

Propos sur la scène artistique brésilienne des années 1940 aux années 1980 : Interview de Catherine Bompuis par Marjolaine Beuzard, 2010

MARJOLAINE BEUZARD

■ 410

Marjolaine Beuzard é doutora em História da Arte Moderna e Contemporânea na Universidade Paris-Sorbonne. Em 2016, defendeu tese de doutorado sob a direção do professor Arnauld Pierre, intitulada “Abraham Palatnik, pionnier brésilien de l’art cinétique”. Seus interesses de pesquisa incluem arte europeia e não-europeia, a relação entre arte e ciência, arquitetura, abstração geométrica e práticas experimentais da arte cinética à arte cibernética.

AFILIAÇÃO: Universidade Paris-Sorbonne, Paris, França.

■ RESUMO

Nesta entrevista com Marjolaine Beuzard, a historiadora da arte e curadora, Catherine Bompuis propõe uma leitura do contexto da arte brasileira entre 1940 e 1980. Ela aponta o modernismo brasileiro e as especificidades da arte brasileira dos meados do século 20, e analisa as ideias de Mario Pedrosa sobre a arte, a sociedade e a política. A originalidade dessa entrevista entremeia-se com o prazer de saborear as trajetórias da arte contemporânea brasileira na perspectiva de um olhar externo e abrangente, que tece relações entre as cenas artísticas europeia e latino-americana.

■ PALAVRAS-CHAVE

Neoconcretismo brasileiro, Mario Pedrosa, arte contemporânea brasileira

■ RESUME

Dans cette interview avec Marjolaine Beuzard, Catherine Bompuis, historienne de l'art e commissaire indépendante, nous propose une lecture du contexte de l'art brésilien entre 1940 et 1980. Elle souligne les spécificités du modernisme brésilien de l'art brésilien du milieu du XXe siècle et analyse les idées de Mario Pedrosa sur l'art, la société et la politique. L'originalité de cette interview s'entremêle au plaisir d'apprécier les trajectoires de l'art brésilien contemporain sous la perspective du regard extérieur et global reliant les scènes artistiques européenne et latino-américaine.

411 ■

■ MOTS-CLES

Néo-concrétisme brésilien, Mario Pedrosa, art contemporain brésilien

L'interview conduit par Marjolaine Beuzard auprès de Catherine Bompuis a été réalisée en 2010 dans le cadre de recherches sur sa thèse de doctorat. Historienne de l'art et commissaire indépendante d'origine française, Catherine Bompuis a exercé plusieurs fonctions pour le Ministère de la culture en France, dont à la direction du FRAC Champagne-Ardenne et au Centre Pompidou, Paris. Elle est l'auteure d'expositions réalisées à Paris, Barcelone, Porto et au Brésil. Dans ses collaborations éditoriales, en qualité d'auteure et de traductrice de textes de critiques d'art brésiliens, elle a contribué à la publication de l'anthologie Mário Pedrosa : Primary Documents (2016) avec les éditeurs brésiliens Paulo Herkenhoff et Glória Ferreira. Cet ouvrage coordonné par le directeur du programme international du MoMA, l'américain Jay Levenson, a été initié à l'occasion de l'exposition de Lygia Clark à New York MoMA en 2013.

Marjolaine Beuzard : Quelles étaient les relations entre Mario Pedrosa et Merleau-Ponty ? Qu'est-ce qui rapproche ou diverge dans les idées de Pedrosa par rapport à celle du philosophe ? Quelle a été la réception de l'ouvrage de Maurice Merleau-Ponty *La phénoménologie de la perception* (1945) au Brésil entre la fin des années 1940 et l'arrivée du Néoconcrétisme en 1959 ? Comment situer l'apport de Merleau-Ponty par rapport à Pedrosa ? Le critique a-t-il rédigé des textes théoriques développant cette question ? Comment a-t-il développé sa pensée critique ?

