

force de la xylogravure abstraite, mais de racines locales, de Calazans Neto, que nous allons retrouver cette recherche — parmi les « novissimos » — d'un langage graphique plus direct et plus franc, dans le Brésil actuel, un tant soit peu sophistiqué, sur le plan esthétique.

L'efficacité graphique du signe et du « segno » que l'on trouvait chez Goeldi et qui existe chez Grassmann a été écartée par le désir de raffinement de l'actuelle gravure surtout en ce qui concerne celle sur métal menée par le groupe homogène d'excellent niveau de l'atelier du Musée d'Art Moderne de Rio de Janeiro dont la production est dotée d'une beauté inégalée.

La formulation théorique de l'art actuel continue assez médiocre, pratiquement réduite à néant, dans un pays dont l'idiome permet la distinction entre signe originaire de dessin et segno (de l'italien) originaire de dessin ; c'est-à-dire la différence éventuelle entre le trait-symbole et le trait-dessin.

L'univers de la peinture brésilienne serait limité s'il n'avait pas jailli de l'autodidactisme primitif riche des possibilités de la vision poétique du monde brésilien, dans des termes originaux et propres, à côté des événements de conscience universelle, hérités de la culture européenne d'un Picasso et d'un Léger, d'un Mondrian et de Kandinsky, de Klee et de Wols.

Ce primitivisme a donné naissance à une très grande artiste, Djanira, aujourd'hui consciente de ses moyens qu'elle utilise largement. En se servant d'un langage plein d'humanisme populaire, elle est arrivée à une grande maturité et indépendance. Sa peinture se caractérise par de grands pans de couleurs appuyés par une composition solide, stable et symétrique, rigide même, possédant un rare pouvoir d'enchantement, non seulement par son côté exotique, mais par le sens de féerie visuelle très personnelle qui est dans la conception de ses formes et couleurs.

Paradoxalement lié à la fois au raffinement de l'art italien par la couleur, et à une formulation profonde de la culture populaire brésilienne, tel est le peintre Volpi. Son œuvre a traversé de nombreuses périodes qui vont du naturalisme sensible à l'italienne, avec des accents impressionnistes, jusqu'au dépouillement actuel, qui contient, d'après Mario Schenberg « la fusion des idéaux de l'art concret doué d'un profond sentiment des choses et de la vision cosmique ». La géométrie de ses formes qui partent de la nature se résout et se dilue dans un suave accord de couleurs, dépouillées de tout intellectualisme. C'est un peintre pur, musical, qui s'est tenu absent des discussions polémiques et qui s'affirme placidement avec l'expression d'un être du monde de la vision.

Milton Dacosta est un peintre marqué par le désir de l'absolu, un peintre sûr, concentré en son œuvre, qui très tôt, a été marqué par un certain métaphysisme et morandisme italiens et par une thématique pleine de mélancolie. Il est venu à la peinture abstraite aux alentours de 1952-1953 et dès lors son œuvre se caractérise par une recherche, cohérente, de la pureté à un degré très élevé. Son contrôle de la couleur, surtout en ce qui concerne les bleus et les couleurs neutres, atteint une limite insondable, ce qui le place parmi les plus grands peintres du pays. Dernièrement, il a surmonté le radicalisme contre le figuratif, dans son art.

De la même génération et aussi important, mais plus inquiet et dramatique, Iberê Camargo cherche à maîtriser son univers pictural, où domine le noir, quelquefois à travers l'élan d'une puissance « gestalt », ce qui contraste spirituellement avec l'harmonie de ses belles gravures linéaires.

Ces deux artistes ont échappé au dogmatisme qui a dominé entre 1953 et 1958 l'abstractionnisme géométrique ou « concrétisme » au Brésil, fécond en recherches, néanmoins, dont les épigones sont aujourd'hui Lygia Clark qui a déplacé ses recherches de la peinture vers la sculpture par intégration picturale dans l'architecture et Hélio Oiticica qui, tout en suivant un autre chemin, cherche à exprimer la couleur dans l'espace, ce qui peut-être l'amènera aussi, lentement mais inexorablement, à des solutions tri-dimensionnelles qui s'encadreraient tôt ou tard dans la sculpture et l'architecture, qu'il dénomme noyaux et pénétrables. Les recherches formelles animées d'un certain dynamisme chez Lygia Clark, aussi bien que chez Hélio Oiticica — lequel emploie la lumière et les transparences chromatiques pas encore cinématiquement — constituent un des aspects de l'actualité artistique brésilienne.

