


Artistas españoles antifranquistas. De la Artothèque de Toulouse a los Abattoirs, Musée-FRAC Occitanie¹

Inmaculada Real-López

Université Toulouse - Jean Jaurès (Francia) ✉ <https://dx.doi.org/10.5209/aris.101953>

Recibido: 1 de abril de 2025. Aceptado: 25 de junio de 2025

Resumen: En este artículo se analiza cómo fue el proceso de integración de los artistas de la resistencia antifranquista en el tejido museístico de Toulouse a partir de los años ochenta, partiendo de una institución que surgió en los planes de descentralización de André Malraux en Francia que proponía nuevos espacios en las provincias como alternativa a la capital. Es decir, en el marco de esta apuesta por la democratización aparecieron las *artothèques*, un tipo de biblioteca artística que originó una interesante colección de arte contemporáneo junto a otras que surgieron de forma paralela en la región como resultado de Ley Defferre, y que terminaron integrándose todas ellas en el Musée-FRAC Occitanie. A través de esta investigación se da un nuevo enfoque a los estudios del arte del exilio en Francia con el fin de conocer cómo se pasó de la resistencia al museo y cuáles fueron las vías para su acceso.

Palabras clave: Artothèque, Abattoirs Musée-FRAC Occitanie, Toulouse, antifranquismo, arte contemporáneo.

ENG Spanish anti-Franco artists. From the Artothèque de Toulouse to the Abattoirs, Musée-FRAC Occitanie

Abstract: This article analyzes the integration of anti-Franco resistance artists into the museum fabric of Toulouse beginning in the 1980s, starting with an institution that emerged from André Malraux's decentralization plans in France, which proposed new spaces in the provinces as an alternative to the capital. In other words, within the framework of this commitment to democratization, *artothèques* emerged, a type of art library that gave rise to an interesting collection of contemporary art alongside others that emerged in parallel in the region as a result of the Defferre Law, all of which ended up being integrated into the Musée-FRAC Occitanie. This research offers a new approach to the study of the art of exile in France, seeking to understand how the transition from the resistance to the museum took place and what were the ways to access it.

Keywords: Artothèque, Abattoirs Musée-FRAC Occitanie, Toulouse, anti-Francoism, contemporary art.

Sumario. 1. Introducción, 2. La Artothèque de Toulouse, una institución para la divulgación y la democratización del arte contemporáneo, 2.a. Artistas españoles antifranquistas en la colección de la Artothèque de Toulouse, 3. La integración de la *artothèque* en el plan de descentralización regional del arte contemporáneo: La colección FRAC Occitanie de Toulouse (FRAC), 4. El arte español antifranquista en la colección de los Abattoirs, Musée-FRAC Occitanie de Toulouse, 5. Conclusiones. Referencias.

Cómo citar: Real-López, I. (2025). Artistas españoles antifranquistas. De la Artothèque de Toulouse a los Abattoirs, Musée-FRAC Occitanie, *Arte, Individuo y Sociedad*, 37(4), 755-764. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.101953>

¹⁴ Esta investigación deriva del proyecto *El arte del exilio en Toulouse. Construcción de puentes memoriales entre España y Francia*. (CAS23/00007). Financiado por el MCIU. Programa de movilidad investigadora del Plan Estatal 2023. Subprograma de movilidad en el extranjero "José Castillejo"

1. Introducción

Este artículo investiga los artistas españoles antifranquistas, aquellos que manifestaron su posición al franquismo y que terminaron formando parte de la *Artothèque de Toulouse*. Un tipo de institución francesa que tiene su origen en los planes de descentralización que, tras la Segunda Guerra Mundial, André Malraux puso en marcha durante su mandato en el Ministère d'Affaires Culturelles (1959-1969), con el propósito de crear espacios culturales periféricos alternativos a la gran urbe parisina. Fue un político con ideas progresistas, comprometido con la España republicana, que combatió en la Guerra Civil para luchar contra el avance del fascismo, y reflejó la huella del conflicto en sus escritos - incluida su novela *L'espoir* - además de pronunciar varias conferencias en Estados Unidos en 1937 para ayudar a la causa republicana. Durante la Segunda Guerra Mundial luchó de forma voluntaria y ejerció de coronel de la resistencia francesa. En 1947 se integró en el gobierno de Charles de Gaulle como ministro durante un decenio, momento en el que pudo proyectar el planteamiento de cultura francesa que defendía.

André Malraux consiguió crear a través de las *Maisons de la Culture* un modelo de infraestructura inspirado en la *Maison du Peuple*, con las que pretendía fomentar la cultura visual y el acceso a las artes. Anunciaba que estos lugares iban a “limpiar los museos de su basura académica y a reemplazarlos con las cien obras maestras capitales de la pintura francesa, reproducidas en color y en tamaño real” (Foulon, 2010, p.113). Se trataba de un tipo de institución que venía a democratizar la cultura y dio cabida a los artistas españoles antifranquistas dentro del planteamiento de apertura social que defendía. Por tanto, en el ámbito de las provincias, al margen de las grandes colecciones y los museos de renombre, surge una nueva institución alternativa a la capital parisina. En la Asamblea Nacional, Malraux anunció el 17 de noviembre de 1959 que estas *Maisons de la Culture* conseguirán difundir “lo que intentamos hacer en París para que cualquier adolescente de 16 años por pobre que sea pueda tener un verdadero contacto con el patrimonio” (Presentation, 1959, p. 2498-2500). Con estas reflexiones Malraux despertó la necesidad de crear una red de espacios por el territorio que fomentasen la cultura y que fue el germen de la descentralización como modelo de gestión posteriormente regulado en las leyes Defferre (1982 y 1983)¹⁵.

Dentro de estas “catedrales de la cultura” - como las definió Malraux - surgió un tipo de biblioteca llamada *artothèque* para el préstamo de obras de arte contemporáneo (fotografías, litografías, grabados y serigrafías) siendo accesibles a toda la población. Por esta vía ingresó obra de artistas españoles como Antonio Saura, Manolo Millares o Antoni Tàpies, que les unía la abstracción y la resistencia frente al franquismo. Durante sus estancias en Francia en los años del régimen sus trabajos despertaron interés en determinados lugares con vínculos políticos a la historia de España, especialmente al exilio republicano, como es el mediodía francés. Estas obras pasarían a formar parte de esta colección prestable a particulares y entraron en el hogar de todos los franceses sin distinción social, era otra forma de acercarse y convivir con el arte.

