

best of the lithographs are those, such as *Paradise I*, which employ the lithographic medium for gentle, even cloudy effects close to those which have always been central to his painting.

Among these excellent print exhibitions was a double showing, at The Museum of Modern Art and the Associated American Artists gallery, of Masuo Ikeda, a young (b. 1934) Japanese print-maker and painter only a scattering of whose works have been seen here previously. Only a few of the prints were duplicated from show to show, although all the work was produced between 1961 and 1965. Even within this brief period of years a certain well-defined development may be traced. The earliest etchings are heavily influenced by Dubuffet, and art brut-COBRA currents generally, and possibly by such drawings by Jackson Pollock as those the American artist produced ca. 1939 (but could Ikeda have seen them?). An early etching like *My Blue Day* (1961), with its cheery all-over screen of calligraphic areas and floating monster-shapes

Some of the things I liked most were Dine's *Hatchet with Two Palettes*, in which a brushy, even rather luscious painting is interrupted in the middle with a slab of rotted-looking wood, with an axe driven into it; *Danae* by Jack Beal, who seems to me, on the basis of this showing, one of the best young American figurative painters hereabouts; Robert Barnes' *For Mr. T. Tzara*; *Edge of Red* by Anthony Padovano, whose painted metal sculpture combines massivity and grace most satisfyingly; Robert Murray's tense, elegant, stele-like *Spring*, which is one of the few recent pieces of purist sculpture in which the formal balance achieved seems to justify the stripping of the visual experience so radically; Mary Bauermeister's totem-like figure, *Three Trees*, in which the interpolated units of wood firmly and definitively set off the artist's amazing ability to create complex textures in glass; and Charles Hinman's deft and poised *Lift*, which was located just beneath the ceiling like something hatchable—his works do indeed always have the sleek elegance of eggs and other natural bulbs.

## LE DÉPARTEMENT BRÉSIL DANS L'UNIVERS ARTISTIQUE EUROPEISÉ

MARIO BARATA

La domaine de l'art, par les énigmes de ses surprenantes affirmations, continue à étonner ceux qui cherchent à réfléchir sur lui. Normalement, il semble contredire d'autres expériences humaines. L'art, comme passion marquante, est doué de forces débordantes et de raisons que la raison ignore. Cependant, par ses démarches progressives et grâce à la généreuse capacité perceptive et réceptive de l'homme moderne spécialisé, celui-ci peut capter aujourd'hui, bien plus qu'auparavant semble-t-il, les secrets et les ressources de vertige et de fascination de la création artistique.

Il n'y a pas, à proprement parler, une crise de l'art, sauf dans le cas limite de l'effet cherché par la scandale, comme scandale, extérieur à l'art, par lequel un moment de décadence peut être facilement défini.

Dans les autres cas, même dans la recherche de l'insolite, l'art correspond aux nécessités humaines. Et la peinture faite au Brésil crée un climat d'affectivité et de sentiment qui la justifie, dans le

contexte du monde moderne, et satisfait le contemplateur local. La fantaisie et le rêve, le plaisir non seulement sensuel et la problématique du choc provoqué dans les ateliers des artistes et dans les expositions, apportent la preuve que l'art exerce une fonction. La crise de l'évolution de l'image pose une autre question et est au fond une apparence, car ce qui arrive est un enrichissement et une mutation de l'image, devenue multiple et conforme aux suggestions du milieu culturel et du monde physique, larges et féconds d'actualité, avec ses nouvelles émotions visuelles et ses irradiations d'énergie, parallèles au sentiment de fugue et d'évasion que l'art peut susciter.

Comment examiner et situer au Brésil les phénomènes de percussion sur le système nerveux et ses chocs et orgasmes de plaisir psychique, lesquels, dominant le «campus» artistico-plastique, à travers la perception optique et la dilution intuitive-sensible de ses répercussions sur l'être humain, individuel et social en même temps.

