

Marché de la peinture et champ artistique de São Paulo (1947-1980)

The Market for Painting and the Artistic Domain in Sao Paulo (1947-1989)

José Carlos DURAND

Volume 21, Number 2, Fall 1989

La culture comme capital

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/001221ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/001221ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0038-030X (print)

1492-1375 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

DURAND, J. C. (1989). Marché de la peinture et champ artistique de São Paulo (1947-1980). *Sociologie et sociétés*, 21(2), 103–113.
<https://doi.org/10.7202/001221ar>

Article abstract

After the second world war, economic progress in São Paulo favored not only a number of initiatives in art patronage, but the creation of a market for painting as well. Concentration of income and greater access to secondary and higher education for boys and girls from the bourgeoisie and the middle class brought changes to the conditions for recruitment as well as to the career profiles of painters, art dealers and art critics. Using the concept of field as defined by Pierre Bourdieu, this paper examines the competitive material and symbolic interests and unveils the ambiguities present in the ideology of 'free art'.

Marché de la peinture et champ artistique de São Paulo (1947-1980)*



JOSÉ CARLOS DURAND

Les arts visuels sont l'un des biens culturels les plus légitimes et les plus consommés par les couches cultivées des classes supérieures. Les affinités personnelles avec l'art et le monde de l'art supposent des niveaux élevés de capital culturel. Ce n'est donc pas par hasard si le réseau d'institutions assurant la production, la conservation et l'accès aux arts visuels est plus structuré et plus solide dans le cercle restreint des pays riches du Premier Monde. Dans des pays tels la France, l'Angleterre, les États-Unis et le Canada, il existe aussi, depuis longtemps, une sociologie de l'art appuyée sur une historiographie profuse et minutieuse comprenant des biographies d'artistes et d'amateurs d'art, des études des mouvements esthétiques, etc.

L'historiographie de l'art au Brésil est encore très loin d'atteindre la profondeur qu'elle a en Europe ou en Amérique du Nord. Malgré cela, elle signale tout de même plusieurs points d'intersection en ce qui concerne l'importation des idéologies esthétiques ou des décalages temporels dans la reproduction des avant-gardes qui ont marqué l'art de l'Occident au XX^e siècle. L'analyse des déterminants sociaux de cette histoire peut contribuer à la compréhension du processus d'autonomisation du champ de l'art¹ dans des pays en développement, comme le Brésil, elle permet aussi d'explicitier les oppositions sociales et symboliques qu'entraîne l'assimilation à l'étranger des avant-gardes esthétiques créées à Paris entre 1870 et 1930. Enfin, se centrant sur les effets de prestige produits par la proximité du monde de l'art, notre étude prétend collaborer à l'analyse de l'adoption par les couches dominantes des pays du Troisième Monde des modèles d'excellence sociale et des emblèmes de distinction sociale dont les matrices sont, en dernière instance,

* Je remercie Maria RITA, L. DURAND, pour ses commentaires et Danielle ARDAILLON pour sa collaboration à la version française.

1. Le concept de champ est pris ici au sens qui lui donne Pierre BOURDIEU, pour qui le champ de l'art n'est qu'un cas particulier de «champ de production culturelle restreinte» et dont les principes de structuration ont été définis dès 1971 dans le texte «Le marché des biens symboliques», *L'Année sociologique*, v. 22, 1971, pp. 49-126, et ultérieurement dans plusieurs autres publications. Cette voie d'analyse est suffisamment riche pour rendre compte du rapport des élites à la culture et des fonctions de la culture d'élite dans tout système de domination: il vaut mieux l'appliquer que la discuter abstraitement.

l'aristocratie et la haute bourgeoisie des pays riches européens. Cette prise de position implique forcément la saisie de la culture comme capital, dans le mouvement incessant de transformation de l'excellence culturelle en profit économique et vice-versa.

La forte croissance économique du Brésil au cours des trois dernières décennies a favorisé la concentration sociale et spatiale du revenu². La consommation de luxe a profité de cet effet pervers du développement capitaliste, comme on peut le voir avec la multiplication de biens et de services nouveaux dans les couches supérieures. Par rapport à l'ensemble du pays, São Paulo est devenu un lieu privilégié, pour l'analyse du champ des arts plastiques parce que dans cette région métropolitaine la plus industrialisée du pays, se concentre la population qui jouit du revenu personnel le plus élevé.

Cet article est fondé sur une recherche empirique³ qui, menée à São Paulo, a pour objet les conditions sociales et culturelles de l'essor du marché de l'art depuis les années 1960, de même que ses conséquences sur le champ artistique lui-même⁴. Par l'analyse de données concernant l'origine sociale, les attributs sociaux et les profils de carrière des peintres, des critiques d'art et des marchands de tableaux, nous voulons mettre en lumière les fondements sociaux de la lutte pour l'appropriation légitime du profit symbolique et économique. Notre recherche montre que l'état des rapports sociaux pendant la période récente ne peut être compris qu'en référence à la période antérieure qui, témoin de l'introduction de l'art d'avant-garde au Brésil, s'étend grosso modo du début du siècle jusqu'aux années 1940.

1. LA FORMATION DU CHAMP ARTISTIQUE AVANT LA CONSTITUTION DU MARCHÉ

Il nous faut tout d'abord traiter de la formation d'un groupe d'amateurs d'art et d'une clientèle d'acheteurs. On sait que dès la fin du XIX^e, le considérable progrès industriel de São Paulo a stimulé le renouvellement de ses élites économiques. Vers les années 1930, São Paulo a atteint, puis dépassé le progrès économique de Rio de Janeiro, alors capitale du Brésil. Les nombreux immigrants d'origine italienne, arabe, israélite, parmi d'autres groupes ethniques, se sont vite enrichis dans le commerce et dans l'industrie⁵.

