

Esthétique et modernité en Amérique latine : l'art extrême de l'Occident

Colloque du CREALC
Aix-en-Provence – 29-30 septembre 2000
Organisé par Daniel Van Eeuwen

Gérard Teulière
Université de Toulouse Le Mirail
CREALC (IEP Aix-en-Provence) / GRAL (Toulouse)

Dissérer en quelque pages sur un siècle et sur l'art de deux continents : voici à la fois une gageure et une proposition périlleuse. Tout d'abord parce que délimiter une époque culturelle constitue un exercice quelque peu arbitraire, vu le caractère fluctuant des critères de l'historicisation des formes, échappant généralement aux cultures dites périphériques. Ensuite, parce que l'histoire de l'art latino-américain — entendons ici autant l'Amérique hispanophone que le Brésil — est celle, alternée et imbriquée, mais toujours complexe, d'une résistance aux avant-gardes européennes en même temps que de leur assimilation effusive. Enfin et surtout, parce que la circulation des idées, des tendances et des faits culturels s'y est rarement faite à sens unique.

C'est donc sur la frontière mouvante entre le cosmopolitisme et l'identité que se situera notre bref voyage à travers l'art latino-américain du XXe siècle : loin de prétendre, dans ces circonstances, mener ici une étude comparative exhaustive, nous poserons quelques jalons permettant de comprendre les interactions les plus significatives.

1. Convergences et croisements

Pour cerner un champ d'étude raisonnable et s'en tenir aux arts visuels, on pourrait évidemment dresser d'abord le catalogue systématique des peintres latino-américains ayant vécu en Europe (principalement à Madrid et à Paris) ou bien la liste, certes un peu moins longue, des artistes européens ayant fait le voyage en sens inverse .

Bien peu sont en effet les grands artistes latino-américains qui n'aient séjourné en Europe ou ne s'y soient formés. Songeons par exemple, en relisant les mémoires de Pablo Neruda¹, à l'attraction qu'exerçait la France sur les jeunes talents latino-américains au début du siècle. Faisons aussi la part de tous ceux qui s'installèrent pendant très longtemps, voire de façon permanente, sur le Vieux Continent, notamment à Paris, puisqu'il faut bien reconnaître que c'est la capitale française qui draina la quasi totalité d'entre eux : ainsi, pour la période récente, les Mexicains Juan Soriano ou Francisco Toledo, l'argentin Antonio Seguí, le Bolivien Luis Zilvetti, les Chiliens Carlos Murúa et Carlos Aresti, qui font partie du groupe international *Magie-Image*, promu par Jean-Clarence Lambert, et tant d'autres.

¹ Pablo Neruda, *Confieso que he vivido, Memorias*. Barcelone, Seix-Barral, 1976, p. 11 *passim*.

De la même façon, et en sens inverse, toutes époques mêlées, nombre d'artistes européens s'établissent en Amérique latine. Le Français Jean Charlot deviendra l'un des piliers de la genèse du muralisme mexicain. Le Lithuanien Lasar Segall, installé à São Paulo, sera vivement influencé par le cadre géographique et la luminosité brésilienne, comme la Yougoslave Ejti Stih le sera, beaucoup plus tard, par ceux de la Bolivie. Francine Secretan, née en Suisse s'identifiera à la culture andine au point de réaliser des *illas* (amulettes) d'un caractère ethnologique appuyé, tandis que l'Allemand mexicanisé Matthias Goeritz réalisera une synthèse des arts visuels et de l'architecture².

Parmi les plus représentatives de ces expériences croisées, on peut citer, à l'aube de la modernité, celle de l'Uruguayen Rafael Barradas, qui arrive en Espagne au même moment que Norah et Jorge Luis Borges, et qui participera comme eux de façon active au mouvement ultraïste, qui naît en 1919. Mouvement d'avant-garde par excellence, l'ultraïsme prône la déconstruction radicale de toutes les traditions au profit des idées neuves, sans toutefois proposer, en dehors d'un internationalisme affiché, de directives précises. Barradas avait connu, quelques années plus tôt, à Milan, les futuristes italiens et il s'était rapproché, à Paris du cubisme et de l'orphisme. C'est de ces expériences qu'il titre une synthèse picturale qu'il appelle le *vibrationnisme*, dans laquelle la multiplicité des points de vue tend à représenter simultanément l'émotivité et le mouvement.³

Il est, enfin, des artistes qui développent leur travail en alternance sur les deux continents : par exemple Lucio Fontana (1908-1968), auteur du *Manifeste Blanc* (1946), qui réalise entre l'Italie et l'Argentine une oeuvre dans laquelle prime la recherche sur la notion d'espace et Roberto Matta, qui travaille aussi bien en Amérique latine qu'aux Etats Unis.

2. Influences : l'effet Doppler des courants artistiques

On s'aperçoit, en s'intéressant à la pénétration des courants européens en Amérique latine, qu'ils obéissent souvent à une loi du décalage qui n'est pas seulement chronologique. L'impressionnisme est filtré par les modernistes espagnols, et le post-impressionnisme (Gauguin, Van Gogh) n'apparaît qu'après la seconde guerre mondiale. Ce décalage, qui n'est pas à proprement parler un retard, s'explique à notre sens par la résistance qu'implique toute intentionnalité identitaire (cf. *infra*) et la volonté d'assimilation et de réélaboration originale des principes nouveaux : comme un effet Doppler qui décalerait une galaxie artistique en mouvement permanent...

