

Editorial Introduction

Mot des rédacteurs

Aléna Robin and Luís de Moura Sobral

Volume 38, Number 2, 2013

Contemporary Scholarship on Latin American Art
Approches contemporaines de l'art latino-américain

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1020790ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1020790ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (print)

1981-4778 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Robin, A. & de Moura Sobral, L. (2013). Editorial Introduction / Mot des rédacteurs. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 38(2), 1–6. <https://doi.org/10.7202/1020790ar>

Editorial Introduction

ALÉNA ROBIN, THE UNIVERSITY OF WESTERN ONTARIO

LUÍS DE MOURA SOBRAL, UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

Collecting, cartography, mural and easel painting, the formation of regional schools, civil architecture, art exhibitions, cultural and aesthetic transfers, tradition and modernity, installations. This is a quick glimpse of the principal themes that this special issue of *RACAR*, broadly entitled *Contemporary Scholarship on Latin American Art*, addresses.

This collection, which includes articles by Canadian and foreign specialists, is organized in chronological order. It covers a vast timeframe, from the pre-Columbian era to the present, and a large number of countries, including Mexico, Brazil, Peru, and Venezuela. We also felt it was important for the book review section to address literature related to our theme.

The idea for a series of articles focused on current research on Latin American art surfaced following two sessions organized by Aléna Robin, one of this issue's guest editors, and held during the University Art Association of Canada's annual conferences in Edmonton in 2009 and Ottawa in 2011. Stepping back into the Canadian academic environment after ten years abroad, Robin wanted to know who in Canada and the United States was interested in her area of specialization. The quantity and quality of talks presented during these sessions, as well as the audiences' enthusiasm, convincingly showed that this area was extremely dynamic.

Interest in Latin American art has grown considerably in Canada over the last few years. Today, many universities offer courses in this field, and some departments have even created specialized positions. A similar trend is observable in the country's museums and other cultural institutions. Exhibitions are organized on different subjects, artists, and time periods related to Latin America; lesser-known collections are studied and highlighted, and these collections, moreover, continue to grow.

As this issue goes to press, the exhibition at the Montreal Museum of Fine Arts on Peru, *Kingdoms of the Sun and the Moon*, has just ended its run. In Toronto, the Textile Museum of Canada will soon be launching an exhibition on Maya textiles, *Ancestry and Artistry: Maya Textiles from Guatemala*. Last year, the Art Gallery of Ontario showed an exhibition of the works of Frida Kahlo and Diego Rivera, *Frida & Diego, Passion, Politics & Painting*. Also in 2012, the Royal Ontario Museum and the Canadian Museum of Civilization collaborated on *Maya: Secrets of their Ancient World*. The Royal Ontario Museum recently organized three other exhibitions on different aspects of Latin American visual culture: *Carnival: From Emancipation to Celebration*, showing costumes and photographs from the

Toronto Caribbean community's celebration of this festival; *Ancient Peru Unearthed: Golden Treasures of a Lost Civilization*, relating to the Sicán, a culture that preceded the Incas; and *Carlos Garaicoa*, a retrospective of the work of one of Cuba's major contemporary artists. In 2012, the Musée national des beaux-arts du Québec hosted *In Wonderland: The Surrealist Adventures of Women Artists in Mexico and the United States*.

This list is far from exhaustive, but it does show the interest and curiosity generated by Latin American visual and material culture among Canadian institutions and, just as importantly, among the public.

Contemporary Scholarship on Latin American Art begins with the study by Erell Hubert and Victor Pimentel of the Montreal Museum of Fine Arts' collection of pre-Columbian art that comprises more than 1,150 objects from over fifty different cultures. The development of this collection, which took place over a century, constitutes an important chapter in the history of collecting in Canada, particularly in Montreal. Hubert and Pimentel's aim is not simply to shine a spotlight on these works. The authors trace museums' efforts to render transparent the origins of the objects in their collections in order to call attention to the question of protecting cultural heritage. For many Latin American countries, this is an issue of great current relevance regarding both pre-Columbian objects and colonial art.