Le Brésil, l'Amérique du Sud, ne sont pas actuellement, à la veille de l'an 2.000, un laboratoire de formes indépendantes de l'Europe, comme nous avons eu l'occasion de le montrer dans l'article «L'art actuel au Brésil», numéro 46 de la revue *Aujourd'hui*.<sup>1</sup>

Les communications rapides, sur le plan géographique, des circonstances de formation ou de pédagogie communes et sociales

succédanés pré-fabriqués des sucres et stimulants du monde européen et, en tant que succédanés, ne peuvent atteindre des raffinements de force, comme chez le Camargo, mais ce sont rarement des éruptions profondes, démesurées et débordantes d'une réalité authentique.

De là vient la perplexité du critique brésilien en critique internationale ou à ne pas être. Les problèmes de signes et de structures d'un univers intuitif dans son pays sont les conséquences de vecteurs créés en Europe, aux Etats Unis ou en Asie, à de rares exceptions jusqu'alors. Et ce que le critique démontre peut donner l'impression d'être obtenu à travers des analogies ou des catalogues aux produits industriels d'un hypothétique «super-center». Mais l'existence d'un marché pour cet art confirme l'identité profonde des êtres humains mais rément, dans le domaine du possible, d'une hiérarchie produite d'une société structurée en couches qui profitent du confort des couches qui ne le connaissent pas.

Dans ces limites, toutefois, Krajeberg, Mavignier, Pi Shiro et Noêmia Guerra, vivant en Europe, le niveau de production et de fabrication esthétique peut s'élever, et au Brésil, pourront atteindre une qualité productive de

Depuis les jeunes comme Antonio Dias et F. Jackson dans la peinture de la nouvelle imagerie, le second degré de blagues de ferrailles, côtoyant, tous deux le naïf des enthousiasmes sincères, jusqu'à l'excellente équipe dominante le noir et blanc ou utilisant la couleur dans avec Fayga Ostrower, Rossini Perez, Isabel Pons, M entre autres, et les recherches d'avant garde de Wesley de Estela Campos, d'Abraham Palatnik, Helio Oiticica «Invention» de Sao Paulo — sont à remarquer.

Le sérieux du travail des panneaux perceptifs en B Palatnik honore la capacité créatrice «in situ» des brésiliens, inspire confiance, ainsi que le cas de Djani traditions populaires ou le groupe de la gravure nationale qui sont la concrétisation d'un effort artistique de bon l'Amérique Latine actuelle.

Se détache également la qualité atteinte par Wesley L tion spéciale d'héritier d'un type inquiet et graphique d européen avec des ouvertures plastiques aux temps ne

On peut noter aussi la densité des bois polychrome profondes et chaudes du jeune Gastao Henrique, qui recherches espagnoles de matière et de couleur.

rapprochent la sensibilité de l'élite sud-américaine de celle de l'homme européen. La permanence des hiérarchies dans les structures sociales de notre continent et ses conséquences sont bien synthétisées dans le livre de Jacques Lambert, *L'Amérique Latine*<sup>2</sup> dont la lecture est la clef d'une introduction à la compréhension du phénomène limité à l'art dans cette partie du nouveau monde. Cela n'est pas dû à «un certain sentiment de lassitude de l'histoire de l'art en tant que telle, lequel conduit sans doute à des initiatives nouvelles tendant à relier les créations artistiques au climat sociologique et culturel qui les a vu naître» – d'après Germain Bazin.<sup>3</sup>

Il ne s'agit pas dans l'art actuel du Brésil de l'examiner uniquement du point de vue sociologique, mais de partir d'une apparente contradiction de l'univers local avec l'univers des contingences générales qui se résout par un cas de filiation.

Les limites des impositions du milieu sont au moins apparemment dépassées – mais dépassées sans la vigueur créatrice et l'humus fécond de la loi des grands nombres, appliquée au domaine des arts.

L'art de l'Amérique Latine est, dans un large secteur, érudit et aristocratique, et par la même, européisé (aussi quand il y a des traits nord-américains).

Dans le secteur, art populaire, l'art est presque folklorique et possède alors des racines nationales plus marquées, mais il est peu actif – surtout pendant l'époque néo-classique (XIX<sup>e</sup> siècle) et depuis 1950 – sur le plan des arts érudits.

Cela étant dû à la force de l'impact créateur du formalisme européen, des avant-gardes du nouvel art européen, répandues au Brésil comme une réalité de sens privilégié et aussi avec le sentiment du «paradis perdu» dont les définitions nous parviennent à travers l'interprétation de Jacques Lambert.

