

Brésil Une nouvelle génération

Aracy Amaral

Volume 36, Number 143, June–Summer 1991

Les années quatre-vingt en Amérique latine

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53710ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

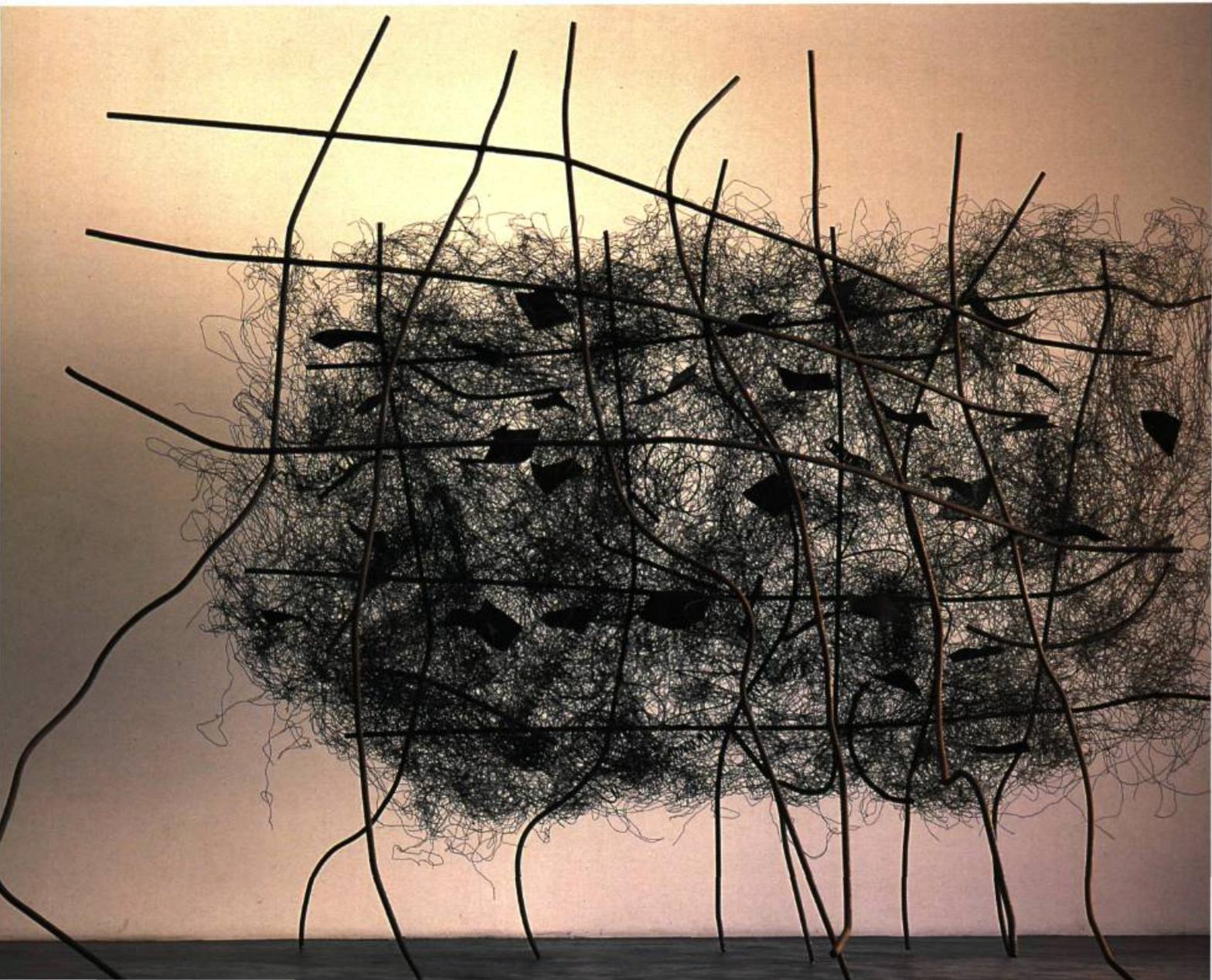
Cite this article

Amaral, A. (1991). Brésil : une nouvelle génération. *Vie des arts*, 36(143), 30–33.

