après le scandale d'Eternit⁹⁴.

2.2.1 La « Fundación Avina » et la culture

En Amérique latine, Stephan Schmidheiny gère un ensemble d'entreprises et de fondations, dont la Fundación Avina qui a son siège principal à Panama⁹⁵. Plusieurs bureaux dans différentes villes de l'Amérique latine se relayent pour assurer le travail administratif et l'accompagnement des petites entreprises⁹⁶. Sans être la préoccupation principale de la fondation, certains projets concernent toutefois la culture. Selon la publication *VIVA Cultura*, en accord avec les principes du développement durable défendu par Stephan Schmidheiny,

zurichois à soutenir activement l'art local de son époque (Lüthy, 1990 : 30). Concernant le développement des collections d'art en Suisse au début du 20^e siècle, voir Bühlmann, 1998.

⁹¹ La collection de Ferdinand Hodler est poursuivie par Thomas Schmidheiny (Schmidheiny, 1999 : 7).

⁹² « And over twenty years ago Thomas Ammann, one of the most prominent young art dealers of the eighties, introduced me to modern and contemporary art. He and my brother Alexander had been close friends since their youth. » (Keller, Fischer, 2000 : 15).

⁹³ « Avina Stiftung », fondé en 1994, se présente aujourd'hui en tant que « private philanthropic foundation with an entrepreneurial spirit. The foundation strives for social and environmental sustainability in Switzerland and abroad », tiré de : <http://www.avinastiftung.ch/>, consulté le 4 mars 2011. Voir aussi : Keller, Fischer, 2000 : 16.

⁹⁴ De façon générale, il paraît que la création d'une fondation ainsi que l'ouverture d'une collection d'art au public font partie des stratégies couramment utilisées pour soigner soit l'image d'une personne, soit l'image corporative d'une entreprise, voir : Muller, Sladeczek, 2005 : 111.

⁹⁵ La « Fundación Avina », fondée en l'an 2001, s'est séparée d'« Avina Stiftung » en 2006. La première se concentre sur ses activités en Amérique latine alors qu'« Avina Stiftung » développe ses projets surtout en Suisse et en Europe. La « Fundación Avina » est financée par « VIVA Trust » qui gère l'ensemble des entreprises de Stephan Schmidheiny en Amérique latine, voir : <http://www.avina.net>, consulté le 4 mars 2011, et <http://www.avinastiftung.ch>, consulté le 4 mars 2011.

⁹⁶ Voir le site : <http://www.avina.net>, consulté le 1er juin 2011.

l'art et la culture – dans un monde globalisé – peuvent « contribuer à l'organisation et à la mobilisation de la société dans la recherche des espaces et des opportunités de développement pour tous » (Fuchs, 2005 : 7)⁹⁷.

La fondation Avina appuie donc un certain nombre de projets culturels⁹⁸. Ainsi, par exemple, depuis 2003, soutenant des organisations déjà existantes, Avina contribue à concrétiser le réseau « art et transformation sociale latino-américain » qui réunit en son sein de très nombreuses organisations de plusieurs pays de l'Amérique du Sud⁹⁹. En 2008, la fondation Avina et la collection Daros Latinamerica proposent des bourses pour des projets journalistiques concernant la culture¹⁰⁰. À cette occasion, 12 bourses sur 61 sont octroyées dans la catégorie « art et société » centrée sur l'éducation¹⁰¹. Selon les responsables, il s'agit d'encourager un journalisme plus « social » et contribuer à la création des réseaux informatifs intercontinentaux¹⁰². Dans la même ligne d'intervention, la fondation Avina collabore aussi au financement de lieux indépendants pour l'art contemporain comme « La Rebeca » ou « Lugar a dudas », tous les deux en Colombie¹⁰³.

Interrogé à propos de ses activités en association avec la fondation Avina, le directeur de la collection Daros Latinamerica, M. Herzog, n'a pas exclu d'autres collaborations, mais a souligné qu'il s'agissait uniquement des projets ponctuels. Concernant les bourses journalistiques, il a mis en avant les avantages de pouvoir un jour réactiver les liens construits avec les journalistes à cette occasion¹⁰⁴.

⁹⁷ Traduction de l'auteur. « A partir de la sociedad civil y de la empresa [personas cercanas a VIVA Trust] están cotidianamente demostrando que es posible, desde el arte y la cultura, contribuir a la organización y movilización de la sociedad en la búsqueda de espacios y oportunidades de desarrollo para todos » (Fuchs, 2005 : 7). La publication *VIVA Cultura* fait partie d'une série de documents publiés régulièrement par « VIVA Trust ». Cet organisme est censé faire le lien entre les entreprises privées (Grupo Nueva) et la fondation caritative (Avina) de Stephan Schmidheiny. Le numéro cité est consacré à l'art et la culture. Voir aussi les sites : <http://www.stephanschmidheiny.net/viva-trust/>, consulté le 4 mars 2011 et http://www.vivatrust.com/files/file/publications/VIVA_cultura.pdf, consulté le 8 mars 2011.

⁹⁸ Voir la publication : *VIVA Cultura*, Viva Services Co., SA, pp. 71-73, tiré de : http://www.vivatrust.com/files/file/publications/VIVA_cultura.pdf, consulté le 15 janvier 2011.

⁹⁹ Tiré de : <http://www.artfactories.net/Reseau-Art-et-Transformation.html>, consulté le 6 avril 2011. Voir aussi : Olaechea, Engeli, 2007 : 161 et suivantes.

¹⁰⁰ Voir : <http://www.informeavina2008.org/english/communication.shtml>, consulté le 8 avril 2011. Voir aussi : <http://www.avina.net/web/siteavina.nsf/0/E4CB551A927A18F20325743600737CB3?opendocument&система=1&plantilla=2&Idioma=spa&cate=Becas%20AVINA%20de%20Periodismo&>, consulté le 1 juin 2011.

¹⁰¹ Pour l'appel au concours voir, par exemple : http://fecolper.net/index.php?option=com_content&view=article&id=16497:Becas-AVINA-de-Periodismo-financia-investigaciones&catid=63:eventos&Itemid=81, consulté le 23 mai 2011. Voir aussi : <http://www.observatoriofucatel.cl/becas-avina-periodismo-y-democracia/>, consulté le 8 avril 2011.

¹⁰² Voir : <http://www.observatoriofucatel.cl/becas-avina-periodismo-y-democracia/>, consulté le 8 avril 2011, voir : Osava, 2008.

¹⁰³ Concernant l'espace indépendant « La Rebeca » (actif de 2005 à 2008), voir : <http://www.michica.org/larebeca/mision.html>, consulté le 14 avril 2011. Pour sa part « Lugar a dudas » poursuit ses projets à Medellin, voir leur site : www.lugaradudas.org, consulté le 14 avril 2011.

¹⁰⁴ Voir entretien de C. Ramos avec Hans-Michael Herzog réalisé le 26 mai 2011.

Bref, bien que l'occupation de la Fundación Avina et celle de la collection Daros Latinamerica semblent incompatibles au premier abord – le développement durable et l'art contemporain – , quelques-unes de leurs activités montreraient toutefois une même inquiétude quant à leur rôle sur le continent. Toute les deux tentent de renforcer les rapports entre les différents acteurs culturels, puis, croient à l'utilité de l'art en tant que moteur du changement social.

Quoi qu'il en soit, la Fundación Avina poursuit son engagement, alors que la collection Daros Latinamerica s'inscrit de plus en plus dans le paysage culturel de l'Amérique latine. Leur siège à Rio de Janeiro et le programme qu'ils sont en train de mettre en place en témoigne¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Voir : http://www.daros-latin-america.com/index_rio.php?q=694, consulté le 23 mai 2011.

3. DAROS LATINAMERICA

Daros Latinamerica AG est une entreprise privée créée en 2001. Elle a été chargée de gérer, conserver et augmenter la collection éponyme commencée en 2000 sous l'égide des collections Daros¹⁰⁶. Aujourd'hui, elle gère aussi l'espace d'exposition qui se trouve – comme leur bureau et leur dépôt – à Zürich et un centre culturel qui sera inauguré en 2012 à Rio de Janeiro. La collection Daros Latinamerica se focalise sur l'art contemporain latino-américain dès années 1960 à nos jours. La collection, qui appartient à Madame Ruth Schmidheiny, est dirigée depuis le début par M. Hans-Michael Herzog.

La collection Daros Latinamerica s'est formée très rapidement, et depuis le début, elle tente de relever le défi qu'implique la géographie, la culture et l'histoire du continent latino-américain. Aujourd'hui, elle détient 1 117 travaux de 108 artistes de 15 pays différents, et compte en plus avec une bibliothèque de plus de 6 500 ouvrages sur l'art contemporain latino-américain. Pour gérer un tel patrimoine et la « Casa Daros » à Rio de Janeiro, plus d'une quinzaine de professionnels travaillent de façon permanente à Zürich et à Rio de Janeiro¹⁰⁷.

La société Daros Latinamerica AG se trouve dans un processus de restructuration. La présentation qui suit rend compte de l'état de la collection à l'automne 2011.

3.1 Les débuts de « Daros Latinamerica »

Vers la fin des années 1990, Stephan Schmidheiny, propriétaire de Daros Collection, décide avec sa femme, Ruth, d'agrandir leur patrimoine ; ils choisissent de donner à leur collection une autre direction en élargissant alors le cadre géographique de base de Daros Collection – les États-Unis – au reste du continent américain, c'est-à-dire l'Amérique centrale et du Sud (Sredni de Birbragher, 2003 : 54)¹⁰⁸. Daros Latinamerica est née de l'envie de constituer une collection d'art qui soit représentative de la création contemporaine du continent latino-

¹⁰⁶ Nous avons vu dans le chapitre précédent qu'en 2001, la Daros Latinamerica s'est séparée des collections Daros sans pour autant changer le nom qu'elle avait adopté, pour profiter de la réputation de la Daros Collection, voir : entretien de C. Ramos avec Hans-Michael Herzog réalisé le 26 mai 2011.

¹⁰⁷ Pour l'instant, la salle d'expositions à Zurich et la maison à Rio de Janeiro sont en train d'être rénovées.

¹⁰⁸ « Deshalb haben sie sich dazu entschlossen, die ursprünglich vorwiegend nordamerikanische Kunstsammlung mit Werken aus dem Rest des Kontinents, der beiden immer schon mehr am Herzen gelegen hatte, zu vervollständigen. » (Golinski, 2007 : 6).

américain. Le choix de Stephan et Ruth Schmidheiny découlerait aussi du fait que les Schmidheiny entretiennent, depuis longtemps, des rapports commerciaux et philanthropiques dans cette région. Il n'était donc pas étrange qu'ils s'intéressent à sa production culturelle (Sredni de Birbragher, 2003 : 54, Herzog, 2009 : 16). Le directeur de la collection, Hans-Michael Herzog, soulignait également le fait que Stephan Schmidheiny voulait, de cette manière, « apporter un certain soutien à l'Amérique latine » (Sredni de Birbragher, 2003 : 54). Bref, en 1999, le couple Schmidheiny rencontre M. Herzog, alors directeur à la Kunsthalle de Bielefeld et ils lui proposent de se charger de constituer cette collection.

« Ruth und Stephan Schmidheiny haben seit Jahrzehnten geschäftliche Beziehungen in und zu Lateinamerika; sie lieben diesen Kontinent und kennen ihn sehr gut. (...) Ich traf Ruth und Stephan Schmidheiny noch als Kurator an einem deutschen Museum, an dem ich vor allem mit der europäischen und US-amerikanischen Kunstszenen zu tun hatte. Daneben habe (*sic*) mich intensiv mit Kunst aus Lateinamerika und Afrika auseinandergesetzt; im Museumsbetrieb gab es jedoch keine Möglichkeiten zur Realisierung von Projekten nicht-westlicher Kunst. Ich begann meine Tätigkeit bei Daros im Jahr 2000 mit der Erweiterung (*sic*) der bestehenden Sammlung US-amerikanischer Kunst hin zu einer Kollektion gesamtamerikanischer Kunst; zudem sollte in Zürich ein Raum, ein Haus für die Sammlung geschaffen werden. » (Herzog, 2009 : 16).

Historien de l'art, critique et curateur, le Dr. Hans-Michael Herzog est à la base un médiéviste épris d'archéologie classique. Après ses études, il est engagé par le Land de Bavière où il se charge des collections de peintures de la pinacothèque. Par la suite, il assume le poste de directeur de la Kunsthalle de Bielefeld où il réalise de nombreuses expositions. Pendant ses voyages, alors qu'il préparait une exposition sur l'art espagnol contemporain, M. Herzog rencontre l'artiste Manolo Millares et le curateur Orlando Britto qui travaillait pour le Centre Atlantique d'art moderne de Las Palmas de Gran Canaria¹⁰⁹. Ces rencontres seront fondamentales, car elles vont lui permettre – selon ses mots – de découvrir un art contemporain différent de celui dont il avait l'habitude. M. Herzog, qui avait développé depuis son enfance une certaine attirance pour la Méditerranée et la jonction de cultures qu'elle représente, trouve dans les Canaries un lieu-charnière où peuvent se rejoindre l'Europe, l'Afrique et l'Amérique. Il multiplie ses voyages et s'informe de plus en plus sur l'art africain et l'art latino-américain, découvrant alors d'autres manières de faire et de penser l'activité artistique¹¹⁰.

¹⁰⁹ On remarquera que le Centre Atlantique d'art moderne de Las Palmas de Gran Canaria, le MEIAC (Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo), le MACBA (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona) et le Musée National Centro de Arte Reina Sofía sont, probablement, les quatre institutions espagnoles les plus ouvertes à l'art latino-américain.

¹¹⁰ Voir : Herzog, Hans-Michael, « Edited version of an unpublished interview with Kirsten XANI (January 19th, 2004) » in Espacio C. Arte Contemporáneo Camargo 2003, Camargo, Espacio interdisciplinario internacional de Arte contemporáneo, 2004. Voir aussi : entretien radiophonique de Fernando Llanos, de Radio Jorongo-Mexico, avec Hans-Michael Herzog, réalisé le 22 juin 2009 à Zurich.

M. Herzog, qui s'était donc intéressé à la production artistique « non-européenne » depuis quelques années, trouve alors l'occasion rêvée d'entamer un projet d'envergure. Comme lui-même se plaît à le raconter, il commence à travailler pour la collection le 1er janvier de l'an 2000, puis le lendemain, il prenait déjà l'avion pour l'Amérique latine. L'anecdote est assez symptomatique, car les rencontres personnelles semblent essentielles au protocole du directeur. Ainsi, dans le but d'établir le profil de la collection, il va à la rencontre des artistes, des critiques, des curateurs, des marchands, aussi bien que d'autres professionnels en rapport avec la création contemporaine de l'Amérique latine. La formation d'un large réseau agrémenté de liens personnels avec des artistes et des spécialistes est considérée comme indispensable pour la constitution et la continuité de la collection. Selon Herzog, procéder de cette manière lui a permis de se faire une idée générale de la production artistique avant de se décider sur le caractère qu'il allait donner à la collection et commencer à faire de grands achats (Sredni de Birbragher, 2003 : 55, Herzog, 2008 : 236-237).

En 2001, lorsqu'une nouvelle société anonyme est créée, l'équipe de travail est seulement formée par le directeur Hans-Michael Herzog, Felicitas Rausch, Michèle Sandoz et quelques aides ponctuelles¹¹¹. Madame Rausch se chargeait de conclure les acquisitions, de coordonner la réalisation du catalogue de la première exposition *La Mirada* et de coordonner l'ensemble des activités relatives à cette exposition. Progressivement, Daros Latinamerica professionnalise tous les aspects qui relèvent de la gérance du patrimoine artistique, en restaurant, documentant, créant des archives, des attestations d'authenticité, des sauvegardes pour les documents vidéo, etc.¹¹²

Bref, la première exposition de la société *La Mirada-Looking at Photography in Latin America Today* donne le ton et annonce l'ambition de l'entreprise : ample, hétérogène et multilingue. Ils exposent 9 artistes photographes dont le travail relève de démarches très différentes¹¹³. Le catalogue, en deux tomes, contient d'excellentes reproductions, un essai de David Levi Strauss et les transcriptions en quatre langues des entretiens réalisés par Hans-Michael Herzog avec chacun des artistes.

¹¹¹ En l'an 2000, les deux sociétés – Daros Latinamerica AG et Daros Services AG – se partageaient le bureau à la Talstrasse, 83. Elles ont ainsi gardé la même adresse administrative pendant deux ou trois ans, voir : entretien de C. Ramos avec Felicitas Rausch réalisé le 9 juin 2011.

¹¹² Pour quelques détails supplémentaires sur l'état de la société en 2003, voir Sredni de Birbragher, 2003 : 55.

¹¹³ La photographie semble avoir été choisie en partie par facilité ; la collection venait de commencer et ce média constituait le moyen le moins encombrant pour, en peu de temps, réussir à présenter un échantillon de la production artistique latino-américaine, voir : entretien de C. Ramos avec Hans-Michael Herzog réalisé le 26 mai 2011.

3.1.1 « Une collection sans collectionneur »

Selon les propos de Hans-Michael Herzog, une des particularités de Daros Latinamerica est d'être « une collection sans collectionneur »¹¹⁴. En effet, bien que Ruth Schmidheiny soit la propriétaire de la collection, elle ne se considère pas comme la détentrice de goûts particuliers : « Ruth s'intéresse beaucoup à l'art et continue à se renseigner et à acheter, mais elle n'a pas l'ambition commune du collectionneur »¹¹⁵. En général, les choix reviennent à M. Herzog qui n'est pas collectionneur non plus. Autrement dit, depuis le moment où la Daros Latinamerica a vu le jour, elle a été pensée comme institution, comme un projet muséographique qui très vite a archivé et documenté les œuvres et le travail des artistes choisis.

Quant à leur manière de procéder, ce qui semble assez clair est que la collection jouit d'un statut légal – société anonyme – et d'une politique d'achat qui permet au directeur de prendre des décisions rapides et de ne pas sentir le besoin de faire de compromis, ni de répondre à des impératifs extérieurs (Herzog, 2008, Herzog, 2009). Pour choisir les œuvres, M. Herzog compte sur ses contacts et surtout sur son expérience. Pour lui, le « goût personnel » n'entre pas en ligne de compte, si ce n'est comme résultat d'un long processus d'apprentissage ; ce qui implique que les choix relèvent plutôt de l'expertise que du flair. Le directeur donne aussi beaucoup d'importance à ce que les artistes disent sur leur propre œuvre. Dans ce sens, il dit se distinguer véritablement de nombreux collectionneurs qui font leurs choix conseillés par un marchand ou sans avoir le temps et les moyens de rencontrer les artistes plusieurs fois avant de se décider à acheter¹¹⁶.

Une collection sans collectionneur est peut-être aussi une collection qui peut imaginer une dynamique de travail légèrement plus ouverte. Au cours des entretiens réalisés pour cette recherche, le personnel de la collection relevait spontanément les avantages d'avoir une certaine marge de manœuvre dans leurs tâches – même si les décisions reviennent toujours au

¹¹⁴ « Von Interesse scheint mir die Tatsache, dass es sich um eine Sammlung ohne Sammler handelt, denn Ruth Schmidheiny, die Eigentümerin, ist ebenso wenig Sammlerin wie ich, der ich ursprünglich Kunsthistoriker, Kurator und Kritiker bin. Diese Konstellation ermöglicht es, die Sammlung ohne Druck von außen und ohne bestimmte Begehrlichkeiten aufzubauen. Das ist außergewöhnlich und äußerst selten. » (Herzog, 2009 : 17). Voir aussi Golinski, 2007 : 13.

¹¹⁵ Traduction de l'auteur. « Ruth se interesa mucho en el arte, sigue escuchando, informándose y comprando también, pero no tiene esa aspiración común del coleccionista. » (Herzog, 2008 : 238). Voir aussi : entretien de C. Ramos avec Hans-Michael Herzog réalisé le 26 mai 2011.

¹¹⁶ Voir : Herzog, 2008 : 238. Voir aussi : entretien de C. Ramos avec Hans-Michael Herzog réalisé le 26 mai 2011.

Concernant les prérogatives liées aux processus d'achats, on notera, par ailleurs, comme le fait remarquer H. Becker, que l'achat irrfléchi mettrait en question la démarche du collectionneur (Becker, 1988 : 123).

directeur. Ils sont encouragés aussi – dans la mesure du possible – à rencontrer les artistes. Cette prérogative donne à l’entreprise non seulement un caractère plus « personnel », mais surtout elle renforce le réseau social tout en simplifiant un certain nombre d’opérations. Ainsi, un traitement soigneux des œuvres et une relation personnelle avec les artistes peut faciliter les compromis lors de la conception et le montage des expositions ou avantager la collection lors d’une éventuelle concurrence pour l’acquisition d’une œuvre¹¹⁷. Le personnel se dit, enfin, très satisfait d’avoir le temps et les moyens de « suivre » le travail de certains artistes, ce qui contribue à une meilleure compréhension de leur démarche artistique, à la place de les « voir passer », comme – disent-ils – c’est souvent le cas dans les galeries et les kunsthallen où les expositions se suivent à un bon rythme¹¹⁸. Finalement, une collection sans collectionneur est un projet pensé, géré et projeté comme une entreprise culturelle dont les mobiles restent cependant privés.

3.2 Daros Latinamerica. De la « collection » à l’« institution ».

Daros Latinamerica a très vite dépassé le stade de simple collection – si jamais elle l’avait eu un jour – pour envisager d’autres formes de participation dans l’activité artistique. En 2003, le directeur parlait déjà de l’intention d’avoir un ou deux petits centres sur le continent latino-américain pour pouvoir réaliser des expositions, faciliter l’échange entre artistes et la circulation d’information (Sredni de Birbragher, 2003 : 55). Sans doute, l’éclatement territorial que représente l’Amérique latine a été une des motivations pour la recherche de lieux à partir desquels il soit plus facile d’agir. Cependant, vouloir s’y installer relève aussi de la volonté d’accomplir d’autres fonctions dans le milieu artistique local. En 2005, il était clair que la collection avait choisi de se concentrer sur un seul – grand – centre, à Rio de Janeiro¹¹⁹. Ainsi,

¹¹⁷ Voir : entretien de C. Ramos avec Katrin Steffen réalisé le 8 juin 2011 et entretien de C. Ramos avec Felicitas Rausch réalisé le 9 juin 2011.

¹¹⁸ Voir : entretien de C. Ramos avec Hans-Michael Herzog réalisé le 26 mai 20011, entretien de C. Ramos avec Katrin Steffen réalisé le 8 juin 2011, entretien de C. Ramos avec Felicitas Rausch réalisé le 9 juin 2011, entretien de C. Ramos avec Regina Vogel réalisé le 10 juin 2011.

¹¹⁹ Voir : *The Hours*, 2005 : 2. D’après l’article de Daniela Labra, la collection aurait voulu trouver un lieu à La Havane, mais pour ne pas avoir affaire aux autorités locales, ils ont opté pour le Brésil : « De volta a Casa Daros, sua sede foi pensada inicialmente para ser instalada em Havana, Cuba. Porém, dificuldades em lidar com as políticas locais fizeram com que se optasse pelo segundo lugar em vista, o Rio de Janeiro » (Labra, 2008). Par ailleurs, le concept de Casa Daros pourrait avoir trouvé une source d’inspiration dans l’institution cubaine « Casa de las Américas » – noyau de l’échange culturel international du régime castriste. Selon le site officiel, la « Casa de las Américas » est une institution créée en 1959 par le gouvernement révolutionnaire cubain. Elle développe des activités qui mènent à l’élargissement de relations socioculturelles entre les peuples de l’Amérique latine, les Caraïbes et le reste du monde. Elle est conçue comme un espace de rencontres et de dialogue entre les arts, promouvant la recherche et l’échange avec des institutions autour du monde, voir : <http://www.casadelasamericas.com/casadentro.htm>, consulté le 28 juin 2011.

le « simple » projet muséographique du début prend, six ans plus tard, un autre visage. Aujourd'hui, la collection ressemble plutôt à un immense projet culturel qui, s'engageant sur d'autres plans, pose aussi de nouvelles questions. On verra, sans pour autant entrer dans tous les détails, que la complexité de l'engagement amorcé par Daros Latinamerica est traversée par des problèmes ayant trait aux systèmes de légitimation et aux modes de penser son rapport avec « autrui »¹²⁰.

3.2.1 Les lieux de Daros Latinamerica

3.2.1.1 Zürich

Les bureaux, le dépôt, la salle d'exposition (Daros Museum) et la bibliothèque de Daros Latinamerica se trouvent à Zürich. Le Daros Museum fait partie de la Löwenbräu-Area¹²¹, ancienne brasserie qui a cessé ses activités en 1988 pour devenir le centre névralgique de l'art le plus actuel à Zürich, abritant aussi le Musée Migros pour l'art contemporain, la Kunsthalle de Zürich et des galeries de renom comme Hauser & Wirth et Bob van Orsouw. La salle d'exposition de la Daros Latinamerica a été adaptée par l'architecte suisse Walter Ruegg. Cet emplacement a vraisemblablement avantagé la collection qui profite de l'aura du lieu pour donner, comme elle le souhaite, une véritable visibilité à l'art de l'Amérique latine en Europe¹²².



Löwenbräu-Area. Projet de rénovation, tiré du site www.daros-latinamerica.net, consulté le 15 juin 2011.

¹²⁰ Concernant les différentes manières de légitimer l'activité artistique, un aperçu très général peut être consulté dans l'étude de Xavier Greffe *Artistes et marchés* (Greffe, 2007). Les réflexions ou théorisations sur l'« Autre » – sauvage, exotique ou oriental – ont fait couler beaucoup d'encre ; la bibliographie est donc extrêmement abondante. On n'oubliera pas *Lettres Persanes* (Montesquieu, 1721), *Tristes Tropiques* (Lévi-Strauss, 1955) et *Orientalism : Western Representations of the Orient* (Said, 1978). J'enverrai surtout à trois catalogues d'exposition : *Magiciens de la terre*, 1989 : voir les articles de Marcadé et de Bhabha. *Cocido y crudo*, 1995 : voir l'article de Cameron. *Partage d'exotismes 2000* : voir l'article de Leenhardt.

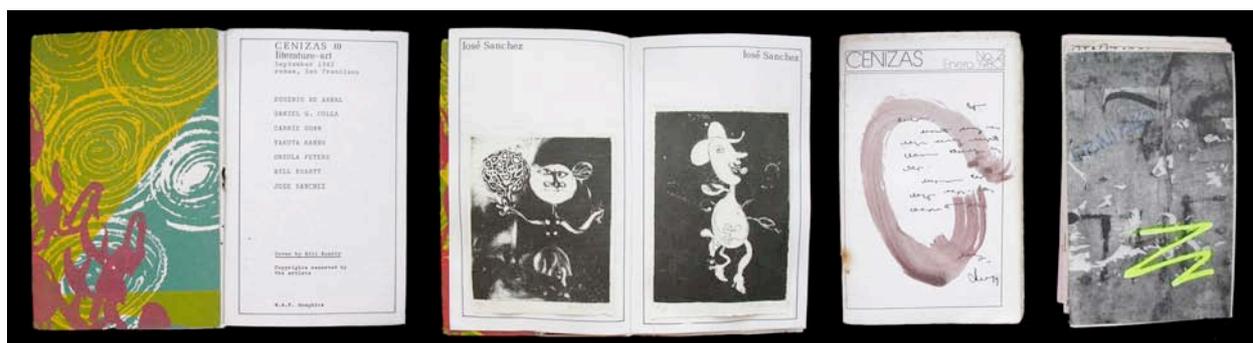
¹²¹ La Löwenbräu-Area se trouve en rénovation. L'ouverture est prévue pour 2012.

¹²² Voir : Keller, Fischer, 2000 : 16, et le dossier de presse de l'exposition *Seduções* réalisée en 2006. Il est à noter que Daros Museum est bien plus qu'une salle d'exposition. Le programme d'éducation accueille des centaines d'étudiants à chaque exposition et lors des vernissages, le musée devient le lieu de rencontre de la communauté intellectuelle latino-américaine zurichoise, voir : entretien de C. Ramos avec Regina Vogel réalisé le 10 juin 2011.

La bibliothèque de Daros Latinamerica est la plus grande des bibliothèques européennes spécialisées dans l'art contemporain de l'Amérique latine. Elle met à disposition du public près de 6 500 documents sur l'art contemporain latino-américain en plus de quelques livres d'artiste¹²³.



Bibliothèque de Daros Latinamerica, tiré du site : www.daros-latinamerica.net



Cenizas, n°. 19, n°. 2 et n° 20, 18 x 10cm env. Editée par Rolando Castellón dès 1979. Courtoisie de la Bibliothèque Daros Latinamerica.

Pour la constitution de la bibliothèque, les responsables ont dû créer, eux aussi, leur propre réseau qui leur permet d'être au courant des expositions, de publications et des activités touchant à l'art contemporain¹²⁴. Le fait de travailler avec de la « matière première » provenant d'un autre continent semble être un facteur relativement difficile à gérer, demandant en plus des stratégies particulières¹²⁵. Leur projet « Casa Daros » se veut dans ce sens une plateforme qui puisse, aussi, à la longue, répondre au handicap de la distance.

¹²³ Malheureusement, leur catalogue n'est pas accessible de façon informatisée, ce qui reste, malgré la précieuse collaboration des responsables, une limitation non négligeable à la recherche.

¹²⁴ Voir : entretien de C. Ramos avec Regina Vogel réalisé le 10 juin 2011.

¹²⁵ De plus, les habitudes de communication sur le continent ne facilitent la tâche d'aucune institution. Loin d'un simple détail, nombreux sont les observateurs qui pointent sur ce même obstacle et qui tentent d'y trouver des solutions. Les initiatives

3.2.1.2 Rio de Janeiro

À Rio de Janeiro, la Casa Daros se trouve dans le district du Botafogo, entre le centre de Rio et ses fameuses plages. Il s'agit d'une grande maison de style néoclassique avec 10 800 m² de construction et deux jardins intérieurs. La rénovation du bâtiment, déclaré patrimoine architectural de la ville, est aujourd'hui dans les mains du cabinet d'architectes Ernâni Freire & Associados (EF&A)¹²⁶.



Casa Daros à Rio de Janeiro. Tiré du site : www.daros-latinamerica.net

L'ancienne bâtisse, datant du 18^e siècle, faisait partie d'un grand complexe hospitalier, géré par la Santa Casa da Misericórdia do Rio de Janeiro, organisation philanthropique la plus ancienne de la ville. L'architecte Francisco Joaquim Bethencourt da Silva est chargé de l'agrandir avec une nouvelle bâtisse qui aura la fonction d'orphelinat. La maison actuelle est alors inaugurée en 1866. L'orphelinat devient plus tard le Centre d'éducation Sainte-Thérèse, puis l'Anglo-American High School (Osava, 2009). En 2005, la maison a été achetée pour plus de 9 millions de dollars et subit de grands travaux de rénovation qui révèlent le mauvais état de l'immeuble (Rosillo, 2009). L'inauguration de la Casa Daros programmée d'abord pour 2007 sera alors reportée ; elle est maintenant prévue pour le deuxième semestre 2012¹²⁷.

mises en place pour combler les lacunes et améliorer les réseaux d'information pourraient, dans quelques années, bouleverser le panorama culturel latino-américain, voir : Ramírez, 2002.

¹²⁶ Au début, la rénovation du bâtiment suivait les plans de l'architecte brésilien Paulo Mendes da Rocha. Le projet actuel n'a gardé que quelques éléments des premiers plans qui ont été complètement reconsidérés par le cabinet EF&A.

¹²⁷ La Casa Daros propose toutefois des activités depuis août 2007. En octobre 2007, 20 artistes et curateurs sont été invités pour discuter du rôle de la Casa Daros à Rio de Janeiro, voir : Osorio, 2007. En 2007, débute aussi le projet « Métamorphose du registre » avec des jeunes des favelas formés à l'École des photographes populaires de Maré ; ce projet mène à un autre nommé « Casita Daros ». En 2008, Casa Daros organise la première rencontre internationale d'Éducation : art et analphabétisme fonctionnel, voir : Osava, 2009. Durant l'année 2011, le programme « Meridianos » organise quatre rencontres avec des artistes qui discuteront de leur démarche artistique, voir : <http://panoramacritico.wordpress.com/2011/05/04/meridianos-casa-daros-mamrj/>, consulté le 23 mai 2011.

Casa Daros a prévu des salles d'exposition, un auditoire, une bibliothèque, des lieux spécifiques pour le visionnement audiovisuel, des espaces pour des rencontres et des séminaires ainsi que des résidences pour artistes. Avec un accent mis sur l'éducation, Casa Daros se veut une plateforme d'échange et de réflexion sur l'actualité artistique latino-américaine¹²⁸.

3.3 Particularités de la collection

Les caractéristiques de la collection Daros Latinamerica présentent une série d'aspects importants à relever. Outre le fait que les oeuvres collectionnées reflètent les traits principaux de la production artistique de l'Amérique latine des années 1960 jusqu'à nos jours, les particularités de la collection dévoilent aussi des problématiques inhérentes au collectionnisme et renvoient à celles, indissociables, du type d'objet collectionné.

Quant à la perception de leur fonction en tant qu'institution européenne s'adressant à un public « occidental », la vision de Daros Latinamerica était et reste très claire. La collection conçoit ses tâches en accord avec les normes du monde de l'art contemporain et selon les standards de qualité habituels; ses expositions et ses catalogues en sont la preuve. En revanche, on peut percevoir des modifications plus ou moins importantes dans la manière de concevoir son rôle de collection spécialisée dans l'art d'une région jugée « périphérique », porteuse d'un passé colonial complexe et victime d'inégalités économiques et politiques qui se reflètent – positivement et négativement – dans les activités d'ordre culturel.

D'emblée, on constate une certaine confrontation entre les spécificités qui relèvent des besoins intrinsèques (et locaux) et ceux qui dépendent des besoins extrinsèques (et « globaux») de la collection. Ces différences mettent en lumière les contradictions nées du souhait de trouver une certaine reconnaissance chez soi – en Europe – et de l'envie de s'installer et de se faire reconnaître par les autres – en Amérique latine. S'adressant à deux publics distincts, les

¹²⁸ La personne clé de Casa Daros est le Lic. Eugenio Valdés Figueroa. En tant que conférencier, critique et curateur indépendant, M. Valdés Figueroa participe à de nombreux événements et publications concernant l'art africain et l'art latino-américain contemporain. Il a été membre du conseil éditorial de la revue *Atlántica Internacional* du Centro Atlántico de Arte Moderno en Espagne. Intéressé par la jonction entre art et pédagogie, il construit un ambitieux programme pédagogique pour Casa Daros Voir : dossier de presse de l'exposition *Seduções* réalisée en 2006 et http://www.mercerunion.org/show.asp?show_id=621, consulté le 23 mai 2011. Concernant le programme actuel de Casa Daros, voir le site : http://www.daros-latin-america.com/index_rio.php?q=694, consulté le 23 mai 2011.

stratégies pensées pour conquérir une place au sein de chaque communauté et légitimer leur existence divergent de façon flagrante.

On remarque alors que le système interne de renvois que Baudrillard considérait comme essentiel pour qu'une collection existe¹²⁹, s'élargit et concerne alors non seulement les objets collectionnés, mais également l'ensemble des institutions qui s'intéressent au même type d'objet.

« We wish to use the art collection as a basis for making the Casa Daros a forum for exchange within Latin America and on an international basis. That has always been the ultimate purpose of our collecting activity. » (*The Hours*, 2005 : 03).

Le but du collectionnisme ainsi compris dépasse de toute évidence la perspective intime (Baudrillard) pour se rapprocher d'une perspective plus politique (Ramírez). Cependant, alors que pour Ramírez il était question d'obtenir la reconnaissance « due »¹³⁰, pour Daros Latinamerica, il serait question, pour Daros Latinamerica, autant d'intégration au mouvement de reconnaissance internationale que d'intervention dans l'activité culturelle régionale.

Selon Baudrillard « quelle que soit l'ouverture d'une collection [projet ou exigence culturelle, commerciale ou de prestige], il y a en elle un élément irréductible de non-relation au monde » dû à la difficulté ontologique du collectionneur face à la société dont certaines règles lui échappent (Baudrillard, 1968 : 149). Ainsi, dans l'impossibilité de créer un discours social, il créerait un discours interne, relatif à ses objets et surtout à lui-même. Baudrillard va jusqu'à se demander : « l'homme peut-il instituer à travers eux [les objets collectionnés] un autre langage qu'un discours à soi-même? » (Baudrillard, 1968 : 150).

Aujourd'hui, sans priver le propriétaire de ses droits exclusifs, on aurait l'impression que de nombreuses collections ne répondent pas au cas de figure pensé par Baudrillard puisqu'elles sont, avant tout, une « relation essentielle au monde ». Ceci ébranle entièrement la définition sociologique de Baudrillard et rapproche la collection de sa forme historique, associée alors au « cabinet de curiosités », dans la mesure où les objets collectionnés sont interdépendants d'un univers beaucoup plus large¹³¹. Dans cette perspective, le collectionneur perd de son individualité au profit de l'institution – réelle ou virtuelle –, et les objets, qui dans leur unique

¹²⁹ Voir : Baudrillard, 1968 : 122. Voir aussi, dans ce travail, le chapitre : « 1.1 Collectionner ».

¹³⁰ Voir, dans ce travail, le chapitre « 1.5.1 Vers un nouveau collectionnisme ».

¹³¹ Selon Pomian, au XVI^e siècle, les *Kunst- und Wunderkammern* « sont l'expression d'une curiosité encyclopédique qui vise à ouvrir au regard le tout de la création, à projeter le macrocosme dans le microcosme, à enfermer l'univers entier dans l'espace d'un *studio* adapté à cet effet » (Pomian, 2003 : 339-340).

organisation se renvoyaient les uns aux autres (Baudrillard, 1968 : 122), participent dès lors à un ensemble plutôt « global » qui nourrit, justifie et investit la collection d'un nouveau sens lui garantissant la légitimation publique.

Bref, cet univers pluriel qu'est la collection laisse entendre des relations endogènes et exogènes complexes. Il serait irréaliste de vouloir rendre compte en quelques lignes de tous les enjeux soulevés par Daros Latinamerica. Je voudrais toutefois relever quelques aspects concernant l'identité de la collection et la manière dont celle-ci semble s'engager en Amérique latine. Il est clair qu'en 12 années d'existence, l'identité de la collection s'est réaffirmée, et, élargissant son champ d'action, elle s'est aussi attribué un caractère qui va au-delà de la simple collection. Ainsi, on peut constater quelques changements entre la manière dont la collection se présente en 2002 et la forme qui est la sienne aujourd'hui.

3.3.1 Présentation et critères de sélection.

En 2002, la collection fait sa première exposition *La Mirada – Looking at Photography in Latin American Today*. Dans la préface, signée par Hans-Michel Herzog et Ruth Schmidheiny, les responsables précisent leur démarche et commencent par se demander : « Comment doit-on comprendre l'Amérique latine aujourd'hui ? » (*La Mirada*, 2002 : 12). La question, légitime et sans doute nécessaire, ne peut se régler par d'une réponse évidente ; si celle-ci se veut dogmatique, elle devient réductrice, et si elle se veut complète, elle aura toujours un goût d'esquisse. La question est d'autant plus complexe quand on s'aperçoit – comme on le verra plus bas – que le simple décompte des pays inclus dans « l'Amérique latine » ne va pas de soi. Il est évident que prétendre englober l'art contemporain de tout un continent ne peut aller sans quelques difficultés. Non seulement parce qu'au niveau territorial il faut balayer 20 045 636 km², mais aussi parce que les différences d'une région à l'autre obligent à reposer continuellement la question des critères d'inclusion/exclusion appliqués pour délimiter le type d'objet qui fera partie de la collection.

3.3.1.1 Axe géographique

Géographiquement, Daros Latinamerica dit inclure « tous les pays entre le Mexique et La Terre de Feu », clarifiant tout de suite qu'il s'agit « d'un énorme continent qu'on ne peut pas considérer comme un bloc monolithique ». Puis, ils rajoutent qu'il s'agit « d'un espace culturel (...) composé d'innombrables histoires, cultures, identités et intérêts différents »¹³². En effet, l'hétérogénéité culturelle de l'Amérique latine, liée à l'extension du territoire, est relevée par de nombreux observateurs et fait partie de presque toutes les préfaces de livres et catalogues sur l'art de l'Amérique latine¹³³.

3.3.1.2 Axe esthétique

Hans-Michael Herzog et Ruth Schmidheiny affirment que, quant aux critères de sélection, il était essentiel d'adopter la même attitude que pour l'art de n'importe quelle autre partie de la planète. Ce principe égalitaire, refusant les concessions de quelque ordre qu'elles soient, met l'accent sur la qualité qui s'exprimerait par une sorte d'« autonomie » de l'œuvre. Ainsi, ils disent vouloir collectionner uniquement des travaux capables de « se tenir par eux-mêmes », sans besoin des explications des curateurs¹³⁴. En effet, dans les catalogues, on remarque un certain retrait du curateur qui, se gardant d'interpréter, s'efforce plutôt de donner à l'œuvre la place centrale. Katrin Steffen, parlant de son travail comme curatrice à la Daros Latinamerica, expliquait que, selon elle, une exposition est réussie si le curateur ne doit rien dire, si les œuvres se suffisent à elles-mêmes ; ce qui n'empêche pas le commentaire de l'expert qui peut toujours apporter des compléments d'information pour ceux qui veulent en savoir plus¹³⁵. De façon générale, les essais publiés dans les catalogues de la collection Daros Latinamerica ne sont pas interprétatifs.

¹³² Traduction de l'auteur. « How can, how must, how should Latin America be viewed today? Geographically all of the countries between Mexico and Tierra del Fuego belong to Latin America, a gigantic continent which is no more a monolithic block » (*La Mirada*, 2002 : 12). Puis, « The South American continent is a vast cultural region teeming with extraordinary, untapped potential; a conglomerate of countless discrete histories, cultures, identities, and interests. » (*La Mirada*, 2002 : 12). On trouve les mêmes propos dans d'autres publications et dans l'ancien site Internet de la collection. « The variety of particular histories, cultures, identities and interests at work in Latin American art is simply too vast to be lumped together in a single book. » (*The Hours*, 2005 : 01).

¹³³ Voir : Ramírez, 2002, Sullivan, 1996, Gaitán, 2006. Les problématiques liées au territoire réactivent forcément les débats sur l'unicité – fictive ou réelle – des Amériques. C'est ainsi que les problèmes autour de l'« identité » rejoignent ensuite les discussions sur ce que l'on peut comprendre par « art latino-américain ». À ce propos, voir : Peluffo Linari, 2001, Fajardo-Hill, 2001, Mosquera, 1994, Ybarra-Frausto, 2002, Ramírez, 1997, Pérez, 1997, Debroye, 2002, Hernández, 2002, Mosquera, 2009.

¹³⁴ « In exploring the art of Latin America, we believe that it is essential to apply exactly the same criteria that are pertinent to dealing with art in any other part of the world. (...) [the works of art that we collect] should have something to say that is also of interest to people elsewhere with no special exegesis or interpretation on our part. » (*La Mirada*, 2002 : 12).

¹³⁵ Voir : entretien de C. Ramos avec Katrin Steffen réalisé le 8 juin 2011.

Dans le même esprit, ils préfèrent des œuvres qui, évitant l'arbitraire, soient « capables d'exprimer quelque chose qu'intéresse les gens d'autres lieux » ; des œuvres enfin qui ont « la force de se graver dans la mémoire »¹³⁶. Dans l'ancien site Internet de la collection, on pouvait encore lire : « sont représentés des artistes contemporains de différentes générations dont le travail a démontré être capable de provoquer un impact substantiel ou qui promet de le faire dans le futur »¹³⁷. Au point de vue prospectif, ce type de déclaration montre les attentes des collectionneurs. Il est évident que le succès des artistes se répercute sur la valeur symbolique et économique de la collection¹³⁸. Il est donc d'autant plus nécessaire que les œuvres soient « lisibles » dans d'autres contextes que celui qui les a vu naître¹³⁹.

Ces indications, qui au début étaient relativement universalistes et malléables, deviennent de plus en plus précises. Aujourd'hui, la collection déclare son intérêt pour les travaux artistiques qui, dépassant l'éphémère, le local et l'anecdotique, atteignent une certaine complexité par le subtil équilibre entre forme et contenu¹⁴⁰ (Herzog, Mahler, Steffen, 2011).

3.3.1.3 Axe chronologique

À ces critères de sélection s'ajoute la période historique choisie. En 2002, la collection disait mettre l'accent sur les travaux des 20 dernières années (1980 et 1990), tout en incluant des œuvres représentatives des années 1960 et 1970¹⁴¹. Or, cette délimitation qu'on peut lire dans le premier catalogue n'est plus d'actualité. Depuis sa création, Daros Latinamerica a beaucoup élargi son patrimoine et aujourd'hui, elle se présente plutôt comme une institution qui

¹³⁶ Traduction de l'auteur. « We want the works of art that we collect to be self-contained and thus able to make an independent impact at any place and any time; (...) The art should be able to make a deep impression (...); it should be art that can endure. » (*La Mirada*, 2002 : 12).

¹³⁷ Le document n'est plus accessible en ligne.

¹³⁸ Dans un entretien radiophonique, M. Herzog affirmait qu'avec le « boom » de l'art latino-américain des dernières années, le prix des œuvres de certains artistes a été multiplié par 15. Voir : entretien radiophonique de Fernando Llanos, de Radio Jorongo-Mexico, avec Hans-Michael Herzog, réalisé le 22 juin 2009 à Zurich.

¹³⁹ « Jede künstlerische Arbeit, egal wann und wo sie entstanden ist oder entsteht, wird immer, durch jeden Ankauf, durch jede Ausstellung aus dem Kontext herausgerissen. Und ich sehe gerade darin eine große Chance: sie in einem neuen Kontext zu präsentieren, in welchem sie gegebenenfalls Werte und Qualitäten entwickeln kann, die ursprünglich so gar nicht ablesbar gewesen wären » (Herzog, 2009 : 17).

¹⁴⁰ On verra que ce « contenu » prend souvent racine dans la réalité politique et culturelle des artistes. De façon implicite, la collection semble donner priorité aux travaux porteurs d'une certaine critique idéologique. De même, les déclarations du directeur vis-à-vis de l'art chilien, considéré comme trop sérieux et dépourvu de « jeux », laisse entendre que l'ironie serait aussi une « valeur rajoutée » recherchée, voir : García, 2010.

¹⁴¹ « The time frame of the collection is focused on the past 20 years although important key works of the sixties and seventies will also be included if they are available for acquisition. » (*La Mirada*, 2002 : 12).

collectionne des œuvres des années 1960 à nos jours¹⁴². Dans les faits, elle comporte des œuvres des 70 dernières années, avec un net accent pour la production des 2 dernières décennies¹⁴³. Dans le tableau ci-dessous¹⁴⁴, on remarque tout de suite que la collection commence effectivement à acheter surtout des œuvres des années 1990, puis elle élargit son champ chronologique pour remonter jusqu'aux années 1940. La collection, qui grandit très vite, réalise les 57% d'achats dans sa première période (2000-2003), alors que dans la période suivante (2004-2007), elle s'équilibre et se renforce avec des œuvres des années 1960 et 1970, puis aussi des pièces du début du 21^e siècle. On pourrait dire qu'à partir de 2008, la collection semble plutôt compléter son patrimoine selon la disponibilité des œuvres dans le marché.

Achats par ordre chronologique		Années de réalisation des œuvres							
Dates d'achats	Nombre d'œuvres	1940	1950	1960	1970	1980	1990	2000	non daté
2000-2003	639	1	2	33	39	126	344	94	
2004-2007	391	5	10	60	82	49	66	119	
2008-2011	87		1	4	17	20	9	36	1
Total :	1 117	6	13	97	137	195	419	250	1

Intégration des artistes à la collection													
Nombre d'artistes par année :	Total	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011
	108		16	20	15	9	13	14	11		4	1	3

¹⁴² Voir le prospectus « Daros Latinamerica » publié en 2011 en guise de présentation de la collection (Herzog, Mahler, Steffen, 2011).