Pour le brésilien européisé, les arts plastiques locaux sont des succédanés pré-fabriqués des sucs et stimulants esthétiques du monde européen et, en tant que succédanés peuvent, parfois, atteindre des raffinements de force, comme chez le peintre Iberê Camargo, mais ce sont rarement des éruptions profondes de forces démesurées et débordantes d'une réalité authentique.

De là vient la perplexité du critique brésilien condamné à être critique international ou à ne pas être. Les problèmes de communications, de signes et de structures d'un univers intuitif, qu'il trouve dans son pays sont les conséquences de vecteurs créateurs nés en Europe, aux Etats Unis ou en Asie, à de rares exceptions près jusqu'alors. Et ce que le critique démontre peut donner l'impression d'être obtenu à travers des analogies ou des catalogues similaires aux produits industriels d'un hypothétique «super shopping center». Mais l'existence d'un marché pour cet art non seulement confirme l'identité profonde des êtres humains mais résulte pratiquement, dans le domaine du possible, d'une hiérarchie presque féodale, d'une société structurée en couches qui profitent du monde et en couches qui ne le connaissent pas.

Dans ces limites, toutefois, Krajcberg, Mavignier, Piza, Camargo, Shiro et Noêmia Guerra, vivant en Europe, le niveau de communication et de fabrication esthétique peut s'élever, et les artistes du Brésil, pourront atteindre une qualité productive de haute valeur.

Depuis les jeunes comme Antonio Dias et F. Jackson, le premier dans la peinture de la nouvelle imagerie, le second dans des assemblages de ferrailles, côtoyant, tous deux le naif des explosions d'un enthousiasme sincère, jusqu'à l'excellente équipe de graveurs dominant le noir et blanc ou utilisant la couleur dans l'impression avec Fayga Ostrower, Rossini Perez, Isabel Pons, Maria Bonomi, entre autres, et les recherches d'avant garde de Wesley Duke Lee, de Estela Campos, d'Abraham Palatnik, Helio Oiticica et le groupe «Invention» de Sao Paulo – sont à remarquer.

Le sérieux du travail des panneaux perceptifs en bois créés par Palatnik honore la capacité créatrice «in situ» des arts plastiques brésiliens, inspire confiance, ainsi que le cas de Djanira, sortie des traditions populaires ou le groupe de la gravure nationale déjà cité, qui sont la concrétisation d'un effort artistique de bon niveau dans l'Amérique Latine actuelle.

Se détache également la qualité atteinte par Wesley Lee et sa position spéciale d'héritier d'un type inquiet et graphique du surréalisme européen avec des ouvertures plastiques aux temps nouveaux.

On peut noter aussi la densité des bois polychromes aux teintes profondes et chaudes du jeune Gastao Henrique, qui se relie aux recherches espagnoles de matière et de couleur.

Travaillant plutôt pour obtenir des prix, des bourses de voyages, des expositions à faire en Europe, ou pour quelques snobs collectionneurs, l'artiste brésilien d'aujourd'hui manque en général de la profondeur et de la conviction définitive de la raison d'être de son œuvre. En cela il n'a pas encore atteint la valeur humaine et l'autonomie spirituelle des artistes brésiliens de la génération précédente de laquelle survit «le patriarche» Di Cavalcanti et que posséderont Pancetti, Guignard, Portinari et Segall, peintres d'une spontanéité signifiante et affirmés.

Proches de ces exemples se situent les peintres Dacosta et Volpi, un sculpteur comme Mario Cravo ou le peintre paysagiste Burle Marx.

L'art nerveux et inquiet de la majorité des artistes modernes, à l'exemple de ce qui a surgi dans le reste du monde, est au Brésil, nerveux et inquiet superficiellement. Les problèmes de goût et d'invention ne traduisent pas un monde intérieur riche et fécond mais s'élaborent à partir des pages des revues d'art.

La véritable avant-garde, si nécessaire, comme ferment de l'art de notre temps, est ici rare. Et où l'avant garde est faible la critique peut être sûre que la sensibilité moderne locale est encore insuffisante, moyennant quoi, d'autres types de valeur peuvent exister.