BRÉSIL: UNE NOUVELLE GÉNÉRATION

Aracy Amaral *

Frida Baraned,
Sans titre, 1990,
Tiges, pailles et plaques de fer, 245 X 320 X 220 cm
Coll: Gabinette de Arte, S. Paolo



À São Paulo, au début de 1983, d'innombrables artistes dans la jeune vingtaine se considéraient aptes à exposer dans les musées et les salons. Sortis, pour la grande majorité, de l'École d'art de la Fondation Alvares Penteado, ils se définissaient comme peintres, nouveauté

considérable si l'on tient compte du fait que la génération précédente avait été celle de l'art conceptuel. Autre point marquant : l'axe de référence ne partait plus des États-Unis, comme cela arrivait depuis les années 60, mais d'Europe, d'Allemagne et d'Italie en particulier, à cause de l'effervescence de la peinture en ces pays. Mentionnons encore, dans le cas de l'Italie, le travail théorique de Bonito Oliva, dont l'importance pour cette nouvelle génération n'est comparable qu'à celle de Pierre Restany vingt ans auparavant.

La peinture de cette génération assume intégralement les libertés nouvelles, issues des ruptures des années 60, qui avaient conduit à l'objet, à la performance, au happening, etc. Dans le célèbre essai de Bonito Oliva certaines expressions reviennent sans cesse : «le plaisir de peindre», le tableau en tant que dépôt d'énergies, l'indifférence envers la culture «high» ou «low», le plaisir de l'esprit, la distance face à l'idéologie, «l'oeuvre en tant que lieu de transition d'un style à un autre sans schéma fixe», etc⁽¹⁾. Aujourd'hui on insiste sur l'inexistence des avant-gardes. Cependant il faudra bien admettre que la «trans-avant-garde» de Bonito Oliva représente la tendance de pointe des années 80, en raison précisément de l'absence d'expérimentations qui auraient évincé les mouvements précédents. En d'autres termes, la trans-avant-garde est devenue

une avant-garde, en dépit du révisionnisme qui l'a caractérisée.

Peintures sans châssis, la bâche qui remplace la toile de lin, les supports les plus variés, une grande liberté dans le choix des formats, dimensions peu communes, voire gigantesques, chez des jeunes sans marché, qui commencent à peine, ainsi qu'une attitude professionnelle marquante, et une inspiration puisée dans un vocabulaire européen digéré avec beaucoup d'esprit, voilà autant de caractéristiques de la génération apparue au début de la décennie qui vient de s'écouler.

Deux questions nous viennent maintenant à l'esprit, qui nourrissent une réflexion toujours en cours. En premier lieu, celle du critique et poète Ferreira Gullar, qui ouvre son livre *Vanguarda e Subdesenvolvimento*, 1969, en se demandant : «Une avant-garde esthétique valable en Europe et aux États-Unis, a-t-elle la même validité dans un pays sous-développé comme le Brésil ?»⁽²⁾ La deuxième question est soulevée par Clément Greenberg qui reconnaît, en 1945, «deux formes de provincialisme en art» : celle de l'artiste qui, quelle que soit sa tendance, travaille dans un style démodé ou dans une tendance dévalorisée par le centre métropolitain (Paris, Rome ou Athènes), et celle «de l'artiste, généralement d'un pays éloigné, qui avec la plus grande honnêteté et la plus grande admiration se voue au style alors en cours dans le centre métropolitain, même si, d'une manière ou d'une autre, il ne réussit pas à comprendre de quoi il s'agit»⁽³⁾.

Si, à Rio de Janeiro, le père de la génération locale de la décennie fut Aquila da Rocha Miranda, professeur à l'École du Parque Laje, un peintre qui n'a jamais quitté les pinceaux pour le conceptuel, à São Paulo, presque toute la génération qui fleurit au début des années 80 est redevable à trois artistes qui venaient des années 60 : Nelson Leirner, Julio Plaza et Regina Silveira. «Regina Silveira, rappelle Nina Moraes, m'a appris à penser mon propre développement de façon cohérente». Julio Plaza ce fut la rigueur, l'artiste qui s'articule conceptuellement sur le lien entre la technologie et l'art, un orienteur pour les jeunes apprentis. Leirner a agit comme le libérateur de l'intuition, des élans les plus audacieux. Ces nouveaux artistes se réunissaient éventuellement en petits groupes et travaillaient ensemble dans des ateliers ; ces caractéristiques sont importantes dans