Vivir con una obra de arte en casa o en el lugar de trabajo permite familiarizarse con la creación contemporánea, que a menudo se descarta a primera vista debido a la falta de educación artística. La conservación de obras no es pues la vocación principal de las bibliotecas de arte, sino más bien su circulación a un público amplio que a menudo no es el de los museos ni el de las galerías de arte contemporáneo. La elección de lo múltiple, estampa y fotografía, se hizo desde el principio en la mayoría de las colecciones. (Dollmann, 2007, p. 25)

Por tanto, el artículo reflexiona sobre dos planteamientos estrechamente relacionados, por un lado, analiza cómo evolucionó el concepto de provincia de Malraux que pretendía eliminar en contraposición con la capital, pues señalaba que: “Antes de diez años, esa palabra horrible de provincia habrá dejado de existir en Francia” (Foulon, 2010, p. 118), y cómo todo esto derivó en la creación de una infraestructura cultural que suprimía las diferencias periféricas mediante una dinamización del territorio que dio lugar a la creación de los Fonds Régional d'Art Contemporain (FRAC). Por otro lado, cómo se integra la obra de los artistas antifranquistas y de la resistencia en el tejido institucional tolosano a través de la *artothèque*, convirtiéndose en un trampolín para esa generación que terminó en las colecciones de arte contemporáneo de la región de la Occitanie. El objetivo es mostrar que la presencia de estos artistas en los Abattoirs, Musée-FRAC Occitanie forma parte de las políticas de la descentralización, y aportar una nueva mirada a la construcción del puente cultural que se tejó con España a través de las políticas de adquisición.

2. La Artothèque de Toulouse, una institución para la divulgación y la democratización del arte contemporáneo

La *artothèque*, o su sinónimo *galerie de prêt*, es un modelo de institución alemana que tiene su origen en Berlín en 1906 por parte de Arthur Segal, este pintor pensó que el préstamo de obras podría ser una vía para impulsar el mercado del arte. A Francia no llegaría hasta varias décadas después. La primera surgió vinculada al Musée-Maison de la Culture du Havre inaugurada por André Malraux el 24 de junio de 1961, y estuvo activa hasta 1965. Sin embargo, en sus inicios el ministro proponía que fuese un depósito donde:

Los artistas dejaban sus obras originales (óleos, esculturas, etc....) destinadas a ser prestadas por organismos oficiales o hacer un tipo de alquiler-venta. Pero esta experiencia no se llevó a cabo por razones coyunturales, e igualmente problemas estructurales: los artistas eran reticentes a prestar obras únicas cuyo destino venía a ser incierto. (Les artothèques, 1993, s.p.)

¹⁵ La loi du 2 mars 1982 relative aux droits et libertés des communes, des départements et des régions ; la loi du 7 janvier 1983 relative à la répartition des compétences entre les communes, les départements, les régions et l'État.

Es decir, el principal problema era que el tipo de colección prestable resultaba complicado circular y “los artistas rechazaron confiar de esta manera sus cuadros; [...] se trataba de obras únicas imposibles de reemplazar” (Armél, 1992, p.29). Aun así, esta biblioteca artística que en sus inicios estaba vinculada a esas “catedrales de la cultura” de Malraux, contribuyó en la difusión del arte contemporáneo y terminó adquiriendo una autonomía propia prestando un servicio al ciudadano. De hecho, podemos decir que, aunque el proyecto de Malraux no tuvo la vertebración que había previsto – en ocasiones insostenible – el historiador Charles-Louis Foulon señala que al finalizar su decenio al frente del Ministère d’Affaires Culturelles, algunas *Maisons* habían desaparecido, como la de Caen y Thono, otras estaban en construcción, o se anunciaba su próxima apertura, como en Reims y Nevers. Sin embargo, “la descentralización había ganado, y la difusión de una sensibilidad artística [iba] por buen camino” (p.133). Es decir, se había contribuido a cambiar la gestión cultural y a abrir las vías de la democratización. Es aquí donde hay que enmarcar el origen de la *artothèque* porque siguiendo a Malraux, un día “la cultura será gratuita” (Foulon, 2010, p.121). Un propósito que se vio reforzado con los acontecimientos de mayo del 68.

El punto de inflexión en la evolución de las *artothèques* se encuentra en Grenoble (Tasca, 1973) donde la institución adquiere la estructura que se mantendrá hasta nuestros días. Inicialmente estuvo vinculada a la *Maison de la Culture* de la ciudad donde estuvo abierto desde 1968. Sin embargo, el mismo año de su cierre, en 1976, el ayuntamiento de la ciudad tomó el relevo y de la mano de su entonces alcalde, Hubert Dubedout, junto a Bernard Gilman, miembro de su equipo de gobierno, crearon la segunda *artothèque* del municipio y, por primera vez, apareció vinculada a la biblioteca municipal (Les *artothèques*, 1976). Con respecto a su emplazamiento, primero se ubicó en la Bibliothèque Grand Place de la Villeneuve, en la actualidad se encuentra en la Bibliothèque d’Étude et du Patrimoine. El ayuntamiento disponía de un presupuesto para la adquisición de obras – en 1983 ya tenían ochocientas en la colección – y la organización de exposiciones de artistas nacionales e internacionales, como Jean Noblet o David Hockney. Esta fusión de galería de arte y préstamo bibliotecario se convirtió en un proyecto piloto y se optó por una colección de obra exclusivamente seriada – litografía, serigrafía y fotografía – pues es más económico y, como señala Juliette Lavie (2022), esto fomenta la creación artística y facilita el acceso del ciudadano que podía coger prestado entre uno y tres meses, y el precio a pagar era el equivalente a una entrada de cine¹⁶ (À domicile, 1976). Este nuevo planteamiento fue posteriormente impulsado por el Ministère des Affaires Culturelles a nivel nacional y en los años ochenta se crea una red¹⁷. El Ministère de la Culture requirió la participación de la directora de la Artothèque de Grenoble, Éliane Lecomte, para formar parte del proyecto y “participar en el seno de la Délégation aux Arts Plastiques (DAP), es una reflexión que dio como resultado un importante movimiento de creación de *artothèques* en Francia” (Petit, 2015, p. 107). Gracias al apoyo financiero del Estado se produjo a principios de los años ochenta una nueva articulación de la cultura y se desplegaron estas bibliotecas artísticas por otras regiones creándose entre 1982 y 1986 en varias ciudades como Lyon, Toulouse, Brest, Angers, Nantes o Caen.

La Artothèque de Toulouse abrió sus puertas en octubre de 1985 y se instaló en la cuarta planta del Espace Croix-Baragnon ubicado en el 24 rue Croix-Baragnon. La institución estaba financiada por el ayuntamiento y surgió vinculada a la biblioteca municipal. Su origen está dentro de las políticas culturales de descentralización puestas en marcha durante la presidencia de François Mitterrand. El político socialista Jack Lang, que estuvo al frente del Ministère de la Culture de 1981 a 1986¹⁸, implantó el modelo de Grenoble a nivel nacional y puso en marcha un plan de descentralización del arte contemporáneo. Para ello, en 1982 se estableció una convención que regulaba el presupuesto anual para garantizar la creación de estas *galeries d’art* o *artothèques* – se crearon treinta durante el primer año – y la adquisición de obras que debían ser seriadas, es decir, estampas y fotografías, y originales. Por una parte, estaba los Fonds d’Initiation à la Création (FIACRE) dirigido por Claude Mollard y en el que colaboraba Éliane Lecomte, y que era para la compra de obra de artistas locales y regionales. Por otra parte, la otra mitad de la adquisición – para armonizar el criterio – tenía que ser de artistas internacionales incluidos en la lista facilitada por los Fonds National d’Art Contemporain (FNAP), posteriormente renombrada Centre National des Arts Plastiques (CNAP), en esta figuraban nombres de artistas españoles como Eduardo Chillida o el Equipo Crónica. Por esta vía comenzaron a ingresar estas obras en las *artothèques* francesas y, por ejemplo, la de Angers siguió la sugerencia nacional e incluyeron a Eduardo Chillida, junto a Antoni Tàpies o Antonio Saura.