Catherine Bompuis : C'est vrai, c'est un des livres qu'il cite souvent, c'est un de ses ouvrages de références sur lequel il va s'appuyer tout comme *La théorie des formes symboliques* de Cassirer, tout comme il s'est intéressé à Focillon. Il va être intéressé par Macluhan et la théorie [médiatique] de l'information. Cela fait partie de ses livres de références. Il faudrait faire un travail plus approfondi sur *La phénoménologie de la perception* et son importance. Il y a toujours certains livres qui nous influencent à certains moments. Mario Pedrosa était de mon point de vue un humaniste et le fait qu'il soit marxiste, qu'il ait été au parti communiste, qu'il ait été secrétaire de la quatrième Internationale sous le nom de Blum, ensuite exclu par Trotski, puis socialiste, puis préfigurant le mouvement des travailleurs de Lula, il a toujours eu un rapport extrêmement fort à la politique. Mais je le considère quand même comme un humaniste dans la mesure où il était très intéressé par ce qui se passait à l'intérieur et pour lui, l'art était une pensée qui était non verbale. D'ailleurs Lygia Clark la travaillera beaucoup, cette pensée non verbale dans tout son travail sur la thérapie d'objets relationnels. Comment elle passe son objet sur le corps de la personne pour lui faire remonter des sensations qui sont des sensations primaires. Lygia Clark sera aussi très influencée par cette question, la question de la perception, qu'est-ce qui se passe dans le corps, quel rapport à la personne avec l'art, quelles sont les émotions qu'elle peut sentir qui ne sont pas verbalisées quand elle est en rapport avec l'objet.

Et c'est vrai qu'à partir de là, l'art brésilien interroge cette relation sujet/objet... C'est ce que disait Mario Pedrosa, pas de manière contemplative, mais de manière à ce que finalement, le spectateur fasse lui-même sa propre création avec l'objet, c'est à dire qu'il a besoin de l'objet pour pouvoir lui-même créer quelque chose. Quand en 1959 Lygia Clark fait *Les Bichos* qui sont des bêtes, qui sont des objets qui se manipulent. Chaque manipulation faite par le spectateur oblige à une relation différente, il y a une relation physique qui commence à s'instaurer, ça c'est aussi toute cette question, même si elle est indirecte, toute cette question très phénoménologique de la perception qui est là. Ceci étant, il ne faut pas oublier que le Brésil, c'est un syncrétisme total, Mario Pedrosa disait que le Brésil est un anachronisme et une promesse, donc, c'est un mélange. Comme je le disais, il définissait aussi l'art brésilien comme une synthèse entre les influences qui venaient de l'extérieur et ce qui appartenait en propre à l'âme brésilienne ; avant tout c'est ce mélange, les influences sont là, elles sont mélangées, elles sont digérées, elles sont cannibalisées, elles sont « anthropophagisées » pour en faire autre chose. La question n'est pas d'appliquer des règles, mais de transformer ces règles pour aboutir à autre chose, et cet autre chose, il deviendra vraiment important avec le néo-concrétisme, c'est-à-dire à ce moment-là, on inverse la relation sujet/objet, c'est le sujet qui

créée, le sujet crée l'objet, l'objet n'est plus dans un contemplatif dans ce qu'appelait Mario Pedrosa dans sa « solennelle solennité », mais devient une relation physique qui s'établit avec l'objet qui inverse la relation. C'est extrêmement important, et ce sera poursuivi de manière extraordinaire par des artistes comme Lygia Clark ou Hélio Oiticica qui passe de l'abstraction à ces Parangolés, ces espèces de couleurs incroyables dont il s'habille pour aller défiler avec les personnes de Mangueira. Dans l'art brésilien, il y a cette trajectoire qui est particulièrement intéressante, comment on va passer finalement d'une influence extrêmement forte dans les années de 50 à 56, des influences extérieures du concrétisme qui est très présent non seulement en Amérique Latine mais en Europe, au néo-concrétisme qui est une branche dissidente et qui en même temps inverse la relation du sujet et de l'objet. La véritable force de l'art Brésilien à partir de ce moment-là, ce qui appartient vraiment à l'art Brésilien, ce qui est déterminant, c'est le néo-concrétisme, ce n'est pas le concrétisme... Tout ce qui appartient à l'humain et à son appareil perspectif passionne totalement Mario Pedrosa, ça c'est clair, et la phénoménologie de la perception est sans doute un de ses cinq ou six livres de chevet.

MB : Comment Mario Pedrosa a-t-il rencontré le docteur Nise da Silveira ? Dans quel contexte ? Et vous même l'avez-vous rencontrée ?