2.1. L'Amérique rêvée

Les assertions de Gauguin déclarant partir à Panamá "pour vivre en sauvage" ou les fabulations d'Henri Rousseau sur des pseudo-voyages témoignent bien du fait que l'Amérique est, pour certains artistes européens, rêvée sur le mode d'un exotisme des couleurs et des thèmes, dont s'approprièrent des successeurs inattendus, comme Lasar Segall ou Tarsila do Amaral. Le Douanier n'exerce peut-

² Damián Bayón et Roberto Pontual, *La peinture de l'Amérique latine au XXe siècle*. Paris, Mengès, 1990. p.158 ; Edward Lucie-Smith, *Arte latinoamericano del siglo XX*. Barcelone, Destino, 1994, p.142.

³ Maria Lúcia Bastos Kern 1996, *Arte argentina, tradição e modernidade*. EDIPUCRS, Porto Alegre, 1996.p.134-136 ; Angel Kalenberg, "Barradas : el tránsito" dans: Glusberg et Kalenberg, *Barradas / Torres García*. Catalogue d'exposition. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1995, p.24.

être pas d'influence directe sur l'art latino-américain — encore que Diego Rivera ait largement vu la faune et la flore avec les yeux de Rousseau et ceux de Gauguin — mais la tradition primitiviste qu'il inaugure préfigure l'émergence d'un courant d'art naïf, aux racines multiples, qui se répandra dans tout le continent. Il deviendra parfois une marque d'identité, dont les meilleures réalisations auront lieu au Mexique (Alicia Lozano, Leopoldo Estrada), au Nicaragua (Ecole de Solentiname) ou en Bolivie (Carmen Baptista, Graciela Rodó, Gilka Wara Liberman)⁴.

2.2. Le décalage vers l'Ouest

Aspects du modernisme

En 1922 se tient à São Paulo la "Semaine de l'Art Moderne" manifestation qui signe l'apparition d'artistes importants (Anita Malfatti, Cavalcanti, Rego Monteiro) dont les théories s'expriment dans la revue *Klaxon*. Malfatti a étudié à Berlin et a connu Alfred Duchamp à New York. Cavalcanti a suivi à Paris les cours de l'atelier Ranson et fréquenté Braque, Léger, Picasso et Matisse. Rego Monteiro a, quant à lui, suivi à Paris les cours de l'Académie Julien et exposé en 1913 au Salon des Indépendants, avant de se lier au groupe *L'Effort Moderne* d'Amédée Ozenfant. Tous marquent une rupture avec l'art antérieur du Brésil et une société bourgeoise qui les qualifie — à tort — de futuristes.

Dans le cas de l'Argentine, dans les années 20 et 30, la peinture est massivement très perméable aux principes plastiques en vogue en France. D'abord à travers les articles de critiques français, publiés dans la revue *Martin Fierro*, véritable fenêtre sur la modernité artistique, qui rassemble des études d'Apollinaire, de Raynal, de Vautier, de Salmon ou de Marcelle Auclair. Ensuite, plus directement, avec la présence de nombreux peintres argentins (Butler, Badi, Basaldúa, Splimbergo, Domínguez Neira, Berni, Raquel Forner, etc.) qui suivent des cours dans les ateliers d'André Lhote ou d'Emile Othon-Friesz et qui, de retour dans leur pays, réélaborent les principes visuels de Cézanne, du cubisme ou du fauvisme⁵. Mais c'est Petorruti, un instant proche des futuristes italiens, qui est considéré, de par l'influence qu'exerça sur lui Juan Gris à Paris, comme le véritable introducteur du cubisme en Argentine. Quant à Xul Solar, d'origine suisse, il semble avoir été fortement marqué par le dadaïsme berlinois et par Paul Klee.

Vrais et faux surréalistes

A la fin des années 30, André Breton et Antonin Artaud agitaient le milieu culturel mexicain par leurs conférences et leurs articles. En 1938, Breton rencontra Frida Kahlo et Mexico et s'enthousiasma pour son oeuvre, voyant en elle une parfaite surréaliste, opinion à laquelle l'artiste mexicaine n'adhéra pas. De fait, la peinture de Frida Kahlo accuse une origine populaire, profondément mexicaine, aux accents parfois naïfs, à laquelle s'agrège une tendance à l'association libre, qui est certes de type surréaliste, mais qui semble devoir peu de chose au mouvement lancé par Breton. Cardoso y Aragón, spécialiste de l'art mexicain, affirme qu'invoquer le

⁴ Pierre Kalfon et Jacques Leenhardt, *Les Amériques latines en France*. Paris, Gallimard, 1992 p. 57-59 ; Hugo Covantes, *Pintura mexicana de la ingenuidad*. Mexico, Galerie Maren, 1984. p. 138 *passim*.; Edward Lucie-Smith, *Op, cit.* p. 52

⁵ Maria Lúcia Bastos Kern, *Op. cit.*, p. 65 sq.

surréalisme dans le cas de Frida Kahlo revient à méconnaître la sensibilité de ce pays⁶. Et l'on pourrait ajouter, en s'appuyant sur la notion de réel-merveilleux, de l'Amérique latine dans son ensemble. Alejo Carpentier, en définissant le réel-merveilleux, est certes très sévère avec les peintres surréalistes, mais son point de vue est précieux pour comprendre comment des expressions plastiques issues de la culture latino-américaine se mêlent intimement à celles d'un onirisme plus ou moins surréel⁷. Il faudrait citer en ce sens des artistes comme Xul Solar (Argentine), Tilsa Tsuchiya (Pérou), Francisco Toledo et Alejandro Colunga (Mexique) et bien d'autres.