¹⁴³ L'œuvre la plus ancienne est un Torres García daté de 1938. D'influence abstraite et concrète, les travaux des années 1940 et 1950, considérés comme l'« avant-garde latino-américaine », ne sont presque plus disponibles sur le marché. Aux années 1960 et 1970 correspond un art d'orientation plutôt conceptuelle, considéré comme capital pour l'art actuel latino-américain ; d'où l'intérêt de la collection pour cette période-là (Sredni de Birbragher, 2003 : 56).

¹⁴⁴ Il s'agit d'un résumé du tableau 08 qui se trouve dans l'annexe. Pour simplifier, j'ai groupé ici les achats en trois périodes. Ce tableau n'aurait pas pu être réalisé sans la collaboration de Felicitas Rausch et Hans-Michael Herzog.

3.3.1.4 Quant aux intentions

La collection, qui s'est fixé un cadre géographique, temporel et esthétique bien défini, déclare éviter le champ « ethnico-folklorique » qui ne viendrait que porter préjudice à « leur cause ». Leur but qui ne semble jamais avoir été le plaisir esthétique individuel est tourné vers une sorte de tâche qui implique – selon leurs mots – « la création d'un réseau complexe de références à l'intérieur même de la collection qui soit capable d'aider à l'éclaircissement de ce qu'est l'art latino-américain aujourd'hui »¹⁴⁵.

Généralement, s'il est nécessaire de « clarifier » c'est parce qu'il y a de l'incompréhension ou du moins de la confusion. Or, pour l'instant, aucune remarque n'est faite sur les possibles fausses interprétations dont l'art latino-américain serait victime. En 2005, dans la préface du catalogue de l'exposition *Las Horas*, les auteurs donnent quelques précisions : « Loin de tout exotisme nous voulons démontrer que la qualité de l'art latino-américain lui permet de se comparer avec la production artistique de n'importe quelle partie du monde »¹⁴⁶. On retrouve un développement supplémentaire à cette même idée dans la préface du catalogue de l'exposition *Face to Face* réalisée en 2007. Les auteurs expliquent qu'ils ont commencé à collectionner l'art latino-américain dans le but de « démontrer son excellence », ce qui exige une position critique vis-à-vis de l'eurocentrisme du système de l'art occidental.

« Our goal is not simply to draw attention to art production in Latin America but above all to demonstrate its excellence. Needless to say, this implies a robust critique of the self-centered navel-gazing of dyed-in-the-wool Eurocentrics with little interest in broadening their horizons. Ignorance and the arrogance it inevitably spawns are all too commonplace in the European and US-American world of culture, whose acolytes feel no need to find out what is happening beyond the confines of their own cultural circle, i.e., to try to understand the « rest of the world » – which is actually substantially larger than our little slice of the cake. In fact, our cultural circles, fueled by a sense of a priori superiority, arrogate the right to pass judgment on culture and to put their own stamp on books, catalogues, journals, exhibitions, museums, collections, etc. Art from Latin America (in this case) is automatically subject to the assumption that it has to be derivative or, at best, exotic. » (*Face to Face*, 2008 : 95)

Ce genre de propos n'est pas nouveau. La critique de l'eurocentrisme s'inscrit dans les discussions sur les répercussions des politiques néolibérales sur la culture¹⁴⁷. Aujourd'hui,

¹⁴⁵ Traduction de l'auteur. « There is no geographical bonus, (...) and most certainly no folkloristic, ethnic niche nor any well-intentioned suspension of critical judgment – all or any of this would merely be counterproductive. (...)

« Our idea is to build up an increasingly complex network of relations within the collection that will enable numerous modes of discourse within the self-contained context of the collected words, so that their mutual elucidation will contribute to a broader understanding of art in Latin America today. » (*La Mirada*, 2002 : 12).

¹⁴⁶ Traduction de l'auteur. « Our aim has not been to make known a supposedly « exotic » artistic byway; rather, we have sought to demonstrate that contemporary Latin American art need fear no comparison with that being produced anywhere else in the world. » (*The Hours*, 2005 : 01).

¹⁴⁷ En dehors du domaine de l'art, le débat sur l'Eurocentrisme se développe dans les années 1980 au sein des *Cultural Studies*. Pour Edward Said, Homi Bhabha et Gayatri Spivak, il s'agit de questionner les legs occidentaux tout en sachant que « l'occidentalisation est un phénomène planétaire et sans retour » (Castro-Gómez, Mendieta, 1998). La critique post-coloniale

questionner la vision que l'« occident » porte sur le monde est presque devenue un lieu commun du discours « globalisé », à telle enseigne que même les Européens en sont venus à critiquer leur propre eurocentrisme¹⁴⁸. Néanmoins, il est vrai que se pencher sur les problèmes – labyrinthiques – posés par la place de la production culturelle « périphérique » dans le monde international de l'art rend la moindre déclaration lourde et laborieuse. Car, à bien y regarder, l'affaire ne date ni de l'invention du mot « globalisation » – dans les années 1960 – ni de son extension à d'autres domaines de la recherche – dans les années 1990 (Dagorn, 1999). Dans le cas spécifique de l'art contemporain en l'Amérique latine, on peut faire remonter les discussions aux années 1960, lorsque critiques et historiens commençaient à débattre sur l'identité, l'unité et la place de l'art latino-américain face aux centres hégémoniques¹⁴⁹.

Aujourd'hui, la collection Daros Latinamerica semble avoir nuancé et approfondi quelques propos. Leur souhait reste focalisé sur la promotion de l'art latino-américain par le biais de publications et d'expositions. Mais ils ne mettent plus en évidence les discours polarisés par les débats postcoloniaux. Ils continuent de parier sur la qualité – le sens et pouvoir expressif – de l'œuvre d'art, à laquelle ils demandent toujours d'être capable d'atteindre plusieurs niveaux de lecture unifiant autant des aspects esthétiques qu'humains (Herzog, Mahler, Steffen, 2011).

Cela dit, en termes discursifs, la tendance actuelle à propos de l'art latino-américain veut que l'on se débarrasse même de la catégorie « ghettoïsante » : « latino-américain ». De nombreux historiens discutent des stratégies commerciales qui ont soutenu ce type de différenciation à

de ces auteurs a comme toile de fond le *Commonwealth* britannique et s'inspire des méthodologies européennes d'analyse. La critique post-coloniale en Amérique latine a, au contraire, d'autres sources. Le théoricien Walter Mignolo préfère alors parler d'une critique « post-occidentale » qui chercherait dans la production théorique locale des « modes de pensée plus aptes à rendre compte des réalités propres. » (Mattelart, Neveu, 2003 : 93), voir aussi : Castro-Gómez, Mendieta, 1998, Dirlik, 1999, Moraña, 2008, McEvilley, 1988.

¹⁴⁸ On repère la même inquiétude chez d'autres spécialistes : « A prejudice against Latin American art still exists within the 'academy', where it has long been considered, within the Eurocentric framework of art history, as 'exotic', or 'derivative' of European or North American forms. » (Sullivan, 1996 : 14). À l'opposé, et sous une autre forme, Nathalie Heinich s'insurge contre le discours « légitimateur » dans l'art tenu par des Européens, car elle n'y voit qu'un problème de culpabilité issu de la colonisation et des rapports de pouvoir qui en découlent, voir : Heinich, 1999.

¹⁴⁹ Voir : Gaitán, 2006, Peluffo Linari, 2001. Du côté de la critique latino-américaine, les réflexions à ce sujet existent depuis probablement cinq siècles, mais elles n'ont pas toujours visé les mêmes buts. Au 16^e siècle, dans la période succédant à l'invasion européenne, il s'agissait pour les colons de rester entièrement attachés à la couronne et au monde intellectuel européen. Les critiques élogieuses rendaient analogues les productions artistiques entre les différentes villes du royaume autour de la planète, voir : Gruzinski, 2004. Après la période des indépendances, la situation culturelle ne change pas véritablement, dans le sens où l'art reste indissociable des canons européens, si ce n'est qu'il est fait et commenté entièrement par des Européens récemment arrivés sur le continent, voir : Romero Brest, 1975. Ce n'est qu'au 20^e siècle que les intellectuels ont commencé à se battre « pour » ou « contre » le « latino-américanisme », qui venait d'être inventé, créant un débat resté sans issue, voir : Gaitán, 2006. Puis, avec les études culturelles d'influence anglo-saxonne, les discussions se sont focalisées sur des aspects relevant, entre autres, de la géopolitique, l'acculturation et la réappropriation, voir : Mattelard, Neveu, 2003, Guash, 2004, Mallet, 1996, Hernández, 2002. Pour un petit historique de l'invention de l'eurocentrisme, voir : Sachs, 1966.

partir des années 1980, questionnant alors sa pertinence et son utilité (Ramírez, 2002, Osthoff, 2009, Lubow, 2008). Sans pour autant trouver l'unanimité des intellectuels et des artistes, cette classification semble plutôt porter préjudice à la production artistique du continent.

Probablement, en écho à ces débats, Daros Latinamerica est aussi venu à questionner leur nom. En 2008, Hans-Michael Herzog affirmait lors du colloque *Arte Global, Arte Latinoamericano. Nuevas Estrategias* : « si tout va bien, dans quelques années, nous allons abandonner le nom 'latinamerica', puisque nous ne voulons pas nous marginaliser »¹⁵⁰.

3.3.2 Daros Latinamerica et l'Amérique latine

Avec le projet « Casa Daros » à Rio de Janeiro, Daros Latinamerica s'installe dans le continent américain, consolidant ainsi le large réseau qu'ils ont construit en Amérique latine. En 2003, selon l'entretien publié par la revue *ArtNexus*, Daros Latinamerica cherchait déjà à s'implanter dans le continent. À ce moment, la collection visait un ou deux lieux pour pouvoir faire des expositions et favoriser l'échange intercontinental. Jusque-là, le projet est imaginé comme n'importe quel autre lieu pour l'art contemporain : une salle d'exposition, un centre d'information et un atelier pour artiste¹⁵¹. À cette envie d'encourager l'art et le dialogue s'ajoutent d'autres objectifs, exprimés dans de termes plutôt paternalistes : « Dans un certain sens, mon but est d'être un miroir pour les Latino-américains, car j'ai l'impression qu'ils ne voient qu'une partie d'eux-mêmes ; j'aimerais les encourager à se voir entièrement. S'ils pouvaient comprendre pleinement l'impact qu'ils exercent, ils auraient une image d'eux complètement différente. Ils pourraient se connaître autrement. Et je pense que cela pourrait leur donner plus de pouvoir et de dynamisme »¹⁵². Puis, à partir de 2004, Daros Latinamerica

¹⁵⁰ Traduction de l'auteur. « Un día – en unos años, si todo funciona bien – vamos a dejar el nombre « latinoamericano », porque no queremos marginalizarnos, y paso a paso nos vamos a abrir hacia el mundo entero » (Herzog, 2008 : 240). Les mêmes propos ont été tenus par la curatrice de la Daros Latinamerica, Katrin Steffen, voir : entretien de C. Ramos avec Katrin Steffen réalisé le 8 juin 2011. Cependant, ni le directeur ni la curatrice n'assurent que le changement de nom sera effectif. Ils pointent uniquement sur les problèmes posés par la terminologie et le désir de ne pas confiner l'art de cette région à son territoire réel ou imaginaire.

¹⁵¹ « We also plan on establishing a presence in Latin America, setting up small centers – not many, maybe one or two, depending on the situation – that would include a modest exhibition space, just big enough for shows that can really be profoundly discussed afterwards, as well as a database, a communications center, an information center, and maybe a couple of studios for artist residencies. » (Sredni de Birbragher, 2003 : 55). Dans la préface du catalogue *Cantos/Cuentos Colombianos*, on lira plutôt « We are also looking for a site in Latin America that could serve as a platform for a constructive engagement with the art of Latin America. » (*Cantos/Cuentos Colombianos*, 2004 : 7).

¹⁵² Traduction de l'auteur. « My goal, in a way, is to hold up a mirror to Latin Americans because I think they see only parts of themselves and I want to encourage them to see all of themselves. If they could fully understand the impact they make, they would have a completely different self-image, a different awareness of themselves. And I think that would give them great potential, great power and dynamism. » (Sredni de Birbragher, 2003 : 55).

adopte une perspective encore plus « social » – dans le sens développé par Xavier Greffe, selon lequel l’art est « bon pour nous » (Greffe, 2007).

L’exposition *Cantos/Cuentos Colombianos* semble donner à l’institution l’envie et l’élan d’intervenir autrement sur le continent. Cette exposition, qu’inaugure sa première partie en octobre 2004, présente au total 13 artistes colombiens. Étant donné le milieu où les oeuvres ont été conçues, de nombreux travaux traitaient de sujets en rapport avec la violence vécue au jour le jour en Colombie. Le catalogue inclut les écrits d’un politologue et de trois journalistes qui non seulement apportent des éclaircissements sur la situation politique et sociale du pays, mais participent aussi au symposium organisé à Zürich sur la situation sociale, politique et artistique de la Colombie. On notera que dans ce cas précis, Daros Latinamerica ne s’octroie pas le droit de percevoir la problématique colombienne à sa manière, elle facilite le dialogue et donne la parole aux spécialistes du pays. À propos de cette exposition, M. Herzog soulignait que ce type d’initiative contribue à amorcer des discussions profondes sur le sens, le but et la valeur de l’art dans son propre pays¹⁵³.

Il serait plausible d’imaginer que des idées issues de la réflexion sur le développement durable trouvent un certain écho sur la manière de concevoir une collaboration interculturelle¹⁵⁴. Dans un fascicule publié par « VIVA Trust », on peut lire les propos de M. Herzog sur la collection Daros Latinamerica :

« Il ne s’agit pas d’une collection dans le sens originel du mot, puisqu’elle aspire à être beaucoup plus qu’un rassemblement d’objets. Il s’agit de provoquer un changement de conscience qui génère de l’estime de soi par le biais d’une esthétique qui va vers le politique et le social. L’idée est de faire participer tous les acteurs du monde de l’art, dans un processus de contemplation et de réflexion commune. Il est important que le Latino-américain puisse se regarder tel qu’il est : un individu égal aux autres, un citoyen qui contribue aussi à la construction du monde, et non pas comme une victime, un individu marginalisé, relégué à la périphérie de la planète. Gagner cette estime de soi et cette valeur propre est indispensable pour un véritable développement soutenable en Amérique latine. » (Herzog, 2005 : 73)¹⁵⁵.

¹⁵³ « La organización de la muestra de artistas colombianos (...) ha mostrado que tales actividades (compras de arte colombiano y su científica y meticulosa presentación y exposición) han tenido grandes efectos en Colombia. (...) Un viento fresco de esperanza pasa por Colombia, que inicia profundas discusiones sobre el sentido, la meta y el valor del arte en su propio país. » (Herzog, 2005 : 73).

¹⁵⁴ Il faut se souvenir que Stephan Schmidheiny, qui promeut le développement durable en Amérique latine depuis une quinzaine d’années, est l’initiateur – avec sa femme Ruth – de la collection Daros Latinamerica. Le document *VIVA Cultura* apporte de nombreux exemples du rapport entre le développement durable et la culture, voir : *VIVA Cultura*, Viva Services Co., SA, San José, tiré de http://www.vivatrust.com/files/file/publications/VIVA_cultura.pdf, consulté le 15 janvier 2011.

¹⁵⁵ Traduction de l’auteur. « No se trata de una colección en el sentido original de la palabra, porque aspira a ser mucho mas que solamente la adición de sus factores singulares. Se trata de provocar un cambio de conciencia para crear una nueva autoestima usando la estética para llevarla a su vez a un nivel político y social. La idea es interconectar a todas las personas latinoamericanas que participan en la creación de arte en un proceso conjunto de contemplación y reflexión. Se quiere desencadenar un proceso de creación de conciencia y provocación de la reflexión. Es importante que el latinoamericano pueda mirarse en el espejo y verse tal como es : un individuo totalmente igualitario, un ciudadano de este mundo que también ayuda a construir, y no como un individuo marginal y abusado de la periferia de este planeta. Ganar esta forma de autoestima y este valor propio es indispensable para todo progreso verdadero y sustentable de América Latina. » (Herzog, 2005 : 73).

Cette attitude est relativement typique de nombreux échanges « multiculturels ». En effet, de même que l'on considère autrui comme son égal, on souhaite lui montrer le chemin à suivre, ce qui au fond met les deux parties dans une situation peu égalitaire ; l'un guide, l'autre suit, l'un enseigne, l'autre apprend. Il est incontestable qu'il n'est pas aisé de savoir comment se positionner face à la création artistique « d'ailleurs » ; cet ailleurs qui attire, se dérobe et se modifie en permanence. Il n'est pas commode de penser les rapports interculturels, surtout quand un passé colonial et la disproportion dans le rapport de forces soumettent les relations à une recherche constante d'équilibre, questionnant tour à tour le rôle de chacun et la place des objets dans ce rapport¹⁵⁶.

Les directives de la collection semblent se balancer entre la valorisation de la production artistique latino-américaine au niveau international et l'utilisation locale de l'art pour le changement social. Opérations qui au fond ne sont pas contradictoires car elles agissent sur des terrains différenciés et visent des objectifs distincts. Mais elles montrent l'ambiguïté d'une prise de position qui, sur le plan international, demanderait à l'artiste d'être capable de dépasser la « couleur locale », et sur le plan régional, confinerait l'expression artistique à son contexte, avec l'intention cependant de le transformer¹⁵⁷.

Leur projet à Rio de Janeiro reflète cette vision de la culture comme génératrice de changement. Dans ce sens, ils se sont inspirés de la pédagogie de Paulo Freire qui prônait le renversement de la structure hiérarchique éducative pour atteindre une véritable transformation dans la société¹⁵⁸. Casa Daros, d'abord envisagée comme une plateforme artistique pour la promotion, la réflexion et d'échange artistique, se dirige alors vers un idéal humanitaire opéré par la conjonction entre l'art et l'éducation. Selon l'article du journaliste

¹⁵⁶ Yves Michaud relevait pour sa part le paradoxe de cette inévitable ouverture, inhérente à la globalisation des mondes de l'art, qui « tend sans cesse à prendre des formes biaisées et travesties qui reconduisent nos pires préjugés. » Pour lui, le problème vient non seulement de la difficulté de savoir quelle serait la prise de position *juste* devant l'art des *autres*, mais aussi du manque d'outils pour vérifier notre capacité de discernement. Et il précise : « Les autres sont, pour nous, toujours aussi lointains que proches, et c'est une politique d'attention interprétative du même ordre qui est à pratiquer quelle que soit la distance, avec la même sensibilité à la non-communication toujours possible au cœur même de la communication. » (Michaud, 1989 : 80-81).

¹⁵⁷ Lors d'une des activités proposées par Casa Daros, un des participants aurait critiqué justement les multiples visages de Daros, voir : Osthoff, 2009 : 7.

¹⁵⁸ La pédagogie de Paulo Freire (1921-1997) a eu une énorme influence en Amérique latine durant la deuxième moitié du 20^e siècle. Il crée une méthode d'alphabétisation dans les années 1950, selon laquelle l'élève, abandonnant le rôle d'« objet » devient « sujet ». Cela demande le renversement de la structure hiérarchique de la situation d'apprentissage traditionnelle qui rend l'élève passif et malléable. La prise de conscience de ces mécanismes amène l'éducateur à se transformer en éducateur-apprenant et l'apprenant en apprenant-éducateur. Ainsi, le vrai apprentissage ne peut exister que dans une relation horizontale où chacun apprend et enseigne. Voir : Freire, 1969, Gadotti, 1996.

Daniela Labra qui rapporte les paroles de Valdés Figueroa : « La participation des artistes dans un travail interdisciplinaire doit être un des objectifs principaux de Casa Daros qui conçoit son programme éducatif suivant le modèle de Paulo Freire, pour qui l'éducation est un échange horizontal entre l'élève et l'enseignant. Pour Eugenio Valdés Figueroa, l'œuvre artistique, dans son interaction avec le public, peut se voir de manière horizontale, partageant ainsi avec la pédagogie ce même principe éducatif »¹⁵⁹.

En outre, Valdés Figueroa se positionne contre l'idée d'un art élitiste qui, avec toutes ses ramifications et ses stratégies, renforcerait le *statu quo*. Dans ce sens, il ne conçoit pas comment l'art, aujourd'hui, pourrait se passer de sa responsabilité politique et éthique¹⁶⁰. Ainsi, il voit dans l'art et l'éducation – selon Freire – une même nature qui se voudrait toujours à contre-courant du système institutionnel qui garantit la pérennité des relations verticales de pouvoir (Valdés Figueroa, 2008 : 54).

Cette manière d'envisager le rôle de la production artistique aurait pu trouver un certain élan grâce aux écrits de Luis Camnitzer qui n'est jamais trop loin de Daros Latinamerica. Artiste, pédagogue et critique, Camnitzer défend un art qui, sans se plier aux dictats institutionnels ou commerciaux, incite à la réflexion. S'expliquant sur le « conceptualisme » latino-américain¹⁶¹, Camnitzer noue des liens entre cette stratégie artistique, la théologie de la libération¹⁶² et la

¹⁵⁹ Traduction de l'auteur. « O trabalho processual interdisciplinar com a participação de artistas locais e latinos deve ser uma das metas centrais da Casa cujo programa de arte-educação inspira-se nos métodos do educador brasileiro Paulo Freire, idealizador de um modelo de interação horizontal entre mestre e aluno. Para Eugenio Valdés, é também horizontalmente que se pode pensar a obra artística e a sua integração com o público, de modo com que pedagogia e arte compartilhem organicamente um mesmo processo educativo. », voir : Labra, 2008, tiré de : <http://www.artecapital.net/perspectivas.php?ref=61>, consulté le 9 avril 2011.

¹⁶⁰ « No creo que hoy el arte pueda prescindir de su propia responsabilidad política y ética. » Et il continue : « Mucho menos ignorar las implicaciones ideológicas y políticas, ya no sólo del acto mismo de crear, sino de verter los contenidos estéticos en los continentes institucionales. » (Valdés Figueroa, 2008 : 54). Dans ce document, datant de 2008, Valdés Figueroa ne se réfère pas au projet Casa Daros, mais disserte sur certains aspects de l'internationalisation de l'art.

¹⁶¹ Sous la catégorie « conceptualisme latino-américain », les experts ressemblent un groupe d'artistes qui développent un travail artistique de forte influence conceptuelle, bien qu'il ne s'agisse pas d'un mouvement en tant que tel. Ils sont actifs surtout dans les années 1960 et 1970. Les œuvres se distinguent de l'art conceptuel américain par leur caractère politique et social. C'est dans ce sens que Luis Camnitzer le met en relation avec la théologie de la libération et la pédagogie de Paulo Freire, car les uns comme les autres considèrent le sens critique et la prise de conscience comme la base de tout changement, voir : Camnitzer, 2007, Wallace, 2006, Ramírez, 1997, Ramírez, 2001, Ramírez, 1999, Longoni, 2007, López, 2010, Davis, 2008. Pour des analyses plus complètes sur l'art conceptuel, voir : Camnitzer, Farver, Weiss, 1999, Aliaga, Cortés, 1990, Osborne, 2002, Marchan Fiz, 1973, Alberro, Stimson, 1999.

¹⁶² D'influence marxiste, la « théologie de la libération » se développe en Amérique latine dans les années 1960. Ce mouvement trouve des adeptes depuis l'Uruguay jusqu'au Mexique. La théologie de la libération questionne la structure hiérarchique de l'Eglise et la légitimité de l'Etat qui, favorisant une minorité, oublie la misère du peuple. Elle incite à la libération de l'opprimé par la prise de conscience et la lutte pour la dignité. Cette libération est conçue comme seulement possible dans un cadre où autrui n'est plus considéré comme un être inférieur, ce qui implique donc une véritable « horizontalité » dans les relations personnelles. C'est donc par la prise de conscience et par l'action que l'« opprimé » peut se libérer. On pensera, entre autres, à Gustavo Gutiérrez, Leonardo Boff, Enrique Dussel, Jon Sobrino et Juan Luis Segundo. Voir : Marle, 1998, Löwy, 1998, Boff, 1987, Gutiérrez, 1974. Aujourd'hui, on parle volontiers des théologies de la libération, car cette façon de faire de la théologie a vite trouvé des adeptes en Afrique et ailleurs.

pédagogie de Paulo Freire. Ces trois pratiques – si on se permettait de les nommer de la sorte – ont marqué l’Amérique latine des années 1960 et 1970 qui faisait face aux nombreux problèmes politiques et idéologiques. Elles avaient en commun le souhait d’un « monde meilleur » par la prise de conscience de la condition de l’individu dans la société et de ses propres moyens pour agir et provoquer le changement.

Au final, la détermination de soutenir l’art de l’Amérique latine emprunte, dans le cas de Daros Latinamerica, deux voies distinctes selon le public visé et le milieu où la collection s’insère. D’une part, il y a la voie « standard » qui cherche la légitimation par l’incorporation des œuvres et des artistes dans le réseau du système de l’art contemporain. Généralement, cette voie considère l’art (objets, événements et discours) par sa prédisposition élitiste, marchande et historicisante¹⁶³. Puis, il y a la voie « sociale » qui sans s’opposer forcément à la première, considère l’art par son utilité publique. Dans cette direction, l’art – intégré dans des pratiques communautaires autonomes ou dans des politiques culturels étatiques – est censé provoquer des changements positifs soit par le biais de l’éducation, facilitant les capacités d’apprentissage, soit par celui des activités collectives, facilitant l’intégration culturelle et la cohésion sociale¹⁶⁴.

D’une certaine manière, « *entre la espada y la pared* », la création artistique latino-américaine doit non seulement démontrer au monde son excellence, mais aussi accomplir son rôle en tant qu’élément transformateur de la société.

¹⁶³ Comme évoqué dans le premier chapitre de ce travail, ce système-là est fondé sur la création des liens étroits entre des lieux reconnus (musées, kunsthallen, biennales, documenta, foires) et des personnes d’autorité (curateurs, critiques, marchands, collectionneurs), sans oublier les faiseurs de prix et de classifications (Kunst Kompass, ArtNews, ArtPrice, etc.). Comme on le verra plus tard, dans le chapitre « 3.6 À propos des stratégies de légitimation », chaque instance contribue, à sa manière, à la reconnaissance internationale des œuvres et donc à leur historisation. Voir : Moureau, 2000, Quemin, 2002, Moulin, 1992.

¹⁶⁴ Xavier Greffe, dans son étude sur le marché de l’art, classe les différents processus de légitimation selon le cadre où l’art s’insère et les enjeux que cette insertion représente. Pour lui, la légitimation peut être d’ordre économique, social ou territorial. Concernant la légitimation par le social, sans nier certains effets positifs, l’auteur remarque les ambiguïtés et l’inconsistance des principes qui la sous-tendent : « Cette croyance systématique dans le caractère positif des effets sociaux de la culture semble supposer qu’il y a une sorte d’accord implicite sur les valeurs à partager, comme si des oppositions culturelle ne traverseraient pas, elles aussi, les sociétés, les communautés et les territoires. En outre, il est difficile de concevoir que l’on puisse faire coexister une intégration culturelle et une absence d’intégration économique, comme cela est sous-jacent à ces interprétations » (Greffe, 2008 : 238).

3.4 Daros Latinamerica et l'art latino-américain du 20^e siècle

En examinant les œuvres collectionnées par Daros Latinamerica, on n'y trouve pas de travaux figuratifs dans une esthétique typique du début du 20^e siècle. Les œuvres les plus anciennes, réalisées dans les années 1940, correspondent aux mouvements d'art concret et abstrait qui se sont développés en Argentine, au Venezuela, au Brésil et en Uruguay. Ainsi, ce qui est connu comme le « modernisme latino-américain » a été complètement mis de côté par la collection¹⁶⁵. Cette dénomination est utilisée pour parler de la production artistique qui dès les années 1920 témoigne des rapports culturels étroits entre la scène artistique de quelques pays en Amérique latine et Paris (Fernández Moreno, 1980). Pendant longtemps, il était courant que les artistes latino-américains finissent leur formation en Europe. Nombreux sont ceux qui, séjournant à Paris, Rome ou Barcelone vers 1910, participent aux mouvements avant-gardistes européens. De retour à leur pays d'origine, ils continuent à travailler dans une esthétique d'influence européenne qui prend des nuances locales parfois très particulières. Pour cette période, on pensera, entre autres, à Pablo Burchard, Rafael Barras, Wilfredo Lam, Emilio Pettoruti, Rufino Tamayo, Candido Portinari, sans oublier à Diego Rivera et David Alfaro Siqueiros (fig. 01 à 08, annexe)¹⁶⁶.

La collection Daros Latinamerica s'est concentrée sur les tendances artistiques de la deuxième moitié du 20^e siècle. Au début de cette période, la production artistique est particulièrement influencée par l'art concret européen. Durant la deuxième moitié des années 1930, le constructivisme, introduit par Joaquín Torres García, trouve un terrain fertile en Argentine. Torres García se lie d'amitié avec Carmelo Arden Quin qui dans les années 1940, questionnant la forme « tableau », abolit la peinture carrée ou rectangulaire et promeut l'objet peint en tant que surface visuelle qui interagit avec le fond. Pour Arden Quin et ses proches, il s'agissait avant tout d'explorer les rapports entre la forme et le fond. En 1943, Edgar Bailey, Gyula Kosice, Tomas Maldonado et Lidy Prati forment un groupe qui publie en 1944 le seul exemplaire de la revue « Arturo » (fig. 09, annexe). Par la suite, en 1945, Tomas Maldonado

¹⁶⁵ Les raisons pour lesquelles la Daros Latinamerica s'est surtout intéressée à l'art à partir des années 1960 ont déjà été évoquées ; elles ont à voir avec le cadre historique nécessaire pour comprendre l'art contemporain latino-américain. En outre, Hans-Michael Herzog expliquait que beaucoup ces œuvres « modernistes » sont hors du marché et donc inaccessibles. Voir : entretien de C. Ramos avec Hans-Michael Herzog réalisé le 26 mai 2011.

¹⁶⁶ L'œuvre de Frida Kahlo, contemporaine aux artistes cités, est si particulière qu'il serait déplacé de l'attacher à un mouvement artistique déterminé. Concernant cette période, voir : Baddeley, Fraser, 1989, Day, Sturges, 1987, Barnitz, 2001, Ades, 1989, Lucie-Smith, 1994. Par ailleurs, grâce à l'« ouverture » du marché et à l'enthousiasme des collectionneurs des années 1980, certains artistes de cette période ont joui d'une grande popularité dans les années 1990 qui s'est traduite par la montée des prix lors de ventes aux enchères chez Sotheby's et Christie's à New York, voir : Gutiérrez, 1991.

fonde l'association Art-Concepto-Invención. La même année, Arden Quin publie le manifeste « El Móvil » et crée avec Rothfuss et Kosice des objets manipulables : les « Coplanales »¹⁶⁷. À partir de 1946, ils forment le groupe connu sous le nom de « Madí » qui se désintègre aussitôt. Buenos Aires est alors un centre particulièrement dynamique. Les recherches plastiques de tous ces artistes correspondent aux premières manifestations d'art non-figuratif en Amérique latine (fig. 09 à 12 et 27 à 30, annexe)¹⁶⁸. Les « madistes » se libèrent peu à peu des contraintes du plan géométrique orthogonal cher à Max Bill pour « défendre les principes du jeu infini des formes planes dans tous les domaines (son, visuel, geste, mot...) » (Ferrer, 2001). En 1948 Arden Quin s'installe à Paris, réalise différents travaux dont la série des « reliefs amovibles » et refonde le groupe « Madí ». Entre 1951 et 1958, le « centre de recherche et d'études madistes » réunit des Français et des Latino-américains.

Dans les années 1950, alors que l'expressionnisme abstrait s'imposait à New York, à Paris, les mouvements d'art concret et abstrait avaient donné naissance à de nombreux groupes d'artistes qui aboutissent sur de nouvelles manières de penser l'œuvre d'art et son rapport avec le spectateur. Dès 1950, les expositions chez Colette Allendy et chez Denise René deviennent fondamentales pour le développement et l'expansion d'un art en mouvement. À ce moment-là, le Vénézuélien Jésus Rafael Soto, le Brésilien Almir Mavignier et l'Argentin Julio Le Parc font partie du groupe de Morellet qui continue ses recherches autour des opérations de « répétition, progression et permutation » (Pierre, 2011). L'art cinétique gagne de très nombreux adeptes en Europe comme ailleurs (fig. 19, 20, annexe)¹⁶⁹. Du côté brésilien, l'influence de l'art concret passe par le Suisse Max Bill qui trouve un écho particulier, entre autres, chez Geraldo de Barros, Judith Lauand et Lygia Clark¹⁷⁰. Cependant, vers la fin des années 1950, un groupe d'artistes cariocas prend ses distances des méthodes rationalistes prônées par la branche de São Paulo. Lygia Clark, Lygia Pape, Franz Weissmann, Ferreira

¹⁶⁷ Les « coplanales », explique Alberro, ce sont des « geometric forms, each of a single color, separated in space by wires or rods » (Alberro, 2008 : 145).

¹⁶⁸ Concernant l'art concret en Amérique latine, voir : Alberro, 2008, Ades, 1989, Sullivan, 1996, Bayon, Pontual, 1990, Barnitz, 2001, Lucie-Smith, 1994. Voir aussi les catalogues d'exposition : *Face to Face*, 2008, *Art concret*, 2000.

¹⁶⁹ Sur l'art optique et cinétique en Amérique latine, voir : Ades, 1989, Bayon, Pontual, 1990, Alberro, 2008, Barnitz, 2001, Suárez, Fontaneda, 2007. Voir aussi les catalogues d'exposition : *Le Parc Lumière*, 2005, *L'Œil moteur. Art optique et cinétique, 1950-1975*, 2005 et *Stratégies de participation. G.R.A.V. Groupe de recherche d'art visuel, 1960-1968*, 1998.

¹⁷⁰ Le Brésil restera très marqué par les propositions esthétiques de Bill. En 1950, le Musée de São Paulo lui consacre sa première rétrospective. En 1954, Alexandre Wollner, pionnier du design graphique brésilien, complète sa formation à l'École nationale de la forme d'Ulm où Bill est le directeur. En 1956, Max Bill propose la création d'une école annexée au Musée d'art moderne de Rio de Janeiro. La pédagogie de cette école, inaugurée finalement en 1963, s'inspire entièrement de celle de l'école d'Ulm. En outre, la fluidité des relations entre les artistes brésiliens et les mouvements artistiques européens se constate aussi dans les activités du groupe de poésie concrète « Noigandres » – Decio Pignatari, Augusto et Haroldo De Campos – qui en même temps qu'Eugène Gomringer et Oyvind Fahlström, inspirés par Mallarmé, Pound, Cummings, les dadaïstes, les futuristes entre autres, recherche dans la structure et la forme de la langue d'autres formes d'expression que les traditionnelles, voir : Pierre, 2011. Sur la poésie concrète, voir aussi : Peignot, 1993, Donguy, 1985.

Gullar, Hélio Oiticica, entre autres, optent alors pour une esthétique qui se veut plus sensible, symbolique et complexe. Rio de Janeiro devient alors le centre du « néo-concrétisme » qui va se caractériser par sa dimension sociale. Dans le « Manifeste Néo-concret », publié en 1959, Gullar déclare que le sens d'une oeuvre est indissociable de la présence active du spectateur (Alberro, 2008 : 146). Les artistes abandonnent la représentation traditionnelle pour créer par exemple des objets – comme les *Bichos* de Clark – que le public pourra manipuler (fig. 13 à 18, annexe). Rendre le spectateur actif était fondamental pour ces artistes, puisque c'est par l'acte – manipulation, utilisation, déplacement – que le spectateur peut changer la perception de l'oeuvre d'art, et par analogie, de la réalité et donc de la vie même.

De la période correspondante au développement de l'art non-figuratif (à partir des années 1930) en Amérique latine, la collection Daros Latinamerica compte avec une vingtaine d'oeuvres d'artistes tels que Joaquín Torres García, Gyula Kosice, Enio Iommi, Carlos Cruz-Diez, l'Uruguayenne María Freire, les Brésiliens Lygia Clark et Hélio Oiticica (fig. 27 à 30, annexe). À ces oeuvres s'ajoute un important groupe de pièces cinétiques de Julio Le Parc datant des années 1960, et quelques oeuvres de Soto et Cruz-Diez (fig. 31, 35 à 38, annexe)¹⁷¹.

La production artistique des décennies suivantes (1960 et 1970) sera surtout marquée par la situation sociopolitique de nombreux pays latino-américains qui doivent faire face aux régimes autoritaires. Comme pour le néo-concrétisme les artistes latino-américains adoptent une attitude qui, au-delà des inquiétudes esthétiques, vise des objectifs en adéquation avec leur réalité et leur positionnement politique. Souvent, pour se référer aux oeuvres de cette période, de nombreux écrits parlent de « conceptualisme latino-américain »¹⁷².

¹⁷¹ Voir aussi les illustrations concernant les expositions *Le Parc Lumière* et *Face to Face*, fig. 101, 102, 116.

¹⁷² J'adopte le terme « conceptualisme » tout en sachant qu'il est assez problématique. Il fait référence à un ensemble de démarches artistiques hétérogènes qui aurait peu à voir avec l'art conceptuel américain de la même période. Dans *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, Luis Camnitzer, pour distinguer l'art conceptuel de la stratégie conceptualiste latino-américaine, parle de « conceptualisme hégémonique » et « conceptualisme latino-américain » (Camnitzer, 2007). Camnitzer, avec un penchant fortement socialiste, s'appuie sur les mouvements contestataires, idéalistes et engagés des années 1960, comme la théologie de la libération et la philosophie de Paulo Freire, pour encadrer l'origine du conceptualisme latino-américain. On remarquera que ce type de rapport n'a rien de nouveau, surtout lorsqu'on s'aperçoit qu'entre les années 1920 et 1970 les artistes latino-américains reviennent sans cesse sur la faculté de l'art d'être un déclencheur du changement social, voir : Juan, 1980. Néanmoins, Camnitzer va si loin dans sa recherche des précurseurs (Simón Rodríguez, 1772-1854) et dans ses assimilations esthétiques (guérilla urbaine des Tupamaros), que sa démarche est de plus en plus contestée, voir : Sánchez-Velandia, 2009, Larroca, 2009. Quant à la terminologie, d'autres spécialistes comme Ramírez reprennent l'idée de « conceptualisme idéologique » avancé par Marchan Fiz en 1973 et reprise par Barniz en 1992. Cette dénomination trouve une certaine acceptation. On la retrouve même dans la version espagnole de *Conceptual Art* d'Osborne éditée en 2006 par Phaidon (López, 2010 : 6-9). Quoi qu'il en soit, très probablement, il serait aussi « faux » de parler d'« art conceptuel latino-américain », de « conceptualisme latino-américain » ou de « conceptualisme idéologique » puisque comme le note Mari Carmen Ramírez, les artistes ne se sont jamais reconnus sous ces dénominations et il n'y a jamais existé un mouvement en soi, voir : Ramírez, 1997. Le terme est cependant utile pour se référer à une série de travaux – ou de « stratégies esthétiques » – courantes en Amérique du Sud entre les années 1960 et 1970, voir : Ramírez, 1999. Voir

« In North America, Conceptual art exercised a critical of capitalism and the tyranny of the museum system, while in the South the critique was directed towards the tyranny of social and political systems that affected the daily lives of everyone » (Wallace, 2006 : 7).

« Rather than serving exclusively as a vehicle for dissecting the commodification of art under late capitalism, conceptualism became a strategy for exposing the limits of art and life. All of these shooting tactics developed under conditions of marginalization and, in the majority of case, official repression. » (Ramírez, 1999 : 68).

Les premières manifestations « conceptualistes » en Amérique latine se caractérisent par leur éclectisme et par la non-subordination aux canons métropolitains : happenings, utilisation des moyens de communication massive, poésie visuelle, etc. (fig. 21 à 26, annexe). Une fois dépassée la face particulièrement activiste, les travaux se distinguent souvent par l'économie de moyens et l'usage de la parole écrite comme élément signifiant. Ces artistes sont particulièrement conscients du rôle du langage dans la structure de la pensée, aussi bien que dans la construction du système idéologique, autoritaire et oppressif. Par sa potentialité suggestive, les mots deviennent essentiels à l'œuvre qui vise la prise de conscience de la part du spectateur. Cependant, malgré ce côté « engagé », la discrétion ou l'ironie de nombreuses propositions leur confère un caractère plus poétique et plus profond. Parmi les œuvres « conceptualistes » latino-américaines de cette période, Daros Latinamerica possède un nombre assez significatif d'œuvres de Luis Camnitzer, Antonio Dias, Liliana Porter, Léon Ferrari et Alvaro Barrios, entre autres (fig. 45 à 50, annexe).

Quant aux travaux des années 1980, comme on l'a déjà remarqué, Daros Latinamerica met l'accent sur la photographie et sur le dessin. Les travaux photographiques sélectionnés pour cette période sont presque tous en noir et blanc. Il s'agit de tirages de petit format qui suivent une esthétique proche du documentaire où l'être humain, dans sa beauté et sa détresse, reste le pivot d'un discours qui dépasse le voyeurisme. On remarquera les travaux de Paz Errázuriz, de Mario Cravo Neto, de Marcos López et Rosângela Rennó (fig. 51 à 54, annexe). La collection possède aussi des travaux d'artistes qui utilisent la photographie moins comme trace d'un instant particulier que comme document ou comme support final. Dans certains cas, les propos touchent à des problématiques politiques, sociales ou culturelles qui trouvent leur source dans le contexte de création. Manuel Piña se réfère aux contraintes psychiques issues de la situation

aussi : Davis, 2008, Wallace, 2006, Ramírez, 2001, Marchan Fiz, 1973. Pour des analyses plus complètes sur l'art conceptuel, voir : Camnitzer, Farver, Weiss, 1999, Aliaga, Cortés, 1990, Osborne, 2002, Alberro, Stimson, 1999.

particulière cubaine. Luis González Palma intervient ses portraits et leur donne un aspect quasi atemporel. Vik Muniz utilise la matière – des composants d’ordinateurs, du sucre, des jouets – pour donner un sens particulier aux images qu’il compose et photographie (fig. 76 à 78, 95 à 98, annexe).

Une de particularités de la collection Daros Latinamerica est de s’intéresser à des thématiques qui sortent complètement des catégories du *mainstream*. J’ai groupé ici, pour simplifier, trois Cubains et une Mexicaine dont les travaux, s’inspirant de croyances ou de rites ancestraux, ont trait aux cultures vernaculaires. Cuba, et de façon générale les Caraïbes et les régions côtières atlantiques du continent sont très marqués par la culture africaine. Ainsi, avec une force graphique singulière, Belkis Ayon s’est intéressée à la société secrète masculine « abakuá » originaire du Nigéria, alors que le travail de peinture de Santiago Rodríguez Olazábal fait plutôt référence au culte « voodoo ». Marta María Pérez Bravo, récréant une sorte de réalité « autre » avec son propre corps, renvoie, par les titres qu’elle donne à ses œuvres, à la « santería », religion afro-cubaine très connue dans l’île. Maruch Sántiz Gómez, originaire du Chiapas, a réalisé un travail sur les croyances transmises de forme orale en « tzotzil » – langue du groupe maya – qu’elle illustre par la photographie (fig. 55 à 58, annexe).

À partir des années 1990, les pratiques artistiques se diversifient complètement. Parmi les œuvres collectionnées, on trouve beaucoup de photographies, de dessins, de la vidéo et des *ready-mades*. Il faut se souvenir que les années 1990 sont marquées par l’internationalisation des artistes originaires de l’Amérique latine. Quelques spécialistes ont tenté de comprendre comment, à partir de ces années-là, plusieurs jeunes artistes latino-américains se sont intégrés facilement au circuit artistique international. Les réflexions visent, bien sûr, la part du marché dans la globalisation du système, mais aussi le rôle de l’adoption et de l’adaptation de certaines stratégies ou langages artistiques. Ils parlent alors de l’appropriation d’une *lingua franca* issue de procédés dérivés des recherches duchampiennes, de l’art conceptuel, minimal, du pop art, de la performance et de la vidéo¹⁷³. Cette *lingua franca* aurait donc facilité l’accès au *mainstream* « occidental ». La pratique de l’objet réapproprié comptabilise un nombre non négligeable d’œuvres dans les fonds de la collection Daros Latinamerica ; voir, par exemple,

¹⁷³ Voir : Ramírez, 1997, Guash, 2004. On y trouvera de développements intéressants à propos des fondements culturels qui ont contribué à la réussite de l’implantation d’un art d’ordre conceptuel et d’un art qui se sert essentiellement des objets. Quant aux objets, Ramírez, se focalisant sur le muralisme mexicain et sur le conceptualisme idéologique des années 1970, met en avant la tradition qui, à l’opposé de « l’art pour l’art », connaît la potentialité discursive de l’objet comme moyen artistique. Voir aussi : Camnitzer, 2007.

les travaux de Nadín Ospina, José Damasceno, Darío Escobar, Doris Salcedo, Clemencia Echeverri et Betsabée Romero, entre autres (fig. 71 à 74, annexe). On trouve aussi des œuvres plus récentes où le langage fait partie intégrante de l'œuvre comme chez Iván Capote et Priscila Monge et Fernando Arias (fig. 67 à 70, annexe). L'intérêt de ces artistes rejoint celui qui, de manière plus directe, reflète la précarité sociale vécue en Amérique latine. Le travail sonore de Teresa Margolles fait référence à la violence au Mexique, celui de Jorge Macchi se base dans les meurtres rapportés par la presse à sensation argentine, alors qu'une de vidéos de Juan Manuel Echavarría fait transparaître les traumatismes survenus à la suite des massacres perpétrés par les milices colombiennes (fig. 78, 85, 86, annexe).

Un grand nombre d'œuvres sur papier sont le résultat de démarches très personnelles et donc très variées. On y trouve des travaux de Guillermo Kuitca, Tonel, Luis Fernando Bénédict, Carlos Amoraes et Los Carpinteros qui ont un travail aussi riche en dessin et peinture qu'en sculpture (fig. 59 à 66, annexe). Certains travaux sortent néanmoins de toute catégorisation, comme l'immense peinture de Fabian Marcaccio qui a fait l'objet d'une publication spécifique de la Daros Latinamerica (fig. 103, 104, annexe).

Bref, dans les œuvres réalisées pendant ces deux dernières décennies (1990, 2000), on constate donc l'importance de l'objet, de la photographie, du dessin et de la vidéo comme support préférentiel (tableau 10, fig. 79 à 82, annexe) ; mais, on ne saurait percevoir de thématique particulière. Toutefois, certains détails peuvent se révéler intéressants. On avait déjà remarqué qu'à partir de 2008 la collection diminue nettement le rythme d'achats (tableaux 08, 09, annexe). En regardant les œuvres des nouveaux artistes qui intègrent la collection, on pourrait déduire qu'il y a une certaine préférence pour les travaux à consonance « occidentale ». On y trouve des artistes connus comme Alvaro Barrios, mais aussi des artistes qui, sans avoir un long parcours artistique, proposent de travaux qui font référence à la culture ou à l'iconographie artistique européenne ou américaine. C'est le cas du livre avec un coffret en marbre de Jhafis Quintero, ou *Le Capital* de Milena Bonilla et *Negro curiche* de Bernardo Oyarzún qui reprend l'*Homme de Vitruve* de Leonard de Vinci (fig. 91 à 94, annexe).

Bref, relevant le défi géographique et esthétique que représente l'Amérique latine, les fonds de la collection Daros Latinamerica sont, aujourd'hui, en mesure de donner un aperçu assez juste de la production artistique contemporaine du continent. Toutefois, la collection se caractérise, d'abord, par le fait d'offrir une certaine visibilité à des artistes qui ne font pas partie du circuit

international, puis, par la volonté d'appuyer des scènes artistiques mal connues, comme c'est le cas de la scène colombienne, et surtout, par son engagement culturel sur le continent latino-américain.