Les nouveaux tel Estela Campos, artiste originale et authentique dans les limites de sa configuration provinciale de pauvreté matérielle et absence de tradition chromatique nationale, Rubem Valentim avec la force de ses emblèmes, Newton Cavalcanti, graveur de racine populaire, les dessinateurs, F. Odriozola et Maciej Babinski et d'autres nouveaux, presque inconnus, se situent parmi les artistes vivants par la continuité et l'effort créateur, à côté des divulgateurs du pop-art, au Brésil, depuis de fin 1964, tels le japonais Tomoshigue Kusuno et le jeune sculpteur Mauricio Salgueiro et surtout la verve chromatique et l'humour presque ingénu de Antonio Dias qui a déjà fait usage de la calligraphie dans le tableau, avec un goût de recherche provinciale, mais spirituel «à la page». La situation de Dias dans la nouvelle imagerie est survenue après la connaissance de l'œuvre de Concetti Pozzatti, Foldès, Gaitis, entre autres.

C'est l'informel qui a laissé jusqu'à présent la plus grande moisson créatrice entre les artistes de valeur des générations intermédiaires – encore récemment nouvelles – avec Manabu Mabe, au goût spontanément raffiné, Arcangelo Ianelli, Danilo di Prete, Yolanda Mohalyi, Tomie Ohtake, Loio Persio, Ivan Freitas, les collages en tonalités sensibles de Campos Melo et les toiles lumineuses, dans leur chromatisme difficile de verts, rouges et violets de Noêmia Guerra.

L'informel surgi au Brésil à peu près en 1959 et qui n'a pas encore désespéré de produire, a raison de maintenir sa continuité, malgré les conditions de mode qui, aujourd'hui, menacent la création artistique mondiale.

La critique brésilienne peut à travers la réalisation des Biennales de Sao Paulo à partir de 1951, réfléchir sur la mutabilité des expériences esthétiques de la peinture et sculpture actuelles et l'engrenage interne qui régit les respectives transformations. Cela sans méconnaître les interventions externes et parallèles, comme si elles étaient d'ordre physique, des pressions habituelles des intérêts pratiques ou égoïstes d'individus ou de groupes. Mais nous commençons à percevoir dans le développement stylistique du XX<sup>e</sup> siècle, quelque chose qui semble indépendant des pressions, et qui résulterait d'aspects autonomes de la dynamique artistique et de la psychologie visuelle.

Après douze années d'existence d'une Biennale exprimant – le bon et le mauvais – du continent américain et son internationalisme, nous pouvons déjà tirer les premières conclusions sur ce qui nous a été montré de 1951 à 1963. L'exposition brésilienne a été aussi révélatrice – du moins pour nous – des intentions des groupes qui conduisent ou exposent la vie esthétique mondiale et expliquent les tendances à l'ordre du jour. En conséquence nous pouvons, d'une façon concrète, observer la mécanique du développement des «modes» et des stylismes contemporains. C'est cette clarification, capitale à l'heure actuelle, qu'il est important d'établir. Clarification, qui résultera, surtout du moment précis que traverse l'art, qui est en train de mettre à nu une série de facteurs de la création artistique et de l'objectivité formelle, dans un type de mûrissement résultant du grand nombre d'expériences convergentes ou successives déjà réalisées dans diverses de ses possibilités combinatoires ou isolées dans le domaine de l'extériorisation esthétique.

la dernière Biennale des jeunes, à Paris, si symptomatique des tendances nouvelles et vivantes, et peut être moins marquée par les partis pris des officialismes, le commerce ou les conventions, qui à un degré plus ou moins important affectent les deux sœurs aînées, les biennales italienne et brésilienne, semble avoir participé à l'actuelle mise en évidence des phénomènes artistiques, importants, redoublés dans le contexte occidental, à partir de 1962, mais de racine certainement plus ancienne.

Concrétisant ces observations générales nous pourrions dire que l'épuisement de l'informel en tant que «mode», remplacé par les tendances de la «nouvelle figuration», laquelle lui doit beaucoup, et par le pop-art et le «nouveau réalisme», d'origine et signification différentes, a été si rapide qu'il a démontré suffisamment l'accélération dans le monde moderne, de la dynamique culturelle des arts plastiques mobiles et essentiellement communicatifs.