Así mismo sucedería con la Artothèque de Toulouse, sin embargo, esta fue una de las últimas en crearse junto a la Caen o Annecy. Se inauguró en 1985, dos años después de que el Estado francés paralizase la financiación que el Ministère de la Culture había acordado tanto para la creación de fondos artísticos como el impulso de más instituciones. A partir de entonces este gasto era asumido a nivel regional o municipal. Esta situación deriva en la inviabilidad de algunas *artothèques* que se vieron abocadas al cierre. En el caso de la tolosana, la escritora y crítica literaria Aliette Armel fue la directora de 1985 a 1993, los años que estuvo activa hasta su disolución. A partir de la inauguración se hicieron numerosas exposiciones en la propia sede o en espacios externos como la Galerie Municipale du Château d’eau, siendo una de las principales actuaciones de estas instituciones junto al préstamo de estampas y fotografías. Un dato interesante es que

¹⁶ En la Artothèque de Toulouse previamente había que estar inscritos en el servicio de animación cultural del ayuntamiento, y había dos tarifas: colectivos y particulares. Para estos últimos eran 40 francos por obra, y podían pedir prestado un máximo de dos a la vez, y sacarse un bono de 300 francos para 10 obras. La duración del préstamo era un máximo de dos meses.

¹⁷ Artothèque - Réseau des bibliothèques (bm-grenoble.fr)

¹⁸ El político tuvo un segundo periodo durante la presidencia de François Mitterrand, en el Ministère de la Culture et de la Communication de 1988 a 1992.

la *artothèque* había prestado entre 1985 y 1989 dos mil quinientas estampas y fotografías a particulares y colectivos, especialmente colegios. De esta forma, se cumplía con el proyecto pedagógico de educar a la sociedad a través de obras auténticas de arte contemporáneo que estaban firmadas por el propio artista. El mismo año que se ponía en marcha se celebró la primera exposición – se organizaban cinco por año – que, a través del testimonio gráfico que conservamos, sabemos que se mostraron en el siguiente orden (Fig.1): el aguafuerte *L'âge d'or* (1982) de Gérard Trignac, el grabado *Dune* (1984) de Arthur-Luis Plaza, y los aguafuertes *Zone urbaine* (1983) de Bertrand Dorny, y *Ouverture pour l'Académie de l'air et l'espace* (1984) de Jean-David Saban.

Las obras se adquirirían por decisión de una comisión de compras que tenía la *artothèque* y que era la encargada de seleccionar las propuestas hechas por las galerías y los artistas. Esta estaba integrada por Guy Franco, consejero delegado de Bibliotecas y Archivos; Pierre Jullien, director de la Bibliothèque Municipale; Philippe Dupont, conservador jefe de la Biblioteca Municipal; Alain Moussain, conservador del Musée d'Art Moderne, que pasará a ser el primer director de los *Abattoirs*; Jean Dieuzaide, director de la Galerie du Château d'eau; Denis Milhau, conservador jefe del Musée des Augustins; Jack Ligot, jefe del proyecto Espace d'Art Moderne et Contemporain de Toulouse et Midi-Pyrénées; entre otras personalidades de la cultura tolosana. De esta forma se cumplía con “los objetivos fijados por estos organismos: democratizar el arte (hasta cierto punto desacralizarlo) sin que se pierda la atención aportada a los objetos de importancia y de valor” (Les *artothèques*, 1993, s.p.).



Figura 1. Exposición en la Artothèque de Toulouse. Espace Croix-Baragnon, 1985. ©Atelier Municipal de Photographie. Mairie de Toulouse. Centre de documentation des Abattoirs, Musée - FRAC Occitanie Toulouse



Figura 2. Exposición de la Artothèque de Toulouse. ©Jean Dieuzaide. Centre de documentation des Abattoirs, Musée - FRAC Occitanie Toulouse

a. Artistas españoles antifranquistas en la colección de la Artothèque de Toulouse

La ciudad de Toulouse está estrechamente conectada con la historia de España por su proximidad geográfica y el devenir de los acontecimientos de la Guerra Civil, llegando a ser “la más española de las ciudades francesas” (Stadler, 2000, p.15). El final del conflicto bélico derivó al paso por la frontera pirenaica de miles de ciudadanos civiles que terminaron siendo llevados a los campos de refugiados intercalados por el territorio francés, especialmente en la zona del mediodía, y a su salida emprendieron el camino de la integración y la adaptación en Francia. Ante la imposibilidad de un retorno inmediato debido a las represalias del régimen franquista para los más comprometidos políticamente, fueron muchos los que permanecieron al otro lado de los pirineos. Especialmente numerosos catalanes que, con anterioridad, debido a los flujos migratorios de otras generaciones ya se habían establecido en el sur del país galó. En esta ocasión, como señaló Lucienne Domergue, nuevamente:

Los que pudieron se quedaron en los departamentos, o sea las provincias, cercanas al Pirineo, o por lo menos situadas en el Suoreste de Francia. Toulouse (Tolosa de Llenguadoc), ciudad entonces relativamente importante y ubicada muy cerca de la patria precipitadamente abandonada, fue así la capital del exilio catalán, como lo habría de ser de todo el exilio español. (Domergue, 2003, p.73)

Entre los refugiados y descendientes de exiliados republicanos instalados en Toulouse había artistas como el catalán Joan Jordá (1929-2020) y el madrileño Carlos Pradal (1932-1988) que desarrollaron sus carreras artísticas en Toulouse, donde crecieron y se consolidaron profesionalmente. Ambos serán tenidos en cuenta por el comité de adquisiciones de la *artothèque* y por esta vía fue como entraron la litografía *Sans titre* (“Tête”) (s.d.) de Jordá (1929-2020) adquirida a la Galerie Pierre-Jean Meurisse en 1993, así como, una aguatinta a punta seca de Pradal titulada *Véronique* (1984). Asimismo, hay que citar al catalán Antoni Clavé (1913-2005) que, aunque estuvo más activo en París y próximo a Picasso, en los años 60 fijó su residencia y estudio en Saint-Tropez, localidad en la que Alain Mousseigne trabajó como conservador del Musée de l'Annonciade. Poco después ingresaba el grabado *Instrument muet* (1977) a la colección tras ser comprado directamente al artista en 1986 para la Artothèque de Toulouse.