3.5 Daros Latinamerica. Quelques chiffres.

Cette partie du travail rend compte de l'état de la collection qui compte 1 117 travaux de 108 artistes de 15 pays d'Amérique latine. Je me suis basée sur les données accessibles sur leur site Internet, les catalogues d'expositions et les précieux compléments fournis par l'équipe de Daros Latinamerica AG. Je ferai constamment référence aux tableaux qui se trouvent dans l'annexe, même si parfois j'ai résumé les données sur des petits tableaux intégrés au texte pour simplifier la lecture. La collection Daros Latinamerica porte un regard global sur l'art contemporain latino-américain. Elle prend en considération tous les pays d'Amérique latine et, s'intéressant aux artistes les plus prometteurs, ne fait pas de restrictions quant à l'origine des artistes, ni quant aux techniques utilisées¹⁷⁴. En regardant de près, on constate qu'il y a quelques lignes directrices, mais aussi des choix étonnants qui donnent à la collection son caractère propre. En 2006, à l'occasion de l'exposition *Certain Encounters*, Keith Wallace faisait acte de quelques particularités de Daros Latinamerica. Depuis, bien que la collection ait augmenté son patrimoine, on y retrouve encore quelques caractéristiques déjà évoquées par Wallace :

« At this stage in its short history, Daros-Latinamerica is not able to offer through its collection a comprehensive portrait of contemporary art from Latin America, and, in fact, it may never have such ambitions. Certain important artists are currently not included, clearly leaving gaps in the collection. Some artists are represented by one work, others by many. The work is collected strategically, taking into account what position it holds within the artist's overall œuvre. Thus there are artists who might be represented by works from one specific period and not others. Some artists haven't been collected simply because the right work has not been available. At other times acquisitions are considered for their timeliness. » (Wallace, 2006 : 5).

¹⁷⁴ On peut consulter la liste entière des artistes qui font partie de la collection dans le tableau 01, dans l'annexe.

3.5.1 Les pays, les artistes, les œuvres

Géographiquement, la collection Daros Latinamerica dit prendre en compte tous les pays latino-américains « du Mexique à la Terre de Feu » ; cette formule, plutôt vague, il faut la comprendre comme une déclaration de principe et non comme un protocole scientifique¹⁷⁵.

Généralement, on s'accorde à dire que l'Amérique latine est composée d'environ 20 pays. Cependant, la délimitation géopolitique dépend de critères utilisés – géographiques, linguistiques, politiques – faisant osciller le décompte entre 19 et 42 pays¹⁷⁶. En prenant en compte les 17 pays élémentaires plus Cuba, la République Dominicaine, Haïti, la Jamaïque et Porto Rico, on arrive à 22 pays¹⁷⁷. Pour mon analyse, je me suis donc basée sur un total de 22 pays latino-américains (tableau 02, annexe).

Selon le décompte des pays inclus dans la Daros Latinamerica, on constate que des 22 pays seulement 15 font partie de la collection. Il est vrai que le directeur a fait comprendre à maintes reprises – écrits et entretiens – que son choix se base sur la qualité des travaux et qu'il ne tient pas compte ni de quotas par pays, ni de l'origine des artistes. Cependant, 15 pays correspondent aux 2/3 de la totalité de pays latino-américains. De plus, de ces 2/3, on remarque que seulement la moitié est représentée par un nombre d'artistes assez important pour s'autoriser à dire que la collection montre véritablement la production artistique de ces pays.

¹⁷⁵ « It is our aim to explore this region section by section in order to put together a mosaic out of all the individual pieces; it will never be complete but it may in time have fewer and fewer gaps (...). Hence, there is no geographical bonus, no proportionality based on political correctness, no pressure to climb onto the bandwagon of the latest in mainstream art » (*La Mirada*, 2002 : 12). Voir aussi : Herzog, 2008 : 237.

¹⁷⁶ Voir carte dans l'annexe, page 197. Il faut noter que si l'on compte seulement les principaux pays continentaux, on arrive à 17 pays. Mais, alors on est forcé d'exclure Cuba, la République Dominicaine et Porto Rico qui a un statut d'Etat libre associé aux États-Unis. Or, ces trois pays sont essentiels dans la culture latino-américaine ; donc – culturellement – ce serait impensable. Puis, si on prend en compte les Caraïbes, alors, quels critères utiliser pour inclure ou exclure une île ? La taille du territoire ? La langue ? Doit-on prendre en compte les pays ou les îles qui appartiennent à des pays européens ?

¹⁷⁷ Cela dit, le décompte des pays ne semble pas aller de soi. Haïti et la Jamaïque sont deux cas particuliers. Très étonnamment, souvent, ils sont oubliés dans les cartes et les listes de pays faisant partie de l'Amérique latine. C'est le cas de la carte reproduite dans *Latin American art*, édité par Sullivan et publié par Phaidon. Par contre, *Contemporary art in Latin America*, édité par le Cubain Gerardo Mosquera et publié par Black Dog Publishing, propose une carte qui prend en compte les trois Guyanes, le Belize, la Jamaïque, mais pas Haïti. Dans le livre *La peinture de l'Amérique latine au XXe siècle*, de Bayon et Pontual, publié à Paris par Mengès, la carte inclut Haïti, mais omet la Jamaïque et les 6 pays de l'Amérique centrale. Les Nations Unies et certains centres des études latino-américains prennent en compte toutes les îles des Caraïbes, totalisant alors 42 pays, voir : Mosquera, 2010, Sullivan, 1996, Bayon, Pontual, 1990 et aussi : <http://lanic.utexas.edu/subject/countries/indexesp.html>.

Pays représentés dans la collection Daros Latinamerica								
	Nombre d'artistes		Nombre d'artistes		Nombre d'artistes			
1	Cuba	18	7	Venezuela	5	16	Bolivie	-
2	Brésil	16	8	Chili	4	17	Équateur	-
3	Argentine	16	9	Guatemala	3	18	Haïti	-
4	Mexique	14	10	Panama	3	19	Nicaragua	-
5	Colombie	15	11	Porto Rico	2	20	Paraguay	-
6	Uruguay	8	12	Costa Rica	1	21	Pérou	-
			13	Honduras	1	22	Salvador	-
			14	Jamaïque	1			
			15	Rép. Dominicaine	1			

Ainsi, on s'aperçoit que sur les 22 pays, 7 (32%) ne sont pas du tout pris en compte. Puis, les 6 premiers pays (27%) cumulent à eux seuls les 80% d'artistes. Évidemment, les 6 pays les mieux représentés sont ceux qui jouissent de scènes artistiques très dynamiques. Dans ce groupe, on trouve le Brésil, l'Argentine et l'Uruguay qui étaient déjà très actifs dans les années 1940 et 1950 ; puis le Mexique, la Colombie et Cuba qui se sont fait remarquer sur la scène internationale plus tardivement. Si à ces données nous ajoutons les valeurs correspondant à la quantité d'œuvres par pays, les chiffres sont encore plus étonnants, car les mêmes 6 premiers pays cumulent les 87% d'œuvres (tableau 03, annexe). Certes, la collection Daros Latinamerica ne répond pas à des soucis encyclopédiques ou d'archivage scientifique – utilisant un protocole qui permettrait de balayer et d'échantillonner véritablement tout le territoire latino-américain – mais plutôt à des contraintes historiques, marchandes et peut-être même à des motivations très personnelles.

Au niveau du nombre d'œuvres par artiste, bien que la collection prétende que leur choix se concentre sur les pièces les plus significatives de chaque artiste¹⁷⁸, on remarque que cela correspond à une œuvre pour certains et des dizaines pour d'autres (voir le tableau ci-dessous). On remarque donc que les 75% des artistes sont représentés par très peu de travaux : de 1 à 10 œuvres. Il n'y a que 15 artistes avec plus de 25 œuvres dont Guillermo Kuitca qui en cumule à lui seul 104 travaux¹⁷⁹. Ce déséquilibre peut s'expliquer, bien sûr, en raison de la disponibilité des œuvres dans le marché, de la politique d'achat de la collection, mais aussi par la ligne esthétique choisie par M. Herzog.

¹⁷⁸ « Las adquisiciones se concentran en las piezas más significativas de la obra de cada artista. En términos geográficos se incluyen todos los países entre México y Tierra del Fuego », tiré de l'ancien site Internet de la Daros Latinamerica. Cette information n'est plus accessible sur le Web.

¹⁷⁹ Il faut remarquer que nombreuses œuvres de Guillermo Kuitca sont de petits dessins sur papier ; ce qui pourrait expliquer le nombre de pièces acquises par la collection.

Nombre d'œuvres par artiste

25 artistes ont	1 œuvre	2 artistes ont	de 51 à 60 œuvres
57 artistes ont	de 2 à 10 œuvres	2 artistes ont	de 61 à 70 œuvres
10 artistes ont	de 11 à 20 œuvres		de 71 à 80 œuvres
7 artistes ont	de 21 à 30 œuvres		de 81 à 90 œuvres
3 artistes ont	de 31 à 40 œuvres	1 artiste a	104 œuvres
1 artiste a	de 41 à 50 œuvres		

En prenant en compte les artistes qui ont plus de 25 œuvres dans la collection, on arrive à une sélection de 15 artistes qui cumulent un total de 661 œuvres (tableau 04, annexe). Cela équivaut à dire que 14% des artistes de la Daros Latinamerica représentent les 59 % des œuvres. Encore une fois, on pourrait déduire que la collection a misé sur un nombre assez réduit d'artistes qui seraient les plus connus ou les mieux cotés. Or, observant de près le travail de ces 15 artistes, on s'aperçoit, tout d'abord, qu'environ 500 œuvres sur 661 sont des œuvres bidimensionnelles (dessins, photographies, imprimés, peintures). On sait que – à l'exception des chef-d'œuvres consacrés – ce type de travaux s'acquiert rarement à l'unité. Si les œuvres sont disponibles, un collectionneur achète rarement « un » seul dessin, ou « une » seule photographie, mais plutôt une série de travaux. On sait aussi que les travaux sur papier sont plus faciles à stocker, à monter et à prêter que les installations. Mais, mis à part les avantages d'ordre logistique, les œuvres ne correspondent ni à une période, ni à une ligne esthétique homogène. Sur les 661 travaux, 232 sont des photographies dont la plupart relèvent d'une esthétique proche du documentaire, très courante dans les années 1980 et 1990 en Amérique latine, et 294 œuvres sont des dessins, des peintures et des gravures sur papier qui relèvent de démarches très variées. Certains artistes sont très connus comme Guillermo Kuitca et d'autres pas du tout comme Santiago Rodríguez Olazábal ; choix pour le moins surprenant.

De ces 15 artistes, 6 ont participé à 4 ou 6 expositions de Daros Latinamerica, alors qu'un d'eux – Marcos López – n'a jamais participé à une seule exposition de la collection. Donc, avec ces artistes, on ne pourrait pas affirmer, non plus, que la collection cherchait à renforcer son stock avec des œuvres de « stars » – bien que l'on y trouve Luis Camnitzer, Guillermo Kuitca et Julio Le Parc – ni avec un type de travail en particulier. Sur les 15 artistes seuls Kuitca, Echavarría, Camnitzer et Le Parc sont vraiment mis en avant par le nombre d'expositions auxquelles ils ont participé avec Daros Latinamerica¹⁸⁰.

¹⁸⁰ Pour connaître le nombre d'artistes participant aux expositions réalisées par la Daros Latinamerica, voir le tableau 16, dans l'annexe. Pour connaître les participations par genre, voir le tableau 14, dans l'annexe.

Ainsi, le nombre d'œuvres acquises par artiste ne relève ni de la réussite de l'artiste sur la scène internationale, ni de son importance dans la collection. Finalement, des 108 artistes, le Colombien Oscar Muñoz est le seul à comptabiliser 8 participations aux expositions de Daros Latinamerica, alors que la collection ne possède que 4 œuvres de lui.

Pour choisir les travaux, M. Herzog ne prend pas en ligne de compte l'origine ou le lieu d'habitation de l'artiste. Selon le tableau 05, dans lequel j'ai sélectionné les artistes qui n'habitent pas dans leur pays d'origine. On remarque qu'en effet, 7,5% des artistes sont d'origine européenne ou américaine et 25% des artistes latino-américains habitent à l'étranger. Alain Quemin avait montré comment malgré l'ouverture de la scène artistique internationale, due à la globalisation, les artistes provenant de pays « périphériques », pour pouvoir être véritablement compétitifs, étaient quasiment obligés de résider dans un des centres importants dans le monde de l'art contemporain – les États-Unis, l'Allemagne et l'Angleterre. Quemin met donc en avant l'illusion que représentent la supposée « décentralisation » et l'« ouverture » d'un monde de l'art « globalisé » (Quemin, 2002, Quemin, 2002b). Dans le cas des artistes faisant partie de la collection Daros Latinamerica, on constate effectivement que 25% des artistes habitent en dehors de l'Amérique latine, 18 en Amérique du Nord, 8 en Europe et 1 en Australie. Puis, en effet, mis à part Guillermo Kuitca (Argentine), Doris Salcedo (Colombie), Cildo Meireles (Brésil), Regina Gallindo (Guatemala), Ernesto Neto (Brésil) qui habitent dans leur pays d'origine, les autres artistes très connus habitent soit aux États-Unis : Alfredo Jaar, Luis Camnitzer, Tania Bruguera, Vik Muniz et Liliana Porter, soit en France : Julio Le Parc et Carlos Cruz-Diez.

Bien que les remarques de Quemin soient pertinentes, il ne faudrait pas généraliser trop rapidement. À y bien regarder, on remarque que 7 artistes sur les 27 qui habitent à l'étranger sont nés avant 1950 ; ils avaient 25 ans entre 1948 et 1968. À cette époque, il était tout à fait normal que les artistes partent compléter leur formation dans une grande ville. Paris et New York représentaient le noyau dur du monde artistique. Nombreux se sont par la suite installés dans ces villes-là. On observe aussi que plus de la moitié des 27 artistes est née dans des pays qui ont – ou ont eu – des problèmes internes importants (Cuba, Colombie), ou sont originaires du Mexique qui, se trouvant à la frontière des États-Unis, connaît une immigration très importante vers son voisin du Nord. Il faudrait donc vérifier si ces artistes habitent ailleurs par

stratégie « artistique » ou pour d'autres raisons¹⁸¹. Un cas particulier serait toutefois le Brésil, qui connaît une migration économique très forte, mais dont les artistes ne semblent pas sentir le besoin impérieux de quitter leur pays de façon définitive. C'est le cas de José Damasceno, Cildo Meireles et Ernesto Neto qui habitent de façon permanente dans leur pays. Une vie artistique très active depuis les années 1940, un très bon réseau de galeries et la Biennale de São Paulo semble avoir contribué à cette stabilité.

En effet, s'intéresser aux origines des artistes et à leur lieu d'habitation peut être assez trompeur. Cela rend compte d'une donnée « administrative » qui ne dit rien sur la culture dans laquelle cette personne a grandi, ou à laquelle elle pense réellement appartenir¹⁸². Vik Muniz qui apparaît comme étant Brésilien est aussi Américain et habite aux États-Unis de façon permanente. Il déclare dans un entretien : « En réalité c'était Marcantônio Vilaça [galeriste à São Paulo entre 1992-2000] qui a décidé que j'étais un artiste brésilien »¹⁸³. De plus, la mobilité des artistes provoque aussi de petits glissements qui, sans qu'ils soient réellement importants, montrent les limites de ce type de démarche. L'Espagnol Santiago Sierra habitait le Mexique pendant quelques années. Il y réalise plusieurs performances enregistrées en vidéo. Il intègre la collection Daros Latinamerica en tant qu'artiste habitant le continent latino-américain. Or, comme il est retourné en Espagne, sur la liste officielle de la collection d'art latino-américain, on trouve un Européen qui habite en Europe. Au fond, dans l'art, la circulation – d'objets, d'idées, des styles et des artistes – a toujours été une donnée courante. Elle témoigne, bien sûr, de rapports économiques et culturels entre communautés, pays ou régions.

Concernant l'âge des artistes, la plus âgée est l'Uruguayenne María Freire, 94 ans, et le plus jeune est le Cubain Ariel Orozco, âgé de 32 ans. Dans le tableau 06, on note des rapports intéressants entre les dates de naissance des artistes et les pays d'origine. Les artistes les plus

¹⁸¹ Il ne faudrait pas oublier que, durant plus d'une vingtaine d'années, l'Amérique latine doit faire face à des dictatures qui provoquent une migration importante. Suite à la Révolution cubaine de 1959 et aux différents mouvements révolutionnaires durant les années 1960, les partis politiques de droite, appuyés par les États-Unis et certains pays d'Europe, vont imposer des régimes militaires dans de nombreux pays : au Chili : dictature militaire de 1973 à 1989 (Général Pinochet), en Uruguay : dictature militaire de 1973-1984 (suite à la Révolte de Tupamaros de 1970 à 1972), au Brésil : régime militaire de 1964 à 1985, au Paraguay, dictature militaire de 1954-1989 (Général Stroessner), en Argentine : gouvernement répressif de 1976 à 1983 (Général Videla). L'Amérique centrale connaît surtout des régimes de droite renforcés par les forces paramilitaires qui instaurent la terreur durant des années et luttent contre les guérillas qui mènent au pouvoir les sandinistes au Nicaragua en 1979. Voir : Rey, Alain (dir.), *Le Petit Robert des noms propres*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2003.

¹⁸² Roberto Matta, considéré par certains comme un artiste chilien, ne s'estimait pas « latino-américain » et avait horreur de ce genre de distinction, voir : Ades, 1989.

¹⁸³ Traduction de l'auteur. « En realidad fue Marcantônio Vilaça a quien se le ocurrió que yo era un artista brasileño » (*La Mirada*, 2002 : 20). Pour un autre cas de ce type de stratégies, voir : Debroise, 2002.

âgés proviennent surtout du Brésil, du Venezuela, de l'Argentine et de l'Uruguay ; ils étaient actifs durant les années 1950 et faisaient alors partie des mouvements d'art abstrait, d'art concret et d'art cinétique. Ceux de la génération suivante sont plutôt actifs à partir des années 1970 ; ce sont eux qui assimilent et réélaborent les procédés issus de l'art conceptuel et du pop art. Pour les générations suivantes, le cadre géographique s'élargit. Certains pays comme Cuba, la Colombie et le Mexique connaissent un regain d'activité dans l'art qui se reflète aussi dans le nombre d'artistes faisant partie de la collection. Dans ce groupe, on y retrouve autant des photographes que des dessinateurs, des vidéastes et des performeurs ; la plupart utilisent plusieurs techniques en même temps et créent beaucoup d'objets.

En prenant en compte la date de réalisation des œuvres, on retrouve forcément des correspondances similaires (tableau 07, annexe). Encore une fois, dans les années 1960 et 1970, les œuvres abstraites, cinétiques ou conceptualistes sont représentatives des pays où ces mouvements ont été particulièrement importants : l'Argentine, le Venezuela, l'Uruguay et le Brésil. Aux années 1980 ne correspond aucun mouvement en particulier. De cette période, la collection va acheter beaucoup de photographies noir et blanc et des œuvres sur papier. On constate, une fois de plus, dans les travaux collectionnés des deux dernières décennies, l'importance des pays comme la Colombie, le Mexique et Cuba. Leur position peut s'expliquer par le fait qu'ils jouissent d'une conjoncture particulièrement favorable à la production culturelle. La scène artistique mexicaine a été très stimulée par les nouveaux collectionneurs, curateurs et critiques du pays et, très probablement, par sa proximité avec les États-Unis¹⁸⁴. Le cas de Cuba est un peu particulier, car l'art est encouragé autant à l'intérieur qu'à l'extérieur du pays. La biennale de La Havane, créée en 1984, a régénéré la réflexion, la critique et la production artistique, alors que la diaspora contribue de façon générale à faire connaître l'art et la culture cubains. Le cas de la Colombie est un peu plus délicat à décrire¹⁸⁵. Avec un art très politique et audacieux, les Colombiens ont probablement réussi à attirer l'attention au niveau international et profitent désormais d'un regain d'intérêt évident¹⁸⁶.

¹⁸⁴ Dans le cas du Mexique : l'art « chicano », surnom des Mexicains habitant aux États-Unis, a été l'objet d'études et d'expositions particulières. On le trouve parfois dans les livres sur l'art latino-américain de façon séparée, comme s'il s'agissait d'un pays ou d'un mouvement en soi, voir : Debroise, 2002, Sullivan, 1996.

¹⁸⁵ En Colombie, selon la galeriste Beatriz Esguerra, un millier de jeunes collectionneurs et quelques initiatives privées donnent un certain élan à la production artistique nationale, voir : Seleanu, 2007 : 34.

¹⁸⁶ Cependant, il est clair que Hans-Michael Herzog s'intéresse de façon particulière à ce pays ; ce qui représente une des particularités de la Daros Latinamerica, car, jusqu'à aujourd'hui, aucune grande collection étrangère s'est sentie autant concernée par la scène artistique colombienne. Ce n'est probablement pas par hasard si, pour l'inauguration de la Casa Daros en 2012, l'exposition prévue est *Cantos/Cuentos Colombianos*.

Pour repérer – ou confirmer – les centres d'intérêt de la collection, dans le tableau 10 qui se trouve dans l'annexe, les œuvres ont été classées selon le type de travail (style, mouvement artistique ou technique utilisée)¹⁸⁷. Ainsi, on réalise que la collection s'est concentrée sur deux moments forts : les années 1960 et 1970 où se rejoignent finalement les travaux d'influence concrète, abstraite, pop et conceptuelle ; puis les 20 dernières décennies où les pratiques se diversifient complètement. Dans les œuvres des années 1990 et 2000, on va y trouver un accent mis sur les objets modifiés ou reconstruits, la vidéo et la photographie contemporaine. Des années 1980, la collection a acquis un nombre non négligeable de photographies. Il s'agit d'un ensemble – plutôt hétérogène – de pratiques qui lient l'intérêt esthétique au documentaire. La rubrique du dessin – pris dans un sens très large – n'est pas vraiment rattachée à une période particulière, mais répond plutôt aux intérêts personnels des auteurs. On va y trouver des pratiques très variées qui vont du dessin plutôt expressif et personnel, au dessin d'ordre plus conceptuel (dessin de projet) en passant bien sûr par l'abstraction.

Le tableau 11, dans l'annexe, détaille un peu plus le type de travaux par auteur. Il prend en compte uniquement les quatre premières décennies : de la première œuvre, un Torres García datant de 1938, aux œuvres des années 1980. On observe alors que les travaux d'influence concrète et abstraite peuvent être réalisés dans les années 1940 aussi bien que dans les années 1980 ; ce qui s'explique par le simple fait que ce sont les mêmes artistes, déjà actifs dans les années 1950, qui continuent à réaliser un travail dans la même orientation. Dans ce cas, on trouvera, par exemple, Julio Le Parc dont la collection possède des œuvres cinétiques datant des années 1960 jusqu'aux années 1980. J'ai arrêté le tableau à cette période, car à partir des années 1990, la variété des pratiques, la quantité d'artistes et d'œuvres rendaient les données illisibles. Pour connaître le nombre d'œuvres par auteur et par année de réalisation, il faut se référer au tableau 12 dans l'annexe.

¹⁸⁷ La classification doit être prise de manière indicative ; le but n'étant pas d'étiqueter ni les œuvres, ni les auteurs, mais de dégager les intérêts et les priorités de la collection. Ce classement a été réalisé de manière globale, sans faire de distinction entre, par exemple, les œuvres d'influence constructiviste, concrète ou géométrique abstraite. Par contre, j'ai tenté d'établir une différenciation entre une photographie noir et blanc qui aurait un souci plutôt documentaire et une photographie plus « contemporaine » qui pourrait se distinguer de la première par la taille des tirages, l'utilisation de la couleur, le type de sujet et la manière de construire l'image (procédés digitaux).

3.5.2 Les activités de Daros Latinamerica

3.5.2.1 Les expositions (Daros Museum Zürich / extra-muros)

Daros Latinamerica organise environ 4 expositions par année, 2 dans leur propre musée à Zürich et au moins 2 à l'étranger¹⁸⁸. À Zürich, jusqu'à l'automne 2011, on décompte 15 expositions dont 3 présentées en deux volets. Sur 15 expositions, 7 étaient collectives et 8 monographiques.

Parmi les 7 expositions collectives présentées à Zürich, 3 ont pris la technique utilisée par les artistes comme élément unificateur. *La Mirada* était une exhibition de photographies alors que *For you* montrait les vidéos de la collection et *Painted !* les peintures récemment acquises de trois artistes dont Guillermo Kuitca (fig. 117, 118, annexe). Autrement, *Cantos/Cuentos*, *Colombianos* unifiait les œuvres essentiellement selon le cadre géographique et par une thématique qui traitait de façon plus ou moins directe de la violence quotidienne en Colombie (fig. 99, 100, annexe). *Seduções* rassemblait 3 grandes installations de 3 artistes brésiliens (fig. 105, 106, annexe). Puis, *Face to Face* tirait parti de rapprochements formels et thématiques entre les collections Daros Collection et Daros Latinamerica (fig. 111 à 116, annexe).

Expositions / Daros Latinamerica											
	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011
Daros Museum Zurich											
Collectives	Jaar	Mirada		Cantos		Seduções	Face to Face	Painted!	For You		
Monographiques					Le Parc	Kuitca	Amorales		A. Dias	Camnitzer	Costantino
					Marcaccio						Díaz Valdéz
Extra-muros											
Nouvelles				DL Tapes	Hours	Encounters	Puntos	Neutral	Don't	Al Calor	
Itinéraires							Hours			A. Dias	Camnitzer
					Mirada	Le Parc	Le Parc			Mirada	Camnitzer
Total: 30	1	1		2	4	4	5	2	3	4	4

¹⁸⁸ Pour la liste des expositions, voir le tableau 12 dans l'annexe. Il faut noter que l'exposition de 2001 : *Nauman, Kruger, Jaar* n'a pas été organisée par Daros Latinamerica AG, mais par Daros Services AG. Cependant, comme le Chilien Alfredo Jaar y participe, le site Internet de la Daros Latinamerica la présente comme la première exposition. Les tableaux réalisés pour ce travail ont repris les données du site Internet de Daros Latinamerica et prennent donc en compte cette exposition-là. Autrement, *La Mirada*, montré en 2002, est, en fait, la première exposition réalisée entièrement par la société anonyme Daros Latinamerica AG. De même, l'exposition *Painted !*, qui montrait les travaux de trois artistes dont un latino-américain (Kuitca), a été réalisée en collaboration avec Daros Services AG.

À l'inverse des exhibitions collectives, les expositions monographiques s'efforcent de montrer de la manière la plus complète possible la démarche artistique d'un seul auteur. Sur 8 artistes présentés individuellement, 4 ont une longue carrière derrière eux. Les œuvres montrées s'étalent sur plusieurs dizaines d'années. De Julio Le Parc, la collection possède 43 pièces cinétiques des années 1960 aux années 1990 (fig. 101, 102, annexe). *Le Parc Lumière* connaît un bon succès et l'exposition devient itinérante ; elle sera montrée aussi au Mexique et en Colombie. Les expositions d'Antonio Dias et de Luis Camnitzer présentent surtout des œuvres réalisées entre les années 1960 et 1970. Dans le cas d'Antonio Dias, la collection montre quelques travaux du début de sa carrière influencée par le pop art et plusieurs installations de caractère plutôt conceptuel des années suivantes (fig. 121, 122, annexe). Pour l'exposition de Luis Camnitzer, Daros Latinamerica présente plus de 50 œuvres réalisées dès années 1960 à nos jours. Cet Uruguayen établi à New York construit sa démarche artistique dans la filiation de l'art conceptuel qui devient dans ses mains un jeu ironique à formes multiples. Daros Latinamerica possède aujourd'hui l'ensemble le plus complet de ses œuvres (fig. 123, 124, annexe).

Les autres 4 artistes qui ont fait l'objet d'une exposition monographique sont plus jeunes. Trois d'entre eux – Carlos Amoraes, Fabian Marcaccio et Guillermo Kuitca – travaillent avec la peinture ou le dessin, et Nicola Costantino, la seule femme à avoir eut une exposition monographique chez Daros Latinamerica, travaille autant avec l'objet qu'avec la photographie. Costantino s'est tout d'abord fait connaître par ses objets « fashion » – chaussures, robes, sacs, etc. – imitant la peau humaine. Dans son travail, la sensualité et l'atrocité se joignent parfaitement, et l'« être » en tant que trace inéluctable a toujours un statut ambigu et fascinant (fig. 74, annexe). Pour sa part, Guillermo Kuitca poursuit un travail de dessin et de peinture dans lequel les registres spatiaux codifiés dans les plans et les cartes sont au service de l'intime et de l'imaginaire. Pour son exposition en 2006, Daros Latinamerica a aussi emprunté des œuvres à la Tate Gallery de Londres et au Milwaukee Art Museum (fig. 107, 108, annexe).

En regardant le tableau ci-dessus, on remarque qu'à partir de 2005, la collection devient aussi très active à l'étranger où elle collabore avec d'autres institutions. Les expositions extra-muros répondent à plusieurs cas de figure. Il peut s'agir d'expositions devenues itinérantes, comme *La Mirada*, ou d'expositions où Daros Latinamerica est « invitée » et jouit d'une très grande liberté dans ses choix, comme *Al calor del pensamiento* à Madrid, ou encore, d'expositions où

l'institution qui accueille sélectionne les œuvres, gère la publication et les activités parallèles, comme *Puntos de vista* à Bochum. Ainsi, réalisées en partenariat avec d'autres institutions, les « nouvelles » expositions extra-muros sont toutes collectives. Seules 2 sur 7 ont été réalisées presque entièrement par l'équipe Daros Latinamerica. En 2005 Sebastián López organise *The Hours*. Cette exhibition prenait comme fil conducteur « le temps » qui, à l'instar de Borges, engendre de multiples fictions par lesquelles l'artiste réfléchit sur son rapport à la réalité. Cette exposition est d'abord présentée au Irish Museum of Modern Art et ensuite au Museum of Contemporary Art de Sydney. En 2010, conçue par Katrin Steffen, l'exposition *Al Calor del pensamiento* est accueillie par la Fondation Banque Santander à la même période que la foire d'art Arco à Madrid. L'exposition posait la question axiale du rapport entre l'œuvre et le spectateur et exhibait quelques travaux-clés de 22 artistes de la collection.

Les expositions réalisées à Zürich enregistrent une moyenne de 152 visiteurs par semaine, sans compter le nombre de participations au programme d'éducation qui augmente la moyenne de 20% (tableau 15, annexe). Il est difficile de cerner les raisons qui peuvent expliquer la variabilité dans l'assistance aux expositions, mis à part le fait que, de façon évidente, les expositions qui sont vernies au printemps enregistrent une affluence plus élevée. À Zürich, les trois expositions ayant attiré le plus de spectateurs ont été : *Le Parc Lumière*, *Seduções* et *Carlos Amoraes. Dark Mirror*. Les 5 artistes participant à ces 3 expositions – Julio Le Parc, Valeska Soares, Ernesto Neto, Cildo Meireles et Carlos Amoraes – ont tous un travail formellement très séduisant qui peut donc provoquer un intérêt immédiat. Les installations cinétiques de Julio Le Parc témoignent d'une grande ingéniosité. Le Parc montre des œuvres basées sur des effets d'optique provoqués par des phénomènes mécaniques et lumineux. Très probablement, la rareté de ce type d'exposition – particulièrement difficile à installer – a contribué au succès qu'elle a connu à Zürich, à Mexico et en Colombie (fig. 35, 36, 101, 102, annexe). Tout aussi captivante est l'exhibition de Carlos Amoraes qui, dans un langage graphique prégnant, réussit à joindre la dureté du sujet avec celle de l'informatique pour créer un univers où jouent sans cesse la mort, la violence et l'imagination. Son protocole de travail se calque dans ses images qui se prêtent à de multiples combinaisons (fig. 109, 110, annexe). L'installation de Meireles, *Missão / Missões* est basé sur l'équation « pouvoir matériel + pouvoir spirituel = tragédie » (*Seduções*, 2006 : 77). Avec 800 hosties, 2 000 os et 600 000 monnaies, cette installation fait partie des quelques « travaux-phares » de Daros Latinamerica (fig. 89, annexe).

3.5.2.2 Les activités parallèles aux expositions

Pour chaque exposition, un catalogue est édité et une ou plusieurs activités parallèles sont organisées¹⁸⁹. Dans la mesure du possible, à côté du programme d'éducation, Daros Latinamerica propose aussi des tables rondes, symposiums et surtout des moments de discussion avec les artistes qui exposent¹⁹⁰.

On remarquera qu'à Zürich, 10 expositions sur 15 ont proposé au public des rendez-vous avec des artistes et des spécialistes invités. La première rencontre – « Symposium sur la situation sociale, politique et artistique en Colombie » – réunit un politologue, trois journalistes et quatre artistes de la collection pour discuter sur les particularités du contexte colombien. En 2006, *Seduções* convoque les trois artistes pour un dialogue avec Andreas Vogel, professeur de F+F, et Hans-Michael Herzog. Pour la discussion à propos de l'œuvre de Fabian Marcaccio, la collection invite Bruno Bosteels, de la Cornell University de New York. En 2007, dans les causeries avec Carlos Amoraes participent Ann Demeester, directrice de De Appel d'Amsterdam et Francesco Pellizzi, du Peabody Museum & Art Museum de l'Harvard University. Pour l'exposition *Face to Face*, réalisée en deux parties, deux tables rondes ont été organisées. Pour la première, six artistes sont présents : Luis Fernando Bedit, Luis Camnitzer, Antonio Dias, Nelson Leiner, Rafael Lozano-Hemmer, Chemi Rosado Seijo. Pour la deuxième partie de l'exposition, qui a eu un retentissement plus important, Daros Latinamerica invite María Belén Sáez de Ibarra de l'Universidad Nacional de Colombia, Alexander Alberro de l'University of Florida, Anna María Guasch de l'Universidad de Barcelona et les artistes Waltercio Caldas, Carlos Cruz-Diez et Antonio Dias. Pour le *Artist Talk* autour de l'exposition *For You*, Hans-Michael Herzog discute avec Clemencia Echeverri, Miguel Angel Ríos et Teresa Serrano. Dans le cas de l'exhibition de Luis Camnitzer, l'artiste ayant une longue expérience dans l'enseignement, a plutôt proposé un workshop et une visite accompagnée¹⁹¹.

¹⁸⁹ Exception faite à Nicola Costantino, seule femme à avoir eu une exposition monographique, et seule artiste pour qui Daros Latinamerica n'a pas publié de catalogue.

¹⁹⁰ Pour connaître les activités proposées par exposition, se référer aux pages 179 à 194.

¹⁹¹ En outre, la Bibliothèque centrale de Zürich a présenté le projet de Luis Camnitzer *The Last Book*, dans lequel l'artiste rassemble les témoignages écrits et graphiques de quelques 680 artistes de plus de 50 pays.

Faisant partie aussi des événements parallèles aux expositions, Daros Latinamerica propose un programme d'éducation qui s'adresse surtout aux jeunes. La collection publie expressément des petits livres de 15x15cm adaptés au sujet de l'exposition. Ils contiennent de riches illustrations, parfois des textes explicatifs, des autocollants, etc. Ces petites publications se prêtent surtout à des activités ludiques ou du moins très participatives. À côté des activités éducatives, la collection organise des visites guidées hebdomadaires et participe comme d'autres institutions à Zürich aux rendez-vous culturels annuels comme la nuit des musées et à la fête de l'été du complexe du Löwenbräu¹⁹².

3.5.2.3 Les publications

La collection réalise plusieurs types de publications. Les plus importantes sont bien sûr les catalogues, mais elle a aussi créé la série « Documentos Daros » et les petits livres pour le programme d'éducation. À Casa Daros, la collection prépare l'édition d'un DVD et d'un imprimé comprenant les cinq débats entre artistes qui se déroulent à Rio de Janeiro durant l'année 2011.

Dans tous les catalogues édités par Daros Latinamerica, on remarque le soin apporté à l'appareillage textuel¹⁹³. Les publications s'adressent, bien sûr, aux spécialistes, mais la collection souhaite que leurs éditions deviennent aussi des références pour un public plus large¹⁹⁴. Ainsi, la plupart des catalogues sont édités non seulement en anglais, mais aussi en espagnol et en portugais¹⁹⁵. On remarquera par ailleurs qu'à partir de 2004, Daros Latinamerica publie en collaboration avec la maison d'édition et distribution Hatje Cantz, spécialisé dans les livres d'art. Par cette alliance, la collection garantit un produit haut de gamme et une bonne distribution en Europe et en Amérique du Nord.

¹⁹² Voir : dossier de presse de l'exposition *Seduções* réalisée en 2006.

¹⁹³ Domingo Ramos, conjointement avec les curateurs, conçoit les catalogues et réalise les recherches scientifiques nécessaires. Il se charge, entre autres, de vérifier toutes les données biographiques et bibliographiques des artistes et de les mettre à jour. Voir, entretien de C. Ramos avec Domingo Ramos, réalisée le 8 juin 2011.

¹⁹⁴ Dans la même ligne de pensée, à propos du DVD préparé par Casa Daros, on pourra lire : « Com isso a Casa Daros cumpre com um de seus principais objetivos, que é dar voz ao artista e colocar em debate a conjuntura da sua obra. Todos os debates serão gravados e reunidos num DVD e numa publicação impressa para posterior distribuição em bibliotecas a fim de estimular a pesquisa. », tiré de : http://www.daros-latin-america.com/index_rio.php?i=1037, consulté le 23 mai 2011.

¹⁹⁵ Cette volonté est absolument louable. De nombreux écrits critiques sur l'Amérique latine, édités notamment en anglais, s'adressent tout d'abord à un public européen ou nord-américain, excluant alors un nombre non négligeable de lecteurs intéressés. À ce propos, voir : Mallet, 1996.

Chaque catalogue est, bien sûr, conçu en rapport avec la thématique de l'exposition. Le design du catalogue est imaginé pour refléter au mieux la démarche de l'artiste et l'esprit de chaque proposition des curateurs. Le format, le volume, la couverture, la mise en page et la typographie de chaque catalogue sont pensés et agencés de façon unique. Ainsi, aucune publication ne se ressemble. Ce refus formel de la série (même format, même gabarit) renforce l'image d'un art latino-américain qui résisterait à la tentation homogénéisante et réductrice. Comme il est de coutume, le catalogue est « enrichi » par l'apport de critiques ou d'écrivains. En regardant le tableau 18 dans l'annexe, on repère tout de suite des autorités indiscutables comme Alexander Alberro, ainsi que plusieurs spécialistes de renom concernant l'art de l'Amérique latine comme Paulo Herkenhoff, Sebastián López, Tonel, Luis Camnitzer, Victor Zamudio-Taylor ou Sônia Salzstein, entre autres.

Comme chaque catalogue est adapté à la démarche de l'artiste, quelques publications sont augmentées de documents d'époque. Ainsi, en plus de riches illustrations, d'un entretien et de l'essai du critique Sebastián López, le catalogue de l'exposition *Le Parc Lumière* comporte une dizaine de manifestes et écrits de Julio Le Parc. Ces déclarations ont été écrites entre 1960 et 1968, alors que Le Parc participait activement avec le GRAV à Paris (Groupe de recherche d'Art visuel). De même, le catalogue de l'exposition de Luis Camnitzer contient les manifestes écrits par l'artiste en 1982 et en 2008. Pour l'exposition *Cantos/Cuentos Colombianos*, le catalogue inclut des entretiens avec les 10 artistes et les contributions d'un politologue et trois journalistes. Pour cette publication, la collection n'a pas choisi des critiques ou des historiens de l'art pour écrire les essais, mais des spécialistes de domaines comme l'histoire et la politique. Par ce biais, le catalogue dépasse le cadre artistique pour joindre des réflexions sociopolitiques plus larges¹⁹⁶.

À l'occasion de cette exposition, le symposium organisé par Daros Latinamerica fait l'objet d'une publication séparée : *Guerra y Pá. Symposium on the social, political and artistic situation of Colombia*. Cette publication est le deuxième volume de la série « Documentos Daros » qui situe le débat et la réflexion au centre de la production artistique¹⁹⁷.

¹⁹⁶ « In order to shed more light on the political, social, and historical background of a land about which we know so little, we have invited four Colombians of varied political orientations to contribute essays to the catalogue. » (*Cantos/Cuentos Colombianos*, 2004 : 9).

¹⁹⁷ Le premier volume a été dédié à Fabian Marcaccio et aux problèmes de la création picturale contemporaine, voir le catalogue : *Fabian Marcaccio: Paintant Stories*, 2005b.

« The *Documentos Daros* series does not exist « after » or « on the edge of » artistic practice, but it keeps pace with the artistic exercise, with the heat of the debate, as a work in permanent process.
 » *Documentos Daros* is, in fact, a vehicle for Latin Americans to check the pulse of their own scenes, contributing to the diversity of points of view, and even ideological divergences. (...)
 » *Documentos Daros* explores alternatives and countercurrents from a Latin American perspective. »
 (Valdés Figueroa, 2006 : 11, 13).

Selon la même volonté de nourrir la discussion, Daros Latinamerica octroie une attention spéciale à la parole de l'artiste. On s'aperçoit que 11 catalogues sur 15 contiennent les transcriptions des entretiens que Hans-Michael Herzog a dirigés avec beaucoup de respect et de sensibilité. Parmi les 29 entretiens publiés, certains apportent de renseignements précieux sur le cadre historique qui soutient une production artistique particulière.

« At a time when the voice of the artist is constantly smothered and manipulated by curatorial theses and cultural policies (and those of the market), the Daros-Latinamerica publications have made the talks and interviews with the artists a spontaneous and direct means of gaining access to the laboratory of creativity and the fertile dialectical relation between artists and the context in which their ideas germinate. » (Valdés Figueroa, 2006 : 11).

3.5.2.4 Les prêts

Depuis que la collection Daros Latinamerica a commencé à se constituer, elle prête ses œuvres. Ces prêts sont importants pour faire connaître la collection et les travaux des artistes. On constate en regardant le tableau-ci, une augmentation nette de prêts à partir de 2003 et jusqu'en 2006, puis ils se stabilisent. Entre 2003 et 2011, la moyenne de prêts se lève à 12,8 par année¹⁹⁸. Les œuvres prêtées ont été montrées dans 30 pays différents (tableau 17, annexe). On relève ainsi que les 70% de prêts avaient pour destination des pays européens, et que certains pays comme l'Allemagne, la Suisse et l'Espagne se trouvent en tête de liste avec la plus grande quantité de prêts. À partir de 2003 et jusqu'à 2007, on note aussi que le nombre de pays intéressés se diversifie nettement ; ce qui pourrait refléter finalement le dynamisme de la collection et l'intérêt croissant pour l'art latino-américain contemporain.

Prêts / Nombre d'institutions		2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011
Prêts	122	1	1	4	9	9	14	22	11	15	11	13	12
70 % de prêts	pour : l'Europe (18 pays) : Allemagne, Suisse, Autriche, Espagne, France...												
17.5 % de prêts	pour : USA, Canada et autres (6 pays) : États-Unis, Canada...												
12.5 % de prêts	pour : Amérique latine (6 pays) : Mexique, Brésil...												

¹⁹⁸ Le décompte a été réalisé en prenant en compte le nombre d'institutions qui ont fait des demandes de prêts, et non pas selon le nombre d'œuvres empruntées. Autrement, on arriverait à plusieurs centaines de prêts par année. Voir : dossier de presse de l'exposition *Seduções* réalisée en 2006.

Quant aux œuvres sollicitées par les institutions, on observe qu'elles sont réalisées par les 43% des artistes – soit 51 sur 118 (tableau 18, annexe). Les dix artistes en tête de liste sont les suivants :

Prêts / liste des artistes les plus sollicités	Naissance	Pays	Oeuvres chez Daros Lat.	Nombre de prêts	Participations aux expos	
					Zurich	extra muros
Echavarría, Juan Manuel	1947	Colombie	25	17	2	4
Prieto, Wilfredo	1978	Cuba	1	12		1
Muñoz, Oscar	1951	Colombie	4	11	2	6
Kuitca, Guillermo	1961	Argentine	104	9	4	2
Dias, Antonio	1944	Brésil	16	7	3	3
Mendieta, Ana	F 1948-1985	Cuba	10	7		2
Gego (Gertrud Goldschmidt)	F 1912-1994	Venezuela	2	7		
Clark, Lygia	F 1920-1988	Brésil	5	6		1
Muniz, Vik	1961	Brésil	20	5	3	4
Jaar, Alfredo	1956	Chili	3	5	2	3

Les 3 artistes dont les œuvres sont les plus sollicitées sont Juan Manuel Echavarría, Oscar Muñoz et Wilfredo Prieto. Du Colombien Juan Manuel Echavarría, Daros Latinamerica possède des photographies et des vidéos. La vidéo *Bocas de ceniza* montre le témoignage de plusieurs personnes qui ont vécu des situations particulièrement violentes en Colombie. Dans *Guerra et Pá*, Echavarría met en scène deux perroquets, l'un qui a appris à dire « guerre » et l'autre, dans un quiproquo dû à l'accent de son éleveur, à la place d'apprendre à dire « paix », il a appris à émettre l'onomatopée d'un tir de fusil (fig. 85, 86, annexe). Oscar Muñoz réalise un travail qui renvoie aux problèmes de la mémoire. Dans une de ses vidéos, *Re/trato*¹⁹⁹, il dessine, à l'eau sur une pierre, un visage dont les traits s'effacent aussitôt sous l'effet de la chaleur. Ingénieuse, poétique et perçante, l'œuvre d'Oscar Muñoz jouit d'une large diffusion. Il est l'artiste le plus montré par Daros Latinamerica et son travail est aussi un des plus demandé (fig. 83, 84, annexe). *Apolítico*, la seule œuvre de Wilfredo Prieto appartenant à Daros Latinamerica n'a été exhibée qu'une seule fois par la collection alors qu'au niveau des prêts, elle a un net succès. Il s'agit d'une série de drapeaux en noir et blanc qu'imitent les rangées d'insignes que l'on trouve souvent devant les bâtiments officiels à caractère international. Très clairement, en plus d'être une critique de l'apparat identitaire national, l'œuvre s'adapte très facilement aux événements artistiques – foires, biennales et grandes expositions – qui cherchent toujours à attirer l'attention avec des installations qui s'intègrent dans la ville (fig. 87, annexe).

¹⁹⁹ Le mot « retrato » signifie « portrait ». Mais, « re/trato » peut se comprendre aussi comme « re-essayer ».

Encore une fois, concernant les prêts, on remarque également le cas de Gego et Lygia Clark qui ont très peu d'œuvres dans la collection, mais qui sont très demandées. Issus des mouvements d'art concret sud-américain, leurs travaux rencontrent un bon succès grâce à l'intérêt croissant pour cette période historique qui se reflète par la quantité d'expositions ces dernières années²⁰⁰.

En somme, multipliant ses activités et diversifiant ses publications, Daros Latinamerica élargit ses domaines d'intérêt. Bien que dans le milieu de l'art contemporain ceci n'ait presque rien de particulier, il faut reconnaître que par tous ces moyens, la collection montre clairement son ambition de se rendre indispensable, dans le sens où elle s'efforce de devenir « autorité » dans sa spécialité. Faire connaître les œuvres, provoquer le débat et trouver du consensus augmente, certes, la valeur symbolique et économique des objets, mais toutes ces opérations se répercutent aussi sur le prestige du collectionneur qui, en cherchant des brins d'éternité, s'investit dans une écriture « autre » de l'art.

3.6 À propos des stratégies de légitimation

Depuis le début, la collection Daros Latinamerica s'est constituée, on l'a déjà mentionné, en tant que projet muséographique. Mais aussi, on l'aura compris, en tant qu'instance légitimatrice. C'est-à-dire, comme institution qui participe au processus d'historicisation des œuvres et des artistes. Or, une institution devient « instance légitimatrice » uniquement en forgeant cette identité par une série d'événements reconnus par le système de l'art comme étant « légitimateurs ». Ces événements participent activement à la construction des critères d'évaluation et de valorisation des œuvres et des artistes. Pour que le travail d'un artiste puisse s'inscrire dans l'histoire, il faut que son travail soit reconnu par les différents acteurs du monde de l'art comme ayant la qualité requise pour cela.

²⁰⁰ Voir, par exemple, les expositions : *Lygia Pape. Espacio imantado*, Museo Reina Sofía, 2011. *León Ferrari y Mira Schendel : El alfabeto enfurecido*, Museo Reina Sofía, 2009. *Dimensions of Constructive Art in Brazil : The Adolpho Leimer Collection*, Museum of Fine Arts of Houston, 2007. *Gego. Defying Structures*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2006. *Gego : Between Transparency and the Invisible*, Museum of Fine Arts of Houston, 2006. *Arte i Utopia*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2004.