2. La participation au revenu national des dix pour cent plus riches de la population brésilienne était de 39,6 % en 1960, de 46,7 % en 1970 et de 50,9 % en 1980, selon des données de l'organisme officiel de recensement, l'Institut brésilien de géographie et de statistiques (IBGE). En 1980, l'État de São Paulo, dont la capitale est la ville de São Paulo, concentrait 39 % du produit national brut brésilien.

3. L'analyse s'appuie sur une étude empirique réalisée entre 1979 et 1985. L'auteur a lui-même interviewé soixante-dix personnes occupant des positions les plus variées dans le champ des arts plastiques : des peintres à des niveaux très divers de reconnaissance culturelle et d'intégration au marché ; des directeurs de musée ; des chroniqueurs de presse ; des critiques d'art qui sont professeurs à l'université ; des marchands de tableaux et des commissaires-priseurs expérimentés dans les enchères d'objets artistiques ; des professeurs de dessin et de peinture ; des avocats spécialisés en droit d'auteur. Quelques producteurs de matériel d'artiste et un imprimeur de gravures ont aussi donné des témoignages intéressants. À cette série d'interviews en profondeur, il faut ajouter l'observation de dizaines de séances d'enchères ainsi que des tables rondes sur la situation des arts plastiques au Brésil. Les débats publics sont d'ailleurs des événements collectifs où les débats les plus vifs rendent visibles les enjeux de la concurrence. Enfin, un abondant matériel composé de dictionnaires d'artistes, de catalogues de peintres et de dossiers de presse sur les arts plastiques et sur le marché de l'art a été utilisé.

4. La version finale de cette étude vient de paraître à São Paulo sous le titre : *ARTE, PRIVILEGIO E DISTINCAO*: Artes Plasticas, Arquitetura e Classe Dirigente no Brasil, 1855-1985. (*Art, privilège et distinction*: arts plastiques, architecture et classe dirigeante au Brésil, 1855-1985), São Paulo, Perspectiva, 1989.

5. La bibliographie concernant l'industrialisation de São Paulo est vaste et comprend quelques études approfondies réalisées par de «brazilianists» américains. Voir entre autres : Richard MORSE, *Formação Histórica de São Paulo (Formation historique de São Paulo)*, São Paulo, DIFEL, 1970 et Warren DEAN, — *A Industrialização de São Paulo (L'industrialisation de São Paulo)*, São Paulo, DIFEL, 1971.

Dès les années 1960-1970, les fils et petits-fils de ces immigrants représentaient un élément important de la bourgeoisie et de la petite-bourgeoisie d'affaires. Parmi eux, il faut considérer en particulier les artisans, les industriels et les commerçants de biens liés au goût: meubles, tissus, confection, objets de décoration, bâtiment et matériaux de construction, édition et imprimerie⁶. Il faut également ajouter des architectes et des ingénieurs. C'est au sein de ces professions libérales bien rémunérées que les héritiers des immigrants enrichis se mêlèrent aux nouvelles générations de la bourgeoisie brésilienne de souche plus ancienne. Ces groupes vont constituer un réservoir très important de dispositions esthétiques susceptibles de créer des exigences plus élevées concernant la décoration de la maison et les habitudes de collectionner. Il s'agit de dispositions esthétiques associées dans plusieurs cas à des pratiques commerciales, où s'enracine une prédisposition au commerce de luxe. La croissance du taux de scolarisation secondaire et supérieure chez les garçons et surtout les filles de la bourgeoisie et de la petite bourgeoisie⁷ a fortement favorisé ce processus, surtout lorsque la diplomation des femmes signifiait leur professionnalisation.

Par ailleurs, il faut mentionner les initiatives culturelles prises à São Paulo tout de suite après la guerre. Les plus remarquables ont été, entre 1947 et 1951, la fondation de deux musées d'art et l'ouverture de la Biennale internationale des arts plastiques de São Paulo. À la même époque, avec le grand essor de la presse quotidienne, les principaux journaux et magazines introduisirent des sections culturelles avec chroniques ou critiques d'art. Tout ceci permit aux artistes et aux amateurs d'art de se tenir au courant de ce qui se passait au plan international. De plus, pour résoudre les problèmes que posait la gestion des nouvelles entreprises culturelles, l'on fit venir à São Paulo quelques étrangers déjà habitués à l'organisation d'expositions de peinture. Ce n'est pas par hasard si l'organisateur d'enchères d'œuvres d'art le plus important dans les années 1960 à São Paulo, l'italien Giuseppe Baccaro, a fait ses débuts dans le secteur des ventes de la Biennale. Parmi les étrangers accueillis dans le milieu des arts, le plus important fut Pietro Maria Bardi, antiquaire et critique venu de Rome, invité à São Paulo en 1946 par Assis Chateaubriand. S'appuyant sur le pouvoir de représailles que lui vouait sa condition de patron de la plus importante chaîne de presse, radio et télévision du pays, Assis Chateaubriand a exercé, pendant des années, des pressions auprès du gouvernement et des hommes d'affaires pour réunir la somme nécessaire à l'acquisition d'une collection réunissant, d'après ce que l'on dit, «les plus grands noms de la peinture, de la Renaissance aux impressionnistes». Les

6. La conversion des garçons et des filles d'origine bourgeoise et petite-bourgeoise vers les métiers esthétiques dans le champ économique et dans le champ artistique a déjà été étudiée. Dans l'industrie de l'habillement, la nouvelle génération du patronat, plus scolarisée et plus cosmopolite, qui se charge elle-même de l'importation et de l'adaptation des tendances de mode, a fait l'objet de recherches. Voir: J. Carlos DURAND, — *Moda, luxo e Economia (Mode, luxe et économie)*, S. Paulo, Babel Cultural, 1988. Les données concernant l'origine de classe et les itinéraires des marchands de tableaux à São Paulo ont mis en évidence l'importance de l'appartenance à la bourgeoisie industrielle ou commerciale dans la diffusion des biens de luxe.