Durante los años cincuenta en esta ciudad se creó un interesante ambiente cultural, el Palais des Arts ofreció a los estudiantes de Bellas Artes la posibilidad de exponer sus obras en el salón *Présence I* desde 1950 y a lo largo de esa década, lo que suponía una oportunidad para la proyección más allá de la región. A este panorama se sumaron los *Rencontres* en la localidad vecina de Montauban en los años 60, organizados por el escritor francés Félix-Marcel Castan, y que permitió conocer a la “joven pintura española en el momento en el que aún no había alcanzado el grado de notoriedad internacional que tiene hoy: Cuixart, Millares, Saura et Tapiès” (Baibly, 1983, p.33). Algunos de estos artistas, aunque seguían activos en España, llegarían a participar en movimientos antifranquistas clandestinos, como fue el caso de Antoni Tapiès. Castan, defensor de la cultura de la descentralización y autor del *Manifeste multiculturel (et anti-régionaliste)* (1984), quizá su compromiso político como militante del Partido Comunista francés (Noilhan, 2017) fue lo que motivó su aproximación con estos artistas españoles de la resistencia, que de esta manera estrechaban vínculos con la Occitanie años antes que la *artothèque*. Asimismo, Castan llegaría a ser miembro del comité de adquisición de obra de los Fonds Régional d'Art Contemporain Midi-Pyrénées y del FRAC Languedoc-Roussillon., ambas colecciones tenían obras de Tapiès a fecha del 31 de diciembre de 1983.

Antoni Tapiès (1913-2012) tuvo una estancia en París donde fue becado en 1950 y a finales de los 60 comenzó a ser más crítico a nivel político. La obra de este artista catalán despertó un gran interés en las políticas adquisitivas de las colecciones de la región del mediodía francés. Así, por ejemplo, la *artothèque* adquirió el grabado *Le compotier* (1984) y la litografía *Macule* (1980-1984) a la Galerie ABCD – Christian Cheneau en 1985. Aliette Armel, la directora de la Artothèque de Toulouse, en un artículo donde reflejó el balance de este periodo, señaló cómo estas instituciones contribuyeron a incrementar el valor de la obra y se detiene en el caso de Tapiès, diciendo al respecto:

Casi todos, por ejemplo, han adquirido uno o más Tapiès, y cada grabado de este artista vale hoy varias decenas de miles de francos. También se ha planteado en varias ocasiones un problema ético: ¿debemos seguir ofreciendo obras de valor casi irremplazable debido a su coste o debemos donarlas al museo, encerrándolas en el mobiliario de posibles reservas? (Armel, 1992, p.31)

En el caso de Tapiès fue determinante la mirada que vertió el crítico de arte Michel Tapié bajo el término *art autre* hacia esas manifestaciones del informalismo, el lirismo, la abstracción matérica que influyeron en coleccionistas como Anthony Denney, y que lo encuentra en las obras de los años cuarenta del artista catalán. Así mismo sucedería con Daniel Cordier que se interesó por vías de expresión alternativas, frente a los movimientos artísticos reconocidos, entre ellas la obra de Tapiès¹⁹. Por otro lado, Antonio Saura (1930-1998) fue amigo del coleccionista Anthony Denney, una amistad que sería clave para la promoción del artista durante los años del entramado cultural de la descentralización francesa y el surgimiento de colecciones de arte contemporáneo a nivel regional, departamental y municipal. Y este mismo planteamiento que define el crítico Tapié fue un atractivo para el coleccionista Rodolphe Stadler y también lo encontró en la obra de Antonio Saura. Esta artista que tuvo una estancia en París en los años cincuenta, a partir de entonces comenzaría una etapa de crítica hacia el franquismo y las consecuencias de la Guerra Civil desde una mirada satírica que quedaría recogida en el álbum de dibujos *Mentira y sueño de Franco: Una parábola moderna*

¹⁹ La relación de Tapiès con ambos coleccionistas fue tratada en la exposición *Documents d'acció. Obres de les col·leccions Denney i Cordier (1947-1965)* celebrada en la Fundació Antoni Tapiès en 2016.

(1958-1962). Un trabajo que realizó en la clandestinidad y que, por primera vez, se mostró en los *Abattoirs* de Toulouse en la exposición dedicada al artista que se celebró en 2005. Con anterioridad, en la *artothèque* habían ingresado las litografías *Diada 1* (1977) comprada en la Galerie Adrien Maeght en 1985, *Galería de América, 1* (Caballero) (1983) y *Galería de América, 3* (India) (1983) procedentes del Atelier Clot-Bransen en 1985. A este mismo taller se adquiere otra litografía, *Dama en technicolor I* (1968), en el año 1989.

A medida que se compraba obra para la colección de la *artothèque*, en este caso era a través del ayuntamiento de Toulouse, se contribuía al mercado del arte pues fueron numerosas las estampas y fotografías que entraron por esta vía. Además, como señaló su directora, Aliette Armel, las *artothèques* son espacios favorables para la exposición y cuentan con el reconocimiento de las galerías y de artistas, llegando incluso a influir en su proyección internacional. En este sentido, cabe citar la que tuvo lugar en septiembre de 1988 titulada *Artothèque ville de Toulouse. Acquisitions 1985-1988* en la Galerie Municipale du Château d'eau de la ciudad con el fin de dar visibilidad al fondo artístico. Entre las obras expuestas estaba la litografía *Fiac 1983* (1983) de Antoni Tàpies, otra de Antonio Saura titulada *Caballero* (1983), junto a artistas internacionales como el grabado de Serge Poliakoff, *Opus XXIX* (1966), la fotografía de Tom Drahos, *Sans titre* (1983), entre otros.

Asimismo, cabe destacar otro artista antifranquista, Eduardo Arroyo (1937-2018) que se tuvo que marchar a Francia en 1958 por la asfixia cultural y por su oposición al régimen de Franco, y donde permaneció hasta la transición democrática. Las obras que ingresaron a la *artothèque* son posteriores a este periodo, tratándose de la serigrafía *Pour Beaubourg* (1982) comprada a la Galerie Karl Flinker en 1985, y el aguafuerte *E.A* (1989) adquirido a la Galerie Berggruen & Cie en 1989. En 1993 el propio artista donó la litografía *Cyrano de Bergerac, Hôtel Capitol Toulouse* (1991), una obra que nos informa del paso del artista por la ciudad.

También cabe citar a otros artistas que vivieron en el exilio, como Eduardo Chillida (1924-2002), uno de los renovadores de la escultura contemporánea y de origen vasco. Esto último fue un motivo para ser mirado con recelo por el régimen, de ahí la controversia de su obra *La sirena varada* en el Museo de Escultura al Aire Libre de Madrid, que fue retirada en 1973 y conservada en la Fundación Joan Miró de Barcelona por la amistad que le unía con este otro artista. Miró (1893-1983) que, tras la Guerra Civil marchó a Normandía y decidió volver en 1940 por la Segunda Guerra mundial, sufrió una situación parecida con la escultura *Mère Ubú* para el mismo museo, pues se consideraba que tenía connotaciones antifranquistas siendo la última en instalarse, haciéndose después de la reinstalación de la de Chillida en 1978. Ambos artistas también están representados en la *artothèque*, con la litografía *Sans titre* (1975) de Eduardo Chillida y otra de Joan Miró de 1976, ambas fueron adquiridas a la Galerie Adrien Maeght en 1990.