Nathalie Moureau, décelant les types d'opérations nécessaires à la détermination de la qualité artistique d'une œuvre d'art, explique comment celle-ci se construit par les relations de dépendance entre l'artiste, les conservateurs de musée, les marchands, les grands collectionneurs et les critiques d'art. Ainsi, une série d'actes parallèles à la production artistique entament et nourrissent les processus de rétroaction informationnelles et artistiques. Ils dissipent les doutes sur la qualité d'une œuvre et visent sa labellisation définitive par la création des événements marquants : achats des œuvres, commandes publiques, diffusion du travail de l'artiste par le biais de l'exposition, du catalogue et de la critique²⁰¹.

Chacun des acteurs culturels – artiste, conservateur, marchand, curateur, collectionneur et critique – agit dans son champ d'action dont les frontières sont de moins en moins étanches. De tous ces personnages, le grand collectionneur est celui qui peut le plus facilement occuper d'autres rôles, y compris celui de personnage mondain qui nourrit ses relations avec tous les autres acteurs du monde de l'art partageant ses mêmes préoccupations (Moureau, 2000, Moulin, 1992).

« Les grands collectionneurs sont capables d'assumer les rôles de tous les autres acteurs du monde et du marché de l'art, à l'exception de celui d'artiste. Ils achètent et vendent comme les marchands. Ils organisent des expositions comme les *curators*. Ils enrichissent les musées existants ou ils créent à leur nom des institutions s'apparentant, par leur vocation publique, à des musées d'art contemporain. Se situant ainsi à l'articulation de l'espace économique et de l'espace culturel, ils contribuent à la hiérarchisation des valeurs esthétiques. Par leurs arbitrages, ils exercent une influence sur la sélection des artistes et sur le déroulement de leurs carrières. » (Moulin, 1992).

Ces remarques sur les fonctions potentielles du collectionneur croisent la description du nouveau collectionnisme avancé par Mari Carmen Ramírez puisque, dans les deux cas, il s'agit d'une activité essentiellement publique. Mais, pour Ramírez, l'engagement de certains collectionneurs d'art contemporain latino-américain relève d'un acte politique qui vise la reconnaissance de la production culturelle d'une population laissée pour compte, alors que pour Moureau ou pour Moulin, il est simplement question de déceler les mécanismes qui permettent l'inclusion d'un artiste dans l'histoire de l'art et de comprendre comment fonctionne ce système aujourd'hui. Quoi qu'il en soit, il est clair que pour parvenir à son but, le collectionneur a besoin du consensus du milieu de l'art qui lui correspond et de l'évolution favorable du marché.

²⁰¹ Voir : Moureau, 2000. Pour des développements supplémentaires sur le système de reconnaissance, voir aussi : Moureau, Sagot-Duvauroux, 2010, Moulin, 1992, Queminn, 2002 et Verger, 1987.

Nous avons vu comment la collection Daros Latinamerica, par une politique d'action pluridirectionnelle, fonde son existence, justifie ses choix et fait sa place en Suisse comme à l'étranger. En 2003, Hans-Michael Herzog déclarait : « nous voulons que la collection circule ; nous voulons qu'elle soit vivante, ce qui veut dire la montrer aux gens pour qu'on en parle dans le monde latino-américain »²⁰². En effet, les objets collectionnés par Daros Latinamerica ne restent pas au dépôt, la collection, on vient de le voir, est très active (4 expositions et 250 œuvres prêtées chaque année). Cette circulation est, évidemment, essentielle à la légitimation des œuvres. Mais, en justifiant ainsi les objets, l'institution prouve le bien-fondé de son existence et de sa pertinence.

Le directeur de la collection zurichoise affirmait aussi qu'un des objectifs principaux de la collection est l'inscription de l'art latino-américain dans le panorama de l'art contemporain actuel²⁰³. Selon lui, cette « inscription » a commencé par un effet de marché auquel se sont jointes quelques institutions aux États-Unis²⁰⁴. Sur le plan européen, Daros Latinamerica s'est associé donc aux efforts d'autres institutions européennes dans la promotion de l'art latino-américain. Dans ce sens, l'exposition, le catalogue et les prêts sont fondamentaux. Comme le souligne Moureau, la diffusion de l'œuvre d'un artiste devient une preuve de la qualité de son travail. Plus le travail d'un artiste est montré, cité et reproduit, plus l'artiste a des chances de s'inscrire dans l'histoire et d'augmenter la valeur symbolique et économique de sa production (Moureau, 2000).

Dans le même sens, les programmations parallèles de Daros Latinamerica – devenues très courantes dans le monde de l'art contemporain – permettent de mieux comprendre les démarches des artistes, stimulent l'échange d'opinions, élargissent le réseau de spécialistes en

²⁰² Traduction de l'auteur. « Most importantly, we want the collection to circulate; we want it to be alive, which means showing it to people who will discuss it in the Latin American world. » (Sredni de Birbragher, 2003 : 55).

²⁰³ « Una de las metas mas importantes por las cuales estamos creando todo esto es *to put Latin American art on the map*, hacerlo conocido. » (Herzog, 2008 : 239).

²⁰⁴ Voir : entretien de C. Ramos avec Hans-Michael Herzog réalisé le 26 mai 2011. On s'accorde à dater le « boom » de l'art latino-américain dans les années 1980. Par la suite, nombreuses expositions ont aussi contribué à cette reconnaissance. Aujourd'hui, par exemple, il suffit qu'un artiste soit montré au Museum of Fine Arts de Houston pour que sa cote soit largement démultipliée, voir : Lubow, 2008. Cependant, à propos des stratégies des années 1980, on lira dans López, 2010 : « Pour quelques spécialistes (...), il semblait clair que l'enjeu concernait plutôt les mécanismes de représentation du continent américain à la fin de la guerre froide, et avec eux, l'émergence d'une économie politique du signe, matérialisé dans cette série d'expositions d'art latino-américain en dehors de l'Amérique latine. Ces expositions commençaient à dessiner un nouveau cadre de lecture exotique, formaliste et néocolonial » (López, 2010 : 7). Traduction de l'auteur. « Para varios intelectuales (...) resultaba claro que lo que estaba en juego eran los mecanismos de representación del continente americano en los momentos finales de la Guerra Fría, y con ello, la emergencia de una renovada economía política de signos materializada en esa secuencia de exhibiciones de arte latinoamericano fuera de América Latina. Exposiciones que empezaban a dibujar con efectividad un nuevo marco exotizante, formalista y neo-colonial de lectura ».

lien avec la collection, et sans doute, cherchent aussi à inscrire l'institution dans le panorama artistique de la région qui, s'agissant de la Suisse, ne semble pas aller de soi²⁰⁵.

Quant aux stratégies de légitimation, on citera encore l'exposition *Face to Face* qui met en rapport les œuvres de la Daros Collection et celles de la Daros Latinamerica. Réalisée en deux volets en 2007, elle présente 34 artistes de l'Amérique latine et 15 artistes américains ou européens. Pour le curateur, Hans-Michael Herzog, il s'agissait de comparer les fonds de deux collections, non pas dans le dessein de mettre les œuvres en concurrence, mais de démontrer que l'art de l'Amérique latine est « à la hauteur » de l'art européen ou américain (*Face to Face*, 2008 : 94).

Si l'on octroie à l'exposition sa force d'énonciation, son pouvoir fictionnel et son indéniable ambivalence (Glicenstein, 2009), on ne tardera pas à remarquer dans *Face to Face* la radicalité de la proposition qui devient à certains égards téméraire et à d'autres légèrement illustrative. On sait que l'exposition n'est pas un moment anodin qui dans un lieu « autre » – pour penser au *White cube* – assemble et confronte – objets et personnes concernées – selon les souhaits subjectifs des organisateurs²⁰⁶.

Comme le souligne Sáez de Ibarra, *Face to Face* établit une certaine idée d'atemporalité qui ne peut que surprendre les habitués à l'exotisme et aux ségrégations temporelles et géographiques (Sáez de Ibarra, 2008 : 56-57). Daros Latinamerica réussit à concevoir un micro univers où les œuvres se renvoient les unes aux autres provoquant des tensions et des regards amusants (fig. 111 à 116, annexe). Ici, il n'est plus question de savoir qui a fait quoi avant qui, encore moins de juger qui a copié qui, mais il s'agit de constater les correspondances autant que les écarts. Alberro et Sáez de Ibarra se concentrent plutôt sur les problèmes communs explorés par les artistes (Alberro, 2008 : 134, Sáez de Ibarra, 2008), alors que Camnitzer soulève les différences de contenu ci et là (Camnitzer, 2008).

²⁰⁵ Non seulement, l'offre culturelle à Zürich est très abondante, mais de plus, selon M. Herzog, la collection était vue, dans ses débuts, avec méfiance²⁰⁵. D'après lui, il a fallu plusieurs années avant qu'on reconnaisse la qualité du travail réalisé par Daros Latinamerica qui, dès le premier moment, pense son rôle non pas comme une entreprise de divertissement culturel, mais comme une institution qui participe à la construction d'une histoire de l'art plus large, pour laquelle l'homologation du système, à l'intérieur de la Suisse et à l'étranger, est essentielle.

²⁰⁶ Sur l'espace d'exposition, voir aussi : O'Doherty, 2008, Altshuler, 2008, Davallon, 2000.

Bien que les parallélismes relevés par les organisateurs de l'exposition surprennent par leur hardiesse, ils laissent parfois songeur. Dans le dossier de presse de l'exposition, la collection met en avant justement une série d'œuvres avec des similitudes formelles étonnantes. Or, deux œuvres en apparence semblables peuvent révéler des inquiétudes artistiques très différentes, surtout si le décalage temporel est significatif. Dans ce sens, le rapport est d'autant plus intéressant, car il en met en évidence les divergences quant au sens que les artistes voulaient donner à leur travail. En passant, on se souviendra de la stratégie marchande de Samuel Kootz²⁰⁷ qui, voulant promouvoir l'avant-garde américaine des années 1950, exhibait dans sa galerie les œuvres d'artistes français à côté de celles de jeunes américains ; même niveau symbolique pour un moindre prix. Il y a plus de cinquante ans, on mettait un Léger à côté d'un Motherwell, aujourd'hui, on met un Twombly à côté d'un Kuitca²⁰⁸. Dans une sorte de mise à niveau, l'opération ne questionne pas la valeur des pièces que l'histoire a déjà légitimée, mais augmente celle des œuvres qui veulent en faire partie (fig. 113, 116, annexe).



Guillermo Kuitca, *Untitled (Kindertotenlieder)*, 2000. Oil and chalk on canvas, 195 x 142.2 x 4.6 cm, Daros Latinamerica Collection, Zürich, (*Face to Face*, 2007)



Cy Twombly, *Untitled (New York City)*, 1967, House paint and crayon on canvas, 152.5 x 173 cm, Daros Collection, Switzerland, (*Face to Face*, 2007)

Ce type de démarche garde toutefois une certaine faiblesse due aux mobiles de l'opération même, puisqu'on pourrait se demander, pourquoi a-t-on besoin de comparer ? Est-ce la comparaison nécessaire à la légitimation ? Et pourquoi forcément avec des œuvres des artistes européens et américains ? Si les évidences ne nécessitent pas de démonstration, le doute qui plane vient du fait même de tenter d'abolir les différences par la comparaison, puisque la

²⁰⁷ Voir, dans ce travail, le chapitre « 1.2 Le modèle américain ».

²⁰⁸ Pour Alberro, ces deux artistes partagent le même langage « de mémoire et de désir » (Alberro, 2008 : 135), alors que Camnitzer souligne la volonté de Cy Twombly de déconstruire le dessin comme institution alors que Kuitca la réintroduit par le titre (Camnitzer, 2008 : 111-113).

comparaison est une opération instauratrice des différences. Bien qu'il puisse s'agir d'un « passage obligé » et d'une opération audacieuse, elle reste légèrement didactique²⁰⁹.

Il n'en reste pas moins que le rapport formel entre différentes oeuvres relève encore de détails intéressants. Insérant l'image de la marchandise dans la galerie, les bouteilles de Coca-Cola servaient à Warhol pour se référer à la culture de consommation. Meireles, inverse l'opération et place le geste artistique en dehors du circuit de l'art. L'artiste brésilien lance une missive, socialement et historiquement placée, qui vise la mobilisation du spectateur (Alberro, 2008 : 159-161).



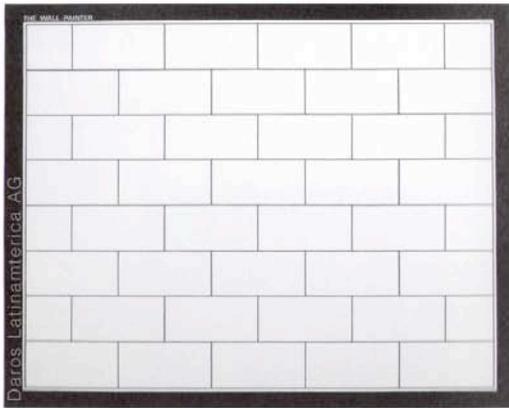
Cildo Meireles, *Inserções em circuitos ideológicos: 1 - Projeto Coca-Cola*, 1970, Coca-Cola bottles, transferred text, 24.5 x 6 x 6 cm each, Daros Latinamerica Collection, Zürich, (*Face to Face*, 2007)



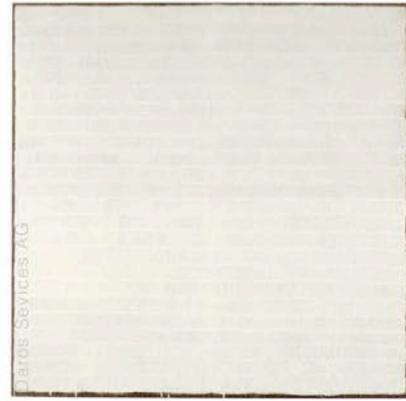
Andy Warhol, *210 Coca-Cola Bottles*, 1962, Silkscreen ink, acrylic, and pencil on linen, 208.5 x 267 cm, Daros Collection, Switzerland, (*Face to Face*, 2007)

En revanche, la confrontation entre certaines œuvres montre plutôt à quel point les artistes, quelle que soit leur origine, partageaient des questions esthétiques similaires propres à leur époque. On remarquera surtout les travaux d'Ellsworth Kelly et Lygia Clark se rapportant formellement au plan visuel et ceux de Robert Ryman et Antonio Dias questionnant l'acte de peindre au travers des contenus formels – pour Ryman – ou idéologiques – pour Dias.

²⁰⁹ Toutefois, comme le rapporte Osthoff, il y a 45 ans, il aurait été impossible de proposer une démarche comparative de ce type, voir : Osthoff, 2009 : 6.



Antonio Dias, *The Wall Painter*, 1970, Acrylic and Letraset on canvas, 130 x 162 x 3,3 cm, Daros Latinamerica Collection, Zürich, (*Face to Face*, 2007)



Robert Ryman, *Untitled*, 1971, Enamelac on linen, 135 x 135 cm, Daros Collection, Switzerland, (*Face to Face*, 2007)

Bref, *Face to Face* pousse au paroxysme le désir d'abolition des frontières et met en scène l'opération inverse qu'il y a quelques siècles commençait à établir la manière de fabriquer l'histoire officielle de l'art. L'espace d'exposition reste un lieu hors-du-monde, où tous les mondes sont possibles. Une sorte d'interstice discursif, public et autoritaire où tout se résout pour un temps défini. C'est l'espace essentiel de légitimation et de raison d'être, puisque, finalement, c'est autour de lui que se déploient de nombreux éléments indispensables au monde de l'art : exposition, catalogage, rencontres et transactions.

Légitimée autant par l'artistique (achat d'œuvres clés, expositions marquantes, beaux catalogues, prêts d'œuvres) que par le culturel (rencontres, symposiums, participation aux nombreux événements) et par le social (projets éducatifs en Suisse et Rio de Janeiro), la collection Daros Latinamerica se hisse en tant qu'instance légitimatrice qui, excédant le champ artistique, devient une entreprise culturelle à caractère internationale.

CONCLUSION

Nous avons vu comment la pratique du collectionnisme enferme un complexe réseau de relations où les motivations personnelles, politiques, économiques et culturelles se croissent et se confrontent tour à tour. Au milieu de ces enjeux, l'objet – d'art – semble être souvent au service de ceux qui construisent les discours qui justifient, utilisent et légitiment son existence.

L'analyse des circonstances qui ont donné naissance au collectionnisme typique de la deuxième moitié du 20^e siècle a montré la part d'intérêt de différents acteurs du monde de l'art dans les stratégies marchandes qui incitent l'amateur à choisir un type d'art plutôt qu'un autre. Le goût du risque et le plaisir de se montrer sont mis en avant dans une démarche qui se veut très individualiste. Avec la spéculation financière, le collectionnisme subit une transformation radicale, puisque les objets sortent de la « circulation » pour intégrer la collection dans le seul but d'être réinjectés dans le marché un peu plus tard.

Au même moment, la mondialisation de l'économie provoque aussi l'ouverture du marché de l'art qui va donner le coup d'envoi d'un système qui démultiplie ses ramifications – par le biais de foire et biennales notamment – et impose ses normes et ses jugements de valeur autour de la planète. Le monde de l'art s'intéresse alors à la production plastique réalisée sur d'autres latitudes. La recherche de nouvelles « denrées », la promesse de gains importants et l'ajustement structural socio-économique provoqué par le libéralisme, occasionne l'émergence d'un nouveau type de collectionneur qui, comme antan, assume de tâches « scientifiques », et comme depuis un demi-siècle, assume de tâches mondaines distinctives du monde de l'art contemporain.

C'est ainsi que vers la fin du 20^e siècle surgit un type de collectionnisme qui – dans la course pour l'obtention des gains immédiats, qu'ils soient d'ordre économique ou symbolique – participe à l'établissement d'autres valeurs dans le champ artistique. En Amérique latine, quelques milliardaires décident alors d'investir dans la culture et forment de grandes collections d'art contemporain. Ces nouveaux collectionneurs s'engagent parfois au-delà des frontières nationales pour encourager la production artistique et légitimer leurs choix. Aux États-Unis, les intérêts privés et institutionnels se conjuguent de manière à établir un programme où la recherche, les revendications et le révisionnisme s'associent parfaitement.

Sur le continent européen, la collection Daros Latinamerica reste la collection privée d'art contemporain latino-américain la plus importante. Elle constitue un ensemble représentatif de la production artistique latino-américaine des années 1960 à nos jours et possède des œuvres des artistes déjà célèbres aussi bien que des artistes peu connus. Malgré l'hétérogénéité évidente, la collection choisit surtout des œuvres appartenant aux mouvements artistiques consacrés – art concret, néo-concret, conceptualiste – et des œuvres qui, utilisant une *lingua franca* issue des procédés duchampiens et conceptuels, réussissent à être facilement « lues » dans les circuits internationaux. Quant aux œuvres des dernières décennies, la collection donne priorité aux travaux qui révèlent des problématiques liées aux contextes de création. De manière tout à fait assumée, Daros Latinamerica ne s'intéresse pas à « l'art pour l'art », mais aux expressions qui dépassent celle-ci pour transmettre un contenu plus social, dans une esthétique tout à fait « occidentale », touchant quelque peu au « fantasme » de l'« universel ».

Depuis le début, la collection Daros Latinamerica a été conçue comme une véritable entreprise muséographique qui assume sa fonction de manière professionnelle. Comme d'autres institutions du même genre, Daros Latinamerica promeut activement les artistes de son choix par le biais surtout des expositions et de publications qui répondent largement aux standards européens : *White cube* et beaux catalogues homologués par des experts. Dans la même ligne d'action, la collection a une politique de prêt qui rend les œuvres facilement accessibles et contribue aussi à la promotion des artistes. À cela s'ajoutent une série d'événements visant tout d'abord l'intégration de la collection dans le panorama artistique zurichois : symposiums, tables rondes, moments de discussion avec les artistes et un programme éducatif incluant la publication des fascicules adaptés à chaque sujet. Il est évident que par le biais de ces activités, la collection cherche à se faire reconnaître, à faire valider leur choix, leur démarche et surtout, elle s'efforce de se hisser en tant qu'instance « légitimatrice » dans un monde de l'art globalisé.

Contrairement à la plupart de collectionneurs, Daros Latinamerica dépasse le cadre strictement artistique pour s'engager culturellement en Amérique latine. Casa Daros, à Rio de Janeiro, est conçue comme une plateforme d'échange international et s'inspire de la philosophie de Paulo Freire pour imaginer l'activité artistique sous une forme plus sociale et participative. Par des projets à caractère social, l'institution montre aussi son intérêt philanthropique. Ce double intérêt peut poser un certain nombre de problèmes quant aux formes de légitimation de l'art

qui, dans ce cas, doit s'accomplir autant par le nivellement avec l'art européen ou nord-américain, autant par une esthétique spécifique (forme standard et contenu local) et par son rôle social au sein de la communauté latino-américaine.

Une collection européenne d'art contemporain latino-américain ne s'explique que grâce à une nouvelle cartographie du monde de l'art qui, certes, oblige à sortir des chemins battus, questionne les acquis et incite même à réviser les catégories traditionnelles de l'art, mais qui n'est pourtant pas exempte d'ambiguïté. Le danger persiste tant qu'on ne relève pas le paradoxe de l'inévitable et impossible ouverture dont parle Yves Michaud, qui, par des formes détournées, risque de nous ramener au point de départ gelant ainsi les positionnements bipolaires traditionnels.

Par sa spécificité et son engagement, Daros Latinamerica participe à cette tendance internationale de reconnaissance et de valorisation de la production culturelle de l'Amérique latine. Cependant, il est encore trop tôt pour mesurer la portée d'un phénomène qui semble parfois instaurer d'autres valeurs, mais qui risque de rencontrer une résistance tenace. Écrire une « autre » histoire de l'art demande plus que des efforts révisionnistes. Le problème des critères de jugement exige non pas que l'on revienne aveuglement aux critères d'avant où que l'on fasse semblant d'en inventer de nouveaux, mais que l'on commence à se poser la question de savoir d'où vient le besoin impérieux de tout juger et tout classer. L'art de juger l'art pourrait n'être qu'un simple jeu de pouvoir dont il faudrait au moins être conscient.

BIBLIOGRAPHIE

Sources

Catalogues Daros Latinamerica :

La Mirada, Looking at Photography in Latin America Today, 2002, cat. expo., HERZOG, Hans-Michael (ed.), Zürich, Daros Exhibitions, Zürich, Daros-Latinamerica AG, Edition Oehrli GmbH.

Cantos/Cuentos Colombianos, 2004, cat. expo., HERZOG, Hans-Michael (ed.), Zürich, Daros Exhibitions, Zürich, Daros-Latinamerica AG, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag.

Le Parc Lumière, 2005, cat. expo., HERZOG, Hans-Michael (ed.), Zürich, Daros Exhibitions, Zürich, Daros-Latinamerica AG, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag.

Fabian Marcaccio: Paintant Stories, 2005, cat. expo., HERZOG, Hans-Michael (ed.), Zürich, Daros Exhibitions, Zürich, Daros-Latinamerica AG, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag.

The Hours. Visual arts of Contemporary Latin America, 2005, cat. expo., HERZOG, Hans-Michael (ed.), Dublin, Irish Museum of Modern Art, Zürich, Daros-Latinamerica AG, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag.

Seduções. Valeska Soares, Cildo Meireles, Ernesto Neto, 2006, cat. exp., HERZOG, Hans-Michael, STEFFEN, Katrin (eds.), Zürich, Daros Exhibitions, Zürich, Daros-Latinamerica AG, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag.

Das Lied von der Erde. Guillermo Kuitca, 2006, cat. expo., HERZOG, Hans-Michael, STEFFEN, Katrin (eds.), Zürich, Daros Exhibitions, Zürich, Daros-Latinamerica AG, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag.

Carlos Amorales. Dark Mirror, 2007, cat. expo., HERZOG, Hans-Michael, STEFFEN, Katrin (eds.), Zürich, Daros Exhibitions, Zürich, Daros-Latinamerica AG, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag.

Face to Face, 2008, cat. exp., HERZOG, Hans-Michael, STEFFEN, Katrin (eds.), Daros-Latinamerica AG, Daros Services AG, Zürich, Daros Exhibitions, Zürich, Daros-Latinamerica AG, Daros Services AG, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag.

Painted! Beate Günther, Guillermo Kuitca, Richard Allen Morris, 2008, cat. expo., HERZOG, Hans-Michael (ed.), Zürich, Daros-Latinamerica Collection at Daros Exhibition, Zürich, Daros-Latinamerica AG.

For You / Para usted. The Daros Latinamerica Tapes and Video Installations, 2009, cat. expo., Zürich, Daros-Latinamerica Collection at Daros Exhibition, Zürich, Daros-Latinamerica AG.

Antonio Dias, Anywhere is My Land, 2009, cat. expo., HERZOG, Hans-Michael, STEFFEN, Katrin (eds.), Zürich, Daros Exhibition, Zürich, Daros-Latinamerica AG, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag.

Luis Camnitzer, 2010, cat. expo., HERZOG, Hans-Michael, STEFFEN, Katrin (eds.), Zürich, Daros Museum, Zürich, Daros-Latinamerica AG, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag.

Wifredo Díaz Valdéz. Construir desconstruyendo, 2011, cat. expo., HERZOG, Hans-Michael, STEFFEN, Katrin (eds.), Zürich, Daros Museum, Zürich, Daros-Latinamerica AG,

Autres publications Daros Latinamerica :

HERZOG, Hans-Michael, MAHLER, Miriam, STEFFEN, Katrin, 2011, *Daros Latinamerica*, Zürich, Daros-Latinamerica AG.

VALDÉS FIGUEROA, Eugenio (ed.), 2006, *Guerra y Pá. Simposium on the social, political, and artistic situation of Colombia*, Coll. Documents Daros 2, Zürich, Daros-Latinamerica AG

Catalogues Daros Collection :

Louise Bourgeois. Emotions Abstracted. Works 1941–2000, 2004, cat. expo., KELLER, Eva, MALIN, Regula (eds.), Zürich, Daros Exhibition, Zürich, Daros Services, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz.

Brice Marden: Drawings and Paintings 1964-2002, 2003, cat. expo., KELLER, Eva, MALIN, Regula (eds.), Zürich, Daros Exhibition, Zürich, Daros Services, Zürich/Berlin/New York, Scalo.

Audible Silence : Cy Twombly at Daros, 2002, cat. expo., KELLER, Eva, MALIN, Regula (eds.), Zürich, Daros Exhibition, Zürich, Daros Services, Zürich/Berlin/New York, Scalo.

Nauman Kruger Jaar. A selection from the Daros Collection and Daros Latin America, 2001, cat. expo., KELLER, Eva, MALIN, Regula (eds.), Zürich, Daros Exhibition, Zürich, Daros Services, Zürich/Berlin/New York, Scalo.

Warhol, Polke, Richter : In the Power of Painting 1, 2001, cat. expo., FISCHER, Peter (ed.), Zürich, Daros Exhibition, Zürich, Daros Services, Zürich/Berlin/New York, Scalo.

Louise Bourgeois : The Insomnia Drawings, 2000, FISCHER, Peter (ed.), Zürich, Daros Services, New York, Peter Blum Edition, Zürich/Berlin/New York, Scalo, 2 volumes.

In the Power of Painting, 2000, cat. expo., FISCHER, Peter, MÜLLER-WESTERMANN, Iris (eds.), Stockholm, Moderna Musset, Zürich, Alesco.

Autres publications Daros Collection :

FISCHER, Peter, KELLER, Eva (eds.), 2000, *Daros*, Zürich, Daros Services AG.

FISCHER, Peter (ed.), 1999, *Abstraction, Gesture, Ecriture : Paintings from the Daros Collection*, Zürich, Alesco, Zürich/Berlin/New York, Scalo.

Ouvrages, catalogues et articles

ACHA, Juan, 1991, « Le public, la production et l'artiste », in *Vie des Arts*, vol.36, n° 143, pp. 16-20, tiré de : <http://www.erudit.org/culture/va1081917/va1148473/53707ac.pdf>. Consulté le 15 avril 2011.

ADAMS, Beverly, 2002, « The Challenges of Collecting Latin American Art in the United States : The Diana and Bruce Halle Collection », in RAMÍREZ, Mari Carmen (ed.), *Collecting Latin-American art for the 21st century*, Houston, Museum of fine arts, pp. 157-183.

ADES, Dawn (ed.), 1989, *Art in Latin America : The Modern Era, 1820-1980*, cat. expo., New Haven, London, Yale University Press (édition de 2006).

ALBARRACÍN, Víctor, 2009, « Antagonisme y fracaso », 16 septembre, tiré de : <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:V9fb5EFIP4UJ:areadeproyectos.org/premiodecritica/%3Fp%3D19+Avina+Daros&cd=11&hl=fr&ct=clnk&gl=ch&source=www.google.ch>. Consulté le 14 avril 2011.

ALBERRO, Alexander, 2008, « Face to Face with the Shared Content of Form », in *Face to Face*, cat. expo., HERZOG, Hans-Michael, STEFFEN, Katrin (ed.), Daros-Latinamerica AG, Daros Services AG, Zürich, Daros Exhibition, Zürich, Daros-Latinamerica AG, Daros Services AG, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag.

ALBERRO, Alexander, STIMSON, Blake, 1999, *Conceptual Art : a critical anthology*, Cambridge, London, MIT.

ALBRECHT, Juerg, 2006, *Das Kunstschaffen in der Schweiz, 1848-2006*, Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Bern, Benteli.

ALIAGA, Juan Vicente, CORTÉS, José Miguel, 1990, *Arte conceptual revisado*, Valencia, Ediciones de la Universidad Politécnica de Valencia.

ALLAIN BONILLA, Marie-Laure, 2010, « Le paradoxe glocal des biennales », in *Revue 2.0.1. Hors Série*, tiré de : <http://www.revue-2-0-1.net/index.php/?hors-serie/marie-laure-allain-bonilla-1/>. Consulté le 11 novembre 2010.

ALTSHULER, Bruce (ed.), 2008, *Salon to Biennial—Exhibitions that Made Art History, Volume I: 1863-1959*, London, New York, Phaidon Press.

AMMANN, Jean-Christophe, 1985, « Introduction », in *Von Twombly bis Clemente. Ausgewählte Werke einer Privatsammlung - Selected works from a private collection*, Basel, Kunsthalle Basel, Basel, Kunsthalle Basel.

ARDENNE, Paul, 1992, « Le marché de l'art des années quatre-vingt », in BERTRAND DORLÉAC, Laurence (dir.), *Le commerce de l'art de la Renaissance à nos jours*, Besançon, La Manufacture, pp. 232-358.

ARDENNE, Paul, 2003, « L'art mis aux normes par les biennales, même ? », in *Art Press*, n° 291, juin, pp. 40-46.

Art concret, 2000, cat. expo., Espace de l'Art concret-R.M.N., Mouans-Sartoux.

ArtFactories, « Réseau Art et Transformation Sociale Latino-américain », tiré de : <http://www.artfactories.net/Reseau-Art-et-Transformation.html>. Consulté le 6 avril 2011.

Art Press, 2011, « Qu'est-ce que la globalisation ? », *Art Press*, n° 379, pp. 55-64.

BADDELEY, Oriana, FRASER, Valerie, 1989, *Drawing the line. Art and Cultural Identity in Contemporary Latin America*, London, New York, Verso.

BAILLARGEON, Stéphane, « Architecture - Paulo Mendes da Rocha reçoit le «Nobel de l'architecture », 10 avril 2006, tiré de : <http://www.ledevoir.com/culture/106437/architecture-paulo-mendes-da-rocha-recoit-le-nobel-de-l-architecture>. Consulté le 9 avril 2011.

BARNITZ, Jacqueline, 2001, *Twentieth-Century Art of Latin America*, Austin, University of Texas Press.

BARRIENDOS, Joaquín, 2007, « El arte global y las políticas de la movilidad. Desplazamientos (trans)culturales en el sistema internacional del arte contemporáneo », in *Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos*, enero-junio, año/vol. V, número 001, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, San Cristobal de las Casas, México, pp. 159-182, tiré de : <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/745/74550110.pdf>. Consulté le 20 avril 2010.

BARRIENDOS, Joaquín, 2009, « Le système international de l'art contemporain. Universalisme, colonialité et transculturalité », in *Revue 2.0.1*, tiré de : <http://www.revue-2-0-1.net/files/traduction.pdf>. Consulté le 23 avril 2010.

BAUDRILLARD, Jean, 1968, *Le système des objets*, Paris, Gallimard.

BAUMGARTNER, Marcel (dir.), 1990, *Ferdinand Hodler. Collection Adda et Max Schmidheiny*, cat. expo., Vevey, Musée Jenisch, Vevey, Zurich, Institut suisse pour l'étude de l'art.

BAYDLER, Charlotte, 2004, *The Global Art World Inc. On the globalization of contemporary art*, Acta Universitatis Upsaliensis, Figura Nova Series 32, Uppsala, Uppsala University.

BAYÓN, Damián, PONTUAL, Roberto, 1990, *La peinture de l'Amérique latine au XXe siècle*, Paris, Mengès.

BEER, Dieter, 2004, « Préface », in *Louise Bourgeois. Emotions Abstracted. Works 1941-2000*, cat. expo., KELLER, Eva, MALIN, Regula (eds.), Zürich, Daros Exhibition, Zürich, Daros Services, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, pp. 8-9.

BECKER, Howard, 1988, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion (édition de 2010).

BELTING, Hans, BUDDENSIEG, Andrea, 2009, *The Global Art World. Audiences, Markets and Museums*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern.

BENAYADA, Kamila, BRUNET, François, 2006, « Histoire de l'art et *Visual Culture* aux États-Unis : quelle pertinence pour les études de civilisation ? », *Revue française d'études américaines*, 2006/3, n°109, p. 39-53, tiré de : <http://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2006-3-page-39.htm>. Consulté le 15 octobre 2011.

BENHAMOU, Françoise, 2008, *L'économie de la culture*, Paris, La Découverte.

BENHAMOU-HUET, Judith, 2007, *Art business (2)*, Paris, Assouline.

BENNETT, Tony, 1995, *The birth of the Museum. History, Theory Politics*, London, New York, Routledge.

BERTRAND DORLÉAC, Laurence (et al.), 1997, *Où va l'histoire de l'art contemporain ?* Actes du colloque tenu à l'École Nationale Supérieure des Beaux-arts de Paris, 16-18 février 1995, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-arts.

BETHELL, Leslie, 1998, *A cultural history of Latin America: literature, music, and the visual arts in the 19th and 20th centuries*, Cambridge University Press, Cambridge.

BHABHA, Homi, 2007, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot & Rivages.

BHABHA, Homi, 1989 « Hybridité, hétérogénéité et culture contemporaine », in *Magiciens de la Terre*, cat. expo., MARTIN, Jean Hubert (dir.), Paris, Centre George Pompidou, Paris, Editions du Centre Pompidou, pp. 8-11.

BIRNBAUM, Daniel, 2001, « Art of the dealer : Thomas Ammann and the Daros Collection », *Artforum*, Summer, pp. 51.

BOFF, Leonardo, 1987, *Qu'est-ce que la théologie de la libération ?*, Cerf, Paris.

BOULLATA, Kamal (ed.), 2008, *Belonging and Globalization. Critical Essays in Contemporary Art and Culture*, London, SAQI.

BOURRIAUD, Nicolas, SOOJA, Kim, 2003, « Entretien », in *Kim Sooja. Conditions of Humanity*, cat. expo., ZAOUALI, Fayçal (dir.), Lyon, Musée d'art contemporain de Lyon, Düsseldorf, Museum Kunst Palast, pp.45-59.

BOURRIAUD, Nicolas, 2009, *Radicaant : pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël.

BREST ROMERO, Jorge, 1975, « Art visuels en Amérique latine : histoire d'un drame », in *Vie des Arts*, vol. 20, n° 79, pp. 42-45, tiré de : <http://id.erudit.org/iderudi>. Consulté le 15 avril 2011.

BUCHLOH, Benjamin, 2004, *Formalismo e historicidad*, Madrid, Akal.

BÜHLMANN, Regina (dir.), 1998, *L'art de collectionner. Collections d'art en Suisse depuis 1848*, Zürich, L'Institut suisse pour l'étude de l'art.

CAMERON, Dan, 1995, « Cocido y crudo », in *Cocido y crudo*, cat. expo., CAMERON, Dan (dir.), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 44-61.

CAMNITZER, Luis, 1995, « La corrupción en el arte / El arte de la corrupción », in *Neue Bildende Kunst*, n° 4/5, tiré de : <http://universes-in-universe.de/magazin/marco-polo/s-camnitzer.htm>. Consulté le 7 décembre 2010.

CAMNITZER, Luis, 2007, *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, Murcia, Cendeac.

CAMNITZER, Luis, 2008, « Weltkunst, los sobreentendidos y la mirada arqueológica », in *Face to Face*, cat. exp., HERZOG, Hans-Michael, STEFFEN, Katrin (ed.), Daros-Latinamerica AG, Daros Services AG, Zürich, Daros Exhibition, Zürich, Daros-Latinamerica AG, Daros Services AG, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag.

CAMNITZER, Luis, FARVER, Jane, WEISS, Rachel, 1999, *Global Conceptualism: Point of origins, 1950s-1980s*, cat. expo., New York, Queens Museum of Arts.

- CASTRO-GÓMEZ, Santiago, MENDIETA, Eduardo (ed.), 1998, *Téorias sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*, Miguel Ángel Porrúa, México.
- CAUQUELIN, Anne, 2007, *L'Art contemporain*, PUF, Paris.
- Cocido y crudo*, 1995, cat. expo., CAMERON, Dan (dir.), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- CONVERTI, Julia (coord.), 2009, *Arte Global, Arte Latinoamericano. Nuevas Estrategias*, actes du colloque, Buenos Aires, arteBA Fundación.
- DAGORN, René, 1999, « Une brève histoire du mot 'mondialisation' », in BEAUD, M. (et al.), *Mondialisation. Les mots et les choses*, Paris, Karthala, pp. 187-204.
- DAVALLON, Jean, 2000, *L'Exposition à l'œuvre : stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, Montréal, L'Harmattan.
- DAVIS, Fernando, 2008, « Entrevista a Luis Camnitzer », in *Ramona*, n° 86, novembre, tiré de : <http://abc.gov.ar/lainstitucion/sistemaeducativo/educacionartistica/34seminarios/htmls/descargas/bibliografia/problematicas-arte/3-Davis.pdf>. Consulté le 15 octobre 2011.
- DAY, Holliday T., STURGES, Hollister, 1987, *Art of the Fantastic : Latin America, 1920-1987*, cat. expo. Indianapolis, Indiana, Indianapolis Museum of Arts, Indianapolis, Indiana, Indianapolis Museum of Arts.
- DEBROISE, Olivier, 2002, « De lo moderno a lo internacional : los retos del arte mexicano », in RAMÍREZ, Mari Carmen (ed.), *Collecting Latin-American art for the 21st century*, Houston, Museum of fine arts, pp. 61-97.
- DESCOMBES, Mireille, MASSEREY, Michel, 2001, « Iwan Wirth, le pirate de l'art business », in *L'Hebdo*, 20 septembre, tiré de : http://www.hebdo.ch/iwan_wirth_le_pirate_de_lart_business_12201_.html. Consulté le 8 avril 2011.
- DIRLIK, Arif, 1999, « Is There History after Eurocentrism?: Globalism, Postcolonialism, and the Disavowal of History », in *Cultural Critique*, n° 42, Spring, 1999, pp. 1-34.
- DONGUY, Jacques, 1985, *Une génération: 1960-1985, poésie concrète, poésie sonore, poésie visuelle*, Paris, Henri Veyrier.
- DOMECQ, Jean-Philippe, 2000, « Spéculation économique et intellectuelle dans la mondialisation du marché de l'art », in BERNIÉ-BOISSARD, Catherine (dir), *Espaces de la culture. Politiques de l'art*, Paris, L'Harmattan, pp. 245-254.
- DUVE, Thierry de (et al.), 2009, *The Art Biennial as a Global Phenomenon : Strategies in Neo-Political Times*, Amsterdam, SKOR, Rotterdam, NAI.
- ESCOBAR, Ticio, 2001, « Acerca de la modernidad y del arte : un listado de cuestiones », in MOSQUERA, Gerardo (coord.), *Adios identidad, Arte y cultura desde América Latina, I y II foros latinoamericanos*, 1998-1999, Extremadura, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo MEIAC, pp. 23-41.
- ELKINS, James, 2007, *Is Art History Global ?*, New York, London, Routledge, Art Seminar, vol. 3.
- FAGUET, Michèle, 2008, « El efecto cenicienta », juillet, tiré de : <http://www.michica.org/mision.html>, Consulté le 14 avril 2011.

- FAJARDO-HILL, Cecilia, 2001, « Mi casa no es mi casa : imaginer lo transterritorial », in MOSQUERA, Gerardo (coord.), *Adios identidad, Arte y cultura desde América Latina, I y II foros latinoamericanos*, 1998-1999, Extremadura, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo MEIAC, pp. 57-82.
- FERNÁNDEZ MORENO, César (coord), 1980, *L'Amérique latine dans son art*, Paris, Unesco.
- FERRER, Mathilde (dir.), 2001, *Groupes mouvements tendances de l'art contemporain depuis 1945*, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-arts.
- FEVRE, Fermín, 1980, « La critique et le public, un dialogue », in FERNANDEZ MORENO, César (coord), *L'Amérique latine dans son art*, Paris, Unesco.
- FISCHER, Kuno, (2009 ?), « La Suisse. Un paradis pour les collectionneurs ? », tiré de : http://www.fischerauktionen.ch/UserData/Download_51179_00.pdf. Consulté le 15 avril 2010.
- FISCHER, Jean (dir.), 1994, *Global visions, Towards a new internationalism in the visual arts*, London, Kala press.
- FOURNIER, Anne, 2008, « La Bâle de l'art, capitale bousculée », *Le Temps*, Hors-Série ARTS, 5 novembre, pp. 26-31.
- FREI, Georg, PRINTZ, Neil (eds.), 2002, *Andy Warhol's work (Paintings and Sculpture from 1961-1969), catalogue raisonné*, London, New York, Phaidon Press.
- FREIRE, Paulo, 1969, *La educación como práctica de la libertad*, México, Buenos Aires, Siglo XXI editores (édition de 2005).
- FREIRE, Paulo, 1974, *Pedagogía del oprimido*, México, Buenos Aires, Siglo XXI editores, (voir en français: *Pédagogie des opprimés, suivi de Conscientisation et révolution*, rééditions La Découverte, 2001).
- FRANCO DOMÍNGUEZ, Antonio (dir.), 2005, *En las fronteras*, cat. expo., Extremadura, Museo Extremeño e Iberoamericano de arte contemporáneo, Extremadura, MEIAC.
- FUCHS, Peter, 2005, « Prefacio », in *VIVA Cultura*, Viva Services Co., SA, San José, tirée de : http://www.vivatrust.com/files/file/publications/VIVA_cultura.pdf. Consulté le 15 janvier 2011.
- GADOTTI, Moacir (ed.), 1996, *Paulo Freire, Uma biobibliographia*, São Paulo, Cortez Editora et Instituto Paulo Freire.
- GAILLARD, Florence, 2008, « La collection Saatchi, un empire dans l'art business », *Le Temps*, Hors-Série ARTS, 5 novembre, pp. 14-16.
- GAILLARD, Yann, 1999, « Marché de l'Art : les chances de la France ». Rapport du Sénat 330 (98-99). Commission des finances, tiré de : <http://www.senat.fr/rap/r98-330/r98-330.html>. Consulté le 2 mai 2011
- GAITÁN, Juan A., 2006, « Memory, History, Geography », in *Certain Encounters. Daros-Latinamerica Collection*, cat. expo., WALLACE, Keith (dir.), Vancouver, Morris and Helen Belkin Art Gallery, Vancouver, The University of British Columbia, pp.10-16.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, 1992, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Barcelona, México, Paidós (édition de 2001).

GARCÍA, Macarena, 2010, « Al arte chileno le falta juego », in *El Mercurio*, 14 février, tiré de : http://diario.elmercurio.com/2010/02/14/artes_y_letras/artes_y_letras/noticias/FC4F8571-09E1-46B8-8855-BDDEA754DC2E.htm. Consulté le 10 juillet 2011.

GERVEREAU, Laurent, 2003, *Histoire du visuel au XXe siècle*, Paris, Editions du Seuil.

GIRALDO, Efrén, 2007, *Marta Traba : crítica del arte latinoamericano*, La Carreta Editores E.U., Medellín.

GIRALDO, Efrén, 2008, « De la escritura a la teoría. Marta Traba y la crítica en Colombia en la modernidad », tiré de : <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=126>. Consulté le 19 octobre 2011.

GIUNTA, Andrea, 2001, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós.

GIUNTA, Andrea, 2007, « Post-colonialismo : el debate desde Latinoamérica », in *Exit Express*, n°25, febrero, pp. 12-13 (dossier : « Globalización y Post-colonialismo. Los nuevos lugares de la cultura », pp. 6-15).

GIUNTA, Andrea, MALOSETTI COSTA, Laura (comp.), 2005, *Arte de postguerra. Jorge Romero Brest y la revista 'Ver y Estimar'*, Buenos Aires, Paidós.

GLICENSTEIN, Jérôme, 2009, *L'art une histoire d'expositions*, Paris, Presses Universitaires de France, Lignes d'art.

GLUSBERG, Jorge, 1974, *Art Systems in Latin America*, London, Institute of Contemporary Arts, Buenos Aires, Center of Art and Communication.

GOLINSKI, Hans Günter, 2007, « Hans Günter Golinski, Direktor des Kunstmuseums Bochum, im Gespräch mit Hans-Michael Herzog, Direktor und Kurator der Daros-Latinamerica Collection », in *Puntos de vista. Die Daros-Latinamerica Collection*, cat. expo., GOLINSKI, H.-G. (dir.), Bochum, Kunstmuseum Bochum, Bochum, Kunstmuseum Bochum, pp. 6-14.

GREFFE, Xavier, 2007, *Artistes et marchés*, Paris, La Documentation Française.

GRUZINSKI, Serge, 2004, *Les Quatre Parties du monde. Histoire d'une mondialisation*, Paris, Editions de la Martinière.

GUASH, Anna María, 2004, *Arte y globalización*, Colección Sin condición, Bogota, Universidad Nacional de Colombia, tiré de : <http://www.slideshare.net/caudapodo/arte-y-globalizacion>. Consulté le 2 mai 2011.

GUEX, Sébastien, 2002, « Le marché suisse de l'art 1886-2000. Un survol chiffré », in *Le marché suisse de l'art (19^e-20^e siècles)*, *Traverse*, Chronos Verlag, n° 1. , Zürich, pp. 29-62.

GUILBAUT, Serge, 1992, « Le marketing de l'expressivité à New York au cours des années cinquante », in BERTRAND DORLÉAC, Laurence (dir.), *Le commerce de l'art de la Renaissance à nos jours*, Besançon, La Manufacture, pp. 243-287.

GUTIÉRREZ, Gustavo, 1974, *Théologie de la libération, Perspectives*, Lumen Vitae, Bruxelles.

GUTIÉRREZ ZALDÍVAR, Ignacio, 1991 « L'art latino-américain et le marché international », *Vie des Arts*, vol. 36, n. 143, p.37-39, tiré de : <http://id.erudit.org/iderudit/53712ac>. Consulté le 15 avril 2011.

HEINICH, Nathalie, 1999, « 'Légitimation' et culpabilisation : critique de l'usage critique d'un concept », in Gonseth (et al.), *L'art c'est l'art*, Neuchâtel, Musée d'ethnographie, pp. 67-76.

HEINICH, Nathalie, 2001, *La Sociologie de l'art*, Paris, Ed. La Découverte.

HERNÁNDEZ, Carmen, 2002, « Más allá de la exotización y la sociologización del arte latinoamericano », in MATO, Daniel (ed.), *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*, CLACSO, tiré de :

<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cultura/hernandez.doc>. Consulté le 2 mai 2011.

HERZOG, Hans-Michael, 2004, « Edited Version of an Unpublished interview with Kirsten Xani (january 19th, 2004) », in *Espacio C. Arte contemporáneo camargo*, Camargo, Espacio Interdisciplinar, Internacional de Arte Contemporáneo, 2003, pp. 139-147.