413 ■

CB : Nise da Silveira était communiste et une des premières femmes à être médecin. Elle a été mutée dans les années quarante dans l'hôpital psychiatrique Dom Pedro II, à l'extérieur de Rio Janeiro, où elle est restée toute sa vie, elle y a aussi été emprisonnée. Comment ils se sont connus, je ne sais plus. Ce que je sais, c'est qu'en 1946, elle commence à créer sur des idées junguennes, parce qu'elle était junguienne. Elle a d'ailleurs rencontré Jung à un congrès de psychiatrie en 1959. En créant ses ateliers de thérapies occupationnelles en 1946, elle avait commencé à utiliser une méthode, parce qu'elle était contre les électrochocs qui étaient utilisés à l'époque pour le traitement des schizophrènes. Elle pensait que les électrochocs n'avaient aucun sens. Elle les a utilisés une fois sur un schizophrène et elle a juré que jamais plus elle ne le referait. Donc, à partir de là, c'était une femme forte quand je l'ai rencontrée. Elle raconte elle-même qu'elle se retrouvait dans cet hôpital où il n'y avait rien, avec des schizophrènes, et à un moment, elle a pris une chaussette qu'elle a commencé à rouler et puis, elle les a faits jouer avec. Le schizophrène est coupé de tout affect, au fur et à mesure que sa maladie se développe, il a de moins en moins d'affects qui se mettent en place. Pour cela, elle a demandé à des artistes de travailler avec eux, puis aussi avec des animaux. Elle a toujours vécu avec des dizaines de chats chez elle. Le Musée des États de l'Inconscient est encore rempli de chats, parce que les malades arrivent à avoir une relation affective aussi bien avec l'objet peinture qu'avec l'animal. Elle estimait que c'était fondamental pour la guérison du schizophrène. Elle était aussi très passionnée par Antonin Artaud, elle a fait un petit livre et une petite exposition intitulée Les innombrables états de l'être où Artaud disait que l'être passait par des états à chaque fois plus dangereux pour lui-même. Elle était aussi passionnée par Spinoza. C'était une femme de forte tête et certains de ses malades développaient des œuvres vraiment incroyables, c'étaient des artistes assez étonnants qui ont réalisé des œuvres magnifiques. C'est vrai qu'elle a

toujours refusé de considérer cela comme de l'art mais comme une thérapie et que ça les aidait pour leur maladie, comme un médecin et une thérapie médicale.

A une certaine époque, lorsque Mario Pedrosa est rentré au Brésil, il a été exilé de nombreuses fois, il n'avait rien. Il vivait de manière très modeste et elle lui a proposé un petit boulot. Ils avaient sans doute été communistes tous les deux, leurs relations n'étaient pas toujours très faciles et leurs points de vue divergeaient, car pour Pedrosa, ce que faisaient les malades était de l'art, mais pas pour elle. Toujours est-il, que travaillant au Musée des images de l'inconscient, il se rapproche de l'œuvre des malades mentaux, il commence à faire une sélection de leurs travaux et commence à écrire sur eux, il commence à garder leur travail et à écrire comme un critique d'art sur les malades. Il écrivait comme un critique d'art aussi bien sur les malades mentaux que sur les enfants, il n'y avait aucune ségrégation, c'était quelqu'un de très ouvert, pas du tout fermé dans une pensée sectaire. Il a écrit de très beaux textes sur un des malades mentaux, Raphael qui, lorsqu'il dessinait, la pointe de son crayon ne tirait jamais la main, le dessin était fait d'un seul trait. En 1927, il avait rencontré les Surréalistes (c'était le beau-frère de Benjamin Perret), il était ami avec Tanguy et Breton. Beaucoup plus tard, il va montrer les dessins de Raphael [Domingues] à Breton, avec qui il était resté en contact et Breton les a trouvés plus beaux que les Matisse. A partir de là, il y a eu cette création du Musée des Images de l'inconscient, il y a eu plusieurs catalogues et il s'est mis à faire presque un travail de conservateur de musée avec les œuvres de ses malades mentaux, en essayant de les conserver dans des conditions toujours précaires. C'est ainsi qu'il a commencé à élaborer sa conception du Musée, car finalement, qu'est-ce que c'est qu'un musée ? Ça doit être une maison où les gens viennent et passent du temps, font ce qu'ils ont envie de faire et voilà, cela doit être ouvert. Finalement, au sein de l'hôpital psychiatrique, il y a eu un petit bâtiment s'appelant « Musée des Images de l'Inconscient » où les malades peuvent aller et venir et j'ai eu la chance, il y a presque vingt ans, de voir une exposition de [Fernando] Diniz qui a vécu toute sa vie en hôpital psychiatrique et qui est mort maintenant. Je l'ai rencontré et j'ai déjeuné avec lui. C'était une rétrospective de Diniz au Paço Imperial en 1991 et c'était magnifique. C'était d'une sensibilité, toute cette question de sensibilité dont on parlait qui était primordiale pour Mario Pedrosa. Il disait que la sensibilité pour l'artiste, c'est l'intelligence, l'intelligence pour l'artiste, c'est du sensible. On était uniquement dans une zone qui était celle de la sensibilité sinon rien n'existe. Et dans cette rétrospective au Paço Imperial (RJ), Diniz était assis par terre et continuait à peindre parce qu'il ne voulait pas lâcher son travail.

