

**UNIVERSITE DE PARIS I - PANTHEON-SORBONNE**

sciences économiques - sciences humaines  
sciences juridiques et politiques

**U F. R. 04 ART ET SCIENCES DE L'ART**

Thèse de doctorat nouveau régime  
présentée et soutenue par

**Mônica ZIELINSKY**

---

**LA CRITIQUE D'ART CONTEMPORAINE AU BRESIL:  
PARCOURS, ENJEUX ET PERSPECTIVES**

---

**Sous la direction de professeur  
MARC JIMENEZ**

**Décembre 1998**

## ***Remerciements***

J'exprime ma profonde reconnaissance au Professeur *Marc Jimenez* pour ses encouragements et appui constants, et la lucidité de ses remarques. Grâce à lui, je développe mon esprit philosophique et critique sur l'art.

Je dédie ce travail à *Tenius*, mon mari, pour son soutien total et son entier dévouement, sans qui il n'aurait pu arriver à son terme.

Je rends hommage à ma mère, *Lory Zielinsky*, disparue durant la rédaction de cette thèse, j'exprime toute ma gratitude pour avoir semé en moi le sens critique et pour son abnégation jusqu'à son dernier instant.

J'exprime également mes remerciements à:

mon père, *Albert Zielinsky*, pour son appui et son affection constante;

mes enfants, *Alexandre et Eduardo*, pour avoir su accepter mon absence pendant toutes ces années;

*Bel, Paulo et Ricardo Zielinsky*, pour leurs encouragements permanents;

*Maria Ozomar Ramos Squeff*, l'amie la plus présente tout au long de ce travail.

*Flávio Gonçalves* tout spécialement pour son amitié et pour son aide précieuse dans la finition et l'embellissement de la mise en page.

*Blanca Brites et Maria Amélia Bulhões* pour le soutien affectueux.

A mes collègues et amis ,

*Adriano Pedroso, Alfredo Nicolaiewsky, Almerinda Lopes, Álvaro Valls, Ana Maria Cavalcanti, Ana et Nestor Torelly Martins, Andri et Bastian, Annateresa Fabris, Angela Grando, Beatriz et Milton Portanova, Maria Bernadete et Edgar Herrlein, Carolina Tenius, Catherine Fayet et Sylvain Prestes, Danielle Blanchard, Deisa Krukoski, Dr. Renato Cypel, Edoardo Gomes de Freitas, Eduardo Vieira da Cunha, Élie*

*Bajard et Maria Lucia Puppo, Fátima Couto, Flávia Costa, Fernanda et Luís Carlos Santos, Gilmar Carneiro, Glória Ferreira, Icleia Borsa Cattani, Isabel et Francisco Vieira, José Augusto Avancini, Inez Baptista, Karen Hoffmann, Katia Pozzer, Lia Gomes de Freitas, Lygia Blanchard, Maria de Lourdes Cauduro, Maria Futerman, Maria Lúcia Kern, Maria Luiza Cestari, Marilu et Gilberto Medeiros, Maristela et Celso Scaletsky, Martha et Pedro Luce, Miriam Vieira da Cunha, Muriel Caron et Marco Cicala, Renata Rubim, Romanita Disconzi, Ruth Cabral, Sandra Rey, Sank-Sook Kim, Teresa Poester, Tiago Tenius et Wrana Maria Panizzi, pour leur collaboration inestimable sous toutes ses formes, matérielle, morale, affective et professionnelle.*

Je suis reconnaissante également à la directrice de l'Instituto de Artes de l'Universidade Federal do Rio Grande do Sul, *Sandra Dani*, et à tous mes *collègues du Departamento de Artes Visuais*, pour leur soutien pendant mon absence.

Je remercie *Rainer Rochlitz* pour tout ce que j'ai appris dans ses séminaires, *Jean Lancri* pour son accueil, ainsi que *Jean-Marc Poinot* et son équipe des *Archives de la Critique d'Art de Châteaugiron* pour leur disponibilité.

J'adresse un remerciement spécial à *Antonio Dias* et à *Annateresa Fabris* pour leur contribution à ce travail par l'apport de catalogues, photos et textes, et aussi à *Annateresa Fabris, Maria Amélia Bulhões et Blanca Brites* pour leurs lectures de l'un des chapitres.

Un grand merci à *Maria Lúcia et Élie Bajard, Carmen Lila et Antônio Carlos Diehl* pour m'avoir offert l'hospitalité à Rio de Janeiro et à São Paulo.

Je tiens également à adresser ma reconnaissance à *Annateresa Fabris, Aracy Amaral, Ferreira Gullar, Frederico Morais, José Resende, Luiz Renato Martins, Marcus de Lontra Costa, Nelson Aguilar, Paulo Herkenhoff, Paulo Sérgio Duarte, Ricardo Basbaum, Rodrigo Naves, Ronaldo Brito, Tadeu Chiarelli, Teixeira Coelho*, qui ont donné à travers leurs témoignages inestimables et leur expérience l'opportunité de mieux connaître la critique d'art du Brésil.

Je remercie la *Bibliothèque du Musée d'Art Moderne de Rio de Janeiro*, la *Fondation Biennale de São Paulo*, et la *Bibliothèque de l'Escola de Comunicações e Artes de l'Université de São Paulo* pour leur aide et disponibilité constantes.

Je remercie aussi pour leur travail indispensable et attentionné de correction de la langue et leur tentative de préserver enfin l'esprit du texte, par *Élie Bajard, Gérard Le Clerre et Geneviève Lejeune*.

Sans la *Capes*, je n'aurais jamais pu mener à bien ce moment de grand enrichissement personnel et professionnel, à laquelle je voudrais exprimer toute ma reconnaissance.

# Table de matières

Table d'annexes .....	04
Table d'illustrations .....	05
Avant-propos .....	07
<b>I. Quelques repérages historiques .....</b>	<b>26</b>
1. Brésil: les contours antérieurs .....	27
2. Une décennie de dissimulations .....	40
<b>II. Questions de Cartographie .....</b>	<b>64</b>
1. Information et critique .....	65
2. Limites et confluences .....	107
3. De la rupture à l'intervention .....	160
Le regard intelligent .....	160
Le texte critique face au statut de l'art .....	184
<b>III. Les sites majeurs .....</b>	<b>207</b>
1. De la source à la trame .....	208
2. Sites en silence .....	244
<b>IV. Vers de nouveaux parcours .....</b>	<b>270</b>
1. La critique à l'épreuve .....	271
2. Les lieux de la critique .....	308
Bibliographie .....	327
Index de noms cités .....	356
Annexes .....	361
Illustrations .....	374

## Table d'annexes

1. Texte de <b>Frederico Moraes</b> (original)	357
«Dias: mais além do visual uma discussão sobre arte»	358
2. Texte de <b>Frederico Moraes</b> (traduction)	359
«Dias: au-delà du visuel, une discussion sur l'art»	360
3. Texte de <b>Ronaldo Brito</b> (original)	362
«A arte pop de Antonio Dias»	363
4. Texte de <b>Ronaldo Brito</b> (traduction)	364
«L'art pop de Antonio Dias»	365

## Table d'illustrations

- 1 Antonio Dias**  
«Sem título», («Sans titre»), 1981, oxyde de fer, graphite et pigment métallique sur toile, 120 x120 cm. .... 08
- 2 Antonio Dias**  
«Sem título», («Sans titre »), 1983/84, oxyde de fer, plâtre acrylique, graphite et pigment métallique sur toile. .... 11
- 3 Inimá de Paula**  
«Informal 2», («Informel 2 »), 1960, huile sur toile, 75 x 230 cm,  
*Collection du Musée d'Art Moderne de São Paulo, São Paulo.* ..... 95
- 4 Antônio Henrique Amaral**  
«Campos de batalha 3», («Champs de bataille 3»), 1973, huile sur toile,  
153 x 183 cm, *Collection de l'artiste, São Paulo.* ..... 129
- 5 Regina Silveira**  
«Carrinho de chá», («Chariot à thé»), 1986, crayon, encre de Chine et collage sur papier, 46 X 63 cm. .... 145
- 6 Eduardo Sued**  
«Sem título», («Sans titre»), 1975, acrylique sur toile, 136 x 210 cm,  
*Collection Mitsuko et Paulo Bittencourt, São Paulo.* ..... 251
- 7 Cildo Meireles**  
«Inserções em circuitos ideológicos: projeto Coca-Cola », («Insertion en des circuits idéologiques: projet Coca-Cola »), 1970,  
*Collection de l'artiste, Rio de Janeiro.* ..... 258
- 8 Iberê Camargo**  
«Ascensão», («Ascension»), 1973, huile sur toile, 57 x 40 cm. .... 255

*«Il faut savoir, vouloir savoir ce que l'on dit et ce que l'on montre, d'où et dans quelle direction. Il faut que les positions apparaissent en public, les stratégies de langage, plusieurs dont beaucoup vivent et se reproduisent hardiment dans l'ombre, fuyant leur propre explicitation.»*

Comité éditorial de «A parte do fogo», Rio de Janeiro, mars 1980.

## **Avant-propos**



L'œuvre de l'artiste brésilien Antonio Dias<sup>1</sup> a été mise en lumière notamment sous la plume de deux critiques durant la même décennie, dans le même centre urbain, et qui ont publié leurs articles à son sujet dans le même journal *O Globo* de Rio de Janeiro. Au-delà de ces similitudes, ces deux écrits laissent entrevoir quelques-uns des problèmes essentiels qui touchent la sphère de la critique d'art contemporaine et auxquels s'intéresse cette recherche.

L'œuvre de cet artiste, à travers l'expérience que l'on peut en faire, révèle un grand nombre d'éléments ambigus et une base conceptuelle qui mettent en question les mécanismes de la production et de la circulation de l'art. Chacun de ses travaux comporte une problématique sous-jacente, qui se traduit dans la forte tension et le lien étroit qui s'y expriment entre l'ironique et le poétique<sup>2</sup>.

En 1982, à l'occasion d'une exposition qui s'est tenue dans l'espace «A Gravura Brasileira » à Rio de Janeiro, Frederico Morais voyait chez ce plasticien «l'un des artistes brésiliens les plus importants»<sup>3</sup>. Pour justifier son avis et exposer sa vision de critique d'art, Morais commençait par rappeler des données biographiques, notant qu'à l'âge de 21 ans Dias avait reçu un prix à la Biennale de Paris et estimant son talent en regard de la reconnaissance dont il jouissait déjà à l'étranger en début de carrière. Le critique a cherché ici à

---

<sup>1</sup> L'œuvre d'Antonio Dias est reconnue dans le circuit de l'art brésilien et international. Il a habité à la fois l'Italie et le Brésil à partir de 1981 et réside aujourd'hui en Allemagne.

<sup>2</sup> Cf. à ce propos Paulo Sérgio Duarte, «A trilha da trama», catalogue *Antonio Dias*, Rio de Janeiro, Arte Brasileira Contemporânea, Edição Funarte, 1979, p. 21 («La trace de la trame»).

souligner le fait de s'expatrier comme une condition de l'innovation artistique se référant ensuite à l'exposition en question dans son article, il la présentait comme un adieu de l'artiste au public brésilien et annonçait en même temps que Dias prévoyait de participer prochainement à plusieurs autres expositions à l'étranger. Morais évoquait aussi le prix de ses œuvres:

«Ce sont là dix œuvres, dont huit réalisées sur papier du Népal au moyen de techniques mixtes, et deux huiles, les premières coûtant entre 270 et 540 000 cruzeiros, les deux autres, 360 000 cruzeiros chacune.»<sup>4</sup>

Après avoir décrit quelques-uns des aspects visuels de l'œuvre elle-même — les formes, les supports, les coups nerveux de pinceau, etc. — le critique concluait en parlant «d'une exposition attrayante pour le regard, dans laquelle le côté spéculatif et rationnel paraît cohabiter avec un désir lyrique ou poétique.»<sup>5</sup> Mais il hésitait à émettre des idées sur le travail d'Antonio Dias, avouant ne pas se sentir suffisamment à l'aise pour le saisir pleinement tout en critiquant d'autres approches qui en avaient été faites, en particulier celles de Paulo Sérgio Duarte et de Ronaldo Brito, notant ironiquement que «ces principaux analystes de son œuvre ne permettent aucun type de contamination subjective ou de transport émotionnelle.»<sup>6</sup> Il ajoutait que les fausses pistes sur lesquelles est ainsi mis souvent le spectateur ne servent qu'à le confondre au lieu de faciliter la communication avec les œuvres, mais transcrivait

---

<sup>3</sup> Frederico Morais, «Dias: mais além do visual, uma discussão sobre arte», Rio de Janeiro, *O Globo*, le 16 / 3 / 1982 («Dias: au-delà du visuel, une discussion sur l'art»). Une des œuvres qui ont figuré à cette exposition est présentée en annexe (*Illustration 1*).

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Ibid.

néanmoins trois passages du texte de Duarte en substitution de sa propre analyse, dont celui-ci:

«L'intérêt de ces œuvres ne s'épuise pas dans leur aspect attrayant, dans le plaisir de la rétine face au côté décoratif ou aux petits jeux pour le regard.[...] Si certains artistes ont choisi de prolonger le geste de la tradition, c'est-à-dire la répétition, Dias a revendiqué et pratiqué de manière radicale le droit à la rupture. Non par les subterfuges et raccourcis faciles des changements de comportement, mais par l'adoption d'une éthique fondée sur les raisons de son propre travail.»<sup>7</sup>

Dans le texte qu'il a écrit sur Antonio Dias à l'époque de l'exposition de l'artiste à la Galerie Saramenha, à Rio de Janeiro, en octobre de 1987, Ronaldo Brito apparaît en revanche immergé dans l'œuvre<sup>8</sup>. Après avoir rappelé au lecteur quelques données historiques sur le pop art pour situer son travail, il y évoque, loin de s'en tenir à la simple description de ces données, la manière dont Dias a assimilé cette tendance artistique et en fait le point de départ de l'analyse. Le texte prend par la suite la structure d'une interprétation, accordant une place importante aux questions idéologiques concernant l'insertion de l'art dans le tissu social et réfléchissant à la proposition artistique de Dias à travers divers aspects tirés de son contact avec l'œuvre. Celle-ci reste primordiale dans son analyse:

«D'aspect suggestif, élégant, les dernières toiles d'Antonio Dias provoquent un impact immédiat et suscitent un cortège d'émotions et d'associations plus ou moins conventionnelles. Juste pour les relativiser et les

---

<sup>7</sup> Paulo Sérgio Duarte, in: Frederico Morais, *ibid.*

<sup>8</sup> Ronaldo Brito, «A arte pop de Antônio Dias», Rio de Janeiro, *O Globo*, le 16 / 10 / 1987 («L'art pop de Antonio Dias»). Une œuvre de cette exposition, publiée dans cet article de la presse, est présentée sous une reproduction en annexe. (*Illustration 2*).

égratigner, cependant — ce qui existe de fait c'est une structure plastique distancée et différenciée, plane et superficielle, qui opère par des dédoublements en série — quasiment par allitérations visuelles, dirais-je»<sup>9</sup>

Précisant son avis sur l'art de Dias, Brito attribue une valeur claire à son travail, soulignant que sa «force extraordinaire [...] est de créer le dilemme, l'impasse et même le scepticisme.»<sup>10</sup> Cet avis, comme toujours chez Brito, est personnel et fait appel à des interprétations riches et approfondies de l'art qui envisagent également le contexte historique et social dans lequel les œuvres existent.

Quant à l'analyse de Morais, on peut se demander sur quels fondements elle s'appuie pour voir chez Antonio Dias l'un des plus importants artistes de l'époque dès lors qu'elle omet de cerner son œuvre, se contentant d'évoquer des valeurs spécifiques telles que le prix de Paris, les voyages, le fait de résider et de produire à l'étranger, les innovations de son travail et le prix des tableaux. On est en droit de s'interroger sur la finalité d'un texte s'appuyant sur de tels aspects, sur les attentes auxquelles il s'associe. Mais revenons à l'approche critique de Brito et à son engagement politique. Dans le même article, il poursuit:

«Tout son travail se développe dans la tension, sur la corde raide, entre la pulsion artistique originale et les déterminations incontournables du réel. [...] Son œuvre n'est déjà plus celle d'un sujet insulaire, refermé sur lui-même, qui exprime son propre Moi; ni celle du dépouillement d'une conscience engagée qui croit à l'effet politique de ses messages et de ses orientations; ni celle d'un simple professionnel des médias qui, par intuition, concevrait les

---

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> Ibid.

images que le public, inconsciemment, attend et désire. Non, c'est l'œuvre d'un artiste contemporain vivant quotidiennement le dilemme insoluble entre la nécessité et la finalité de la création.»<sup>11</sup>

Son souci de cerner les aspects idéologiques du travail de Dias, l'amène ainsi à souligner qu'à la surface des œuvres affleurent les mensonges des profondeurs<sup>12</sup>. Il convient dès lors de s'interroger sur l'importance des positions politiques de Ronaldo Brito et sur les aspects qu'il privilégie dans son approche de l'œuvre d'art.

Si, d'un côté, Morais emploie un langage qui n'est mis le plus souvent qu'au service de la dénotation, transmettant des faits et des idées de façon directe et restant au niveau du quotidien, bien que revêtant toujours un aspect poétique et un style séduisant, de l'autre, Brito s'en remet volontiers aux allusions métaphoriques et aux termes qui traduisent une pensée contradictoire et ambiguë, tout comme le fait à ses yeux le travail de l'artiste. Ces caractéristiques respectives impliquent un examen attentif de la finalité de leurs textes critiques et des publics qu'ils envisagent d'atteindre. Mais il s'agit aussi de savoir dans quelle mesure ces textes établissent une communication réelle avec leurs lecteurs. Il existe en effet pour la critique d'art le risque de s'en tenir à une attitude neutre ou de célébration, et aussi de recourir à un mode de discours solidement édifié et fondé mais en même temps replié sur lui-même et ignorant de toute altérité. Ces deux essais parus dans *O Globo* sur l'œuvre d'Antonio Dias sont à cet égard exemplaires de quelques-unes des problématiques qui entourent la critique d'art contemporaine.

---

<sup>11</sup> Ibid.

<sup>12</sup> Ibid.

Avec la crise de la modernité et ses lourdes conséquences pour la culture d'aujourd'hui, l'art a cessé d'être considéré comme une propriété de la pensée; il s'est transformé en un spectacle par lequel l'exercice de la mise en doute des certitudes a complètement perdu cours, le plongeant du même coup dans une grave crise d'identité et, comme le note Philippe Sers, le laissant s'asphyxier entre les mains des marchands d'images et des spéculateurs de la culture.<sup>13</sup>

Plusieurs aspects des années 80 au Brésil relèvent d'un ensemble de problématiques présentes à une échelle mondiale. Cependant, chaque culture témoigne de façons spécifiques d'éprouver ces problématiques. L'époque contemporaine est ressentie comme celle du désenchantement, de la stagnation. Pendant que l'art semble avoir trouvé ses limites dans un contexte historique récent, la science et la technique manifestent conjointement un grand élan vers l'avenir. Les sphères de la culture se présentent comme un ensemble de promesses non tenues et, par conséquent, comme autant d'échecs dans leur confrontation avec le monde et la vie. Les obstacles de la modernité n'ayant pas été surmontés, il en a résulté une régression où les propositions fondamentales du modernisme ont perdu leur vitalité. Le comportement des avant-gardes de l'art a été comparable à «celui des éclaireurs d'une armée en progression, ouvrant des territoires inconnus, guettant l'ennemi, organisant sa défense en même temps qu'ils découvrent les nouvelles contrées»<sup>14</sup>. Dans la culture du conflit et du progrès, du combat contre les forces régressives et négatives, il s'agissait d'une attitude de vie que l'on pouvait même assimiler à un *paradigme critique*. La présence des utopies, souligne Sers, représentait

---

<sup>13</sup> Cf. Philippe Sers, «Notes sur la modernité», in: Philippe Sers et al., *Le dialogue avec l'œuvre. Art et critique*, Bruxelles, La Lettre Volée, 1995, p. 12.

<sup>14</sup> Ibid., p. 10.

une approche hypothétique du futur, soumise aux corrections du temps<sup>15</sup>. Cette imprécision dissipait le côté oppressant de l'avenir et, d'après cet auteur, a donné à cette attitude tout à la fois un caractère de modestie et de grandeur, identique à celui de la modernité.

Jusqu'au début de 1973, les événements historiques, surtout en termes d'économie mondiale, laissaient entrevoir une large expansion pour les nations capitalistes, mais la seconde moitié de cette année marquera une vraie crise du capitalisme, avec la montée du prix du pétrole, entraînant de profondes conséquences et notamment l'annonce du déclin progressif de ce système. Quelques études ont soutenu que ce déclin se préparait depuis longtemps en raison de l'endettement excessif des entreprises mondiales, de la réduction du rythme de la productivité, de l'inflation croissante et d'autres problèmes liés à l'écroulement de l'ordre financier international. Dans ce contexte de manque de sécurité au niveau économique et surtout d'épuisement des innovations culturelles (après les années 60), s'est dessinée une voie politique nouvelle qui va changer radicalement la compréhension des années 80. En effet, les États ont établi de nouvelles relations à l'économie, et les grands marchés internationaux ont vu dans sa restructuration l'unique façon de sortir de l'impasse où se trouvaient les grandes métropoles du capitalisme mondial. Il s'agissait de relancer le libre jeu du marché, de faire revivre les initiatives privées et la compétition entre les entreprises. L'industrie sera ici soutenue par de gigantesques corporations.

On peut donner raison à Benjamin Buchloh quand il rappelle que si l'on ne replace pas le débat sur les phénomènes culturels dans un contexte historique, si l'on n'examine pas avec précision tous les paramètres, on risque de tomber dans l'aveuglement et la passivité: «L'idéologie du postmodernisme

---

<sup>15</sup> Cf. Philippe Sers, *ibid.*, p. 42.

semble oublier la subtile et manifeste oppression de laquelle on doit sauver la structure du pouvoir actuel.»<sup>16</sup> Le sentiment de régression et de mélancolie perçu dans les manifestations symboliques des années 80 peut sûrement être mis en rapport avec les contraintes et la répression émanant des nouveaux cadres politiques et économiques qui entourent la scène culturelle contemporaine. Selon Buchloh, le retour au passé et la redécouverte de l'histoire ont largement servi la proposition autoritaire de justifier l'échec du modernisme. Il en a découlé une soumission massive, le renoncement aux luttes tournées vers les utopies. L'indifférence a remplacé la résistance et surtout la critique. «Je ne vois pas qu'on puisse résister. Quelques-uns peut-être. L'imperceptible de toujours. Silence, l'époque tourne. L'époque est à son narcissisme», rappelle Meschonnic.<sup>17</sup>

Dans ce contexte, le nerf du pouvoir est désormais le capital, et non plus le parti. La culture s'est de plus en plus massifiée et institutionnalisée, soumise à la meilleure performance possible, qui repose sur des critères techniques. La perte du sens du discernement concernant les faits et les orientations prises est devenue une constante. Les médias, qui se sont mis au service du pouvoir institutionnel, ont supprimé tout questionnement, entraînant une nouvelle manière de regarder le monde: de manière discontinue, presque uniforme et surtout neutre. Cette «*démocratisation avancée*» relève d'un processus pluraliste renvoyant au mélange des cultures populaire, de masse, et savante, que Marc Jimenez appelle le «*culturel*» tout court et qui se présente sans hiérarchie ni nuance. Il s'en est suivi une élimination progressive des éléments d'opposition dans la culture, et surtout de la voie critique. Il s'agissait «non pas de liquider la critique, mais d'assurer sa survie sur le mode

---

<sup>16</sup> Benjamin Buchloh, «Figures of authority, ciphers of regression: notes on the return of representation in European Painting», *October*, v.16, n. 53, Spring, 1981, pp. 39-68.