HERZOG, Hans-Michael, 2005, « La brisa que cambia el ánimo colombiano », in *VIVA Cultura*, Viva Services Co., SA, pp. 71-73, tiré de :

http://www.vivatrust.com/files/file/publications/VIVA_cultura.pdf. Consulté le 15 janvier 2011.

HERZOG, Hans-Michael, 2008, « Visibilidad del arte latinoamericano en Europa », in CONVERTI, Julia (coord.), 2009, *Arte Global, Arte Latinoamericano. Nuevas Estrategias*, actes du colloque, Buenos Aires, arteBA Fundación, pp. 235-265.

HERZOG, Hans-Michael, 2009, « Zürich - Rio und zurück: Die Daros-Latinamerika-Sammlung unter lokalen, regionalen und internationalen Gesichtspunkten », in *Fragrance of difference. Räume der Kunst und der Kulturellen Diversität*, Dokumente 3, Ifa, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, pp. 14-21.

HEUSSER, Hans-Jörg, RODRÍGUEZ, Bélgica, 1983, « Art Research, Criticism and documentation : A Look at Latin America », in *Bulletin of the Archives and Documentation Centers for Modern and Contemporary Art*, vol. 10, n° 19, 2 / 1983, Zurich, AICARC Center.

HEUSSER, Hans-Jörg, IMESCH, Kornelia (eds.), 2004, *Visions of a future. Art and art history in changing contexts*, Zürich, Swiss Institute for Art Research.

HOOG, Michel, HOOG, Emmanuel, 1991, *Le Marché de l'art*, Paris, PUF.

How latitudes become forms : art in the global age, 2003, cat. expo., VERGNE, Philippe (et al.), Minneapolis, Walker Art Center.

ISE, María Laura, (2007 ?), « Representaciones del arte latinoamericano en el exterior. Apuntes para visualizar y delimitar una problemática », tiré de : http://www.pacarinadelsur.com/home/figuras-e-ideas/152-representaciones-del-arte-latinoamericano-en-el-exterior#_edn1. Consulté le 22 octobre 2011.

JIMÉNEZ, Carlos, 2005, « La antropofagia. O el arte latinoamericano hoy », in *En las fronteras*, cat. expo., FRANCO DOMINGUEZ, Antonio (dir.), Bardajoz, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Extremadura, Consejería de Cultura. Junta de Extremadura.

JIMÉNEZ, José, CASTRO, Fernando (ed.), 1997, *Horizontes del arte latinoamericano*, Madrid, Tecnos.

JIMÉNEZ, José, 2001, « El Final del Eclipse », in *El final del eclipse. El arte de América Latina en la transición al siglo XXI*, cat. expo., Madrid, Fundación Telefónica.

JUAN, Adelaida de, 1980, « Positions et réactions », in FERNANDEZ MORENO, César, *L'Amérique latine dans son art*, Paris, Unesco, pp. 31-38.

KAPPELER, Beat, 1995, « La saga du clan Schmidheiny », *L'Hebdo*, 19 janvier, tiré de : http://www.hebdo.ch/la_saga_du_clan_schmidheiny_24999_.html. Consulté le 2 mars 2011.

LABRA, Daniela, 2008, « Rio de Janeiro : uma visita a Casa Daros Latinamerica », 04 février, tiré de : <http://www.artecapital.net/perspectivas.php?ref=61>. Consulté le 9 avril 2011.

LARROCA, Óscar, 2009, « Desvistiendo a los Tupamaros : Camnitzer y el arte conceptual latinoamericano », in *La Pupila*, n°6, février, tiré de : http://www.elportalvoz.com/index.php?option=com_content&view=article&id=3022:desvistiendo-a-los-tupamaros-camnitzer-y-el-arte-conceptual-latinoamericano&catid=14:dizque&Itemid=107. Consulté le 15 octobre 2011.

LatinJournal, 2011 « Daros Latin America Art Collection », 28 janvier, tiré de : <http://latinartjournal.com/2011/01/28/daros-latin-american-art-collection/>. Consulté le 14 avril 2011.

LEENHARDT, Jacques, 2000, « De l'Economie-monde à la culture-monde », in *Partage d'exotismes*, 2000, cat. expo., PRAT, Thierry, RASPAIL, Thierry (dir.), 5e Biennale d'art contemporain de Lyon, cat. expo., Lyon, Halle Tony Garnier, Paris, Réunion des musées nationaux, pp. 91-100.

LEQUEUX, Emmanuelle, 2009, « Les pays émergents rebattent les cartes », in BOUSTEAU, Fabrice et BONNET, Marie (dir.), *Qu'est-ce que l'art d'aujourd'hui ?*, Paris, Beaux-Arts éditions, pp. 47-61.

LINDERMANN, Adam, 2006, *Collectionner l'art contemporain*, Taschen, Köln.

LIPPARD, Lucie R., 2004, *Seis años: la dematerialización del objeto artístico, de 1966 à 1972*, Madrid, Akal.

LONGONI, Ana, 2007, « Otros inicios del conceptualismo (argentino y latinoamericano) », mayo 13, tiré de : <http://arte-nuevo.blogspot.com/2007/05/otros-inicios-del-conceptualismo.html>. Consulté le 15 octobre 2011.

LONGONI, Ana, 2008, « Problemas de arte conceptual latinoamericano. Apuntes para una cartografía crítica », contribución a las Terceras jornadas de Historia del Arte de la Universidad Adolfo Ibañez de Chile, Valparaíso, tiré de : <http://paulinavaras.wordpress.com/2008/07/21/problemas-de-arte-conceptual-latinoamericano-apuntes-para-una-cartografia-critica-1/>. Consulté le 10 novembre 2010.

LÓPEZ, Miguel Ángel, 2010, « Es posible reconocer el conceptualismo latinoamericano? », in *Afterall* 23, Spring 2010, pp. 5-21, tiré de : http://ayp.unia.es/dmdocuments/afterall_23_miglop2b.pdf. Consulté le 15 octobre 2011.

LÖWY, Michael, 1998, « Marxisme et théologie de la libération », in *Cahiers d'Etude et de Recherche*, n° 10, tiré de : <http://gate.iire.org/cer/PDF%20CER%2010.PDF>. Consulté le 5 novembre 2011.

LUBOW, Arthur, 2008, « After Frida », *New York Times*, 23 mars, tiré de : <http://www.nytimes.com/2008/03/23/magazine/23ramirez-t.html>. Consulté le 14 avril 2011.

LUCIE-SMITH, Edward, 1994, *Arte latinoamericano del siglo XX*, Barcelona, Destino.

LÜTHY, Hans A., 1990, « Les collectionneurs de Hodler », in *Ferdinand Hodler. Collection Adda et Max Schmidheiny*, cat. expo., BAUMGARTNER, Marcel (dir.), Vevey, Musée Jenisch, Vevey, Zurich, Institut suisse pour l'étude de l'art, pp. 29-38.

- LÜTHY, Hans A., HEUSSER, Hans-Jörg, 1983, *L'art en Suisse 1890-1980*, Lausanne, Payot Lausanne.
- Magiciens de la terre*, 1989, cat. expo., MARTIN, Jean Hubert (dir.), Paris, Centre George Pompidou, Paris, Editions du Centre Pompidou.
- MALLET, Brian J., 1996, « La critica del arte latinoamericano y la critica de arte en América Latina : el dado cargado », in *Revista*, n° 13, pp. 16-20, tiré de : <http://historiacritica.uniandes.edu.co/view.php/473/1.php>. Consulté le 13 novembre 2010.
- MANRIQUE, José Alberto, 1980, « Identité ou modernité ? », in FERNANDEZ MORENO, César (Coord.), *L'Amérique latine dans son art*, Paris, L'Unesco.
- MARCHAN FIZ, Simon, 1973, *Del arte objetual al arte del concepto*, Madrid, Akal.
- MARLE, René, 1998, *Introduction à la théologie de la libération*, Paris, Desclée de Brouwer.
- MARONTATE, Jan, QUEMIN, Alain, 2002, « Art et territoire. Présentation / Content », in *Sociologie et sociétés*, vol. 34, n° 2, pp. 5-14, tiré de : <http://id.erudit.org/iderudit/008128ar>. Consulté le 10 novembre 2010.
- MARTIN, Jean Hubert, 1989, « Préface », in *Magiciens de la terre*, cat. expo., MARTIN, Jean Hubert (dir.), Paris, Centre George Pompidou, Paris, Editions du Centre Pompidou, pp. 8-11.
- MATO, Daniel (coord.), 2002, *Estudios y otras practicas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*, CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Caracas.
- MATTELART, Armand, 2005, *Diversité culturelle et mondialisation*, Paris, Ed. La Découverte.
- MATTELART, Armand, NEUVEU, Erik, 2003, *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, Ed. La Découverte.
- MCEVILLEY, Thomas, 1988, *L'identité culturelle en crise. Art et différences à l'époque postmoderne et postcoloniale*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon (édition de 1999).
- MEDINA, Alvaro, 1991, « L'art latino-américain dans quatre expositions internationales », *Vie des arts*, vol. 36, n° 143, pp. 40-44, tiré de : <http://www.erudit.org/culture/va1081917/va1148473/53713ac.pdf>. Consulté le 13 janvier 2011.
- MENDEZ, Denise, 2008, « La renaissance politique des Amérindiens et l'altermondialisme », publié le 10 août, tiré de : <http://www.alterinter.org/article2367.html>. Consulté le 15 novembre 2011.
- MENEZES, Caroline, 2008, « Entrevista com o diretor da Daros-Latinamerica, Hans-Michael Herzog », tiré de : www.canalcontemporaneo.art.br/blog/archives/001714.html. Consulté le 21 décembre 2010.
- MICHAUD, Yves, 1989, *L'artiste et les commissaires*, Paris, Jacqueline Chambon, Nouvelle édition 2007, Paris, Hachettes Littératures.
- MIGNOLO, Walter D., 2005, *The idea of Latin America*, Malden, Blackwell.
- MILLET, Catherine, 2006, *L'art contemporain. Histoire et géographie*, Paris, Champs-Flammarion.

MORAIS, Frederico, 1979, *Artes plásticas na América latina : do transe ao transitorio*, Rio de Janeiro, Civilização brasileira (édition espagnole : *Las artes plásticas en la América Latina: del trance a lo transitorio*, Havana, 1990).

MORAÑA, Mabel, 2008, *Coloniality at large. Latin America and the Postcolonial Debate*. Durham and London, Duke University Press.

MOSQUERA, Gerardo, 1994, « Cocinando la identidad », in *Cocido y crudo*, cat. expo. CAMERON, Dan (dir.), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 32-37.

MOSQUERA, Gerardo (ed.), 1995, *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*, London, Institute of International Visual Arts.

MOSQUERA, Gerardo, 1995b « El mundo de la diferencia. Notas sobre arte, globalización y periferia » in *Neue Bildende Kunst*, n° 4/5, tiré de : <http://universes-in-universe.de/magazin/marco-polo/s-mosquera.htm>. Consulté le 10 décembre 2010.

MOSQUERA, Gerardo (coord.), 2001, *Adios identidad, Arte y cultura desde América Latina, I y II foros latinoamericanos, 1998-1999*, Extremadura, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo MEIAC.

MOSQUERA, Gerardo, 2003, « Del arte latinoamericano al arte desde América Latina », in *Art Nexus*, n° 48, pp. 70-74.

MOSQUERA, Gerardo, 2009, « Contra el arte latinoamericano » conférence donnée au Centro cultural España-Cordoba, Argentine, tiré de : <http://ccec.org.ar/2009/03/gerardo-mosquera-contra-el-arte-latinoamericano/>. Consulté de 7 décembre 2010.

MOSQUERA, Gerardo (ed.), 2010, *Contemporary art in Latin America*, Black Dog Publishing.

MOSQUERA, Gerardo, FISCHER, Jean (eds.), 2004, *Over Here : International Perspectives on Art and Culture*, New York, New Museum of Contemporary Art, Cambridge, London, The MIT Press.

MOULIN, Raymonde, 1986, « Le marché et le musée. La constitution des valeurs artistiques contemporaines », in *Revue française de sociologie*, p. 369-395, tiré de : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rfsoc_0035-2969_1986_num_27_3_2322. Consulté le 7 décembre 2010.

MOULIN, Raymonde, 1992, *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion.

MOULIN, Raymonde, 2009, *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Champs Flammarion.

MOUREAU, Nathalie, 2000, « Formation des valeurs sur le marché de l'art contemporain », in BERNIÉ-BOISSARD, Catherine (dir), *Espaces de la culture. Politiques de l'art*, Paris, L'Harmattan, pp. 255-291.

MOUREAU, Nathalie, SAGOT-DUVAUROUX, Dominique, 2010, *Le marché de l'art contemporain*, Paris, Ed. La Découverte.

MULLER, Andreas, SLADÉCZEK, Franz-Josef, 2005, « La collection d'art dans la planification du transfert de patrimoine. Un défi posé à l'expert fiduciaire », pp. 108-111, tiré de : http://www.trex.ch/custom/trex/pdfarchiv/TREX_2005/Edition_2/Articles_specialises/A._Mueller_F.-J._Sla.pdf. Consulté le 14 juin 2011.

O'DOHERTY, Brian, 2008, *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, Zürich, JRP/Ringier.

L'Œil moteur. Art optique et cinétique, 1950-1975, 2005, cat. expo., PIERRE, A. (dir.), Les Musées de Strasbourg, Strasbourg.

OLAECHEA, Carmen, ENGELI, Georg, 2007, *Arte y transformación social : saberes y prácticas de crear vale la pena*, Buenos Aires, Crear vale la pena.

OSAVA, Mario, 2008, « Desarrollo sustentable en la ciudad condenada », 22 novembre, tiré de : <http://ipsnoticias.net/print.asp?idnews=90561>. Consulté le 17 mai 2011.

OSAVA, Mario, 2009, « Casa Daros dinamiza artes y educación en Río de Janeiro », 22 janvier, tiré de : <http://www.enfoques365.net/N738-casa-daros-dinamiza-artes-y-educacin-en-ro-de-janeiro.html>. Consulté le 9 avril 2011.

OSBORNE, Peter, 2002, *Conceptual Art*, London, Phaidon.

OSORIO, Luiz Camillo, 2007, « Daros Latinamerica no Rio », 31 juillet, tiré de : http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/2007_07.html. Consulté le 22 juillet 2010.

OSTHOFF, Simone, 2009, « Connotations of place : How Latin American Art is changing the canonical history of twentieth-century art », contribution au Congress of the Latin American Studies Association (LASA), Rio de Janeiro, tiré de : <http://lasa.international.pitt.edu/members/congress-papers/lasa2009/files/OsthoffSimone.pdf>. Consulté le 14 décembre 2010.

Partage d'exotismes, 2000, cat. expo., PRAT, Thierry, RASPAIL, Thierry (dir.), 5e Biennale d'art contemporain de Lyon, Lyon, Halle Tony Garnier, Paris, Réunion des musées nationaux.

PAQUET, Bernad, 1991-1992, « Des collectionneurs et des œuvres », in *Vie des Arts*, vol. 36, n° 145, pp. 38-43.

PEIGNOT, Jérôme, 1993, *Typoésie*, Paris, Imprimerie nationale.

PELUFFO LINARI, Gabriel, 2001, « Latinoamericanidad y experiencia artística contemporánea », in MOSQUERA, Gerardo (coord.), *Adios identidad. Arte y cultura desde América Latina, I y II foros latinoamericanos*, 1998-1999, Extremadura, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo MEIAC, pp. 43-56.

PÉREZ, David, 1997, « Pluralismo e identidad : el arte y sus fronteras », in JIMÉNEZ, José, CASTRO FLOREZ, Fernando (ed.), *Horizontes del arte latinoamericano*, Colección Metrópolis, Madrid, Tecnos, pp. 17-32.

PÉREZ-BARREIRO, Gabriel, 1994, « Putting Latin American art on the map », in *Art and Design*, vol. 9, n° 7/8, July-August, pp. 91-95.

PÉREZ-BARREIRO, 2010, « The Accidental tourist : American collections of Latin American Art », in Mosquera, Gerardo (ed.), *Contemporary art in Latin America*, Black Dog Publishing, London, pp. 177-182.

POMIAN, Krzysztof, 1992, « Introduction : l'art entre le musée et le marché », in BERTRAND DORLÉAC, Laurence (dir.), *Le commerce de l'art de la Renaissance à nos jours*, Besançon, La Manufacture, pp. 9-33.

POMIAN, Krzysztof, 2003, *Des saintes reliques à l'art moderne - Venise-Chicago (XIIIe-XXe siècle)*, Paris, Editions Gallimard.

POULOT, Dominique, 2009, *Musée et muséologie*, Paris, Ed. La Découverte.

POWER, Kevin (coord.), 1999, *Diálogos iberoamericanos. II Simposio internacional. La identidad iberoamericana: modernidad y posmodernidad*, Valencia, Generalitat Valenciana.

QUEMIN, Alain, 2002, *L'art contemporain international : entre les institutions et le marché (Le rapport disparu)*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon.

QUEMIN, Alain, 2002b, « L'illusion de l'abolition des frontières dans le monde de l'art contemporain international : la place des pays "périphériques" à l'ère de la globalisation et du métissage » , in *Sociologie et sociétés*, vol. 34, n° 2, 2002, pp. 15-40, tiré de : <http://id.erudit.org/iderudit/008129ar>, Consulté le 16 novembre 2010.

RAMÍREZ, Mari Carmen, 1997, « Contexturas : lo global a partir de lo local », in JIMÉNEZ, José, CASTRO FLOREZ, Fernando (ed.), *Horizontes del arte latinoamericano*, Colección Metrópolis, Madrid, Tecnos, pp. 69-81.

RAMÍREZ, Mari Carmen, 1999, « Tactics for thriving on Adversity : Conceptualism in Latin America, 1960-1980 », in *Global Conceptualism : Points of Origin, 1950s-1980s*, cat. expo., CAMNITZER, Luis, FARVER, Jane, WEISS, Rachel (dir), New York, Queens Museum of Arts, pp. 53-69.

RAMÍREZ, Mari Carmen, 2001, *Heterotopías, medio siglo sin lugar 1918-1968*, cat. expo., Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Ediciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

RAMÍREZ, Mari Carmen (ed.), 2002, *Collecting Latin-American art for the 21st century*, Houston, Museum of fine arts.

RAMÍREZ, Mari Carmen, OLEA, Hector (dir.), 2004, *Inverted Utopias*, cat. expo., Houston : Museum of Fine Arts, New Haven, London, Yale University Press, Houston, Museum of Fine Arts.

RÍOS, Alicia, 2002, « Los Estudios Culturales y el estudio de la cultura en América Latina », in MATO, Daniel (ed.), *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*, CLACSO, tiré de : <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cultura/hernandez.doc>. Consulté le 2 mai 2011.

ROMERO BREST, Jorge, 1975, « Arts Visuels en Amérique Latine : l'histoire d'un drame », *Vie des Arts*, vol. 20, n° 79, pp. 42-45, tiré de : <http://id.erudit.org/iderudit/55099ac>. Consulté le 15 avril 2011.

ROSILLO ANGELES, Eibby, 2009, « La colección Daros-Latinoamérica en Brasil », janvier, tiré de : <http://arte-corpus.blogspot.com/2009/01/la-coleccin-daros-latinoamerica-en.html>. Consulté le 22 juillet 2010.

SACHS, Ignacy, 1966, « Du Moyen Âge à nos jours : européo-centrisme et découverte du Tiers Monde », in *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 21e année, n° 3, 1966. pp. 465-487, tiré de : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1966_num_21_3_421392. Consulté le 20 avril 2011.

SÁEZ DE IBARRA, María Belén, 2008, « Face to Face », in *ArtNexus*, n° 69, pp. 56-62.

SÁNCHEZ-VELANDIA, Gustavo, (2009 ?) « El conflicto armado colombiano como problema estético », tiré de : <http://esferapublica.org/nfblog/?p=11734>. Consulté le 15 octobre 2011.

SCHNELLER, Katia, 2010, « Déconstruire les catégories artistiques, un retour sur le travail de l'historien d'art », tiré de : http://www.thesarts.com/index.php?option=com_content&view=article&id=112&Itemid=57. Consulté le 26 juin 2011

SCHMIDHEINY, Stephan, 1999, « Préface », in FISCHER, Peter (ed.), *Abstraction, Gesture, Ecriture: Paintings from the Daros Collection*, Zürich, Alesco, Zürich/Berlin/New York, Scalo, pp. 7-10.

SCHMIDHEINY, Stephan, 2000, « Avant-propos », in FISCHER, Peter (ed.), *Louise Bourgeois : The Insomnia Drawings*, Zürich, Daros Services, New York, Peter Blum Edition, Zürich/Berlin/New York, Scalo, 2 volumes, pp. 8-9.

SCHMIDHEINY, Stephan, 2006, *My-path-Myperspective, Viva Trust*, tiré de : <http://www.stephanschmidheiny.net/my-perspective/>. Consulté le 9 avril 2011.

SELEANU, André, 2007, « Quelques trajectoires de l'art contemporain », *Vie des Arts*, vol. 51, n° 207, pp. 20-37, tiré de : <http://id.erudit.org/iderudit/2026ac>. Consulté le 18 avril 2011.

SREDNI DE BIRBRAGHER, Celia, 2003, « Colección Daros Latinamerica. Entrevista con Hans-Michael Herzog. Curador principal », *ArtNexux*, n° 49, pp. 54-58.

Stratégies de participation. G.R.A.V.-Groupe de recherche d'art visuel, 1960-1968, 1998, cat. expo., Le Magasin-Centre d'art contemporain, Grenoble.

SUÁREZ, Osbel, FONTANEDA, Eugenio, 2007, *Lo[s] cinético[s]*, cat. expo., Madrid, Museo Nacional Centro de arte Reina Sofía, Madrid, Museo Nacional Centro de arte Reina Sofía, 2007.

SULLIVAN, Edward, 1996, *Latin American Art in the Twentieth Century*, London, Phaidon Press.

Swissinfo, « Schmidheiny family opens museum in Zurich », tiré de : http://www.swissinfo.ch/eng/Schmidheiny_family_opens_museum_in_Zurich.html?cid=201726. Consulté le 22 juillet 2010.

Swisslatin, « Desde Suiza el arte latinoamericano retorna a sus raíces », tiré de : <http://www.swisslatin.ch/cultura-0701.htm>. Consulté le 17 mai 2011.

Swisslatin, « Más de 70 artistas contemporáneos en Suiza », tiré de : <http://swisslatin.ch/cultura-0701.htm+casa+daros&cd=45&hl=fr&ct=clnk&gl=ch&source=www.google.ch>. Consulté le 17 mai 2011.

TRABA, Marta, 1994, *Art of Latin America : 1900-1980*, Inter-American Development Bank, The Johns Hopkins University Press, Baltimore.

TRABA, Marta, 2005, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, Siglo XXI, Argentina (publié pour la première fois en 1973).

TEULIÈRE, Gérard, 2000, « Esthétique et modernité en Amérique latine: l'art extrême de l'Occident », tiré de : www.adis-soriano.com/.../esthetique_et_modernite_en_amerique_latine_ws27178311.pdf -. Consulté le 14 juillet 2011.

TIKHONOV, Nathalia, 2002, « Le marché de l'art en Suisse à la fin du 20^e siècle vu à travers l'évolution des ventes aux enchères publiques », in *Le marché suisse de l'art (19^e-20^e siècles)*, *Traverse*, Chronos Verlag, n° 1, Zurich, pp. 136-149.

VAISSE, Pierre, 2010, « Réflexions sur les rapports entre l'histoire de l'art et l'art contemporain », tiré de : http://www.thes-arts.com/index.php?option=com_content&view=article&id=121&Itemid=57. Consulté le 26 juin 2011.

VALDÉS FIGUEROA, Eugenio, 2008, « Arte, disidencia y vasos comunicantes », in *It's not neutral. Ez da neutrala. No es neutral*, cat. expo., MUÑOZ, Joxean (dir.), San Sebastian, Tabakalera, San Sebastian, Tabakalera.

VELASCO, Suzana, 2006, « Daros : Novo centro cultural do Rio, terá projeto de Paulo Mendes da Rocha », 10 octobre, tiré de : <http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2006/10/10/286048251.asp>. Consulté le 9 avril 2011.

VERGER, Annie, 1987, « L'art d'estimer l'art », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 66-67, mars 1987. pp. 105-121, tiré de : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1987_num_66_1_2364. Consulté le 10 mai 2011.

VOGEL, Carol, 2006, « Warhol's Chairman Mao Will Go to Auction », *New York Times*, 7 juillet 2006, <http://www.nytimes.com/2006/07/07/arts/design/07voge.html>. Consulté le 31 mai 2011.

VOGEL, Sabine, 2010, *Biennials. Art on a Global Scale*, Wien, Springer-Verlag.

WALLACE, Keith, 2006, « Certain Encounters », in *Certain Encounters. Daros-Latinamerica Collection*, cat. expo., Wallace, Keith (dir.) Vancouver, Morris and Helen Belkin Art Gallery, Vancouver, The University of British Columbia, pp. 5-9.

WEIBEL, Peter, BUDDENSIEG, Andrea (eds.), 2007, *Contemporary Art and the Museum. A Global Perspective*, Ostfildern: Hatje Cantz.

WESKOTT, Hanne, 2009, « Eine beachtliche Sammlung. Die Kunstsammlung von Daros Latinamerica », in *Parnass*, 04/2009, pp. 14-16.

YBARRA-FRAUSTO, Tomás, 2002, « La cultura latinoamericana y los Estados Unidos en el nuevo milenio », in RAMÍREZ, Mari Carmen (ed.), *Collecting Latin-American art for the 21st century*, Houston, Museum of fine arts, pp. 31-59.

YÚDICE, George, 2003, *El recurso de la cultura : usos de la cultura en la era global*, Barcelona, Gedisa.

ZIJLMANS, Kitty, DAMME, Wilfried van (ed.), 2008, *World Art Studies : Exploring concepts and approaches*, Valiz, Amsterdam.

ZIJLMANS, Kitty, DAMME, Wilfried van, 2010 (?) « World Art Studies », in RAMPLEY, Matthew (ed.), *Art History and Visual Studies in Europe: a handbook*, Brill, Leiden, (2010, forthcoming), tiré de : <http://media.leidenuniv.nl/legacy/2010-k-zijlmans-w-v-damme-world-art-studies-esfbook.pdf>. Consulté le 7 octobre 2011.

Dictionnaires et encyclopédies :

BENSOUSSAN, Albert (et al.), (2010), « Amérique Latine. Littérature hispano-américaine », in *Encyclopédie Universalis*, tiré de : <https://crypto.unil.ch/encyclopedie/amerique-latine-litterature-hispano-americaire/>, DanaInfo=www.universalis-edu.com+#. Consulté le 17 février 2011.

BONFAIT, Olivier, (2010), « Collectionnisme », in *Encyclopédie Universalis*, tiré de : <https://crypto.unil.ch/encyclopedie/collectionnisme/,DanaInfo=www.universalis-edu.com+#>. Consulté le 15 novembre 2010.

FEHLMANN, Marc, BRÜLISAUER, Josef, (2011) « Musées », in *Dictionnaire historique et biographique de la Suisse* (DHS), tiré de : <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F24561-1-1.php>. Consulté le 5 avril 2011.

HARTMANN, Daniel, (2010), « Musée des Beaux-arts de Bâle », in *Encyclopédie Universalis*, tiré de : <https://crypto.unil.ch/encyclopedie/musee-des-beaux-arts-de-bale/,DanaInfo=www.universalis-edu.com+#>. Consulté le 10 juin 2010

Larousse, 1989, *Grand Larousse Universel*, tome IV, Paris, Larousse.

MICHAUD, Yves, MOULIN, Raymonde, (2010), « Art contemporain », in *Encyclopédie Universalis*, tiré de : <https://crypto.unil.ch/encyclopedie/art-contemporain/,DanaInfo=www.universalis-edu.com+#>. Consulté le 15 novembre 2010.

MULLER, Peter, (2011), « Schmidheiny », in *Dictionnaire historique et biographique de la Suisse* (DHS), tiré de : <http://www.hls-dhs-dss.ch/index.php>. Consulté le 4 mars 2011. Six entrées sous : Schmidheiny.

PIERRE, Arnauld, (2011), « Art concret », in *Encyclopédie Universalis*, tiré de : <https://crypto.unil.ch/encyclopedie/art-concret/,DanaInfo=www.universalis-edu.com+#>. Consulté le 22 janvier 2011.

REY, Alain (dir.), 2003, *Le Petit Robert des noms propres*, Paris, Dictionnaires Le Robert.

REY, Alain (dir.), 2005, *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert.

Autres sites consultés

<http://www.avinastiftung.ch/>

<http://www.stephanschmidheiny.net>

<http://www.ammannfineart.com/>

<http://www.eternit.ch/fr/>

<http://www.vivatrust.com>

<http://www.kunsthhaus.ch/fr/>

<http://www.musees.vd.ch/>

<http://www.museoreinasofia.es/index.html>

<http://www.macba.cat/controller.php>

<http://www.migrosmuseum.ch/en/>

<http://www.arte10.com/museo/meiac/>

<http://www.caam.net/>

<http://www.ueclaa.org/collection/artists/fernando-montes/AUTH265>

ANNEXES

TABLEAUX

Tableau 01

Artistes de Daros Latinamerica

(Juillet 2011)

	sexe	année	pays représenté	vie et travaille	œuvres
1		1969	Mexique	New York	7
2		1964	Cuba		3
3		1970	Mexique		5
4		1969	Venezuela	Madrid	3
5		1913 - 2010	Uruguay		1
6		1963	Colombie	Engleterre	5
7		1945	Colombie		17
8	F	1953	Brésil		1
9		1959	Cuba	Miami	6
10	F	1967 - 1999	Cuba		4
11		1937	Argentine		15
12	F	1975	Colombie		1
13	F	1968	Cuba	Chicago	3
14		1946	Brésil		29
15		1937	Uruguay (D)	New York, Italie	63
16		1973	Cuba		5
17	F	1963	Colombie	Sydney	6
18		1950	Colombie		1
19	F	1920 - 1988	Brésil		5
20	F	1966	Panama (USA)		2
21		1971	Cuba		2
22	F	1964	Argentine		18
23		1947 - 2009	Brésil		29
24		1923	Venezuela	Paris	9
25	F	1963	Mexique		1
26		1968	Brésil		6
27		1944	Brésil	Italie, Allemagne	16
28		1947	Chili		13
29		1932	Uruguay		2
30		1947	Colombie	New York	25
31	F	1950	Colombie		1
32		1967	Mexique		1
33		1973	Argentine		3
34	F	1944	Chili		67
35		1971	Guatemala		2
36	F	1965	Mexique		2
37		1920	Argentine		53
38	F	1917	Uruguay		6
39	F	1945	Brésil		1
40	F	1974	Guatemala		2
41	F	1912 - 1994	Venezuela (D)		2
42		1955	Mexique	San Francisco	4
43		1957	Guatemala	Argentine	9
44		1936 - 2002	Argentine		1
45		1926	Argentine		5
46		1956	Chili	New York	3
47		1965	Porto Rico		1
48		1963	Mexique	Paris	17
49		1924	Argentine (Slov)		1
50		1961	Argentine		104
51		1928	Argentine	Paris	43
52		1932	Brésil		10
53		1958	Argentine		55
54		1969 ,70,71	Cuba		24
55		1967	Mexique	Madrid, Canada	2

	sexe	année	pays représenté	vie et travaille	œuvres
56		1963	Argentine		2
57		1960	Colombie	Londres	2
58		1957	Uruguay	New York	4
59		1963	Argentine	New York	7
60	F	1963	Mexique		1
61		1948	Brésil		4
62	F	1948 - 1985	Cuba		10
63	F	1941	Argentine		3
64	F	1968	Costa Rica		8
65		1961	Brésil	USA	20
66		1951	Colombie		4
67		1964	Brésil		2
68		1946 - 2003	Colombie		1
69		1937 - 1980	Brésil		3
70		1979	Cuba	Mexico	3
71		1960	Colombie		10
72		1963	Chili		1
73	F	1969	Rép. Dominicaine	Vancouver	3
74	F	1959	Cuba	Mexico	29
75		1958	Cuba	Vancouver	11
76		1956	Cuba		1/2 p
77	F	1941	Argentine	New York	37
78		1978	Cuba		1
79		1973	Panama	Costa Rica	1
80		1932 - 2006	Uruguay		5
81		1960	Cuba		1/2 p
82	F	1962	Brésil		10
83		1959	Colombie (F)		4
84		1946	Brésil (Esp)		1
85		1953	Argentine		2
86		1955	Cuba		40
87		1946	Colombie		12
88	F	1963	Mexique		13
89		1973	Porto Rico		1
90		1964	Cuba		6
91	F	1958	Colombie		2
92		1959	Colombie		8
93	F	1975	Mexique	Chiapas	27
94		1976	Uruguay		1
95	F	1919 - 1988	Brésil (CH)		27
96	F	1936	Mexique	New York	6
97		1966	Espagne	(Mexico)	4
98	F	1965	Mexique (Engl)		4
99	F	1957	Brésil	(New York)	1
100		1923 - 2005	Venezuela		5
101	F	1963	Jamaïque		2
102		1969	Venezuela	(New York)	2
103		1966	Cuba		1
104		1958	Cuba	USA, Vancouver	33
105		1874 - 1949	Uruguay		1
106		1977	Honduras		5
107		1965	Panama	Londres	1
108		1943	Argentine		3

TOTAL : 1 117
œuvres

Proportion par genre : 76 hommes (70 %) et 32 femmes (30 %)

Tableau 02

Pays de l'Amérique latine et les Caraïbes

		pays souvent exclus
AMERIQUE DU NORD:	Mexique	
AMERIQUE CENTRALE:	Guatemala Honduras El Salvador Nicaragua Costa Rica Panama	Belize
AMERIQUE DU SUD:	Colombie Venezuela Brésil Bolivie Pérou Ecuateur Argentine Chili Uruguay Paraguay	Suriname Guyana Guyane
LES CARAIBES:	Cuba Rep. Dominicaine Haïti Jamaïque Porto Rico (E.U.)	Antigua-et-Barbuda Aruba Anguillar (R.U.) Bahamas Barbade Dominique Grenade Guadeloupe (FR.) Iles Caïmans (R.U.) Iles Turks et Caicos (R.U.) Iles Vierges (E.U. et R.U.) Martinique (FR.) Saint-Barthélemy (FR.) Saint-Kittis-et-Nevis Saint-Vincent-et-les-Grenadines. Sainte-Lucie Saint-Martin (FR. et P.B.) Trinité-et-Tobago.
total : 44 pays	22 pays	22 pays

La liste ici reproduite est tirée de :
 LATIN AMERICAN NETWORK INFORMATION CENTER
<http://lanic.utexas.edu/subject/countries/indexesp.html>

Tableau 03

Nombre d'artistes et nombre d'œuvres par pays
(Juillet 2011)

pays représenté	artistes		œuvres		
	Daros L.				
1 Cuba	18		182		Cuba: 4 artistes détiennent les 69 % d'œuvres Brésil: 5 artistes détiennent les 73 % d'œuvres Argentine: 5 artistes détiennent les 83 % d'œuvres Mexique: 3 artistes détiennent les 60 % d'œuvres Colombie: 3 artistes détiennent les 56 % d'œuvres Uruguay: 1 artiste détient les 76 % d'œuvres
2 Brésil	16	87	165	975	
3 Argentine	16	artistes	352	œuvres	
4 Mexique	14		94		
5 Colombie	15	80%	99	87%	
6 Uruguay	8		83		
7 Venezuela	5		21		Chili: 1 artiste détient les 79 % d'œuvres
8 Chili	4		84		
9 Guatemala	3	21	13	143	
10 Panama	3	artistes	4	œuvres	
11 Porto Rico	2	20%	2	13%	
12 Costa Rica	1		8		
13 Honduras	1		5		
14 Jamaïque	1		2		
15 Rép. Dominicaine	1		3		
16 Bolivie					
17 Equateur					1 117 œuvres
18 Haïti					
19 Nicaragua					
20 Paraguay					
21 Pérou					
22 Salvador					

108 artistes

Tableau 04

Artistes dont le nombre d'œuvres
collectionnées est égal ou supérieur à 25
(Juillet 2011)

artiste	technique	pays	expos Daros
1 Echavarría, Juan Manuel	25 photographie	Colombie	6
2 Sántiz Gómez, Maruch	27 photographie	Mexique	3
3 Schendel, Mira	27 dessin, mixte	Brésil	1
4 Caldas, Waltercio	29 livre-objet	Brésil	4
5 Cravo Neto, Mario	29 photographie	Brésil	2
6 Pérez Bravo, Marta María	29 photographie	Cuba	3
7 Tonel	33 dessin	Cuba	2
8 Porter, Liliana	37 gravure, mixte	Argentine	4
9 Rodríguez Olazábal, S.	40 dessin	Cuba	1
10 Le Parc, Julio	43 installations	Argentine	3
11 Ferrari, León	53 gravure, objets	Argentine	4
12 López, Marcos	55 photographie	Argentine	
13 Camnitzer, Luis	63 mixte	Uruguay	6
14 Errázuriz, Paz	67 photographie	Chili	2
15 Kuitca, Guillermo	104 dessin , peinture	Argentine	6
	661 œuvres	7 pays	

Ces 15 artistes représentent les 14 % de 108 artistes.
Ainsi, les 14 % des artistes cumulent les 59 % d'œuvres.

Des 661 travaux, 232 (35 %) sont des travaux photographiques, et
environ 294 (45 %) sont des dessins, peintures, gravures...

Tableau 05

Artistes habitant un pays «autre» que le pays d'origine

(Juillet 2011)

	pays d'origine	vie et travaille	née de naissance	expos DAROS	œuvres DAROS
Gego (Gertrud Goldschmidt)	Allemagne	Venezuela	1912-1994		2
Schendel, Mira	Suisse	Brésil	1919-1988	1	27
Cruz-Diez, Carlos	Venezuela	Paris	1923	2	9
Kosice, Gyula	Slovénie	Argentine	1924		1
Le Parc, Julio	Argentine	Paris	1928	3	43
Serrano, Teresa	Mexique	New York	1936	1	6
Camnitzer, Luis	Uruguay (Allemagne)	New York, Italie	1937	6	63
Porter, Liliana	Argentine	New York	1941	4	37
Dias, Antonio	Brésil	Italie, Allemagne	1944	6	16
Rio Branco, Miguel	Espagne	Brésil	1946	1	1
Echavarría, Juan Manuel	Colombie	New York	1947	6	25
Gómez-Peña, Guillermo	Mexique	San Francisco	1955		4
Jaar, Alfredo	Chili	New York	1956	5	3
González Palma, Luis	Guatemala	Argentine	1957	2	9
Maggi, Marco	Uruguay	New York	1957	1	4
Soares, Valeska	Brésil	(New York)	1957	1	1
Piña, Manuel	Cuba	Vancouver	1958	3	11
Tonel	Cuba	USA, Vancouver	1958	2	33
Bedia, José	Cuba	Miami	1959		6
Pérez Bravo, Marta María	Cuba	Mexico	1959	3	29
Restrepo, José Alejandro	France	Colombie	1959	3	4
Macià, Oswaldo	Colombie	Londres	1960	5	2
Muniz, Vik	Brésil	USA	1961	7	20
Arias, Fernando	Colombie	Engleterre	1963	3	5
Cardoso, María Fernanda	Colombie	Sydney	1963	4	6
Jusidman, Yishai	Mexique	Paris	1963		17
Marcaccio, Fabian	Argentine	New York	1963	2	7
Vélez, Humberto	Panama	Londres	1965	1	1
Smith, Melanie	Engleterre	Mexique	1965	1	4
Conlon, Donna	Etat-Unis	Panama	1966	1	2
Sierra, Santiago	Espagne	Espagne	1966	4	4
Lozano-Hemmer, Rafael	Mexique	Madrid, Canada	1967	3	2
Bruguera, Tania	Cuba	Chicago	1968	2	3
Alejo, Mauricio	Mexique	New York	1969	3	7
Apóstol, Alexander	Venezuela	Madrid	1969		3
Paiewonsky, Raquel	Rép. Dominicaine	Vancouver	1969	1	3
Téllez, Javier	Venezuela	(New York)	1969	3	2
Quintero, Jhafis	Panama	Costa Rica	1973		1
Orozco, Ariel	Cuba	Mexico	1979		3

Artistes ayant une autre origine

2 Espagne	2 Allemagne	1 Etats-Unis
1 Angleterre	1 Suisse	1 Slovaquie
8 total (7,5 % de la totalité)		

Ici, les artistes qui ont une double nationalité dès la naissance ne sont pas pris en compte. Par contre, les artistes qui sont arrivés très tôt en Amérique latine ont été comptabilisés comme ayant une autre origine.

Artistes habitant en dehors de l'Amérique latine

14 Etas-Unis	4 Canada	1 Espagne
3 France	3 Anglaterre	1 Italie
27 total (25 % de la totalité)		1 Australie

Certains artistes ont une double résidence à l'étranger; j'ai pris en compte un seul des deux lieux.

Nationalité des 27 artistes habitant hors de l'Amérique latine

5 Mexique	3 Argentine	1 R. Dominicaine
4 Colombie	3 Brésil	1 Panama
4 Cuba	2 Uruguay	1 Chili
3 Venezuela		

Les 2 Cubains qui habitent au Mexique n'ont pas été pris en compte ici. Au total, ils seraient 6 à habiter en dehors de l'île, ce qui correspond à 1/3 des artistes cubains de la collection.