Il y a donc cette création du Musée des Images de l'Inconscient en 1952. Il a ouvert tout ce rapport, il était tout aussi intéressé par Merleau-Ponty, que par Freud et Jung. A travers Jung, c'est toute la question de l'inconscient collectif qui est posée. Il y a des successions de mandalas faits par les malades. Il y a un très bon film sur le travail de Nise da Silveira en plusieurs cassettes qui dure plusieurs heures, où on voit les malades qui sont en train de peindre sur des chevalets dans un parc. Ce qui est très beau dans le film, c'est que les artistes comme Serpa, Mavignier sont debout derrière les malades qui sont assis. A un moment donné, il y a une femme schizophrène, qui a été assassinée plus tard par un paranoïaque, elle se tourne vers l'artiste et le regarde, et on sent une complicité au niveau du regard,

ça ne se verbalise pas mais il y a quelque chose qui passe, et ce quelque chose qui passe fait qu'elle peut peindre, ce qui veut dire comment réintroduire l'affectif pour quelqu'un qui est en perte d'affectivité et toute cette question-là. Finalement, ces artistes font des œuvres incroyables et Pedrosa va écrire sur eux comme un critique d'art, comme il écrivait sur Matisse et ça, c'est très beau, c'est une belle leçon.

MB : Cette dimension affective invite à rebondir sur une question qui concerne la thèse de Mario Pedrosa La nature affective de la forme dans l'œuvre d'art...

Cette dimension affective est prédominante dans tous ses écrits. Pour moi, ce qui m'a le plus intéressé chez Mario Pedrosa, la première fois que je l'ai lu, c'est cette dimension affective. Finalement, il m'a intéressé comme être humain et comme être humain sensible. Et cette dimension affective, quand il écrit, elle est flagrante. Il écrit avec affect, avec passion et il travaille sur cette question-là en disant qu'elle est fondamentale pour l'art. Il introduit toutes les problématiques de sensibilité. Il parle très bien d'Hölderlin par exemple qui, au plus fort de sa folie, quand il était incompréhensible oralement auprès de ses proches, quand il écrivait, c'était d'une clarté éblouissante. Cette dimension affective que l'artiste a avec la forme, que le spectateur a avec la forme, c'est à partir de là qu'il construit tout.

415 ■

MB : C'est pensé dans la relation... vous pouvez m'en dire plus sur cette problématique ?

CB : C'est une problématique de sensibilité, il a écrit plusieurs textes sur la question de la sensibilité. Effectivement, il travaille avec Nise da Silveira, à ce moment-là, ils inaugurent le Musée des Images et de l'Inconscient en 1952. Lorsqu'en 1976, le Musée d'Art Moderne de Rio de Janeiro brûle, il propose une reformulation d'un musée qui engloberait non seulement l'art moderne et l'art contemporain, mais aussi l'art des malades mentaux, l'art des Indiens et qui pourrait absorber toutes ces catégories périphériques qui sont rejetées par la société. C'est un point de vue à la fois politique et assez révolutionnaire à l'époque. Cela ne se fera pas. C'est ce qu'il appelait la reformulation du musée d'art moderne, c'est-à-dire quelque chose d'ouvert qui accueille sans discrimination ce qui n'est pas considéré comme de l'art, socialement, institutionnellement.