<sup>17</sup> Henri Meschonnic, «Pour sortir du post-moderne», in: Sers et al., op. cit., p. 57.



de l'inefficacité»<sup>18</sup>, précise Jimenez, c'est-à-dire de la faire participer indirectement d'une assimilation générale. Donner à la réalité culturelle une allure démocratique visait surtout, à sa base, à occulter les différenciations de la réalité historique et sociale, comme si le monde entier était constitué et vécu d'une seule et même manière.

Les discours qui sont tenus sur l'art révèlent un consensus culturel, une «démocratisation» des genres artistiques et des domaines de la connaissance, une abolition des frontières qui trahissent une défaillance généralisée de l'esprit critique<sup>19</sup>. L'art de distinguer, de discerner et de juger selon les principes de la raison semble disparaître sous l'oppression qui fait partie du champ symbolique contemporain. En 1944, Theodor Adorno et Max Horkheimer notaient déjà que «tout porte la même estampille, que rien ne sort plus des usines de la culture sans révéler au départ les traces du même jargon»<sup>20</sup>, une constatation que continue de ratifier la société d'aujourd'hui. Les expériences qui sont faites des objets ont à ce point changé qu'elles ont conduit à ce que Benjamin appelle «l'aboulie du vivant»<sup>21</sup>, à propos de l'élaboration du roman, évoquant par là la substitution du contact avec la matière première de l'expérience par l'image de l'expérience, «une expérience collective pour laquelle le choc le plus violent de toute expérience individuelle ne représente même pas un heurt ou une barrière.»<sup>22</sup>

---

<sup>18</sup> Marc Jimenez, *La critique, crise de l'art ou consensus du culturel?*, Paris, Editions Klincksieck, Coll. d'Esthétique, 1995, p. 11.

<sup>19</sup> Marc Jimenez observe à ce propos que «toute posture critique et négative paraît se transformer en son contraire et participer indirectement à l'acquiescement généralisé», in: *La critique...*, op. cit., p. 11.

<sup>20</sup> Max Horkheimer et Theodor Adorno, *La dialectique de la raison. Fragments philosophiques*, trad. d'Eliane Kaufholz, Paris, Editions Gallimard, Coll. Tel, 1974, p. 137.

<sup>21</sup> Walter Benjamin, «Le narrateur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov», *Ecrits Français*, Paris, Editions Gallimard, Coll. Bibliothèque d'Idées, 1991, p. 209.

<sup>22</sup> Ibid.

L'expérience de l'art s'est ainsi imprégnée de la crise du contact véritable avec ses objets, et les discours qui s'y rapportent se sont eux aussi de plus en plus éloignés de l'art lui-même. La compréhension de tout ce processus est aujourd'hui laissée de côté, et la critique se doit de prendre position pour rendre compte de l'horizon d'attente qui entoure l'œuvre d'art.

Mais quand l'expérience fondamentale des œuvres est insuffisante et que les repères sont absents, il faut se demander sur quelles bases la critique d'art va pouvoir se structurer et assurer sa survie.

A quelles attentes spécifiques répondent donc respectivement les discours de Morais et Brito sur l'œuvre d'Antonio Dias? Sur quelles bases sont structurés ces deux textes, ces deux attitudes? De quelle manière ignorent-ils ou respectent-ils leur objet spécifique, l'œuvre d'art? Quel est le poids des conventions institutionnelles et du contexte artistique dans chacun de ces discours? C'est à ces questions essentielles que cette étude cherche à répondre, la principale concernant la spécificité du champ de la critique d'art brésilienne d'aujourd'hui, après la crise de la modernité et alors que toutes les certitudes ont été ébranlées, et au vu de l'oppression médiatique et institutionnelle qui marque les lieux de sa pratique.

On sait que, dans ce pays, l'histoire de l'art se développe de plus en plus à partir de recherches systématisées, mais la réflexion menée plus particulièrement à propos de la critique est encore insuffisante; elle s'en tient à quelques études isolées concernant certains critiques brésiliens comme Mário Pedrosa<sup>23</sup>, Monteiro Lobato,<sup>24</sup> Sérgio Millet<sup>25</sup> et Mário de Andrade<sup>26</sup>, et la

---

<sup>23</sup> En l'occurrence un recueil de textes en quatre volumes qu'a dirigé Otilia Arantes et publié l'éditeur de l'Université de São Paulo: *Política das Artes, Forma e Percepção Estética, Acadêmicos e Modernos, Modernidade para lá e para cá. (Politique des Arts, La Forme et la Perception Esthétique, Les Académiques et les Modernes et Modernité ici et là).*

<sup>24</sup> Cf. Tadeu Chiarelli, *Um jeca nos vernissages*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, Texto Arte 11, 1995 (*Un paysan dans les vernissages*).

critique de presse, dont notamment l'ouvrage «As Cores do Discurso»<sup>27</sup>. Et il n'existe toujours pas d'histoire de la critique d'art du Brésil. Cette étude n'a cependant pas la prétention de donner lieu à un recueil historique. Elle vise à réfléchir sur la situation de la critique d'art contemporaine dans ce pays face aux problèmes contextuels inhérents à ce domaine, et plus précisément de la critique liée aux arts plastiques.

La référence principale sera ici la pensée relevant de l'esthétique, dans la mesure où cette discipline philosophique, surtout dans la tradition allemande de Benjamin, Heidegger et Adorno, a mis en évidence le lien de continuité existant entre critique et esthétique.<sup>28</sup> Plusieurs lignes de pensée de l'esthétique contemporaine s'entrecroisent dans le cours de cette recherche: de Martin Seel à Arthur Danto, en retrouvant dans le passage à Dominique Chateau, Gérard Genette, Marc Jimenez, Rosalind Krauss, Rainer Rochlitz et d'autres, qui ont motivé les discussions et ont mené à des réflexions nécessaires sur la critique d'art. S'agissant d'une réflexion qui essaie de rendre compte de la logique des conduites adoptées par les critiques au Brésil, l'analyse sera tournée vers la description, l'interprétation et l'évaluation de ces conduites telles que les reflètent leurs écrits. Par sa richesse polémique concernant l'art et la critique, le débat esthétique contemporain fournira lui aussi un support important à cette étude.

A partir de cette question centrale, il s'agira tout d'abord de comprendre la structure de la critique promotionnelle en s'interrogeant sur les

---

<sup>25</sup> Cf. Lisbeth Rebollo Gonçalves, *Sérgio Millet, crítico de arte*, São Paulo, Editora Perspectiva / Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

<sup>26</sup> Cf. Tadeu Chiarelli, *De Almeida Jr. a Almeida Jr.: a crítica de arte de Mário de Andrade*, th., Escola de Comunicações e Artes de l'Université de São Paulo, 1996.

<sup>27</sup> Lúcia Teixeira, *As cores do discurso*, Niterói, Editora da Universidade Federal Fluminense, 1996 (*Les couleurs du discours*).

principes de son fonctionnement et ses formes de manifestation, et en même temps sur ses prétentions à être considérée en tant que critique d'art. Ensuite, de réfléchir sur les tâches de la critique d'art par rapport à celles des autres discours tenus sur l'art, et plus particulièrement de l'histoire de l'art, en examinant sa spécificité et l'importance de son aspect social. Il s'agira aussi de répondre à la question: ce dernier type de critique est-il pertinent pour le domaine de la critique ?

A partir du constat de l'uniformisation de la culture, de l'effacement de l'identité et de la liberté individuelles, de la simplification et de la multiplications des discours, cette étude cherchera à savoir si ce qui est pensé et dit sur l'art discute des traits axiologiques des œuvres ou si cette question est ignorée dans le champ de la critique. S'il faut comprendre l'art en tant qu'institution publique, il convient en effet de se demander si toutes ces problématiques font l'objet de discussions au sein de la communauté.

On s'interrogera enfin à propos des possibilités du travail de critique dans les espaces d'existence des œuvres d'art.

Il est ici indispensable de signaler que, si toutes les questions centrales resteront imbriquées les unes dans les autres, l'emphase qui leur sera mise sur chacune d'elles pourra parfois varier selon l'intérêt qui lui sera alors porté, faisant passer les autres à l'arrière-plan.

Du point de vue méthodologique, il sera fait référence à Walter Benjamin pour qui «la méthode, pour la connaissance, est le chemin qui amène à prendre possession de l'objet — fût-ce en le produisant dans la

---

<sup>28</sup> Lire à ce sujet Rainer Rochlitz, «Les problèmes esthétiques. Sur les rapports entre l'esthétique, critique et histoire de l'art». Texte encore non publié.

conscience».<sup>29</sup> En effet, les moyens choisis pour cerner l'objet d'étude contribuent largement à la réussite ou à l'échec d'une telle quête, et quelques cas particuliers seront examinés pour illustrer les divers modes d'expression et d'insertion de la critique d'art dans le champ culturel brésilien: Frederico Morais, en tant que critique de presse, et à travers les caractéristiques de son travail l'aspect informationnel que peut prendre cette activité; Aracy Amaral et Annateresa Fabris, en tant que critiques-historiennes universitaires, pour leur intérêt envers la spécificité des discours sur l'art; Ronaldo Brito, en tant que critique de type indépendant (bien qu'il soit lui aussi enseignant universitaire), et son approche sociale des œuvres d'art. Ces divers représentants, qui correspondent chacun à un lieu spécifique de divulgation des discours relatifs à l'art, joueront un rôle essentiel dans l'établissement d'une géographie du champ de la critique. Par ailleurs, l'examen des questions de la recherche passera par l'analyse, d'une part, de documents collectés au fil d'une extensive recherche de terrain menée au Brésil<sup>30</sup> et, d'autre part, d'entretiens accordés par quinze professionnels dans le cadre de cette étude en 1997, parmi lesquels des critiques d'art, commissaires des Biennales de São Paulo, des artistes, des journalistes, des enseignants et quelques personnalités liées aux événements artistiques centraux des années 80. L'appréhension de ce matériel sera réalisée à travers la méthode de l'analyse de contenu, sous l'angle d'approche de Le Goff lorsqu'il dit:

«Le document n'est pas innocent, il ne découle pas seulement du choix du chercheur, lui-même partiellement déterminé par son époque et par son

---

<sup>29</sup> Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, trad. de Sibylle Müller, Paris, Editions Flammarion, 1985, p. 26.

<sup>30</sup> Dans cette étude les traductions des textes étrangers pour la langue française ont été effectuées par l'auteur.

milieu. [...] Il faut déstructurer le document pour déceler ses conditions de production.»<sup>31</sup>

Les conditions de production des documents examinés ici seront prises en compte dans leur rapport direct avec les lieux et la spécificité de leur insertion culturelle. L'analyse de contenu suivra en outre certaines suggestions de Laurence Bardin<sup>32</sup>, concernant notamment la mise en évidence des aspects axiologiques sous-jacents aux documents, l'évaluation de la portée politique des discours et surtout les inférences de l'analyse. Il s'agit là de trois aspects importants de la réflexion qui sera menée autour des matériaux sélectionnés.

Le choix du Brésil comme terrain de recherche tient à plusieurs raisons. Il convenait tout d'abord, de centrer l'étude sur un contexte déterminé; de plus, ce pays témoigne d'un manque de réflexions dans ce domaine; enfin, il était intéressant de rapporter la question centrale de la recherche et ses déploiements à la situation spécifique de la culture brésilienne et à ses caractéristiques particulières. Le choix de la décennie 80-90 a également ses raisons: il s'agit d'une époque encore assez récente pour offrir une vision actuelle et déjà suffisamment éloignée pour permettre une certaine distanciation, et donc une analyse plus sûre des faits et des évolutions du champ culturel et artistique. La production de ce champ, dans la période retenue, dévoile en outre quelques propriétés qui méritent d'être évaluées. On ne saurait oublier que ces années ont été marquées par des changements économiques et politiques importants, un climat culturel de conformisme quasi généralisé et un contexte de transition entre une longue période de dictature et

---

<sup>31</sup> Jacques Le Goff (dir.), *La nouvelle histoire*, Paris, Editions Complexe, Historiques, 1988, p. 63.

<sup>32</sup> Laurence Bardin, *Análise de conteúdo*, Edições 70, São Paulo, Livraria Martins Fontes, 1977 (*Analyse de contenu*), pp. 31 et 32.

le retour à un gouvernement démocratique. Par ailleurs, certaines ruptures et conduites idéologiques marquantes de la part de certains intellectuels et artistes qui sont survenues vers le milieu des années 70 ont eu des conséquences notables au cours de la décennie suivante, engendrant un ensemble de conduites qui méritent l'attention et permettent d'éclairer divers aspects de l'activité critique au Brésil. Toutefois, cette restriction temporelle ne sera pas suivie avec rigueur, ni cette décennie comprise de manière globalisante, certains des textes étudiés ayant été écrits plus tôt et suscité un intérêt seulement durant l'époque en question. De plus, les années 80 constituent ici un repère important pour le choix des critiques et de leurs textes. Mais si ce choix temporel peut mettre en évidence aussi certaines identifications entre critiques et artistes ou certaines différences de conduites et de principes, la priorité sera ici accordée au contenu des documents plutôt qu'à la période en soi.

D'autre part, ce sont les régions de Rio de Janeiro et de São Paulo qui ont été choisies pour la collecte des données, dans la mesure où il s'agit des deux centres culturels les plus représentatif du pays. Si les autres régions jouissaient déjà d'une certaine expression dans les années 80, ils restent les plus éminents et dynamiques et exercent sur elles une hégémonie en la matière.

Il a fallu aussi opérer des choix parmi les nombreux critiques d'art du pays, et plusieurs noms d'importance feront ici défaut. Dans le cadre de cette étude, il s'agissait d'une limitation nécessaire à l'obtention d'un résultat profitable. Par ailleurs, aucun choix rigoureux n'a décidé d'une quantité particulière de documents devant représenter chacun des critiques considérés, leur sélection tenant avant tout à l'intérêt de leur contenu pour les questions spécifiques de l'analyse.

Ce travail se structure selon quatre parties principales.

L'introduction, qui constitue la première partie, «Quelques repérages historiques», se divise en deux («Brésil: les contours antérieurs» et «Les dissimulations d'une décennie»). Il s'agit d'un passage en revue de quelques données à propos des faits qui ont marqué le contexte culturel et le monde de l'art brésiliens dans la période concernée, ceci dans le but de situer le lecteur.

La deuxième partie, «Questions de cartographie», se propose de présenter une «géographie» de la critique d'art brésilienne de la décennie 80-90, en situant quelques-uns de ses représentants dans le contexte artistique. Ceux-ci seront abordés sous l'angle de certaines problématiques qu'ils ont traitées et caractéristiques du champ des discours tenus sur l'art et seront présentés sous leurs traits les plus évidents. L'examen de leur production s'appuiera sur les documents collectés et les témoignages recueillis lors des entretiens menés au Brésil. Les trois chapitres qui composent cette deuxième partie sont: «Information et critique», qui examine la production de Frederico Morais, comme critique de la presse; «Limites et confluences», où sont analysés les liens entre la critique et l'histoire de l'art, ainsi que le parcours universitaire d'Aracy Amaral et d'Annateresa Fabris; et «De la rupture à l'intervention», qui s'attache aux contributions politiques et sociales de Ronaldo Brito à l'art et à la critique d'art brésilienne, un chapitre divisé en sous-chapitres, «Le regard intelligent» et «Le texte critique et le statut de l'art», deux aspects essentiels de sa production.

La troisième partie, intitulée «Les sites majeurs», essaie de cerner quelques-unes des problématiques les plus importantes de ce domaine étudié. Tout d'abord, le chapitre «De la source à la trame» mène une réflexion autour de notions essentielles concernant cette activité et d'éléments susceptibles d'aider à comprendre l'historicité de la constitution de la critique d'art. Une



attention particulière sera accordée à quelques traits qui définissent la production des critiques dans le contexte d'oppression médiatique et institutionnelle: leurs doutes, leur instabilité et leurs positions face à leur rôle. Le chapitre qui suit, «Sites en silence», traitera également du manque de fondements, de justification ou de mise en question dans l'espace public de certains avis qui sont émis sur l'art, ainsi que de leur approche de l'objet de leur discours, l'expérience qui est faite des œuvres étant vue ici comme la source principale d'identification de leurs valeurs. Enfin, seront étudiées les diverses manières dont les critiques brésiliens ont envisagé les controverses qui entourent les œuvres dans l'espace public, étant donné l'hétérogénéité de leurs approches. La nature des discours des critiques brésiliens à l'égard des aspects de la communication sera l'un des sites majeurs de ces analyses.

La dernière partie, «Vers de nouveaux parcours» tente d'esquisser quelques-unes des perspectives qui s'offrent à la critique d'art contemporaine à travers une proposition fondée sur les résultats des analyses précédentes. Le chapitre «La critique à l'épreuve» est un moment spécialement théorique de cette recherche vis-à-vis de la nature des questions qui sont posées; de nouvelles tâches seront envisagées pour la critique où l'échange et les débats tournant autour de l'art sont considérées sous l'angle intersubjectif et contextuel. Ce travail s'achève par une estimation de la possible mise en pratique des idées exposées. «Les lieux de la critique», titre de ce dernier chapitre, seront appréhendés comme des espaces non seulement de médiatisation de l'art, mais aussi et plus précisément d'intervention critique dans l'art et ses modes d'existence au sein de la culture contemporaine.

Cette étude s'est néanmoins heurtée à quelques limites qui doivent être mentionnées: tout d'abord à la nécessité de réduire le choix des critiques, et ensuite à l'éloignement du pays concerné, qui a retardé l'analyse des documents et le développement de la recherche. Toutefois, l'aspect positif de

cet éloignement est qu'il permet d'avoir une conscience plus objective des problèmes. Il importe de considérer d'autre part que cette recherche n'est qu'un point de départ et qu'un projet plus extensif devrait lui donner suite. Un prolongement est déjà prévu, dans le sens d'en étendre le champ d'étude jusqu'à aujourd'hui, à travers la prise en compte d'autres parcours et de nouvelles perspectives pour la critique d'art.

## **I. Quelques repérages historiques**

*«Des faits de grande importance qui ont changé le visage des Etats et décidé de la vie des peuples se sont opérés et ont été consommés, non pas parce que tous le voulaient, non pas parce que la majorité le voulait, mais parce que pour paraphraser Tacite, nullo adversante: personne ne s'y est opposé.»*

Nabuco de Araújo, y cité dans l'article de Carlos Guilherme Mota, «O presidente e a "ponte de ouro"», *Jornal da Ciência*, Rio de Janeiro, le 23 de octobre 1998 , XIII année, n. 400

(Nabuco de Araújo était un homme d'Etat de l'Empire).

## **1. Brésil: les contours antérieurs**

Depuis les années 30 jusqu'à la crise du début des années 80, le Brésil a vécu l'hégémonie des pouvoirs publics, la présence de l'Etat ayant toujours été dominante et tournée vers la centralisation. Les conséquences les plus criantes ont été les inégalités sociales aussi bien dans les grandes capitales du pays que dans les villes de province les plus éloignées.<sup>33</sup> Au plan économique, dès les premières décennies de cette hégémonie étatique, on a pu percevoir une expansion intense de l'industrialisation tournée vers le marché interne, avec un

---

<sup>33</sup> Cf. Bernardo Gauthier Machado, «La crise de l'Etat en développement», *Novos Estudos Cebrap*, n. 44, mars 1996, pp. 209-212.

refus des importations visant à surmonter le retard historique en regard du modèle de développement des pays capitalistes avancés. Le but était d'atteindre un degré sans cesse plus élevé de progrès, au moyen de paliers «constructifs», dont l'apogée a été la construction de Brasília comme une «affirmation de la potentialité nationale devant toutes les difficultés conjoncturelles»<sup>34</sup>. Notons par ailleurs que Brasília a été l'une des principales sources de l'endettement qu'a subi le Brésil pendant plusieurs décennies. Les oligopoles étrangers ont en fait progressivement dominé les plus importantes industries nationales, renforçant la dépendance financière et économique du pays, dans la mesure où celles-ci, dans leur volonté de se conformer aux modèles du premier monde, ont dû fortifier leurs liens avec le système économique mondial.

Il faut souligner que l'objectif du Brésil, comme celui des autres pays d'Amérique Latine, a été de se maintenir à travers le temps sous la coupe d'une classe, elle-même subordonnée aux intérêts du capital international et profitant de cette subordination. La production industrielle la plus moderne s'est dirigée non pas vers les masses, mais au contraire vers un public financièrement capable d'y accéder: les classes moyenne-supérieure et riche. Au Brésil, cela s'applique également à la culture et à l'art: leurs producteurs ne sont pas, en général, issus de la masse, pas plus que leurs consommateurs.

Toutefois, la classe moyenne, en s'accroissant, deviendra la première consommatrice de biens culturels. Après les années 50, la culture s'est enrichie de la création de quelques musées (Museu de Arte Moderna de São Paulo - le MAM-SP, Museu de São Paulo - le MASP, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - le MAM-RJ, entre autres), du Teatro Brasileiro da

---

<sup>34</sup> Maria Alice Milliet, «As Abstrações», *Bienal Brasil Século XX*, Fundação Bienal de São Paulo, 1994, pp. 184-197.

Comédia, de la Companhia Cinematográfica Vera Cruz et de la Biennale de São Paulo. Ces mouvements institutionnels ont poussé la culture vers l'internationalisation, tandis que le marché de l'art en était encore à ses débuts. La rationalisation et le fonctionnalisme se sont faits marquants à cette époque, et l'abstraction était en plein essor dans les arts plastiques. Il s'agit d'un moment où les divers domaines culturels ont lutté pour leur autonomie par rapport à une peinture qui prônait la figuration de la réalité nationale,<sup>35</sup> cherchant ainsi l'essentiel et à épurer les formes. Les arts visuels ont montré alors un lien étroit avec l'idéologie dominante du développement par leurs caractéristiques constructivistes et technicisées et leur apparence neutre. Notons l'importance qu'a eue à cette époque le critique d'art de Rio de Janeiro Mário Pedrosa. Défenseur notable de l'art abstrait au Brésil, il a défendu l'idée que le pays devait sortir de l'isolement culturel où il se trouvait pour rejoindre les rangs de l'art le plus avancé et s'inscrire dans le circuit international, au plus près des «lointains horizons de l'utopie»<sup>36</sup>. Son travail a été décisif dans «la révolution des sens, dans la transcendance de la vision conventionnelle, et il a permis de prévoir de nouveaux mondes, qui allaient avoir des conséquences sociales inestimables»<sup>37</sup>. Sa critique s'est imprégnée de l'utopie des avant-gardes à propos des entrecroisements du monde vécu et de la forme artistique. Il a constaté très tôt que l'art brésilien avait perdu ses racines culturelles pour se soumettre à d'autres modèles instables et aléatoires du marché de consommation. L'attention portée à l'œuvre d'art (surtout à ses qualités formelles) constitue l'un des traits importants de son approche, comme en témoigne ce passage:

---

<sup>35</sup> Cf. Otília Arantes, «Depois das vanguardas», *Arte em Revista*, n. 7, 5<sup>ème</sup> année, août, 1983, pp. 5-20.