Abraão Palatnik, depuis environ 1953-1955, expose ses réalisations cinéto-chromo-lumineuses, dont le résultat est très convainquant, liées aux recherches géométrisantes issues du « concrétisme ». Dans le domaine de la lumière-couleur fixée pour ainsi dire dans la peinture, nous trouvons les tentatives

intentionnelles de Noemia Guerra, dans les mauves, dans les verts et dans les rouges, de son œuvre abstraite encore en élaboration et changeant graduellement à travers la progressive et laborieuse domination, par l'artiste, des moyens instrumentels d'extériorisation et conciliation de la couleur-peinture avec le dernier stage de la couleur-lumière.

L'informel a eu une rapide pénétration au Brésil à partir de 1959 avec le succès obtenu par la peinture du nippon-brésilien Manabu Mabe dont l'apprentissage a été entièrement fait à São Paulo et aussi à travers les Biennales auxquelles il doit son expérience visuelle des formes modernes. Doué de goût et d'une intuition rapide et féconde pour les grandes surfaces de couleurs, Mabe s'est très tôt transformé en virtuose des solutions élégantes et agréables qui répondaient sur le moment, à un besoin de libération de rigides schémas géométriques, que nous sentions après des années d'excès stérile et froid de dogmes artistiques attachés à des solutions par trop limitées. Artiste sûr et très bon coloriste, la continuation de son œuvre l'amènera à une affirmation qui au-delà du sens du goût imprimera une plus grande force créatrice à ses toiles et à ses gouaches.

L'adresse et la virtuosité objectivant un goût raffiné ont beaucoup marqué notre peinture des dernières années à travers l'œuvre de quelques artistes consciencieux, tels que Maria Leontina — dont l'évolution mérite d'être remarquée — Di Prete, Ianelli, Yolanda Mohaly, Tomie, Fukushima, Yone Saldanda, entre autres. Possédant un autre type de sensibilité lié à un exercice « segnico »-structural de chromatisme très dense, dans un langage organique qui s'oriente de plus en plus vers la communication directe, nous trouvons Ivan Freitas dans sa magie envoûtante et Gastão Henrique viscéralement lié à l'importance de la matière, brute ou élaborée, moins qu'aux signes, comme son camarade, qui semble être plus techniquement mûr avec une plus grande intensité. Les recherches structurales de Lazzarini et Flexor, la densité plastique de R. Valentim dans son concrétisme aux racines téléurico-nègres et le raffinement de C. Scliar méritent aussi d'être cités à côté de l'œuvre de Frank Schaeffer qui, partant d'un expressionnisme de caractère nordique, a atteint dans ses œuvres de 1963 une plus large élaboration des formes avec plus de profondeur et émotion. D'autres, les nouveaux, tels que Benjamin Silva et Campos Mello cherchent leur chemin définitif dans l'informel explosif ou réfléchi.

« L'autre figuration » dans son graphisme fébrile, nerveux et quelquefois diabolique, plein d'humour ou de satire, était déjà connue au Brésil à travers l'œuvre importante réalisée de 1962 à 1963 par Ivan Serpa, peintre perspectif qui enregistre facilement les formes pour les récupérer et les traiter avec les raffinements du métier et pour les exprimer même avec une violence et exaspération inouïes. Leonello Bertin, très tôt, se pencha vers un expressionnisme figuratif, ses figures torturées sont valables dans le contexte moderne.

Wesley Lee a hérité des techniques et des instruments du surréalisme adaptés aux tendances actuelles, toutefois, sans appui financier ou intellectuel pour son activité.

Par ailleurs, on n'a eu jusqu'à la moitié de 1964 aucune manifestation du « pop-art », nouveau réalisme, néo-surréalisme et brutalisme, cela caractérise bien le status collectif et le degré moyen d'élaboration culturelle, si l'on tient compte de la rareté des autres tendances d'avant-garde qui ont fait leur apparition au Brésil ou qui ont été ici élaborées à travers des expériences et voies esthétiques propres. Ce fait n'aurait pas une très grande importance s'il n'entraînait pas d'autres phénomènes de structuration culturelle.