la mesure où elles soulignent la nécessité des discussions sur l'art et sur leurs propres travaux. L'exposition de Leonilson (1983), présentée simultanément à São Paulo et à Rio, a inauguré joyeusement et avec fracas la nouvelle peinture des années 80. Leonilson sera, pendant toute la décennie, l'artiste errant entre São Paulo, l'Allemagne et la France, éternel voyageur qui ouvrait des portes et qui exposait à égalité avec les jeunes artistes des pays qu'il visitait. La même année, le Musée d'art contemporain de l'Université de São Paulo (MAC-USP) présentait, dans l'exposition collective (Peinture en tant que moyen), *Pintura como Meio*, les nouvelles tendances avec Leda, Romagnolo, Ana Tavares, Niculitcheff et Cozzolino. Au même moment, deux jeunes femmes artistes préparaient, avec l'appui du MAC-USP, un grand événement «out doors» dans les rues de la capitale de l'État. On y voyait les affiches/oeuvres de Nina Moraes, Leda Catunda, Jac Leirner, Groupe Six Mains, Ana Horta, Guto Lacaz, Eduardo Duar, Leonilson. L'année suivante, l'événement, répété en trois capitales (São Paulo, Brasília, Rio), aura une résonance nationale avec des propositions variées venues de nouveaux artistes. Avec fougue, une nouvelle génération se constituait et prenait place aux côtés des artistes reconnus.

Le grand événement de 1984, consacré par la presse de Rio et qui a eu un immense impact, ce fut l'exposition (Comment vas-tu, génération de 80 ?) *Como vai você geração 80 ?*. Organisée par Marcus Lontra à l'École Parque Laje de Rio de Janeiro, elle réunissait les jeunes déjà connus et quelques débutants de São Paulo, Rio et Belo Horizonte.

Le marché s'est montré attentif à ces nouveaux messages visuels. À côté de ceux qui, tel Luisa Strina, étaient présents dès le premier moment, de nouveaux marchands surgissent. Ainsi, déjà en 1984, la nouvelle Galerie Thomas Cohn, de Rio, amène Berredo, Cozzolino, Leda, Romagnolo, Leonilson et Claudio Fonseca à l'Arco de Madrid.

À la fin 1983, le Panorama de la peinture brésilienne au Musée d'art moderne de São Paulo présenta des artistes vétérans de retour à la peinture. La tendance gestuelle expressionniste «néo fauve» y était fortement représentée, dans une claire démonstration de la manière dont tous ces artistes connaissent, eux aussi, les modes artistiques

*Aracy A. Amaral est critique

et historienne de l'art

à São Paulo. Directrice

de la Pinacoteca do Estado

de S. Paulo (1975-1979)

et du Musée d'art contemporain

de l'Université de São Paulo

(1982-1986), elle a publié

notamment *Tarsila - sua obra e*

seu tempo, 1975, *Blaise*

Cendras no Brasil e os Moder-

nistas, 1970, *Arte e Meio*

Artístico : entre a feijoadá e ox-

burger, 1982, *Arte para quê ?*

A preocupação social na arte

brasileira (1930-1970), 1984.



Leda Catunda,
Chaussettes, 1989,
Acrylique sur
chaussettes,
132 X 257 cm,
Coll. Marcantonio Vilaça,
S. Paulo,
Photo: Eduardo Brandão.

du moment. Le Salon national d'art moderne de la même année reflétait également la nouvelle peinture gestuelle, éclatante et colorée.

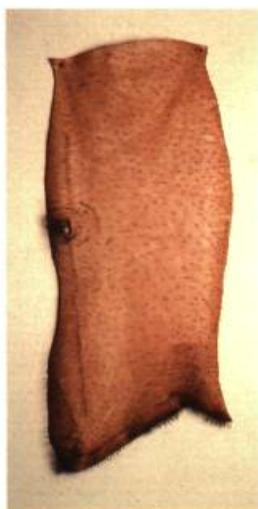
Quel est le profil du jeune artiste de cette période? Issu de la classe moyenne, éminemment urbain, stimulé pendant sa formation par les «comics» et les graffiti, autodidacte ou sorti d'une école d'art, intellectuellement curieux, il est un lecteur assidu de revues internationales d'art. Il ne connaît pas très bien l'art brésilien, mais est attentif à ce qui se passe à l'extérieur du pays. Produit typique des «mass media», même si sa culture reste en deça de ce qui est souhaitable, il a du cran et une véritable envie de peindre. Il le fait d'ailleurs avec assiduité dans les premières années de la décennie. Pour ceux qui suivent son travail, il expose avec une harassante fréquence. En effet, les sollicitations viennent de partout, car un fait nouveau fait alors son apparition dans l'art brésilien: à São Paulo, en 1985, s'ouvre une galerie spécialisée en jeunes artistes (Subdistrito), suivie bientôt d'une deuxième (Casa Triângulo, en 1988). À partir du milieu de la décennie, d'innombrables collectionneurs et de jeunes entrepreneurs commencent à acheter des oeuvres de ces artistes.