7. La population universitaire au Brésil a décuplé entre 1960 et 1974, passant de 93 000 à 937 000 étudiants. Cette croissance a surtout favorisé l'ensemble des classes moyennes et supérieures, dont les filles avaient, vers 1980, presque la même chance que celle des garçons de même origine, de suivre un cours supérieur quelconque. La participation des femmes au secteur du commerce est passée dans l'État de São Paulo, de 18,1 % à 30,8 % entre 1970 et 1980. Et pendant la même période, la proportion de femmes qui, employées dans ce secteur, détiennent un diplôme universitaire, est passée de 4,5 % à 6,2 %, ce qui signifie une augmentation de 9 300 à 20 000 femmes. Une telle association entre concentration des revenus, éducation supérieure et insertion des femmes dans le commerce a profité à l'ensemble des secteurs de biens de luxe, y compris les tableaux et autres genres de biens «sophistiqués». Enfin, au cours des deux dernières décennies, il y a une augmentation importante des effectifs professionnels de peintres et de sculpteurs (1 582 en 1960 et 9 045 en 1980), de décorateurs et scénaristes (1 794 en 1960 et 13 964 en 1980) et d'architectes (2 975 en 1960 et 12 270 en 1980). Dans l'ensemble de ces catégories, la participation des femmes a augmenté de 10 à 30 % environ. La source des données est l'Institut brésilien de géographie et statistiques (IBGE).

multiples initiatives menées par Bardi aussi bien en ce qui concerne les achats en Europe que l'inventaire, l'exposition et l'enseignement des arts «purs» et «appliqués», lui ont assuré une position centrale dans le champ artistique de São Paulo et donc du Brésil. Tout en occupant le poste de directeur artistique du Musée d'Art de São Paulo (MASP), Bardi a aussi entretenu, avec discrétion, une activité de marchand de tableaux.

L'ouverture des nouveaux musées et de la Biennale a donné à des jeunes artistes brésiliens, l'occasion de collaborer à titre de moniteur ou guide de musée, ce qui les forçait à suivre des cours d'initiation à la peinture, à faire attention aux modes d'accrochage et de décrochage des tableaux, à fréquenter les artistes plus âgés, etc. Ce fait est d'autant plus important que la Biennale internationale de São Paulo est rapidement devenue l'instance la plus importante du champ des arts plastiques et de l'architecture au Brésil.

Enfin, il nous faut dire quelques mots sur le climat idéologique du champ intellectuel brésilien. Entre 1945 et 1960, on assiste dans tous les domaines de la culture savante à une revalorisation du «national» par rapport à «l'étranger». Déclenché dans les années 1920, ce courant d'idées a favorisé l'importation de l'avant-garde esthétique et littéraire mais en opposant ce qu'il considérait comme «national» et «moderne» à «l'académisme» d'une culture «artificiellement» imposée de l'étranger; il a ainsi servi de support idéologique pour stigmatiser le rapport à la culture des élites brésiliennes du XX^e siècle: les «modernistes» reprochaient à leurs adversaires d'être toujours trop obéissants vis-à-vis de la culture européenne, en littérature comme en musique, en architecture comme dans les arts plastiques.

De ce point de vue, l'époque de la construction de la nouvelle capitale du Brésil (Brasilia, 1956-1960) est un bel exemple d'euphorie collective pendant laquelle le nationalisme politique et culturel et l'avant-garde plastique ont été fortement associés à une architecture qui se réclamait, pour le meilleur et pour le pire, de Le Corbusier. Tout cela contribua évidemment à l'acceptation des toiles de peintres brésiliens, en particulier celles qui prenaient comme sujet la nature et/ou la culture du pays.

2. L'INTENSIFICATION DU COMMERCE ET LE BOOM DU MARCHÉ DE L'ART

Jusqu'à la fin des années 1950, São Paulo ne comptait environ qu'une douzaine de galeries avec des chiffres d'affaires peu significatifs. Les marchands de tableaux étaient pour la plupart des étrangers qui vendaient des toiles, des antiquités et des objets de décoration; ils travaillaient dans l'anonymat, refusant de s'engager esthétiquement et de remplir le rôle de promoteur culturel ou d'impresario, comme on l'appelle dans l'histoire du marché de l'art⁸.

Au début des années 1960, São Paulo assiste aux premières tentatives de vente de tableaux aux enchères. Sous le prétexte d'initiatives de bienfaisance pour les «dames de la bonne société», des marchands de tableaux et des commissaires-priseurs organisent deux ou trois ventes annuelles, mais le plus souvent les résultats sont au plan financier modestes. Malgré tout, ces initiatives pionnières ont permis de sonder le marché et de découvrir une clientèle sympathique aux œuvres d'artistes brésiliens. Dès lors, les galeries commencèrent à se diversifier selon le genre de peinture qu'elles exposaient: vers la fin de la décennie, on peut distinguer les galeries qui vendent «l'art pompier» d'allure académique, celles qui ne présentent que de l'art «moderne», et ainsi de suite.

Au début des années 1970 on assiste au boom: c'est le moment où se constitue définitivement le marché de l'art à São Paulo. Les ventes aux enchères se multiplient et

8. En France, on réserve cette dénomination prestigieuse à des intermédiaires renommés tels Durand-Ruel, Ambroise Vollard ou Daniel-Henri Kahnweiler, pour bien mettre en évidence l'intuition et l'obstination qui en ont fait les plus importants promoteurs économiques de l'art d'avant-garde depuis la fin du XIX^e siècle.

se présentent ouvertement comme des opérations commerciales⁹. Les galeries se répandent plus encore dans les quartiers bourgeois¹⁰, tout en conservant la tendance à la spécialisation. On organise aussi des foires d'art et d'artisanat destinées à un public plus grand et plus modeste: il s'agit des «foires hippies» tenues dans des endroits publics à São Paulo aussi bien que dans d'autres grandes villes brésiliennes.