Les cas de l'Anglaise Leonora Carrington et de l'Espagnole Remedios Varo sont un peu différents. Liée à Max Ernst, Leonora Carrington arrive en 1942 au Mexique, où sa passion pour le surnaturel et les doctrines gnostiques rencontre une pensée magique intrinsèque au pays. Toutefois, les mythes précolombiens sont pratiquement absents de son oeuvre. Quant à Remedios Varo, maîtresse du poète surréaliste Benjamin Péret, elle participe à l'exposition surréaliste internationale de 1938 à Paris, avant de s'établir elle aussi au Mexique. Dans ses oeuvres, comme dans celles de Carrington, la culture mexicaine est peu traitée, et on peut considérer ces deux artistes comme des témoins, en Amérique latine, du surréalisme européen. L'Autrichien Wolfgang Paalen (1905-1959), émigré lui aussi, est plus directement impliqué dans le développement de cette tendance. En 1940 il monte avec Breton, à Mexico, une exposition internationale surréaliste, crée en 1942 une revue, mais rompt ensuite avec la "chapelle bretonnienne", tout en continuant à peindre des oeuvres révélant l'influence de Dalí, d'Ernst ou de Tanguy.

Paalen est sans conteste un artiste accompli, comme l'est le Guatémaltèque Carlos Mérida, formé dans les ateliers du surréalisme parisien et qui élabore à Mexico, pendant quelques années, une oeuvre combinant surréalisme et abstraction⁸. Mais le surréalisme latino-américain va véritablement acquérir une dimension internationale avec le Chilien Roberto Matta et le Cubain Wifredo Lam, deux artistes directement issus de cette tendance et dont la notoriété est mondiale. Il nous importe surtout de constater leurs liens avec le mouvement européen, même si, dans le cas de Lam, c'est un cosmopolitisme culturel, caribéen et afro-américain, qui s'affirme puissamment à travers le recours à un imaginaire multiforme. Lam passe quinze ans à Madrid, puis s'essaie au cubisme à Paris avec Picasso. Enfin vient la rencontre déterminante avec André Masson et André Breton, qui écrira : "*Lam, l'étoile de la liane au front et tout ce qu'il touche brûlant de lucioles*"⁹.

Roberto Matta vient au surréalisme après avoir eu l'intention d'étudier à Paris l'architecture auprès de Le Corbusier. Très tôt, en Espagne, il s'était trouvé en relation avec Alberti et Lorca, dont il avait adopté les idées sur la libération de l'art. Emigré en suite à New York, où il retrouve Tanguy, Mondrian, Ozenfant, Léger et d'autres artistes en exil, il connaît un succès qui tient tant à l'assimilation de la

⁶ Cité par Damián Bayón. *Aventura plástica de Hispanoamérica*. Mexico, FCE, 1991, p.131 ; Cf également Edward J. Sullivan, "Lateinamerikanische Künstler des 20. Jahrhunderts", dans Scheps, Marc (dir.). *Lateinamerikanische Kunst im 20. Jahrhundert*. Munich, Prestel, 1993, p.33.

⁷ Alejo Carpentier, *El Reino de este mundo*. Buenos Aires, Edhasa, 1975 (1948), p.50 *passim*.

⁸ Carlos Monsivais, "Carlos Mérida. Chronik eines lateinamerikanischen Künstlers" dans : Billeter, Erika (dir.). *Bilder und Visionen. Mexikanische Kunst zwischen Avantgarde und Aktualität*. Berne/Sigmaringen, Benteli/Thorbecke, 1995, p.26-27.

⁹ André Breton *Le Surréalisme et la peinture* (1941). (Cité dans : Contensou, Bernadette (coord). *Lam*. Catalogue d'exposition. Paris, Musée d'Art Moderne, 1983, p.17.)

modernité européenne et à ses rencontres avec les créateurs nord-américains qu'à l'invention d'un langage, longtemps vivace, basé sur le refus de la logique et l'instauration dans le tableau d'un l'espace plus mental que dimensionnel : langage qui marquera profondément le peintre russo-américain Arshile Gorky¹⁰, et même Jackson Pollock.

2.3. Le grand retour de la galaxie latino-américaine

Ces influences directes ne sont pas les seules. Il faudrait citer par exemple les transfuges du Bauhaus en Argentine ou au Mexique, comme Grete Stern ou Hannes Meyer, ou encore, plus tardivement, l'introduction du Nouveau Réalisme au Brésil avec le voyage qu'y effectue Pierre Restany en 1978 et qui débouche sur le *Manifesto do Rio Negro*. En outre, le phénomène est tout à fait réversible, car nombre d'artistes latino-américains ont joué un rôle important dans l'histoire de l'art du XXe siècle, élaborant des conceptions reprises ensuite en Europe ou aux Etats-Unis.

Ruptures de l'espace pictural

La première révolution est celle qui touche à l'espace pictural lui-même. Ce concept figure, nous l'avons vu, au centre de l'oeuvre de Matta, pénétrée d'un regard cosmique omnidirectionnel, et celle de de Lucio Fontana, qui développe sur la toile ce qu'il appelle le "concept spatial", notion matiériste qui part de l'architecture pour frôler la sculpture.

Mais ce seront les jeunes créateurs du mouvement Madí (jeunes Argentins dont plusieurs sont issus de l'émigration européenne) qui pousseront jusqu'à son extrême conséquence la réflexion sur l'espace du tableau, en déconstruisant le cadre lui-même. Gyula Kosice en rédige le manifeste, applicable à tous les arts, et conclut ainsi :

"Para el madismo, la invención es un método interno insuperable, y la creación una totalidad incambiable. *Madí*, por lo tanto, inventa y crea"¹¹.

Rhod Rothfuss, autre artiste, explique en 1944 dans la revue *Arturo* que la véritable création implique l'abandon de l'imitation et qu'elle se base sur un mécanisme de production de formes nouvelles par rapport à la nature. Or, seule une peinture sans cadre régulier peut commencer et finir en elle-même¹². Quant à Carmelo Arden Quin, véritable fondateur du mouvement, il signe les plus réussis, sans doute, des tableaux qui obéissent à cette tendance.