La succession de l'incorporation des images ou sa consommation pour employer le mot de Gillo Dorfles<sup>4</sup> a atteint un degré de rapidité tel qu'il doit susciter des doutes sur la possibilité d'assimilation ou conclusion des expériences réalisées par les artistes ou mouvements esthétiques, du moins pendant la période de son plus grand éclat et évidence.

La création informelle cependant est encore en état de développement chez plusieurs artistes, d'une façon excellente, dans le doublement des propres implications de la logique interne de leur art et de leur expérimentation, telle la peinture forte de signes et composition véhémement de Pierre Soulages, entre autres.

Le goût pour le nouveau, dans la Biennale brésilienne, part, à l'appui des formes presque néo-figuratives, sorties du secteur fécond et graphique du surréalisme et plus directement des recherches d'un organisme avec des nouvelles structures semi-biologiques ou d'une couleur exaspérée et parfois «acompositive» présentant une parenté avec les révélations du groupe «Cobra». Ceci a conduit en quelque sorte au prix concédé à la peinture «d'improvisation» et de «brutalité primitive» de l'éco-sais Alan Davie, voisine de certains collages d'aujourd'hui.

Le problème de consommation des formes stylistiques a été soulevé par cette Biennale qui a senti une certaine fatigue vis à vis de l'informel ou du tachisme avant que – en réalité – se soient épuisées les possibilités artistiques de création dans ce secteur, comme le prouve l'avancement de Schumacher dans de nouveaux domaines de la couleur abandonnant ses gris subtils de 1959, passant aux rouges, noirs et bleus de matière techniquement plus élaborée.

Il me vient à la mémoire «le transitoire» du cubisme analytique et synthétique ou la phase «classique» de Picasso – 1920 – et bien d'autres moments artistiques de notre siècle.

Mais les raisons de l'abandon ou du dépassement d'un schéma formel contemporain, n'ont jamais été si discutées publiquement, que dans le cas de l'informel. La consommation immédiate et rapide des «stylismes» nous ne la devons pas seulement à l'ampleur des moyens de diffusion et à la dégradation des formes auxquelles se réfère Dorfles. En vérité elle dépend de la dynamique interne propre au développement d'un art de type abstrait. N'étant pas guidé par l'évolution d'un thème à représenter, ni par des changements dus à des causes et effets historiques, cet art s'intellectualise dans une succession de problèmes (non pas unilineaires, mais multiples, complexes avec des résurgences et des passages souterrains), parallèlement à une prédilection alternée ou croisée et successive, par des groupes d'effets formels qui lui donnent des centres d'intérêt et d'attraction du nouveau mais qui condamnent à des limites étroites de durée.

Le sujet du tableau est devenu un problème, filtré et épuré au maximum, mais appauvri dans son intellectualisme de la vie et du monde dans le cas de l'art du passé.

En conséquence le sens de l'œuvre s'est concentré en une équation de termes intellectuels et effets de formes simples et définies fatigant facilement la perception du contemplateur, bien avant que se soit épuisée la mécanique intime des transformations formelles, dues à la logique interne du problème dans ses multiples configurations prévisibles ou latentes.

La psychologie de la vision est importante pour déterminer cette fatigue et aussi la faculté aux changements et aux cycles secondaires, tels les «modismes», les intérêts financiers du marché dans sa lutte pour la vente croissante des œuvres, la publicité, ont conduit à

cette fatigue et à une distorsion, ou, peut être, une paralysie de la dynamique naturelle des phénomènes artistiques, causant l'abandon des schémas formels avec une rapidité excessive.

A l'exception toutefois des artistes conscients de leur chemin, qui peuvent travailler à «contre courant» à l'élaboration d'une œuvre jusqu'aux conséquences extrêmes.

D'autre part on peut dire que la critique ou les marchands, mettent à jour, des œuvres-problèmes, qui existaient déjà en vie close, ou coexistaient avec celles qui descendent des cimaises, cessant d'être illuminées par les projecteurs et les rampes de la publicité. Cependant on ne doit pas confondre ce phénomène avec la mutabilité normale de la production artistique.