En dépit de la prédominance des objets d'origine européenne sur le marché des antiquités, ce sont les toiles des peintres brésiliens qui dominent rapidement la presque totalité de l'offre sur le marché de la peinture. Par ailleurs, la croissance du nombre et du chiffre d'affaires des ventes aux enchères va contribuer à l'unification du marché de la peinture lui-même. En effet, les enchères, mieux que tout autre régime de vente, fonctionnent comme instance de formation de cotes, c'est-à-dire, comme lieu de hiérarchisation économique des artistes et des mouvements esthétiques¹¹.

Jusqu'à cette date, même les peintres les plus consacrés dans l'histoire de l'importation des courants d'avant-garde au Brésil vendent très peu et leurs tableaux ne sont pas un enjeu de débat. Du jour au lendemain, ils deviennent la marchandise la plus convoitée et donc la plus chère. Leurs toiles changent rapidement de propriétaires et les stocks que possèdent éventuellement les peintres eux-mêmes vont disparaître. À partir du moment où les toiles des «modernistes de première génération» ne sont plus disponibles, la demande s'oriente vers les «maîtres du XIX^e siècle», c'est-à-dire, les peintres les plus consacrés membres de l'Académie impériale des Beaux-Arts de Rio de Janeiro et les étrangers établis au Brésil *grosso modo* entre 1860 et 1920, et qui ont comme point commun une façon académique de peindre. Par la suite, un plus grand nombre de jeunes peintres sera l'objet d'une acceptation commerciale et pourra se faire une carrière professionnelle plus précoce que celle de leurs pairs de la génération précédente. Il suffit de regarder les catalogues des principales enchères des années 1970 pour voir que la peinture académique, l'art figuratif d'avant-garde et les «naïfs» côtoient les tendances les plus récentes en art abstrait, ce qui montre que la production picturale elle-même s'est diversifiée avant l'essor du marché.

Du point de vue des stratégies d'achat, il faut ajouter que jusqu'à cette époque-là, les options d'investissement n'ont pas été nombreuses. Dans un contexte d'inflation, le marché immobilier au Brésil attirait une bonne partie du capital spéculatif à la recherche de placements sûrs, l'autre partie s'orientant vers les devises étrangères. Pendant les années 1960, le gouvernement a promulgué une nouvelle législation et plusieurs initiatives ont été prises pour faire démarrer le marché boursier, ce qui arriva surtout après 1968. Entre 1969 et 1971, les Bourses les plus importantes du pays ont enregistré des résultats spectaculaires, la montée étant suivie d'un fort élargissement du public investisseur. En juillet 1971, une crise profonde a brisé ce climat euphorique, tout en libérant des excédents vers d'autres placements, entre autres les tableaux et les objets de collection en général¹².

9. Les enchères officielles d'objets d'art à São Paulo sont passées de trois séances en 1967 à quatre-vingts en 1979. Le chiffre d'affaires mesuré en valeurs constantes a augmenté quarante fois dans la même période, 1973 étant l'année la plus prospère.

10. Une enquête sur les galeries d'art à São Paulo, en 1977, a permis de constater que, dans un ensemble de quarante-six établissements, il n'y en avait que deux installées dans les années 1950 et dix dans les années 1960, les autres ayant été fondées dans les années 1970.

11. Le rôle d'unification (relative) du marché que remplissent les ventes aux enchères est bien analysé par Raymond MOULIN dans *Le Marché de la peinture en France*, Paris, Minuit, 1967, (spécialement la troisième partie).

12. En fait, presque 60 % des investisseurs du marché actionnaire à São Paulo et à Rio de Janeiro ont commencé à acheter des actions à partir de 1969. Toutefois, le public qui va dorénavant remplir les salles de vente aux enchères des œuvres d'art ne sera pas composé par d'ex-petits investisseurs en actions. En fait les grands investisseurs y seront sur-représentés et ce sont ceux qui collectionnent des objets d'art depuis longtemps. Ce constat est important parce que l'on croit souvent, par une sorte d'exorcisme de l'argent, que du jour au lendemain le marché de l'art a été envahi par une pléthore de petits bourgeois nouveaux-riches: ce n'est pas le cas.

Les effets d'une telle conjoncture économique sur le marché de l'art ne sont pas plus différents au Brésil qu'ailleurs: les «préférences» se concentrant sur l'œuvre des peintres consacrés; des soupçons de falsification opposent des marchands, des héritiers d'artiste¹³ et des collectionneurs; des mises en scène de concurrence dans les enchères d'art font monter les prix; les peintres encore vivants reçoivent une faible cotation, ce qui menace leur prix d'atelier; des indicateurs de valorisation sont publiés régulièrement; les séances de vente sont plus luxueuses et mieux organisées au plan technique, etc.

Au même moment, la rhétorique adoptée par les agents les mieux placés dans le champ artistique et ses instances commerciales est celle de la «gratuité de l'art»; tout en établissant une distance vis-à-vis des nouveaux venus, cette idéologie favorise ceux qui sont issus des couches les plus cultivées et les plus anciennes de la classe dominante. Forcément la façon dont artistes, critiques et marchands se considèrent les uns les autres se modifie: l'on compare, avec nostalgie, la situation actuelle du champ artistique à une période révolue pendant laquelle l'espace de concurrence apparaît, d'une façon idéalisée, comme une «communauté désintéressée», l'on compare aussi la situation actuelle du champ artistique brésilien à celle d'un champ artistique hypothétique du Premier Monde, où tous les marchands, critiques et collectionneurs partageraient les mêmes critères de jugement éthique et esthétique.

La révolution impressionniste¹⁴ a fourni les catégories avec lesquelles nous pensons ce qu'est un artiste peintre ou un marchand de tableaux. C'est là la meilleure expression de la conception charismatique du travail artistique et du rôle schumpéterien du marchand de tableaux. Aujourd'hui, au Brésil, le champ artistique entretient toujours un rapport mystifié à l'histoire du monde artistique international et glorifie l'époque de l'impressionnisme en France. En d'autres termes, l'on se sert souvent pour évaluer le marché et ses effets sur le champ artistique, soit de critères anciens d'une époque révolue comme celle, déjà lointaine, de l'imposition de l'art de mouvement à la fin du XIX^e en France, soit de critères contemporains reliés aux pratiques et aux stratégies courantes dans le Premier Monde telles qu'on les imagine à distance et dans une optique idéologique. Une telle multiplicité de prises de position dans les façons d'apprécier le marché et le champ artistique crée de nombreuses ambiguïtés et exacerbe la concurrence symbolique et économique.