Cody Barteet's study centres on cartographic objects developed in the sixteenth and seventeenth centuries by the Yucatán Maya and by other Indigenous peoples of Hispanic America. Barteet argues that these works were part of the strategy of Philip II and his followers to define, govern, and control the newly conquered territories. He refers to current theories of cartographic practices in order to emphasize the heterogeneity of the artists and the syncretism of their language. Cartographers constructed an alternative representation of American reality, as their political, judicial, and economic motivations did not necessarily correspond to the interests of the centralized power. Barteet studies the evolution of the geographical map as an abstract form and describes the formation of a hybrid culture, with elements from the pre-Columbian cartographic tradition surviving into the viceregal period. With their subtle blending of text and image, maps are visual manifestations of the countless multicultural negotiations that took place in the "New World."

Sebastián Ferrero presents another case of cultural convergence in his study of the early-seventeenth-century mural paintings adorning the church of San Pedro d'Andahuayllas, in the Peruvian valley of Quispicanchis. He analyzes these

paintings in conjunction with different contemporary texts to argue that the San Pedro decorative program creates links between Catholic dogma and Andean agrarian rituals. According to this perspective, the faithful of the San Pedro agrarian community participated in European iconographic representations while maintaining their own ancestral religious convictions. Those responsible for the program, the visionary priest Juan Pérez Bocanegra and the skilful painter Luis de Riaño, created a complex but harmonious work, where painting, music and liturgy combined to bring the Andean parishioners closer to divine providence.

Michael Brown transports us to the viceroyalty of New Granada, home of the painter Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1638–1711). Vásquez occupies an important place in the history of Latin American colonial painting. A surprising number of his drawings—over 106—survive, a unique legacy for a painter from this period. Vásquez worked for the greatest patrons of the time in his native Bogotá and in other cities in what is now Colombia. His extensive output was made possible by a large studio that he directed adroitly. Through an analysis of a group of Vásquez's paintings recently rediscovered at the Denver Art Museum, Brown charts the formation of the Colombian painting school, examines the master's studio practices and teaching methods, and traces the circulation of European prints and the role of Vásquez's drawings within these practices.

Luis Gordo Peláez details the history of the construction of the *alhóndiga* (granary) of Guanajuato, in New Spain, through a rigorous reading of archival documents. He shows that many individuals from the highest spheres of viceregal society were involved in this project, which was influenced by Enlightenment ideas and by policies of building public works for the common good. Its construction beginning in 1798, the *alhóndiga* quickly became a major example of Neoclassical civic architecture in Hispanic America. Despite the need for a larger and better-equipped granary, the building became the target of controversy, provoked in part by its high cost. This “palace for the maize,” as its detractors named it, was completed on 8 November 1809, a few months before it became one of the battlegrounds in the war of independence.

Elizabeth Boone examines the Spanish art displays at three exhibitions—in Buenos Aires, Mexico City, and Santiago de Chile—that marked the centenary of independence in 1910. Boone observes that these exhibitions were modelled on the 1889 Paris Exposition universelle. Using diplomatic correspondence as well as journalistic accounts and popular imagery, she describes the artworks shown and charts the three exhibitions, from their initial design to their reception by the local press. She addresses the cultural and political stakes of the time, and reflects on the characteristics of a national culture and its links with other cultural traditions. Adopting a transnational

vision of art history, yet recognizing the historical and cultural specificities of each country, she explores the relationship with Spain and the place of Europe in the creation of a Latin American identity.