Les Madis furent exposés à Paris en 1947 au Salon des Réalités Nouvelles. Ils précèdent d'une dizaine d'années les conceptions du *shaped canvas* nord-américain et le mouvement est également considéré comme le précurseur de groupes d'avant-garde, tels que *Fluxus* en Europe. Un groupe rival de Madi, né comme lui de la scission du mouvement *Arte Concreto-Invención*, dont il garde le nom, exercera en outre une influence très importante sur le dessin industriel européen, à travers

¹⁰ Pierre Kalfon et Jacques Leenhardt, *Op. cit.* p. 70 ; Damián Bayón et Roberto Pontual, *Op. cit.* p. 80

¹¹ Gyula Kosice, "Manifesto Madí", dans *Continente Sul / Sur. Revista do Instituto Estadual do Livro*, n° 6, Porto Alegre, nov. 1997 p. 62

¹² Rhod Rothfuss, "El marco : un problema de la plástica actual". In: *Continente Sul / Sur. Revista do Instituto Estadual do Livro*, n° 6, Porto Alegre, nov. 1997, p.57-58.

Tomás Maldonado, engagé à la Hochschule für Gestaltung de Ulm

L'universalisme constructif de Torres García

Le peintre uruguayen Joaquín Torres García (1874-1949), est bien plus que le représentant latino-américain du groupe constructiviste international, dont il fut membre à Paris, en opposition au surréalisme. Avec le Belge Seuphor, il fut le moteur d'un nouveau groupe international, *Cercle et Carré*, qui exerça une influence notable à Paris, et qui fusionna par la suite avec le groupe *Art Concret* de Jean Hélion et Van Doesburg pour donner naissance au mouvement *Abstraction-Création*. De retour en Uruguay, Torres García fonda *Círculo y Cuadrado* en 1933, et travailla à l'élaboration d'un art géométrique à compartiments, intégrant diverses formes de symbolisme et d'alphabets, à valeur parfois mystique. Son livre *Universalismo constructivo - Contribución a la unificación del arte y la cultura en América*, publié en 1944, affiche une volonté de créer un art continental libéré des influences de l'Europe et capable de tracer des symboles universellement identifiables, mais aussi de rompre avec un art colonial et de s'installer dans la modernité internationale. L'influence de Torres García s'affirme ainsi une deuxième fois en Europe, puisque Roger Bissière ou Jean Dubuffet lui ont certainement emprunté, plus qu'à Mondrian, la compartimentation figurative de certaines de leurs oeuvres et l'usage de signes anthropologiques¹³.

L'art optique et cinétique

De façon encore plus nette, l'art cinétique et l'art optique vont connaître, à partir de 1955, un impact retentissant. Trois noms dominent ici, ceux des Vénézuéliens Alejandro Otero (auteurs de "coloritmos"), Jesús Rafael Soto (concepteur de "penetrables") et Carlos Cruz Díez. ("physiochromies"). Tous trois effectuèrent des séjours à Paris et se trouvèrent en contact avec de nombreux artistes. Soto sera l'un de premiers, avec Vasarely, à reprendre des expériences menées dans les années vingt par Berlewi à partir de structures mécaniques répétitives, et à instaurer la relation optique en tant que sens ultime de l'oeuvre. Avec Antonio Asis, Alvarez, Tomasello, Piza et les artistes déjà cités, il évolue au sein d'un courant qui constitue, autour de la galerie Denise René et de l'Académie d'Art Abstrait de Pillet et Dewasne, une indéniable tendance latino-américaine à Paris.

Avec l'Allemande Gego, émigrée à Caracas en 1939, ils fondent une véritable tradition. Mais il ne faut pas oublier de mentionner l'influence capitale et le rôle majeur joué dans cette tendance par des Argentins. C'est en effet à l'initiative de Julio Le Parc, qui allait en être l'âme, que se forme entre 1960 et 1970 à Paris, avec Yvaral, Morellet, Stein, Sobrino et García Rossi, le *Groupe de Recherche d'Art Visuel* (GRAV) dont la principale préoccupation se fonde sur la notion d'instabilité et sur les effets optiques et chromatiques produits par les éléments en série autant que sur le rôle de l'analyse scientifique de la couleur, des formes et du

¹³ Pierre Kalfon et Jacques Leenhardt, *Op. cit.*, p. 64-65 ; María Lúcia Bastos et Maria Amélia Bulhões, *Artes plásticas na América latina contemporânea*. Porto Alegre, Editora da Universidade, 1994, p.59 sq. ; Roberto Pontual, "Zwischen Hand und Lineal : die konstruktivische Strömung in Lateinamerika" dans Scheps, Marc (dir.). *Lateinamerikanische Kunst im 20. Jahrhundert*. Munich, Prestel, 1993, p. 265.

mouvement¹⁴.

Concrétisme et néo-concrétisme

A ces divers courants, issus de tendances géométrisantes peu ou prou dans la lignée constructiviste, il faut ajouter celui de l'art concret, qui constitue d'abord, avec *Arte Concreto Invención* (Hlito, Maldonado - cf. *supra*) une implantation du concrétisme européen. Cependant, à mi-chemin entre l'art visuel et la sculpture proprement dite, apparaît en 1959 au Brésil, un mouvement baptisé néo-concrétisme qui, pour affirmer son programme artistique, se réclame de la philosophie de Merleau-Ponty et conçoit l'oeuvre comme un être indépendant :

"Não concebemos a obra de arte nem como máquina nem como objeto, mas como um *quasi corpus*, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos : um ser que, descomponível em parte pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica."¹⁵

C'est ainsi que Lygia Clark sculpte des *Bichos* destinés à provoquer des sensations visuelles et tactiles et que Helio Oiticica présente des reliefs suspendus et des *Bolides* à base de terre, de toile et d'autres matériaux "pauvres", devançant d'une dizaine d'années l'*arte povera* italienne. Allant de pair avec le mouvement *Poesie Concreta*, le néo-concrétisme brésilien est également tenu, de par sa dimension intellectuelle et métaphysique, pour le précurseur de l'art conceptuel européen et nord-américain.