<sup>36</sup> Otília Arantes (org.), préface de *Política das Artes / Mário Pedrosa*, Textos Escolhidos I, São Paulo, Edusp, 1995, p. 19.

<sup>37</sup> Cf. Otília Arantes, «Art et révolution», *ibid.*, p. 30.

«Ce qui intéresse à la limite, c'est l'œuvre, sa structure, ses rythmes, ses "qualités formelles", et non qui l'a faite: l'artiste, avec ses minauderies, ses caprices, ses sottises ou, tout au contraire, avec sa gravité ou son austérité.»<sup>38</sup>

Les biennales de São Paulo (à partir de 1951) ont joué un rôle décisif pour l'ouverture du pays à la production artistique d'avant-garde internationale, dont les débats ont stimulé les polémiques et l'avancée de l'art moderne. C'est durant cette période qu'ont été publiés les manifestes<sup>39</sup> les plus radicaux, parallèlement à la formation de groupes soutenant les nouvelles propositions esthétiques et culturelles. Les années 50 ont préparé, dans ce sens, la décennie suivante, où ont surgi d'importants écrits d'artistes, comme ceux de Lygia Clark et de Hélio Oiticica<sup>40</sup>, et qui a connu une véritable effervescence culturelle. Intellectuels, étudiants et artistes luttaient pour «amener la culture au peuple», les créations collectives étaient en pleine exaltation, les idéaux de socialisation de la culture éclataient au grand jour, jusqu'au moment où l'on s'est aperçu que celle-ci ne pouvait pas progresser sans soutien.

A propos du désir d'apporter la culture au peuple, Nogueira Galvão<sup>41</sup> notait avec regret :

---

<sup>38</sup> Mário Pedrosa, in: Otilia Arantes (org.) *ibid.*, op. cit., p. 170.

<sup>39</sup> Notamment le Manifesto Ruptura, du groupe de São Paulo conduit par Waldemar Cordeiro en 1952, qui s'en prenait au système de représentation du réel, évocateur de l'art du régime en vigueur. Un autre manifeste également digne de crédit a été celui du groupe de Rio de Janeiro, de 1959: le Manifesto Neoconcreto, qui avait comme leader Ferreira Gullar et qui a joué un rôle crucial dans l'histoire des idées sur l'art d'avant-garde développées au Brésil. Le mouvement néoconcret a signifié une prise de position critique contre les démarches mécanistes de l'art concret, comme le souligne Ronaldo Brito, in: «Neoconcretismo», *Malasartes*, n. 3, avril - mai - juin 1979, p. 9.

<sup>40</sup> Ils se sont fait connaître notamment par leurs idées sur la pensée artistique engagée et les fonctions sociales de l'art.

<sup>41</sup> Walnice Nogueira Galvão, «As falas, os silêncios (literatura e imediações: 1964-1988)», in: Saul Sosnoswski, et Jorge Schwartz, (org.), *Brasil: o trânsito da memória*, The University of Maryland / EDUSP, 1994, p. 186.

«On peut imaginer la richesse du débat et du processus d’essais et d’erreurs qui a caractérisé cette initiative, à laquelle il manquait pourtant des modèles éprouvés et réussis pour qu’elle fût approuvée».

Les activités culturelles étaient alors conçues comme un véritable devoir politique et non comme une intervention liée à des individus, comme elles le deviendront plus tard. Elles relevaient ainsi davantage d’une contestation qui envisageait de nouvelles formes de culture, ainsi que de sociabilité. On parlait et discutait beaucoup, tout était débat. Le climat était résolument tourné vers l’essai collectif, de créer un nouveau paradigme pour la vie culturelle.

Durant les années 60, le gouvernement de João Goulart (1961-1964) a essayé de contrer la dénationalisation du Brésil et son exploitation par le capitalisme international à travers une politique populiste et tournée vers les masses. Durant cette période, la fermentation de la culture a conduit à sa popularisation et le critique d’art et poète Ferreira Gullar, par son travail de réflexion sur l’art, qui a pris appui sur la philosophie de Lukács, dont il a été l’un des diffuseurs au Brésil<sup>42</sup>, a joué alors un rôle crucial. L’une de ses préoccupations majeures était la responsabilité sociale de l’artiste et l’importance des avant-gardes dans un pays sous-développé. Sa pensée a toujours été tournée vers la nécessité de défendre les particularités culturelles du pays pour, ensuite, pouvoir atteindre à l’universalité. Se référant au rôle de l’artiste dans un tel pays, il écrit:

«Ce qui définit l’artiste est ce qu’il a d’individuel, c’est-à-dire constituer un être social inséré dans une réalité immédiate, quotidienne, concrète. Plus il

---

<sup>42</sup> Cf. Mário Barata, «Relações da Crítica de Arte com a Estética no Brasil», *Arte Brasileira Hoje*, Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1973.



s'internationalise, plus il perd de sa particularité, plus il se voit aussi noyé dans "le même" des "nouveauautés". L'art est toujours l'expression du particulier.»<sup>43</sup>

Ferreira Gullar, entre autres intellectuels et artistes, est connu pour sa lutte en faveur de la préservation culturelle du Brésil à l'époque où les démarches visant l'internationalisation de la culture primaient clairement aux dépens des racines brésiliennes, alors presque oubliées. Seul ce qui venait de l'extérieur et des grandes métropoles du pays était considéré comme important et valable, sans qu'intervienne le moindre filtrage critique effectif et réflexif<sup>44</sup>. Dans l'application des idées de la sociologie à l'art dans le Brésil des années 60, ce critique a été perçu comme «*la grande loupe*»<sup>45</sup>, comme véritable paradigme qui a vécu profondément l'utopie politique du pays.

Chacun de leur côté, Mário Pedrosa et Ferreira Gullar ont développé une critique politique de l'art par la mise en place d'un projet social pour la culture. Tous deux ont établi un lien étroit entre leur travail de critique et celui des artistes, aspect crucial pour ouvrir un champ de recherches et d'actions fructueuses et engagées.

L'économie latino-américaine, y compris celle du Brésil, a vécu une forte crise au milieu des années 60, au moment où le capitalisme mondial

---

<sup>43</sup> José Ribamar Ferreira Gullar, «Considerações», *Arte Brasileira Hoje*, op. cit., p. 132.

<sup>44</sup> A ce propos, il faut noter que l'internationalisation du marché et de la culture qui s'opérait à travers les médias exigeait une nouvelle analyse, à partir des particularités et des articulations de rapports de production et de consommation qui modifiaient l'approche de diverses questions touchant au national et à l'international. Cf. à ce propos Otlia Arantes, «Depois das vanguardas», op.cit., p. 18.

<sup>45</sup> Expression employée par Paulo Herkenhoff dans un entretien avec l'auteur de cette recherche. Paulo Herkenhoff a été le Commissaire Général de la Biennale de São Paulo de 1998.

connaissait sa première récession importante de l'après-guerre.<sup>46</sup> Le résultat en a été l'ouverture massive au marché international, soit à travers les exportations, soit par l'accueil d'entreprises multinationales sur le territoire brésilien et de toute l'Amérique Latine.

Au Brésil, la crise politique a atteint son paroxysme avec le coup d'Etat militaire en 1964, qui s'est abattu sur les intellectuels brésiliens comme un éclair dans une journée de ciel bleu, et plus largement sur tous ceux qui se trouvaient impliqués dans la sphère de la culture. La période qui a suivi (1964-1985) s'est caractérisée par un autoritarisme interdisant à la société brésilienne de participer à quelque décision politique que ce fût, à travers notamment la répression policière, la censure des médias, l'abolition du pluripartisme et du droit de vote. Les militaires ont soumis le pays à un modèle technobureaucratique, dépendant du capitalisme international, un modèle qui leur a permis de moderniser l'énergie, les transports, les communications et ainsi de stimuler et diversifier les exportations. Les finances se sont concentrées dans les mains des élites, la masse ouvrière a été exclue des bénéfices sociaux. Cette période catastrophique de l'histoire brésilienne s'achèvera par une grave crise socio-économique, des taux très élevés d'inflation et de chômage, un important endettement extérieur et un déficit public notoire.

Dans le domaine de la culture, elle a été ressentie comme une période de deuil. Toutefois, en 1967, des événements importants avaient encore eu lieu dans le monde de l'art, comme l'exposition *A Nova Objetividade Brasileira*<sup>47</sup>,

---

<sup>46</sup>Cf. Luiz Carlos Bresser Pereira, «As duas crises da América Latina», *Novos Estudos Cebrap*, juin 1985, pp. 27-34.

<sup>47</sup>Exposition qui a envisagé l'instauration d'un monde expérimental, tourné vers l'interactivité œuvre-spectateur. Celui-ci étant vu comme devant jouer un rôle participatif dans l'exécution de l'œuvre et la question des limites de l'art revêtant une importance cruciale. A ce propos, cf. Otilia Arantes, «Depois da Vanguardas», op. cit.

organisée à Rio et présentant les formes nouvelles de la déstructuration de l'objet, et celles de Hélio Oiticica intitulées *Tropicália*, *Parangolés* et *Ninhos*, *Labirintos e Penetráveis*. Il s'agissait là d'actions «de rue» attribuant à l'art un contenu politique fort, concernant notamment les questions de l'objet, du spectateur, de l'engagement de l'artiste, de l'art collectif ou encore de la mort de l'art. Lygia Clark, préoccupée par l'émergence de «l'art sans art», a elle aussi apporté sa contribution avec sa fameuse exposition *A Casa é o Corpo*.

Annateresa Fabris<sup>48</sup> a fait une remarque capitale à ce propos, notant que la quête de l'identité nationale a été le trait principal des avant-gardes brésiliennes par rapport au modernisme. On pourrait d'ailleurs ajouter qu'il s'agit d'un sentiment inhérent à la constitution de la culture de ce pays, étroitement liée à sa construction hybride et au métissage. Cet aspect s'est exprimé de différentes manières dans l'histoire de l'art brésilien, comme pendant la Semaine de l'Art Moderne de 1922, dans le Manifesto Antropófago<sup>49</sup> ou encore à travers les mouvements Néoconcrets et Tropicália des années 60, dont le point commun a été de refuser toute domination étrangère. Fabris a également souligné que les avant-gardes, par leur attitude autocritique, ont porté un regard aigu sur la structure sociale dans laquelle elles s'inséraient et cherché à remettre en question l'institution «Art».

---

<sup>48</sup> Annateresa Fabris, «Modernidade e Vanguarda: o caso brasileiro», in: Annateresa Fabris (org.), *Modernidade e Modernismo no Brasil*, São Paulo, Mercado das Letras, 1994, pp. 9-25.

<sup>49</sup> Le «*Manifesto Antropófago*» du poète et romancier Oswald de Andrade. Ce manifeste a été déclenché à partir du mouvement de la Semaine de l'Art Moderne de 1922, comme un processus de mise en route d'un nouveau Brésil. Mais il a été publié seulement en 1928. Il contient alors l'idée d'urgence d'une stratégie régénératrice pour un nouveau Brésil. Le rejet du processus de la culture étrangère et académique au Brésil ont été le but principal de ce document. Le peuple brésilien devrait «*avaler*» ces cultures exogènes existantes dans sa formation métissée, dans un acte mué par le désir de se retremper dans ses meilleures qualités, comme dans une vraie anthropophagie. «Le mangé fertilisant le mangeur...», d'après les mots de Roberto Pontual, in: «Anthropophagie et / ou construction: une question de modèles», catalogue *Art Brésilien Modernidade du 20<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 10 décembre 1987 - 14 février 1988.

Cependant, devant l'impossibilité de se répandre sous une forme plus accessible, l'art cherchera à se renfermer dans des événements restrictifs, réservés à des initiés, tandis que le marché de l'art, de son côté, a commencé à s'étendre et à se faire connaître du public. Plusieurs galeries se sont créées à cette époque, avec la perspective de s'intégrer au travail des critiques, des institutions muséales et des salons. Le métier de marchand s'est professionnalisé, établissant de nouvelles relations dans un monde de l'art plus moderne et adapté aux transformations de l'économie brésilienne, qui s'internationalisait très rapidement<sup>50</sup>.

A la même époque, plusieurs intellectuels seront exilés du pays<sup>51</sup> et un malaise généralisé va s'instaurer. L'exacerbation de la répression entraînera la disparition des manifestations artistiques et culturelles qui exprimaient des positions engagées contre le système en vigueur. Au cours des années 70, la métaphore est devenue presque l'unique façon possible de se référer au monde. Pour tous ceux qui tentent de parler de politique, ce sera le temps de la clandestinité, de la guérilla, de la prison, de la torture, du déracinement. La production artistique reviendra aux supports traditionnels, au constructivisme et aux abstractions, à travers notamment des réminiscences vides de sens de Malévitch et d'Albers. Comme l'a écrit Mário Pedrosa<sup>52</sup>, le «revivalisme» est une solution fautive - et il est, comme on le sait, un des traits les plus marquants de cette production appelée «post-moderne».

---

<sup>50</sup>Voir à ce propos Maria Amélia Bulhões Garcia, *Artes Plásticas: participação e distinção, Brasil anos 60 / 70*, th., Université de São Paulo, 1990.

<sup>51</sup>Le décret A.I.-5, de 1968, visait à exiler les «criminels politiques», c'est-à-dire tous ceux qui s'opposaient au régime militaire dictatorial.

<sup>52</sup>Cf. Otilia Arantes, «Depois das Vanguardas», op. cit., p. 15.

Pourtant, dans ce moment de perplexité pour les artistes comme pour les critiques, l'appui de l'Etat à la culture a été considérable. Sergio Miceli<sup>53</sup> dira de cette période qu'elle a été celle de «l'activation des moteurs, du début du décollage»<sup>54</sup>, soulignant aussi que dans le domaine des arts plastiques le soutien étatique n'a été que très partiel. L'aide du gouvernement s'est en fait restreinte à quelques secteurs liés aux musées, tels les centres de documentation, les banques de données, les bibliothèques spécialisées, les archives iconographiques ou encore les musées de l'image et du son.<sup>55</sup> Toute activité de production culturelle qui avait des difficultés de commercialisation a eu l'appui de l'Etat. Le marché des arts plastiques a connu à ce moment une croissance remarquable, et par voie de conséquence, la contribution directe du gouvernement aux initiatives des artistes s'est de plus en plus relâchée, y compris dans la distribution de prix lors des salons.

Ce n'est qu'au milieu de la décennie, sous le gouvernement du général Geisel (1974-1979), qu'apparaissent les premiers indices d'une ouverture politique qui va suivre un long processus. L'institutionnalisation culturelle deviendra considérable<sup>56</sup>: seront créés, entre autres, le Conseil des Droits d'Auteur, le Conseil National du Cinéma, Embrafilmes<sup>57</sup>, la Funarte<sup>58</sup> et le Service National du Théâtre. De nombreuses stations de radio et une télévision éducative verront le jour, l'industrie du livre deviendra florissante et les bibliothèques se multiplieront. Le but était de renforcer le mouvement «d'ouverture» en répondant généreusement aux demandes de subventions des

---

<sup>53</sup> Sergio Miceli (org.), *Estado e Cultura no Brasil*, São Paulo, Difel Difusão Editorial, 1984.

<sup>54</sup> Ibid., p. 56.

<sup>55</sup> Cf. Sergio Miceli, in: José Carlos Durand, *Arte, Privilégio e Distinção*, São Paulo, Editora Perspectiva, Coll. Estudos, 1989, p. 233.

<sup>56</sup> La «politique culturelle nationale» de cette période a formulé un ensemble de directives visant à réunir plusieurs institutions gouvernementales: organismes fédéraux, ministères, etc.

<sup>57</sup> Entreprise étatique chargée de cinéma.

institutions culturelles publiques et en favorisant l'élargissement du marché du travail (dont dépendait ce même secteur public). Ces actions étatiques ont stimulé une orientation doctrinaire qui est devenue une caractéristique des décennies suivantes: les activités culturelles seront vues comme des «événements», des spectacles, des performances à caractère «*exécutif*». Ce sera l'ère des entreprises culturelles professionnelles, avec une accélération vertigineuse des politiques marchandes, le Ministère de la Culture devenant alors un puissant «impresario», et de nouvelles possibilités s'ouvrant au travail culturel commercial. Le climat général était à la modernisation des marchés capitalistes et à l'internationalisation de la culture en tant que programme visant un progrès ambitieux. La culture s'intégrait de plus en plus à la vie économique, au circuit commercial des biens de consommation, devenait d'accès facile pour la masse. Les événements prestigieux se multiplient, en dépit de leur redondance, comme Durand le rappelle dans sa recherche, tandis que les institutions publiques souffraient du manque de ressources et d'appui de l'Etat.

Faute de moyens et malgré leur importance, beaucoup de ces institutions, qui avaient été fondées par le mécénat privé dans les années 40-50, perdront ainsi leur légitimité dans les années 70.<sup>59</sup> A la fin de cette décennie, pourtant, le gouvernement en créera d'autres dans le but d'instaurer des espaces de culture moins commerciaux, où prendront place des expositions itinérantes, monographiques, et l'intérêt pour le patrimoine culturel public retrouvera un nouvel élan sous l'impulsion du gouvernement.

C'est l'époque où le marché de l'art explose, à travers l'essor des ventes aux enchères, des galeries et des marchands d'art, grâce également à

---

<sup>58</sup>Fundação Nacional de Arte.

<sup>59</sup>Cf. Sergio Miceli (org.), *Estado e Cultura no Brasil*, op. cit., p. 75.

l'appui des initiatives privées. Les arts plastiques se doivent désormais de répondre aux intérêts mercantiles, mais aussi à un goût international exigeant qui n'acceptait pas ce qui s'apparentait à de la propagande gouvernementale. Les artistes vont se subordonner aux lois du marché et vivre cette situation dans un sentiment d'instabilité. De plus, le manque d'innovation et le peu de valeur des prix remis aux artistes exposés entraîne une crise des salons.

Dans ce contexte des années 70, plusieurs tendances artistiques et culturelles coexistent. Quelques-unes s'inscrivent, dans le prolongement des années 60, dans un mouvement marginal de contre-culture, à l'image du groupe de Rio de Janeiro fondateur de la revue *Malasartes*. En 1975, quelques artistes et critiques laisseront une empreinte considérable par leurs idées sur l'art contemporain, le circuit de l'art, et surtout à propos de la pertinence des discours relatifs à l'art et des rapports entre l'art et la société. Cette initiative a été cruciale pour les années suivantes. Leur but principal était d'intervenir sur les manières de véhiculer l'art et les discours qu'il suscite. Comme le dit Arantes<sup>60</sup>, ils ont déclenché une vraie transformation des «échanges symboliques».

Au Brésil, les critiques, les artistes, les intellectuels et la presse ont souvent témoigné de tâtonnements, doutant de la possibilité de dépasser les limites reconnues par crainte du retour d'une répression violente qui les aurait alors menacés directement. L'ouverture politique annoncée et, dans un certain sens, le processus de développement ne s'étaient pas encore suffisamment affirmés pour rendre réelle la liberté d'expression, et l'autocensure restait très présente dans la plupart des manifestations publiques. Mais un nouvel élan commençait à se révéler et la pensée critique renaissait petit à petit de la

---

<sup>60</sup>Otília Arantes, «Depois das vanguardas», op. cit., p. 18.

profondeur des cales où elle avait été jetée. La critique d'art des années 70 a été d'abord celle d'un temps de maturation, de réflexion, de quête de fondements théoriques, de discussion sur l'art comme langage dans une optique plutôt sémiologique; dans un deuxième temps, les rapports entre art et politique ont pris plus d'importance, avec notamment Frederico Morais, Aracy Amaral et Ferreira Gullar, mais aussi et surtout avec le groupe de la revue *Malasartes*, dont Ronaldo Brito a été l'un des membres. Le regard critique qui sera alors porté sur le passé ouvrira également de nouveaux horizons.<sup>61</sup>

Après 1978, le processus politique de généralisation progressive de l'amnistie et l'ouverture démocratique ont peu à peu conduit à l'affaiblissement du pouvoir militaire et à la faillite du régime autoritaire. Mais le Brésil va connaître une importante crise économique, plus profonde encore que celle des années 60. Le tournant des années 70 aux années 80 correspond à une forte déstabilisation due au problème du règlement de la dette externe.<sup>62</sup> L'inflation devenait incontrôlable et la récession générale. Il en a découlé une profonde perplexité intellectuelle, liée à l'incertitude économique et à l'insécurité politique.

## **2. Une décennie de dissimulations**

Les années 80 ont ainsi débuté au milieu d'un immense chaos. La période de «*transition*» commencée vers 1975 va se développer pendant toute la décennie, et la récession économique, qui s'annonçait depuis 1979, a atteint son paroxysme en 1981. Le mouvement appelé *Diretas Já* (qui exigeait des

---

<sup>61</sup>Cf. José Augusto Avancini «A crítica de arte nos anos 70: uma visão», *Porto Arte, Revista de Artes Visuais*, v. 6, n. 10, nov. 1995, pp. 27-34.



élections présidentielles au suffrage universel) et dont Tancredo Neves a été l'un des principaux acteurs, échouera le 25 avril 1984 avec la défaite de celui-ci devant le Congrès National. Le peuple brésilien vivra alors un moment aigu d'instabilité et un sentiment d'incapacité à affronter la crise qui s'aggravait de jour en jour. Confronté à la forte mobilisation populaire, le régime militaire a néanmoins accepté l'idée d'un nouveau président civil. Finalement élu à ce poste, Tancredo Neves décède avant même de pouvoir l'assumer, et c'est José Sarney, son substitut, qui prend ses fonctions en avril 1985 pour les garder jusqu'à la fin de la décennie.

1985 est une année-clé pour comprendre cette époque intermédiaire de transition. Sous le gouvernement Sarney, est advenu un fait de la plus haute importance: l'élaboration, par une Assemblée Constituante légalement acceptée, d'une Constitution (1988) qui a marqué un pas décisif dans l'affirmation de la liberté du citoyen et de ses droits individuels, mais aussi dans la protection de l'environnement et du patrimoine culturel du pays. Pendant cette décennie, le Brésil a vu se succéder plus de six plans administratifs visant à atteindre la stabilisation souhaitée. La crise politique et économique a mis à l'épreuve les bases sociales et politiques et surtout l'organisation de l'Etat, confronté depuis 1930 aux difficultés de mettre en place une politique de développement pour le pays<sup>63</sup>, et qui connaît alors une véritable «*paralysie*», comme pris à son propre piège financier. Les taux d'intérêt très élevés avaient engendré l'accroissement des ressources privées, une inflation démesurée et une augmentation vertigineuse du déficit public. Les entreprises privées, par l'accumulation de profits substantiels, avait contribué à la déroute progressive du secteur public, qui avait réduit largement

---

<sup>62</sup> Cf. Luiz Carlos Bresser Pereira, ancien Ministre de l'Economie, op. cit.