La lista de artistas españoles continúa con el catalán Josep Grau-Garriga (1929-2011) cuya familia vivió los estragos del exilio y la cárcel durante la posguerra, se especializó en el tapiz y los textiles, trabajando incluso con Tapiès y Miró. La obra que de Grau-Garriga se conserva en la *artothèque* es la serigrafía *Para todos los trabajadores* que fue adquirida en 1988. Un año antes entraba el aguafuerte del pintor aragonés José Manuel Broto (1949) *Sans titre* (1987) y *Sans titre* (1992) adquiridas el mismo año de su creación. Este artista pertenecía a la generación siguiente, que también está representada formando parte de esta colección Rafa Forteza (1955) con el aguafuerte *Sans titre* (s.d.) y el aguatinata y punta seca *Sans titre* (1987) adquiridas en 1988 a la Galerie Sollertis. También Miquel Barceló (1957) con la litografía *Jeune homme ivre dans un bar* (1983) comprado a la Galerie Yvon Lambert en 1986. Probablemente uno de los últimos lotes de compra fue el que incluía la litografía *Luz Plegada* (1993) de José María Sicilia (1954).

3. La integración de la *artothèque* en el plan de descentralización regional del arte contemporáneo: La colección FRAC Occitanie de Toulouse (FRAC)

Entre 1981 y 1983 se pusieron en marcha los Fonds Régionaux d'Art Contemporain (FRAC) que se crearon uno por provincia, siendo los encargados de dotar, gestionar y promover el arte contemporáneo en el territorio, y que venían a ser la alternativa a los Fonds National d'Art Contemporain (FNAC) o al Centre National des Arts Plastiques (CNAP) que eran a nivel estatal. Los FRAC respondían a los planes de descentralización de la cultura en el territorio francés. Por tanto, de forma paralela al surgimiento de la *artothèque* se crearon estas colecciones especializadas en arte contemporáneo que eran gestionadas por la región y cuyo objetivo no era funcionar como un museo, sino garantizar siempre la conservación y la seguridad de sus obras, promover una serie de exposiciones para su difusión y mediación con el público para que este se sensibilice con el arte contemporáneo. Como, por ejemplo, la muestra celebrada en 1984, *Les Fonds Régionaux d'Art Contemporain. Aquitaine, Midi-Pyrénées, Languedoc-Roussillon*, que fue expuesta en las tres regiones y después itineró a Madrid, Zaragoza y Barcelona.

En 1984 se creó la colección de los Fonds Régional d'Art Contemporain Midi-Pyrénées que estaba formada por un comité técnico consultativo de adquisición de obras de arte, que se constituye con anterioridad a la *artothèque*, y que venía a complementar esta última. Este estaba formado por personalidades del ámbito de la cultura y los museos de la región²⁰, entre los que estaban el poeta Félix Castan, fundador de la Mostra del Lazarc y anteriormente citado por ser uno de los impulsores en la visibilidad de la vanguardia artística en el Midi-Pyrénées. Junto a él también figuran Alain Mousseigne, entonces conservador del Musée des Augustins de Toulouse, y el fotógrafo Jean Dieuzeide, fundador de la galería de fotografía Château d'eau de Toulouse donde se hicieron varias exposiciones vinculadas a la *artothèque*. Por otra parte, había especialistas

²⁰ Michel Batlle, director de la revista *Axe-Sud*, Geneviève Bonnetoi, crítica de arte y directora del Centre d'Art Contemporain de l'Abbaye de Beaulieu y Pierre Manuel, crítico de arte.

externos a la región, incluso de otros países²¹, y en este sentido cabe destacar al crítico de arte Daniel Giralt-Miracle, director del Servicio de Artes plásticas del departamento de Cultura de la Generalitat, su presencia en este comité refleja la alta representación que tienen los artistas catalanes en esta región del mediodía francés. De hecho, en las adquisiciones realizadas hasta el 31 de diciembre de 1983, con respecto al arte español, únicamente figuran artistas de esta procedencia, tratándose de: Miguel Barceló, Robert Llimos, Albert Rafols-Casamada, Antoni Tàpies, Albert Porta “Zush” y Susana Solano.

En 1985 se presentó la colección siguiendo las políticas de difusión y se organizó la exposición *Chefs-d'œuvre et hors-d'œuvre. Des idées qui Font recettes*, formada con los fondos que se habían adquirido en esos últimos años, incorporándose obra de creación reciente fechada entre 1981 y 1984. El criterio del FRAC en estas primeras adquisiciones era en torno al mar Mediterráneo y su identidad, artistas del sur de Francia, el norte de Italia y España, principalmente de Cataluña (Bloch, 1985). Tal y como se puede apreciar había especialmente una amplia representación de artistas de esta procedencia por la aproximación geográfica y ese criterio establecido. Entre los que formaban parte de la colección estaba Antoni Tàpies con *Lit et couverture* (1983), obra de técnica mixta sobre lienzo que fue adquirida por compra a la Galerie Maeght-Lelong en 1984. También se incorporaron más artistas catalanes como Jaume Plensa con la escultura en hierro *Torse* (1983), Miquel Barceló con *Projections* (1984) en técnica mixta sobre lienzo y *El pintor damunt el cuadro* (1983) de la Galerie Med-a-Mothi comprado en 1984. También Albert Rafols-Casamada con el óleo *Nausica* (1983) o el mallorquín Ferran García Sevilla con el acrílico *La porte du ciel* (1984). A estos se suman José Manuel Broto, *Sans titre* (1983) adquirida a la Galerie Maeght en 1984. Otras obras que se incorporan al FRAC son las pinturas de Joan Jordá, *Las tripas generales* (1984) y *Chemin vertical* (1990) de la Galerie Pierre-Jean Meurisse en 1984 y 1993, respectivamente. También la litografía *Punto y línea sobre el verde* (1978) del Equipo Crónica adquirido a la Galerie Adrien Maeght en 1985. Asimismo, había una amplia representación de artistas italianos como Maurizio Corona y Duccio Berti. Con respecto a la titularidad, “las obras adquiridas son inalienables y por tanto se incluyen en el inventario del patrimonio de las comunidades propietarias” (Petit, 2015, pp. 108-109).