3. Divergences et quêtes d'identité

Ce tour d'horizon, forcément schématique et incomplet, des rencontres entre les arts visuels d'Europe et d'Amérique latine, met donc en lumière des convergences et des influences souvent croisées, mais connaissant cependant des limites, en raison des puissants facteurs de résistance, de tradition ou d'endogénisme qui parcourent la culture du continent ibéro-américain. Ces derniers sont susceptibles d'adopter les visages contradictoires du repli identitaire, comme pour l'indigénisme, (surtout théorisé au plan culturel et politique par les Péruviens Haya de la Torre, Arguedas ou Mariátegui), et du métissage continental que le Mexicain Vasconcelos appelait de ses voeux avec l'avènement d'une "race cosmique" et duquel Alejo Carpentier tirait la source du baroque latino-américain.

3.1. Tupi or not tupi ?

A mi-chemin entre ces extrêmes, se trouve la tendance à l'assimilation anthropophage des courants allogènes, manifestée à l'orée de la modernité par le Brésilien Oswald de Andrade

"Seule l'anthropophagie nous unit. Socialement. Emotivement, Philosophiquement. (..) Tupí

¹⁴ Pierre Kalfon et Jacques Leenhardt, *Op. cit.*, p. 72-73 ; Edward Lucie Smith, *Op. cit.* p. 128-129 ; Philippe Dagen et Françoise Hamon, (dir.). *Histoire de l'Art, Epoque contemporaine*. Paris, Flammarion, 1995, p. 478-479.

¹⁵ Manifeste néo-concret (Ferreira Gullar, "Manifesto neoconcreto" (1959), dans: *Continente Sul / Sur. Revista do Instituto Estadual do Livro*, n° 6, Porto Alegre, nov. 1997, p. 118)

or not tupí, that is the question".¹⁶

et popularisée par les oeuvres de Tarsila do Amaral, qui mobilise son expérience parisienne (le cylindrisme de Léger) pour trouver son style, parfois qualifié rapidement de surréalisme tropical, à son retour au Brésil. A l'encontre de l'internationaliste de *Klaxon*, les Anthropophages exhortent en effet leurs compatriotes, dans un éclat de rire dévastateur et carnavalesque, à dévorer le colonisateur pour s'approprier ses vertus et "transformer le tabou en totem"¹⁷. L'une des oeuvres les plus célèbres de Tarsila a d'ailleurs pour titre *Abaporu* (1928), nom qui signifie, en tupí-guaraní "homme qui mange".

3.2. Visages de l'identité

La quête identitaire présente de nombreuses facettes, dont certaines tournent souvent autour du fait indigène : Indien rêvé ou Indien réel, indianisme ou indigénisme,

Intention nationale et identité au Mexique

Sous l'angle qui nous intéresse, le muralisme mexicain, dont la longue vie commence dans les années 1920, se révèle surtout être un mouvement ambivalent. D'une part il transmet, à travers des procédés rappelant parfois le réalisme socialiste, un certain nombre de principes révolutionnaires et une foi naïve dans le progrès social et technique, qui le situent comme un vecteur culturel de l'avant-garde politique internationale. D'autre part il véhicule, non sans stéréotypes, une vision souvent indigéniste qui dénonce les exactions coloniales et donne parfois une image idyllique du paradis indien perdu. En outre, sous l'impulsion de Vasconcelos, il s'efforce de promouvoir, tant dans sa thématique que par ses techniques, un art national mexicain¹⁸: art par la suite battu en brèche et esthétiquement contestable, mais qui peut s'appréhender — quelles que soient les réminiscences des fresques européennes — comme une forme de résistance nationale-ethnique, dont la postérité marquera d'autres pays. L'Equatorien Guayasamín, par exemple, synthétisera le cubisme de Braque et les thèmes de Diego Rivera, tandis que les peintres sociaux contemporains de la Révolution bolivienne (1952) auront du mal à se dégager du poids de leurs grands frères mexicains.

Mais c'est d'une autre manière que toute une génération contemporaine de peintres de ce pays (Julio Galán, Francisco Toledo, Germán Venegas, Rafael Cauduro, Sergio Hernández, Naum Zenil, les frères Castro Leñero, etc.) porte, tout en ayant parfaitement intégré la modernité européenne et les avant-gardes nord-américaines, la marque très reconnaissable d'une identité. En effet, par delà les styles et les personnalités de chacun, on peut trouver, dans cette véritable galaxie picturale qui jaillit sans proclamation ni manifeste, des traits communs dont les principaux pourraient être les suivants : recours aux mythes amérindiens; personnels et à ceux de la société moderne; mélange de fantastique et d'onirisme de type surréaliste; tellurisme; violence des couleurs et des thèmes; images obsédantes et répétitives, etc. Il s'agit sans doute pas là de l' "âme du Mexique", quelque peu herdérienne, que

¹⁶ Manifeste anthropophage, ("Manifiesto antropófago", dans Ades, Down (Comp.) *Arte en Iberoamérica*, 1820-1980. Madrid, Quinto Centenario/Turner, 1990, p.311)

¹⁷ Cité dans : Ades, Down (Comp.) *Op; cit.* p.133 ; Cf. aussi Pierre Kalfon et Jacques Leenhardt, *Op. cit.*, p. 58-59.