<sup>63</sup> Cf. José Luis Fiori, «Transição terminada: crise superada?», *Novos Estudos Cebrap*, n. 28, out. 1990, pp. 137- 151.

ses investissements. L'ouverture aux fonds internationaux s'était accentuée et la privatisation graduelle de l'économie accélérée, consolidant une structure industrielle multinationale dans le pays. Le fort consensus néolibéral qui s'est alors instauré entre les entrepreneurs et certains intellectuels pro-gouvernement a permis la mise en place d'une politique tournée vers les grands marchés privés, dans laquelle la vie culturelle s'est à son tour inscrite. L'idée était d'identifier tous les aspects de la vie du pays au capitalisme avancé de la post-modernité.

De nombreux intellectuels qui avaient été écartés pendant la dictature reviennent alors au pays, avec d'autres préoccupations. Le marxisme orthodoxe, l'existentialisme sartrien et le structuralisme avaient laissé la place à de nouvelles discussions sur un possible dépassement de la crise de la modernité.<sup>64</sup> Sur le plan idéologique, l'intellectuel brésilien va connaître l'incertitude quant à son rôle politique: ses références philosophiques sont devenues plus fragiles face aux changements notables intervenus dans les comportements éthiques et sociaux, le faisant fréquemment douter de son engagement. Ces problèmes ne sont pas propres au contexte brésilien, mais présentent un caractère international et spécifique à ce moment historique. A la différence des décennies antérieures (surtout des années 60), l'activité de l'intellectuel, au Brésil, s'est ainsi transformée en un travail plus individualiste, perdant le sens de la collectivité et de la lutte idéologique.

Durant cette période, l'histoire économique du Brésil témoigne de la suprématie du marché et de l'industrie culturels, de la modernisation de la monnaie, de grandes avancées technologiques (surtout dans l'électronique),

---

<sup>64</sup>Cf. Ronaldo Reis, *Ideologia versus estética. Silêncio e evidência na arte brasileira dos anos 80*, Th., Ecole de Communication, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1994.

tout cela étant lié à l'intensification des échanges commerciaux.<sup>65</sup> Le produit culturel a revêtu une valeur accrue et, en même temps, est devenue accessible à tous. Nogueira Galvão dira ainsi de la production littéraire des années 80:

«On n'a jamais autant écrit, on n'a jamais autant traduit, on n'a jamais autant édité et vendu de livres au Brésil. Les biennales du livre de cette décennie ont battu tous les records et ont reçu autant de visiteurs que les salons de l'automobile, de la mode, des équipements ménagers.»<sup>66</sup>

L'industrie culturelle, qui s'était déjà bien développée au cours des années 70, connaît alors une expansion accrue, la multiplication des médias ayant élargi le champ culturel à une allure vertigineuse. C'est là un moment crucial et aigu de la «démocratisation de la culture»<sup>67</sup>. Au delà la diversité des médias, l'amplification et l'accélération des transports aériens, des services de courrier, du marché des revues et des catalogues, de la publicité, et surtout de la production électronique, ont accentué la facilité d'accès aux produits culturels. Le public s'est considérablement élargi numériquement, tout autant que géographiquement. La publicité et le journalisme se sont imposés comme des activités sociales de premier plan, leur champ d'action ayant pris auprès des entreprises privées ou étatiques un caractère plus professionnel. Les rapports de travail seront soumis à de nouvelles règles, reconnues par l'établissement de contrats entre les parties, entre les producteurs et les circuits

---

<sup>65</sup> Cf. Walnice Nogueira Galvão, op. cit.

<sup>66</sup> Ibid., p. 194.

<sup>67</sup> L'expression «*démocratisation de la culture*» est couramment employée pour désigner le mouvement de dissémination de la culture de masse à une large échelle. Toutefois, plutôt qu'un processus démocratique, il faut surtout y voir une opération qui définit le sujet en termes économiques et massifie l'accès à la culture au nom des marchés. Cette action «*démocratique*» a servi aussi à masquer l'oppression du pouvoir économique aux yeux des foules, qui absorberont «*boulimiquement*» les produits et les actions culturels. Cf. à ce propos Marc Jimenez, op. cit., 1995. Ajoutons que le discernement critique et le regard de l'ethnologue ont été visiblement inexistantes.

de mise en circulation et de consommation des biens dans tous les domaines, avec l'argent comme moteur. Le monde de l'art, et de la culture en général, n'a pas échappé à ces transformations.

Au Brésil, la circulation des biens culturels a rencontré certains obstacles dus notamment au manque d'appui de l'Etat, qui sera somme toute à l'origine d'assez peu de programmes culturels. Et quand il lui est arrivé d'intervenir, c'était «presque avec avarice, avec lenteur, et en montrant un “parti pris” autour de valeurs discutables»<sup>68</sup>. Cet état de fait a aggravé le fossé existant entre le public brésilien et les modalités les plus créatives de la production artistique. Regina Zilberman constate à cet égard:

«L'élitisation de la culture et le rétrécissement de quelques expressions populaires authentiques ont résulté de ce processus difficile à inverser, malgré la transformation des circonstances politiques, économiques et idéologiques.»<sup>69</sup>

Cet auteur a contribué, à travers une réflexion qui lui est spécifique, à situer avec précision la réalité du pays, notant que la diffusion des biens culturels a rencontré des difficultés économiques tenant surtout à la réduction du pouvoir d'achat de la plus grande partie de la population et, de ce fait, à sa mise en marge de la culture. Ceci a favorisé l'instauration d'une élite qui est devenue le porte-parole de la classe dominante, engendrant une situation conflictuelle. En effet, si l'accès à la culture s'est restreint à un groupe social minoritaire, elle s'est du même coup transformée dans son expression. Les groupes qui n'étaient plus représentés dans le champ culturel n'arrivant pas,

---

<sup>68</sup> Regina Zilberman, «Brasil: cultura e literatura nos anos 80», *Organon*, n. 17, 1991, p. 96.

<sup>69</sup> Ibid.

pour leur part, à s'identifier avec ses produits, un abîme s'est creusé entre ces derniers et d'importants segments de la population.

Mais la culture de masse, comme l'écrit Zilberman, est «particulièrement habile quand il s'agit d'occuper l'espace résultant de ce décalage.»<sup>70</sup> Il convient de rappeler à ce propos ce que disent Horkheimer et Adorno sur l'action pernicieuse de la massification industrielle et autoritaire de la culture:

«Elle exerce son pouvoir sur les consommateurs par l'intermédiaire de l'amusement qui est finalement détruit, non par un simple diktat, mais par l'hostilité — qui lui est inhérente — envers ce qui serait plus que lui. Du fait que le transfert de toutes les tendances de l'industrie culturelle dans la chair et le sang du public est favorisé par l'ensemble du processus social, la survie du marché dans ce secteur agit favorablement sur ces tendances.»<sup>71</sup>

Cette action massive essaiera de répondre aux besoins de divertissement du public tout en en créant de nouveaux pour l'attirer dans ses mailles, par exemple à travers la multiplication des feuilletons sur les chaînes de télévision. Grâce à une technologie efficace, c'est la culture de masse de fond marchand qui a été le vrai bénéficiaire de ce processus. L'art et les produits culturels en général ont servi ses aspirations en se mettant ainsi au service du loisir et du plaisir d'un public massifié. Au Brésil, le totalitarisme de l'industrie culturelle, qu'Adorno et Horkheimer avaient déjà souligné en 1944<sup>72</sup> à propos des sociétés les plus développées, a atteint son paroxysme dans les années 80. Plus tard, Adorno renforcera encore cette idée, notant que

---

<sup>70</sup> Ibid.

<sup>71</sup> Max Horkheimer et Theodor Adorno, *La dialectique de la raison...*, op. cit., p. 145.

<sup>72</sup> Max Horkheimer et Theodor Adorno, *La dialectique de la raison*, op. cit..

«l'art doit être un hobby confortable et facultatif; les consommateurs acceptent cette tromperie parce qu'ils soupçonnent secrètement que le principe de leur réalisme sain est la duperie de l'échange.»<sup>73</sup> La standardisation du goût a été la conséquence de l'uniformisation des moyens de production, mais aussi et surtout, comme le rappellent ces deux auteurs, de l'absence de mise en doute de l'identité culturelle globale et du «général»<sup>74</sup>. Cette standardisation apparaîtra de manière encore plus évidente à travers la perte, chez les individus, de tout discernement quant à leurs convictions, actions et choix.

Dans le Brésil des années 80, la culture est devenue l'un des principaux centres d'intérêt pour les groupes financiers, qui ont investi dans certains secteurs culturels dans l'espoir de bénéfices importants. Durant cette période, la publication de livres d'art luxueux et de catalogues (parlant plus particulièrement des artistes) a connu un essor remarquable, notamment à travers les galeries, les centres d'art et les musées. Grâce à un appui marqué d'entreprises privées, les éditeurs ont pu accroître leur marché, profitant eux aussi de ces actions de «marketing». Le résultat a été positif du point de vue commercial, et plusieurs revues ont commencé à paraître. Citons plus particulièrement *Guia Internacional das Artes*, *Arte em São Paulo*, *Galeria*, et *Guia das Artes* pour leur contribution à l'ouverture de nouvelles voies pour le goût artistique.

---

<sup>73</sup>Theodor Adorno, *Théorie esthétique*, trad. de Marc Jimenez et Eliane Kaufholz, Paris, Editions Klincksieck, Coll. D'Esthétique, 1989, p. 299.

<sup>74</sup>Max Horkheimer et Theodor Adorno, *La dialectique de la raison*, op. cit., p. 163. L'idée de «général» a le sens d'une réalité standardisée.

Au plan institutionnel, la Funarte<sup>75</sup> a joué un rôle essentiel en amplifiant son domaine d'influence et sa politique culturelle de décentralisation. Si la portée des musées s'est par ailleurs affaiblie, le marché de l'art a en revanche continué de se fortifier. Les galeries d'art vont s'efforcer de présenter la «marchandise artistique» avec raffinement, pour en donner la meilleure impression possible; les salles d'exposition et les galeries deviendront généralement luxueuses, afin de séduire les collectionneurs dont les coordonnées seront soigneusement répertoriées dans des listings établis selon des critères de prestige social et économique. Tous ces services ont été élaborés dans le sens de donner lieu à des «événements» de caractère professionnel et social.<sup>76</sup>

Le rôle des marchands d'art, de plus en plus qualifiés et spécialisés, a été valorisé, faisant d'eux de réels intermédiaires commerciaux et culturels. Le moment n'était plus tant à la préservation des conventions artistiques qu'à l'adaptation aux exigences et besoins de la clientèle. Comme le dit Claude Amey<sup>77</sup>, l'enjeu économique primera sur l'esthétique. Cependant, l'absence d'un centre culturel unique pour tout le pays a entravé en partie la constitution d'un marché unitaire de l'art dans le Brésil des années 80. Car si Rio de Janeiro et São Paulo constituaient des centres hégémoniques, ils n'excluaient pas totalement les autres. De plus, la culture nationale est devenue dépendante de la croissance de la demande, et les initiatives d'investisseurs étrangers dans

---

<sup>75</sup>La Fundação Nacional de Arte est une institution d'Etat qui, contrairement à beaucoup d'autres, a joué un rôle important dans tous les secteurs culturels. Un espace a été créé en 1980 en son sein pour les arts plastiques contemporains, avec une programmation d'expositions tournée vers la discussion des phénomènes culturels liés au champ de l'art. Il s'agit de l'espace ABC (Arte Brasileira Contemporânea), qui a marqué le début de la décennie comme un lieu alternatif de présentation des œuvres contemporaines non inscrites dans le circuit commercial. Son fondateur, le critique d'art Paulo Sérgio Duarte, a été aussi son directeur durant sa période la plus féconde.

<sup>76</sup>Cf. José Carlos Durand, «Expansão do mercado de arte em São Paulo - 1960-1980», in: Sérgio Miceli (org.), *Estado e Cultura no Brasil*, op. cit., pp. 173-207.

l'acquisition d'œuvres ont fait défaut, sauf dans le domaine des livres. De ce fait, le marché brésilien a eu du mal à attirer les artistes nationaux et, plus spécialement, internationaux. Au cours de cette période, il n'y a eu aucune «grosse affaire» au Brésil, les ressources publiques, rappelons-le, étant par ailleurs presque inexistantes en la matière.

Les directeurs d'entreprises, associés aux technocrates de l'Etat, forment alors le groupe social dominant, la concentration des revenus ayant fortement stimulé l'expansion marchande. Face à cet état de choses, les médias ont assumé nettement un rôle d'entrepreneur, et les artistes ont dû abandonner toute attitude contemplative ou puriste vis-à-vis de l'art. Le climat mercantile les a amenés à développer des positions professionnelles, avec la menace omniprésente de se voir exclure du monde de l'art. Ils deviendront beaucoup plus compétitifs, leur curriculum vitae constituant désormais l'élément fondamental de la réussite au sein du circuit de l'art. Le critère de la qualité des œuvres perdra de sa valeur, leur production sera envisagée en termes quantitatifs et les paramètres de leur estimation deviendront confus et aléatoires.

A propos du pluralisme culturel dans le Brésil des années 80, le poète Cacaso considérait:

«Actuellement, le marché est la grande raison d'être pour la création brésilienne. Je n'arrive à identifier aujourd'hui, et même dans la décennie antérieure, aucune idéologie qui soit suffisamment forte et qui motive la création. Je vois l'artiste face au marché [...]. Cette sollicitation intense aide à dissoudre de plus en plus le contact avec les forces vives du populaire.»<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> Claude Amey, in: Celso Favaretto, «Impasses da arte contemporânea», *Comunicações e artes, em tempo de mudança: Brasil, 1966-1991*, São Paulo, ECA/USP: SESC, 1991, p. 114.

<sup>78</sup> Cacaso, «A democracia passa pela discussão do pluralismo cultural», *Folhetim*, 5 / 4 / 1981, p. 7.



De plus, le marché a imposé aux artistes de produire constamment, sans se soucier de l'innovation, l'important étant de maintenir les modèles en vigueur pour satisfaire les exigences des consommateurs. Durand note à ce sujet:

«Si le réseau des galeries exige de l'artiste reconnu et vendable un calendrier serré d'expositions, qui l'incite à un travail intensif pour avoir beaucoup de matériel à exposer [...], le producteur se voit devant certaines déterminations qui ont des répercussions sur son rythme de travail et ses décisions quant à ce qu'il faut faire, et sur sa manière de maximiser la rentabilité du prestige de ce qu'il fait». <sup>79</sup>

Comme le souligne cet auteur, l'absence d'appui étatique efficace en termes d'actualisation et de prise en charge des institutions n'a pas permis aux artistes de suivre d'autres voies. Si l'art brésilien a quand même pu se diffuser, grâce à la stimulation des artistes, c'est en restant soumis aux exigences du marché. La dépendance du pays et sa profonde crise économique n'ont laissé à son activité artistique aucune possibilité de se développer en dehors du marché.

Si plusieurs centres culturels ont été alors créés, c'est selon des principes arbitraires; une structure fortement bureaucratique et une politique d'abord commerciale, et leur contribution «culturelle» s'est fardée du masque de «la rhétorique de l'oblitération»<sup>80</sup>, c'est-à-dire d'une logique qui prétendait se désintéresser des valeurs marchandes pour placer la culture à un niveau plus élevé, hors des questions matérielles. Herbert Marcuse a développé à ce

---

<sup>79</sup>Cf. José Carlos Durand, *Arte, Privilégio e Distinção*, op. cit.

propos une étude fondamentale où il souligne le caractère affirmatif de la culture en notant que

«[...] l'on construit sous le nom de culture un édifice qui, vu de l'extérieur, paraît unifié et libre, et où les conditions d'existence antagonistes sont censées être maîtrisées et apaisées. La culture accepte et camoufle les conditions d'existence sociales.»<sup>81</sup>

Dans le Brésil des années 80, il s'agissait d'édifier des «temples de la culture institutionnalisée»<sup>82</sup> où l'improvisation et l'absence de lignes de conduite trahissaient des choix politiques (de fond économique). L'idée de culture est devenue confuse, montrant dans ses rapports avec l'Etat et la société une propension à l'ostentation au détriment de la consistance<sup>83</sup>. La programmation de ces «temples» ne tenant généralement pas compte des attentes de la communauté, celle-ci a fini par s'en éloigner.

Toutefois, les années 80 n'ont pas seulement été marquées par les initiatives trompeuses ou ratées. A l'époque, un grand nombre de festivals d'art ont vu le jour et ont connu le succès, entraînant une intense circulation d'artistes et d'intellectuels à travers le pays. Parallèlement, se sont mis en place des séminaires et des cours théoriques et pratiques pour les plasticiens, avec un écho positif. Il faut de plus noter la mise en œuvre d'une formation universitaire de troisième cycle et d'études approfondies dans le domaine de l'art, plusieurs recherches notoires ayant élaboré des réflexions essentielles

---

<sup>80</sup> Ibid., p. 228 et p. 230.

<sup>81</sup> Herbert Marcuse, *Culture et société*, Paris, Les Editions de Minuit, 1980, p. 111.

<sup>82</sup> Cf. Sandra Mager, «Arte e poder- As artes plásticas diante das novas representações políticas estaduais», *Cadernos de Texto 03, Módulo*, n. 75, avr. 1983, p. I.

<sup>83</sup> Cf. Annateresa Fabris, dans un entretien, *ibid.*, p. VIII.

pour l'art brésilien. A la fin des années 80, diverses revues d'art ont vu également le jour dans le circuit universitaire, telles *Gávea*, *Revista da Escola de Comunicação e Artes da USP* et *Revista da Unesp*. Le marché éditorial s'est intéressé aux publications nationales, surtout à propos d'artistes, à un moment où diverses monographies étaient éditées. Mais c'est toujours l'aspect commercial qui primera sur la qualité, et il en ira de même pour les catalogues, abondants et ostentatoires. Bien que de valeur discutable, ces publications ont souvent joué un rôle important de divulgation de l'art dans le pays.

On ne saurait oublier que ce moment historique était perçu comme féerique. La société avait vraiment changé: ses traits formels exprimaient la logique la plus profonde du système social par sa fragmentation politique et sociale. Durant la dictature, la crainte des persécutions politiques rendait impossible le dialogue avec autrui. Vingt années de silence ne vont pas sans conséquences: elles avaient engendré la dépolitisation des masses, un sentiment de désenchantement, l'oubli — d'abord l'oubli qui exonère la conscience de ses responsabilités face à l'histoire; puis l'oubli de l'histoire tout court. L'individu avait perdu le sens même de l'histoire, et donc la capacité de préserver son passé. Il vivait dans un perpétuel présent.

Les médias ont fait passer l'idée que tout devait aller «le plus vite possible»<sup>84</sup> et qu'il ne fallait retenir que les expériences historiques les plus récentes, aidant ainsi à l'amnésie générale à l'égard du passé. Il s'est agi d'une dynamisation pathologique du temps présent, d'un véritable état d'excitation et d'attente qui a poussé la société bourgeoise à substituer à l'idée de tradition celle de célébrité,<sup>85</sup> à trouver son plaisir dans le culte de l'œuvre et dans

---

<sup>84</sup> Cf. Frederic Jameson, «Pós-modernidade e sociedade de consumo», *Novos Estudos Cebrap*, n. 12, juin 1985, p. 26.

<sup>85</sup> Cf. Donald Kuspit, *The new subjectivism. Art in the 80s*, Michigan, Da Capo Press, Inc., 1993, p. xx.

l'expérience de son aura, dans le fétichisme qu'on tant décrié Benjamin et Adorno. «Seule cette aura peut produire “le plaisir esthétique” dans le caractère narcissique du désordre qui ressort de ce mépris.»<sup>86</sup> Ce sont l'absence du privé dans les manifestations et la dévaluation de l'identité personnelle du sujet dans ses expériences qui l'ont poussé à chercher dans l'espace public son articulation avec le monde, et ainsi à se perpétuer. Le souci de la célébrité, que Kuspit a conçue comme une manière de palier ce manque d'identité personnelle, a amené les artistes des années 80, plus que dans les décennies précédentes, à s'attacher de façon compulsive et fétichiste à leur réputation. Ils ont trouvé dans le narcissisme de la réputation publique et institutionnalisée le moyen de résoudre le problème de leur identité et de leur immortalité.

De nombreux artistes brésiliens ont été confrontés à cette problématique, qu'ils ont d'abord essayé d'aborder, au début de leur vie artistique, en formant des groupes, des clans, selon leurs tendances et leur idéologie, plutôt qu'en s'associant à raison sociale. C'était une façon sans doute plus facile de s'introduire dans l'espace public. Une fois que le groupe était reconnu, il s'agissait pour chacun de se distinguer individuellement dans la quête d'un renom personnel, comme l'ont fait Leonilson avec *Geração 80* et Nuno Ramos avec *Casa 7*. D'autres artistes, après avoir acquis de l'indépendance, surtout à partir de 1985, se sont risqués seuls dans le circuit institutionnalisé. Cette obstination à rechercher la célébrité a été pour eux en même temps un piège institutionnel, auquel ils n'ont pas réussi à échapper. L'art s'est nourri de plus en plus d'une théorie institutionnelle qui définissait son statut. Les mouvements *Geração 80* et *Casa 7*, pour ne citer qu'eux,

---

<sup>86</sup> Benjamin Buchloh, «Figures of authority...», op. cit. p. 59. Dans cette citation, Buchloh mentionne de manière méprisante la société bourgeoise qui fétichise l'œuvre et l'artiste.

s'étant ainsi structurés autour de groupes de critiques bénéficiant d'un important appui institutionnel.

C'est aussi le moment où la multiplication des médias a ouvert des voies alternatives à la création d'images, en suggérant aux artistes toute une diversité de langages. La plupart d'entre eux se sont appropriés ces images, en général sans adopter une attitude critique ou suffisamment réflexive sur leur origine, leurs articulations et leur rôle dans le contexte artistique et historique. Par ailleurs, l'appropriation de propositions importées surtout d'Italie, d'Allemagne et des Etats-Unis sans être en condition de réfléchir à ces expériences a produit une peinture qui se satisfaisait en tant que telle, relevant d'un jeu d'images qui n'aspirait qu'au savoir pictural et excluant toute autre discipline, comme l'a noté Ricardo Basbaum.<sup>87</sup>

Suivant cet auteur,<sup>88</sup> ce type d'images a entraîné le regard du spectateur vers une perception générale ne trouvant aucun élément auquel se raccrocher pour une analyse plus fine. Leur «neutralité» est ici un aspect important, dans la mesure où elle tend à en effacer la signification profonde et a constitué l'enjeu principal du climat philosophique et artistique de l'époque. D'après Oliva, la trans-avant-garde a ainsi traduit:

«[...] une position nomade ne respectant aucun engagement définitif, n'ayant aucune éthique privilégiée, si ce n'est celle consistant à suivre les diktats d'une température mentale et matérielle en synchronie avec l'instantanéité de l'œuvre.»<sup>89</sup>

---

<sup>87</sup> Dans ce sens, il convient d'insister sur la position critique de l'expérience, de la transformation du soi, de l'identité, tant occultée à l'époque actuelle. L'exclusion de l'appui d'autres disciplines ne serait donc pas, à notre avis, le chemin idéal. L'interconnexion des connaissances et expériences est selon nous toujours valable et nécessaire pour mettre en évidence les rapports vitaux de l'expérience primordiale de l'art lui-même et de ses objets.