4. El arte español antifranquista en la colección de los Abattoirs, Musée-FRAC Occitanie de Toulouse

El Musée d'Art Moderne et Contemporain de Toulouse²² que derivaría en la denominación Abattoirs, Musée-FRAC Occitanie, comenzó a prefigurarse en el año 1984 y estaba ubicado provisionalmente en el refectorio de los Jacobins de la ciudad tolosana. La primera exposición que se celebró fue *Art espagnol actuel*, del 14 de abril al 27 de mayo de 1984, en la sede del Palais des Arts, y en la École des Beaux Arts. La obra mostrada lo formaban las colecciones de arte contemporáneo que de manera simultánea se estaban creando en la región, entre las que se encontraba la propia colección del museo aún en proyecto pues, aunque sin sede definitiva comenzó con la adquisición de obra como *Portrait imaginaire de Philippe II* (1969) de Saura y *15 bis, “Rosa en relief”* (1959) de Antoni Tàpies. A esta compra de obra hay que añadir las donaciones recibidas como *Bacchanale* (1983) de Miguel Campano. Otras vías de ingreso fueron los depósitos efectuados a este museo procedentes del Musée des Augustins, y el préstamo de la colección del FRAC Midi-Pyrénées, El objetivo de la exposición era dar a conocer la coherencia de la política de adquisición que en torno al arte contemporáneo español se había venido desarrollando, partiendo de artistas como Tàpies, Saura, Millares o Clavé para llegar a Campano, Broto o Barceló. A través de estos trabajos se analizaba la evolución artística de la abstracción y el arte informal de los años 50 y 60, hasta llegar a las manifestaciones de la generación siguiente.

En los años siguientes el Musée d'Art Moderne et Contemporain siguió comprando obra como el cuadro *Sans titre* (1992) de Miquel Barceló a la Galerie Ameliobrachot en 1992, y la pintura *Rose en relief* (1959) de Tàpies que fue adquirido a la Galería Stadler en 1986. De esta misma galería procede el óleo *Portrait imaginaire de Philippe II* (1985) de Antonio Saura que ingresa en 1990. De este pintor además se compró una versión anterior, *Portrait imaginaire de Philippe II* (1969) en la Galerie Pierre-Jean Meurisse en 1985. Alain Mousseigne señalaría al respecto que tanto este museo como el FRAC “compraban a menudo obra después de cada exposición organizada en las principales instituciones de la región” (De l'art, 2000, p.20). Asimismo, de Carlos Pradal entró por la vía de la donación en 1993 el óleo *Le pain* (1970) y la aguada *Passante* (1971), junto con la acuarela *Pigeon* (1980) por mediación de la Association des amis de Carlos Pradal en 1990.

El primer director de los Abattoirs fue Alain Mousseigne, conservador de la Direction des Musées de France que, con anterioridad trabajó como conservador en el Musée de l'Annonciade à Saint Tropez y en el Musée des Augustins de Toulouse. En esta última institución estuvo antes de ser nombrado conservador del Musée d'Art Moderne et Contemporain asumiendo el reto de dar forma a esta nueva colección. Sin embargo, antes de tener ese cargo, Mousseigne organizó para los Augustins las exposiciones que sobre Antoni Clavé y Manolo Millares tuvieron lugar en este museo en 1981 y 1982, respectivamente. A excepción de estas muestras, el Musée des Augustins estaba consagrado a las bellas artes y a principios de los años ochenta se echaba en falta un espacio dedicado al arte contemporáneo:

²¹ Marie Claude Beau, conservador del Musée de Toulon, Elio Grazioli, crítico de arte y redactor jefe de la revista *Flash Art* de Milán, Claude-Louis Renard, director de Renault Recherches Art et Industrie (Centre d'Initiation de la Création de la Régie Renault) de París.

²² También fue referido a nivel administrativo como Espace d'Art Moderne et Contemporain de Toulouse, hasta finalmente ser llamado Abattoirs según las opiniones recogidas en la época.

Hoy en día, Toulouse aún carece de un gran museo de pintura y escultura contemporánea. Si, como recomienda el Estado, la creación de Fondos Regionales para la Adquisición de Obras de Arte, que se proponen a las regiones y, en el caso de Midi-Pyrénées, se incluyen en el cuerpo del acuerdo, desembocara en la creación de Polos de Arte, que se proponen a las regiones y, en el caso de Midi-Pyrénées, se incluyen en el arte contemporáneo, podemos soñar que la alianza de medios entre la región y su metrópoli, o incluso la puesta en común de fondos, permitiría la creación de una gran organización capaz de asegurar la conservación, la gestión, la difusión y las actividades educativas en torno a las artes plásticas, algo que ha faltado en nuestra ciudad y en nuestra región. (Baibly, 1983, p.38)

Los Abattoirs, Musée-FRAC Occitanie no abrieron hasta el año 2000, durante las dos décadas anteriores se fue configurando el modelo de gestión actual. Para dar respuesta a los centros de arte contemporáneo que comenzaron a surgir en Francia en 1985, se creó el Centre Régional d'Art Contemporain Midi-Pyrénées (CRAC) en Labège, dirigido también por Alain Mousseigne. Esta efímera institución estuvo activa hasta 1995, siendo absorbida por los *Abattoirs*, sin embargo, entre las exposiciones que se organizaron hubo una dedicada a Antonio Saura. A partir de 1986 las *artothèques* ya no solo estaban vinculadas a las bibliotecas, sino también a los centros de arte contemporáneo, pues se recomendó de cara al plan de descentralización que se aproximasen a estas nuevas instituciones en función de su competencia regional, departamental o municipal.

Después, en 1991 se crea un sindicato formado por el Ayuntamiento de Toulouse y la región Midi-Pyrénées que tenía como objetivo configurar un Espace d'Art moderne et contemporain en los *Abattoirs* de Toulouse, un proyecto que fue dirigido por Jack Ligot y que comenzó a dar forma al museo actual. El emplazamiento que se había elegido era el matadero municipal cuya actividad había cesado en 1988, y este edificio industrial remodelado venía a responder a la doble finalidad que tenían que cumplir estas instituciones: rescatar edificios históricos y dinamizar la ciudad desde el arte contemporáneo, a lo que se añadió la revitalización del barrio de Saint-Cyprien. El director artístico era Alain Mousseigne que se enfrentaba al reto de dirigir una institución sin colección y con una sede aún por remodelar y que no se inauguró hasta el año 2000. A él debemos la iniciativa de fusionar las diferentes colecciones de arte contemporáneo que se estaban desarrollando de forma paralela en la región para que confluyeran en un único proyecto (Fig. 3).