¹⁸ Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano*, 1910-1925. México, Domés, 1985, p. 76-89.

recherchait Carlos Mérida quelques décennies auparavant, mais plutôt d'un accent autochtone dans ce langage universel qu'est l'art, fruit de l'héritage de Rufino Tamayo, le plus mexicain et le plus universel, sans doute, des artistes de ce pays¹⁹.

Abstraction informelle et ancestralisme andin

La Bolivie avait connu, au début du siècle, des peintres dits indianistes, comme Cecilio Guzmán de Rojas qui, tout talent reconnu, faisaient de la réalité indienne une sorte de décor esthétique et volontiers folklorique.

Les peintres de 1952 accentuent cette thématique et lui confèrent une valeur plus sociale. La jeune fille (*Imilla*) du fresquiste Miguel Alandia Pantoja reprend encore assez nettement la *Madre Campesina* de Siqueiros, mais Gil Imaná, grand artiste fort injustement méconnu, renouvelle par l'évolution vertigineuse de son esthétique, une thématique indigéniste assez constante.

C'est également dans les pays andins qu'apparaît, dans les années 1950, une tendance à l'abstraction informelle qui joue sur des réminiscences des cultures indiennes, des grandes cosmogonies andines au folklore local. On peut citer par exemple les Equatoriens Tábara et Villacís, qui font entrer dans leurs tableaux des plumes, des tambourins ou du tissu andin, ou qui utilisent un système de signes inspiré d'éléments précolombiens. En Bolivie, Gonzalo Ribero mélange la peinture à du sable ou à de matière rocheuse, en rapport direct avec les motifs telluriques de ses tableaux, tandis que Gustavo Medeiros s'inspire largement des tissus indiens. L'art du Péruvien Fernando de Szyslo, à la vérité semi-figuratif lorsqu'on y regarde bien, est, sans conteste, celui qui parvient le mieux à se débarrasser de l'indigénisme et du localisme tout en conservant une palette et un répertoire de formes pré-hispaniques. Ce courant assez homogène, qualifié tantôt d'*abstraction indigéniste*, tantôt de *précolombinisme* ou d'*ancestralisme*, répond à la définition que donne Marta Traba de la "Théorie de la Résistance", à travers laquelle elle défend un langage plastique latino-américain original et doublement insoumis, puisqu'il s'agit tout d'abord de récuser l'adoption de formes et de concepts européens ou anglo-américains, mais aussi de se départir de tout chauvinisme autochtone²⁰. Ultérieurement, c'est une sorte de précolombinisme géométrique que développeront d'autres artistes, tel l'argentin César Paternosto, qui incorpore à sa peinture les formes géométriques andines (*tokapus*, signes pyramidaux, etc). Plus spontanées et primitivistes sont, dans la veine ethnique, les "mosaïques" de la salvadorienne Adis Soriano.

Un art extrême de l'Occident

Comparativement à l'art européen du XXe siècle, certains décèlent dans les arts visuels d'Amérique latine un baroque constitutif ou y trouvent la trace d'une visualité propre, qui exacerberait les couleurs et les objets de la nature²¹. D'autres

¹⁹ Erika Billeter, *Op. cit.* p. 3-17 ; Raquel Tibol, *Textos de Rufino Tamayo. Recopilación, prólogo y selección de viñetas.* Mexico, Unam, 1987, p.105.

²⁰ Damián Bayón et Roberto Pontual, *Op. cit.*, p.102-104 ; Isabel Rith-Magni, "La obra de Gustavo Medeiros en el contexto de la pintura latinoamericana del siglo XX", dans Rith-Magni, Isabel et Puppo, Giancarla, *Gustavo Medeiros Anaya, una visión pictórica del ámbito andino*, La Paz, Nueva Visión, 1990, p.44

²¹ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.* Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1992, p.121.

soulignent la vocation constructive d'un art développé dans un espace non codifié, qui adopte des formes organiques²², ou bien son aspect tactile et participatif (le *toqueteo* du Chilien Vergara Grez) comme dans le néo-concrétisme brésilien²³, ou encore sa dimension utopique, voire celle de réel-merveilleux et d'inquiétante étrangeté, que l'on peut encore saisir chez le Bolivien Raúl Lara ou le Portoricain Roche Rabell, ou encore l'expressionnisme géométrique d'Adis Soriano, par ailleurs représentante latino-américaine de la technique japonaise du *washi zzo kei*

Quoi qu'il en soit, l'interrogation sur le caractère et l'essence de l'art latino-américain constitue un leitmotiv non seulement chez les artistes, mais chez les critiques et historiens de l'art. Il est vrai que, bien plus qu'en l'Europe, le quotidien de l'Amérique latine est imprégné à la fois de politique et de mythe, et que la quête de soi-même correspond à des tentatives d'abolir des dépossessions historiques, culturelles ou sociales. Un exemple parlant est celui du recyclage de l'art classique européen, peut-être l'une des caractéristique du post-modernisme, occasionnel chez le Chilien Sammy Benmayor, systématique chez le Péruvien Braun-Vega et très fréquent chez beaucoup de peintres mexicains actuels (Flor Minor, Gironella, Castro Leñero, Domínguez, Pimentel, Montiel, Venegas, etc.).

En ce sens, il faut certes se garder de tout européo-centrisme, méditer modestement les propos de Rufino Tamayo sur l'universalité de l'art²⁴, et se rappeler que New York détrôna quelque peu Paris, même aux yeux des Latino-Américains, après la Seconde Guerre Mondiale.

Il n'en reste pas moins que, toutes influences, divergences et résistances considérées, la peinture du continent latino-américain appartient à la tradition picturale occidentale, qu'elle décompose ou qu'elle recompose en tonalités propres. Il est donc légitime d'affirmer, pour synthétiser ces tensions créatrices, que l'Amérique latine —ou Extrême Occident selon le terme heureux d'Alain Rouquié— forte de ses racines européennes tout autant que de ses métissages turbulents, a développé et continue à développer sous nos yeux ce que nous pourrions appeler un Art extrême de l'Occident.