Katherine Brodbeck studies two exhibitions, the *Salão da Bússola* (*Salon of the Compass*) held in Rio de Janeiro in 1969, and *Do Corpo à Terra* (*From Body to Earth*), in Belo Horizonte in 1970. She examines the relationship between international art and Brazilian artists of the 1960s and 1970s. The *Salão da Bússola* flatly rejected the dominant artistic practices and marked the emergence of “anti-art,” characterized by corporeal performance and the use of so-called poor materials. *Do Corpo à Terra* was Brazil's response to the budding international movements of “post-studio” art, such as *arte povera* and land art. Brodbeck contends that these movements should be understood as a reaction by Brazilian artists both to the European avant-garde tradition and to local economic and political concerns in an experimental practice that parallels international art.

Finally, John Corso invites us to penetrate into the universe of Venezuelan artist Jesús Rafael Soto (1923–2005), one of the emblematic figures of the kinetic art movement. Corso argues that art historians have underestimated the political dimension of Soto's works. Having spent many years in Paris in voluntary exile, Soto tended to dissociate his artistic activity from the political realm. Yet Corso proposes a new reading of Soto's *Penetrables* installations in the light of the philosophy of Hannah Arendt (1906–75). Corso uses Arendt's critical theory to reveal the political implications of Soto's created environments, which call for the viewers' active participation.

We hope these brief outlines provide a foretaste of the richness and diversity in current studies of Latin American art. None of the articles in this collection focuses specifically on the nineteenth century. The artistic life of this period was greatly affected by the independence movements and their political after-shocks, a century of historical and political events that moulded present nations. This period continues to be the least studied by historians of Latin American art, both internationally and locally. The absence of texts on the nineteenth century in this issue is therefore but a reflection of the realities of historiography.

Contemporary Scholarship on Latin American Art proposes an autonomous approach to the study of Latin American art and culture. This does not stem from an epistemological bias on our part. Rather, it reflects a historiographical updating in line with our personal disciplinary interests and that probably echoes the elective affinities we foster in a cultural field that is astonishingly rich and diverse. A cultural field which is, moreover, specific to our continent.

Still too often, Latin American art is left in the margins of “Western art” and of the general art history textbooks that

are used in our schools. While many factors might explain this situation, we will limit ourselves to naming two here: first is the lack of information that has been available in this field, a situation that has radically changed over the last few years; second is the inadequacy of some of European art history's analytical categories to address the specificities of American reality. There again, the situation is correcting itself thanks to the development of new disciplinary paradigms. Be that as it may, it is paramount to observe that Latin American art is not simply a derivative of European art; it does not exist in the margins of Western artistic movements. On the contrary, it participates fully, with its own characteristics, in the construction of a Western culture that is constantly in the making. Whatever differences there may have been in the past have abated and have tended to disappear in contemporary art, as is shown in this special issue.

Since its first contacts with Europe, the American continent has been part of a world that has been globalized by commercial, cultural, and technological exchanges; by the presence of the Catholic Church and different religious orders' evangelical endeavours; by the circulation of ideas; and by the constant comings and goings of patrons, artists, and other cultural agents. To this transatlantic circulation we should also add contacts with the Pacific: in viceregal times, the American continent constituted a strategic halt on the route toward Hispanic and Lusophone Asian colonies. This aspect is not treated in the current issue, but it is increasingly sparking interest in academic milieus. We should also bear in mind that even before the Europeans' arrival, the peoples of Latin America continually engaged in exchanges among themselves. It is undoubtedly true that culture is made through creative acts, but it is also produced by encounters, transfers, and miscegenation, as is apparent in many of the articles in this collection. In this regard, we regret that another aspect of globalization, the impact of Latin American art on the European artistic scene, could not be studied in this issue. We hope nonetheless that this publication will contribute to the development of studies on Latin American art and visual culture, particularly in Canada.

To all those who made the publication of this issue possible, to the authors and anonymous readers, to the *RACAR* editors, who recognized the pertinence of these questions, to Ersy Contogouris, the journal's managing editor, who patiently accompanied us throughout this process, we wish to express our most sincere gratitude. ¡Muchas gracias! Obrigado! ¡Enhorabuena! Parabéns!