Il faut noter que je prends en considération ce qu'il peut y avoir de superficiel dans toutes ces vogues artistiques actuelles, mais que je viens de signaler peut être utile comme symptôme de richesse et effervescence culturelle, indépendamment des caractéristiques valables et aussi créatrices dans le temps et des résistances locales aux modismes et aux changements provoqués de l'extérieur et réellement artificiels dans un certain contexte national.

De toutes façons, le retard de notre universalisme a été comblé à partir de 1945, plus par l'intermédiaire des nouvelles conditions de copie et d'assimilation, que par les moyens d'ajustement de génétique de création autonome. Toutefois, malgré tout, le Brésil, à côté d'autres nations, fait la preuve que l'art contemporain a réellement un caractère et une vocation universaliste aussi bien par son ductus communicatif que par son expression des conditions humaines et techniques internationales.

Mario BARATA.



Lygia Clark. « Projet pour une architecture fantastique ».



F. Jackson Ribeiro. Sculpture.



Cicero Dias. Peinture. Photo Leni Iselin.

ARTISTES BRÉSILIENS DE PARIS

par José-Augusto França

Musée Municipal en 1962; on en voit encore par ci par là : au « XX^e Siècle » (Krajcberg), à la Galerie Legendre (Shiro), à La Hune (Piza). On ne saurait s'arrêter ici à l'analyse de cette sorte de permanence brésilienne dans le mouvement artistique parisien; elle remonte loin dans le passé, surtout lorsque Portinari et Di Cavalcanti sont venus faire la campagne de Montparnasse, au cours du premier après-guerre. Le Brésil se remettait encore alors d'une autre campagne, à sens opposé, subie une centaine d'années plus tôt quand y arriva sous invitation une « mission artistique française » composée d'une demi-douzaine de peintres et de sculpteurs qui portaient avec dignité leur convenable condition d'artistes académiques. La (mauvaise) conscience esthétique que le Brésil acquit alors, au moment où s'effritait un Rocaille provincial plus que remarquable, tardivement constitué autour de ses mines d'or, a duré un siècle — et on comprend (même si on n'ose pas l'applaudir) que la réaction contre l'académisme se soit recommandée des principes esthétiquement hardis de l'« antrophagie », vers 1930... Malheureusement ces peintres et ces poètes qui après un long séjour à Paris redécouvraient le Brésil ne sont pas revenus ici — et en 1946, chez Charpentier, les critiques et les directeurs des musées parisiens, un peu trop emballés par des événements tout récents, saluaient en la personne et l'œuvre de Portinari un Brésil socio-pittoresque où passait le souffle à la fois lyrique et démagogique de la famine et de la révolte. Dix ans plus tard, pourtant, le même Portinari a connu beaucoup moins de succès ici: son heure était bel et bien passée, et entre temps les Parisiens avaient vu d'autres peintres brésiliens — dont cet Antonio Bandeira, artiste doué qui avait été un moment une figure inséparable du décor des folles nuits de Saint-Germain-des-Près. Et, mêlé intimement à d'autres aventures plus picturales, celles du groupe « Espace », il y avait aussi Cicero Dias, dont Estienne et Degand saluaient les réussites vers 1950.