Tableau 06

Nombre d'artistes par année de naissance et par pays

(Juillet 2011)

total d'artistes par pays		artistes nés dans les années						
		(avant)	1920	1930	1940	1950	1960	1970
Cuba	18				1	6	6	5
Brésil	16	1	1	2	6	2	4	
Argentine	16		4	2	3	2	4	1
Mexique	14			1		1	10	2
Colombie	15				4	6	4	1
Uruguay	8	3		3		1		1
Venezuela	5	1	2				2	
Chili	4				2	1	1	
Guatemala	3					1		2
Panama	3						2	1
Porto Rico	2						1	1
Costa Rica	1						1	
Honduras	1							1
Jamaïque	1						1	
Rép. Dominicaine	1						1	
total :	108	5	7	8	16	20	37	15

Tableau 07

Nombre d'œuvres par pays et par année de réalisation

(Juillet 2011)

total d'œuvres par pays		œuvres réalisées dans les années							non daté
		1930-40	1950	1960	1970	1980	1990	2000	
Cuba	182				8	24	112	38	
Brésil	165		3	35	21	16	62	28	
Argentine	352	5	1	41	63	79	104	58	1
Mexique	94						46	48	
Colombie	99				1	18	40	40	
Uruguay	83	1	6	14	39	9	5	9	
Venezuela	21		3	7	5	1		5	
Chili	84					44	39	1	
Guatemala	13					3	5	5	
Panama	4							4	
Porto Rico	2						1	1	
Costa Rica	8						4	4	
Honduras	5							5	
Jamaïque	2							2	
Rép. Dominicaine	3						1	2	
total :	1 117	6	13	97	137	194	419	250	1

Tableau 08
 Achats par année
 (Juillet 2011)

total d'achats par année		années de réalisation des œuvres							
		1940	1950	1960	1970	1980	1990	2000	non daté
2000	68			2		2	47	17	
2001	175	1		15	6	13	113	27	
2002	212		1	8	32	50	99	22	
2003	184		1	8	1	61	85	28	
2004	62		7	8	9	2	6	30	
2005	116	1	1	39	19	3	20	33	
2006	165	4	2	12	14	44	39	50	
2007	48			1	40		1	6	
2008	20				1		2	17	
2009	27		1	3	11	4	3	5	
2010	19			1	5	1	2	9	1
2011	21					14	2	5	
total	1 117	6	13	97	138	194	419	249	1

Tableau 09

Intégration des artistes à la collection (par année)

(Juillet 2011)

	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011
1 Alejo, M.						X						
2 Alom, J.C.		X										
3 Amoraes, C.						X						
4 Apóstol, A.						X						
5 Arden Quin, C.					X							
6 Arias, F.				X								
7 Barrios, A.												X
8 Barros, L. de							X					
9 Bedia, J.	X											
10 Belkis, A.			X									
11 Benedit, L.F.			X									
12 Bonilla, M.										X		
13 Bruguera, T.	X											
14 Caldas, W.	X											
15 Camnitzer, L.						X						
16 Capote, I.		X										
17 Cardoso, M.F.		X										
18 Caro, A.											X	
19 Clark, L.		X										
20 Conlon, D.							X					
21 Cordero, R.		X										
22 Costantino, N.	X											
23 Cravo-Neto, M.		X										
24 Cruz-Diez, C.					X							
25 Cuevas, X.						X						
26 Damasceno, J.	X											
27 Dias, A.		X										
28 Díaz Valdez, W.			X									
29 Díaz, G.				X								
30 Echavarría, J.M.			X									
31 Echeverri, Cl.									X			
32 Edeza, I.						X						
33 Erlich, L.					X							
34 Errazuriz, P.			X									
35 Escobar, D.		X										
36 Fernández, C.					X							
37 Ferrari, L.				X								
38 Freire, M.					X							
39 Freitas, I. de						X						
40 Galindo, R.J.							X					
41 Gego			X									
42 Gómez-Peña, G.						X						
43 Gonzalez Palma, L.		X										
44 Grippo, V.						X						
45 Iommi, E.						X						
46 Jaar, A.	X											
47 Juhasz-Alvarado, Ch.					X							
48 Jusidman, Y.		X										
49 Kosice, G.							X					
50 Kuitca, G.	X											
51 Le Parc, J.			X									
52 Leiner, N.	X											
53 López, M.							X					
54 Los Carpinteros	X											

	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011
55 Lozano-Hemmer, R.						X						
56 Macchi, J.				X								
57 Macià, O.					X							
58 Maggi, M.					X							
59 Marcaccio, F.	X											
60 Margolles, T.				X								
61 Meireles, C.		X										
62 Mendieta, A.	X											
63 Minujín, M.						X						
64 Monge, P.		X										
65 Muniz, V.	X											
66 Muñoz, O.			X									
67 Neto, E.	X											
68 Obregon, R.				X								
69 Oiticica, H.					X							
70 Orozco, A.						X						
71 Ospina, N.		X										
72 Oyarzún, B.												X
73 Paiewonsky, R.				X								
74 Perez-Bravo, M.M.	X											
75 Piña, M.		X										
76 Ponjuán, E.									v			
77 Porter, L.	X											
78 Prieto, W.				X								
79 Quintero, J.											X	
80 Ramos, N.			X									
81 René, F.									v			
82 Renno, R.		X										
83 Restrepo, J.A.			X									
84 Rio-Branco, M.	X											
85 Ríos, M.A.					X							
86 Rodriguez Olazabal, S.		X										
87 Rojas, M.A.			X									
88 Romero, B.				X								
89 Rosado Seijo, C.					X							
90 Saavedra, L.				X								
91 Salcedo, D.		X										
92 Sandoval, R.			X									
93 Santiz Gomez, M.		X										
94 Sastre, M.					X							
95 Schendel, M.		X										
96 Serrano, T.							X					
97 Sierra, S.			X									
98 Smith, M.				X								
99 Soares, V.			X									
100 Soto, J.R.			X									
101 Stoddart, R.					X							
102 Téllez, J.				X								
103 Toirac, J.									X			
104 Tonel							X					
105 Torres Garcia, J.		X										
106 Vallecillo, A.							X					
107 Vélez, H.							X					
108 Zabala, H.											X	

Nouveaux
artistes par année:

16 20 15 9 13 14 11 4 1 3 2

Tableau 10

Nombre d'œuvres par type de travail (données approximatives)

(Juillet 2011)

Type de travail	œuvres	Type de travail	œuvres
PRATIQUES AVANT-GARDISTES		PRATIQUES CONTEMPORAINES	
art concret, abstrait (objets, tableaux, dessin, graphique...)	101	dessin, peinture, gravure, print, collage...	240
art cinétique	57	objet (ready-made...)	125
conceptualisme, pop art	138	techniques mixtes	7
livre d'artiste	25	installation	18
photographie (documentaire / NB)	67	photographie (document, performance)	4
		photographie (contemporaine, NB / couleur)	261
		vidéo performance	13
		vidéo animation	5
		vidéo (simple et installation)	49
		interactif	2
		pièce sonore	5
		TOTAL :	1 117

Tableau 11

Détail des œuvres selon l'année de réalisation (données approximatives)

(Juillet 2011)

1 œuvre	1930	1 peinture	art concret
5 œuvres	1940	5 sculpture	art concret
13 œuvres	1950	sculpture, peinture	art concret
		3 tableau objet	art cinétique
97 œuvres	1960	29 sculpture, objet, gravure, œuvres graphique	art concret
		39 installation / objet	cinetic art
		3 technique mixte	pop art
		25 technique mixte	conceptualisme
		1 livre	livre d'artiste
138 œuvres	1970	24 sculpture, objet, gravure, œuvres graphique	art concret
		7 installation / objet	cinetic art
		78 technique mixte	conceptualisme
		4 livres-objet	livre d'artiste
		4 photographies	photo
		4 vidéos perf.	vidéo performance
		16 dessin	dessin
195 œuvres	1980	37 sculpture, objet, gravure, œuvres graphique	art concret
		2 installations	cinetic art
		10 technique mixte	conceptualisme
		14 divers	pop art
		3 livre ou objet	livre d'artiste
		38 photographie doc.	
		31 photographie contemp.	pratiques contemporaines
		2 objets	
		51 dessin	
		2 photo, mixte	
		4 vidéo, performance	
		1 animation	

œuvres par auteur

1	Torres-García, Joaquín	1874	1949	Uruguay
1	Kosice, Gyula	1924		Argentine
4	Iommi, Enio	1926		Argentine
6	Freire, María	1917		Uruguay
1	Clark, Lygia	1920	1988	Brésil
1	Iommi, Enio	1926		Argentine
2	Oiticica, Hélio	1937	1980	Brésil
3	Cruz-Diez, Carlos	1923		Venezuela
1	Clark, Lygia	1920	1988	Brésil
1	Oiticica, Hélio	1937	1980	Brésil
6	Ferrari, León	1920		Argentine
21	Schendel, Mira	1919	1988	Brésil
32	Le Parc, Julio	1928		Argentine
5	Cruz-Diez, Carlos	1923		Venezuela
2	Soto, Jesús Rafael	1923	2005	Venezuela
3	Leirner, Nelson	1932		Brésil
14	Camnitzer, Luis	1937		Uruguay
3	Porter, Liliana	1941		Argentine
8	Dias, Antonio	1944		Brésil
1	Caldas, Waltercio	1946		Brésil
1	Arden Quin, Carmelo	1913	2010	Uruguay
1	Gertrud Goldschmidt	1912	1994	Venezuela
4	Ramos, Nelson	1932	2006	Uruguay
3	Clark, Lygia	1920	1988	Brésil
9	Ferrari, León	1920		Argentine
6	Schendel, Mira	1919	1988	Brésil
3	Soto, Jesús Rafael	1923	2005	Venezuela
3	Le Parc, Julio	1928		Argentine
1	Cruz-Diez, Carlos	1923		Venezuela
1	Grippio, Víctor	1936	2002	Argentine
2	Meireles, Cildo	1948		Brésil
34	Camnitzer, Luis	1937		Uruguay
6	Dias, Antonio	1944		Brésil
32	Porter, Liliana	1941		Argentine
3	Zabala, Horacio	1943		Argentine
1	Caro, Antonio	1950		Colombie
4	Caldas, Waltercio	1946		Brésil
4	Mendieta, Ana	1948	1985	Cuba
4	Mendieta, Ana	1948	1985	Cuba
15	Benedict, Luis Fernando	1937		Argentine
1	Rojas, Miguel Ángel	1946		Colombie
1	Gertrud Goldschmidt	1912		Venezuela
1	Ramos, Nelson	1932		Uruguay
30	Ferrari, León	1920		Argentine
5	Díaz Valdéz, Wifredo	1932		Uruguay
2	Le Parc, Julio	1928		Argentine
1	Meireles, Cildo	1948		Brésil
8	Camnitzer, Luis	1937		Uruguay
1	Dias, Antonio	1944		Brésil
14	Alvaro Barrios	1945		Colombie
3	Caldas, Waltercio	1946		Brésil
38	Errázuriz, Paz	1944		Chili
9	Cravo Neto, Mario	1947		Brésil
3	González Palma, Luis	1957		Guatemala
18	López, Marcos	1958		Argentine
1	Pérez Bravo, Marta María	1959		Cuba
2	Muniz, Vik	1961		Brésil
21	Tonel	1958		Cuba
28	Kuitca, Guillermo	1961		Argentine
2	Minujín, Marta	1941		Argentine
2	Mendieta, Ana	1948	1985	Cuba
4	Sandoval, Rosemberg	1959		Colombie
1	Jaar, Alfredo	1956		Chili

Tableau 12

Année de réalisation des oeuvres (par artiste)

(Juillet 2011)

total par artiste :	années de réalisation des œuvres							non daté	
	1940	1950	1960	1970	1980	1990	2000		
1 Alejo, M.							7		vidéo
2 Alom, J.C.						1	2		vidéo
3 Amoraes, C.						1	4		animation, dessin
4 Apóstol, A.							3		vidéo
5 Arden Quin, C.				1					art concret
6 Arias, F.						2	3		(objet)
7 Barrios, A.					14		3		(conceptualisme)
8 Barros, L. de							1		vidéo
9 Bedia, J.						6			dessin
10 Belkis, A.						4			gravure, figuration
11 Benedit, L.F.				15					dessin
12 Bonilla, M.							1		objet
13 Bruguera, T.						2	1		performance
14 Caldas, W.			1	4	3	15	6		livre d'artiste
15 Camnitzer, L.			14	34	8	3	4		(conceptualisme)
16 Capote, I.							5		(objet)
17 Cardoso, M.F.						5	1		objet
18 Caro, A.							1		(conceptualisme)
19 Clark, L.		1	1	3					néo-concretisme
20 Conlon, D.							2		vidéo
21 Cordero, R.							2		vidéo
22 Costantino, N.						4	13	1	objet, photographie
23 Cravo-Neto, M.					9	20			photographie NB
24 Cruz-Diez, C.		3	5	1					art cinétique
25 Cuevas, X.						1			performance
26 Damasceno, J.						3	3		(mixte-contemporain)
27 Dias, A.			8	6	1	1			(conceptualisme)
28 Díaz Valdez, W.					5	8			objet / sculpture
29 Díaz, G.						2			conceptualisme
30 Echavarría, J.M.						22	3		photographie NB, vidéo
31 Echeverri, Cl.							1		vidéo
32 Edeza, I.							1		vidéo
33 Erlich, L.							3		installation
34 Errazuriz, P.					38	29			photographie NB
35 Escobar, D.						1	1		objet
36 Fernández, C.							2		vidéo
37 Ferrari, L.			6	9	30		8		art concret, objet
38 Freire, M.		6							art concret
39 Freitas, I. de							1		installations
40 Galindo, R.J.							2		performance
41 Gego				1	1				(post-cinétique)
42 Gómez-Peña, G.							4		photographie
43 Gonzalez Palma, L.					3	4	2		photographie
44 Grippo, V.				1					(conceptualisme)
45 Iommi, E.	4	1							art concret
46 Jaar, A.					1	2			(mixte-contemporain)
47 Juhasz-Alvarado, Ch.						1			objet
48 Jusidman, Y.						9	8		(mixte-contemporain)
49 Kosice, G.	1								art concret
50 Kuitca, G.					27	64	13		dessin
51 Le Parc, J.			32	3	2	6			art cinétique
52 Leiner, N.			3			6	1		objet
53 López, M.					18	24	13		photographie
54 Los Carpinteros						20	4		dessin et objets

années de réalisation des œuvres

total par artiste : 1940 1950 1960 1970 1980 1990 2000 non daté

55	Lozano-Hemmer, R.	2
56	Macchi, J.	2
57	Macià, O.	2
58	Maggi, M.	4
59	Marcaccio, F.	7
60	Margolles, T.	1
61	Meireles, C.	4
62	Mendieta, A.	10
63	Minujín, M.	3
64	Monge, P.	8
65	Muniz, V.	20
66	Muñoz, O.	4
67	Neto, E.	2
68	Obregon, R.	1
69	Oiticica, H.	3
70	Orozco, A.	3
71	Ospina, N.	10
72	Oyarzún, B.	1
73	Paiewonsky, R.	3
74	Perez-Bravo, M.M.	29
75	Piña, M.	11
76	Ponjuán, E.	
77	Porter, L.	37
78	Prieto, W.	1
79	Quintero, J.	1
80	Ramos, N.	5
81	René, F.	1
82	Renno, R.	10
83	Restrepo, J.A.	4
84	Rio-Branco, M.	1
85	Rios, M.A.	2
86	Rodriguez Olazabal, S.	40
87	Rojas, M.A.	12
88	Romero, B.	13
89	Rosado Seijo, C.	1
90	Saavedra, L.	6
91	Salcedo, D.	2
92	Sandoval, R.	8
93	Santiz Gomez, M.	27
94	Sastre, M.	1
95	Schendel, M.	27
96	Serrano, T.	6
97	Sierra, S.	4
98	Smith, M.	4
99	Soares, V.	1
100	Soto, J.R.	5
101	Stoddart, R.	2
102	Télléz, J.	2
103	Toirac, J.	1
104	Tonel	33
105	Torres Garcia, J.	1
106	Vallecillo, A.	5
107	Vélez, H.	1
108	Zabala, H.	3

						1	1		pièce interactive
							2		(mixte-contemporain)
						1	1		pièce sonore
							4		(mixte-contemporain)
						4	3		peinture, animation
							1		pièce sonore
			2	1	1				(conceptualisme)
			8	2					performance
				2	1				dessin, performance,...
					4	4			(mixte-contemporain)
				2	5	13			(mixte-contemporain)
					1	3			(mixte-contemporain)
						2			installation
					1				objet
	2	1							néo-concretisme
							3		(mixte-contemporain)
							10		objet
							1		(mixte-contemporain)
					1	2			objet
				1	14	14			photographie NB
					10	1			photographie
									peinture figurative
		3	32		1	1			(conceptualisme)
							1		(mixte-contemporain)
							1		(mixte-contemporain)
			4	1					objet ?
					1				peinture figurative
					9	1			photographie NB
					4				(mixte-contemporain)
					1				photographie
							2		vidéo
					40				dessin
			1				11		(mixte-contemporain)
						3	10		happening, photographie
							1		(mixte-contemporain)
						3	3		(mixte-contemporain)
						1	1		objet / sculpture
				4	3	1			performance
						27			photographie NB
							1		(mixte-contemporain)
		21	6						œuvre graphique
						2	4		(mixte-contemporain)
						2	2		(intervention)
							4		(mixte-contemporain)
						1			installation
		2	3						art cinétique
							2		peinture figurative
							2		(mixte-contemporain)
							1		(mixte-contemporain)
				21	11	1			dessin
1									art concret
							5		objet
							1		pièce sonore
			3						(mixte-contemporain)

TOTAL 1 117

6 13 97 137 194 419 250 1

Tableau 13

Expositions / Daros Latinamerica

(Septembre 2011)

Expositions réalisées à Zürich

1	2001	Nauman Kruger Jaar
2	2002-2003	La Mirada (photographie) (part I-II) *
3	2004-2005	Cantos/Cuentos Colombianos (part I-II)
4	2005	Le Parc Lumière *
5	2005	Fabian Marcaccio: Paintant Stories
6	2006	Seduções. V. Soares, E. Neto, C. Meireles
7	2006	Guillermo Kuitca. Das Lied von der Erde
8	2007	Carlos Amoraes. Dark Mirror
9	2007-2008	Face to Face (part I-II)
10	2008	Painted! B. Günther, G. Kuitca, R.-A. Morris
11	2009	For you / Para usted (tapes and video)
12	2009	Antonio Dias: Anywhere Is My Land *
13	2010	Luis Camnitzer *
14	2011	Nicola Constantino
15	2011	Wifredo Díaz Valdés

* expositions devenues itinérantes

Expositions extra-muros

A	2004	Hollande	The Daros Latinamerica Tapes
B	2005	Rép. Irlande	The Hours
C	2006	Canada	Certain Encounters. Daros Latinamerica Collection
D	2007	Allemagne	Puntos de vista. Daros Latinamerica Collection
E	2008	Espagne	It's not neutral. Ez da neutrala. No es neutral
F	2009	Pologne	Don't stare at the sun. Works from the Daros Latinamerica Collection
G	2010	Espagne	Al Calor del pensamiento

	Total	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011
Zürich	15	Jaar	La Mirada		Cantos CC	Le Parc L Marcaccio	Kuitca Seduções	Face to Face Amorales	Painted!	For You Dias	Camnitzer	Constantino Diaz Valdés
Allemagne	1							D				
Australie	1							B				
Autriche	1										La Mirada	
Brésil	1										Dias	
Canada	1						C					
Colombie	2					La Mirada		Le Parc				
Espagne	2								E		G	
Etas-Unis	1											Camnitzer
Mexique	2						Le Parc					Camnitzer
Pays Bas	1				A							
Pologne	1									F		
Rep. Irlande	1					B						
	30	1	1		2	4	4	5	2	3	4	4

Tableau 14

«Visibilité» des artistes. Répartition par genre

(Juillet 2011)

De 108 artistes :	24 artistes :	0 exposition	
	26 artistes :	1 exposition	
	17 artistes :	2 expositions	
	18 artistes :	3 expositions	
	12 artistes :	4 expositions	
	5 artistes :	5 expositions	
	4 artistes :	6 expositions	(A. Dias, L. Camnitzer, JM. Echavarria, G. Kuitca)
	1 artistes :	7 expositions	(Vik Muniz)
	1 artistes :	8 expositions	(Oscar Muñoz)

		nombre d'artistes participant aux expositions				
		déjà exposés	à Zurich (sur 87)	extra-muros (sur 143)		
artistes dans la collection	76 hommes 70%	74% (56 sur 76 ont déjà été exposés)	73.50%	73.50%	œuvres dans la collection	812 œuvres (hommes) 73%
	108 32 femmes 30%	87.50% (28 sur 32 ont déjà été exposées)	26.50%	26.50%		1'117 305 œuvres (femmes) 27%

Tableau 15

Expositions Daros Latinamerica / RECEPTION / Activités parallèles

(Septembre 2011)

Daros Museum Zürich			Exposition / visites		Education (assistance)	TOTAL exposition éducation	activités parallèles rencontres	réception articles journaux
			année	moyenne semaine				
1	Nauman, Kruger, Jaar	2001	–					
2	La Mirada I et II	2002	–				13 env.	
3	Cantos Cuentos C. I et II	2004-05	167,4	3 683		Symposium	35 env.	
4	Julio Le Parc	2005	365,7	6 948	1 210		8 env.	
5	Fabian Marcaccio	2005-06	115,7	1 967	736		21 env.	
6	Seduções	2006	223,7	3 803	859	Artist Talk	29 env.	
7	Guillermo Kuitca	2006-07	125,8	1 887	444	Artist Talk	19 env.	
8	Carlos Amoraes	2007	225,9	3 614	640	Artist Talk	12 env.	
9	Face to Face I	2007	158,5	3 012	562	Table ronde	12 env.	
	Face to Face II	2007-08	152,5	3 662	703	Table ronde	48 env.	
10	Painted!	2008-09	91,6	1 923	528	Artist Talk	28 env.	
11	ForYou	2009	129,8	2 986	645	Artist Talk	18 env.	
12	Antonio Dias	2009-10	109,4	1 750	237		28 env.	
13	Luis Camnitzer	2010	124,3	2 113	250	workshop	37 env.	
Hubertus Exhibitions								
14	Nicola Costantino	2011	142	1 420	281	visite / artiste	–	
15	Wifredo Díaz Valdéz	2011	–		–	–	–	

Tableau 16

Présence des artistes dans les expositions de Daros Latinamerica

(Septembre 2011)

artistes / expositions

	Expositions réalisées à Zürich *															Expositions hors-les-murs *						
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	A	B	C	D	E	F	G
	Nueman Krüger Jaar oct. 2001 mars 2002	La Mirada (photo) oct. 2002 avr. 2005 (part I-II)	Cantos Cantos Colombianos oct. 2004 avr. 2005 (part I-II)	Le Parc Lambère juin 2005 oct. 2005	Fallian Marecchino Painting Stories déc. 2005 avr. 2006	Soluciones, Soyes, E. Marías, C. Mejías juin 2006 oct. 2006	Guillermo Kuitica Dis Lecturas Esté nov. 2006 mars 2007	Carlos Amorales, Dank Miror mar 2007 sept. 2007	Face to Face oct. 07/16.08 mars - sept. 08 (part I-II)	Painted! E. Cimber, R.-A. Morris oct. 2008 fév. 2009	FOR YOU// PARA USTEI (video) avr. 2009 sept. 2009	Antonio Diaz: Anywhere Is My Land oct. 2009 fév. 2010	Lois Cannitzer mars 2010 juil. 2010	Nicola Cassandri mars 2011 juin 2011	Wlfrido Diaz Valdes août 2011 nov. 2011	The Duros Latin- Tapes 2004	The Hours Dublin, France oct. 2005 jan. 2006	Certain Encounters 2006	Puntos de vista 2007	It's not neutral 2008	Don't stare at the sun 2009	At calor del pensamiento 2010
	1 artiste	9 artistes	13 artistes	1 artiste	1 artiste	3 artistes	1 artiste	1 artiste	31 artistes	1 artiste	22 artistes	1 artiste	1 artiste	1 artiste	6 artistes	30 artistes	21 artistes	31 artistes	24 artistes	9 artistes	22 artistes	
1	Alejo, Mauricio										X							X			X	
2	Alon, Juan Carlos										X							X			X	
3	Amorales, Carlos							X														X
4	Apóstol, Alexander																					
5	Arden Quin, Carmelo		X														X					
6	Arias, Fernando																					
7	Barrios, Alvaro																					
8	Barros, Lenora de																					
9	Bedia, José																					
10	Belkis, Ayón																					
11	Benedit, Luis Fernando								X									X				X
12	Bonilla, Milena																					
13	Brugera, Tania																					
14	Caldas, Waltercio																					
15	Cannitzer, Luis								X													
16	Capote, Ivan																					
17	Cardoso, María Fernanda																					
18	Caro, Antonio																					
19	Clark, Lygia																					
20	Conlon, Donna									X												
21	Cordero, Raúl																					
22	Costantino, Nicola																					
23	Cravo Neto, Mario		X																			
24	Cruz-Diez, Carlos																					
25	Cuevas, Ximena																					
26	Damascono, José																					
27	Dias, Antonio																					
28	Díaz, Gonzalo																					
29	Díaz Valdéz, Wlfrido																					
30	Echavarría, Juan Manuel																					
31	Echeverri, Clemencia																					
32	Edeza, Iván																					
33	Erllich, Leandro																					
34	Errázuriz, Paz		X																			
35	Escobar, Darío																					
36	Fernández, Claudia																					
37	Ferrari, León																					
38	Freire, María																					
39	Freitas, Iole de																					
40	Galindo, Regina José																					
41	Gego (Gertrud Goldschmidt)																					
42	Gómez-Peña, Guillermo																					
43	González Palma, Luis		X																			
44	Grippio, Víctor																					
45	Iommi, Enio																					
46	Jaar, Alfredo																					
47	Juhász-Alvarado, Charles																					
48	Jusidman, Yishai																					
49	Kosice, Gyula																					
50	Kuitica, Guillermo																					

Tableau 17

Prêts (expositions et participation aux biennales, documenta, foire)

(Juillet 2011)

		2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	
	total													
1	Suisse	14	1		1	1	1		2	1	2	2	3	
2	Allemagne	20		1	2 d	1		4	4	2 d	3	1	2	
3	Espagne	10			1	1	1	3	1		2	1		
4	Pays Bas	6				1	1	1	2				1	
5	Australie	1				1								
6	Bresil	5				1						2 b	2 b	
7	Cuba	1				1 b								
8	Canada	3				1					1		1	
9	Etas Unis	13				1	1		1	4	1	4	1	
10	Italie	5				1	1 b		1	1	1			
11	Liechtenstein	2				1	1							
12	Mexique	6				2		1			2		1	
13	Chine	1				1 b								
14	France	6					2	1 f	1			1	1	
15	Autriche	7					1	1 b	2	2		1		
16	Belgique	3					1					1	1	
17	Finlande	1						1						
18	Angleterre	3						2		1				
19	Venezuela	2						1					1	
20	Pologne	1						1						
21	Rep. Slovaque	1						1						
22	Portugal	1						1						
23	Costa Rica	1						1						
24	Israel	1						1						
25	Nouvelle Zelande	2							1			1		
26	Luxembourg	1							1					
27	Danemark	1							1					
28	Suède	1							1					
29	Rep. Irlande	2									2			
30	Panama	1											1	
TOTAL :		122	1	1	4	9	9	14	22	11	15	11	13	12

d = Documenta, b = Biennale, f = Foire

De 30 pays : **en bleu** : pays de l'Amérique Latine / **en prune** : USA, Canada et autres

60 % Europe (18 pays) ----- 70 % de prêts ou expos

20 % USA, Canada et autres (6 pays) ----- 17.5 % de prêts ou expos

20 % Amérique Latine (6 pays) ----- 12.5 % d'expos

Participation à de grands événements :

2002	Documenta 11
2003	Biennale de La Havana 8
2004	Biennale de Shanghai 5
2005	Biennale de Venezia 51
2006	FIAC, Paris
2007	Documenta 12
2010-11	Biennale de Sao Paulo 29

Collaboration avec de grandes institutions muséales:

Kunstmuseum Luzern
 Museum of contemporary art, Sydney
 Museo Nacional Centro de arte Reina Sofia, Madrid
 Museu de Arte Moderna de Sao Paulo
 Museu d'art Contemporani de Barcelona
 Museum of Fine Arts, Houston
 Tate Modern, Londres

Resumé de prêts par pays :

Allemagne	20	Nouvelle Zelande	2
Suisse	14	Venezuela	2
Etas Unis	13	Australie	1
Espagne	10	Cuba	1
Autriche	7	Chine	1
Pays Bas	6	Finlande	1
Mexique	6	Pologne	1
France	6	Rep. Slovaque	1
Bresil	5	Portugal	1
Italie	5	Costa Rica	1
Canada	3	Israel	1
Belgique	3	Luxembourg	1
Angleterre	3	Danemark	1
Liechtenstein	2	Suède	1
Rep. Irlande	2	Panama	1

Tableau 18

Nombre de prêts par artiste

(Juillet 2011)

	Prêts		Prêts
Echavarría, Juan Manuel	17	Leirner, Nelson	2
Prieto, Wilfredo	12	Macchi, Jorge	2
Muñoz, Oscar	11	Marcaccio, Fabian	2
Kuitca, Guillermo	9	Ríos, Miguel Ángel	2
Dias, Antonio	7	Romero, Betsabeé	F 2
Gego (Gertrud Goldschmidt)	F 7	Sántiz Gómez, Maruch	F 2
Mendieta, Ana	F 7	Sierra, Santiago	2
Clark, Lygia	F 6	Soares, Valeska	F 2
Jaar, Alfredo	5	Téllez, Javier	2
Muniz, Vik	5	Arias, Fernando	1
Amorales, Carlos	4	Costantino, Nicola	F 1
Jusidman, Yishai	4	Díaz, Gonzalo	1
Le Parc, Julio	4	Escobar, Darío	1
Meireles, Cildo	4	Freitas, Iole de	F 1
Sandoval, Rosemberg	4	Los Carpinteros	1
Smith, Melanie	F 4	Macià, Oswaldo	1
Bruguera, Tania	F 3	Monge, Priscilla	F 1
Camnitzer, Luis	3	Neto, Ernesto	1
Edeza, Iván	3	Piña, Manuel	1
Oiticica, Hélio	3	Rojas, Miguel Ángel	1
Restrepo, José Alejandro	3	Saavedra, Lázaro	1
Rio Branco, Miguel	3	Salcedo, Doris	F 1
Vélez, Humberto	3	Sastre, Martín	1
Cardoso, María Fernanda	F 2	Schendel, Mira	F 1
Cruz-Diez, Carlos	2	Serrano, Teresa	F 1
Ferrari, León	2		

Emprunts par genre : Hommes : 70,6 % Femmes: 29,40 %

Le nombre de prêts sont comptabilisé selon le nombre d'expositions et non pas selon le nombre d'ouvres empruntées.
Les expositions extra-muros de la Daros Latinamerica ne sont pas prises en compte.

Tableau 19

Participant aux publications / Daros Latinamerica (Septembre 2011)

Titre et copyright	éditeur (s)	textes	langue	curateur (s)
2002				
La Mirada - Looking at Photography in Latin America Today Zurich, Daros Latinamerica AG; Zürich, Edition Oehrli, 2002	Hans-Michael Herzog tome 1: catalogue tome 2: entretiens	prologue: H.-M. Herzog et Ruth Schmidheiny texte: David Levi Strauss entretien H.-M. Herzog avec : Mario Cravo Neto, Vik Muniz, Rosangela Renno, Miguel Rio Branco, Maruch Santiz Gomez, Manuel Piña, Paz Errazuriz, Luis Gonzalez Palma, Marta Maria Pérez Bravo	anglais espagnol portuguais allemand	Hans-Michael Herzog
2004				
Cantos Cuentos Colombianos - Contemporary Colombian Art Zurich, Daros Latinamerica AG; Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2004	Hans-Michael Herzog	prologue: H.-M. Herzog et Ruth Schmidheiny texte: Fernan Gonzalez texte: Plinio Apuleyo Mendoza texte: Alfredo Molano texte: William Ospina entretien H.-M. Herzog avec : Nadin Ospina, José Alejandro Restrepo, Fernando Arias, Fernando Arias, Miguel Angel Rojas, Oswaldo Macia, Doris Salcedo, Juan Manuel Echavarría, Rosemberg Sandoval, Oscar Munoz, Maria Fernanda Cardoso	anglais espagnol	Hans-Michael Herzog
2005				
Le Parc Lumière. Kinetic works by Julio Le Parc Zurich, Daros Latinamerica AG; Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2005	Hans-Michael Herzog	preface: H.-M. Herzog et Ruth Schmidheiny texte: Sebastian Lopez manifestes: Julio Le Parc entretien H.-M. Herzog avec : Julio le Parc	anglais espagnol	Hans-Michael Herzog (Felicitas Rausch)
The Hours. Visual Arts of Contemporary Latin America Zurich, Daros Latinamerica AG; Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2005		prologue: H.-M. Herzog et Ruth Schmidheiny textes: Sebastián Lopéz textes: Eug. Valdés Figueroa	anglais espagnol	Sebastián Lopéz
Fabian Marcaccio: Paintant Stories Documentos daros 1 (et catalogue) Zurich, Daros Latinamerica AG, 2005	Hans-Michael Herzog	entretien H.-M. Herzog avec : Fabian Marcaccio		Hans-Michael Herzog
2006				
Guerra y Pá. Symposium on the Social, Political and Artistic Situation of Colombia Documentos daros 2 Zurich, Daros Latinamerica AG, 2006	Eugenio Valdés Figueroa (conception: Herzog)	prologue: Eug. Valdés Figueroa Symposium: Mod: Sebastian Lopez Fernan E. Gonzalez Alfredo Molano Plinio Apuleyo Mendoza, William Ospina Oscar Munoz, Oswaldo Macia, Doris Salcedo, Rosemberg Sandoval	anglais portuguais espagnol	
Seduções. Valeska Soares, Ernesto Neto, Cildo Meireles Zurich, Daros Latinamerica AG; Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2006	Daros Latinamerica AG Hans-Michael Herzog Katrin Steffen	texte: Rodrigo Moura texte: Victor Zamudio-Taylor texte: Paulo Herkenhoff entretien H.-M. Herzog avec : Soares, Neto et Meireles	anglais portuguais espagnol	Hans-Michael Herzog

Titre et copyright	éditeur (s)	textes		langue	curateur (s)
Guillermo Kuitca. Das Lied von der Erde Zurich, Daros Latinamerica AG; Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2006	Daros Latinamerica AG Hans-Michael Herzog Katrin Steffen	entretien H.-M. Herzog avec : Guillermo Kuitca	artiste	anglais espagnol	Hans-Michael Herzog (Katrin Steffen)
2007					
Carlos Amoraes. Dark Mirror Zurich, Daros Latinamerica AG; Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2007	Daros Latinamerica AG Hans-Michael Herzog Katrin Steffen	entretien H.-M. Herzog avec : Carlos Amoraes	artiste	anglais espagnol	Hans-Michael Herzog (Katrin Steffen)
2008					
Face to Face Zurich, Daros Latinamerica AG; Zürich, Daros Services AG ; Ostfildern, Hatje Cantz, 2008	Daros Latinamerica AG Daros Services AG Hans-Michael Herzog Katrin Steffen	préface: H.-M. Herzog et Ruth Schmidheiny texte: Luis Camnitzer texte: Alexander Alberro	artiste historien	anglais espagnol	Hans-Michael Herzog (Katrin Steffen)
Painted! Guillermo Kuitca, Beate Günther et Richard Allen Morris Zurich, Daros Latinamerica AG; Zürich, Daros Services AG ; Ostfildern, Hatje Cantz, 2008	Daros Latinamerica AG Daros Services AG Hans-Michael Herzog Katrin Steffen	entretien H.-M. Herzog avec : Guillermo Kuitca	artiste	anglais allemand	Hans-Michael Herzog (Katrin Steffen)
2009					
FOR YOU / PARA USTED Daros Latinamerica AG, 2009	(Katrin Steffen) (Domingo E. Ramos)	commentaires: auteurs divers (introduction : non signé)		anglais	Hans-Michael Herzog (Katrin Steffen)
Antonio Dias: Anywhere Is My Land Zurich, Daros Latinamerica AG; Ostfildern, Hatje Cantz, 2009	Hans-Michael Herzog Katrin Steffen	prologue: Hans Michel Herzog texte: Sônia Salzstein entretien H.-M. Herzog avec : Antonio Dias	historienne artiste	anglais portuguais espagnol	Hans-Michael Herzog (Katrin Steffen)
2010					
Luis Camnitzer Zurich, Daros Latinamerica AG; Ostfildern, Hatje Cantz, 2010	Hans-Michael Herzog Katrin Steffen	préface: H.-M. Herzog préface: Deborah Cullen "Manifesto (s)" L. Camnitzer texte: Sabeth Buchmann texte: Antonio Eligio Fernández texte: Michael Glasmeier commentaires: Maren Welsch entretien H.-M. Herzog avec : Luis Camnitzer	cuatrice El Barrio artiste artiste, critique artiste	anglais espagnol	Hans-Michael Herzog (Katrin Steffen)
Al calor del pensamiento Madrid, Fundacion Banco Santander Zurich, Daros Latinamerica AG	Domingo Ramos Katrin Steffen	préface: Katrin Steffen commentaires: auteurs divers	curatrice	espagnol (anglais)	Katrin Steffen
2011					
Daros Latinamerica Zurich, Daros Latinamerica AG (brochure d'information)	Hans-Michael Herzog Miriam Mahler Katrin Steffen			allemand anglais	
Wifredo Díaz Valdéz Zurich, Daros Latinamerica AG, 2011	Hans-Michael Herzog Katrin Steffen	préface: H.-M. Herzog entretien H.-M. Herzog avec : Wifredo Díaz Valdéz	artiste	anglais espagnol	Hans-Michael Herzog (Katrin Steffen)

Tableau 20

Expositions et publications / Daros Collection - Daros Latinamerica

(Septembre 2011)

DAROS COLLECTION		DAROS LATINAMERICA	
expositions	publications	expositions / Zurich	publications
1999	Abstraction, Gesture, Ecriture: Paintings from the Daros Collection Zurich: Alesco; Zurich/Berlin/New York: Scalo		
2000	In the Power of Painting Feb 5 - Mai 19, 2000 Stockholm, Moderna Museet Louise Bourgeois: The Insomnia Drawings Tate Modern, Londres	In the Power of Painting Zurich: Alesco; Zurich/Berlin/New York: Scalo Louise Bourgeois: The Insomnia Drawings Zürich: Daros; New York: Peter Blum Edition; Zürich/Berlin/New York: Scalo	
2001	Warhol, Polke, Richter: In the Power of Painting May 4 - Sept 7, 2001 Daros Exhibitions, Zürich Nauman Kruger Jaar Oct. 26, 2001 - Mar. 3, 2002 Daros Exhibitions, Zürich	Warhol, Polke, Richter: In the Power of Painting 1 Zurich: Daros; Zurich/Berlin/New York: Scalo Nauman Kruger Jaar Edited by Daros Services, Zürich	
2002	Audible Silence: Cy Twombly at Daros May 3 - Sept 7, 2002 Daros Exhibitions, Zürich	Audible Silence: Cy Twombly at Daros Edited by Daros Services, Zürich	La Mirada. Looking at Photography in Latin America Today 25.10.2002 - 26.04.2003 (part I, II) Daros Exhibitions, Zürich La Mirada. Looking at Photography in Latin America Today Zürich: Edition Oehrli
2003	Brice Marden June 14, 2003 - Jan 4, 2004 Daros Exhibitions, Zürich	Brice Marden Edited by Daros Services, Zürich	
2004	Louise Bourgeois: Emotions Abstracted March 13 - Sept 12, 2004 Daros Exhibitions, Zürich	Louise Bourgeois: Emotions Abstracted Edited by Daros Services, Zürich and Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit	Cantos Cuentos Colombianos - Contemporary Colombian Art 30.10.2004 - 17.04.2005 (part I, II) Daros Exhibitions, Zürich Cantos Cuentos Colombianos - Contemporary Colombian Art Zurich: Daros Latinamerica AG; Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz
2005		Le Parc Lumière 04.06.2005 - 30.10.2005 Daros Exhibitions, Zürich Fabian Marcaccio: Paintant Stories 16.12.2005 - 23.04.2006 Daros Exhibitions, Zürich	Le Parc Lumière. Kinetic works by Julio Le Parc Zurich: Daros Latinamerica AG; Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Fabian Marcaccio: Paintant Stories Documentos daros 1 Zurich: Daros Latinamerica AG
2006			Guerra y Pá. Symposium on the Social, Political and Artistic Situation of Colombia Documentos daros 2 Zurich: Daros Latinamerica AG Seduções. Valeska Soares, Ernesto Neto, Cildo Meireles 09.06.2006 - 15.10.2006 Daros Exhibitions, Zürich Seduções. Valeska Soares, Ernesto Neto, Cildo Meireles Zurich: Daros Latinamerica AG; Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz

DAROS COLLECTION		DAROS LATINAMERICA	
expositions	publications	expositions / Zurich	publications
		Guillermo Kuitca Das Lied von der Erde 25.11.2006 - 18.03.2007 Daros Exhibitions, Zürich	Guillermo Kuitca. Das Lied von der Erde Zurich: Daros Latinamerica AG; Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz
2007		Carlos Amorales. Dark Mirror 05.05.2007 – 02.09.2007 Daros Exhibitions, Zürich	Carlos Amorales. Dark Mirror Zurich: Daros Latinamerica AG; Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz
		Face to Face The Daros Collections Part I: 05.10.2007 - 17.02.2008 Daros Exhibitions, Zürich	Face to Face Zurich: Daros Latinamerica AG; Zürich, Daros Services AG ; Ostfildern: Hatje Cantz, 2008
2008	Painted! New Acquisitions for the Daros Collections: Günther, Kuitca, Morris 18.10.2008 – 15.02.2009 Daros Exhibitions, Zürich	Painted! Beate Günther, Guillermo Kuitca, Richard Allen Morris Zurich: Daros Latinamerica AG; Zürich, Daros Services AG ; Ostfildern: Hatje Cantz, 2008	Face to Face The Daros Collections Part II: 14.03.2008 – 07.09.2008 Daros Exhibitions, Zürich
2009		FOR YOU / PARA USTED Tapes and Video Installations 25.04.2009 – 06.09.2009 Daros Exhibitions, Zürich	FOR YOU / PARA USTED Daros Latinamerica AG
		Antonio Dias: Anywhere Is My Land 17.10.2009 - 07.02.2010 Daros Exhibitions, Zürich	Antonio Dias: Anywhere Is My Land Zurich: Daros Latinamerica AG; Ostfildern: Hatje Cantz
2010		Luis Camnitzer 11.03.2010 - 04.07.2010 Daros Exhibitions, Zürich	Luis Camnitzer Zurich: Daros Latinamerica AG; Ostfildern: Hatje Cantz
2011		Nicola Constantino 05.03.2011 - 15.05.2011 Hubertus Exhibitions, Zürich	
		Wifredo Díaz Valdéz 27.08.2011 - 6.11.2011 Hubertus Exhibitions, Zürich	Wifredo Díaz Valdéz Zurich: Daros Latinamerica AG

Tableau 21

Prêts de Daros Latinamerica à d'autres institutions

(Juillet 2011)

année	titre de l'exposition	lieu	pays
2000			
1	Alfredo Jaar. The Silence. The Rwanda-Project 1994 - 2000	Musée International de La Croix-Rouge et du Croissant-Rouge	Genève, Switzerland,
2001			
2	Alfredo Jaar. Let There be Light – The Rwanda-Project 1994-2000	Badischer Kunstverein	Karlsruhe, Germany
2002			
3	Documenta 11	Museum Fridericianum	Kassel, Germany
4	Magische Expeditionen	Museum Folkwang	Essen, Germany
5	Mesoamérica. Oscilaciones y Artificios	Centro Atlántico de Arte Moderno	Las Palmas, Spain
6	Ana Mendieta. Body Tracks	Kunstmuseum Luzern	Luzern, Switzerland
2003			
7	Guillermo Kuitca. Obras 1982/2002	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía	Madrid, Spain
8	Ana Mendieta. Body Tracks	Fries Museum	Leeuwarden, Netherlands
9	Zoomorphia. María Fernanda Cardoso	Museum of Contemporary Art	Sydney, Australia
10	Waldemar Cordeiro, Antonio Dias, Wesley Duke Lee, Nelson Leirner. Aproximações do Espírito Pop 1963 - 1968	Museu de Arte Moderna de São Paulo	São Paulo, Brasil
11	Stretch	The Power Plant	Toronto, Canada
12	Me & More	Kunstmuseum Luzern	Luzern, Switzerland
13	Octava Bienal de La Habana	Fortaleza de San Carlos de la Cabaña	La Habana, Cuba
14	Valeska Soares	The Bronx Museum	New York, USA
15	Die Sehnsucht des Kartografen	Kunstverein Hannover	Hannover, Germany
2004			
16	Un artista del hambre	Museo de Arte Carrillo Gil	México D.F., Mexico
17	Être. Les droits de l'homme à travers l'art	Palais des Nations	Genève, Switzerland
18	Valeska Soares : Caprichos	MARCO	Monterrey, Mexico
19	Art i Utopia: L'action restreinte	Museu d'Art Contemporani de Barcelona	Barcelona, Spain
20	Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America	The Museum of Fine Arts	Houston, USA
21	Shanghai 5 Biennale. Techniques of the Visible	Shanghai Biennale	Shanghai, China
22	Cordially Invited, episode 3, Who if not we...?	BAK Basis voor actuele Kunst	Utrecht, Netherlands
23	Fabian Marcaccio. From Altered Paintings to Paintants	Kunstmuseum Liechtenstein	Vaduz, Liechtenstein
24	Arti & Architettura	Palazzo Ducale	Genova, Italy
2005			
25	Munch revisited. Edvard Munch und die heutige Kunst	Ausstellungshalle der Stadt Dortmund / Museum am Ostwall	Dortmund, Germany
26	Eco. Arte contemporáneo mexicano	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía	Madrid, Spain
27	L'action restreinte. Art et Poésie, l'effet Mallarmé	Musée des Beaux-Arts	Nantes, France
28	Fabian Marcaccio. From Altered Paintings to Paintants	DA2	Salamanca, Spain
29	Faites vos jeux! Kunst und Spiel seit Dada	Kunstmuseum Liechtenstein	Vaduz, Liechtenstein
30	La Biennale di Venezia. 51.	La Biennale di Venezia	Venecia, Italy
31	Tropical Abstraction	Stedelijk Museum Bureau Amsterdam	Amsterdam, Netherlands
32	Reflexiones Intimas	Kunsthalle Attersee	Attersee, Austria
33	DASSOLLKUNSTSEIN Vol. 4.	Fünf Galerien im Kunstverein Freiburg	Freiburg, Germany
34	TRAIT D'UNION 4 - VOIX OFF	Centre Régional d'Art Contemporain Languedoc-Roussillon	Sète, France
35	Faites vos jeux! Kunst und Spiel seit Dada	Akademie der Künste	Berlin, Germany
36	Aquí Colombia	Moctezuma - Zaragoza Latina	Zaragoza, Spain
37	Utopia. Festival Beeldenstorm	Buda Kunstencentrum	Kortrijk, Belgium
38	Time Lines	Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen	Düsseldorf, Germany

année	titre de l'exposition	lieu	pays
2006			
39	The Politics of Fear. Juan Manuel Echavarría, Bocas de Ceniza	Tufts University Art Gallery	Medford, USA
40	Ars 06 - Sense of the Real	Kiasma	Helsinki, Finland
41	Espaço Aberto / Espaço Fechado: Sites for sculpture in modern Brazil	Henry Moore Institute	Leeds, United Kingdom
42	Biennale cuvée: Weltauswahl der Gegenwartskunst	O.K Centrum für Gegenwartskunst	Linz, Austria
43	Faites vos jeux! Kunst und Spiel seit Dada	Museum für Gegenwartskunst	Siegen, Germany
44	Hojas de Vida. Rosemberg Sandoval	Museo Jacobo Borges	Caracas, Venezuela
45	Why to Fear the Future? Carlos Amorales	Museo Universitario de Ciencias y Arte MUCA	México D.F., Mexico
46	The Expanded Eye. Stalking the Unseen	Kunsthaus Zürich	Zürich, Switzerland
47	Play! The Art of the Game	Cobra Museum voor Moderne Kunst	Amstelveen, Netherlands
48	Ideal City/Invisible Cities	Biuro Wystaw Artystycznych - Galeria Zamojska	Zamosc, Poland
49	Autopoesis	Slovak National Gallery	Bratislava, Slovakia
50	Die Kunst erlöst uns von gar nichts	ACC Galerie	Weimar, Germany
51	Tania Bruguera. Installation	Kunsthalle zu Kiel	Kiel, Germany
52	Gego. Defying Structures	Fundação de Serralves, Museu de Arte Contemporânea	Porto, Portugal,
53	Voices of Silence	Herzliya Museum of Contemporary Art	Herzliya, Israel,
54	Ideal City / Invisible Cities	Brandenburgischer Kunstverein Potsdam	Potsdam, Germany,
55	Casa abierta / Open House	Argentine Embassy, London	London, UK,
56	Miguel Rio Branco. Out of Nowhere	Groninger Museum	Groningen, Netherlands,
57	Gego. Defying Structures	MACBA - Museu d'Art Contemporani de Barcelona	Barcelona, Spain,
58	Cacao & Co	Musée de Carouge	Carouge, Switzerland,
59	FIAC 2006	Jardin des Tuileries,	Paris, France,
60	Noticias del Filibustero	Museo de Formas, Espacios y Sonidos	San José, Costa Rica
2007			
61	System Error: War is a Force that gives us Meaning	Palazzo delle Papesse	Siena, Italy
62	Plastic. Une proposition de John Tremblay	Cabinet d'arts graphiques	Genève, Switzerland
63	Op Art	Schirn Kunsthalle	Frankfurt, Germany
64	Turbulence	Art Gallery Toi o Tamaki	Auckland, New Zealand
65	L'oeil-écran ou la nouvelle image	Casino Luxembourg, Forum d'Art Cont.	Luxembourg
66	Documenta 12	Museum Fridericianum	Kassel, Germany
67	Step by Step	Gotlands Museum	Visby, Sweden,
68	There is no border	Galerie im Taxispalais	Innsbruck, Austria
69	Viva la Muerte	Kunsthalle Wien	Wien, Austria
70	Machine-Raum. Biennale for Video Art and Digital Culture	Vejle Kunstmuseum	Vejle, Denmark
71	Projections	Le 10neuf Centre Régional d'Art Contemporain	Montbéliard, France
2008			
72	Impermanent Markings	Pratt Institute	New York, USA
73	Viva la Muerte	CAAM - Centro Atlántico de Arte Moderno	Gran Canaria, Spain
74	Lugares comunes. La experiencia colectiva en el vídeo latinoamericano	Centro José Guerrero-Diputación de Granada	Granada, Spain
75	Planetary Consciousness	Kunstraum der Leuphana Universität Lüneburg	Lüneburg, Germany
76	That Was Then... This Is Now	P.S. 1 Contemporary Art Center	New York, NY, USA
77	Darkside. Fotografische Begierde und fotografierte Sexualität	Fotomuseum Winterthur	Winterthur, Switzerland
78	(In)formed by Color: Carlos Cruz-Diez	Americas Society	New York, USA
79	Variation 1	Konzerthaus Wien	Wien, Austria
80	Alfredo Jaar. It is difficult	Spazio Oberdan and Hangar Bicocca	Milan, Italy
81	Wie Du Mir – Gegenbilder für transkulturelles Denken und Handeln	Kulturzentrum bei den Minoriten	Graz, Austria

année	titre de l'exposition	lieu	pays
82	Cildo Meireles	Tate Modern	London, UK
83	Kopf an Kopf - Politikerportraits	Museum für Gestaltung	Zürich, Switzerland
84	Objects of Value	Miami Art Museum	Miami, USA
85	Blickmaschinen oder wie Bilder entstehen	Museum für Gegenwartskunst	Siegen, Germany
86	Heavy Metal. Die unerklärbare Leichtigkeit eines Materials	Kunsthalle zu Kiel	Germany
<hr/>			
2009			
87	Yishai Jusidman: Paintworks	Museo Amparo	Puebla, México
88	Hot Spots	Kunsthau Zürich	Switzerland
89	Cildo Meireles	MACBA - Museu d'Art Contemporani	Barcelona, Spain
90	1968. Die grosse Unschuld	Kunsthalle Bielefeld	Germany
91	Yishai Jusidman: Paintworks	MAM - Museo de Arte Moderno	México D.F., Mexico
92	Darkside II	Fotomuseum Winterthur	Winterthur, Switzerland
93	Les Espaces de l'image.	Le Mois de la Photo à Montréal	Montréal, Canada
94	Colombia contemporánea	Artlink, Buncrana, Co. Donegal,	Republic of Ireland
95	Everything. Guillermo Kuitca	Miami Art Museum	Miami, USA
96	Colombia contemporánea.	University of Limerick	Republic of Ireland
97	Los Impolíticos	PAN Palazzo delle Arti Napoli	Naples, Italy
<hr/>			
2010			
98	Tania Bruguera. On the Political Imaginary	Neuberger Museum of Art	Purchase College, State University of New York, NY, USA, Wien, Austria
99	Tropicália	Kunsthalle Wien	Wien, Austria
100	Pra Começo de Século	Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura	Fortaleza, Brazil
101	Everything. Guillermo Kuitca.	Albright-Knox Art Gallery	Buffalo, NY, USA,
102	Everything. Guillermo Kuitca.	Walker Art Center	Minneapolis, MN, USA,
103	O Desejo da Forma – Das Verlangen nach Form	Akademie der Künste	Berlin, Germany
104	VIBRACIÓN. Moderne Kunst aus Lateinamerika. The Ella Fontanals-Cisneros Collection	Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland	Bonn, Germany
105	Shadow Dance	KADe - Kunsthall in Amersfoort	Amersfoort, Netherlands
106	29th Bienal de São Paulo	Biennial Pavilion	São Paulo, Brazil
107	Nuit Blanche	Place du Trocadero	Paris, France
108	Everything. Guillermo Kuitca.	Hirshorn Museum	Washington, DC, USA
109	Hareng Saur: Ensor and Contemporary Art	MSK - Museum of Fine Arts	Ghent, Belgium
110	Contemporary Latin American Video Art:	City Gallery	Wellington, New Zealand
<hr/>			
2011			
111	Universo vídeo. Historias fugaces	LABoral Centro de Arte y Creación Industrial	Gijón, Spain
112	Peau	Fondation Claude Verdan	Lausanne, Switzerland,
113	Utopizar la utopía	Corp Banca Centro Cultural	Caracas, Venezuela,
114	Fetisch Auto. Ich fahre, also bin ich	Museum Tinguely	Basel, Switzerland,
115	Music stands still. Jorge Macchi	SMAK - Museum of Contemporary Art	Gent, Belgium,
116	Humberto Vélez Aesthetics of Collaboration	AGYU - The Art Gallery of York University	Toronto, Canada,
117	A l'eau - Aquarelle heute	Kunsthau CentrePasquArt	Biel, Switzerland,
118	29a Bienal de São Paulo	Museu de Arte Moderna da Bahia	Salvador, Brazil,
119	Crisiss. América Latina, arte y confrontación 1910-2010	Museo del Palacio de Bellas Artes	México D.F., Mexico,
120	Carlos Cruz-Diez. Color in Time and Space	MFAH - The Museum of Fine Arts, Houston	Houston, TX, USA,
121	Complemental	DiabloRosso	Panamá, Panama,
122	29a Bienal de São Paulo	Palácio das Artes	Belo Horizonte, Brazil,