Mot des rédacteurs

ALÉNA ROBIN, THE UNIVERSITY OF WESTERN ONTARIO

LUÍS DE MOURA SOBRAL, UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

Collectionnisme, cartographie, peinture murale et de chevalet, la constitution d'écoles régionales, architecture civile, expositions d'art, transferts culturels et esthétiques, tradition et modernité, installations. Voici, en bref, un énoncé des principales thématiques abordées dans cette livraison de *RACAR*, qui porte le titre générique d'*Approches contemporaines de l'art latino-américain*.

Le numéro, auquel collaborent des spécialistes et des chercheurs canadiens et étrangers, est organisé selon un ordre chronologique. Il couvre une vaste période, allant des temps précolombiens jusqu'à nos jours, et une grande variété de pays, du Mexique au Brésil, en passant par la Colombie, le Pérou, et le Venezuela. Nous avons tenu par ailleurs à ce que la section de comptes-rendus de livres s'accorde à la thématique du numéro.

L'idée d'une série d'essais reflétant les recherches actuelles sur les arts de l'Amérique latine est apparue à la suite de deux séances organisées par Aléna Robin, l'une des responsables de ce numéro, et tenues lors des congrès annuels de l'Association d'art des universités du Canada en 2009 à Edmonton et en 2011 à Ottawa. De retour en milieu universitaire canadien après dix ans à l'extérieur du pays, Aléna tenait à savoir qui au Canada et aux États-Unis, en particulier, s'intéressait à son champ de spécialisation. La quantité et la qualité des conférences présentées à ces rencontres, de même que l'enthousiasme du public, indiquaient sans équivoque que ce champ était en pleine effervescence.

Effectivement, l'intérêt pour l'art latino-américain n'a cessé d'augmenter au Canada au cours des dernières années. Les universités sont aujourd'hui nombreuses à offrir des cours sur le domaine, et certains départements ont même ouvert des postes spécialisés. Un phénomène comparable semble se dessiner dans les musées et autres institutions culturelles du pays. On organise des expositions sur différents sujets, artistes et périodes en lien avec l'Amérique latine; on étudie et remet en valeur des collections peu connues, des collections qui ne cessent d'ailleurs de s'enrichir.

Au moment d'écrire ces lignes, le Musée des beaux-arts de Montréal vient de fermer les portes d'une exposition sur le Pérou, *Royaumes du Soleil et de la Lune*. De son côté, le Textile Museum of Canada, à Toronto, inaugurera sous peu une exposition sur les textiles mayas, *Ancestry and Artistry: Maya Textiles from Guatemala*. Le Musée des beaux-arts de l'Ontario a produit récemment une exposition sur l'œuvre de Frida Kahlo et de Diego Rivera, *Frida & Diego, Passion, Politics & Painting*. En 2012, *Les secrets de la civi-*

lisation maya fut produite en collaboration entre le Musée royal de l'Ontario et le Musée canadien des civilisations. Par ailleurs, le Musée royal de l'Ontario a dernièrement organisé trois expositions sur différents aspects de la culture visuelle latino-américaine : *Le carnaval : de l'émancipation à la célébration*, montrant des costumes et des photographies de la célébration de ce festival par la communauté caribéenne torontoise ; *Sicán : l'or du Pérou antique*, portant sur cette culture antérieure aux Incas ; et *Carlos Garaicoa*, une rétrospective de l'un des principaux artistes cubains d'aujourd'hui. En 2012, le Musée national des beaux-arts du Québec présentait *Au pays des merveilles : Les aventures des femmes artistes surréalistes au Mexique et aux États-Unis*.

Cette liste est loin d'être exhaustive, mais elle démontre l'intérêt et la curiosité que la culture visuelle et matérielle de l'Amérique latine suscite auprès des institutions canadiennes. Fait tout aussi significatif, le public est toujours au rendez-vous.