Parmi les facteurs accélérés de la mutation artistique figure celui de la saturation psychologique de l'emploi de certaines constellations ou configurations formelles. Autrefois, cet élément intervenait lentement dans les arts, pourrait-on dire, majeurs, agissant seulement avec une rapidité relative, tout de même, dans les modes de l'habillement, bien que dans ce domaine la propagande et les intérêts commerciaux agissaient dans le monde occidental comme facteurs artificiels de son accélération.

Aujourd'hui, soit naturellement ou de manière forcée, l'usage et l'usure des formes ont envahi, à première vue, tous les arts.

Dans le cas du pop-art et de la nouvelle imagerie il a des configurations et des «gestalts» opposées à celles de l'informel. Les contours sont nets et séparés, souvent il y a compartimentage des surfaces. Pour l'optique cet effet se situe au pôle opposé de ce qui est obtenu par la dilution informelle et satisfait initialement par le changement de l'effet essentiel. Seule la nouvelle figuration graphique et expressionniste peut posséder des racines dans le mouvement informel.

Toutefois la rapidité des «ismes» empêchant la réelle maturation de chacun, conduit l'esthétique actuelle au dépassement des attitudes d'estracisme artistique et à la compréhension des œuvres comme valeurs en soi, et non pas comme dépendantes d'une actualité si forcée, du moins, si artificielle, qu'on peut douter de sa spontanéité et de son intérêt.

La simultanéité artistique des problèmes de différentes valeurs est en train d'être comprise en ces années soixante.

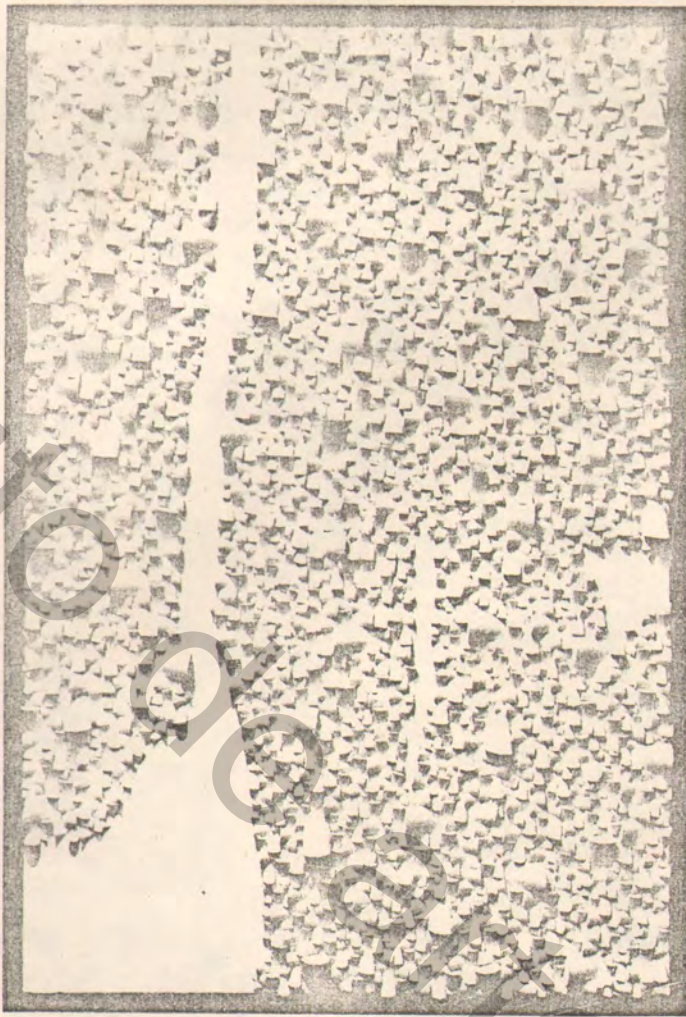
La nouvelle figuration dans son graphisme fiévreux, irrité, presque diabolique, plein d'humour, était déjà arrivée au Brésil grâce aux travaux de Flavio Shiro et Ivan Serpa. Cette néo-figuration n'est plus, comme elle l'était chez Dubuffet, seulement un dépassement de l'état critique des divergences entre abstraction et représentation.