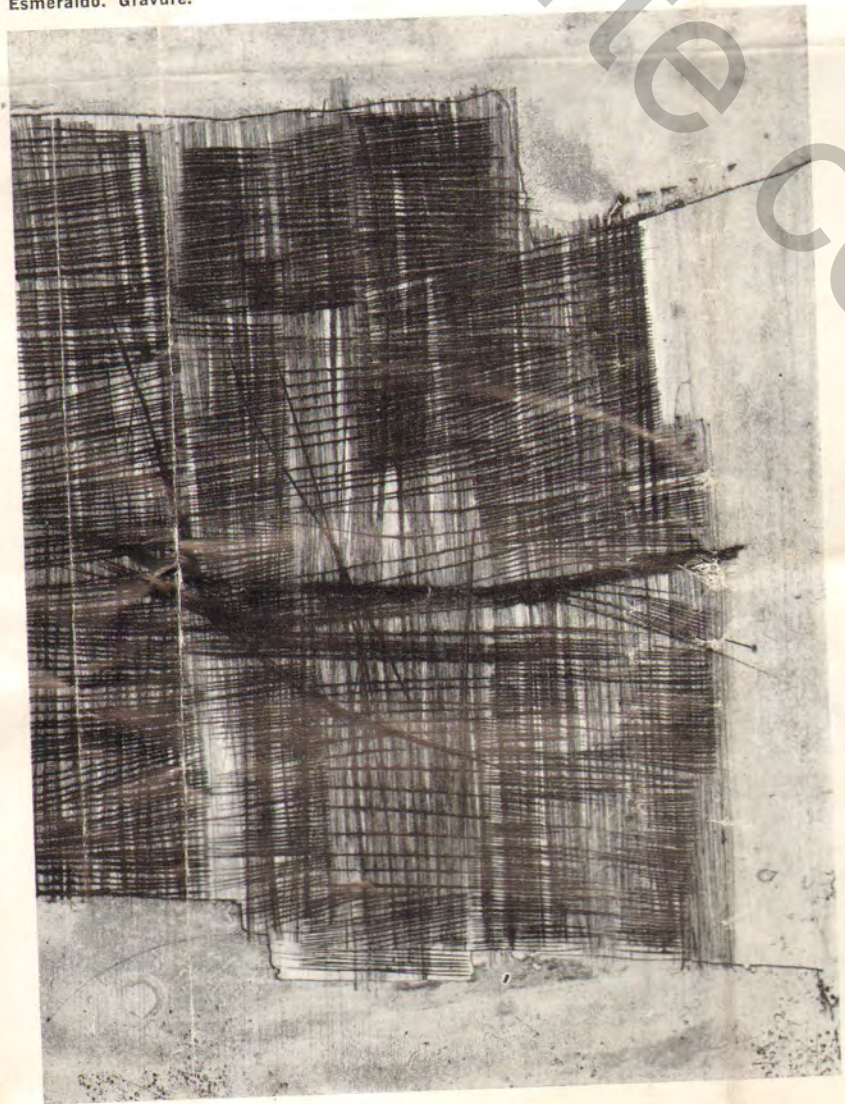
Mais si Portinari est la pré-histoire, Dias est la proto-histoire des « Brésiliens de Paris » qui ne commencent vraiment à jouer un rôle que tard dans les années 50, alors que l'Ecole de Paris s'élargissait à une échelle qui dépassait les frontières du temps et de l'espace. Ils ne sont pourtant pas très nombreux — beaucoup moins que ceux qui viennent d'autres pays de l'Amérique Latine, comme l'Argentine ou le Vénézuéla. Cela n'est certes pas sans refléter un degré assez avancé de développement de la vie artistique, voire du marché intérieur au Brésil, qui, la Biennale de Sao Paulo aidant, s'accroît remarquablement depuis 1960.

Le rôle de ces peintres, on ne saurait pas le définir hors les cadres individuels que chaque artiste crée car, en réalité, il n'y a pas de « groupe brésilien ». Les « Brésiliens de Paris » viennent d'horizons fort variés, appartiennent à des races différentes: ils portent des noms portugais, japonais, slaves, allemands, espagnols... Tout compte fait, ils reflètent cet état dynamique que présente l'art brésilien, brassage extraordinaire de goûts, de cultures, de valeurs qu'une terre originale

Musée Municipal en 1962; on en voit encore
à l'Institut de l'Art au X^e Siècle * (Krajcberg), à



Esmeraldo. Gravure.



arrive à adopter tout en les absorbant. A Paris, placés à l'extérieur, nous sommes à même de déceler des influences locales, mais un dynamisme initial ne parcourt pas moins ce microcosme et, à travers les forces et les valeurs composées qui se révèlent à nos yeux, percent souvent celles de la terre brésilienne.

Je pense précisément à deux peintres ou, peut-être, à trois: les deux premiers sont Krajcberg et Shiro, le troisième Cicero Dias. Je pourrais également penser au sculpteur Sergio de Camargo.