3. POSITION DU MARCHÉ DANS LE CHAMP ARTISTIQUE

Il n'y a au Brésil qu'un petit nombre de musées des Beaux-Arts, et ceux-ci manquent depuis toujours d'argent pour accroître leurs collections. Par conséquent, la valorisation économique de l'œuvre des peintres consacrés entraîne forcément la tendance à l'appropriation privée de l'art qui, contrairement à ce qui se passe dans les pays du Premier Monde, n'est limitée par aucune réglementation gouvernementale. Par ailleurs, les hommes d'affaires au Brésil n'ont pas, comme aux États-Unis, l'habitude spontanée de faire des dons aux musées, qu'ils soient locaux ou nationaux.

13. À propos de l'intervention des artistes et de leurs héritiers, il faut rappeler qu'au début des années 1980, on a organisé une table ronde de négociation sur le droit de suite (droit d'auteur versé sur les reventes d'œuvres d'art) au sein du ministère de la Culture. Après deux ans de discussions, les commissaires-priseurs et les marchands ont réussi à éviter la mise en place d'un système efficace de versement de droits à leurs titulaires en soutenant que les acheteurs sont réfractaires aux registres exigés par le système. Ceux-ci ont résolument pris position pour que les peintres et leurs héritiers se satisfassent de profits symboliques et qu'ils laissent les profits matériels. La solution proposée par les marchands et finalement adoptée a été de mettre à l'écart l'organisme du gouvernement, en s'engageant dans une vague promesse de versement direct à une association d'artistes, ce qui n'a rien changé à la situation subjective.

14. Dans «La révolution impressionniste», *Noroit*, (303): 3-16, 1987, Pierre BOURDIEU analyse les fondements sociaux les plus profonds de la transition académisme-modernisme sur le terrain de la peinture, en rendant compte des conditions de possibilité de la vision charismatique de l'art.

La médiocre performance des industriels et des commerçants sur le plan du mécénat culturel au Brésil s'explique d'autant plus facilement¹⁵ qu'ils ont en général une très faible participation à la culture savante (arts visuels, musique classique, théâtre, etc.), leur consommation culturelle est plus proche de celle de l'ensemble des classes moyennes, pour lesquelles la télévision a un charme tout à fait spécial.

Plus grave que leur indifférence vis-à-vis de la culture savante¹⁶, est leur mépris dissimulé à l'égard de la collectivité nationale. Les études sur le patronat au Brésil ont déjà mis en évidence les conditions exceptionnellement favorables de réussite économique de groupes d'immigrants dans un pays qui n'a abandonné le régime esclavagiste de production agricole qu'en 1888. Assimilant l'idéologie des anciens maîtres d'esclaves, les patrons immigrants et leurs successeurs ont perçu jusqu'à présent le «Brésilien» typique comme un être paresseux et peu enclin au travail et au progrès. Par ailleurs, en l'absence d'une politique qui soit réellement favorable aux dons à la culture, comme aux États-Unis depuis les années 1960¹⁷, les pratiques de patronage artistique de la part de multinationales au Brésil demeurent exceptionnelles.

La faiblesse de l'intervention de l'État ne concerne pas seulement les acquisitions par les musées. Dans son ensemble, le budget gouvernemental pour les arts plastiques est trop réduit, ne permettant même pas en 1985 l'organisation d'un seul salon national et laissant les peintres démunis de tout appui économique hors du marché¹⁸.

Les débuts de carrière dans les arts plastiques au Brésil étaient difficiles dans les années 1970 même si les salons s'étaient multipliés dans toutes les grandes villes: les prix qu'ils offraient n'étaient pas satisfaisants, ni au niveau matériel ni au niveau symbolique, ce qui contribua à aggraver une crise des instances de consécration, qui n'a pas épargné la Biennale internationale de São Paulo. D'ailleurs, dès que les peintres brésiliens ont pu, par les revues internationales d'art, se mettre au courant de ce qui se passait à l'étranger, la Biennale a perdu de son importance en tant qu'instrument d'information et d'actualisation.

Très importante fut aussi l'attitude des intellectuels et des artistes face au pouvoir politique, à un moment où, après le coup d'état militaire de 1964, s'installait au Brésil un régime autoritaire qui rapidement renforça son orientation à droite et la maintint jusqu'à la fin des années 1970. L'opposition en bloc des intellectuels et des artistes au régime antidémocratique, ainsi qu'à la répression et à la censure, a fortement contribué à la politisation du champ de la culture savante dans son ensemble. Cet engagement politique a, au point de vue de l'identité, été très important pour les intellectuels et les artistes brésiliens¹⁹. Les différences entre la «droite» et la «gauche» étaient très claires, qu'il s'agisse du cinéma, du théâtre, de la chanson, de la littérature ou des sciences sociales.

15. Voir J. C. DURAND, «Mercado de Arte e Mecenato: Brasil, Europa, Estados Unidos» (Marché de l'art et mécénat: Brésil, Europe, États-Unis), *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 1(2), oct. 1986.

16. Le cercle des acheteurs de tableaux à São Paulo est évidemment composé de plusieurs patrons privés: c'est surtout la fraction la plus cosmopolite de l'ancienne bourgeoisie du café ainsi que le segment le plus cultivé de la communauté juive, suivis de quelques magnats d'origine arabe et italienne. Mais ils ne sont qu'exception dans l'ensemble du patronat, qui est vraiment éloigné des arts savants.

17. Une première loi prévoyant des abris fiscaux pour les dépenses des entreprises en matière de promotions culturelles a été promulguée en 1986 (Loi Sarney); ses résultats sont encore peu significatifs sur le terrain des arts plastiques.