MB : Quelles étaient ses relations avec Léon Degand [1907-1958] ? L'avait-il connu en Europe avant son exposition De la figuration à l'abstraction pour l'inauguration du Musée d'Art moderne de São Paulo en 1949 ?

CB : Il n'y a pratiquement pas de texte où il parle de Léon Degand, mais il avait organisé une visite avec Léon Degand et Meyer Schapiro [1904-1966] à l'hôpital psychiatrique. Schapiro disait que, ce qui lui l'avait le plus impressionné au Brésil, c'était cette visite au Musée des Images de l'Inconscient. Même Jung en 1959 avait été très étonné par le travail des malades mentaux, en disant que les gens qui travaillent avec eux n'ont pas peur de l'inconscient et ont une relation extrêmement proche, affective avec les malades, ce qui fait que les œuvres des malades sont différentes et

qu'ils ne sont pas enfermés dans un système... Léon Degand a eu des contacts avec Pedrosa, il était un défenseur de l'abstraction comme Mario Pedrosa et il y eu des combats terribles au Brésil avec une partie très réactionnaire et académique. C'était un combat qui n'était pas gagné d'avance, en France aussi.

MB : Il s'est produit le même type de problématique et de polémique qu'en Europe autour du débat pour ou contre l'abstraction. A Rio de Janeiro, il semble que cela se soit passé différemment, on est sorti de l'opposition entre abstraction géométrique et froide d'un côté et abstraction lyrique et chaude de l'autre. Vous pouvez m'en parler...

CB : C'est très intéressant cette abstraction chaude, cette abstraction froide. C'est le mélange total avec le concrétisme, c'est à dire que le concrétisme, ça pourrait être de l'abstraction froide, or c'est de l'abstraction chaude sans pour autant être de l'abstraction lyrique, c'est nourri de toute cette théorie de la Gestalt, de la forme affective de l'œuvre d'art et ça déjoue toute cette classification européenne car ça se situe entre les deux. Ce que l'on pourrait qualifier d'abstraction froide est en fait une abstraction chaude parce qu'elle est portée d'affects.

■ 416

MB : A propos de ce qui pourrait nous paraître ambigu dans ce registre, Palatnik qualifie lui-même son travail d'expression concrète...

CB : Au début, ça choque car on est tellement conditionné par une certaine histoire de l'art, après la deuxième guerre mondiale, écrite par les Américains et par l'Europe qui commençait à décliner. C'est une toute autre manière d'aborder les choses et de contrecarrer toutes les classifications qui sont établies par l'histoire de l'art en Europe et aux USA. En même temps, Pedrosa a écrit des textes très virulents contre cette abstraction lyrique qui s'apparentait à la calligraphie japonaise sans en être une, car il avait étudié au Japon la calligraphie et le sens que ça avait, et ce n'est pas les imitations à la Mathieu, d'ailleurs à l'époque [Georges] Mathieu était venu à Rio, et cette théâtralité du geste était pour lui, impardonnable. Faire corps avec l'objet, d'exprimer son individualité, Pedrosa trouvait cela pitoyable. Il a écrit des textes très virulents sur Mathieu où il le massacre. Pollock n'est guère sauvé dans l'histoire non plus, il le compare à James Dean. Mais tout cet art informel lyrique ne l'intéressait absolument pas.

MB : Est-ce que Pedrosa a écrit pour le groupe d'artistes abstraits qu'ils formaient ensemble à la fin des années 1940, à Rio de Janeiro ? Pouvez-vous me parler de Palatnik et de ses relations avec Ivan Serpa et Almir Mavignier.

CB : Palatnik était surtout intéressé par la peinture et lorsqu'il a vu les œuvres des malades mentaux, il a arrêté parce qu'il y avait une telle richesse de langage chez les schizophrènes avec une imagination complètement débordante, ils ne s'imposaient aucune limite, tellement libre dans leur création et surtout, le travail avec le langage était toujours incroyable. C'est à partir de là qu'il a décidé de complètement réorienter son travail.

MB : Et dans le contexte du groupe Frente en 1954, quelles étaient leurs relations ? Pouvez-vous préciser la position de Pedrosa et son apport dans l'art brésilien sachant que dès les années 1960, il introduit l'idée du post-modernisme ?