Approches contemporaines de l'art latino-américain ouvre avec l'essai d'Erell Hubert et de Victor Pimentel sur la collection d'art précolombien au Musée des beaux-arts de Montréal. La collection est composée de plus de 1150 objets originaires de plus de cinquante cultures différentes. La formation de cet ensemble, qui s'échelonne sur plus d'un siècle, constitue un chapitre important de l'histoire du collectionnisme canadien et montréalais en particulier. L'étude d'Hubert et Pimentel vise certes à revaloriser ces œuvres, mais aussi à sensibiliser le lecteur à la question de la protection du patrimoine culturel en mettant l'accent sur les efforts de transparence des musées quant à l'origine des objets en leur possession. Pour bien des pays de l'Amérique latine, il s'agit d'une question de grande actualité non seulement pour ce qui concerne les objets précolombiens, mais aussi pour l'art de la période coloniale.

Cody Barteet aborde l'objet cartographique élaboré aux XVI^e et XVII^e siècles par les Mayas du Yucatán et par d'autres peuples autochtones de l'Amérique hispanique. L'auteur analyse ces œuvres comme des éléments de la stratégie de Philippe II et de ses suiveurs pour définir, gouverner et contrôler les espaces nouvellement conquis. Se référant aux théories actuelles sur les pratiques cartographiques, Barteet souligne l'hétérogénéité des artistes et le syncrétisme de leur langage. Les cartographes ont construit une représentation autre de la réalité américaine, car leurs motivations politiques, juridiques et économiques ne correspondaient pas nécessairement aux intérêts du pouvoir central. Barteet étudie l'évolution de la carte géographique comme forme abstraite et décrit la formation d'une culture hybride, où des éléments de la tradition cartographique précolombienne se poursuivent durant la période vice-royale. Mélange subtil de

texte et image, les cartes sont des manifestations visuelles des innombrables négociations multiculturelles qui se sont tenues au « Nouveau Monde ».

Sebastián Ferrero nous présente un autre cas de convergences culturelles dans son étude sur les peintures murales de l'église de San Pedro d'Andahuaylillas, dans la vallée de Quispicanchis au Pérou, datant du début du XVIII^e siècle. En mettant en rapport les peintures avec différents textes contemporains, l'auteur soutient que le programme décoratif de San Pedro crée des relations entre les dogmes catholiques et les croyances andines reliées aux rituels agraires. Dans cette perspective, les fidèles de la communauté agricole de San Pedro participaient aux représentations iconographiques européennes tout en préservant leurs convictions religieuses ancestrales. Les divers agents responsables du programme, Juan Pérez Bocanegra, un prêtre visionnaire, et Luis de Riaño, un peintre adroit, ont réalisé une œuvre complexe mais harmonieuse, où la peinture, la musique et la liturgie se combinent afin de rapprocher les paroissiens andins de la Providence divine.

L'article de Michael Brown nous transporte sous d'autres horizons : la Vice-Royauté de la Nouvelle-Grenade, patrie du peintre Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1638–1711). Vásquez occupe une place importante dans l'historiographie de la peinture coloniale latino-américaine. Nous conservons de lui un étonnant ensemble de plus de 106 dessins, ce qui constitue un cas unique pour un peintre de cette période. Vásquez a travaillé pour les plus grands mécènes de l'époque à Bogota, sa ville natale, mais également dans d'autres villes de l'actuelle Colombie. Cette ample production fut possible grâce à un vaste atelier que le maître dirigeait habilement. Un groupe de ses peintures récemment redécouvert dans les collections du Denver Art Museum permet à Brown de poursuivre sa réflexion sur la constitution de l'école colombienne de peinture, d'analyser les pratiques d'atelier du maître et ses méthodes d'enseignement ainsi que d'étudier la circulation de gravures européennes et le rôle des dessins de Vásquez dans l'ensemble de ces pratiques.