18. Selon l'amusant raisonnement comparatif d'un conservateur de musée, le budget annuel du gouvernement fédéral du Brésil pour les arts plastiques, au début des années 1980, n'équivalait qu'à la moitié de la valeur d'un Matisse sur le marché international.

19. Pour prendre l'exemple d'un domaine proche de celui des arts, on peut rappeler qu'en architecture, la polarisation droite-gauche a été aussi très nette à l'époque. La plupart des jeunes architectes et plusieurs anciens architectes de gauche se sont mis à critiquer l'œuvre des maîtres de l'architecture brésilienne, en contestant l'importance des beaux palais d'un Oscar Niemeyer et des maisons de luxe. Cette critique est à l'origine de l'attention qu'ils donnent alors à l'urbanisme et à l'habitation populaire, en essayant même de révéler, Marx à l'appui, la logique capitaliste du bâtiment.

Un tel contexte favorisait dans les arts plastiques le développement de la mauvaise conscience. La disparition des avant-gardes au niveau international depuis le dernier après-guerre et le triomphe du principe de la plus totale liberté de «création» avaient limité la possibilité de faire correspondre les prises de position esthétiques aux prises de position politiques. Comment donc décider ce qui, parmi les multiples manières de peindre et d'être artiste, pouvait exprimer un appui ou une résistance au régime en place? Le paradoxe est que si le marché de l'art profitait de la concentration des revenus provoquée par la politique économique des gouvernements militaires, son essor était *ipso facto* envisagé avec méfiance et contestation de la part des intellectuels et des artistes opposés au régime.

Au cours des années 1970, le marché de l'art a donc pris une importance démesurée par rapport aux autres instances du champ artistique au Brésil; faute de paramètres esthétiques et éthiques suffisamment significatifs pour canaliser leurs inquiétudes et leurs insatisfactions, un malaise diffus s'est installé parmi les peintres.

4. LES EFFETS DU BOOM COMMERCIAL SUR LE CHAMP ARTISTIQUE

Pendant l'enquête sur le terrain, il était fréquent d'entendre dire que le marché de l'art au Brésil «n'existait pas». Au fur et à mesure que l'on prêtait attention aux discours qui tentaient de fournir une explication à cette déclaration apparemment paradoxale, on notait plusieurs critiques: a) le marché brésilien était trop spéculatif; b) la clientèle était trop peu cultivée pour bien savoir choisir et surtout pour attendre les longues échéances nécessaires à la valorisation symbolique et économique des œuvres d'art; c) les marchands au Brésil renonçaient eux-mêmes à collectionner, à stocker et à promouvoir leurs peintres favoris, s'ils devaient, pour le faire, placer de grosses sommes ou leur avancer des mensualités régulières; et en général, les marchands se limitaient à la réception en consignation, se comportant bel et bien comme des loueurs de cimaises. De plus, selon ces critiques, les marchands guidés par la seule recherche du profit à court terme²⁰, dépensaient leur surplus dans la consommation de luxe afin de maintenir le même standing que leurs riches clients. Il ne s'agit pas de discuter ici s'il y avait des exceptions à cette image peu édifiante. La forte féminisation du groupe de propriétaires et d'employés de galerie²¹ a favorisé les préjugés des peintres et des critiques qui ne voyaient dans cet intérêt pour l'art que l'oisiveté des femmes bourgeoises et leur désir de participer en dilettante au monde de l'art sans faire les investissements culturels et économiques nécessaires.

En général, l'augmentation du nombre de galeries et d'acheteurs stimule les peintres à travailler plus intensivement, pour exposer plus fréquemment et pour satisfaire la demande accrue, ce qui suffit pour perturber le rythme de leur carrière. Les peintres qui ont commencé à vendre régulièrement dès le début de leur carrière sont regardés avec jalousie et réserve par ceux qui ont eu du mal à se créer une clientèle. Les artistes plus âgés n'hésitent pas à critiquer l'aisance des jeunes et leurs attitudes à l'égard des galeries. Plus fréquemment issus des classes populaires et moyennes, et en général peu scolarisés, les artistes qui n'ont réussi qu'à un âge avancé refusent le modèle de carrière et les prétentions des jeunes, par exemple, ils n'acceptent pas l'idée qu'on puisse organiser des expositions

20. Pour éviter les fausses idéalizations, il faut retenir que dans le Premier Monde, les marchands de tableaux ont abandonné l'ancienne stratégie à long terme et adopté un marketing à résultats plus immédiats. Voir à ce sujet: Annie VERGER, — «L'art d'estimer l'art. Comment classer l'incomparable», *Actes de la recherche en sciences sociales*, (66-67) 1987: 105-121, Diana CRANE, — «Avant-garde, Art and Social Change: The New York Art World and the Transformation of the Reward System, 1940-1980», in Raymonde MOULIN (dir.), *Sociologie de l'art*, Paris, La Documentation Française, 1986, pp. 69-82.

21. Une enquête de 1977 à São Paulo a montré que dans un groupe de 46 galeries, 29 (soit les deux tiers), avaient au moins une femme dans leur équipe de gestion. Ces chiffres ne tiennent compte ni des secrétaires et des vendeuses, ni des femmes qui marchandaient à domicile, sans pignon sur rue.

rétrospectives au bout de dix ou quinze ans d'activité, croyant qu'il ne faut le faire qu'une seule fois, en fin de carrière.

L'idée que l'on se fait de la carrière artistique est la suivante: d'abord une maturation «naturelle» et ensuite un espoir tout aussi «naturel» de valorisation économique. Cela suppose une évolution lente et sûre et nécessite la participation plus active non pas d'autres personnes, mais du peintre lui-même. L'on comprend la méfiance des artistes plus âgés à l'égard des jeunes qui savent mieux gérer leurs relations avec les galeries et avec la clientèle des amateurs, en faisant par exemple monter les prix plus vite en période d'inflation. En plus d'avoir une conduite plus rationnelle face aux prix, les jeunes artistes sont plus prédisposés à se réunir en groupe pour acheter du matériel de travail à meilleur prix ou encore à se prononcer à la télévision sur des questions d'ordre culturel. Mais ces jeunes, s'ils mènent une vie mondaine et attirent l'attention de la haute société, sont victimes d'une plus grande ironie: ils apparaissent comme des artistes trop «managers».