L'intervention du pop-art et de l'objectivisme (ou nouveau réalisme: nouvelle présentation des objets) vient donner un sens plus large à ce non-abstractionnisme, intensifiant une curieuse et étrange démarche de la représentation dans les arts plastiques avec introduction – dans les deux mouvements, du sens de l'humour, de la réflexion intellectuelle à travers l'image, avec l'influence du cinéma et du théâtre, dans une paradoxale explosion antiformaliste des héritiers directs de la notable expérience formelle du XX<sup>e</sup> siècle. Tout cela sans chercher un équivalent à ce qui a été créé par le surréalisme du rêve absurde ou érotique et des fantaisies des choses comme dans l'œuvre figurative, presque académique, de quelques imagistes-oniriques (épigones de Dali et Magritte) mais au contraire à partir des libertés conquises et des leçons du tachisme, de l'informel abstrait, de l'expressionnisme graphique et du surréalisme libre; qui fusionnent et se confondent tellement dans les régions les plus profondes du pictorialisme de ce siècle.

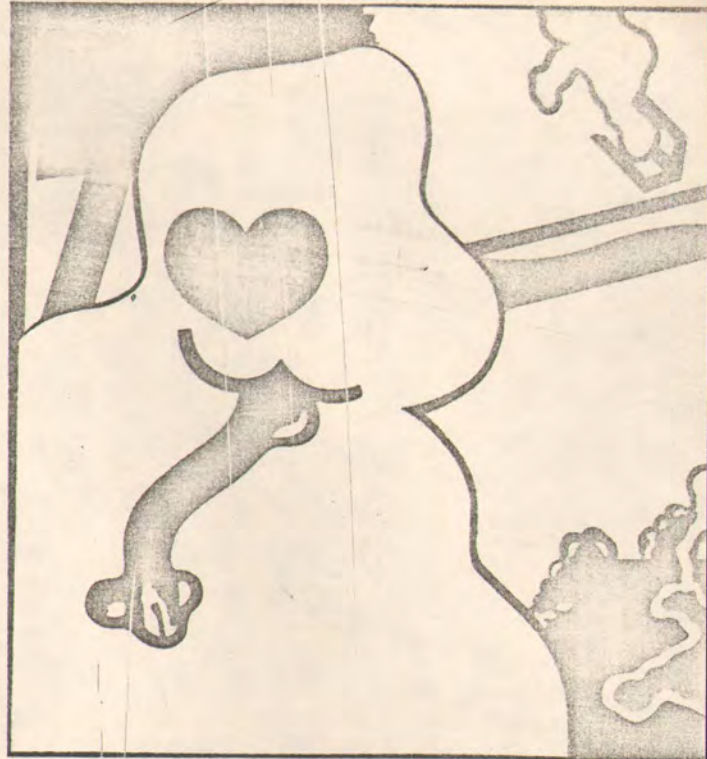
Dans l'art pictural subsistent encore des violences et des négations angoissées liées à une filiation expressionniste ou satirique et hésitantes sur le plan social.

Pour le pop-art, plus signifiant de renouveau figuratif, les cartes postales de la belle-époque, les photos des acteurs de cinéma ou des astronautes, ne sont pas seulement l'introduction à un mythe spécifique et net, mais plutôt le sujet, comme base essentielle de la création artistique. Ce qu'on voit et ce qui joue dans le phénomène n'est pas seulement la forme héritée du dadaïsme mais la vision directe d'un message d'humour ou d'interprétation du monde qui depuis le début du mouvement semble-t-il, est supérieur à celle du surréalisme... Cet art est à tel point un message, que souvent il ne suffit pas de la vision de l'œuvre, mais il est nécessaire de la lire, d'avoir un contact rapproché avec la toile et de comprendre, presque logiquement ce qu'elle montre et affirme.

Suite et fin, page 51



Camargo. *Relief 13/13*, 1964. 122 × 80 cm.



Antonio Dias. *Voce escapando*, 1964. 122 × 122 cm.



A. Zaluar.



Manabu Mabé. *Painting*, 1964.



Noemia Guerra. *L'Aube*, 1963.



Sergio de Campos Mello. *Collage*, 1964.