CB : Mario Pedrosa a tout fédéré. On ne peut pas comprendre l'art brésilien si on ne connaît pas Mario Pedrosa. A la fois, sa personnalité explose, il avait des contacts avec Romero Brest, engagé politiquement en Argentine. Il a introduit le marxisme au Brésil. C'était un critique d'art mais aussi un homme politique, c'était un activiste. On ne peut pas faire les choses à la Française, on ne peut pas cloisonner sinon on ne comprend rien, on se perd complètement et on est dans les choses les plus contradictoires possibles. Le Brésil est en contradiction totale. C'est un anachronisme et une promesse comme dit Mario Pedrosa, c'est un paradoxe total. Oui, il a été très important pour l'abstraction, on peut dire même pour le modernisme, avec tout ce projet utopique qu'il y a derrière le modernisme. Qu'est-ce que c'est le modernisme ? C'est une volonté de faire changer la société, c'est une volonté de construire. Que voulaient faire les premiers modernes, les constructivistes si ce n'est changer la société, changer le monde. Que voulait faire Vladimir Maïakovski, El Lissitzky, d'ailleurs, c'est très intéressant de voir les Prouns d'El Lissitzky, les installations d'Hélio Oiticica ou celles de Lygia Clark. Il y a donc ce projet moderne qui est un projet utopique mais aussi un projet social, et il est en rapport avec la trajectoire politique de Mario Pedrosa. Il a introduit, il a ouvert le Brésil à la modernité dans un milieu qui était extrêmement fermé, académique et cela de manière très virulente, polémique. C'était un apôtre de l'abstraction. Pourquoi il aimait autant l'art moderne ? Pourquoi il l'a autant défendu ? Parce que l'art moderne avait puisé dans toutes les sources primitives, c'était un langage universel, c'était un langage que tout le monde pouvait comprendre, sans parler la même langue.

Le langage des formes est un langage qui s'adresse à chaque personne, sans discrimination. La langue est une barrière, l'art moderne parle à tout le monde. Il y avait cet universalisme de l'art moderne qui était très important dont il ressent le déclin très vite. C'est sans doute un des premiers critiques d'art à ressentir le déclin très vite. Il commence alors à s'engager vers d'autres voies. Pour être un homme politique très avisé et activiste, il pressent le post-modernisme, à la fin du modernisme. Il adorait un artiste comme Klee qui essayait d'avoir cette ouverture universelle à travers le langage des formes et finalement, avec la société telle qu'elle se met en place, une société de consommation, l'art devient un des éléments de propagande, politique, publicitaire. Je pense que son analyse du post-modernisme est une analyse politique. Ce qui est intéressant, c'est de repérer dans son travail à lui, lorsqu'il utilise des qualificatifs pour certains artistes qu'il admirait, il parle d'art révolutionnaire pour Lygia Clark et d'anarchisme pour Hélio Oiticica. C'était le plus grand compliment qu'il puisse leur faire. Cela appartient au vocabulaire politique. On ne peut pas couper la dimension de critique d'art de sa dimension politique et les relations sont extrêmement mêlées car pour lui, l'art était une question politique, l'art devait intégrer, c'était un facteur d'intégration, il devait pouvoir changer les choses, faire bouger la société.

Mario Pedrosa est un intellectuel global. C'est un des premiers intellectuels global, même avant tous ceux qui vont écrire, car sa trajectoire est politique, il a été exilé plusieurs fois, il part d'abord étudier la philosophie à Berlin, il est exilé de nouveau aux USA, puis il va en France, il a donc une vision extrêmement informée. A l'époque, avec la dictature, très peu de choses passaient de ce qui se faisait à l'extérieur, il y avait une censure énorme. Pendant la période de dictature de 1964 à 1984, il n'y avait rien, pas de journaux, les artistes étaient dans une absence totale d'informations, de ce qui se passait dans le monde, il y avait donc une activité énorme et lui, de par ses exils, a été en contact avec beaucoup d'autres mouvements artistiques du monde entier, ami avec beaucoup d'artistes dont Calder, une amitié très longue. Ça lui permet, lorsqu'il revient au Brésil après ses exils successifs, d'écrire dans plusieurs journaux dont le *Jornal do Brasil*, le *Correio da Manhã*. Ça lui permet de parler de tout, de Rauschenberg, de Calder, de Pollock, de l'Ecole de Paris, des Surréalistes car il a des contacts importants et la possibilité de circuler. Il a été expulsé du Brésil, ça lui a permis de retourner les tragédies d'une vie pour en faire une victoire, pour en faire une arme. C'est une ouverture extraordinaire dans un pays fermé dans une dictature. C'est une respiration, un ballon d'oxygène pour la situation artistique brésilienne. La question du cannibalisme, c'est tout le manifeste de l'anthropophagie qui fait partie de la culture brésilienne, « seule l'anthropophagie nous unit contre le monde réversible et les idées objectivées ». C'est le cannibale qui s'approprie le mal du colonisateur. Cela porte la culture brésilienne, ce qui est très important.