Pour sa part, Luis Gordo Peláez retrace l'histoire de la construction de l'*albóndiga* (le grenier) de Guanajuato, en Nouvelle-Espagne, grâce à une rigoureuse lecture de documents d'archives. L'auteur montre que plusieurs personnalités des plus hautes sphères de la société vice-royale ont participé au projet, un projet influencé par les idées des Lumières et par les politiques des travaux publics pour le bien commun. La construction débuta en 1798, et l'édifice devint rapidement un exemple majeur de l'architecture civile néoclassique en Amérique hispanique. Malgré la nécessité d'un grenier mieux équipé et de plus grandes dimensions, le bâtiment fut l'objet de controverses provoquées, entre autres, par ses coûts très élevés. La construction de ce « palais pour le maïs », comme il fut nommé par

ses détracteurs, s'acheva le 8 novembre 1809, quelques mois seulement avant de devenir l'un des théâtres des combats de la guerre d'indépendance.

Elizabeth Boone se penche sur les célébrations du centenaire de l'indépendance dans différents pays, des commémorations qui se placent dans le sillage de l'exposition universelle de Paris de 1889. S'appuyant sur la correspondance diplomatique, les témoignages journalistiques et l'imagerie populaire, l'auteure étudie en particulier les expositions d'art espagnol organisées en 1910 dans les villes de Buenos Aires, Mexico et Santiago de Chile. Elle retrace les œuvres d'art exposées pour reconstituer les trois expositions, depuis leur conception jusqu'à leur réception par la presse locale. L'étude de Boone touche à plusieurs enjeux culturels et politiques de cette époque. L'auteure réfléchit aux caractéristiques de la culture nationale et aux relations avec d'autres traditions culturelles. Adoptant une vision transnationale de l'histoire de l'art, tout en tenant compte des spécificités historiques et culturelles de chaque pays, elle pose la question des relations avec l'Espagne et de la place de l'Europe dans la création d'une l'identité latino-américaine.

Katherine Brodbeck se penche sur deux expositions, le *Salão da Bússola* (*Salon de la boussole*) tenu à Rio de Janeiro en 1969, et *Do Corpo à Terra* (*Du corps à la terre*) à Belo Horizonte en 1970. Elle étudie la relation que les artistes brésiliens des années 1960 et 1970 entretenaient avec l'art international. S'inscrivant en faux contre les pratiques artistiques dominantes, le *Salão da Bússola* marque l'émergence de « l'anti-art », caractérisé par la performance corporelle et l'usage de matériaux pauvres. De son côté, l'exposition de Belo Horizonte constitue la réponse brésilienne aux mouvements internationaux bourgeonnants de l'art « post-atelier » comme l'*arte povera* et le *land art*. Brodbeck stipule que les artistes brésiliens ont réagi à la fois à l'héritage de l'avant-garde européenne et aux préoccupations locales (économiques et politiques), dans une démarche expérimentale parallèle à celle de l'art international.

Pour conclure, John Corso nous invite à pénétrer dans l'univers de l'artiste vénézuélien Jesús Rafael Soto (1923–2005), l'une des figures emblématiques du mouvement de l'art cinétique. L'auteur soutient que le sens politique des œuvres de Soto a été sous-estimé par la critique. Il est vrai que l'artiste, qui passa une grande partie de sa vie en exil volontaire à Paris, a lui-même tenu à dissocier son activité artistique du politique. Corso propose cependant une nouvelle lecture des installations de Soto à l'aune de la philosophie de Hannah Arendt (1906–75). La théorie critique de cette dernière permet à l'historien de l'art de discerner des implications politiques dans les *Penetrables*, les environnements créés par Soto qui exigent en effet la participation active du public.