<sup>88</sup> Ricardo Basbaum, «Pintura dos anos 80: algumas observações críticas», *Gávea, Revista de História da Arte e Arquitetura*, n. 6, décembre 1988, p. 40.

<sup>89</sup> Achille Bonito Oliva, *The Italian Trans-avant-garde*, Milano, Giancarlo Politi Editore, 1983, p. 91.

Tous ces principes ont accentué l'absence marquante de partialité, de discrimination et de critique. Au début des années 80, après l'art plus cérébral de la décennie précédente, qu'il s'agisse d'art conceptuel, d'installations, de performances, d'art-vidéo, et alors qu'aucun système d'idées ne permettait de définir l'art, les idées qu'a répandues Oliva ont été prises d'assaut au Brésil, qui a connu alors une véritable renaissance de la peinture, dans un climat d'optimisme allant jusqu'à l'extase. Une nouvelle conception de ce genre artistique, fondée sur ses propositions s'est répandue comme une traînée de poudre, surtout à Rio et São Paulo, par l'intermédiaire des groupes *Geração 80* et *Casa 7* respectivement, tous deux composés de jeunes artistes<sup>90</sup>. L'enjeu principal était le retour du plaisir de la peinture, de sa matérialité, et la réapparition des supports conventionnels. Un retour qu'il convenait de faire valoir en l'absence d'une véritable tradition picturale au Brésil. L'essentiel était de pouvoir retrouver la jouissance, la liberté de l'acte de peindre. Roberto Pontual, l'un des critiques d'art qui ont pris en charge la diffusion du travail et des idées de *Geração 80*, a parlé à ce sujet du

« [...] passage de l'impersonnel au personnel [...]. Le langage finalement sorti du lit du fakir part ici à la redécouverte des délectations qu'il avait depuis longtemps refusées [...]. Donner à la discipline un schéma mental comme à la rigidité un bain de soulagement, d'aventure et de plaisir [...]. En ce moment où l'on ne parle plus d'exil, explose, explose vraiment, geração!!!»<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup> Il s'agissait de jeunes artistes qui ambitionnaient de se lancer dans le circuit international.

<sup>91</sup> Roberto Pontual, *Explode Geração!*, Rio de Janeiro, Avenir Editora, 1984, p. 16. C'est dans cet ouvrage que l'auteur a exprimé pour la première fois ses idées.

Le climat était à l'euphorie, à l'excitation existentielle, à un hédonisme vital qui allait de pair avec l'ouverture démocratique du pays et les efforts pour oublier les années de répression et de dictature. Cette revitalisation de la peinture a atteint avec force les médias, qui, pour leur part, s'ils ont contribué à la diffusion du mouvement, ont aussi banalisé sa proposition.

Le marché de l'art, selon le terme de Pontual, a commencé à se montrer «vorace»<sup>92</sup>, au sens où il a été en mesure d'absorber l'art intemporel, aussi bien en termes de peinture que de sculpture ou de photographie. Les œuvres des groupes *Geração 80* et *Casa 7* ont mis en question la nature de la peinture elle-même et non plus seulement celle de l'art; elle est partie d'un présupposé non pas sur ce qu'était de l'art, mais sur la définition de la peinture, de la nature de l'image.<sup>93</sup>

L'art brésilien de cette époque frappe par son éloignement de la réalité sociale du pays. Les artistes masquaient une fois de plus son drame et ses problèmes complexes et difficiles. Cette évidente lacune critique a touché tous les niveaux de la production artistique. «En vérité, le refus du questionnement de la problématique locale est une manière d'explicitement «l'horreur» du quotidien», souligne Aracy Amaral<sup>94</sup> dans une étude sur la décennie. Après les constats décevants de la XVIII<sup>ème</sup> Biennale de São Paulo (1985), les artistes brésiliens se sont tournés vers une nouvelle attitude plus individualiste et vers des recherches plutôt techniques, ce qui a favorisé l'apparition d'œuvres plus

---

<sup>92</sup> Ibid.

<sup>93</sup> Ricardo Basbaum, partant de la logique de Kosuth, a considéré ainsi cette opération d'ordre conceptuel: condition de peinture, ayant l'aptitude de fonctionner comme peinture. Une condition de peinture qui serait possible avec le commentaire de la peinture (un commentaire à partir d'un savoir pictural du plan, à partir des images des ambiances, une peinture qui renvoie à elle-même.) En restructurant les images et en les découpant sur le plan jusqu'à ses lignes de forces, une perception nouvelle de ce genre est née.

<sup>94</sup> Aracy Amaral, «Efervescência dos anos 80», *BR 80, Pintura Brasil, Década 80*, Instituto Cultural Itaú, São Paulo, nov. 1991, p. 29.

élaborées du point de vue physique. Il s'agissait pour eux de réhabiliter cet aspect physique, de répondre à des sollicitations plus profondes de la peinture et d'ausculter sa propre nature.

Les groupes d'artistes qui, dans les années 70, produisaient déjà de manière intense et en silence, ont eu eux aussi une importance capitale par leur interférence critique dans le circuit artistique (on peut citer *Malasartes*<sup>95</sup> et sa publication *Parte do Fogo*, et ses membres Tunga, José Resende, Antônio Dias, Cildo Meireles et Waltércio Caldas, entre autres) et leur incidence sur la création des années 80. Ces artistes ont choisi des voies diverses; si certains ont évoqué des faits de l'histoire politique et culturelle du pays, d'autres se sont tournés vers des sources étrangères pour examiner leurs interfaces avec l'art brésilien. La réflexion sur les fondements de la modernité a elle aussi donné lieu à des approches dignes d'intérêt à l'époque, la question de la «sculpture comme champ élargi»<sup>96</sup> (question déjà présente dans la décennie précédente), qui a joué un rôle important dans les nouveaux types d'installations, avec des interférences sur l'environnement qui ont interrogé le lieu fondamental de ce genre dans ce moment particulier de l'histoire récente de l'art, où «la structure devenait déterminante.»<sup>97</sup>

La situation du milieu artistique brésilien des années 80 restera précaire, et il sera confronté en permanence à la difficulté de survivre. Il verra

---

<sup>95</sup> Il s'agit du même groupe de Rio déjà cité antérieurement et qui était presque le même quand il a publié *A Parte do Fogo*, sorte de journal exposant des idées critiques sur l'art et son circuit, encourageant l'art «contemporain» comme type d'art refusant l'idéologie du marché. Ses textes étaient signés par des artistes, critiques et philosophes défendant la même position idéologique.

<sup>96</sup> Cf. Rosalind Krauss, «La sculpture comme champ élargi», in: *L'originalité de l'avant-garde et d'autres mythes modernistes*, trad. de Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula, 1993, pp. 111-127.

<sup>97</sup> Ibid. p. 127.



«se confronter les canons existants et a essayé d'explorer et de répandre les opérations esthétiques rencontrées dans l'univers de l'art.»<sup>98</sup>

Cette constatation nous semble d'autant plus intéressante que l'art brésilien a constamment essayé de trouver une identité culturelle au pays, sans jamais y parvenir pleinement.

Dans le temps et l'espace historiquement déterminés des années 80, l'art des avant-gardes brésiliennes a précisément manqué de cet aspect critique. La poursuite de l'identité brésilienne était loin des préoccupations artistiques de l'époque.

L'art n'était plus conçu comme la sédimentation de l'expérience de transformation de soi, mais relevait d'un processus mental momentané d'indifférence aux objets avec lesquels il était mis en relation.<sup>99</sup> L'absence de cette préoccupation majeure dans le champ de la culture explique selon nous le manque de discrimination face à la réalité, la perte de toute motivation, la passivité ou même l'apathie vis-à-vis des objets d'art devenus disponibles. L'attitude traditionnelle envers l'art propose au contraire l'expérience réflexive, ou, comme le dit Kuspit, «une prise de position critique à l'égard de l'expérience»<sup>100</sup>, semblable à celle qu'Annateresa Fabris a pu observer chez les avant-gardes au Brésil. Masquer cet aspect revient à éviter tout combat. Dans le Brésil des années 80, le manque général d'esprit critique par rapport aux faits a fait apparaître les artistes comme n'ayant aucune conscience de leur rôle politique et historique.

---

<sup>98</sup> Agnaldo Farias, «Breve roteiro para um panorama completo: a produção contemporânea (1980-1994)». *Bienal Brasil Século XX*, Fundação Bienal de São Paulo, 1994, p. 427.

<sup>99</sup> Cf. Donald Kuspit, *The new subjectivism...*, op. cit.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 528.

Durant cette période, les esprits étaient plutôt portés sur le pastiche ou le commentaire sous l'effet de la dissipation des traditions, de l'effondrement général des utopies, tandis qu'une instabilité politique et économique apparemment sans fin touchait le pays et que disparaissait toute assurance intellectuelle quant à l'action et la situation de l'homme dans le monde. Frederic Jameson, qui a approfondi cette réflexion, insiste lui aussi sur l'absence d'esprit critique fort vis-à-vis des faits, cause à ses yeux de l'indéfinition des conduites et de la pensée humaines. La référence aux modèles existants a marqué une préférence visible pour le «pastiche», au lieu de la «parodie» de l'époque précédente. Le pastiche est considéré comme une parodie neutre, lacunaire, sans humeur et sans humour, comme l'a bien montré Frederic Jameson, qui appréhende le passé comme une référence indépassable. Au contraire, la parodie, par son sens de l'ironie, est toujours une forme de rupture avec le passé, une ironie qui lui est inhérente et qui est par nature critique. Le pastiche des années 80 a été largement soutenu par l'absence sensible d'idéaux, de croyance dans le futur. Toute tentative d'appréhender le monde s'est faite sans discernement ni jugement critique. La sensibilité est devenue plurisensorielle, se nourrissant de citations et de références. C'est peut-être là le trait le plus distinctif vis-à-vis de la modernité des avant-gardes précédentes.

L'impulsion autocritique des avant-gardes et le rejet de la disposition éthique ont ouvert de nouvelles voies à l'art en soulevant le paradoxe de sa critique institutionnelle, la vraie critique ne pouvant exister que dans la marginalité. Les constantes subventions consacrées<sup>101</sup> à récupération des formes subversives de l'art ont institutionnalisé les espaces alternatifs. Leur dispersion et l'échec de leur caractère utopique ont été conditionnées en

premier lieu, selon Foster, par l'instauration du pluralisme<sup>102</sup>. De plus, le manque de repères permettant de définir l'art contemporain est devenu un problème récurrent pour les artistes, les philosophes et les historiens de l'art, mais aussi pour les marchands d'art, les intermédiaires culturels et institutionnels, de même que pour le public. Le doute a d'une certaine façon mis les productions au goût de chacun, et le «n'importe quoi» a caractérisé fondamentalement l'art des années 80, marqué par un éclectisme notoire. Achille Bonito Oliva (critique d'art et diffuseur des idées de la trans-avant-garde italienne assez largement discuté et reconnu au Brésil à cette époque) a insisté sur le fait que «la valeur de l'éclectisme a été primordiale, au sens où il combine plusieurs niveaux culturels»<sup>103</sup>. Et Donald Kuspit a perçu le manque d'identité de l'art des années 80 comme le symptôme d'une apathie de masse, qui semble bien avoir été une réalité au Brésil, ajoutant que le pluralisme a été lui aussi facteur d'occultation de ce problème d'identité:

«J'identifie l'occultation du problème de l'identité à ce que demande le pluralisme [...] Le pluralisme n'est pas le signe d'une nouvelle présence dans l'art; il signifie la perte de la force signifiante de la motivation.»

Cet éclectisme n'est pas un fait récent dans la culture. En 1955, Lionel Trilling regrettait déjà la «légitimation du subversif» en une universalité pluraliste et, en 1964, Herbert Marcuse avait condamné le nouveau pluralisme en tant que nouvelle forme de totalitarisme. Et Foster écrit à ce propos:

---

<sup>101</sup> Rainer Rochlitz a développé à ce propos une réflexion essentielle, in: *Subversion et Subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Editions Gallimard, 1994.

<sup>102</sup> Hal Foster, *Recodificação. Arte, espetáculo, política cultural*, trad. de Duda Machado, São Paulo, Casa Editorial Paulista Ltda. 1996, p. 35.

<sup>103</sup> Achille Bonito Oliva, in: Ricardo Basbaum, «Pintura dos anos 80: algumas observações críticas», op. cit. p. 43.

«L'art devient non plus une arène de dialogue dialectique, mais des intérêts investis, des sectes permises: au lieu de la culture, nous avons des cultes. Le résultat est une excentricité qui conduit, dans l'art comme dans la politique, à un nouveau conformisme: le pluralisme comme institution.»<sup>104</sup>

Dans un essai plus récent Foster note que la diffusion de ce phénomène a toujours été légitimée dans un cadre institutionnel<sup>105</sup>, tel, au Brésil, celui des Biennales de São Paulo.

Dans son étude sur le phénomène du culturel,<sup>106</sup> Marc Jimenez rejoint les idées de Foster et de Kuspit quand il souligne que tant par la massification institutionnelle que par la démission de l'attitude critique, l'art s'est transformé en un élément de manœuvre ingénieuse pour un circuit de l'art mercantiliste, largement médiatisé dans le champ de la culture.

*La grande toile*, qui a été présentée à la XVIII<sup>ème</sup> Biennale de São Paulo et qui visait à questionner la peinture développée au Brésil au début de cette décennie, a représenté un moment crucial pour la réflexion sur la production existante. On a pu alors constater la grande homogénéité de celle-ci, c'est-à-dire, d'une manière générale, le manque évident de travail réflexif quant aux mouvements se situant à son origine et venus de l'étranger, et qui n'avaient jamais été repensés dans ce contexte brésilien historique. L'absence de cette révision a largement servi le retour aveugle à la peinture abstraite comme genre tout à fait approprié aux demandes du circuit. L'acceptation

---

<sup>104</sup> Hal Foster, *Arte, espetáculo, política cultural...* op. cit. p. 36.

<sup>105</sup> Le pouvoir institutionnel des années 80 s'est accru de telle façon que, comme l'a signalé Foster dans cette autre étude, il devient lui-même le spectacle, «celui qui récolte le capital culturel, et c'est le conservateur-metteur en scène qui devient la star.», in: Hal Foster, «L'artiste comme ethnographe ou la fin de l'histoire, signifie-t-elle le retour à l'anthropologie »?, *Face à l'Histoire-1933-1996*, Flammarion / Centre Georges Pompidou, 1996, p. 504.

précoce et imprudente des artistes (surtout des jeunes) de la part des institutions a procédé de la même avidité que celle qui animait un marché encore précaire, paramètres flous et mal définis.

Comme on l'a vu, l'art pictural du début des années 80 s'est préoccupé en priorité du statut des images, qui, si elles n'ont pas été canoniques, ont été sans aucun doute fondées par des canons. La diversité de leur tradition et de leur origine culturelle et le pluralisme de leur emploi ont enrichi les recherches et les opérations esthétiques. C'était le temps des convergences, des entrecroisements, de l'incorporation des multiples cheminements d'artistes d'autres époques et d'autres espaces: une sorte de Babel culturelle. Il convient cependant de mettre l'accent sur le caractère neutre de ces images de récupération, semblables à des pastiches d'images originelles s'inscrivant dans un processus narratif que Peter Bürger a qualifié de «prose de la modernité»<sup>107</sup>.

De nombreux intellectuels et critiques brésiliens proches des arts plastiques ont évoqué cette époque, des années 80, qu'ils ont assimilée à «la tragédie de l'histoire»<sup>108</sup>, à «l'époque de l'inconscience idéologique»<sup>109</sup>, du «moment du manque de courage des confrontations»<sup>110</sup>. Ces assertions renvoient à la désillusion effective et au malaise généralisé liés à la situation

---

<sup>106</sup> Cf. Marc Jimenez, *La critique, crise de l'art ou consensus du culturel?*, Paris, Editions Klincksieck, Coll. D'Esthétique, 1995, p. 12.

<sup>107</sup> Peter Bürger, *La prose de la modernité*, trad. préfacé par Marc Jimenez, Paris, Editions Klincksieck, Coll. D'Esthétique, 1995.

<sup>108</sup> Luiz Renato Martins (rédacteur en chef de la rubrique de culturelle du journal *Folha de São Paulo*), dans un entretien avec l'auteur à São Paulo, le 30 / 7 / 1997.

<sup>109</sup> Luiz Renato Martins, dans un entretien avec l'auteur à São Paulo, le 30 / 7 / 1997.

<sup>110</sup> Ricardo Basbaum (plasticien et chercheur en l'art), dans un entretien avec l'auteur à Rio de Janeiro, le 8 / 7 / 1997.

historique du Brésil des années 80, et qui ont touché les champs politique, économique et social, comme l'a nettement traduit le domaine de la culture.

Cette situation de crise a sans cesse posé la question des rapports entre art et politique, et de l'impossibilité d'y échapper. L'art brésilien de cette époque s'est essayé à quelques astuces tactiques: le choix préférentiel des supports traditionnels, le retour nostalgique au passé et surtout le refus de l'optique critique. Mais pour bien comprendre la signification des discours liés à une certaine situation historique, il faut, à notre avis, les replacer dans ces espaces et ces temps historiques, «sans prétendre à des validités indéterminées.»<sup>111</sup> Il apparaît clairement que le climat de l'époque étudiée ici était à l'autoritarisme fort, qui, comme l'a noté Buchloh, portait la promesse d'une solution secrète à la crise du capitalisme. Cette situation universelle s'est traduite au Brésil par une transition entre le pouvoir militaire et le pouvoir civil (encore élitiste), par la dépolitisation des masses et un discours médiatique tourné vers le développement et contrastant avec la misère de la population. Mais il convient d'être très attentif à tout ce qui se trouve à l'arrière-plan des discours esthétiques d'une époque pour pouvoir démasquer les dissimulations subreptices qui cachent l'oppression politique et économique, en l'occurrence derrière la façade d'allégories rétrospectives qui seront intériorisées par l'art et ses discours. La compréhension du monde contemporain est indispensable quelque soient le domaine et le lieu choisis pour l'analyse. L'histoire se fait toujours au travers «*du jugement et du choix*», comme l'a souligné Giulio Argan<sup>112</sup>. En ce sens il s'avère toujours nécessaire de saisir les valeurs intrinsèques des objets d'étude, leurs projections et la pensée axiologique qui les sous-tend.

---

<sup>111</sup> Annateresa Fabris, «Modernidade e Vanguarda: o caso brasileiro», op. cit., pp. 9-10.

<sup>112</sup> Cf. Giulio Carlo Argan, «History and Antihistory», *Flash Art*, n. 125, décembre. janvier, 1986, p. 54.

«Le lieu de la transformation artistique est le même que celui de la transformation politique»<sup>113</sup>, note Foster, et le contexte du Brésil des années 80 révèle un monde d'insuccès historique, où l'absence chez les individus d'usage personnel des objets et d'expériences réelles de la culture a abouti à un climat prononcé de mélancolie, de désenchantement et d'indifférence, mais aussi à son occultation par l'euphorie et les pastiches célébrés au sein de la production artistique et culturelle.

---

<sup>113</sup> Hal Foster, «L'artiste comme ethnographe», op. cit., p. 449.

## **II. Questions de cartographie**



## 1. Information et critique

*«La critique, et d'une certaine manière la presse elle-même, est aujourd'hui une extension du marché de l'art. Cela ne veut pas dire que le critique soit malhonnête, mais ce sont les circonstances qui l'obligent à se contenter d'accompagner ce qui se passe dans les galeries, dans les musées.»<sup>114</sup>*

Frederico Morais

Si la critique d'art consiste à donner sur les œuvres, comme le considérait Baudelaire, un point de vue «partial, passionné et politique», le critique, souligne Coblenz, «traduit ce qu'il a ressenti, la façon dont il a été affecté.»<sup>115</sup> Mais cette voie a ses limites. On ne saurait oublier que le rôle du critique d'art a été, depuis son institutionnalisation, «d'accompagner de ses commentaires — présenter, soutenir ou vitupérer — tel artiste ou telle exposition, et sera maintenant le chaînon indispensable à la mise en circulation des œuvres.»<sup>116</sup> De ce point de vue, il lui faut affirmer sa partialité à l'égard des œuvres d'un artiste ou d'un groupe d'artistes et exposer publiquement ses positions et ses choix.

---

<sup>114</sup> Frederico Morais, «A arte em busca de definições», table-ronde qui s'est tenue lors de l'ouverture de l'événement «L'art à portes ouvertes», à Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, le 28 / 6 / 1998, p. 7 («L'art en quête de définitions»).

<sup>115</sup> Françoise Coblenz, «Une critique partielle, passionnée, politique: Baudelaire», in: Dominique Chateau (sous la direction de), *A propos de «La critique»*, Paris, Editions L'Harmattan, 1995, p. 274.

<sup>116</sup> Anne Cauquelin, *L'art contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. «Que sais-je?», 1992, p. 24.

Cauquelin rappelle que, au XIX<sup>ème</sup> siècle, le critique d'art est devenu un professionnel de la *médiation auprès d'un public plus large* (englobant celui des amateurs d'art et des simples curieux), et sa tâche principale de «fabriquer» l'opinion et de contribuer à la construction d'une certaine image de l'art, de l'artiste, de l'œuvre «en général» — et de tel artiste ou groupe d'artistes en particulier, auquel il se sera davantage identifié<sup>117</sup>. Ces observations viennent rappeler que la critique ne peut exister que dans un réseau public et institutionnalisé.

Frederico Morais, originaire de la région de Minas Gerais, est l'un des critiques d'art brésiliens les plus renommés de ces trois dernières décennies.

Après avoir débuté dans la *Revista de Cinema (Revue de Cinéma)* de Belo Horizonte, il a ensuite tenu des rubriques culturelles dans d'autres périodiques de l'Etat de Minas Gerais, puis, au cours des années 60, signé des articles sur l'art du journal *Estado de Minas*<sup>118</sup> (*l'Etat de Minas*). Il a connu à Belo Horizonte un début de carrière intense, non seulement comme journaliste, mais également comme professeur d'histoire de l'art.<sup>119</sup>

A cette époque, il s'est élevé contre la dérive commerciale du travail du peintre Alberto da Veiga Guignard,<sup>120</sup> fait qui dévoile déjà sa vision critique et son engagement politique. Pendant la décennie 60-70, son activité a été marquée par son combat ouvert en faveur d'une «avant-garde expérimentale». Morais rejetait le lien qu'entretenait alors l'art avec les pouvoirs publics, dont

---

<sup>117</sup> Ibid.

<sup>118</sup> Dans ce quotidien il a élaboré d'importants reportages sur les arts plastiques.