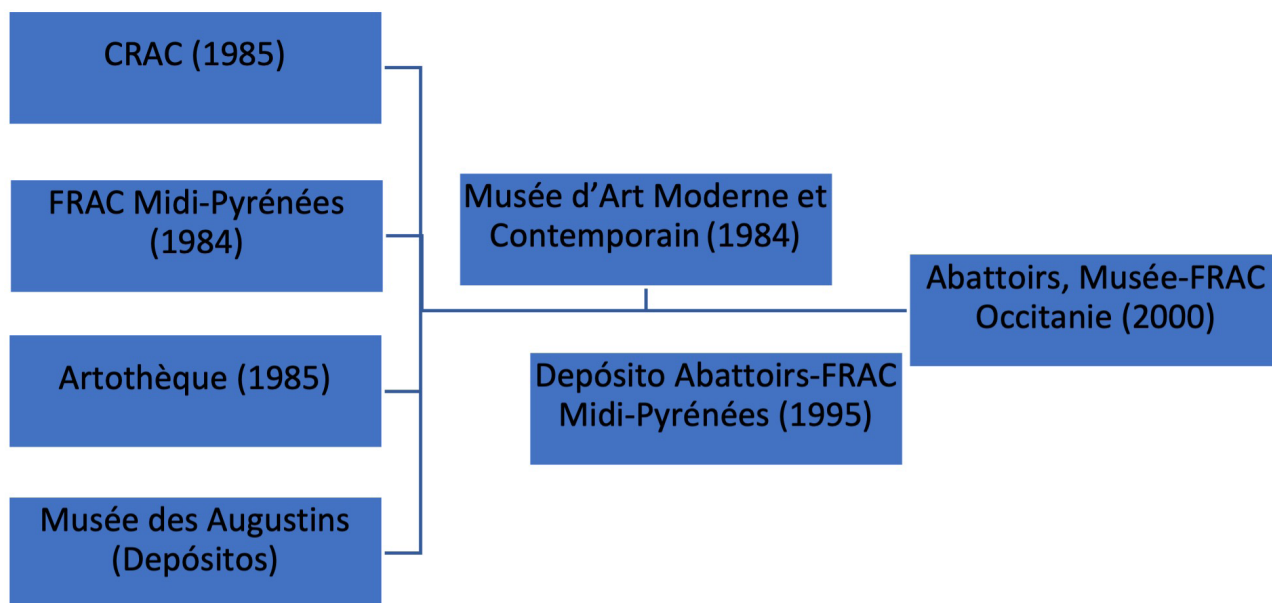


Figura 3. Instituciones que confluyen en la colección de los Abattoirs-Musée-FRAC Occitanie (Tabla de la autora)

Por tanto, el origen de la colección del museo actual es complejo por la amplia procedencia de los fondos que acoge y se tuvo que recurrir a diferentes vías de ingreso. En aquel momento además contó con el apoyo del entonces Musée National d'Art Moderne de París, posterior Centre Pompidou. Una de las principales vías de entrada fueron las donaciones de colecciones privadas, principalmente hubo tres que fueron claves en estos momentos de configuración de la colección. Se trataba de las correspondientes a Daniel Cordiel, Anthony Denney y Rodolphe Stadler. Podemos decir que el vínculo común que había entre ellos era el interés por el arte de la Europa del mediterráneo, Francia, España e Italia; y especialmente destacamos la representación de la abstracción.

En relación con la de Stadler, su colección incluía Antonio Saura, Antoni Tàpies, y el Equipo Crónica, tal y como pudo admirar Alain Mousseigne durante su visita a la galería que este coleccionista tenía en París y que, como hemos visto, el FRAC compró allí varias obras. Como nos cuenta el propio Mousseigne, debido a su interés por adquirir un Tàpies para la colección del museo, Stadler lo terminó cediendo, sabiendo el valor que tendría para esta institución y “que sólo acabaría en las tristes reservas de un museo de bellas artes;

porque compartíamos un interés real por las pinturas de Saura" (Mousseigne, 2018, p.58). Por mediación de Stadler entró en contacto con otro coleccionista inglés, Anthony Denney (Mousseigne, 2000), que residía en España y cuya colección estaba especializada en la abstracción de los años 50 y 60. A este último le conoció en la inauguración de una exposición que sobre Antonio Saura se celebró en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía el 9 de enero de 1990. Interesado en la contribución que su colección podía tener para Toulouse, Denney hizo una donación de una cincuentena de obras en 1993 para este museo que se estaba poniendo en marcha, entre las cuales estaban las pinturas *El remoli de sorra* (1956), *Ovale noir* (1957) y *Petit ocre lacéré* (1964) de Tàpies, y la obra de Saura como *Retrato 120* (1960). Mientras tanto, Alain Mousseigne entró en contacto con Daniel Cordier, uno de los grandes promotores y defensores de la creación del Centre Pompidou de París y además formaba parte del comité de adquisiciones. Este decidió hacer al museo tolosano un depósito de la donación que había realizado con anterioridad al Musée National de Art Moderne, de modo que, varias obras de Manolo Millares pasarían al Musée d'Art Moderne de Toulouse, como *Pintura n°2* (1960) y *Cuadro 152* (1961), entre otros. Con estas donaciones y depósitos se había conseguido reforzar las diferentes líneas de la colección.

Tanto las adquisiciones de este museo como las donaciones referidas pasarían en julio de 1995 a la categoría de depósito a los Abattoirs-FRAC Midi-Pyrénées. Así mismo sucedió con las colecciones creadas por el FRAC Midi-Pyrénées - que de forma reciente ha pasado a denominarse FRAC Occitanie Toulouse - y el CRAC, que se integraron desde esa misma fecha a esta institución museística. A estos fondos también se incorporaron una veintena de obras que habían sido adquiridas por el Musée des Augustins a principios de los años ochenta, pues durante aquella época se estaba creando un fondo relevante de este periodo del siglo XX y que, posteriormente, depositó en los Abattoirs. Estas obras fueron mostradas en la exposición *Nouvelles acquisitions: 1969-1984* (1984) y depositadas en 1995 a los Abattoirs. Así, por ejemplo, por esta vía fue como entró *Composition avec 4 gants* (1970) comprada directamente a Antoni Clavé en 1982, y habría que añadir otra donada por el propio artista este mismo año titulada *Volem l'estatut (Drapeau catalán)* (1977) realizada en técnica mixta sobre madera. Recordemos que un año antes, en 1981, este museo le dedicaba una exposición antológica al artista catalán y también formó parte de la muestra *Naissance d'une collection d'art moderne: 50 œuvres du Musée des Augustins de Toulouse* (1992). Asimismo, este museo había adquirido el óleo *La cuisse de boeuf* (1969) de Carlos Pradal, que le fue comprado directamente al artista en 1970 y sería mostrado en la exposición *Nouvelles acquisitions 1969-1984* (1984), que tuvo lugar en el Musée des Augustins. De la misma manera ingresó a la colección del Musée d'Art Moderne et Contemporain la perteneciente a la *artothèque* y que estaba formada por más de quinientas obras, previa disolución de la institución en 1993. Este amplio fondo de estampas y fotografías pasaba a depositarse en 1995 porque, tal y como anunció Jack Ligot, este establecimiento facilitaría la finalidad del museo que se estaba proyectando y a donde irían a parar las obras junto con las procedentes del ayuntamiento y la región (Ligot, 1995). Con este propósito se fueron fusionando las diferentes colecciones de arte contemporáneo que habían emergido en los años ochenta para responder a la descentralización de la cultura, aunque en el caso de la *artothèque* se reemplazó la función social que cumplía el arte para adquirir el estatus de obra museística.