Par ces rapides considérations, nous désirons présenter un avant-goût de la richesse et la diversité des études actuelles sur l'art latino-américain. Cependant, aucun texte de notre recueil ne porte spécifiquement sur le XIX^e siècle. La vie artistique de cette période fut grandement affectée par les mouvements d'indépendance et par les convulsions politiques qui s'ensuivirent, une multitude de faits historiques et politiques qui ont façonné les nations actuelles. Aujourd'hui, le XIX^e siècle demeure la période la moins étudiée de l'art latino-américain, et ce, tant sur la scène internationale que locale. L'absence d'études sur le XIX^e siècle en ce numéro ne fait donc que refléter les tendances actuelles de l'historiographie.

Approches contemporaines de l'art latino-américain propose d'étudier l'art et la culture visuelle de l'Amérique latine de façon autonome. Cette proposition ne découle pas d'un parti-pris épistémologique de notre part. Il s'agit plutôt d'une opération de mise à jour historiographique, en rapport avec nos intérêts disciplinaires personnels, et qui fait probablement écho aux affinités électives que nous entretenons avec un domaine culturel d'une richesse et d'une diversité inouïes. Un domaine culturel, qui plus est, propre à notre continent.

Trop souvent encore, l'art latino-américain est laissé en marge des « arts occidentaux » et des manuels généraux d'histoire de l'art utilisés dans nos écoles. Plusieurs facteurs peuvent expliquer une telle situation, mais nous nous limitons à en souligner deux. Premièrement, il faut bien le dire, l'insuffisance de l'information qui pendant longtemps a circulé sur ce domaine, une situation qui a radicalement changé au cours des dernières années. Deuxièmement, l'inadéquation pour un certain nombre de catégories analytiques de l'histoire de l'art européen à rendre compte des spécificités de la réalité américaine. Là aussi, la situation tend à se corriger grâce à la mise en place de nouveaux paradigmes disciplinaires. Quoi qu'il en soit, un constat s'impose : l'art latino-américain n'est pas un simple dérivé de l'art européen, il ne se place pas en marge des mouvements artistiques occidentaux. Au contraire, il participe de plein droit, avec des caractéristiques qui lui sont propres, à la construction d'une culture occidentale en constant devenir. Ces distinctions se sont atténuées et tendent à disparaître dans l'art contemporain, comme le démontrent les articles de ce numéro.

Dès le moment des premiers contacts avec l'Europe, le continent américain fait partie d'un monde globalisé par les échanges commerciaux, technologiques et culturels, par la présence de l'Église catholique et les efforts d'évangélisation des différents ordres religieux, par la circulation des idées et par le va-et-vient constant de mécènes, d'artistes et autres agents culturels. À cette circulation transatlantique, il faudrait d'ailleurs ajouter les contacts avec le Pacifique, puisqu'au temps des vice-royaumes, le continent américain constituait une escale stratégique dans la route vers les colonies asiatiques hispaniques et lusophones.

C'est là un aspect qui n'est pas traité dans ce numéro, mais qui suscite de plus en plus d'intérêt dans les milieux universitaires. Il ne faut pas oublier non plus que, même avant l'arrivée des Européens, les différents peuples de l'Amérique latine n'avaient jamais cessé d'échanger entre eux. Toute culture est faite de gestes créateurs certes, mais également de rencontres, de transferts et de miscégenations, comme le rappellent plusieurs articles de notre recueil. Nous regrettons à ce propos qu'un autre aspect de la mondialisation, à savoir, l'impact de l'art latino-américain sur la scène artistique européenne, n'ait pu être étudié dans ce numéro. Nous espérons néanmoins que cette publication contribue au développement des études sur l'art et la culture visuelle et matérielle latino-américains, en particulier au Canada.

À tous ceux qui ont rendu possible la réalisation de ce numéro, aux auteurs et aux évaluateurs anonymes, à la direction de *RACAR* qui a reconnu la pertinence de ces questions, à Ersy Contogouris, rédactrice administrative de la revue, qui nous a patiemment accompagnés tout au long de ce processus, nous désirons exprimer nos plus sincères remerciements. ¡Muchas gracias! Obrigado! ¡Enhorabuena! Parabéns!