<sup>119</sup> Cf. à ce propos Marília Andrés Ribeiro, *As neovanguardas de Belo Horizonte nos anos 60*, São Paulo, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1995, th., p. 147. (*Les néo-avant-gardes de Belo Horizonte dans les années 60*).

<sup>120</sup> Alberto da Veiga Guignard est un peintre originaire de Rio de Janeiro qui a étudié à Munich. Mais sa carrière, qui s'est déroulée à Rio, a bénéficié d'une importante reconnaissance dans le monde de l'art brésilien. Une Fondation Guignard a été créée au sein du musée Casa Guignard, à Ouro Preto (Minas Gerais).

les subventions dévitalisaient à ses yeux le mouvement artistique. D'après Ribeiro<sup>121</sup>, Morais a ensuite abandonné cette position radicale vis-à-vis des avant-gardes et souligné la particularité «expérimentale» et «comportementale» dans ses ouvrages et activités critiques des années 70, parlant à ce propos d'émergence d'un art collectif, d'engagement total de l'artiste vis-à-vis du public et de retour d'une nouvelle figuration s'appuyant sur un réalisme critique lié aux problèmes concrets de l'homme urbain. Rappelons son adhésion des principes du Nouveau Réalisme français, qui déclenchera une nouvelle sensibilité qu'a bien analysée Frederico Morais et dont Pierre Restany dira: «une expression nouvelle, multiforme, pluridimensionnelle se profile à l'horizon de la modernité».<sup>122</sup> Et Morais a su appréhender cette émergence à travers l'étude de la relation entre art et production industrielle, une relation centrale dans le souci de Restany d'étudier de «nouvelles approches perceptives du réel».<sup>123</sup>

La pensée du critique brésilien s'appuie sur les idées de Michel Ragon, qui lui-même a trouvé ses sources dans le XIX<sup>ème</sup> siècle de Louis Edmond Duranty, Emile Zola et Félix Fénéon. Le principe directeur du travail de Morais, note Ribeiro, était une critique militante faisant la lecture du travail artistique à travers le langage écrit et qui participe du mouvement de l'art lui-même: par catalyse des tendances, promotion des événements, rédaction de manifestes et incitation à la création.<sup>124</sup> Ragon considérait que le texte critique devait être élaboré dans un esprit d'invention artistique, comme une création de deuxième degré, et servir de compagnon et de stimulant à l'artiste dans son processus de travail.

---

<sup>121</sup> Marília Andrés Ribeiro, *As neovanguardas*, op. cit.

<sup>122</sup> Pierre Restany, *60 / 90. Trente Ans de Nouveau Réalisme*, Paris, La Différence, 1990, p. 31.

<sup>123</sup> Ibid.

<sup>124</sup> Cf. Marília Andrés Ribeiro, *As neovanguardas*, op. cit.

L'héritage de Michel Ragon concernant la nouvelle critique apparaît clairement dans la production de Frederico Morais, surtout dans les années 70, où il fera l'apologie d'une critique inventive. Il publiera à cette époque quelques livres qui vont nourrir la réflexion sur les nouvelles expérimentations liées à la modification des supports et aux transformations de l'objet artistique et définira les nouveaux rapports à l'œuvre d'art que ces expérimentations exigeaient. Dans son article *O corpo é o motor da obra*,<sup>125</sup> (*Le corps est le moteur de l'œuvre*), Morais développe plusieurs aspects de ces changements. L'artiste, dira-t-il, n'est plus simplement l'auteur d'œuvres mais quelqu'un qui propose des situations artistiques. Dans ce texte, il explore largement l'idée d'une fusion entre l'art et la vie, comme dans son livre, paru en 1975, *Artes Plásticas: a crise da hora atual*<sup>126</sup> (*Les Arts Plastiques: la crise actuelle*). Dans ces écrits, il annonce par ailleurs la défaillance de la critique d'art et l'explique par la perte de critères de jugement artistique, souhaitant voir la critique devenir acte de création et le critique artiste:

«Quand j'affirme aujourd'hui, sans aucune crainte, que je suis un artiste, je ne demande pas un «statut». Je suis arrivé là précisément parce que, comme critique, je ne me suis pas limité à regarder les œuvres à distance [...]. Pour moi la critique est un acte militant, d'un engagement total.»<sup>127</sup>

Dans l'éclairage qu'il a apporté sur divers aspects de l'art contemporain, Frederico Morais a fait preuve d'une véritable préoccupation didactique. Il s'est soucié de développer la création et de l'encourager dans ses

---

<sup>125</sup> Frederico Morais, «O corpo é o motor da obra», in: *Arte em Revista*, n. 7. Texte publié originellement dans la revue *Vozes*, jan. / fév. 1970

<sup>126</sup> Frederico Morais, *Artes Plásticas: a crise da hora atual*, Rio de Janeiro, Edições Paz e Terra, 1975.

<sup>127</sup> Ibid.

*Dimanches de création* (1971), organisés dans les jardins du Musée d'Art Moderne de Rio de Janeiro (MAM – RJ). Cette initiative visait à réagir contre la consommation de «gadgets» artistiques et à proposer une consommation créative.

Une autre ouvrage, *Artes Plásticas na América Latina: do transe ao transitório*<sup>128</sup> (*Arts plastiques en Amérique Latine: de la transe au transitoire*) a eu son importance à l'époque (1979). Il y attire l'attention sur les questions de dépendance politique et culturelle de l'Amérique Latine vis-à-vis des régions culturellement plus développées et, surtout, il a aidé à travers cet ouvrage à la formation d'une conscience commune à ce continent, à la création de nouveaux espaces pour l'art, à ouvrir la voie à des langages émergents. De plus, il y propose une critique radicale «de chacune des composantes du système de l'art et de la manière dont elles sont liées entre elles et à la société»<sup>129</sup>, seul moyen selon lui de libérer l'art latino-américain de sa dépendance et, en même temps, d'amplifier son champ d'action comme instrument de la conscience révolutionnaire.<sup>130</sup>

Frederico Morais se rapproche en ce sens des préoccupations de Ferreira Gullar, critique d'art important durant la décennie 60-70<sup>131</sup> et qui été réédité dans les années 70, dont la défense d'un art national distinct des avant-

---

<sup>128</sup> Frederico Morais, *Artes Plásticas na América Latina: do transe ao transitório*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S. A., 1979.

<sup>129</sup> Ibid.

<sup>130</sup> Ibid.

<sup>131</sup> Né à Rio de Janeiro, le poète José Ribamar Ferreira Gullar a été l'un des principaux théoriciens du groupe néoconcret qui voulait opposer la notion de subjectivité au privilège de l'objectivité concrète, mais il a milité dans ce mouvement à travers une action marginale et non guidée par un projet de transformation sociale, comme l'a souligné Ronaldo Brito, in: *Neoconcretismo, Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*, Rio de Janeiro, Funarte / Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985, p. 55. (*Néoconcrétisme, sommet et rupture du projet constructiviste brésilien*). Gullar a été également une figure importante par sa lutte pour la protection de la culture nationale en lien avec les organisations populaires; il s'est battu aussi pour la préservation du caractère singulier de la culture

gardes internationales est toujours d'actualité. Gullar, en effet, était préoccupé par la perspective de sa dépendance, à l'égard de modèles étrangers transplantés dans la culture du pays et par l'absence de sens critique à propos de cette assimilation:

«Un autre aspect auquel j'aimerais faire référence est le caractère différent que prennent les idées européennes quand elles sont transplantées dans un milieu plus retardé, qui a peu à voir avec celui où elles sont nées.»<sup>132</sup>

Mais Morais suivra son propre chemin dans le soutien aux avant-gardes. Dans ses publications, son engagement se tourne vers deux buts principaux: d'une part, stimuler le spectateur et la critique d'art dans le sens de l'adaptation du statut de participants des œuvres; d'autre part, diffuser une conscience politique latino-américaine plus solide, par une internationalisation de plus en plus large de la culture. L'importance de tels desseins ne pouvait être niée en ce moment historique des années 70 au Brésil.

Cependant, si les analyses qu'a publiées à l'époque ce critique d'art dans des articles et des livres ont systématisé les arguments en faveur de l'art contemporain au Brésil, elles n'ont pas examiné leurs articulations avec le contexte productif, artistique et théorique. Ses projets se sont restreints à une situation spécifique à la culture sans parvenir à interférer véritablement dans le processus culturel.

Quoi qu'il en soit, c'est dans *Artes Plásticas: a crise da hora atual* (1975), que se manifeste le mieux l'acuité critique de Morais, qui y dresse des constats ponctuels sur le «boom» du marché de l'art brésilien de 1972 pour

---

brésilienne et contre la tendance dominante à son universalisation (notamment dans son ouvrage *Cultura posta em questão*, de 1965. *La culture mise en question*).

souligner que, au contraire de ce que l'on pouvait supposer, la qualité de l'art du pays ne s'est pas développée dans les mêmes proportions: «[...] la rénovation et la croissance du marché de l'art ne se sont pas accompagnées d'une pareille rénovation et croissance de l'art brésilien.»<sup>133</sup>

Dans la conclusion de cet ouvrage, il laissera en suspens une série de questions importantes:

«Quelques questions finales: le progrès d'un seul des éléments, c'est-à-dire celui du marché de l'art, sera-t-il intéressant pour le système de l'art? L'art pourra-t-il vivre et le marché de l'art survivra-t-il sans l'activité de laboratoire de l'avant-garde, c'est-à-dire sans aucun renouvellement des valeurs? L'art pourra-t-il se maintenir vivant sans l'activité théorique et culturelle de la critique, qui, ces derniers temps, se réduit à une dilution de l'idéologie officielle ou du marché de l'art? La critique pourra-t-elle se développer sans qu'il y ait liberté de dialogue? Et le public pourra-t-il continuer à être marginalisé du processus de création de l'art brésilien?»<sup>134</sup>

Ce questionnement de 1975 laisse entrevoir un cheminement critique d'un incontestable intérêt. Morais a touché aux problématiques essentielles pour la critique d'art brésilienne: la signification historique du marché de l'art contemporain, la question du «renouvellement des valeurs», le poids de l'activité théorique et culturelle et de sa dépendance à l'égard de l'idéologie marchande et officielle, et enfin la portée du dialogue. Ces questions sont aujourd'hui indispensables pour réfléchir sur l'art. Morais a su les délimiter

---

<sup>132</sup> Ferreira Gullar, *Vanguarda e subdesenvolvimento Ensaio sobre arte*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1978, 2<sup>ème</sup> édition, p.143. La première édition est parue en 1969.

<sup>133</sup> Frederico Morais, *Artes Plásticas: a crise da hora atual*, op. cit., p. 115.

<sup>134</sup> Ibid.

avec précision, tout en manifestant une grande perspicacité vis-à-vis des principaux enjeux de la critique des dernières décennies.

Néanmoins, l'observation minutieuse de son activité de critique d'art durant la décennie suivante laisse perplexe.

Dans les années 80, Frederico Morais publia plusieurs livres d'art, catalogues, et participa à l'élaboration d'un dictionnaire des arts plastiques des XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècles<sup>135</sup>, un ouvrage de fond didactique visant le grand public. Pendant cette période, son travail le plus marquant se constitue de nombreux textes et documents parus dans le journal *O Globo* de Rio de Janeiro, dans une rubrique placée sous sa responsabilité et conçue particulièrement pour les arts plastiques. Bertrand note à ce propos que «les médias avaient naguère dans le tiers monde le souci de servir le développement, d'éduquer le peuple et de souder en une nation des groupes hétérogènes»<sup>136</sup>, et l'on peut dire que la production journalistique de Morais s'est nourrie de l'idée de mener un travail didactique et de rendre l'art accessible aux lecteurs, et que, ces publications ont effectivement servi de médiation entre l'art et un large public, même si le critique a déploré la solitude de la condition et la difficulté d'écrire tous les jours un article:

«Ce que j'affirme est dû surtout au fait que les lecteurs (y compris le propre artiste) attendent du critique des certitudes. Il s'agit d'une curieuse contradiction, car l'exercice de la critique est avant tout celui du doute, du doute continu, puisque lui seul amène à la formulation des questions qui, à

---

<sup>135</sup> *Panorama das Artes Plásticas - Séculos XIX e XX*, São Paulo, Instituto Itaú, 1989.

<sup>136</sup> Cf. Claude-Jean Bertrand, *La déontologie des médias*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection «Que sais-je?», 1997.



leur tour, entraînent la formulation de nouvelles questions et de nouveaux doutes.»<sup>137</sup>

Dans une lettre adressée à Mário Pedrosa et qu'il a publiée dans ce même ouvrage, et où il mentionne ce qu'il a appris de ce critique et les premières manifestations socioculturelles explicites du besoin de liberté au Brésil, Morais réitère sa vision de la critique comme devant s'identifier à une remise en question et au doute.

«Aussi graves que soient les circonstances, le critique ne doit jamais se détourner de son devoir, qui est de rendre le débat vivant, de déclencher le conflit, la contradiction, même pour chercher l'équilibre, parce que ce n'est que de cette manière qu'il peut combattre toute forme d'autoritarisme et tout pouvoir discriminatoire. Dans le cas contraire, nous serions en train de nier à l'œuvre d'art ce qu'elle a de plus particulier: sa qualité d'exercice expérimental de la liberté.»<sup>138</sup>

Toutefois, l'examen minutieux de ses écrits ultérieurs révèle l'absence de certaines des attitudes qu'il préconise, concernant notamment la nécessité de mener un débat conflictuel et contradictoire. Il a été le critique des affirmations et non du doute.

Rappelons que Walter Benjamin, pour sa part, a considéré la critique comme un art de société, ce qu'il explicite en ces termes:

---

<sup>137</sup> Frederico Morais, «A solidão do crítico», in: *Chorei em Bruges. Crônicas de amor à arte*, Rio de Janeiro, Avenir Editora Limitada, 1983, p. 105. («La solitude du critique», *J'ai pleuré à Bruges. Chroniques de l'amour de l'art*).

<sup>138</sup> Frederico Morais, «Carta a Mário Pedrosa», in: *Chorei em Bruges*, op. cit., p. 19.

«La critique consiste à feuilleter le livre de telle sorte que les quelques centaines de lecteurs (mais sont-ils tellement nombreux?) se fondent dans cette société pour y passer un bon moment. C'est ça, la critique, la seule du moins qui aiguise l'appétit du lecteur devant un livre.»<sup>139</sup>

On voit là l'ironie subtile avec laquelle Benjamin envisageait cette activité, qu'il concevait comme superflue, divertissante, mise conventionnellement au service du commerce. La critique d'art, dira-t-il par ailleurs,

«[...] n'est qu'en apparence au service du public, car en fait elle sert le commerce. Elle n'utilise aucun concept et elle n'obéit qu'à un jargon qui change d'une saison à l'autre.»<sup>140</sup>

Certains aspects de la pensée du philosophe, notamment à propos des liens entre la critique et le marché, méritent ici une analyse. On y trouve déjà le constat qu'Adorno et Horkheimer développeront plus tard que la critique d'art, de la même manière que les autres produits des médias, vise non pas les sujets mais les consommateurs, et que la variété du produit n'est qu'un faux semblant de nouveauté qui stimule la consommation.

Walter Benjamin a par ailleurs attribué une importance capitale à la question du langage. Dans son essai sur le narrateur, il associe ainsi celui-ci à

---

<sup>139</sup> Walter Benjamin, «Du nouveau sur les fleurs», *Sur L'art et la photographie*, trad. de Christophe Jouanlanne, Paris, Editions Carré, Coll. Arts & Esthétique, 1997, p. 69.

<sup>140</sup> Walter Benjamin, «Peinture et photographie. Deuxième lettre de Paris, 1936», in: *Sur l'art et la photographie*, op. cit., p. 79.

«l'image en laquelle le juste se retrouve lui-même»<sup>141</sup>, soulignant que l'expérience moderne traduit un manque de rencontre avec soi-même, une perte de «la faculté d'échanger nos expériences»<sup>142</sup>. Approfondissant sa réflexion sur le vide croissant qui rend de plus en plus difficile l'assimilation des événements extérieurs à l'expérience personnelle, c'est à propos de la domination informationnelle de la presse que sa critique des médias se montrera la plus acerbe:

«Le journal représente un des nombreux indices d'un tel amoindrissement. Si la presse avait eu pour dessein de permettre au lecteur d'incorporer à sa propre expérience les informations qu'elle lui fournit, elle serait loin du compte. Mais c'est tout au contraire ce qu'elle veut, et qu'elle obtient. Son propos est de présenter les événements de telle sorte qu'ils ne puissent pas pénétrer dans le domaine où ils concerneraient l'expérience du lecteur. Les principes de l'information journalistique (nouveauté, brièveté, clarté et surtout absence de toute corrélation entre les nouvelles prises une à une) contribuent à cet effet, exactement comme la mise en pages et le jargon journalistique.»<sup>143</sup>

L'analyse qu'a menée Benjamin des effets de la communication médiatique a soulevé une problématique qui continuera à traverser le XX<sup>ème</sup> siècle, non seulement autour de la presse mais qui concernera les autres types contemporains de diffusion de l'information. Il a constamment opposé la critique au commentaire, réfutant le regard de l'objectivité et de la neutralité

---

<sup>141</sup> Walter Benjamin, «Le narrateur», op. cit., p. 229.

<sup>142</sup> Ibid. p. 206.

<sup>143</sup> Walter Benjamin, «Sur quelques thèmes baudelairiens» (1939), in: *Charles Baudelaire*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1979, pp. 153 et 154.

«comme étant des mensonges, sinon l'expression tout à fait naïve d'une plate incompetence.»<sup>144</sup>

De plus en plus, la culture du XX<sup>ème</sup> siècle sera étouffée par cette communication opprimante qu'évoquait déjà Benjamin en 1939. L'individu, note quant à lui Foster, a perdu aujourd'hui le sens de l'appréhension significative du monde, conséquence de la transmission médiatisée des événements, objets et faits, les espaces de contestation et le langage ouvert au débat ayant été éclipsés au milieu de la sphère publique.<sup>145</sup>

Le succès que connaîtra Frederico Morais dans les colonnes du journal *O Globo* s'inscrit dans ce contexte. A travers cette production journalistique abondante, il s'est penché sur tous les événements artistiques qui ont marqué les années 80, non seulement à Rio de Janeiro mais aussi dans le reste du pays. Il convient d'examiner attentivement la matière de ces documents pour en identifier la nature et le rôle dans le champ de la critique.

Il s'agit généralement de textes courts et intéressants portant sur les artistes (aspects biographiques, valeur marchande des œuvres, etc.) et les expositions et événements artistiques marquants. Il publiera également divers entretiens d'artistes constitués de questions claires et accessibles au grand public.

Si les titres de ses articles mêlent séduction et poésie, se cache derrière eux l'idée de l'art comme produit de consommation. Citons-en quelques uns:

«Anna Bella, la peinture entre brouillard et brume ».<sup>146</sup>

---

<sup>144</sup> Walter Benjamin, *Sens unique*, Paris, Les Lettres Nouvelles / Maurice Nadeau, 1988, p. 205.

<sup>145</sup> Cf. Hal Foster, *Return of the real. The avant-garde at the end of the century*, Cambridge, Massachussets, London, The MIT Press, 1996, p. XV (*Retour du réel. L'avant-garde à la fin du siècle*).

<sup>146</sup> Frederico Morais, Rio de Janeiro, *O Globo*, 1 / 10 / 85.

«Lygia Pape: l'érotisation des espaces urbains, l'art à fleur de peau». <sup>147</sup>

«La sculpture de Franz Weissmann: cris et silences». <sup>148</sup>

«Exposition-hommage d'Ivan Serpa. Pour voir et apprendre». <sup>149</sup>

«Santa Rosa: l'insatiable gourmandise de vie et d'amour. Ma peinture est ma biographie». <sup>150</sup>

Ces titres révèlent le souci du critique de montrer les aspects attractifs du matériau artistique: les formes «brumeuses» de la peinture, la sensualité de la création, le caractère pédagogique de telle exposition les rapports étroits entre les sensations que procure l'art et celles du monde quotidien, tout cela présenté sur un ton en même temps lyrique et passionné.

Ces titres et les textes qui les accompagnent, tournés vers une lecture spécifique de l'art, cachent pourtant chez Morais un fétichisme de la marchandise, «le fétichisme de l'argent» <sup>151</sup>, dont parle Jean Baudrillard. Bien qu'éclairants sur le sujet présenté, ces billets courts ne disent rien de la signification des œuvres et du message des artistes, se limitant à exprimer la fascination qui peut s'en dégager et à œuvrer à leur sacralisation.

Ces caractéristiques des écrits de Frederico Morais se répètent d'un texte à l'autre. Si l'on prend l'article qu'il a consacré à l'importante exposition qui a présenté une rétrospective des œuvres de l'autrichien Franz Weissmann (qui habite Rio depuis tout jeune) en 1981 à Rio de Janeiro, on voit qu'à travers l'évocation de la biographie de l'artiste, de sa formation, de ses

---

<sup>147</sup> Frederico Morais, Rio de Janeiro, *O Globo*, 9 / 12 / 83.

<sup>148</sup> Frederico Morais, Rio de Janeiro, *O Globo*, 26 / 6 / 85.

<sup>149</sup> Frederico Morais, Rio de Janeiro, *O Globo*, 19 / 3 / 87.

<sup>150</sup> Frederico Morais, Rio de Janeiro, *O Globo*, 7 / 12 / 81.

<sup>151</sup> Cf. Jean Baudrillard, *Pour une critique de l'économie du signe*, Paris, Editions Gallimard, Coll. Tel, 1972.

principaux maîtres et sources d'inspiration, des prix obtenus et surtout du séjour qu'il a fait à l'étranger pour y poursuivre des études et se spécialiser (comme à Barcelone), c'est l'attribution à l'artiste d'un statut «supérieur», d'une distinction, qu'il vise. De plus, il s'attachera à détailler pour ses lecteurs, ce grand public anonyme, quelques anecdotes susceptibles d'attiser leur curiosité:

«L'artiste raconte que, habitant à Paris dans un appartement prêté par Krajcberg<sup>152</sup>, il a couvert les murs d'un papier noir et froissé pendant l'absence de son hôte. Il n'y avait plus un seul espace libre. A son retour, Krajcberg, surpris, a tout arraché des murs.»<sup>153</sup>

Mais au-delà de la digression consistant à familiariser le public avec le quotidien de l'artiste et à évoquer son intimité avec une autre «célébrité», c'est la figure mythique que le critique choisit de mettre en relief en invoquant son génie créateur.

Au XVIII<sup>ème</sup> siècle, la conquête de l'autonomie a signifié pour l'art la délimitation de sphères, de territoires qui revendiquaient leur émancipation: celle de l'esthétique comme discipline à part entière, comme «domaine particulier, lié à la sensibilité, qui obtenait enfin un droit de cité officiel au même titre que les diverses sciences»,<sup>154</sup> et celle de l'art comme relevant non plus de l'artisan, mais de l'artiste génial, «doué d'un talent surhumain.»<sup>155</sup>

---

<sup>152</sup> Frans Krajcberg est un artiste polonais qui réside alternativement au Brésil et en France. Son travail consiste en des installations de la nature elle-même.