Gérard Teulière

Résumé

Au XXe siècle, les arts visuels en Amérique latine sont le théâtre d'une bataille permanente entre la tradition (ou l'endogénisme) et la modernité internationale (avant-gardes européennes puis nord-américaines). L'influence très grande de l'Europe est facilitée par la présence massive des créateurs latino-américains sur l'ancien continent et par celle de nombreux artistes européens émigrés outre-Atlantique. Elle se fait sentir dans l'adoption du cubisme, du surréalisme, du néo-

²² Frederico Morais, *Artes plásticas na América latina : do transe ao transitorio*. Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1979, p. 78 sq.

²³ Frederico Morais, "Reescrevendo a história da arte latino-americana", dans: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, *Catálogo da primeira Bienal de Artes Visuais do Mercosul*, Porto Alegre, 1997, p. V.

²⁴ "El arte es un lenguaje universal al que nosotros podemos dar solamente el acento nacional : yo no creo en la creación de un arte nacional." Rufino Tamayo, cité dans: Tibol, Raquel, *Op. cit.*, p. 105.

impressionnisme, de l'expressionisme. En sens inverse, diverses conceptions élaborées en Amérique latine (art madí, universalisme constructif, art optique et cinétique) acquièrent une renommée internationale. Cependant, l'art latino-américain possède une identité propre, à la fois par l'assimilation et le recyclage des tendances européennes et par la résistance s'exprimant par des thèmes et des styles autochtones (indigénisme, ancestralisme, etc.).

Bibliographie

Ouvrages

Ades, Down (Dir) *Arte en Iberoamérica, 1820-1980*. Madrid, Quinto Centenario/Turner, 1990.

Bastos Kern, Maria Lúcia. *Arte argentina, tradição e modernidade*. EDIPUCRS, Porto Alegre, 1996.

Bastos Kern, Maria Lúcia et Bulhões, Maria Amélia. *Artes plásticas na América latina contemporânea*. Porto Alegre, Editora da Universidade, 1994.

Bayón, Damián. *Aventura plástica de Hispanoamérica*. Mexico, FCE, 1991.

Bayón, Damián et Pontual, Roberto. *La peinture de l'Amérique latine au XXe siècle*. Paris, Mengès, 1990.

Billeter, Erika (dir.). *Bilder und Visionen. Mexikanische Kunst zwischen Avantgarde und Aktualität*. Berne/Sigmaringen, Benteli/Thorbecke, 1995

Castedo, Leopoldo. *Historia del Arte iberoamericano*. Tome 2. Madrid, Alianza, 1988

Cervantes, Miguel et Merewether, Charles. *Mito y magia en América : los ochenta*. Monterrey, Marco, 1991.

Carpentier, Alejo. *El Reino de este mundo*. Buenos Aires, Edhasa, 1975 (1948).

Charlot, Jean. *El renacimiento del muralismo mexicano, 1910-1925*. México, Domés, 1985.

Covantes, Hugo. *Pintura mexicana de la ingenuidad*. Mexico, Galerie Maren, 1984.

Dagen, Philippe et Hamon, Françoise (dir.). *Histoire de l'Art. Epoque contemporaine*. Paris, Flammarion, 1995.

Fundación Bienal de Artes Visuais do Mercosul. *Catálogo da primeira Bienal de Artes Visuais do Mercosul*, Porto Alegre, 1997.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridadas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1992.

Kalfon, Pierre et Leenhardt, Jacques. *Les Amériques latines en France*. Paris, Gallimard, 1992

Lucie-Smith, Edward. *Arte latinoamericano del siglo XX*. Barcelona, Destino, 1994.

Morais, Frederico. *Artes plásticas na América latina : do transe ao transitorio*. Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1979.

Neruda, Pablo. *Confieso que he vivido, Memorias*. Barcelone, Seix-Barral, 1976.

Scheps, Marc (Dir.). *Lateinamerikanische Kunst im 20. Jahrhundert*. Munich, Prestel, 1993.

Tibol, Raquel. *Textos de Rufino Tamayo. Recopilación, prólogo y selección de viñetas*. Mexico, Unam, 1987.

Articles, revues, catalogues, manifestes

Contensou, Bernadette (coord). *Lam*. Catalogue d'exposition. Paris, Musée d'Art Moderne, 1983.

De Andrade, Oswaldo. "Manifiesto antropófago", dans Ades, Down (Comp.) *Arte en Iberoamérica, 1820-1980*. Madrid, Quinto Centenario/Turner, 1990.

Gullar, Ferreira. "Manifiesto neoconcreto" (1959). Dans: *Continente Sul / Sur. Revista do Instituto Estadual do Livro*, n° 6, Porto Alegre, nov. 1997

Kalenberg, Angel. "Barradas : el tránsito" dans: Glusberg et Kalenberg, *Barradas / Torres García*. Catalogue d'exposition. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1995.

Kosice, Gyula. "Manifiesto Madí", dans: *Continente Sul / Sur. Revista do Instituto Estadual do Livro*, n° 6, Porto Alegre, nov. 1997

Monsivais, Carlos. "Carlos Mérida. Chronik eines lateinamerikanischen Künstlers" dans : Billeter, Erika (dir.). *Bilder und Visionen. Mexikanische Kunst zwischen Avantgarde und Aktualität*. Berne/Sigmaringen, Benteli/Thorbecke, 1995

Morais, Frederico. "Reescrevendo a história da arte latino-americana", dans : Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul. *Catálogo da primeira Bienal de Artes Visuais do Mercosul*, Porto Alegre, 1997.