Voilà des artistes (Dias excepté) qui sont venus à Paris dans les années 50 et qui s'y sont fixés. A leurs côtés on voit d'autres peintres (comme Noemia Guerreiro et Sergio Campos-Mello, dont les fines qualités picturales méritent d'être soulignées), et d'autres sculpteurs (comme Sonia Ebling avec ses formes armillaires traitées de façon expressive, ou Luisa Miller, qui développe avec élégance des formes polies qu'un élan sensible anime) et des graveurs aussi (comme Servulo Esmeraldo, avec son écriture de lignes frémissantes). On voit également, de temps en temps, des œuvres de ceux qui passent ou qui ne font que des séjours périodiques. Liouba a son atelier d'hiver ici, d'où sortent des pièces suggestives dans le traitement brutal des matériaux; Mary Vieira nous apporte quelque fois, de Suisse, chez Denise René, des sculptures dont la perfection géométrique s'accorde à des valeurs magiques — et on peut se souvenir, à propos, d'Almir Mavignier qui poursuit à Ulm une œuvre picturale à laquelle il s'est initié à Paris, à l'Atelier d'Art Abstrait, vers 1952... Manabu Mabe, lauréat de la Biennale de Paris

Luiza Miller. Sculpture. Photo Mandello.



a la Galerie Lactoché sa peinture a la fois douce et cruelle, avec des signes qui s'épanouissent largement, comme des drapeaux de soie.

La dernière saison a encore vu l'exposition d'un vieux parisien, Flexor, revenu à Paris après une longue absence au Brésil où il a exercé une influence remarquable dans le développement de la peinture abstraite. On ne saurait passer sous silence le fait que cette reprise de contact avec un milieu où, émigrant allemand, il avait vécu longtemps, a poussé son œuvre vers une sorte de métamorphose définie par les valeurs d'un goût local, fait de sensibilité lumineuse, de « passages » subtils. Autre exposition brésilienne dans l'année fut celle de Pedroso d'Horta, un des maîtres de la gravure au Brésil qui, s'arrêtant ici quelques semaines, a présenté la danse imaginaire des formes de son univers minutieux et magiquement naturel.

Piza, lui est artiste de Paris. Ses mosaïques, petits quadrilatères de carton assemblés sur la surface du tableau remettent en question une technique millénaire. La prolifération de cette sorte de cellules se réalise, comme le procédé original de ses gravures, en des mouvements ondulatoires, définissant de grandes formes qui deviennent soleils, lunes, signes totémiques, et dont la puissance lyrique vérifie un univers personnel.

D'autres univers s'organisent à côté de celui de Piza et ils sont tous différents. Il y en a pourtant qui se touchent et là nous chercherons le signe d'une unité qui n'est réelle que si elle est profonde, placée au-delà de toute conscience immédiate.

Krajcberg, Dias et Camargo s'engagent dans des chemins fort différents, mais ils nous offrent des approches du réel pleines d'ambiguïté. Cette sorte de « masque » de la réalité que Krajcberg obtient par calque sur des bas-reliefs en plâtre ou sur des rochers naturels, le sens « entropique » du monde chez Dias, le jeu informel d'une simulation ironique et agressive de la nature que la sculpture de Camargo nous propose, constituent autant de voies qui essayent de pénétrer le cœur du réel tout en se jouant de lui... J'ai déjà parlé longuement ici même de Krajcberg et de Dias, dont les expériences me paraissent présenter un intérêt considérable. Camargo, plus jeune, s'en tient à une recherche rigoureuse dont il refuse toute définition schématique ; la finesse de son travail le plus significatif où les détails se réduisent à l'échelle de la rugosité, commande des démarches subtiles dont les changements continuels apportent de nouvelles richesses. Lauréat de la III^e Biennale de Paris, avec des bas-reliefs en bois peints où il a développé des problèmes de rythme, Camargo est fort probablement un des jeunes sculpteurs de Paris qui tiendront leurs promesses. Il est aussi un « Brésilien de Paris ».

Je pensais à Camargo, à Dias et à Krajcberg lorsque je cherchais non pas certes une « couleur locale » mais une sorte de présence du Brésil — une présence à la fois physique et mythique, tellurique et culturelle. Dans les boursoufflures des toiles de Krajcberg il y a sans doute le sens dynamique, voire géné-

Krajcberg, révélant l'intimité des forces naturelles, agissantes qui bousculent la surface, révèle également — et de ce fait même — l'âme tumultueuse du monde.

Pour s'inscrire d'une manière véritablement profitable dans le mécanisme analytique de Gaston Bachelard, disons, à propos de Krajcberg, que par la pensée il capte « une puissance mystérieuse et continue qui descend comme un processus sans limite dans l'infiniment petit de la substance », guidant le regard dans les profonds labyrinthes de la vie à son stade le plus élémentaire.