■ 418

MB : Palatnik précise que Mario Pedrosa lui avait prêté un ouvrage sur la cybernétique ? Pedrosa a-t-il écrit plus spécifiquement sur la cybernétique et son rapport à l'art ? Ces idées sont-elles développées dans ses études en rapport avec la théorie de la Gestalt ?

CB : Mario Pedrosa, était passionné par l'art et la science. Il pensait que la science était arrivée à un point où elle ne pourrait plus représenter une image du monde. Il a écrit plusieurs textes sur l'art et la science. Il décroisonnait tout, à la différence de Clement Greenberg qui s'enferme dans un formalisme terrifiant. Il est anti-Greenberg par excellent, c'est à dire qu'il décroisonne tout, il y a art et inconscient, art et politique, art et science, art et architecture. Il analyse tout et il ouvre tout. Le grand intérêt de sa pensée, c'est que c'est une pensée curieuse, ouverte, qui déjoue toute classification, tout enfermement. L'histoire de l'art pour lui n'est intéressante que si elle est confrontée à d'autres domaines du savoir, à d'autres domaines de la pensée, et donc il la confronte pour mieux la faire éclater. C'était une pensée extrêmement subversive à l'époque. A un moment donné, on assiste presque à un retour à l'ordre, en matière d'histoire de l'art ou alors comme aux USA, à un instrument de politique pour la guerre froide, comme ce qui s'est passé avec l'expressionnisme abstrait qui est devenu avec le gouvernement américain, un instrument qui servait au moment de la guerre froide, à montrer la liberté de l'artiste, à afficher la liberté de l'artiste.

MB : Quels ont été les rapports entre Pedrosa et Palatnik jusqu'à la disparition du critique en 1981 ?

CB : Pedrosa a défendu Palatnik dans tous ses textes. Palatnik a par ailleurs une grande admiration pour Pedrosa, il l'a ouvert au marxisme, à Freud, à Jung, à toute une grande variété de lectures qu'il n'avait pas. Pedrosa était un point de ralliement, sa porte était toujours ouverte. Il adorait parler, il adorait les gens, il adorait les artistes, qui pouvaient venir à n'importe quelle heure du jour et de la nuit, parler avec lui, sa maison était toujours pleine. Il aimait le contact humain, il était affectif. Dès qu'un artiste faisait quelque chose, il l'appelait. J'imagine qu'avec Palatnik, il a eu la même relation. Même plus tard, quand Antonio Manuel s'est dénudé au Salon d'Art Moderne en pleine dictature, il l'a appelé pour en parler. Il a fait un texte ensuite sur lui. Lygia Pape était très liée avec lui. C'étaient des rapports d'amitiés, avant toute chose, des rapports humains. Le plus important pour lui était la personne et l'art était ce qu'il y avait de plus humain comme expression.

MB : Comment considérez-vous le travail de Palatnik ? Ses liens avec l'art cinématique, le mouvement néo-concret et l'art technologique ?

CB : C'est difficile d'avoir un panorama de l'art brésilien, car ils sont tous très différents. Physiquement, les Brésiliens sont aussi bien blonds aux yeux bleus que noirs aux yeux verts. C'est un peu pareil avec les artistes. Palatnik, lui, a fait son travail dans son coin, il ignorait tout du cinétisme. Il a fait ses recherches, je crois qu'il n'était même pas considéré comme un cinétique dans la liste de Franck Popper et qu'il a été considéré après, à partir de 1964. L'histoire de l'art est sans intérêt quand c'est une classification froide, un inventaire sec, cela n'a aucun sens. Mario Pedrosa en avait aussi marre des « ismes », c'était la grande mode : nouveau réalisme, cinétisme, expressionnisme, l'ère des « ismes », il trouvait cela complètement caduque, cette manière d'envisager l'art comme si l'on faisait un inventaire. Heureusement, les « ismes » ont disparu dans les années soixante. C'est vrai qu'il y a des caractéristiques communes entre les artistes brésiliens, mais le plus intéressant, c'est de voir les différences, voir ce qui les différencie, chaque personne d'une autre.