Tableau 22

Team

(Juillet 2011)

Daros Latinamerica AG

Directeur et curateur principal	Dr. Hans-Michael Herzog
Administrateur	Romi Zimmermann
Responsable de la collection	Felicitas Rausch
Curatrice	Katrin Steffen
Curateur technique	Käthe Walser
Coordination / Projects	Melanie Zraggen
Public Relations / Photo Archive	Miriam Mahler
Bibliothèque	Regina Vogel Barbara Buchter
Publications	Domingo Eduardo Ramos
Collection / Photo Archive	Miranda Fuchs
Administration	Nadja Graf
Logistique	Eva Armbruster
Comptabilité	Heidi Reiser

Conseil de direction	Dr. Peter Fuchs (directeur) Ruth Schmidheiny Christian Verling
-----------------------------	----------------------------------------------------------------------

Casas Daros Rio

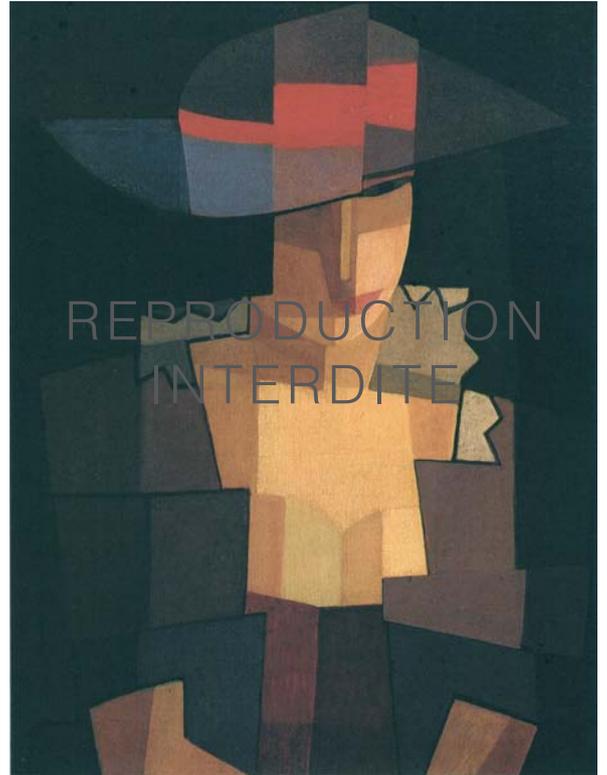
Responsable / Pédagogie	Eugenio Valdés Figueroa (Cuba)
Relations publiques	Isabella Rosado Nunes (Brésil)

ILLUSTRATIONS

Période du modernisme latino-américain (1920 et 1930)



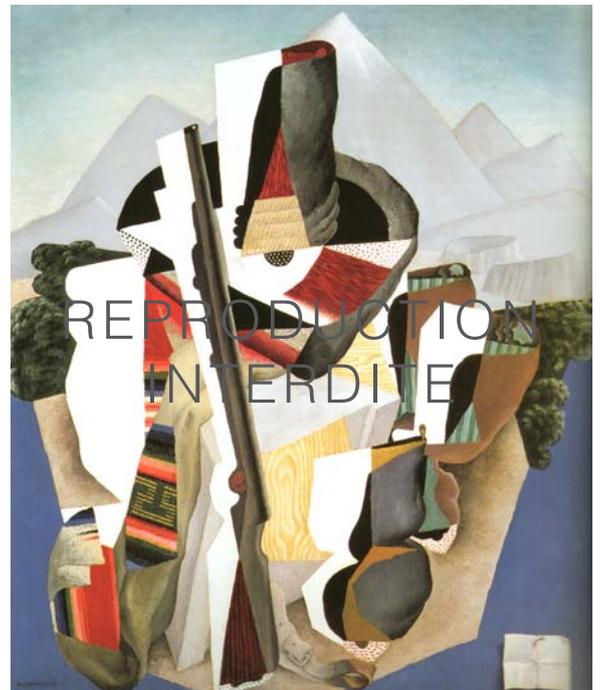
01. Rafael Barradas, *Estudio*, 1911, huile sur cardboard, 46 x 54 cm, Museo Nacional de Artes Plásticas, Montevideo (Ades, 1989)



02. Emilio Pettoruti, *Pensierosa*, 1920, huile sur toile, 64 x 49 cm, collection privée, Buenos Aires (Sullivan, 1996)



03. Tarsila do Amaral, *Estation centrale de Brésil*, 1924, huile sur toile, 142 x 126.8 cm, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (Ades, 1989)



04. Diego Rivera, *Paysage zapatiste. La guerrilla*, 1915, Museo de Arte Moderno, Mexico City (Ades, 1989)



05. Roberto Matta Echaurren, *L'invasion de la nuit*, 1941, huile sur toile, 96.5 x 152.7 cm, San Francisco Museum of Modern Art (Ades, 1989)



06. Rufino Tamayo, *Femme ataquée par un étrange oiseau*, 1947, huile sur toile, 177.8 x 127.3 cm, The Museum of Modern Art, New York (Ades, 1989)

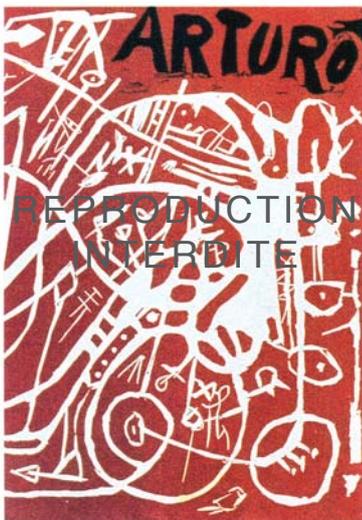


07. Wilfredo Lam, *La jungle*, 1943, huile sur papier, 239.4 x 229.9 cm, The Museum of Modern Art, New York (Sullivan, 1996)



08. Xul Solar (Alejandro Solari), *Danza sagrada*, 1925, aquarelle sur carton, 25 x 31 cm, collection Mario et Jorge Helft, Buenos Aires (Ades, 1989)

Période de l'Avant-garde latino-américaine (1940 et 1950)



09. Maldonado, Couverture de la revue Arturo, 1944 (Ades, 1989)



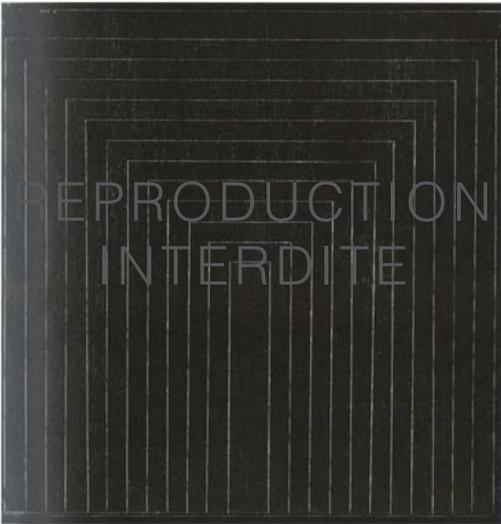
10. Joaquín Torres-García, *Pachamama*, c. 1942, huile sur bois, 76.1 x 85.1 cm, collection Cecilia de Torres, New York (Ades, 1989)



11. Carmelo Arden Quin, *Niory*, 1948, huile sur bois, 90 x 65 cm, Collection de l'artiste (Ades, 1989)



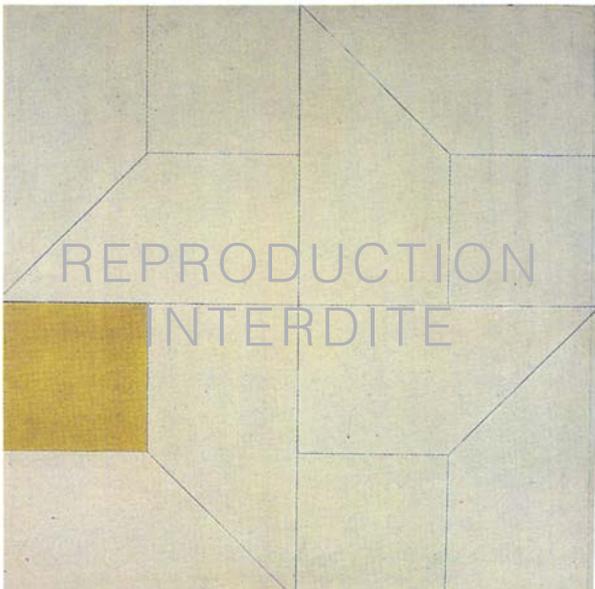
12. Raul Lozza, *Rélief*, 1945, huile sur bois, 42 x 57 cm, Galerie von Bartha, Basel (Sullivan, 1996)



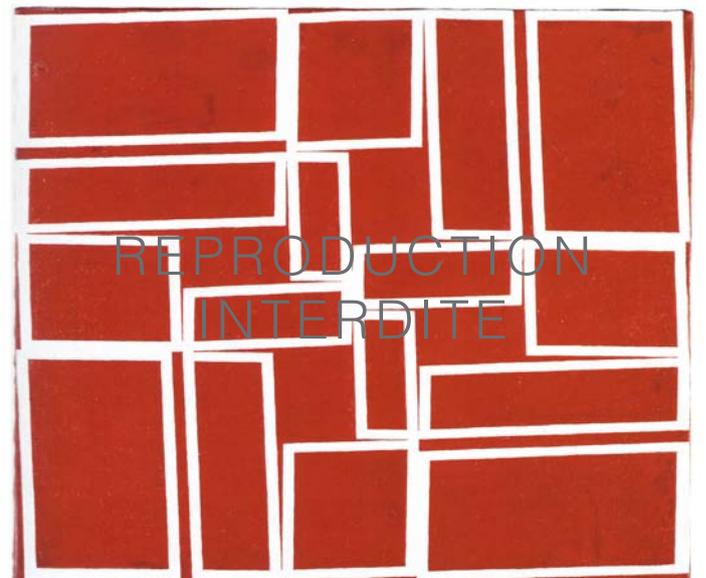
13. Lygia Pape, *Tecelares*, 1958, bois, 23 x 23 cm, (Sullivan, 1996)



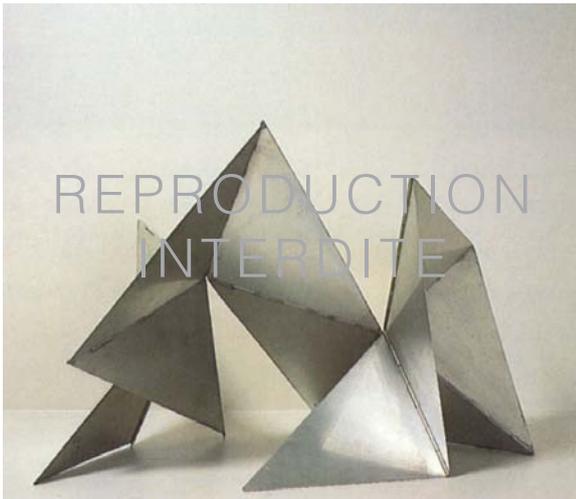
14. Waldemar Cordeiro, *Mouvement*, 1951, tempera sur toile, 90.1 x 95.3 cm, Museu de Arte contemporânea da Universidade de São Paulo (Sullivan, 1996)



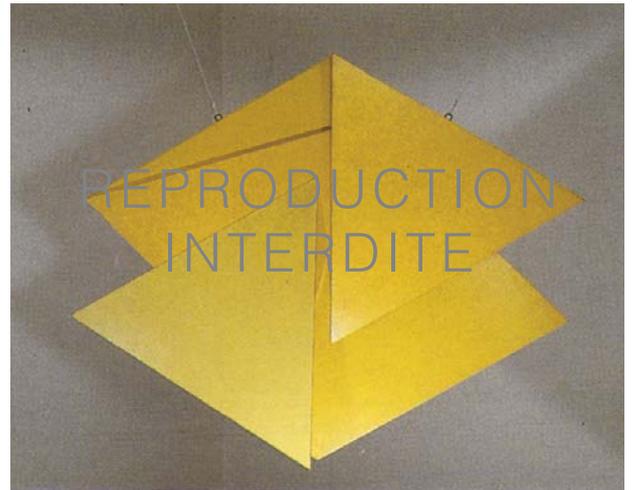
15. Lygia Clark, *Rélief peint avec carré jaune*, 1957, 75 x 75 cm, Collection Jean Boghici (Ades, 1989)



16. Hélio Oiticica, *White Crossing Red-Metaschem*, 1958, huile sur toile, 51 x 60 cm, Collection Fulvia et Adolpho Leiner, São Paulo (Ades, 1989)



17. Lygia Clark, *Bicho : Double crab*, 1961, aluminium, 53 x 59 x 53 cm, Pinacoteca do Estado, São Paulo (Sullivan, 1996)



18. Hélio Oiticica, *Rélief espacial (jaune)*, c 1960, bois peint, 98 x 121 x 20 cm, Projet Hélio Oiticica, Rio de Janeiro (Ades, 1989)

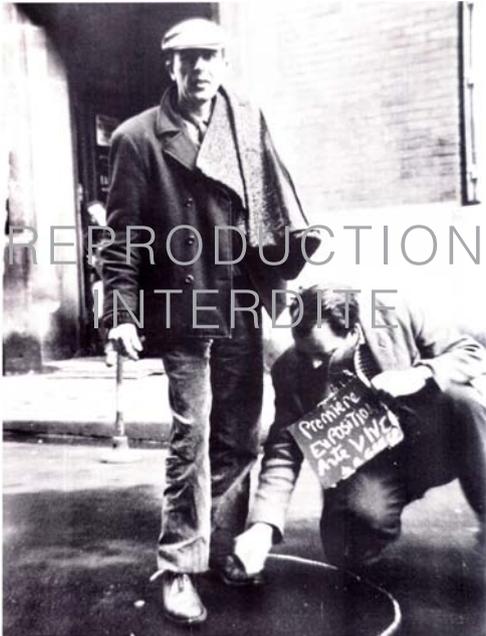


19. Carlos Cruz-Diez, *Psychromy No. 42*, 1961, carton et bois, 31 x 31 cm, collection Jesús Rafael Soto (Ades, 1989)

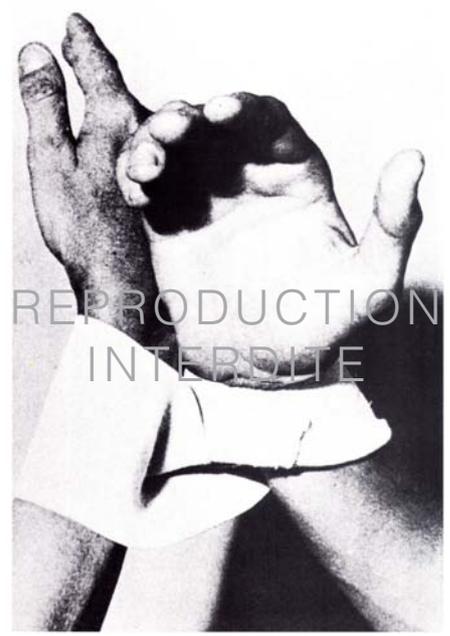


20. Jesús Rafael Soto, *Première vibration*, 1957, carton et métal, 50 x 50 cm, collection de l'artiste (Ades, 1989)

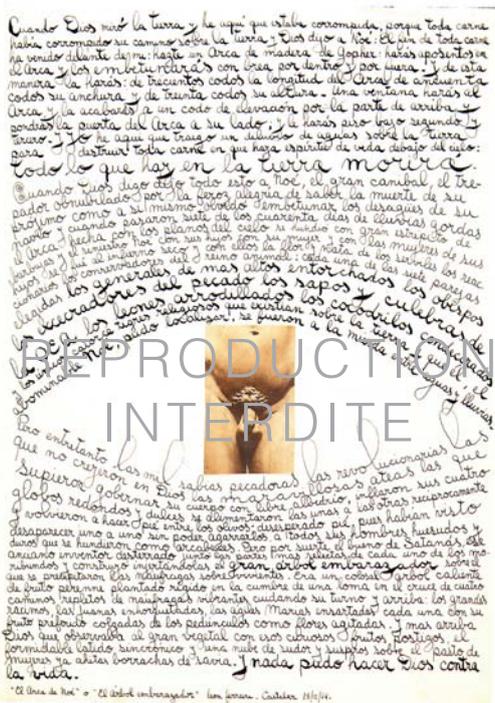
« Conceptualisme latino-américain » (1960 et 1970)



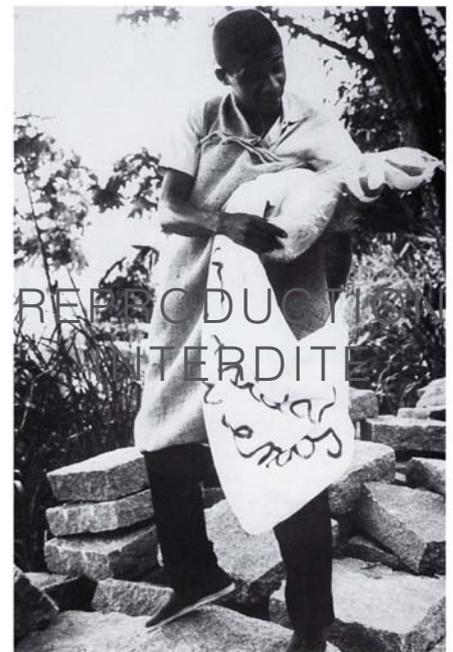
21. Alberto Greco, *Vivo dito* (série), 1962, document photographique, 20 x 15 cm, (Camnitzer, Farver, Weiss, 1999)



22. Lygia Clark, *Dialogo (Dialogue of Hands)*, 1966, bande élastique amovible, dimensions variables (reconstruction), State of Lygia Clark, Rio de Janeiro (Camnitzer, Farver, Weiss, 1999)



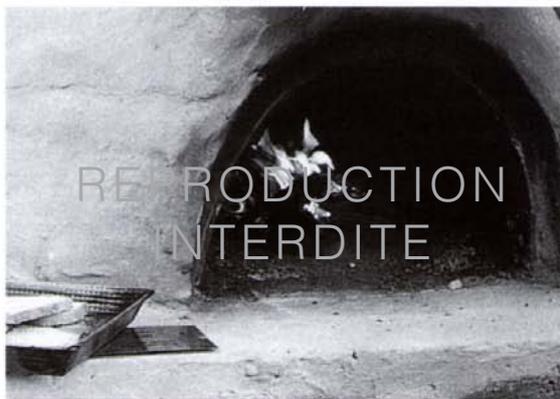
23. Léon Ferrari, *El arca de Noé o El arbol embarazador*, 15.2.1964, papier, photographie, encre, 42 x 32 cm, collection de l'artiste (Camnitzer, Farver, Weiss, 1999)



24. Hélio Oiticica, *Parangolé, Nildo of Mangueira with P-16 Cape 12, «On adversity we Thrive»*, 1967, acrilique, plastique, journaux, pigments, 140 x 60 x 12 cm (reconstruction), (Camnitzer, Farver, Weiss, 1999)



25. Antonio Dias, *Oppressor/Oppressed*, 1968, bois, formica, graisse synthétique et linoleum, 8 x 32 x 32 cm, collection de l'artiste (Camnitzer, Farver, Weiss, 1999)



26. Victor Grippo, *Construcción de un horno popular para hacer pan* (construction d'un four à pain rural), 1972, document photographique, 27.9 x 35.6 cm, collection de l'artiste (Camnitzer, Farver, Weiss, 1999)

Œuvres de la collection Daros Latinamerica

Art concret et géométrie abstraite, 1940 et 1960



27. Joaquín Torres-García, *Formas anímicas en rojo y negro*, 1938, tempera on cardboard, 80.7 x 50.8 cm, Daros Latinamerica Collection, Zürich



28. María Freire, *Escultura*, 1953, painted wood, approx. 73 x 77 x 69 cm, Daros Latinamerica Collection, Zürich



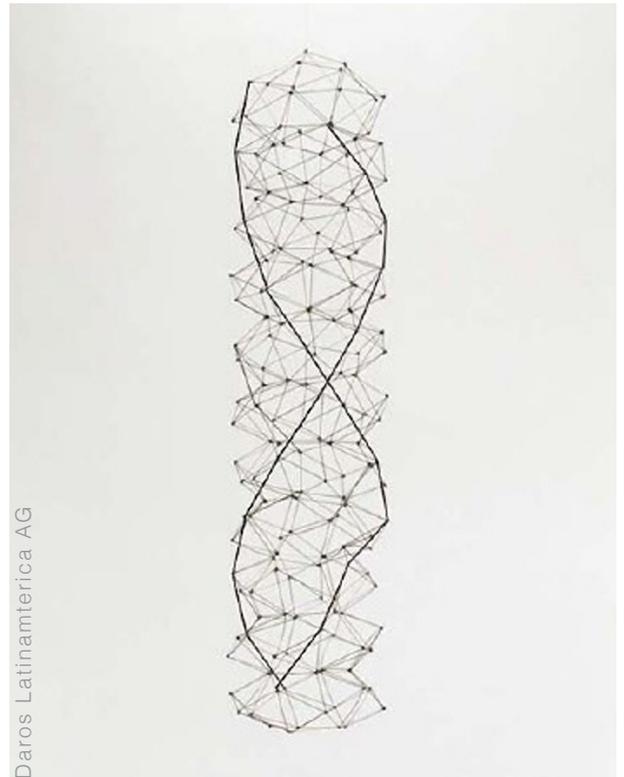
29. Enio Iommi, *Construcción espacial*, 1947, painted wood, approx. 96 x 62.5 x 44 cm, Daros Latinamerica Collection, Zürich



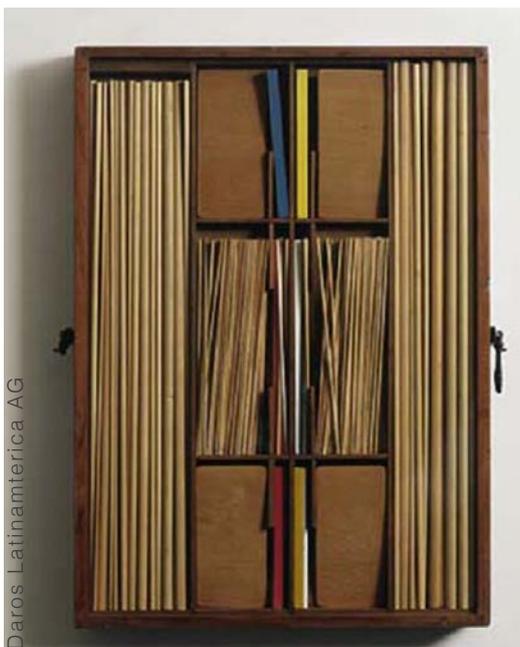
30. Gyula Kosice, *Röyi*, 1944-1952 (?), wood, approx. 102 x 82.5 x 15.5 cm, Daros Latinamerica Collection, Zürich



31. Carlos Cruz-Diez, *Fisicromía 2*, 1959, cardboard, casein (Plaka) mounted on plywood with wood strip frame, 100.9 x 50.8 x 5.6 cm, Daros Latinamerica Collection, Zürich



32. Gego (Gertrud Goldschmidt), *Tronco N.2*, 1975 (approx.), stainless steel and bronze, approx. 144 x 30.5 x 35 cm, Daros Latinamerica Collection, Zürich



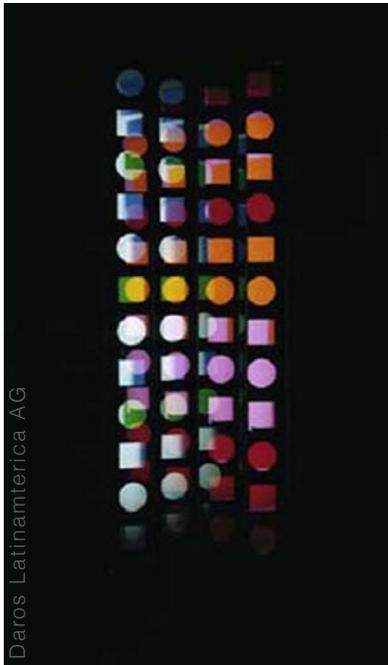
33. Nelson Ramos, *Reversible*, 1978, wooden box, wood, painted wood, glass and cast iron, 53.4 x 41 x 5.5 cm, Daros Latinamerica Collection, Zürich



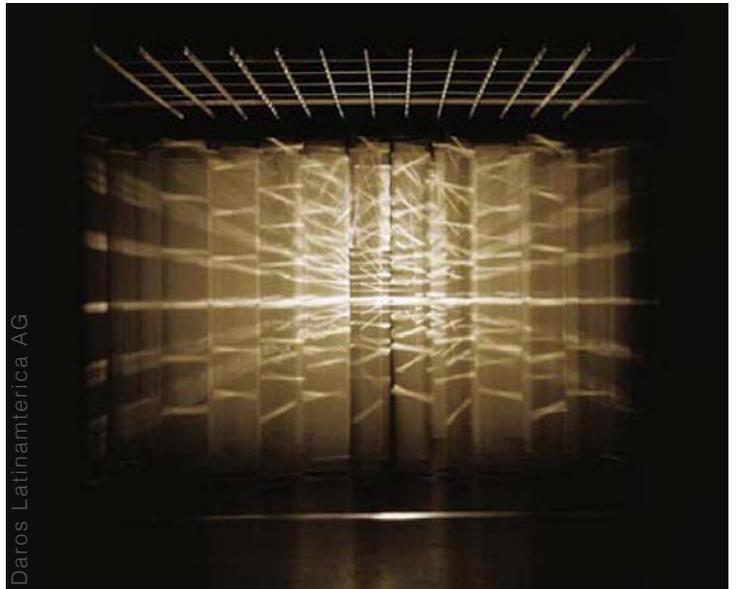
34. Mira Schendel, *Objeto gráfico*, 1967/1968, oil on rice paper, 100 x 100 cm, Daros Latinamerica Collection, Zürich

Œuvres de la collection Daros Latinamerica

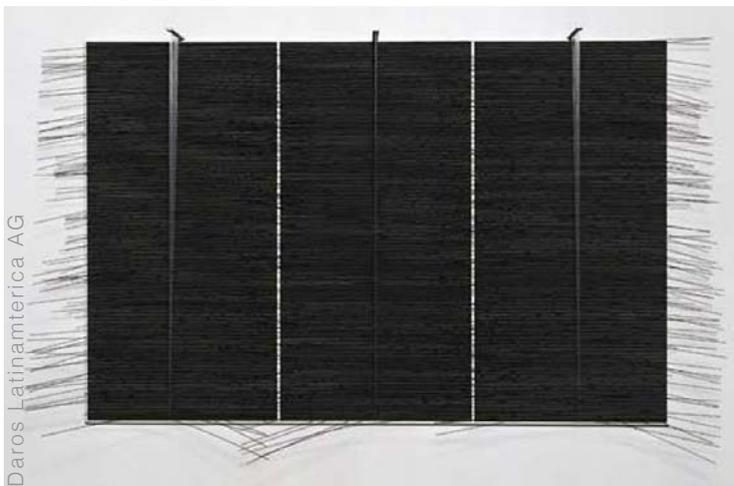
Art concret, art cinétique et livre objet, 1960 et 1970



35. Julio Le Parc, *Boîte-lumière*, 1960/1971, painted wood, acrylic glass, plastic, colored filter, metal springs and light, 140 x 122 x 26.5 cm, Daros Latinamerica Collection, Zurich



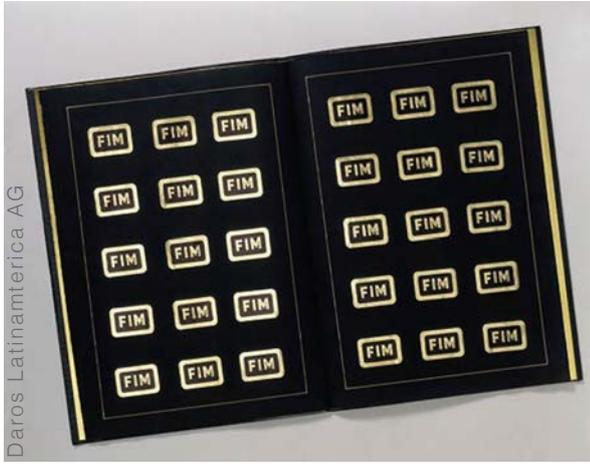
36. Julio Le Parc, *Lumière en vibration*, 1968, painted wood, 111 plastic net curtains and nylon thread, painted metal, motor and light, approx. 308 x 400 x 350 cm, Daros Latinamerica Collection, Zürich



37. Jesús Rafael Soto, *Tríptico horizontal negro*, 1977, painted wood, metal, nylon and painted metal, approx. 142 x 275 x 75 cm, Daros Latinamerica Collection, Zürich



38. Jesús Rafael Soto, *Rojo, negro y vibración*, 1969, painted wood, metal, nylon and painted metal, 169 x 130 x 53 cm, Daros Latinamerica Collection, Zürich



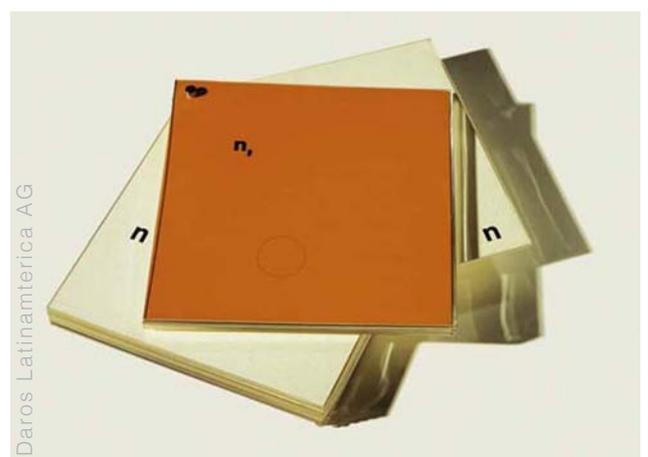
39. Waltercio Caldas, *O colecionador*, 1974, artificial leather box, paper, adhesive labels and pen, 1 x 46 x 66 cm, Daros Latinamerica Collection, Zürich



40. Waltercio Caldas, *Aparelhos*, 1979, 5.5 x 27 x 23.5 cm, Daros Latinamerica Collection, Zürich



41. Mira Schendel, *Untitled*, 1971-1972, acrylic glass, paper, black ink on paper, 6.8 x 31.2 x 31 cm, Daros Latinamerica Collection, Zürich



42. Mira Schendel, *Untitled*, 1971, acrylic glass, paper, black ink and adhesive letters on paper, 8.5 x 32 x 32 cm, Daros Latinamerica Collection, Zürich

Œuvres de la collection Daros Latinamerica

Influence conceptuelle et pop-art, dès 1960 à 1980



43. Nelson Leirner, *Responda ... se puder*, 1965, oil on composition board, brass, masonite, cardboard, ink and aluminum, 111.5 x 111.5 x 6.5 cm, Daros Latinamerica Collection, Zürich



44. Antonio Dias, *Jogo da náusea*, 1964, oil and acrylic on cushioned canvas, 60 x 60 x 8 cm, Daros Latinamerica Collection, Zürich



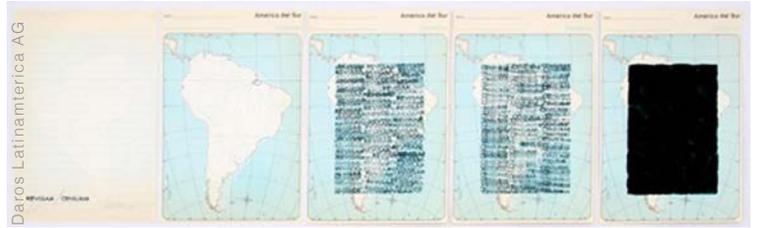
45. Antonio Caro, *Colombia*, (original 1976?) 2010, polyurethan varnish on metal, 100.4 x 140.4 x 2.6 cm, Daros Latinamerica Collection, Zürich



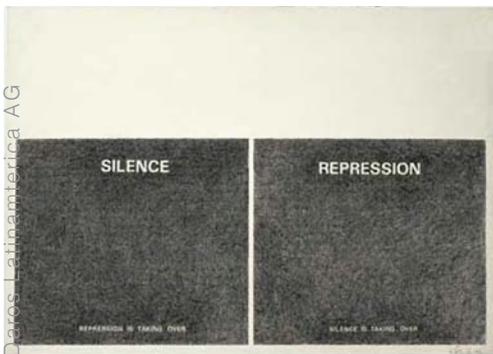
46. Cildo Meireles, *Inserções em circuitos ideológicos: I - Projeto Coca-Cola*, 1970, Coca-Cola bottles, transferred text, 24.5 x 6 x 6 cm each, Daros Latinamerica Collection, Zürich



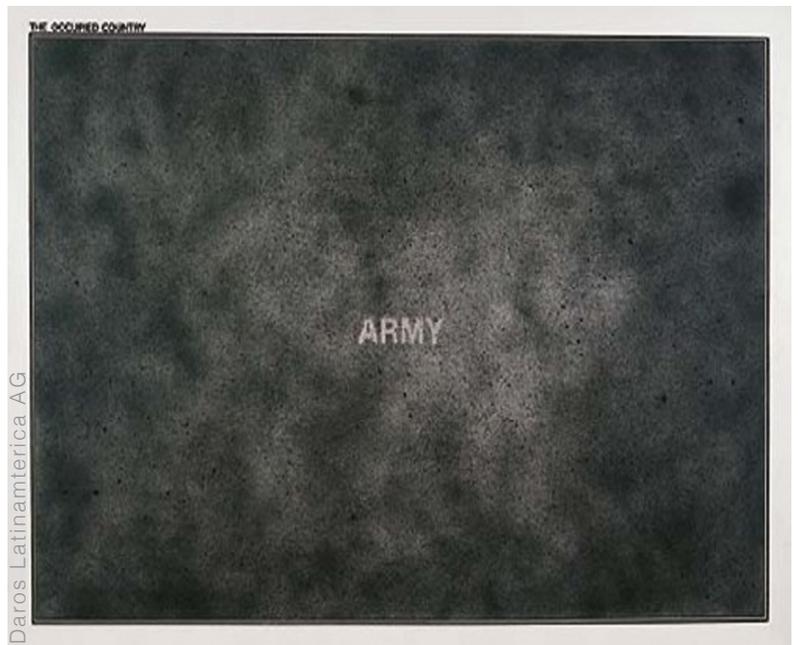
47. Antonio Dias, *History*, 1968, PVC, earth, dust and debris, 6.5 x 39.7 x 38.5 cm, Daros Latinamerica Collection, Zürich



48. Horacio Zabala, *Revisar/Censurar*, 1974, 5 parts: ink on printed maps, approx. 21.5 x 15.5 cm each, Daros Latinamerica Collection, Zürich



49. Luis Camnitzer, *Silence / Repression* [*Stille / Repression*], 1976, Black ink on paper, 49.8 x 70 cm, Daros Latinamerica Collection, Zürich



50. Antonio Dias, *The Occupied Country*, 1970, Acrylic on canvas, 130 x 195.5 cm, Daros Latinamerica Collection, Zürich

Œuvres de la collection Daros Latinamerica

Photographie des années 1980



51. Mario Cravo Neto, *Sacrificio V*, 1989, selenium toned print on Ilford fiber base paper, 96.5 x 96.5 cm, Daros Latinamerica Collection, Zürich



52. Marcos López, *Gigí*, 1986, B/w gelatin silver print on Ilford Fiber Paper Multigrade, 50.1 x 50.3 cm, Daros Latinamerica Collection, Zürich



53. Rosângela Rennó, *Untitled (Tattoo 3)*, 1997, digital Iris print, 111 x 81 cm, Daros Latinamerica Collection, Zürich

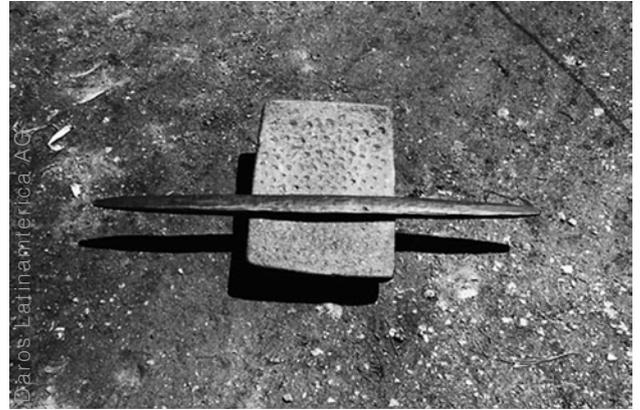


54. Paz Errázuriz, *Evelyn I*, 1987, gelatin silver print on fiber base paper, 30.6 x 43 cm, Daros Latinamerica Collection, Zürich

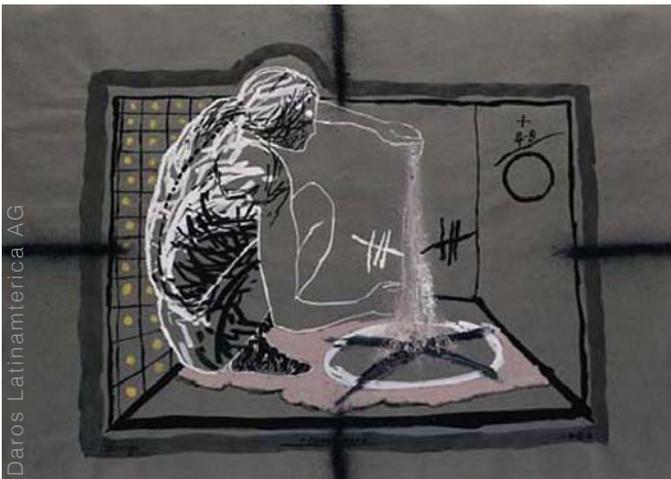
Œuvres de la collection Daros Latinamerica
 (travaux inspirés par de croyances et de rites ancestraux)



55. Marta María Pérez Bravo, *Protección*, 1990, gelatin silver print, 51 x 40.5 cm, Daros Latinamerica Collection, Zürich



56. Maruch Sántiz Gómez, *Smetz'ul muk'tik bot*, 1994, Gelatin silver print and text in passe-partout, 78 x 64 cm, Daros Latinamerica Collection, Zürich



57. Santiago Rodríguez Olazábal, *Ceremonia*, 1991, gouache on paper, 49.5 x 70 cm, Daros Latinamerica Collection, Zürich



58. Belkis Ayón, *La familia*, 1991, collograph on Velin paper (6 parts), 244.7 x 139.5 cm, Daros Latinamerica Collection, Zürich

Œuvres de la collection Daros Latinamerica

A partir des années 1980



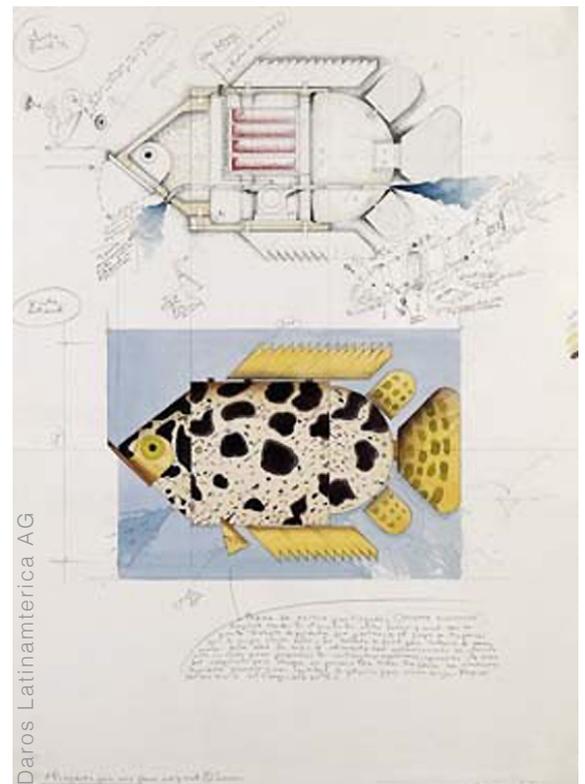
59. Marta Minujín, *Mitos populares desmitificándose*, 1986, ink, pencil, graphite and felt pen on transparent paper, 69.3 x 99.3 cm, Daros Latinamerica Collection, Zürich



60. Guillermo Kuitca, *Untitled*, 1985, colored pencil on paper, 22 x 27.9 cm, Daros Latinamerica Collection, Zürich



61. León Ferrari, *Espectadores*, 1981/2003, blueprint, 94.7 x 95.3 cm, Daros Latinamerica Collection, Zürich

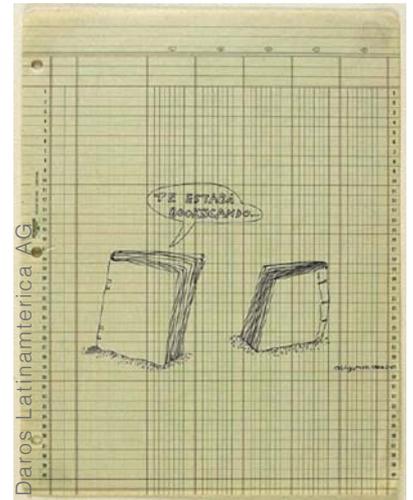


62. Luis Fernando Benedit, *“Proyecto para una pecera artificial I”*, 1974, pencil, color pencil and watercolor on paper, 70.5 x 50 cm, Daros Latinamerica Collection, Zürich



Daros Latinamerica AG

63. Guillermo Kuitca, *Untitled (Baroque Theatre)*, 1997, mixed media on canvas, 159 x 202 x 4 cm, Daros Latinamerica Collection, Zürich



Daros Latinamerica AG

64. Tonel, *Chiste con libros (al cual se añaden, un tanto colateralmente, ciertos elementos transculturales)* ("Te estaba bookscando"), 1988, ink on accountant's book paper mounted on paper, 28.1 x 21.6 cm, Daros Latinamerica Collection, Zürich



Daros Latinamerica AG

65. Carlos Amorales, *From The Bad Sleep Well #11*, 2004, oil on canvas, 150 x 200 x 2 cm, Daros Latinamerica Collection, Zürich



Daros Latinamerica AG

66. Los Carpinteros, *La entrada de la bahía (modelo a escala)*, 1996, watercolor and pencil on paper, 56 x 75.8 cm, Daros Latinamerica Collection, Zürich



67. Ivan Capote, *Dislexia*, 2003/2006, Acrylic on canvas, 200 x 140 x 3.5 cm, Daros Latinamerica Collection, Zürich



68. Luis Camnitzer, *El viaje*, 1991, engraved knives and Christmas ornaments, approx. 13 x 176 x 30.5 cm, Daros Latinamerica Collection, Zürich



69. Fernando Arias, *Crisi's*, 2004, bronze, 60 x 83.5 x 1.5 cm, Daros Latinamerica Collection, Zürich



70. Priscilla Monge, *Boomerangs*, 1998-2000, engraved marble, 9 parts: 20.5 x 40.3 x 2 cm each, Daros Latinamerica Collection, Zürich



71. Betsabeé Romero, *Ayate Car*, 1997, 1955 Ford Victoria, Ayate fabric, oil paint and dried roses, approx. 152 x 488 x 183 cm, Daros Latinamerica Collection, Zürich



72. Nadín Ospina, *Vasija zoomorfa*, 2001, polychrome ceramic, 27.5 x 27 x 23 cm, Daros Latinamerica Collection, Zürich



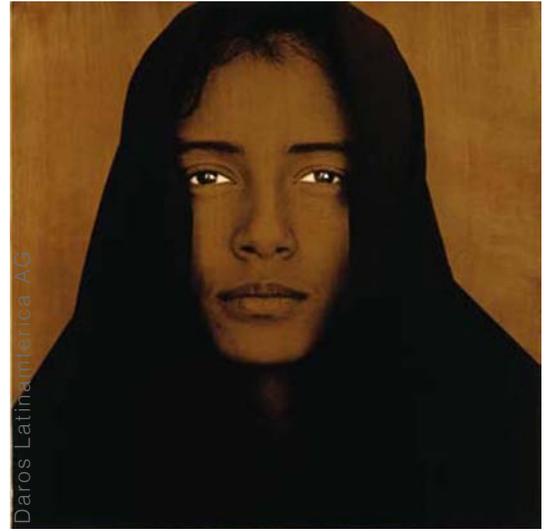
73. Doris Salcedo, *Untitled*, 1998, wood, concrete and metal, 202.5 x 125.5 x 51.4 cm, Daros Latinamerica Collection, Zürich



74. Nicola Costantino, *Cartera de tetillas masculinas*, 2000, silikon und Leder, 15.5 x 16 x 8 cm, Daros Latinamerica Collection, Zürich



75. Nicola Costantino, *Nicola y su doble. Vestidor*, 2010, inkjet print on Epson Luster, 181 x 131 cm, Daros Latinamerica Collection, Zürich



76. Luis González Palma, *El Silencio*, 1998, hand-painted gelatin silver print, 100 x 99.6 cm, Daros Latinamerica Collection, Zürich



77. Vik Muniz, *Toy Soldier*, 2003, cibachrome, 234.5 x 182.5 cm, Daros Latinamerica Collection, Zürich



78. Miguel Ángel Rojas, *DAVID No. 5*, 2005, color gelatin silver print, 199.5 x 100 cm, Daros Latinamerica Collection, Zürich



79. Donna Conlon, *Coexistencia*, 2003, single channel video, 5:26 min, color, sound, Daros Latinamerica Collection, Zürich



80. Lenora de Barros, *Não quero nem ver*, 2005, four channel video installation, 1:00 min, 4:04 min, 9:50min and 0:59 min, color, sound, Daros Latinamerica Collection, Zürich



81. Alexander Apóstol, *El silencio*, 2003, two channel video installation, 3:30 min, b/w, sound, Daros Latinamerica Collection, Zürich



82. José Alejandro Restrepo, *Musa paradisiaca*, 1996, media art installation, approx. 300 x 1300 x 500 cm ; video: 10:00 min, b/w, sound; poster: 154.5 x 127 cm, Daros Latinamerica Collection, Zürich

Œuvres de la collection Daros Latinamerica (quelques œuvres «stars»)



83. Oscar Muñoz, *Aliento*, 1996-2002, grease photoserigraph on steel disks, 20.2 cm each, Daros Latinamerica Collection, Zürich



84. Oscar Muñoz, *Retrato*, 2003, single channel video, 29:51 min, color, silent, Daros Latinamerica Collection, Zürich



85. Juan Manuel Echavarría, *Guerra y pa'*, 2001, single channel video, 9:00 min, color, sound, Daros Latinamerica Collection, Zürich



86. Juan Manuel Echavarría, *Bocas de ceniza*, 2003, single channel video, 18:50 min, color, sound, Daros Latinamerica Collection, Zürich

Œuvres de la collection Daros Latinamerica
 (quelques œuvres «stars»)



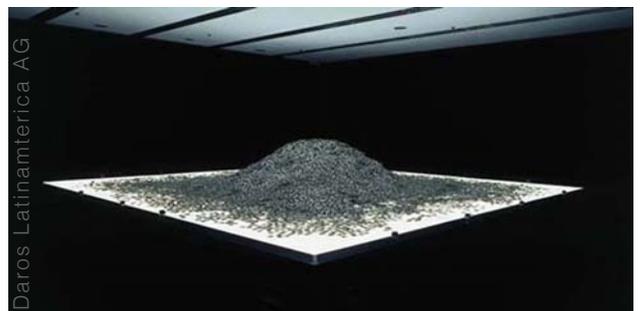
87. Wilfredo Prieto, *Apoltico*, 2001, Flags and flagpoles, dimension variable; size of each flag: 4 x 8 ft, Daros Latinamerica Collection, Zürich



88. Fabian Marcaccio, *Paintant Stories*, 2000, oil, silicone, solvent base inks and polymers on vinyl, wooden structure, approx. 4 x 100 m, Daros Latinamerica Collection, Zürich



89. Cildo Meireles, *Missão/Missões (Como construir catedrais)*, 1987, 600'000 coins, 2'000 bones, 500 communion wafers, light, 80 paving stones and black fabric, approx. 300 x 600 x 600 cm, Daros Latinamerica Collection, Zürich



90. Alfredo Jaar, *The Eyes of Gutete Emerita*, 1996/2000, 1 million slides, light table, magnifiers and illuminated wall text, dimensions variable; table: 91.5 x 553 x 363 cm, Daros Latinamerica Collection, Zürich

Œuvres de la collection Daros Latinamerica

(parmi les dernières acquisitions, 2009 et 2011)



Daros Latinamerica AG

91. Quintero Jhafis, *In dubia tempora*, 2004, artist book with marble sheath, 47 x 46.5 x 7.3 cm, Daros Latinamerica Collection, Zürich



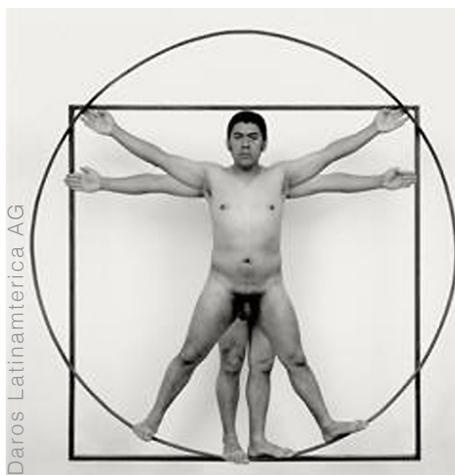
Daros Latinamerica AG

92. Álvaro Barrios, *Álvaro Barrios como Marcel Duchamp como Rose Selavy como L.H.O.O.Q.*, 1980-2011, impresión laser sobre papel, 45 x 35 cm, Daros Latinamerica Collection, Zürich



Daros Latinamerica AG

93. Bonilla Milena, *El capital*, 2008, Gilt-edged printed book with linen binding, 8 x 34.5 x 23 cm, Daros Latinamerica Collection, Zürich



Daros Latinamerica AG

ATAKAMEÑO CHOCOLITO MORAO AYMARA
 PIZARRÓN PAPAMALA CHOLO HOLLÍN PELÉ
 NOCHE OSCURA TIZNAO COCHAYUYO INDIO
 PAN QUEMAO NEGRO CURICHE ACEITUNA
 MOSCA EN LECHE KUNTAKINTE MAPUCHE
 CARA E' MONO CARA E' TUNEL SHAKA ZULU
 FONOLA SARTÉN DE CUATRERO BOLIVIANO
 SAMBO PIRIGUÍN DE PETRÓLEO MOROCHO
 SOMBRA PIZARRÓN CARA E' PALTA CHINCHE
 FEUCHO PACHACHO ALAKALUFE MULATO
 CARBÓN CALCETÍN DE MINERO PIKUNCHE
 PAITOCO CARA E' HUMO PERUANO CHANGO
 TIZÓN CON OJO COPITO E' NIEVE CHASPAO
 PACHACHO RASPAO E' QUEQUE NEGROIDE
 ALQUITRÁN PACHUCO RASPAO DE OLLA
 MESTIZO PETACO CAEZÓN KALULE AHUMAO
 TAPÓN DE ARTESA PATAS CORTAS TONGUA
 TATÚ MECHAS DE CLAVO COGOTE DE ALMEJA

94. Oyarzún Bernardo, *Negro curiche*, 2002-2011, diptych: pigment print on Hahnemühle, 160 x 160 cm each, Daros Latinamerica Collection, Zürich

EXPOSITIONS / DAROS LATINAMERICA

Titre de l'exposition

La Mirada - Looking at Photography in Latin America Today

EXPOSITION

Curateur Hans-Michael Herzog

Assistant Felicitas Rausch

Lieu Daros Museum. Zürich

Date 25.10.2002 - 26.04.2003

Durée (part I-II)

CATALOGUE

Entretien (s) Herzog avec les 9 artistes

Langues 4 : esp. angl. port. allem.