La conduite du «peintre-manager» suppose l'appartenance à une génération plus jeune et plus scolarisée, elle exige un profil de carrière tout à fait distinct à la fois de celui du peintre «prolétaire», issu des classes populaires et qui a longtemps travaillé dans des métiers artisanaux²² et de celui de la femme peintre d'origine bourgeoise, qui n'abandonne jamais un certain amateurisme, se chargeant souvent elle-même des frais économiques des expositions. L'un et l'autre sont peu préparés à faire face au marché, ce qui convient aux responsables des galeries. En comparaison, le «peintre-manager» est perçu d'une façon ambiguë: son professionnalisme est valorisé, mais on lui reproche son esprit de revendication.

Les relations entre les artistes et les chroniqueurs de presse se sont aussi transformées corrélativement à l'établissement d'un nouveau rapport au temps imposé par le marché et au changement du mode de recrutement des journalistes et critiques d'art. Auparavant, les commentaires de presse sur les expositions étaient la responsabilité de quelques écrivains et membres des professions libérales amateurs d'art²³ qui, souvent issus des classes supérieures, avaient eu l'occasion de connaître la peinture d'avant-garde lors de longs séjours en Europe, soit comme diplomates, soit comme étudiants universitaires à Paris, à Londres et dans d'autres capitales européennes, à un moment où, en l'absence de bourses d'études, l'accès à l'Europe était le privilège exclusif des plus riches. Cette condition privilégiée de résidents en Europe leur avait permis de visiter musées et galeries, de s'intégrer au milieu diplomatique et donc de connaître des écrivains, des conservateurs et des critiques d'art renommés et d'avoir accès, par leur intermédiaire, à des ateliers d'artistes, etc. Ils ont ainsi accumulé un capital social et culturel d'autant plus important qu'il était rare au Brésil. Lorsque la Seconde Guerre mondiale les a obligés à rentrer au pays, ils ont imposé leur autorité en arts. Des conditions de vie aisées (fortune de famille,

22. La dénomination «prolétaire» appliquée aux composantes des deux groupes qui ont marqué le champ de la peinture dans les années 1940 et 1950 — le «Santa Helena» à São Paulo et le «Núcleo Bernardelli» à Rio — est évidemment exagérée. Malgré la pauvreté de quelques-uns, ils étaient pour la plupart des professionnels ayant réussi dans la peinture murale pour le bâtiment, aussi bien que dans d'autres métiers qualifiés.

23. Les principaux critiques d'art au Brésil pendant les années 1940-1960 étaient: Paulo Mendes de Almeida, avocat, fils et petit-fils de juristes importants; Antonio Bento et Mario Pedrosa, qui appartenaient à l'oligarchie foncière du nord-est du pays; Flavio Motta, fils d'un ancien ministre de l'Éducation, Candodo Motta Filho; Joaquim Cardozo et Carmen Portinho, ingénieurs; Mario Schenberg, physicien à l'Université de São Paulo, où Lourival Gomes Machado a longtemps occupé une chaire en sciences politiques; Clarival do Prado Valadares, médecin marié à une fille d'un grand entrepreneur du bâtiment à Bahia; Theon Spanudis, psychanalyste. Malgré sa condition d'orphelin, José Geraldo Vieira fut diplômé en médecine en Europe grâce à l'appui d'un oncle protecteur, lui-même industriel dans le textile. Dans cette génération, il y avait quelques critiques d'art d'origine sociale populaire, qui ont réussi comme journalistes autodidactes, par exemple Geraldo Ferraz et Luiz Martins. Mais on peut dire qu'il s'agissait d'exceptions et non de la règle. Les sources d'informations sont les dictionnaires des arts plastiques publiés par Roberto Pontual et Carlos Cavalcanti.

revenus de profession libérale et/ou de la haute fonction publique) leur permettaient d'entretenir un rapport économiquement désintéressé avec le champ artistique. Après la guerre, plusieurs d'entre eux ont aidé à la création des musées d'art et de la Biennale. D'autres ont acquis une renommée en littérature. En matière d'arts visuels, leur contribution à la presse était gratuite, ce qui leur donnait la liberté d'écrire quand ils voulaient et sur ce qu'ils voulaient. Leur culture et leur statut social donnaient aux chroniques de presse et aux présentations des catalogues qu'ils publiaient une légitimité incontestable.

Pendant les années 1960, ces critiques d'art issus des classes supérieures et qui avaient été des «bâtisseurs d'institutions» prennent leur retraite et laissent leur place à des journalistes autodidactes. Il s'agit le plus souvent de jeunes qui ont débuté en préparant des notes pour la page culturelle des quotidiens. Pendant cet apprentissage, ils ont fait peu à peu connaissance avec le milieu artistique et ils se sont ainsi spécialisés. Ils sont donc venus à la critique plus précocement que leurs prédécesseurs, sans avoir acquis ni les mêmes connaissances de l'art ni la même légitimité, au moment où le monde des arts est bousculé par l'arrivée d'une grande somme de capital spéculatif et un afflux de nouveaux venus. Enfin, cette nouvelle génération de critiques entrait dans le milieu artistique par une voie qui lui offrait des relations sociales, mais peu de sécurité professionnelle et économique: les critiques d'art d'un journal ou d'une revue sont des «free lance» et ils ne touchent que quelque cent dollars par mois, c'est-à-dire une rémunération quasi symbolique pour la préparation d'un dossier de presse chaque semaine. Tout se passe comme si la presse, en leur ouvrant les portes de la critique artistique, les obligeait à découvrir d'autres sources de revenu, ce qu'ils font en s'efforçant de participer à des jurys de salons ou de publier des catalogues d'artistes. Certains obtiennent des commandes pour préparer des ouvrages illustrés et parviennent à vivre d'activités liées au monde de l'art.