Dans cette logique-là, Palatnik a été cinétique avant la lettre, mais en étant aussi très différent de Soto, d'Agam, de Schöffer ou de Le Parc. C'est plus intéressant de distinguer leurs différences au sein des mouvements. Il y a aussi le contexte qui est important pour l'artiste et sans doute Palatnik est un pionnier de l'art cinétique au Brésil, ce qui n'était pas évident au début mais qui lui a été reconnu après. Frederico Morais a beaucoup travaillé avec Pedrosa, c'est quelqu'un qui a un très grand respect et aussi une grande amitié pour lui.

Pedrosa a non seulement influencé les artistes mais les critiques d'art. Le concrétisme sans Mario Pedrosa n'existerait pas et probablement le néo-concrétisme non plus. C'est quelqu'un qui plaçait les qualités humaines au-dessus de tout. Palatnik, c'est presque un chercheur, un peu savant fou. J'ai vu, il y a quelques mois une exposition où il montrait des petits films très jolis et très humoristiques. Il y avait des petits dés aimantés et il jouait avec. Il y a toujours plusieurs influences, c'est inconscient.

Le Brésil est une « terre de contrastes », c'est difficile d'identifier une identité brésilienne, mais s'il y en a une, elle est revendiquée au moment du néo-concrétisme. Les Brésiliens sont toujours à la recherche d'une identité. C'est un peuple qui a

été colonisé, ils ont essayé de coloniser les Indiens mais les Indiens ont préféré se suicider, ils ont ensuite importé les esclaves d'Afrique. Il y a donc des identités qui se mélangent au Brésil. On pourrait dire que l'identité brésilienne, c'est le mélange, c'est un syncrétisme, ce qui est complètement opposé à l'idée de pureté. Le Brésil a toujours une faim cannibalesque de tout ce qui vient de l'étranger et la volonté contradictoire et parfois contestée, de constituer dans un même espace, une image qui les représente comme un tout. Le Brésil revendique le tout, on est tout, on n'est pas ça, on est le tout, on a tout absorbé, on a fait ce que l'on a voulu, on est le tout. C'est ça l'identité brésilienne, c'est la revendication du tout, c'est une synthèse qui prendrait tout et qui aurait cannibalisé absolument le colonisateur, l'image du colonisateur et de toutes les influences étrangères qui seraient là.

Bibliographie indicative

BOMPUIS, Catherine, « A Revolution of sensivisity », in : Eds. FERREIRA, Glória, HERKENHOFF, Paulo, Mário Pedrosa Primary Documents. New York : The Museum of Modern Art, 2015, p. 52-57.

■ 420

ESPADA, Heloisa, « Mário Pedrosa et l'abstraction géométrique au Brésil : pour un « constructivisme » non dogmatique », Critique d'art [En ligne], 47 | Automne / Hiver 2016, mis en ligne le 30 novembre 2017, consulté le 25 février 2018. URL : <http://journals.openedition.org/critique-d-art/23253> ; DOI : 10.4000/critique-d-art.23253

FERREIRA, Glória, « Neoconcretismo, la théorie et la pratique », in : Mémoires croisés, dérives archivistiques : Archive de la critique d'art, Paris : Institut national d'histoire de l'art, 2015, p. 46-49.

MERLEAU-PONTY, Maurice. La phénoménologie de la perception, Paris : Gallimard, 1945.

Recebido em 21/10/2018 - Aprovado em 21/11/2018

Pour citer cet article

BEUZARD , M. KERINSKA, N. (tradução) Propos sur la scène artistique brésilienne des années 1940 aux années 1980 : Interview de Catherine Bompuis par Marjolaine Beuzard, 2010 ouvirOUver; Uberlândia, v.14,n.2, p.410-420, jul./dez. 2018. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver>;
DOI:<http://doi.org/10.14393/OUV23-v14n2a2018-11>



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.