<sup>153</sup> Frederico Morais, «Retrospectiva Weissmann no IAB: a redescoberta permanente do espaço», Rio de Janeiro, *O Globo*, 19 / 5 / 1981, p. 29. («Rétrospective Weissmann à l' IAB: la redécouverte permanente de l'espace»).

<sup>154</sup> Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, Paris, Editions Gallimard, Coll. Folio Essais, p. 93

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 92.

Dans son Encyclopédie, Denis Diderot a développé à propos du génie quelques réflexions marquantes, le qualifiant entre autres choses en tant que ce «qui blesse l'ordre universel [...] qui est un pur don de la nature»<sup>156</sup>. D'autre part, il y considère le goût comme découlant de l'œuvre de l'étude et du temps, tenant à la connaissance d'une multitude de règles ou établies ou supposées. Le goût, poursuit-il, «fait produire des beautés qui ne sont que de convention.»<sup>157</sup> On trouve là, malgré l'éloignement temporel deux aspects qui revêtent un poids considérable lorsqu'il s'agit d'estimer les contours actuels de la «sphère artistique»: d'une part, la vision de l'artiste en tant qu'être exceptionnel, distinct du commun des mortels — vision qui a conservé jusqu'à nos jours sa connotation fétichiste — , et, d'autre part, la conception du goût comme étant soumis aux règles et aux conventions, ce qui sera la marque de cette sphère<sup>158</sup> pendant deux siècles. Mais dans cette observation, Diderot adressait une critique subtile au pouvoir institutionnel, à l'ordre officiel et surtout à l'Académie et à ses règles en tant qu'entraves à la liberté. Paradoxalement, c'est dans ce même espace académique, hors duquel son travail n'aurait jamais eu sa propre légitimation, que Diderot a exercé le métier de critique d'art.

Il convient de rappeler que Theodor Adorno a considéré le concept de génie comme «l'ennemi potentiel des œuvres d'art»,<sup>159</sup> comme impliquant

---

<sup>156</sup> Denis Diderot, «Article génie», in: *Œuvres esthétiques de Diderot*, Paris, Classiques Garnier, 1994, p. 11.

<sup>157</sup> Ibid., p. 11.

<sup>158</sup> Le mot «sphère» prend ici, dans les termes de Marc Jimenez, une connotation de domaine circonscrit, de territoire, de refuge, dans le sens d'un isolement du réel, de la préservation à l'égard des attaques que les œuvres et les artistes pourraient diriger contre elle. Dès lors qu'elle traduit cet isolement du réel, elle devient, selon cet auteur, une instance innocente dans l'ordre social et politique établi, reposant sur l'idée d'un ensemble presque abstrait, les règles sont établies et les œuvres et les artistes légitimés ou exclus, au nom de ses propres conventions. Cf. Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, op. cit. p. 101.

<sup>159</sup> Theodor Adorno, *Théorie esthétique*, op. cit., p. 239.

l'idée que l'homme est plus important que l'œuvre, et comme convenant à la conscience bourgeoise et au mauvais goût. Le philosophe ajoute qu'il relève d'un processus de glorification d'une pure création humaine qui en occulte la finalité et par lequel le contemplateur se voit libéré de tout effort, la personnalité et la biographie de l'artiste devenant ainsi des éléments d'intérêt et d'exaltation vulgaires. L'auteur signale toutefois que le concept de génie, quand il a été mis en vogue au XVIII<sup>ème</sup> siècle, renvoyait à une attitude, presque à une disposition naturelle, comme l'évoquait Diderot. Ce n'est que plus tard, souligne Adorno, qu'il s'est mué en une idéologie accordant au génie ce que la réalité a refusé généralement aux hommes. Il faut insister sur le fait que ce fétichisme de l'artiste s'est perpétué jusqu'à nos jours dans le monde de l'art contemporain. On y reviendra.

Adorno précise un peu plus loin:

«Le concept de génie est faux parce que les œuvres ne sont pas des créatures ni les hommes des créateurs. D'où la fausseté de l'esthétique du génie [...] Dès le début, l'esthétique du génie, en déplaçant l'accent sur l'individu, bien que s'opposant également à la fausse universalité, se détourne de la société en absolutisant cet individu.»<sup>160</sup>

Ce reproche ne se restreint pas à la critique journalistique; il s'adresse à tous les types de critique promotionnelle, qu'il s'agisse dans des catalogues, des revues ou des livres d'art. Cette attitude, note Adorno, éloigne de l'œuvre d'art et de son examen minutieux. Elle détourne de la compréhension historique et d'une vision articulée des différents champs d'implication de l'art: politique, social, culturel, institutionnel. La société où opère l'artiste

---

<sup>160</sup> Ibid.



étant déconsidérée, celui-ci devient effectivement et insidieusement l'objet d'un fétichisme marqué.

Adorno nuancera cependant son propos, objectant que «si malgré tout, cet art ne peut devenir simple objet de consommation, on ne peut entretenir avec lui un rapport analogue à celui qui nous lie aux véritables biens de consommation»,<sup>161</sup> ce qui renvoie une fois de plus au fétichisme et permet de mieux comprendre les lignes de conduite de Frederico Morais dans sa production.

Dans son article sur Weissmann, le critique met ainsi en relief aussi bien les lieux institutionnels d'exposition de ses œuvres que l'identité des autres critiques qui ont écrit sur son travail:

«Les travaux de cette phase ont été exhibés à Madrid [...]. De retour au Brésil, en 1965, Weissmann a exposé ces travaux européens à la Petite Galerie de Rio et à la Galerie Grupiara de Belo Horizonte. L'exposition «carioca»<sup>162</sup> a mérité le commentaire de Mário Pedrosa.»<sup>163</sup>

Morais s'attache ici à souligner la notoriété de certaines galeries à la mode dans le Brésil des années 80 et la référence à la signature de Mário Pedrosa, dont la qualité de critique était alors considérée dans le pays comme incontestable, lui sert à légitimer l'œuvre de Weissmann.

Présentant ensuite au lecteur les œuvres du sculpteur autrichien, dans un langage accessible, Morais analyse sa production à la lumière de ses tendances artistiques:

---

<sup>161</sup> Ibid., p. 36.

<sup>162</sup> «Carioca»: qui relève de l'Etat de Rio de Janeiro.

<sup>163</sup> Frederico Morais, «Retrospectiva Weissmann...», op. cit.

«Lorsqu'il est parti du Brésil, Weissmann était un constructiviste, un rigoureux créateur de structures géométriques, classiques, et il est revenu en tant qu'artiste gothique-expressionniste, blessant de coups de poing et de bourrades la surface lisse du métal. Au Brésil, où tout est encore à faire, à travailler et à construire, il semble naturel que l'art prenne pleinement en charge sa vocation constructive, suggérant par ce moyen des mondes organisés, cristallins, transparents.»<sup>164</sup>

Pour Morais, on voit qu'il importe d'informer le public à travers des références aux courants qu'a légitimés l'histoire de l'art. Cette optique vise non seulement à fournir au lecteur-spectateur des repères, mais, en même temps à faciliter son propre travail d'analyse. Mais l'accès aux œuvres est proposé ici selon une voie globalisante opérant par classification ou étiquetage. Rappelons ici l'observation de Meyer Schapiro sur la question du style et des généralisations qui l'entourent:

«Les spécialistes ont rapidement remarqué que les traits qui constituent un style ont une qualité en commun. Ils ont tous l'air d'être marqués par l'expression de l'ensemble, ou bien, il existe un trait dominant auquel les éléments ont été adaptés.»<sup>165</sup>

Cette approche, précise Schapiro, impose une forme commune à des contextes variés, et c'est aussi sous cet angle que l'on peut appréhender le discours informationnel que tient Morais sur l'art, où tantôt le contexte d'apparition des œuvres est ignoré, tantôt celles-ci sont classées dans une tradition artistique, mais sans que leurs particularités soient identifiées. Sous

---

<sup>164</sup> Ibid.

une forme lyrique et affirmative, Morais évoque ici, à travers la «vocation constructive» (encore un label) de l'artiste, un monde se rapprochant de l'idéal, un monde «organisé, cristallin et transparent», éloigné de l'expérience sociale et politique du pays. Concevoir le Brésil comme un territoire d'avenir sert ouvertement l'idéologie du développement, comme Bertrand l'a signalé à propos du travail des médias dans le tiers monde.

Si Frederico Morais n'arrive pas à un examen minutieux des œuvres, il prône par ailleurs une lecture formelle de l'art (qui induit une attitude contemplative):

«Si l'on analyse aujourd'hui ces dessins et plaques avec plus d'attention, on perçoit qu'ils suggèrent seulement un autre type d'organisation, une tentative plus subtile d'appréhension de la lumière et, à travers elle, une structuration des espaces.»<sup>166</sup>

Dans ce texte<sup>167</sup>, l'approche contemplative se trouve renforcée par diverses références au langage de l'art qui lui assurent une légitimation: l'action-painting et Pollock, l'espace néoconcret, les allusions à Mondrian, à Tobey, aux ciels de Canaletto ou de Tiepolo (en l'occurrence à travers la caution de Pedrosa). Benjamin a souligné à ce propos que «l'unicité de l'œuvre d'art ne fait qu'une avec son intégration dans la tradition. Par ailleurs, cette tradition elle-même est sans doute quelque chose de fort vivant,

---

<sup>165</sup> Meyer Schapiro, *Style, artiste et société*, trad. de Daniel Arasse, Paris, Editions Gallimard, 1982, p. 45.

<sup>166</sup> Frederico Morais, «Retrospectiva Weissmann...», op. cit.

<sup>167</sup> On remarque ici le contraste avec les positions assumées précédemment par Morais quand il concevait «l'art comme n'étant plus qu'une situation, un événement, un processus», une perspective qui s'éloigne de la perception passive de l'objet artistique telle qu'il l'exaltera dans la plupart de ses textes des années 80, aussi bien dans la presse que dans les catalogues, les revues et les livres d'art.

d'extraordinairement changeant en soi.»<sup>168</sup> Et la tradition à laquelle Frederico Morais intègre l'œuvre n'est autre que l'histoire de l'art, et Benjamin apporte ici un éclairage sur les rapprochements que Morais cherche à établir avec l'histoire en vue d'attribuer du prestige aux œuvres qu'il prend pour thème.

Le caractère d'unicité qu'il tend à leur conférer dans ses textes renvoie directement à la notion d'aura, l'aura qui entoure tout objet sacré. «La forme originelle d'intégration de l'œuvre d'art dans la tradition se réalisait dans le culte», rappelle Benjamin à propos des cultures anciennes et du Moyen Age. Bien que sécularisée cette conception est encore actuelle. Le culte qui accompagne la sacralisation des œuvres prend dans les textes de Morais les traits de l'exaltation de l'authenticité, qui va jusqu'à la mythification de l'identité biographique de l'artiste, à travers des références à son passage dans des espaces de reconnaissance institutionnelle et à des événements ayant marqué ses apparitions publiques. Et le public auquel s'adresse le critique brésilien pourrait tout à fait correspondre à ce portrait que dresse Benjamin:

«Le spectateur s'efforce toujours de substituer par l'unicité des phénomènes dominants dans l'image du culte l'unicité empirique de l'artiste et de son activité créatrice. La substitution n'est cependant jamais intégrale.»<sup>169</sup>

On constate donc que chez Morais, l'authenticité est l'autre face du culte de l'œuvre d'art, le texte «critique» étant le lieu où il tente de dévoiler sa

---

<sup>168</sup> Walter Benjamin, «L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée», in: *Ecrits français*, op. cit., p. 145.

<sup>169</sup> «A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução», («Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit»), trad. de Lino Grünwald, São Paulo, Editora Vitor Civita, 1975, Coll. *Os Pensadores*. Cette citation se trouve en note dans l'édition portugaise, mais elle est absente de l'édition française de l'essai.

valeur d'œuvre «authentique» en voie de raréfaction sous l'horizon des illusions.

Il écrira ainsi à propos de l'artiste Ester Grinspum:

«Cette continuité de la forme se situe aussi entre le populaire et l'érudit, entre la création qui porte la signature de l'artiste et l'autre, anonyme, de l'artisan, ou même entre l'expérience de chaque jour et l'expérience plus raffinée de l'art. Ces objets d'origines si diverses réunis par Ester Grinspum dans son «musée» — la porte cochère, la machine, l'ornement Art Nouveau, la façade de maison égyptienne, le mobile de Calder, etc. — et leurs propres dessins ont la même légèreté et le même dépouillement de la forme.»<sup>170</sup>

Bien que l'œuvre de Grinspum soit ici évoquée dans ses aspects formels, rien de spécifique n'indique un éventuel rapport significatif du spectateur à l'œuvre. Ce sont là des commentaires tournant au tour de généralisations sur la production de l'artiste (continuité entre le populaire et l'érudit, expérience plus raffinée de l'art...) et exaltant son œuvre, mais qui n'exigent du même spectateur aucune expérience directe de celle-ci.

On retrouve une approche similaire dans l'article qu'il a consacré au sculpteur Joaquim Tenreiro, où il écrit:

«Peut-être Tenreiro est-il aujourd'hui encore plus économique, dépouillé et constructif qu'auparavant. Avec l'âge, il semble mieux contrôler ses impulsions baroques, qui sont quelque peu ataviques en lui et réduisent plus

---

<sup>170</sup> Frederico Morais, «A força da forma nos desenhos de Ester Grinspum», Rio de Janeiro, *O Globo*, 9 / 3 / 83. («La force de la forme dans les dessins d'Ester Grinspum»). Cet artiste originaire de Recife, au Brésil, a été l'un des participants du groupe *Como vai você, Geração 80?*, à Rio de Janeiro.

encore son vocabulaire formel et chromatique. Ce qui ressort de cette exposition, ce sont ainsi le blanc et les formes géométriques simples.»<sup>171</sup>

Le commentaire s'offre ici comme si la messe était déjà dite, proposant au lecteur des éléments qui déterminent d'avance la lecture qu'il aura à faire de l'œuvre, sans avoir besoin de découvrir autre chose que ce qui lui est présenté. Même ce qui apparaît avec le plus d'évidence dans les œuvres de Tenreiro, comme le blanc ou les formes géométriques simples, «se détache déjà», préalablement à l'expérience qu'il pourrait en faire.

A propos des caractéristiques de la société de consommation, Baudrillard soulève une remarque qui peut éclairer une telle démarche, à savoir l'universalité du fait divers dans la communication de masse: «Toute information politique, historique, culturelle est reçue sous la même forme, à la fois anodine et miraculeuse, du fait divers [...]. C'est le plus vrai que le vrai qui compte; autrement dit, le fait d'y être sans y être; autrement dit encore le *phantasme*.»<sup>172</sup> Ce constat reflète bien le manque de questionnement à l'égard des occurrences de la production artistique au sein de la constitution historique de la culture, que ce soit de la part des critiques ou du public intéressé par l'art, qui ne parvient plus à avoir une conscience claire de ce qui lui est proposé et n'essaie même plus d'y parvenir.

Dans l'information de masse, ce n'est pas la réalité qui compte mais «le vertige de la réalité», ajoute Baudrillard. Le contenu des messages, les signifiés des signes indiffèrent; l'engagement en est absent. C'est ainsi qu'il

---

<sup>171</sup> Frederico Morais, «Esculturas de Tenreiro: sólidas, honestas, puras», Rio de Janeiro, *O Globo*, 14 / 5 / 83. («Les sculptures de Tenreiro: solides, honnêtes et pures»). Tenreiro est un artiste portugais (peintre, sculpteur et designer de meubles) qui sa carrière artistique au Brésil. Il a été l'un des fondateurs du groupe Bernardelli à Rio (1931-1940), composé d'artistes modernistes mais tournés en même temps vers la remise en valeur des techniques traditionnelles.

définit le nouveau rapport que les médias ont établi avec le réel: «La relation du consommateur au monde réel, à la politique, à l'histoire, à la culture, n'est pas non plus celle de l'intérêt, de l'investissement, de la responsabilité engagée — ce n'est pas non plus celle de l'indifférence totale: c'est celle de la curiosité.»<sup>173</sup>

L'analyse lucide de cet auteur jette un certain éclairage sur les écrits de Frederico Morais, du moins sur ceux connus du lecteur brésilien qui s'intéresse à l'art, tel ce passage d'un article qu'il a dédié à l'artiste Maria do Carmo Secco:

«Toute nouvelle exposition la rend tendue. Elle dit avoir peur des mots. Elle aimerait que ses dessins et peintures puissent parler d'eux-mêmes, et elle sent également qu'exposer est comme se dénuder, violer un secret. Voyez, tout est là. Usez et abusez. Mais en même temps, elle sait, elle en est convaincue, que l'art est l'unique chose qui procure l'équilibre et, dans son cas particulier, il devient presque tout dans sa vie.»<sup>174</sup>

Les secrets intimes de l'artiste, le malaise qu'elle peut ressentir vis-à-vis de l'exposition publique de ses travaux n'ont aucun rapport spécifique avec ces derniers, pas plus qu'avec les questions de fond que pourrait soulever leur analyse ou leur interprétation. En attirant la curiosité du public sur des traits de caractère de l'artiste, le critique l'invite directement à participer de cette substitution de la «cérémonie du culte», rendu jadis à l'œuvre d'art dont parle Benjamin.

---

<sup>172</sup> Jean Baudrillard, *La société de consommation*, Paris, Editions Denoël, 1970, p. 31.

<sup>173</sup> Ibid., p. 32.

<sup>174</sup> Frederico Morais, «Maria do Carmo Secco, mesmos temas, maior sutileza: casa, corpo», Rio de Janeiro, *O Globo*, 15 / 8 / 1983, p. 20. («Maria do Carmo Secco, les mêmes thèmes, une plus grande

Cette façon de «placer» l'artiste, c'est-à-dire de faire sa promotion, est étroitement liée à celle dont il s'insère dans le marché et est reconnu par le «monde de l'art». Et le présenter de la sorte est aussi pour le critique une façon de se faire connaître lui-même: il a besoin de cette reconnaissance publique, car note Cauquelin, «le critique médiateur doit se montrer pour exister.»<sup>175</sup> Et beaucoup de ce qui est vu aujourd'hui comme une critique d'art se résume en fait à un simple travail apologétique, à un discours qui renonce à toute réflexion analytique ou contestataire. Au sein de la culture capitaliste et de ses valeurs de possession et de gratification, la critique promotionnelle constitue, selon Kuspit, une manière de faire de la culture gratifiante, une manière superficielle et confuse qui permet à la culture d'être accessible sous une forme astucieuse et par manque d'approfondissement de la pensée<sup>176</sup>. Kuspit ajoute que la critique promotionnelle est plus un objet de croyance qu'un objet de la pensée, qu'elle ne s'interroge jamais sur ses propres présupposés.<sup>177</sup> On peut dire ainsi que dans les écrits de Morais les œuvres sont perçues sous l'angle d'une croyance collective, anonyme et homogénéisée d'une contemplation en même temps virtuelle et passive.

Concernant la crise de la critique d'art contemporaine et de la critique esthétique, Marc Jimenez la rapporte à l'absence de questionnement de la

---

subtilité: la maison, le corps»). Cette artiste est originaire de Ribeirão Preto, dans l'Etat de São Paulo. Sa production a alterné peinture et œuvres multimédia.

<sup>175</sup> Cf. Anne Cauquelin, *L'art contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. «Que sais-je?», 1992, p. 25.

<sup>176</sup> Donald Kuspit, *The new subjectivism*, op. cit., p. 479.

<sup>177</sup> Il peut être mentionné comme exemple le titre «Le principal artiste américain de ce dernier quart de siècle» que Peter Schjeldahl en 1994 a attribué à Bruce Nauman à propos de la plus exhaustive exposition de l'œuvre. Selon l'étude de Beatrice von Bismarck, la critique d'art lui décerna le titre de «superstar, de génie, de quintessence de l'artiste contemporain»; elle révisa les critiques antérieures et souligna l'enthousiasme suscité par l'exposition. Bismarck souligne ici la réactivation par la critique de la popularité de l'artiste qui avait connu un certain déclin quelques années auparavant. Bismarck signale aussi la célébration de l'œuvre comme de la personne de l'artiste, en recourant aux attributs mythiques d'un héros, in: Béatrice von Bismarck, «En quête du héros: la construction de Bruce



fonction qu'elles assument à l'intérieur du système de promotion culturelle, où «elles se condamnent d'elles-mêmes à un rôle de «faire-valoir», limité à la célébration et l'apologie des œuvres par le seul fait qu'elles les prennent en charge.»<sup>178</sup>

Quant au caractère d'exaltation de la critique d'art, qu'évoquent également Cauquelin et Kuspit, cet auteur y voit un phénomène qui se manifeste aujourd'hui à l'échelle élargie de la démocratisation culturelle. A un moment où sévit une évidente crise politique, éthique et esthétique attribuée à la débâcle des idéologies, on devrait pouvoir observer, souligne Jimenez, un regain de critique, «conformément au principe selon lequel la crise est censée engendrer la critique.»<sup>179</sup> Mais, c'est l'inverse qui se produit. La critique d'art est plus que jamais au service des institutions, un médium qui sert le maintien des valeurs du passé, incite à la commémoration et à la sacralisation des artistes et de leurs œuvres. La contestation, la remise en cause, la controverse, qui sont les attributs essentiels d'une conduite critique, ont été remplacées par l'assentiment, l'acceptation ou, pire, le consensus massif, généralisé et oppresseur.

Dans ses articles du journal *O Globo* et à travers la grande variété des écrits qu'il a fait paraître dans des catalogues de présentation d'artistes<sup>180</sup> ou à

---

Nauman dans l'histoire de la critique d'art», *Liber-Revue Internationale des Livres*, n. 34, mars 1998, pp. 13-14.

<sup>178</sup> Marc Jimenez, «De la crise esthétique au consensus culturel», *L'art en temps de crises*, Centre Européen d'Actions Artistiques Contemporaines, Actes du Colloque du 4 et 5 mars 1994, de Strasbourg, p. 103.

<sup>179</sup> Marc Jimenez, *La critique*, op. cit. p. 33.

<sup>180</sup> Mentionnons entre autres Dolino. *Perfis, 20 obras do período 1977 / 1984 (Dolino. Profils, 20 œuvres de 1977 / 1984)*, Moriconi, *Volumes Energéticos, Signos e Máquina 2, Feche os olhos e veja (1986)*, (Moriconi, *Volumes Energétiques, Signes et Machine 2, Fermez les yeux et voyez*), Maria Leontina. *Textos críticos (1982)*, Maria Leontina. *Textes critiques*, Alúcio Carvão (1984 et 1986), Antonio Henrique Amaral, *Pinturas 1968-1985 (1985)*, Cláudio Tozzi (1986), Glauco Rodrigues (1986), Antonio Bandeira / Bernard Quentin (1987), Ângelo Venosa (1987).

propos d'analyses de collections privées<sup>181</sup>, dans des livres d'art<sup>182</sup> et des revues spécialisées<sup>183</sup>, le travail de critique de Morais apparaît constamment fondé par une visée informationnelle et inféodé aux institutions, aux collectionneurs, au jeu du marché de l'art et à son circuit.