En réalité, jamais auparavant une génération d'artistes brésiliens ne fut si

précocement sollicitée, aussi bien au pays qu'à l'étranger. À partir du milieu des années 80, particulièrement en Europe, directeurs de musées et marchands (de Hollande, d'Allemagne et d'Angleterre) recherchent ces nouveaux artistes pour leurs galeries, pour des biennales et pour leurs musées. Quel est le taux de risque impliqué par ce succès, quel est le danger de pareille abondance? Quelle authenticité créatrice peut résister à l'érosion d'une demande excessive? Les réponses à ces questions ne pourront être données que dans les années à venir.

Une autre question nous vient à l'esprit: pourquoi fait-on tant d'art au Brésil, pays a-logique, contradictoire et paradoxal, qui vit une réalité lugubre face à un avenir incertain mais éventuellement brillant? L'art correspond-il à la pratique pieuse de la religion qui attire parce qu'elle prend la place d'une réalité hostile et injuste? Est-ce parce que le rêve individuel refuse de se pencher de manière constructive sur le chaos quotidien? Ou est-ce que la libération de la «licence poétique» ouvre l'accès, dans l'activité artistique, à un autre univers, utopique cette fois?

La Biennale internationale de São Paulo de 1985 a marqué un partage des eaux en cette production: le célèbre «corridor» de la trans-avant-garde installé par le conservateur Sheila Leirner



Nina Moraes,
Peau, 1986-89,
Épingle sur caoutchouc,
100 X 50 cm,
Coll. de l'artiste.

impliquait un nivellement total de l'information. Les subtilités furent évacuées au profit d'une homogénéité de dimensions, de techniques et de styles. Après la fermeture de la Biennale, la jeune génération a ressenti le besoin de se recueillir. L'heure des bilans était arrivée et les résultats se sont fait sentir un ou deux ans plus tard. Au lieu du papier «kraft» on peint maintenant sur toile. Le dramatisme a cédé le pas à un «matérialisme» dense et monochromatique, ou à une pigmentation lourde, dans un délire de couleurs, et à l'incorporation de matières très diverses. Des groupes se sont défaits au nom de la préservation des inévitables individuelles.

Et, du coup, les objets font leur apparition et les installations prennent de l'importance. De la ferraille et des métaux corrodés par le temps, des déchets industriels donc, constituent la matière première du discours visuel de Frida Baranek. La «poétique» s'installe dans l'oeuvre d'un Daniel Senise. Bien au delà du maniérisme, apparaissent des compositions pleines d'allusions symboliques, kieferiennes à première vue, éloignées toutefois de la problématique morale toujours présente dans les oeuvres allemandes. Avec beaucoup de sensibilité cette poétique se tient à distance aussi bien de l'abstraction facile que de la figuration trop évidente. La poétique est aussi présente dans les subtils vestiges architecturaux de Paulo Pasta, et chez Marco Gianotti, qui crée des textures par le collage d'entretoiles sur la toile, pour y appliquer ensuite des pigments mélangés de colle. La ligne, enfin, élabore un dessin libre, issu de gestes à peine prémédités parcourant une spatialité généreuse. Cependant, en dépit du succès de sa réception, cette peinture ne cache pas une certaine mélancolie. Il y a, en dessous de ces surfaces surchargées et lourdes, un univers trouble que certains déguisent sous le couvert de l'humour ou du coloris auquel on s'attend volontiers dans un art «made in Brazil».

Quelques jeunes choisissent, après 1985, la voie de l'ascèse. Le cas de Nuno Ramos est exemplaire à cet égard. Laisant de côté pour un moment l'expressionnisme gestuel, Ramos s'adonne à une espèce de réductionnisme radical, avec des constructions de bois, blanchies à la chaux. Ramos devait retourner ensuite à une peinture agressive faite de matières denses, dans un véritable corps à corps avec le support, en superposant les

matériaux industriels les plus variés. Chez Paulo Monteiro, à la période réductionniste a succédé une féroce gestualité qu'il alterne avec le dessin et le relief.