Cuando tuvo lugar la inauguración de los Abattoirs, Musée-FRAC Occitanie en el año 2000, la institución abría sus puertas con una sólida colección tras unir los diferentes fondos de la región tal y como había propuesto hacer Alain Mousseigne. Desde entonces, su política de adquisiciones ha seguido manteniendo el interés de incrementar el arte español mediante nuevas compras, continuando el mismo criterio que con respecto a las líneas precedentes. Entre las obras que se han incorporado desde su apertura se encuentra el óleo *Cura 3* (1959) de Antonio Saura comprado a Rodolphe Stadler en 2001, o *La factoría y yo* (1971) y *Un expresionismo* (1973) del Equipo Crónica que ingresaron en 2011. Algunos de estos trabajos fueron mostrados en la exposición *Nouvelles acquisitions: Toulouse (France), les Abattoirs - FRAC Midi-Pyrénées* (2002). Asimismo, se han celebrado exposiciones dedicadas a los artistas que desde el principio estaban entre los intereses del comité de compra, como Antonio Saura, a quien se le dedicó la exposición *Songe et Mensonge*, de noviembre de 2005 a mayo de 2006; o *Tàpies: Parla, parla* del 12 de febrero al 22 de mayo de 2016. Sin olvidar la más reciente, *Les couleurs de l'exil. Un pan de la création espagnole* (2024), que venía a presentar una selección de los artistas que integran la colección.

5. Conclusión

Por tanto, tal y como se ha ido exponiendo, el arte español antifranquista tiene una amplia representación en la colección de los Abattoirs, Musée-FRAC Occitanie debido a las líneas que se fueron tejiendo entre la gestión cultural basada en la descentralización tras las políticas de André Malraux, que dejaba a las regiones y los municipios la posibilidad de desarrollar su propia cultura; y, por otro lado, la conexión del mediodía francés, especialmente Toulouse, con España por ser tierra de acogida del exilio republicano. Esta aproximación generaría un puente cultural entre ambos países y una sinergia de conexión con los artistas de compromiso antifranquista que se ve claramente manifestada en los criterios de adquisición de las colecciones de arte contemporáneo. Las diferentes instituciones que fueron surgiendo hicieron una verdadera aportación, sin embargo, destacamos las *artothèques* porque generó una relación muy próxima entre la obra y la ciudadanía, permitiendo que estampas de Tàpies, Saura o Chillida, entre otros, fuesen prestadas a particulares entrando en contacto directo con el público francés. Por tanto, esta institución contribuyó en la democratización cultural de aquellos artistas que fueron los defensores de la libertad frente a la opresión del régimen, y sus obras cumplieron con una función social antes de ser integradas en los Abattoirs para consagrarse como obras artísticas. Este trampolín que al final viene a convertirse la Artothèque de Toulouse para esta generación,

conocidos por coleccionistas y gestores culturales, fue la puerta de ingreso al museo tolosano. El calado de sus obras hizo que fuesen seleccionadas y propuestas en las políticas adquisitivas, para ser incluidas en estas nacientes colecciones de arte contemporáneo que se expandían por la región del mediodía francés.

Referencias

- À domicile. Un art qui devient familier (1973). *Rouge et Noir, journal d'information de la maison de la culture de Grenoble*, 50, octobre, 8.
- Armel, A. (1988). *Artothèque ville de Toulouse. Acquisition 1985-1988*. Galerie Municipale du Château d'eau.
- Armel, A. (1992). Les artothèques dans les bibliothèques municipales : état des lieux et perspectives. *Bulletin d'Informations de l'Association des Bibliothécaires Français*, 155, 2ème trimestre, 28-31
- Baibly, L. (1983). *La culture à Toulouse et la région : cahier de doléances régionales*. Ateliers Jean-Jaurès.
- Bloch, P. et Pesenti, L. (1985). *Bloch & Pesenti : Chefs-d'oeuvre et hors-d'oeuvre : Des idées qui font recettes*. FRAC Midi-Pyrénées.
- Chevrefils, A. (2016). *Étude L'artothèque comme média. Les artothèques : une expérience originale de démocratisation de l'art dans un écosystème artistique en recomposition*. <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/67539-l-artotheque-comme-media.pdf>
- Coll-Seror, C. (2001). *Artothèques : le goût des autres. Interrogations sur l'efficience du prêt d'œuvres d'art contemporain*. Université Pierre Mendès.
- De l'art moderne à la jeune création (2000). *Beaux-Arts Magazine*, 15-21
- Dollmann, M. (2007). L'appropriation, c'est le prêt : l'artothèque de Grenoble. *Bibliothèque(s)*, 33, 25 - 27
- Domergue, L. (2003). Los catalanes exiliados en Toulouse entre 1939 y 1975. En *El exilio republicano español en Toulouse, 1939-1999* (pp. 73-92). UNED.
- Foulon, Ch.L. (2010). *André Malraux ministre de l'Irrationnel*. Gallimard.
- Lavie, J. (2022). Transposer à l'échelle nationale une expérience pilote. *Nouvelles de l'estampe*, 268. <https://doi-org.gorgone.univ-toulouse.fr/10.4000/estampe.3137>
- Les artothèques (1976). *Nouvelles de l'estampe*, n°28, juillet-août, 57.
- Les artothèques en France (1993). Centre de documentation des Abattoirs, Musée - FRAC Occitanie Toulouse.
- Les Fonds Régionaux d'Art Contemporain. Aquitaine, Midi-Pyrénées, Languedoc-Roussillon*. Catálogo de exposición. Centre National des Arts Plastiques, 1984
- Ligot, J. (20 juillet 1995) [Carta]. Centre de documentation des Abattoirs, Musée - FRAC Occitanie Toulouse.
- Mousseigne, A. (2018). *L'aventure des abattoirs l'invention d'un musée*. Éditions in Extensio.
- Mousseigne, A., Stadler, R. y Desrois, V. (2000). *Collection Anthony Denney*. Abattoirs.
- Noilhan, C. (2017). Résistance(s) et identités plurielles dans la poésie occitane de la Seconde Guerre mondiale. *Lengas*, 81. <https://doi.org/10.4000/lengas.1182>
- Petit, Ch. (2015). Une artothèque à la bibliothèque : depuis quand et pour quoi faire? *Bulletin des bibliothèques de France* (BBF), 6, 104-115. <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2015-06-0104-011> ISSN 1292-8399.
- Présentation du budget des affaires culturelles (1959). *J.O. Débats Assemblée nationale*, n° 79, 18 novembre 1959, 2498-2500. Assemblée nationale : André Malraux
- Roland, X. (2015). L'Artothèque, un espace muséal d'un genre nouveau. *La Lettre de l'OCIM*. <https://doi-org.gorgone.univ-toulouse.fr/10.4000/ocim.1588>
- Stadler, R. (2000). Impossible n'est pas français. *Collection Anthony Denney* (pp. 11-15). Skira, Abattoirs.
- Tasca, C. (dir.) (1973). *Catalogue des œuvres d'art contemporain appartenant à la Galerie de prêt*. Maison de la Culture de Grenoble.