Les critiques d'art qui s'efforcent ainsi de vivre de leur métier sont cependant victimes des préjugés que véhicule l'idéologie de la «gratuité de l'art», comme s'ils devaient être punis de pouvoir survivre difficilement avec la maigre rémunération fournie par la presse. Tout se passe comme si leur formation autodidacte constituait une barrière insurmontable à un travail sérieux et à un jugement éclairé. Le statut des critiques d'art est encore plus vulnérable avec l'élévation de la scolarisation des peintres et des autres intermédiaires culturels, qui maintenant voyagent plus souvent à l'étranger et se renseignent eux-mêmes sur ce qui se passe dans le domaine des arts plastiques sur le plan international.

Face aux insinuations et aux accusations faites par des peintres et/ou des historiens d'art qui sont professeurs à l'université (et qui ont donc une rémunération assurée), les critiques d'art se défendent: ils soutiennent que la rémunération exigée pour un texte de présentation d'un catalogue est une pratique légitime, reconnue par l'Association brésilienne des critiques d'art; ils affirment aussi que leurs analyses et leurs évaluations n'ont pas les effets qu'on leur attribue. Selon eux, le texte d'un critique n'est en fait rien d'autre qu'un exercice littéraire et il n'a absolument pas le pouvoir de faire la fortune ou la misère de qui que ce soit. Ils rappellent enfin que, vu le nombre de vernissages et de peintres qui requièrent en même temps leur attention, il faut forcément faire un choix: il est impossible, précisent-ils, de tout voir et de tout comparer; c'est donc de la naïveté de la part des peintres et des marchands que d'imaginer pouvoir compter sur la présence d'un critique d'art n'importe où et n'importe quand.

EN GUISE DE CONCLUSION

Nous avons tenté d'analyser la formation du marché de l'art dans une métropole du Tiers Monde en adoptant une double perspective: a) nous avons d'abord considéré ce marché comme une instance du champ artistique local, ce qui nous a amené à mettre en rapport les enjeux symboliques et matériels qui le dynamisent; b) ensuite nous l'avons

situé par rapport au marché du Premier Monde. À ce niveau comparatif, il nous a fallu distinguer deux modes d'interférence des marchés du Premier Monde: en tant que modèle d'excellence dans l'idéologie des agents et en tant que référence obligée, puisqu'il s'agit d'une structure consolidée dont les lois de fonctionnement sont déjà bien connues.

Une telle perspective relativiste permet d'éviter les prises de position manichéennes dont la fonction est d'assurer la supériorité des groupes et des individus les mieux dotés en capital culturel et économique et par là, prédisposés à partager l'idéologie de la «gratuité de l'art». L'étude des conditions d'accès et de carrière à des positions clés du champ artistique (peintre, marchand de tableaux et critique d'art), fournit une contribution à l'analyse des changements profonds qu'a connus le monde de l'art du Brésil depuis la première moitié du siècle: par exemple, à côté des femmes artistes de condition aisée et des peintres artisans d'origine populaire, prennent place des «peintres-managers» détenteurs de diplômes universitaires; aux marchands d'origine étrangère succèdent des femmes de la bourgeoisie; enfin sur le plan de la critique, des journalistes autodidactes remplacent les intellectuels de l'élite.

Au Brésil comme ailleurs, il faut dépasser les idéologies esthétiques qui, avec leur vision charismatique de l'artiste et des métiers de l'art, exercent un effet d'inertie. Lorsqu'elle prend comme objet à la fois les rapports sociaux qui structurent le monde de l'art et la logique de la distinction sociale qui oppose les diverses fractions de la classe dominante, la sociologie, et seule cette sociologie, permet de rendre compte des ambiguïtés qui, consciemment ou non, apparaissent lorsqu'il s'agit de freiner ou de renforcer les tendances vers la démocratisation de la culture d'élite.

José Carlos Durand
Fundação Getulio Vargas
Escola De Administração De Empresas De São Paulo
Av. Nove De Julho, 2029 — CEP 01313
C.P. 5534
São Paulo — SP — Brasil

RÉSUMÉ

Après la Seconde Guerre mondiale, le progrès économique de São Paulo a favorisé non seulement plusieurs initiatives de mécénat mais aussi la constitution d'un marché de la peinture. La concentration des revenus et l'accès plus grand à l'enseignement secondaire et supérieur des garçons et des filles de la bourgeoisie et de la classe moyenne ont modifié aussi bien les conditions de recrutement que les profils de carrière des peintres, des marchands de tableaux et des critiques d'art. En utilisant le concept de champ tel que défini par Pierre Bourdieu, cet article examine les intérêts matériels et symboliques en concurrence et dévoile les ambiguïtés présentes dans l'idéologie de la «gratuité de l'art».

SUMMARY

After the second world war, economic progress in São Paulo favored not only a number of initiatives in art patronage, but the creation of a market for painting as well. Concentration of income and greater access to secondary and higher education for boys and girls from the bourgeoisie and the middle class brought changes to the conditions for recruitment as well as to the career profiles of painters, art dealers and art critics. Using the concept of field as defined by Pierre Bourdieu, this paper examines the competitive material and symbolic interests and unveils the ambiguities present in the ideology of 'free art'.

RESUMEN

En Brasil, el progreso económico de São Paulo desde la postguerra favoreció iniciativas de mecenato y también la formación de un mercado de la pintura. La emergencia de nuevos segmentos cultivados en la burguesía local, resultado de la concentración de los ingresos y de la escolarización intensiva, tuvo una repercusión sobre las condiciones de reclutamiento y de carrera de los pintores, comerciantes de pinturas y críticos de arte. A partir del concepto de «champ» (campo) de Pierre Bourdieu, el artículo examina los intereses materiales y simbólicos en competencia en este espacio, y las ambigüedades que presenta la ideología de la «gratuidad del arte».