Pontual, Roberto. "Zwischen Hand und Lineal : die konstruktivische Strömung in Lateinamerika" dans Scheps, Marc (dir.). *Lateinamerikanische Kunst im 20. Jahrhundert*. Munich, Prestel, 1993.

Rothfuss, Rhod. "El marco : un problema de la plástica actual". In: *Continente Sul / Sur. Revista do Instituto Estadual do Livro*, n° 6, Porto Alegre, nov. 1997

Sullivan, Edward J. "Lateinamerikanische Künstler des 20. Jahrhunderts", dans Scheps, Marc (dir.). *Lateinamerikanische Kunst im 20. Jahrhundert*. Munich, Prestel, 1993.

Rith-Magni, Isabel. "La obra de Gustavo Medeiros en el contexto de la pintura latinoamericana del siglo XX", dans Rith-Magni, Isabel et Puppo, Giancarla, *Gustavo Medeiros Anaya, una visión pictórica del ámbito andino*, La Paz, Nueva Visión, 1990.

Oeuvres présentées (diapositives)

N.B. Les dimensions et la technique sont indiquées chaque fois que possible (h/t = huile sur toile ; h/b = huile sur bois ; s/t = sans titre ; s/d = sans dimensions fournies par la source).

1. Matthias Goeritz (Mexique) *El Cuadro de los cuadros*, s/d, h/t, 200 x 350.
2. Diego Rivera (Mexique) *Flores*, fresque, Secretaría Nacional de Educación Pública, Mexico, 1921-1923.
3. Anonyme de l'Ecole de Solentiname, (Nicaragua), s/t, s/d.

4. Alicia Lozano (Mexique). *El Bosque*, h/t, s/d.
5. Gilka Wara Liberman (Bolivie), *El Paraíso*, h/t, 50x70 env, 1995.
6. Vicente do Rogo Monteiro (Brésil), *Adoration des Rois Mages*, 1925, h/t, 81x101.
7. Xul Solar (Argentine), *Bri, país y gente* 1933, aquarelle, 40x50.
8. Frida Kahlo (Mexique), *Sol y vida*, 1947, h/lin, 40x50.
9. Tilsa Tsuchiya (Pérou), *El Mito de los sueños*, 1976, h/t, 69x104
10. Leonora Carrington (Mexique) *Retrato de Max Ernst*, 1939.
11. Remedios Varo, (Mexique), *El Encuentro*, 1942
12. Carlos Mérida (Guatemala), *Variación sobre el tema del amor*, 1939.
13. Wifredo Lam (Cuba), *Figura sobre fondo verde*, 1944, h/p, 107x84
14. Roberto Matta Echauren (Chili), *Invasión de la noche*, 1941, h/t, 86x152
15. Gyula Kosice (Arg.), *Estructura lumínica madí*, 1946, 56x41x18
16. Carmelo Arden Quin (Arg.), *Construcción madí*, 1948, h/b, 90x65
17. Joaquín Torres García (Uruguay), *Pintura constructivista*, 1931, 75x55
18. Joaquín Torres García (Uruguay), *Pintura constructivista*, s/d.
19. Jesús Rafael Soto (Venez.), *Escritura espiral*, 1970, métal/bois, 103x173
20. Alfredo Hlito (Arg.), *Curvas y siete rectas*, 1948, h/t, 70x70
21. Tomás Maldonado (Arg.), *Estructura ascendente*, 1949, 60x80.
22. Juan Melé (Arg.), *Planos concretos*, 1948, mixte, 65x45
23. Tarsila do Amaral (Brésil), *Abaporu*, 1928, h/t
24. David Álfaro Siqueiros (Mex.), *Nueva Democracia*, 1945, fresque pyroxyline, México, Palais des Beaux Arts
25. José Clemente Orozco (Mex), *Cristo destruye su cruz*, 1932-1934, fresque, Dartmouth College, New Hampshire, USA
26. Diego Rivera (Mex). *La Civilización totonaca*, fresque, Secretaría Nacional de Educación Pública, Mexico, 1921-1923.
27. José Clemente Orozco (Mex). *Alegoría de la mexicanidad*, 1940, fresque, bibliothèque Gabino Ortiz, Jiquilpán, Michoacán.
28. Alfredo Zalce (Mex.), *Cuauhtémoc, símbolo de la nacionalidad*, fresque, s/d
29. Oswaldo Guayasamín (Equateur), *s/t*, s/d

30. Sergio Hernández (Mex), *La Bestia*, 1993, h/t, 200x300
31. Francisco Toledo (Mex.), *Chapulín*, 1980, h/t, 120x150
32. Rufino Tamayo (Mex.), *Hombre con pala*, 1966, h/t, 100x80
33. Ceclio Guzmán de Rojas (Bolivie), *Ritmo indígena*, 1932, s/d
34. Miguel Alandia Pantoja (Bolivie), *Imilla*, 1960, h/t, 77x59
35. Gil Imaná (Bolivie), *Altiplano infinito*, 1991, h/t, 73x100
36. Aníbal Villacia (Equateur), *Figuras arcáicas*, 1970, mixte, s/d.
37. Gonzalo Ribero (Bolivie), *Pacha*, 1991, mixte, 73x60.
38. Gustavo Medeiros (Bolivie), *Pictographie 27*, 1993, h/t, 120x100
39. Fernando de Szyslo (Pérou), *Altar*, 1960, *acrylique/bois*, s/d.
40. Raúl Lara (Bolivie), *El último convite*, 1992, s/d.
41. Arnaldo Roche Rabell (Porto Rico), *Hay que soñar azul*, s/d.
42. Pancho Quilici (Venez). *Un lugar que no tiene sentido*, 1987, h/t et acrylique sur papier, 175x200
43. Alberto Gironella (Mex.). *Las Hijas de Lot*, 1987