Essais David Levi Strauss

RECEPTION

Visites

Education

Moyenne
par semaine

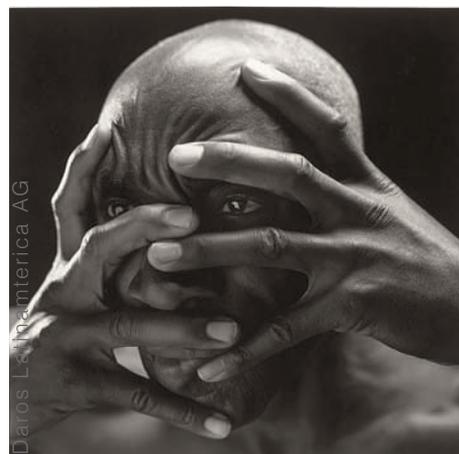
Articles de
journaux 13 env.

ARTISTES (S)

Mario Cravo Neto, Vik Muniz, Rosângela Rennó, Miguel Rio Branco, Maruch Sántiz Gómez, Manuel Piña, Paz Errázuriz, Luis Gonzalez Palma, Marta Maria Pérez Bravo



95. Manuel Piña, *Untitled*, 1992-1994, from the series «Las aguas baldias», galetin silver print on Baryt-AGFA, 120 x 360 cm, Daros Latinamerica Collection, Zürich (*La Mirada*, 2002)



96. Mario Cravo Neto, *Portrait of Clyde Morgan*, 1994, selenium-tonad print on Ilford fiber base paper, 96.5 x 96.5 cm, Daros Latinamerica Collection, Zürich (*La Mirada*, 2002)



97. Vik Muniz, *Sigmund*, 1997, cibachrome, 152.5 x 122 cm, Daros Latinamerica Collection, Zürich (*La Mirada*, 2002)



98. Miguel Rio Branco, *Entre os olhos, o deserto*, 1997, multimedia intallation, dimensions variables, Daros Latinamerica Collection, Zürich (*La Mirada*, 2002)

Titre de l'exposition

Cantos / Cuentos Colombianos - Art colombien contemporain

EXPOSITION

Curateur Hans-Michael Herzog

Assistant Felicitas Rausch

Lieu Daros Museum. Zürich

Date 30.10.2004 - 17.04.2005

Durée 22 semaines (part I-II)

CATALOGUE

Entretien (s) Herzog avec les 10 artistes

Langues 2 : esp. angl.

Essais Fernán González,
Plinio Apuleyo Mendoza,
Alfredo Molano,
William Ospina.

RECEPTION

Visites 3 683

Education

Moyenne
par semaine 167,4

Articles de
journaux 35 env.

ACTIVITES PARALLELES

Symposium : 29 janvier 2005 / Sebastián López, modérateur.

Avec la participation de : Fernán E. González, Plinio Aluleyo Mendoza, Alfredo Molano, William Ospina, Oswaldo Macià, Oscar Muñoz, Doris Salcedo, Rosenberg Sandoval.

ARTISTES (S)

Fernando Arias, María Fernanda Cardoso, Juan Manuel Echavarría, Oswaldo Macià, Oscar Muñoz, Nadín Ospina, José Alejandro Restrepo, Miguel Ángel Rojas, Doris Salcedo, Rosenberg Sandoval.



99. Prises de vue de l'exposition *Cantos/Cuentos Colombianos*. Daros Exhibitions, Zürich. Courtoisie de Daros Latinamerica Collection.



100. Programme d'éducation. Courtoisie de Daros Latinamerica Collection

Titre de l'exposition **Julio Le Parc**

EXPOSITION

Curateur Hans-Michael Herzog
Co-curateur Felicitas Rausch

Lieu Daros Museum. Zürich
Date 04.06.2005 - 30.10.2005
Durée 19 semaines

CATALOGUE

Entretien (s) Herzog avec Julio Le Parc
Langues 2 : esp. angl.
Essais Sebastián López
Manifestes de Julio Le Parc

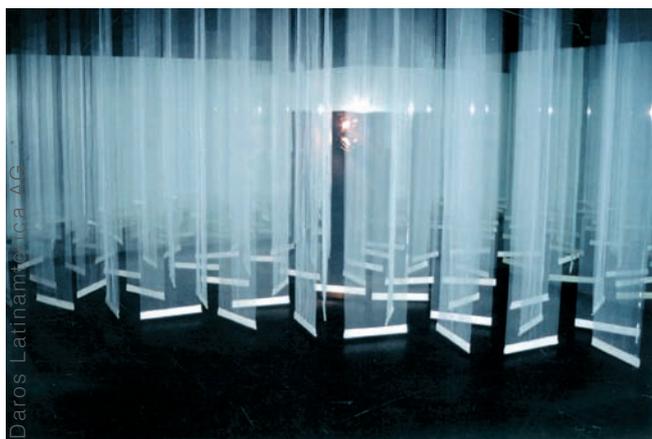
RECEPTION

Visites 8 158
Education 1 210
Moyenne par semaine 365,7
Articles de journaux 8 env.

ACTIVITES PARALLELES

ARTISTES (S)

Julio Le Parc (Argentine, 1928)



101. Prises de vue de l'exposition *Le Parc Lumière*. Daros Exhibitions, Zürich. Courtoisie de Daros Latinamerica Collection



102. Programme d'éducation. Courtoisie de Daros Latinamerica Collection

Titre de l'exposition **Fabian Marcaccio: Paintant Stories**

EXPOSITION		CATALOGUE		RECEPTION	
Curateur	Hans-Michael Herzog	Entretien (s)		Visites	2 703
Assistant	Felicitas Rausch	Langues	Herzog avec Marcaccio	Education	736
		Essais	2 : esp. angl.	Moyenne par semaine	115,7
Lieu	Daros Museum. Zürich			Articles de journaux	21 env.
Date	16.12.2005 - 23.04.2006				
Durée	17 semaines				

ACTIVITES PARALLELES

ARTISTES (S)

Fabian Marcaccio (Argentine, 1963)



103. Montage photographique. Prises de vue de l'exposition *Fabian Marcaccio: Paintant Stories*. Daros Exhibitions, Zürich. Courtoisie de Daros Latinamerica Collection



104. Programme d'éducation. Courtoisie de Daros Latinamerica Collection

Titre de l'exposition **Seduções**

EXPOSITION

Curateur Hans-Michael Herzog

Lieu Daros Museum. Zürich

Date 09.06.2006 - 15.10.2006

Durée 17 semaines

CATALOGUE

Entretien (s) Herzog avec les 3 artistes

Langues 3 : esp. angl. port.

Essais Rodrigo Moura
Victor Zamudio-Taylor
Paulo Herkenhoff

RECEPTION

Visites 4 662

Education 859

Moyenne par semaine 223,7

Articles de journaux 29 env.

ACTIVITES PARALLELES

Artist talk: 6 juin 2006

Avec la participation de : Valeska Soares, Ernesto Neto, Cildo Meireles, Andreas Vogel et Hans-Michael Herzog.

ARTISTES (S)

Valeska Soares (Brésil, 1957), Ernesto Neto (Brésil, 1964), Cildo Meireles (Brésil, 1948)



105. Prises de vue de l'exposition *Seduções*. Daros Exhibitions, Zürich. Courtoisie de Daros Latinamerica Collection



106. Programme d'éducation. Courtoisie de Daros Latinamerica Collection

Titre de l'exposition **Guillermo Kuitca. Das Lied von der Erde**

EXPOSITION

Curateur Hans-Michael Herzog
Co-curateur Katrin Steffen

Lieu Daros Museum. Zürich
Date 25.11.2006 - 18.03.2007
Durée 15 semaines

CATALOGUE

Entretien (s) Herzog avec G. Kuitca
Langues 2 : esp. angl.
Essais

RECEPTION

Visites 2 331
Education 444
Moyenne par semaine 125,8
Articles de journaux 19 env.

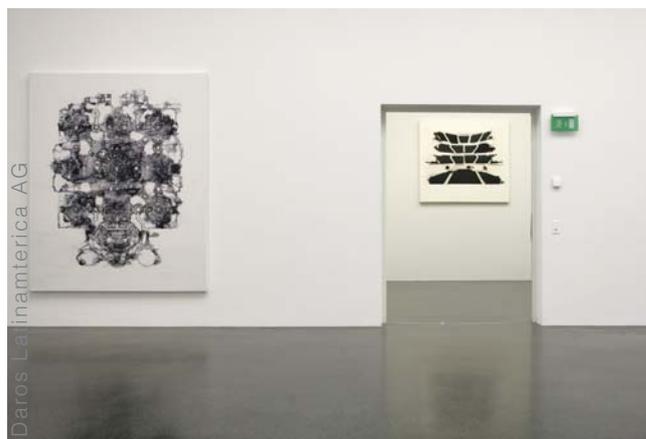
ACTIVITES PARALLELES

Artist's Talk: 23 nov. 2006

Guillermo Kuitca en discussion avec Bruno Bosteels (Cornell University, New York). Organisé avec le Institut für Kunst und Medien der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich

ARTISTES (S)

Guillermo Kuitca (Argentine, 1961)



107. Prises de vue de l'exposition. Daros Exhibitions, Zürich. Courtoisie de Daros Latinamerica Collection



108. Programme d'éducation. Courtoisie de Daros Latinamerica Collection

Titre de l'exposition **Carlos Amoraes. Dark Mirror**

EXPOSITION	CATALOGUE	RECEPTION
Curateur Hans-Michael Herzog	Entretien (s) Herzog avec C. Amoraes	Visites 4 264
Co-curateur Katrin Steffen	Langues 2 : esp. angl.	Education 640
Lieu Daros Museum. Zürich	Essais	Moyenne par semaine 225,9
Date 05.05.2007 – 02.09.2007		Articles de journaux 12 env.
Durée 16 semaines		

ACTIVITES PARALLELES

Artist's Talk : 3 mai 2007

Avec la participation de : Carlos Amoraes, Ann Demeester et Francesco Pellizzi

ARTISTES (S)

Carlos Amoraes (Mexique, 1970)



109. Prises de vue de l'exposition. Daros Exhibitions, Zürich. Courtoisie de Daros Latinamerica Collection



110. Programme d'éducation. Courtoisie de Daros Latinamerica Collection

Titre de l'exposition **Face to Face I**

EXPOSITION	CATALOGUE	RECEPTION
Curateur Hans-Michael Herzog	Entretien (s)	Visites 3 574
Co-curateur Katrin Steffen	Langues 2 : esp. angl.	Education 562
Lieu Daros Museum. Zürich	Essais Luis Camnitzer Alexander Alberro	Moyenne par semaine 158,5
Date 05.10.2007 - 17.02.2008		Articles de journaux 12 env.
Durée 19 semaines (part I)		

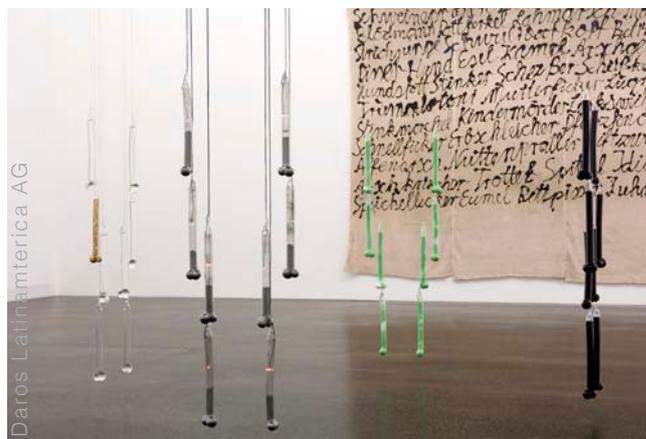
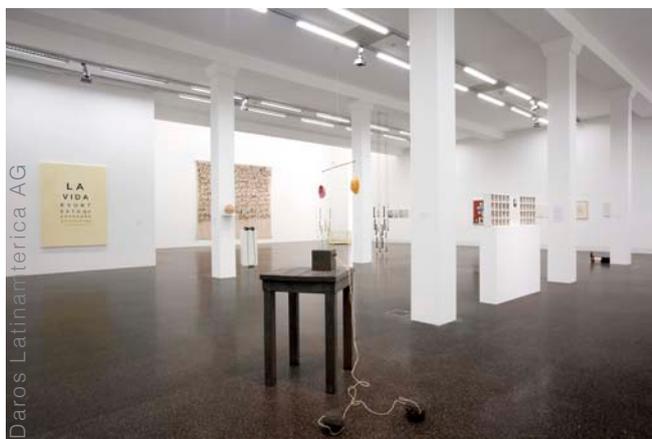
ACTIVITES PARALLELES

Table ronde: 13 octobre 2007 / Hans-Michael Herzog (chair)
Avec la participation de : Luis Fernando Benedit, Luis Camnitzer, Antonio Dias, Nelson Leiner, Rafael Lozano-Hemmer, Chemi Rosado Seijo.

ARTISTES (S)

Daros Latinamerica : Luis Fernando Benedit, Luis Camnitzer, Ivan Capote, Antonio Caro, Nicola Costantino, Antonio Dias, Leandro Erlich, Víctor Grippo, Charles Juhász-Alvarado, Guillermo Kuitca, Nelson Leirner, Rafael Lozano-Hemmer, Jorge Macchi, Cildo Meireles, Priscilla Monge, Vik Muniz, Hélio Oiticica, Raquel Paiewonsky, Miguel Angel Ríos, Chemi Rosado Seijo, Rosemberg Sandoval, Tonel.

Daros Collection : Joseph Beuys, Robert Gober, Eva Hesse, Rebecca Horn, Sherrie Levine, Bruce Nauman, Sigmar Polke, Jackson Pollock, Andy Warhol.



111. Prises de vue de l'exposition. Daros Exhibitions, Zürich. Courtoisie de Daros Latinamerica Collection



112. Programme d'éducation. Courtoisie de Daros Latinamerica Collection

Exposition : Face to Face I

Daros Collection et Daros Latinamerica Collection



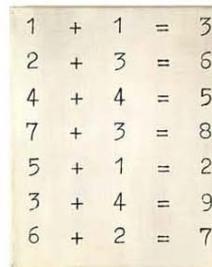
Luis Camnitzer
*Coca Cola Bottle filled with a
Coca Cola Bottle, 1973*
Glass and metal
18.2 x 5.5 x 5.5 cm
Daros-Latinamerica Collection, Zürich
Photocredit: Zoé Tempest, Zürich
© 2007 the artist



Andy Warhol
210 Coca-Cola Bottles, 1962
Silkscreen ink, acrylic, and pencil on linen
209.6 x 266.7 cm
Daros Collection, Switzerland
© 2007 Pro Litteris, CH-8033 Zürich



Tonel
Dibujo con letras y números, 1989
Ink and color pencil on accountant's book paper
mounted on paper
Accountant's book paper: 28.1 x 21.6 cm;
mounting paper: 59.5 x 49.6 cm
Daros-Latinamerica Collection, Zürich
Photocredit: Ismar Ingber, Rio de Janeiro
© 2007 the artist



Sigmar Polke
Ohne Titel, 1969
Oil on canvas
48 x 38 cm
Daros Collection, Switzerland
© 2007 the artist



Nicola Costantino
Soccer Ball, 1999
Silicone and leather
Diameter: 21 cm
Daros-Latinamerica Collection, Zürich
Photocredit: Peter Schälchli, Zürich
© 2007 the artist



Robert Gober
Untitled, 1990
Beeswax and oil paint
21.5 x 18 x 9.5 cm
Daros Collection, Switzerland
Photocredit: D. Uldry, Bern
© 2007 the artist

Daros Latinamerica AG

113. Document tiré du dossier de presse de l'exposition *Face to Face I*. Courtoisie de Daros Latinamerica.

Titre de l'exposition **Face to Face II**

EXPOSITION	CATALOGUE	RECEPTION
Curateur Hans-Michael Herzog	Entretien (s)	Visites 4 365
Co-curateur Katrin Steffen	Langues	Education 703
	Essais	Moyenne par semaine 152,5
Lieu Daros Museum. Zürich		Articles de journaux 48 env.
Date 14.03.2008 – 07.09.2008		
Durée 24 semaines (part II)		

ACTIVITES PARALLELES

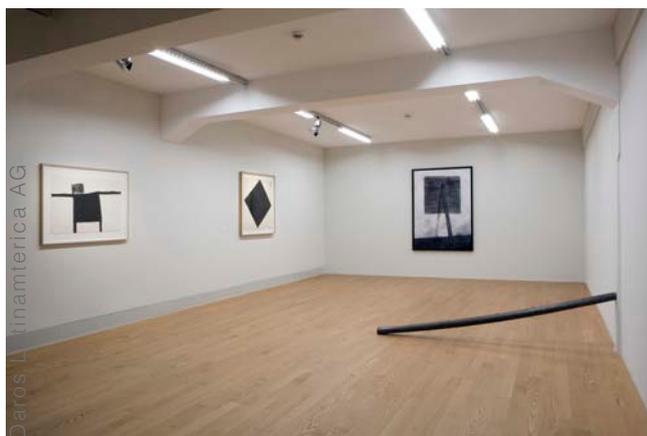
Panel Discussion: 14 mars 2008

Avec la participation de : Maria Belén Saez de Ibarra de l'Universidad Nacional de Colombia, Bogota, Alexander Alberro de l'University of Florida, Gainesville, Anna María Guasch de l'Universidad de Barcelona, Waltercio Caldas, Carlos Cruz-Diez et Antonio Dias.

ARTISTES (S)

Daros Latinamerica : Waltercio Caldas, Luis Camnitzer, Carlos Cruz-Diez, Antonio Dias, Guillermo Kuitca, Vik Muniz, Hélio Oiticica, Nelson Ramos, Mira Schendel, Jesús Rafael Soto.

Daros Collection : Dan Flavin, Ellsworth Kelly, Sol LeWitt, Barnett Newman, Robert Ryman, Richard Serra, Cy Twombly.



114. Prises de vue de l'exposition. Daros Exhibitions, Zürich. Courtoisie de Daros Latinamerica Collection



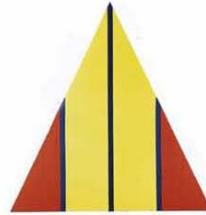
115. Programme d'éducation. Courtoisie de Daros Latinamerica Collection

Exposition : Face to Face II

Daros Collection et Daros Latinamerica Collection



Hélio Oiticica
Relevo espacial, 1959
Oil on wood
Approx. 120 x 157 x 22.5 cm
Daros-Latinamerica Collection, Zürich
Photocredit: Peter Schälchli, Zürich
© 2008 the artist and/or the legal successors



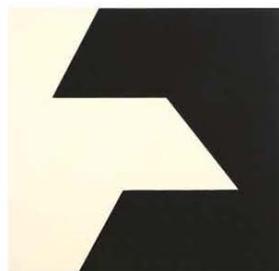
Barnett Newman
Chartres, 1969
Acrylic on canvas
305 x 289.5 cm
Daros Collection, Switzerland
© 2008 ProLitteris, CH-8033 Zürich



Antonio Dias
Solitário, 1967
Laminated plastic on wood, rubber, cotton, glass and metal
55.5 x 50.3 x 67.5 cm
Daros-Latinamerica Collection, Zürich
Photocredit: Dominique Uldry, Bern
© 2008 the artist and/or the legal successors



Sol LeWitt
Three Part Variations on Three Different Kinds of Cubes, 1967
Enamel paint on steel
122 x 200 x 40 cm overall
Daros Collection, Switzerland
Photocredit: Dominique Uldry, Bern
© 2008 ProLitteris, CH-8033 Zürich



Lygia Clark
Planos em superfície modulada série A no. 1, 1958
Industrial paint on masonite
99.5 x 100 x 4.5 cm
Daros-Latinamerica Collection, Zürich
Photocredit: Peter Schälchli, Zürich
© 2008 the artist and/or the legal successors



Kelly Ellsworth
White over Black, 1963
Paint on aluminum
183 x 193 x 20.4 cm
Daros Collection, Switzerland
© 2008 the artist and/or the legal successors

Titre de l'exposition **Painted!**
 New Acquisitions for the Daros Collections: Beate Günther, Guillermo Kuitca, Richard Allen Morris

EXPOSITION	CATALOGUE	RECEPTION
Curateur Hans-Michael Herzog	Entretien (s) Herzog avec Kuitca	Visites 2 451
Co-curateur Katrin Steffen	Langues 1: angl.	Education 528
Lieu Daros Museum. Zürich	Essais	Moyenne par semaine 91,6
Date 18.10.2008 – 15.02.2009		Articles de journaux 28 env.
Durée 21 semaines		

ACTIVITES PARALLELES

Artist's Talk : 18 octobre, 2008
 Avec la participation de : Guillermo Kuitca,
 Beate Günther et Hans-Michael Herzog

ARTISTES (S)

Beate Günther (Allemagne, 1957), Guillermo Kuitca (Argentine, 1961),
 Richard Allen Morris (USA, 1933)



117. Prises de vue de l'exposition. Daros Exhibitions, Zürich. Courtoisie de Daros Latinamerica Collection



118. Programme d'éducation. Courtoisie de Daros Latinamerica Collection

Titre de l'exposition **FOR YOU / PARA USTED**

EXPOSITION		CATALOGUE		RECEPTION	
Curateur	Hans-Michael Herzog	Entretien (s)		Visites	3 631
Co-curateur	Katrin Steffen	Langues	2 : angl. allem.	Education	645
Lieu	Daros Museum. Zürich	Essais	présentation de chaque artiste par divers auteurs	Moyenne par semaine	129,8
Date	25.04.2009 – 06.09.2009			Articles de journaux	18 env.
Durée	23 semaines				

ACTIVITES PARALLELES

Artist Talk: 25 avril, 2009

Avec la participation de : Clemencia Echeverri, Miguel Angel Ríos, Teresa Serrano, Javier Téllez et Hans-Michael Herzog.

ARTISTES (S)

Mauricio Alejo, Juan Carlos Alom, Lenora de Barros, Donna Conlon, Ximena Cuevas, Clemencia Echeverri, Claudia Fernández, Regina José Galindo, Alfredo Jaar, Jorge Macchi, Teresa Margolles, Priscilla Monge, Oscar Muñoz, Liliana Porter, Miguel Angel Ríos, Miguel Ángel Rojas, Lázaro Saavedra, Martín Sastre, Teresa Serrano, Santiago Sierra, Melanie Smith, Javier Téllez.



119. Prises de vue de l'exposition. Daros Museum Zürich. Courtoisie de Daros Latinamerica Collection



120. Programme d'éducation. Courtoisie de Daros Latinamerica Collection

Titre de l'exposition **Antonio Dias: Anywhere Is My Land**

EXPOSITION

Curateur Hans-Michael Herzog
Co-curateur Katrin Steffen

Lieu Daros Museum, Zürich
Date 17.10.2009 - 07.02.2010
Durée 16 semaines

CATALOGUE

Entretien (s) Herzog avec A. Dias
Langues 3 : esp. angl. port.
Essais Sônia Salzstein

RECEPTION

Visites 1 987
Education 237
Moyenne par semaine 109,4
Articles de journaux 28 env.

ACTIVITES PARALLELES

ARTISTES (S)

Antonio Dias (Brésil, 1944)



121. Prises de vue de l'exposition, Daros Museum Zürich. Courtoisie de Daros Latinamerica Collection



122. Programme d'éducation. Courtoisie de Daros Latinamerica Collection

Titre de l'exposition **Luis Camnitzer**

EXPOSITION	CATALOGUE	RECEPTION
Curateur Hans-Michael Herzog	Entretien (s) Herzog avec L. Camnitzer	Visites 2 363
Co-curateur Katrin Steffen	Langues 2 : esp. angl.	Education 250
Lieu Daros Museum. Zürich	Essais Sabeth Buchmann	Moyenne par semaine 124,3
Date 11.03.2010 - 04.07.2010	Antonio E. Fernández/Tonel	Articles de journaux 37 env.
Durée 17 semaines	Michael Glasmeier	
	Commentaires de Maren Welsch	

ACTIVITES PARALLELES

Visite guidée avec l'artiste : 5 mars, 2010

L'artiste a aussi animé un workshop de deux jours.

ARTISTES (S)

Luis Camnitzer (Uruguay, 1937)



123. Prises de vue de l'exposition. Daros Museum Zürich. Courtoisie de Daros Latinamerica Collection



124. Programme d'éducation. Courtoisie de Daros Latinamerica Collection

Titre de l'exposition **Nicola Costantino**

EXPOSITION

Curateur Hans-Michael Herzog
Co-curateur Katrin Steffen

Lieu Hubertus, Zürich
Date 05.03.2011 - 15.15.2011
Durée 10 semaines

CATALOGUE

Entretien (s)
Langues
Essais

RECEPTION

Visites
Education
Moyenne
par semaine
Articles de
journaux

ACTIVITES PARALLELES

Visite guidée avec l'artiste : 5 mars, 2011

ARTISTES (S)

Nicola Costantino (Argentine, 1964)



125. Prises de vue de l'exposition. Hubertus Exhibitions. Courtoisie de Daros Latinamerica Collection



126. Programme d'éducation. Courtoisie de Daros Latinamerica Collection

AUTRES DOCUMENTS



127. Carte de l'Amérique latine (modifiée). Tirée de : Mosquera, Gerardo, *Contemporary art in Latin America*, London, Black Dog Publishing, 2010.

Daros Latinamerica AG

Extrait du Registre du commerce sans valeur juridique.



Registre du commerce du canton de Zurich
Extrait complet Internet

Commande d'extraits légalisés, de statuts et d'autres pièces du registre du commerce (contre facture, envoi par poste)

Commande d'extraits légalisés (Annonce au système de paiement par carte de crédit)

Prix d'un extrait complet certifié: CHF 50

Numéro de registre CH-020.3.024.726-9	Nature juridique Société anonyme	Inscription 25.06.2001	Radiation	Report de: sur:
-------------------------------------------------	--------------------------------------------	----------------------------------	-----------	--------------------

In	Ra	Raison sociale
1	4	Daros Latin America AG
1	4	(Daros Latin America SA) (Daros Latin America LTD)
4		Daros Latinamerica AG
4		(Daros Latinamerica SA) (Daros Latinamerica LTD)

Réf	Siège
1	Zürich

In	Ra	Capital-actions (CHF)	Capital libéré (CHF)	Répartition des actions
1		5'000'000.00	5'000'000.00	5'000 Inhaberaktien zu CHF 1'000.00

In	Ra	Adresse
1	7	Felstrasse 83 8001 Zürich
7		Limmatstrasse 275 8005 Zürich

In	Ra	Capital participation (CHF)	Capital libéré (CHF)	Bons de participation (BP)

In	Ra	But
1		Aufbau und Pflege einer Sammlung zeitgenössischer Kunst aus Zentral- und Südamerika und Ausübung aller Finanzgeschäfte; kann sich an Unternehmungen beteiligen, Immobilien, Wertpapiere und Werke der bildenden Kunst erwerben sowie Kredite gewähren.

In	Ra	Adresse postale

In	Ra	Observations
1		Die Mitteilungen an die Aktionäre erfolgen durch Publikation im SHAB oder, sofern die Namen und Adressen sämtlicher Aktionäre bekannt sind und durch das Gesetz nicht zwingend etwas anderes bestimmt wird, auch durch eingeschriebenen Brief.

Réf	Date des statuts
1	08.06.2001
1	20.06.2001
4	12.03.2004

In	Ra	Faits particuliers

Réf	Organe de publication
1	SHAB

In	Ra	Succursale (s)

In	Ra	Succursale (s)

S	Réf	No journal	Date journal	FOS C	Date FOSC	Page / Id
ZH	1	16525	25.06.2001	124	29.06.2001	4933
ZH	2	33584	20.12.2001	251	28.12.2001	10286
ZH	3	22597	12.09.2002	180	18.09.2002	18 / 645696
ZH	4	9727	06.04.2004	71	14.04.2004	24 / 2210912
ZH	5	3169	31.01.2005	25	04.02.2005	21 / 2687140

S	Réf	No journal	Date journal	FOS C	Date FOSC	Page / Id
ZH	6	12765	08.05.2008	92	15.05.2008	22 / 4475848
ZH	7	18084	18.05.2009	98	25.05.2009	29 / 5032886
ZH	8	10444	16.03.2011	56	21.03.2011	6084988

In	Mo	Ra	Indications personnelles	Fonction	Mode de signature
1		3	Kaegi, Dr. Jacques, von Zürich, in Freienbach	président du conseil d'administration	signature collective à deux
1		2	Elsener, Ferdinand, von Rapperswil SG, in Rapperswil SG	administrateur	signature collective à deux
1		2	Stöckli, Erich, von Cettinau, in Langnau am Albis	administrateur	signature collective à deux
1		3	Beer, Dieter, von Uetikon am See, in Freienbach	directeur	signature collective à deux
1			Herzog, Hans-Michael, deutscher Staatsangehöriger, in Zürich	directeur	signature collective à deux
1			Rausch, Felicitas, von Zürich, in Zürich		procuration collective à deux
1		6	Ostschweizerische Treuhand-Gesellschaft, in St. Gallen	organe de révision	
2		3m	Fuchs, Peter, von Wettingen und Hornussen, in Promontogno	administrateur	signature collective à deux
2			Schmidheiny, Ruth, von Balgach, in Freienbach	administratrice	signature collective à deux
3			Fuchs, Peter, von Wettingen und Hornussen, in Promontogno	président du conseil d'administration	signature collective à deux
5			Verling, Christian, liechtensteinischer Staatsangehöriger, in Vaduz (FL)	administrateur	signature collective à deux
6			Zimmermann, Romi, von Kyburg-Buchegg, in Baar		procuration collective à deux
8		8m	OTG-Ostschweizerische Revisionsgesellschaft (320.3.037.470-2), in St. Gallen	organe de révision	
			Ostschweizerische Revisionsgesellschaft AG (CH-320.3.037.470-2), in St. Gallen	organe de révision	

XML: <Excerpt>

Les informations ci-dessus sont de nature purement informelle; elles sont fournies sans garantie et n'entraînent pas l'effet de publicité. Celui-ci revient à l'extrait certifié conforme et établi par le préposé compétent ainsi qu'au texte de la publication dans la Feuille officielle suisse du commerce (FOSC). Remarque: Il est possible que certains éléments graphiques (p.ex. radiations) ne soient pas représentés correctement par certains explorateurs.

Si vous avez un problème avec notre serveur vous pouvez nous envoyer un message électronique

Tiré de : <http://zh.powernet.ch/webservices/inet/HRG/HRG.asmx/getHRGHTML?chnr=0203024726&amt=020&toBeModified=0&validOnly=0&lang=2&sort=0>. Consulté le 29 juillet 2011

Daros Services AG

Extrait du Registre du commerce sans valeur juridique.



Registre du commerce du canton de Zurich
Extrait complet Internet

Commande d'extraits légalisés, de statuts et d'autres pièces du registre du commerce (contre facture, envoi par poste)

Commande d'extraits légalisés (Annonce au système de paiement par carte de crédit)

Prix d'un extrait complet certifié: CHF 50

Numéro de registre CH-020.3.005.606-8	Nature juridique Société anonyme	Inscription 20.12.1994	Radiation	Report de: sur:
------------------------------------------	-------------------------------------	---------------------------	-----------	--------------------

In	Ra	Raison sociale	Réf	Siège
0	1	Aarepark AG	0	précédemment: Olten
1	1	Aarepark AG	1	Zürich
5	1	Daros Services AG		

In	Ra	Capital actions (CHF)	Capital libéré (CHF)	Répartition des actions	In	Ra	Adresse
1	1	50'000.00	50'000.00	50 Inhaberaktien zu CHF 1'000.00	1	7	Talstrasse 93 8001 Zürich
1	1	500'000.00	500'000.00	500 Inhaberaktien zu CHF 1'000.00	7	1	Limmatstrasse 275 8005 Zürich
					4		Löwenstrasse 25 8001 Zürich

In	Ra	Capital participation (CHF)	Capital libéré (CHF)	Bons de participation (BP)

In	Ra	But	In	Ra	Adresse postale
1	1	Verwaltung und Betreuung von Kunstsammlungen, Organisation von Kunstausstellungen, Beratung bei Kauf und Verkauf von Kunstgegenständen sowie Vermittlung von Kunstgegenständen aller Art, insbesondere von Gemälden, Zeichnungen und Skulpturen.			

In	Ra	Observations	Réf	Date des statuts
1	1	Die Mitteilungen an die Aktionäre erfolgen im Publikationsorgan; sofern der Gesellschaft die Namen und Adressen aller Aktionäre bekannt sind und durch das Gesetz nicht zwingend etwas anderes bestimmt wird, können sie auch durch eingeschriebenen Brief erfolgen. Die vor der Eintragung im Kanton Zürich gestrichenen Tatsachen, sowie allfällige frühere Statutendaten oder Tagebuch- und SHAB-Zitate können im Registerauszug des bisherigen Sitzes, welcher bei den abgelegten Handelsregisterakten liegt, eingesehen werden.	1	02.12.1994
			1	16.12.1994
			5	07.07.2000

In	Ra	Faits particuliers	Réf	Organe de publication
1	1	Sachübernahme: Die Gesellschaft übernimmt bei der Gründung ab Grundstück Grundbuch Solothurn Nr. 3487 eine Parzelle von 123.99 a zum Preise von CHF 681'945.-- und ab Grundstück Grundbuch Solothurn Nr. 1635 zwei Parzellen im Halle von 25.99 a zum Preise von CHF 130'426.--	1	SHAB

In	Ra	Succursale (s)	In	Ra	Succursale (s)

S	Réf	No journal	Date journal	FOS C	Date FOSC	Page / Id	S	Réf	No journal	Date journal	FOS C	Date FOSC	Page / Id
SO	0		(Sitzverlegung)		(Sitzverlegung)		ZH	9	13039	11.05.2004	94	17.05.2004	20 / 2264334
ZH	1	26706	20.12.1994	251	27.12.1994	7064	ZH	10	2224	20.01.2005	18	26.01.2005	20 / 2670652
ZH	2	3242	13.02.1995	34	17.02.1995	931	ZH	11	16626	14.06.2005	117	20.06.2005	23 / 2889030
ZH	3	22686	01.11.1995	216	07.11.1995	6101	ZH	12	5816	23.02.2006	42	01.03.2006	18 / 3266618
ZH	4	7911	31.03.2000	69	06.04.2000	2307	ZH	13	19457	09.07.2007	134	13.07.2007	23 / 4024296
ZH	5	16771	12.07.2000	138	18.07.2000	4892	ZH	14	12278	31.03.2009	66	06.04.2009	35 / 4958960
ZH	6	16789	27.06.2001	126	03.07.2001	5033	ZH	15	10445	16.03.2011	56	21.03.2011	16 / 402466
ZH	7	7248	21.03.2002	60	27.03.2002	17 / 402466							
ZH	8	10953	24.04.2003	81	30.04.2003	17 / 969584							

In	Mo	Ra	Indications personnelles	Fonction	Mode de signature
1	1m		Kaegi, Dr. Jacques, von Zürich, in Freienbach	membre du conseil d'administration	signature individuelle
1	13		Ostschweizerische Treuhand-Gesellschaft, in St. Gallen	organe de révision	
1	11	11	Kaegi, Dr. Jacques, von Zürich, in Freienbach	président du conseil d'administration	signature collective à deux
1	11		Elsener, Ferdinand, von Rapperswil SG, in Rapperswil SG	membre du conseil d'administration	signature collective à deux
1	8		Stöckli, Erich, von Gettnau, in Langnau am Albis	membre du conseil d'administration	signature collective à deux
2	4m		Fischer, Peter, von Luzern und Turbenthal, in Uster		procuration collective à deux
2	3		Fassler, Christian, von Untenberg, in Kloten, ZH		procuration collective à deux
2	4m		Beer, Dieter, von Uetikon am See, in Dietsdorf		procuration collective à deux
4	6m		Beer, Dieter, von Uetikon am See, in Freienbach		procuration collective à deux
4	6		Fischer, Peter, von Luzern und Turbenthal, in Eggisau		procuration collective à deux
4	6		Herzog, Hans-Michael, deutscher Staatsangehöriger, in Zürich		procuration collective à deux
4	10		Keller, Eva, von Endingen, in Zürich		procuration collective à deux
4	6	8m	Beer, Dieter, von Uetikon am See, in Freienbach	directeur	signature collective à deux
8	12		Beer, Dieter, von Uetikon am See, in Freienbach	membre du conseil d'administration	signature collective à deux
8	8		Gresch, Christian, von Freienbach, in Einsiedeln	administrateur	signature collective à deux
8	11m		Gulich, Dr. Frank, von Zumikon, in Zumikon	administrateur	signature collective à deux
9			Soppelsa, Walter, von St. Gallen, in Zürich	directeur	signature collective à deux
9	11		Gulich, Dr. Frank, von Zumikon, in Zumikon	président du conseil d'administration	signature collective à deux
13	15m		OTG Ostschweizerische Revisionsgesellschaft, in St. Gallen	organe de révision	
15			Ostschweizerische Revisionsgesellschaft AG (CH-320.3.037.470-2), in St. Gallen	organe de révision	

XML: <Excerpt>

Les informations ci-dessus sont de nature purement informelle; elles sont fournies sans garantie et n'entraînent pas l'effet de publicité. Celui-ci revient à l'extrait certifié conforme et établi par le préposé compétent ainsi qu'au texte de la publication dans la Feuille officielle suisse du commerce (FOSC). Remarque: Il est possible que certains éléments graphiques (p.ex. radiations) ne soient pas représentés correctement par certains explorateurs.

Si vous avez un problème avec notre serveur vous pouvez nous [envoyer un message électronique](#)

Daros AG

Extrait du Registre du commerce sans valeur juridique.



Registre du commerce du canton de Glaris
Extrait complet Internet

Numéro de registre CH-160.3.003.302-4	Nature juridique Société anonyme	Inscription 24.03.1997	Radiation	Report 2780 de: sur:
-------------------------------------------------	--------------------------------------------	----------------------------------	-----------	----------------------

In	Ra	Raison sociale	Réf	Siège
0	2	Thomas Ammann Art Trading AG	0	précédemment: Frauenfeld
0	2	(Thomas Ammann Art Trading S.A.) (Thomas Ammann Art Trading Ltd.)	1	Glarus
2	3	Fine Art Glarus AG		
2	3	(Fine Art Glarus SA) (Fine Art Glarus Ltd)		
3	3	Daros Fine Art AG		
3	9	(Daros Fine Art SA) (Daros Fine Art Ltd)		
9	9	Daros AG		
9	9	(Daros SA) (Daros Ltd)		

In	Ra	Capital-actions (CHF)	Capital libéré (CHF)	Répartition des actions	In	Ra	Adresse
0		10'000'000.00	10'000'000.00	20'000 Inhaberaktien zu CHF 500.00	1		c/o Unotec Holding AG Zaunplatz 20 8750 Glarus

In	Ra	Capital participation (CHF)	Capital libéré (CHF)	Bons de participation (BP)

In	Ra	But	In	Ra	Adresse postale
0		Internationaler Handel mit und Vermittlung von Kunstgegenständen aller Art insbesondere von Bildern, Skulpturen, Zeichnungen usw. sowie damit zusammenhängenden Kommissionsgeschäften. Die Gesellschaft kann Liegenschaften erwerben.			

In	Ra	Observations	Réf	Date des statuts
0		Die vor der Eintragung im Handelsregister des Kantons Glarus gestrichenen Tatsachen, sowie allfällige frühere Statutendaten oder Tagebuch- und SHAB-Zitate können im Registerauszug des bisherigen Sitzes, welcher bei den abgelegten Handelsregisterakten liegt, eingesehen werden.	0	26.10.1990
			1	12.03.1997
			2	27.04.1999
			3	07.07.2000
9		Die Mitteilungen an die Aktionäre erfolgen durch eingeschriebenen Brief, sofern die Adresse aller Aktionäre bekannt ist.	9	17.04.2008

In	Ra	Faits particuliers	Réf	Organe de publication
			0	SHAB

In	Ra	Succursale (s)	In	Ra	Succursale (s)

S	Ré f	No journal	Date journal	FOS C	Date FOSC	Page / Id	S	Ré f	No journal	Date journal	FOS C	Date FOSC	Page / Id
TG	0		(Sitzverlegung)	(Sitzverlegung)			GL	7	499	04.07.2007	131	10.07.2007	8 / 4018208
GL	1	190	24.03.1997	65	08.04.1997	2319	GL	8	743	19.10.2007	207	25.10.2007	9 / 4170092
GL	2	407	30.04.1999	87	06.05.1999	2990	GL	9	368	23.04.2008	82	29.04.2008	9 / 4452490
GL	3	536	12.07.2000	138	18.07.2000	4898	GL	10	272	15.03.2011	55	18.03.2011	6081900
GL	4	297	22.04.2003	79	28.04.2003	10 / 966632	GL	11	2159	29.06.2011	127	04.07.2011	6234576
GL	5	399	15.06.2005	118	21.06.2005	7 / 2891100							
GL	6	852	07.12.2005	242	13.12.2005	9 / 3145170							

In	Mo	Ra	Indications personnelles	Fonction	Mode de signature
0	2m		Stöckli, Erich, von Gettnau, in Langnau am Albis	président du conseil d'administration	signature collective à deux
0	2		Fürer, Robert, von Waldkirch, in Frauenfeld	membre du conseil d'administration	signature collective à deux
0	2m		Kaegi, Dr. Jacques, von Zürich, in Hurden, Gemeinde Freienbach	membre du conseil d'administration	signature collective à deux
0	7		Ostschweizerische Treuhand-Gesellschaft, in St. Gallen	organe de révision	signature collective à deux
2	5		Kaegi, Dr. Jacques, von Zürich, in Hurden, Gemeinde Freienbach	président du conseil d'administration	signature collective à deux
2	4		Stöckli, Erich, von Gettnau, in Langnau am Albis	administrateur	signature collective à deux
4	5		Eisener, Ferdinand, von Rapperswil SG, in Rapperswil SG	administrateur	signature collective à deux
4	5m		Gulich, Dr. Frank, von Zumikon, in Zumikon	administrateur	signature collective à deux
4			Gresch, Christian, von Freienbach, in Trachslau	administrateur	signature collective à deux
4	6		Beer, Dieter, von Uetikon am See, in Hurden, Gemeinde Freienbach	administrateur	signature collective à deux
4	5		Gulich, Dr. Frank, von Zumikon, in Zumikon	président du conseil d'administration	signature collective à deux
6			Fuchs, Dr. Peter, von Wettlingen und Hornussen, in Promontogno	administrateur	signature collective à deux
7	10m		OTG-Ostschweizerische Revisionsgesellschaft, in St. Gallen	organe de révision	signature collective à deux
8			Steinfels, Dr. Claudia, von Zürich, in Zumikon	administratrice	signature collective à deux
10	11m		OTG-Ostschweizerische Revisionsgesellschaft AG (CH-320.3.037.470-2), in St. Gallen	organe de révision	signature collective à deux
11			Ostschweizerische Revisionsgesellschaft AG (CH-320.3.037.470-2), in St. Gallen	organe de révision	signature collective à deux

XML: <Excerpt>

Les informations ci-dessus sont de nature purement informelle; elles sont fournies sans garantie et n'entraînent pas l'effet de publicité. Celui-ci revient à l'extrait certifié conforme et établi par le préposé compétent ainsi qu'au texte de la publication dans la Feuille officielle suisse du commerce (FOSC). Remarque: Il est possible que certains éléments graphiques (p.ex. radiations) ne soient pas représentés correctement par certains explorateurs.

Si vous avez un problème avec notre serveur vous pouvez nous envoyer un message électronique

Tiré de : <http://gl.powernet.ch/webservices/inet/HRG/HRG.aspx/getHRGHTML?chnr=1603003302&amt=160&toBeModified=0&validOnly=0&lang=2&sort=0>. Consulté le 29 juillet 2011