Toujours près du cœur, à l'intérieur de la vie, en son centre palpitant, par le canal de l'imaginaire, il perçoit des forces qui prennent leur élan, des trajectoires qui s'amorcent, une vie folle et tumultueuse qui éclot, tout près des feux de l'orgie volcanique en devenir, tout près des pierres, pierrailles et terres en création future, il compte le temps qui poursuit sa marche inexorable, le temps qui modifie, le temps qui transforme.

Certes, Krajcberg est assez totalement peintre pour ne pas s'arrêter à trop éclairer ses intentions et en être parfois la victime, la volonté d'organiser une surface d'une manière vraiment plastique ne s'efface pas devant cette perception lucide du monde.

Dernièrement, il a expérimenté la gravure sur bois. Il s'agit de feuilles qui portent l'empreinte du bois qu'il travaille en s'inspirant de ses structures naturelles, du travail qui s'y est déjà fait avant son intervention.

Les profonds ravissements qu'il y opère s'impriment dans la feuille l'animent d'une façon vraiment extraordinaire, la burinant comme s'il s'agissait d'un bas-relief.

Parallèlement, il organise sur des panneaux des cadences minérales d'où « La matière picturale » est exclue. La palette de l'artiste, ses couleurs sont dans la nature, sable, terres aux teintes différentes servent « de fond ». En surface, des pierres assemblées déterminent des rythmes d'une intense gravité. Ce sont déjà des propositions architecturales pour un monde d'oubli. Car, la pierre choisie par Krajcberg exclue les éléments liquides et aériens. C'est ici l'expression d'un monde abandonné, d'une vie si lente (la pierre bouge, déclare le poète), que la vie d'un homme, donc d'un regard ne peut s'y mesurer.

Jean-Jacques LEVEQUE.

Xylogravure, détail. 1964.



« Matière ». 1963. Collection A. Marguliès, Londres.

Krajcberg

Né en Pologne, mais vivant, par la suite, en Amérique du Sud, Krajcberg fut l'élève de Baumeister de 1945 à 1947. Ce fut pour lui, plus une initiation à une certaine manière de voir, qu'une transmission de recettes éprouvées. En fait, la forêt brésilienne, où il vécut un temps, lui révéla certaines forces naturelles à partir desquelles s'organisa, ensuite, sa conception de l'art, et son processus créateur. Il pratiqua, alors, l'inscription sur la toile de grandes trajectoires emmêlées : report de ce réseau fantastique des végétations équatoriales, les zébrures de la sève, du feuillage, les brèves percées de la lumière, l'ascension très lente, mais irrévocable de la branche, du tronc, de l'arbre, qui s'achemine vers la clarté.

D'ailleurs, ce cheminement de l'ombre vers la lumière, cet effort douloureux de la matière qui s'organise à partir du chaos, se traduit également par les terres. Terres que Krajcberg dispose sur la surface et qu'il expose au soleil afin que cette dernière se craquelle. L'idée même d'offrir à la nature, au cœur de cette organisation cosmique (à l'axe à partir duquel tous les rythmes se distribuent) une terre, afin de la « faire travailler » est, en soi, une image poétique, une aventure de cet esprit cosmique qui est permanent chez l'artiste.

Le soleil, craquelant la matière y dessine des mouvements de force, qui se partagent la surface, en soulevant une partie, en révélant les dessous. On songe à cet admirable poème de Guillevic, qui mentionne l'existence de couleurs en dessous des couleurs visibles ; lente rêverie de la profondeur : « Au fond du bleu, il y a le jaune, et au fond du jaune il y a le noir, le noir qui se lève, et qui nous regarde ».

Faisant saillir la substance, le dessin : creusée, blessure, incision, griffe, éclatement, boursoufflure, tout cela à la fois est, ici, le chemin qui guide le rêve à l'intérieur de la matière. Dès lors tout le processus de pensée de l'artiste apparaît plus clairement.

Il a, par la suite, ainsi livré au regard, l'envers du monde, celui-là même que D.H. Lawrence affirmait autre que celui de la lumière qui nous est familier : « Le monde du feu est palpitant, plus noir que le sang ».