Jac Leirner réalise, dans le domaine conceptuel, deux travaux intelligents et sensibles. Dans le premier, il a rassemblé dans des «cercles» ou des formes serpentine, des milliers de billets de banque brésiliens grugés par l'inflation. Il a ensuite dressé un inventaire des phrases évoquant les mains qui ont touché les billets. Le deuxième travail, qui l'a consacré aux yeux de sa génération, consista en une exposition, conçue également sous forme d'accumulation de centaines de paquets de cigarettes Marlborough. Leirner procéda à la dissection de chaque composante du paquet, de la bande dorée du scellage, jusqu'à la boîte, de l'enveloppe de cellophane jusqu'au papier argenté qui entoure les cigarettes, qu'il disposa ensuite avec beaucoup de rigueur en montages ascétiques.

La «sensualité» et la «poétique», mentionnées à plusieurs reprises au courant de la deuxième moitié de la décennie, semblent constituer un thème dominant pour cette génération. Ernesto Neto, travaillant avec des matières peu communes (bas de nylon, petites billes de plomb et d'isopor), monte avec beaucoup de sensibilité des installations fascinantes, où tension, gravité, densité et transparences se combinent au plaisir sensuel du toucher. Barrão transfigure l'électroménager avec un humour et une inventivité rares, très éloignés du «clean» et du «cool» d'un Jeff Koons. Leda Catunda travaille sur des matériaux industrialisés et est très préoccupée par l'univers de l'enfance, thème récurrent de la peinture de cette génération internationaliste⁽¹⁾. Pour Nina Moraes la problématique du temps est une constante; dans ses objets intimistes et dans ses inventaires de choses sans importance (organiser, classer, ordonner) elle évoque la mutation des situations. Otavio Roth et un «inventeur» plein d'humour, Guto Lacaz, se complaisent également dans un travail de composition à partir de fragments de l'univers de l'ennui. Peut-être, comme chez Tony Cragg ou Liliana Porter, s'agit-il d'assembler et de reformuler afin de récupérer le sens perdu du temps que nous vivons? D'un autre côté, comment expliquer le catastrophisme universel de Karen Lambrecht, habitant la paisible

Porto Alegre, et le réalisme doux, d'un climat insinuant et pervers, des personnages monstrueux de Florian Raiss?

La référence à la poésie nous oblige à mentionner deux artistes de Minas Gerais: Marcos Benjamin et Fernando Lucchesi. Ils manifestent une conscience obsessionnelle du faire toute empreinte d'intériorité, qui a beaucoup à voir avec l'artisanat et la religiosité. Mônica Nador et Beatriz Milhazes se signalent par l'accentuation de la beauté de la décoration. La préoccupation décorative conçue, sans préjugés, comme un élément propre à la pratique artistique, est une autre tendance typique de la décennie.

La fondation de Brasilia a provoqué, après 1970, l'éclatement du milieu artistique brésilien (auparavant centralisé dans les deux grands centres, Rio et São Paulo) et l'établissement de plusieurs capitales comme centres culturels d'une relative autonomie. Tel est le cas de Belém, à l'extrémité nord du pays, d'où Emmanuel Nassar nous fait parvenir le charme d'une vision sub-urbaine. En pleine Amazonie, Sergio Vieira Cardoso et Bernadette dénoncent la situation écologique de la région, dans un pays où ces thèmes sont toujours considérés avec mépris.

Comment approcher la production artistique effervescente et variée d'un pays sans mémoire culturelle et sans musées stimulants en cette fin de siècle, lorsque les révisions semblent plus vitales que les «ismes» inexistantes? L'instabilité permanente de la crise constitue-t-elle la seule excitation pour la créativité? Voilà les questions que nous continuons de nous poser devant le phénomène de la génération brésilienne des années 80. □

(Traduction de Luis de Moura Sobral).

1. Achille Bonito Oliva, *Trans/avant/garde internationale*, Milan, Gian Carlo Politi Edit., 1982.

2. Ferreira Gullar, *Vanguarda e Subdesenvolvimento*, 1969, Rio de Janeiro, Edit. Civilização Brasileira, 1969, p. 3.

3. Clément Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, vol. 2, *Arrogant Purpose, 1945-1949*, Londres, The Univ. of Chicago Press, Ltd, 1988 (John O'Brien ed.), p. 3.

4. Quelques artistes de São Paulo, ceux du groupe Casa 7, en l'occurrence, manifestent au début de la décennie une admiration singulière pour la peinture contemporaine nord-américaine, attentifs à l'expressionnisme abstrait en général, ils étaient particulièrement attirés par la peinture de Philip Guston, présenté à l'une des dernières Biennales de São Paulo des années 70. À part les intérêts de ce groupe, les seuls artistes des Etats Unis à avoir attiré l'attention de cette génération sont les ex-graffitistes Keith Haring, Basquiat et Kenny Scharf.