De plus, la publication des livres qu'il a dédiés à des artistes a dépendu directement d'institutions privées et publiques, de galeries d'art ou de musées. Ce lien dévoile certains aspects du contexte d'apparition de tels produits culturels, notamment les contrats financiers établis entre entreprises privées et étatiques. Ces ouvrages ont en effet une destination résolument commerciale, subtilement occultée par leur vocation officielle: développer la culture au nom de l'élévation de l'esprit et de l'épanouissement de l'homme. Les livres d'art et les catalogues qu'a signés Morais traduisent clairement, en ce sens, sa dépendance institutionnelle.

En 1982, notent Fabris et Teixeira da Costa, le livre d'art n'occupait encore qu'une place marginale sur le marché brésilien:

«Il est ignoré des maisons d'édition et des organismes culturels, soit à cause de son coût élevé, soit parce qu'il s'adresse à un public spécifique et restreint. Le vide, dans ce domaine, est en train d'être comblé par des entreprises privées, qui investissent dans le livre d'art comme forme de propagande, sans se préoccuper de la qualité des informations. Ces

---

<sup>181</sup> Citons *Coleção Gilberto Chateaubriand, Retrato e auto-retrato da arte brasileira*, (1984) (*Collection Gilberto Chateaubriand, Portrait et autoportrait de l'art brésilien*), *Arte brasileira Do modernismo à contemporaneidade, vista através do acervo Sul América* (1985) (*Art brésilien. Du modernisme à l'époque contemporaine, vue à travers la base de données Sul América*).

<sup>182</sup> Parmi ses nombreux livres, signalons *A Olinda de Guignard na Casa de Barros Carvalho* (1985), (*Olinda de Guignard chez Barros de Carvalho*), *Ianelli-Forma e cor* (1984), (*Ianelli-Forme et couleur*), *Dez casos de Amor e uma Pintura de Câmara: Teoria e Corpo do Pintor Secreto* (1983), (*Dix Cas d'Amour et une Peinture de Câmara: Théorie et Corps du Peintre Secret*), *Cenas da Vida Brasileira 1930-1954* (1980), (*Scènes de la Vie Brésilienne 1930-1954*), *Inimá de Paula* (1987), *Dacoleção, os caminhos da arte brasileira* (1986), (*Dacoleção, les chemins de l'art brésilien*), *Núcleo Bernardelli: arte brasileira nos anos 30 et 40* (1982).

<sup>183</sup> Parmi lesquelles *Módulo*, *Galeria*, *Rio Artes*, etc.

constatations révèlent qu'il faut implanter pour le livre d'art une vraie politique éditoriale — une politique qui le rende accessible à un public plus vaste et qui ne le transforme pas en un objet de luxe, comme cela se passe aujourd'hui.»<sup>184</sup>

Le public dont parlent ici Fabris et Teixeira da Costa apparaît donc comme un public certes spécifique mais qui n'en constitue pas moins des consommateurs potentiels pour les entreprises privées en question, lesquelles établissent fréquemment des liens avec les institutions étatiques afin de promouvoir la culture en raison des ressources généralement réduites dont celles-ci disposent à cet effet. La qualité du contenu de tels ouvrages compte moins que celle de leur présentation: les illustrations sont attrayantes, riches en ressources visuelles et les reliures luxueuses. Le texte en est souvent restreint, simplement informatif et tourné vers des aspects stratégiques relevant du marché de l'art (tels les biographies et autres contributions au fétichisme de l'artiste et de l'œuvre), dépourvu d'une réflexion solide résultant d'un vrai travail de recherche.

Si l'ouvrage de Morais «A Olinda de Guignard na casa de Barros de Carvalho», («Olinda de Guignard chez Barros de Carvalho»), qui date de 1985, a été édité par Rioarte<sup>185</sup> et la Fondation Pro-Memória<sup>186</sup>, c'est-à-dire sous contrat conjoint de deux institutions publiques, «Dez casos de amor e uma pintura de

---

<sup>184</sup> Cacilda Teixeira da Costa et Annateresa Fabris, «O livro de arte no Brasil: entre o luxo e a indigência», in: *Comunicações e Artes*, São Paulo, n. 11, 1982, p. 21. («Le livre d'art au Brésil: entre le luxe et l'indigence»).

<sup>185</sup> Rioarte est une fondation culturelle dépendant de la Mairie de Rio de Janeiro.

<sup>186</sup> La Fundação Pró-Memória (Fondation Pour la Mémoire) relève du gouvernement fédéral, plus précisément du Ministère de la Culture, et se trouve structurée autour de coordinations régionales chargées de promouvoir et préserver la culture et le patrimoine historique. Après 1990, elle est devenue l'I.P.H.A.N. (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Institut du Patrimoine Historique et Artistique National), à l'instigation du président Fernando Collor.

Câmara» («Dix cas d'amour et une peinture de Câmara») a été publié quant à lui grâce au soutien d'une puissante fondation privée appartenant au réseau Globo (dirigée par Roberto Marinho). Un autre livre consacré à Câmara a résulté d'une édition financée conjointement par le même réseau Globo et la Mairie de Recife. Fruit de cette fusion constante entre institutions privées et publiques, les publications qui en découlent s'adressent à un public qui s'intéresse à l'art, mais plus encore qui le consomme, c'est-à-dire à un lecteur soucieux d'y trouver des informations sur les artistes et les œuvres hors de toute recherche approfondie. Bien que dissimulée, c'est la logique économique qui fonde ces promotions où abondent les détails biographiques et les traits soulignant la reconnaissance de l'artiste dans le monde de l'art. A cet égard, Paulhan rappelle que la priorité est donnée désormais à l'auteur plutôt qu'à son œuvre, ajoutant que «l'art est le fait du prince, le fait du peintre»<sup>187</sup>. Et Moulin souligne que, plus que jamais, le statut de l'œuvre est devenu indissociable de celui de son auteur que le fétichisme de l'auteur s'est mué en fétichisme de l'artiste<sup>188</sup>.

L'originalité et l'inspiration, en tant qu'éléments constitutifs du processus de création sont aujourd'hui encore considérées comme les principaux repères de l'évaluation des œuvres. Il s'agit là encore de dimensions qui mettent l'accent sur le fétichisme aussi bien de l'artiste que de ses travaux, et qui continuent de guider les choix du monde de l'art brésilien, qui restent attachés aux qualités conventionnelles liées au plaisir que peut donner l'œuvre ou aux différents sens renvoyant à la tradition de l'herméneutique le circuit marchand de l'art témoigne en effet d'une prédilection pour les œuvres de réception facile et qui reflètent les canons de

---

<sup>187</sup> Jean Paulhan, in: Raymonde Moulin, *De la valeur de l'art*, Paris, Editions Flammarion, 1995, p. 45.

<sup>188</sup> Cf. Raymonde Moulin, *ibid.*, pp. 45 et 47.

l'art ou s'appuient sur la tradition. Morais suit lui aussi cette voie, même si son choix d'artistes se montre assez diversifié. Mais s'il prend quelquefois pour objet des œuvres conceptuelles comme celles de Cildo Meireles<sup>189</sup>, sa préférence se tourne davantage vers des artistes formalistes et représentant une valeur marchande sûre, dont notamment Alberto da Veiga Guignard, João Câmara<sup>190</sup>, Antônio Henrique Amaral<sup>191</sup>, Arcângelo Ianelli<sup>192</sup>, Franz Weissmann, Aluísio Carvão<sup>193</sup>.

Si les livres d'art de Morais proposent en général des données historiques pouvant aider le lecteur à se repérer, aspect pédagogique important pour l'élargissement des connaissances sur l'art, les approches y sont en revanche superficielles, véhiculant une conception de l'art en syntonie avec celle trouvée dans la presse, avec des commentaires exposant des visions d'ensemble, où le choix arbitraire des artistes et des œuvres d'art est destiné à leur sacralisation et à la consommation. Teixeira Costa et Fabris notent à propos des livres d'art:

«Il n'existe aucun type d'analyse, presque aucune référence aux œuvres, aucune date et il ne reste de la lecture qu'une impression vague qui disparaît immédiatement. Les affirmations sont indéterminées et pourraient être

---

<sup>189</sup> Cildo Meireles est un artiste «carioca» dont le travail conceptuel, a été remarqué dans les années 70 et qui s'est diffusé plus tard. Sa renommée a dépassé les frontières brésiliennes et gagné le monde de l'art international.

<sup>190</sup> João Câmara est un peintre originaire de João Pessoa région de Recife, assez connu dans le circuit brésilien. Il a participé à plusieurs biennales de São Paulo et à une importante rétrospective à Berlin.

<sup>191</sup> Antônio Henrique Amaral est peintre, graveur et autodidacte du dessin. Né à São Paulo, il été reconnu dès la fin des années 50. Son prestige est national et international, puisqu'il a exposé en France, au Mexique, en Allemagne, en Espagne, au Japon, etc.

<sup>192</sup> Arcângelo Ianelli est un peintre de São Paulo. Sa production est marquée par une tendance à l'abstraction des formes et à la géométrisation. Il a été reconnu dans le monde de l'art brésilien à partir des années 60.

<sup>193</sup> Aluísio Carvão est peintre originaire de Belém (Etat de Pará). Son travail s'est réalisé à Rio de Janeiro et sa grande contribution a été sa participation en 1953 à la fondation du Groupe Frente, qui réunissait des artistes du mouvement concret brésilien. Plus tard, il s'est rapproché des artistes

appliquées à n'importe quel artiste; il suffit de changer les noms et quelques particularités». <sup>194</sup>

Le livre que Morais a consacré à Inimá de Paula <sup>195</sup> (*illustration 3*), peut servir d'exemple pour illustrer un autre dispositif cher au critique: placer l'artiste au cœur de la tradition. Mais il s'agit de savoir de quelle tradition on parle. «Rien ne doit être reçu sans examen sous le seul prétexte que c'est là et que cela avait jadis de la valeur, mais rien ne doit non plus être éliminé sous prétexte que cela appartient au passé» <sup>196</sup>, soulignait Adorno, insistant sur la nécessité d'hésiter face à toute certitude établie. Benjamin parlera pour sa part de l'importance de la capacité aiguë de savoir «lire par-dessus l'épaule sans y être invité» <sup>197</sup>. Cette réserve et cette audace font singulièrement défaut à la critique d'art d'aujourd'hui comme à celle de Frederico Morais (du moins dans ses écrits datant d'après les années 70), comme le montre cet extrait:

«Dans l'histoire de l'art de n'importe quel pays, on peut toujours trouver des peintres qui travaillent dans la tradition et mettent en valeur ce qui dans cette tradition est continu et permanent — sans jamais cependant tomber dans la stagnation. Ce ne sont pas des peintres de rupture, qui changent à tout instant le parcours de leur œuvre, mais des peintres qui témoignent de la même passion créatrice. Au Brésil, l'un des meilleurs exemples de cette conduite est Inimá de Paula, qui aujourd'hui plus que jamais saisit «l'éternelle jeunesse du fauvisme», avec ses paysages robustes et enveloppants, aux couleurs vives, intenses, entourées d'un dessin viril et

---

néoconcrets de Rio. Il a exposé dans plusieurs Biennales de São Paulo, mais également internationales, en Suisse et en Allemagne.

<sup>194</sup> Cacilda Teixeira Costa et Annateresa Fabris, «O livro de arte...», op. cit., p. 24.

<sup>195</sup> Peintre originaire de Minas Gerais Inimá de Paula a mené sa carrière entre Rio de Janeiro et São Paulo. Il est reconnu dans le monde de l'art brésilien pour les couleurs vivifiantes de sa peinture.

<sup>196</sup> Theodor Adorno, *Théorie esthétique*, op. cit., p. 68.

construits de manière onctueuse, abondante et généreuse. Inimá, le *fauve* brésilien.»<sup>198</sup>

Inimá de Paula est donc ici classé comme fauve (toujours l'étiquette): «Inimá, le fauve brésilien», comme s'il fallait voir en lui l'unique représentant du fauvisme au Brésil. De plus, l'accent est mis ici sur la continuité de la tradition alors que, note Michaud, «nous sommes parfaitement habitués au changement rapide et nous avons complètement perdu le sens des continuités»<sup>199</sup>, rappelant par ailleurs que la critique formaliste et moderniste a entraîné aujourd'hui une perte importante du sens de l'évidence et de la pertinence des catégories. Or, à travers son ouvrage sur de Paula, c'est précisément la mise en valeur d'un état de permanence des tendances affirmées de l'histoire de l'art que Morais accentue, en l'occurrence celle du «fauvisme»: les paysages charmants, les couleurs vives et le dessin viril, la construction féconde, la force exprimée dans la production de ce peintre se trouvant désignée par une énumération d'adjectifs attrayants.

Si, comme l'explique Adorno<sup>200</sup>, l'idée de «forme» souligne l'antithèse entre art et vie empirique, on peut dire que cette approche a été particulièrement développée dans les écrits du critique brésilien. Et le caractère affirmatif (au sens où l'entend Marcuse) de son discours sur l'art tel qu'il apparaît dans ses articles de journaux et dans les catalogues va se retrouver dans ses livres.

---

<sup>197</sup> Walter Benjamin, «Du nouveau sur les fleurs», op. cit., p. 69.

<sup>198</sup> Frederico Morais, *Inimá de Paula*, Rio de Janeiro, Léo Christiano Editorial Ltda., 1987, p. 16.

<sup>199</sup> Yves Michaud, *L'artiste et ses commissaires. Quatre essais non pas sur l'art contemporain, mais sur ceux qui s'en occupent*, Paris, Editions Jacqueline Chambon, 1989, p. 33.

<sup>200</sup> Theodor Adorno, *Théorie esthétique*, op. cit., p. 200.

Néanmoins, il importe de rappeler qu'un important revirement s'est produit dans l'attitude du critique, qui, dans les années 70, avait lutté pour que l'art retrouve des liens étroits avec la vie, pour la participation du spectateur au processus de création de l'artiste, proposition qui a habité les *Domingos da Criação* (*Dimanches de la création*) qu'il organisait à Rio, ou que l'on trouve dans *Artes Plásticas: a crise da hora atual*. Dans son activité ultérieure de critique d'art, il laissera pourtant de côté son ambition de faire fusionner le moment de l'instauration de l'œuvre et celui de sa réception, comme l'illustrent ces paroles:

«L'œuvre est un concept éclaté dans l'art d'aujourd'hui[...]. Par son manque d'existence physique, libéré du support, du mur, du sol ou du plafond, l'art n'est plus qu'une *situation*, un pur événement, un processus. L'artiste n'est pas celui qui offre des œuvres à la contemplation, mais celui qui propose des situations — qui doivent être vécues, expérimentées. Ce n'est pas l'œuvre qui importe, même si elle est multipliée, mais l'expérience qui en est faite.»<sup>201</sup>

Plus tard, Morais mettra en valeur essentiellement la *forme* visuelle ou tactile des œuvres, et incitera le spectateur à la contemplation virtuelle,<sup>202</sup> revenant en cela sur ses propositions antérieures.

De plus, la «passion créatrice», qualité que Morais défend chez l'artiste renvoie directement, selon Friedrich Schiller, à la question du génie, qui fait apparaître «l'homme derrière les œuvres [...] plus essentiel que les œuvres elles-mêmes»<sup>203</sup>. Et cette condition, comme Adorno l'a rappelé, convient à la

---

<sup>201</sup> Frederico Morais, *Artes plásticas*, op. cit. p. 28.

<sup>202</sup> Le terme «virtuelle», renvoie ici à l'absence d'expérimentation directe de l'objet artistique.

<sup>203</sup> Friedrich Schiller, cité par Adorno, in: Theodor Adorno, *Théorie esthétique*, op. cit., p. 239.



conscience bourgeoise vulgaire, qui se reconnaît dans l'ethos du travail de glorification de la pure création humaine dépourvu de toute finalité et qui fait, précise le philosophe, que «le contemplateur est libéré de tout effort: on l'endort en lui parlant de personnalité et finalement en lui offrant des biographies d'artistes d'une sentimentalité vulgaire.»<sup>204</sup> Frederico Morais n'a cessé de glorifier les artistes de participer de la médiation institutionnelle par l'exaltation, faisant ainsi d'Inimá de Paula quelqu'un qui a su saisir «l'éternelle jeunesse du fauvisme et exprimant en ces sens, pour reprendre les termes d'Adorno, une foi naïve dans le style<sup>205</sup>. Et ce dernier a souligné l'impossibilité de toute construction univoque de l'histoire de l'art<sup>206</sup>. De fait, les multiples tendances artistiques dont elle témoigne ne sauraient garder toujours le même sens, en raison notamment des contingences historiques de leur trajectoire et de leurs analyses, un fait que le critique brésilien a souvent négligé.

Les textes de Frederico Morais prennent toujours un ton informatif et affirmatif. Les valeurs qu'ils mettent en avant sont présentées comme indiscutables. Dans son livre dédié à Arcângelo Ianelli, il déclare ainsi:

«De cette manière, le critique ne doit envisager sa peinture [...] qu'en tant que peinture. Et point final. Ce caractère sévère de sa peinture exige du critique une conduite correspondante, c'est-à-dire qu'il doit l'envisager en face, en suivant les règles de son développement interne. Le champ spéculatif devient ici restreint, mais le résultat final sera sûrement la réaffirmation de la peinture comme univers doté de lois propres à lui-même, ayant un discours indépendant.»<sup>207</sup>

---

<sup>204</sup> Theodor Adorno, *ibid.*

<sup>205</sup> *Ibid.*

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 292.

<sup>207</sup> Frederico Morais, *Ianelli-Forma e Cor*, op. cit., p. 15. (*Ianelli-Forme et couleur*).

On voit là que si Morais reconnaît l'autonomie de la peinture, il prône en même temps la subordination de la critique à ses règles et sa sujétion à l'objet présenté comme étant de l'art, omettant de mettre en question la qualité de ces règles ou leur insertion contextuelle. Et si les textes de Morais pèchent par manque d'analyse, ils abondent en revanche en descriptions sans profondeur de l'œuvre. Dans un article relatif à Flávio Shiró<sup>208</sup> et qui a paru dans la revue Galeria, il retracera ainsi la trajectoire de l'artiste avant de se livrer à des commentaires anecdotiques concernant sa famille et le caractère cultivé de ses parents, ses études, ses hobbies, ses premiers emplois et sa décision d'habiter à Paris. C'est tout juste si l'auteur se réfère au travail du peintre qui ne méritera qu'un paragraphe:

«Il peint sur tissu, en général sur toile, sans châssis et il emploie plusieurs matériaux en même temps — l'huile, la trempe, le pastel, la cire et le charbon, qu'il a l'habitude de produire lui-même[...]. Shiró laisse fluer des images peu définies mais suggère des fragments de corps; des insectes ou des monstres préhistoriques, des chrysalides, des projections d'un monde fantasmagorique, des signes indéchiffrables, bref, il crée un univers fantastique [...]<sup>209</sup>

Le souci de faire ressortir les procédures techniques et les matériaux utilisés trahit bien l'importance que le critique attribue à l'habileté de l'artiste, au «savoir-faire», marque du «créateur». D'autre part, toutes les images qu'il emploie pour décrire sa peinture laissent entrevoir un univers de rêve, d'une

---

<sup>208</sup> Flávio Shiró est un artiste japonais qui a vécu à São Paulo et qui a commencé à peindre dans les années 50. Il a partagé sa résidence entre Paris et Rio de Janeiro.

<sup>209</sup> Frederico Morais, «Flávio Shiró. Dos muros de Paris à memória amazônica», *Galeria - Revista de Arte*, n. 1, 1986, p. 48. («Flávio Shiró. Des murs de Paris à la mémoire amazonienne»).

surprenante fantaisie, quelque chose qui procède du magique, et donc qui est coupé de la vie.

Les vertus que Morais reconnaît ici aux œuvres sont empreintes d'un goût marchand: la signature de l'artiste compte davantage que le travail en soi. Il s'agit bien là d'un exercice rhétorique visant à informer un public consommateur et à construire des mythes autour de l'artiste et de ses œuvres sans approfondir la signification que celles-ci peuvent revêtir dans le champ de la culture. Cette démarche, que l'on retrouve dans de nombreux textes de cet auteur des années 80, dénote un contraste notable avec la problématique qu'il avait ébauchée dans la conclusion de son ouvrage *Artes Plásticas: a crise da hora atual* —où il remettait en question l'activité critique pour sa soumission aux règles du marché de l'art, son manque de réflexion sur les valeurs de l'art contemporain et son peu de fondements théoriques.

Ces constatations confirment, une fois encore, le fossé qui sépare ses idées et sa conduite initiales de celles qu'il a adoptées par la suite sur des questions essentielles pour toute activité critique. Le tournant s'est opéré en 1984 avec l'éclosion du groupe Geração 80<sup>210</sup>.

Ce groupe d'artistes se proposait de revisiter l'expressionnisme abstrait gestuel (nord-américain), l'abstraction lyrique (de l'École de Paris), la géométrie sensible des années 50 ainsi que l'art pop des années 60. Pourtant, estime Paulo Herkenhoff<sup>211</sup>, lors que le pays vivait la crise économique,

---

<sup>210</sup> Rappelons que ce mouvement a vu le jour à Rio de Janeiro sous l'impulsion de 123 jeunes artistes issus de l'*Escola de Artes Visuais de Parque Lage* (*École des Arts Visuels du Parc Lage*), à l'occasion de l'exposition *Como vai você, Geração 80?* (*Comment vas-tu, Génération 80?*)

<sup>211</sup> Paulo Estellita Herkenhoff, «Também para a Geração 80, alegria é a prova dos nove» («Pour la Génération 80 aussi, la joie est la preuve par neuf»), São Paulo, *Folha de São Paulo*, 11 / 9 / 1984, p. 26.(Ilustrada).

sociale et politique la plus forte qu'il eût jamais connue, aucun trait de cette crise n'est apparu dans les œuvres de ce groupe qui vivait dans un climat d'euphorie tourné vers le plaisir de la peinture. Pour lui, ajoute-t-il, «ce n'est pas l'omnipotence du questionnement qui engage l'artiste dans la création»<sup>212</sup>, mais, notera pour sa part Basbaum, «l'ambiance de plaisir, de rébellion, de joie, l'esprit libertaire, l'occupation de nouveaux espaces, l'éphémère, l'art non cérébral, etc.»<sup>213</sup> L'objectif de ce mouvement a été de fait étroitement lié à la mise en valeur de comportements d'attitudes témoignant d'un véritable hédonisme. Et quelques critiques, dont Frederico Morais, ont tenu à transformer cette exposition *Como vai você, Geração 80?* en un moment de consécration de la «trans-avant-garde», du néo-expressionnisme et de la peinture «énergétique» brésiliens: «Il fallait ignorer la plupart des artistes présents pour atteindre des objectifs de rhétorique ou des résultats de marché»<sup>214</sup>, soulignera encore Herkenhoff.

Ce qui importe ici n'est pas de savoir de quelle manière les idées venues de l'étranger peuvent être appliquées au Brésil (d'en voir les effets), mais plutôt *de quelle manière la culture brésilienne se structure elle-même dans sa conjoncture particulière avec ce qui lui est extérieur* (dans sa capacité d'appropriation d'éléments qui lui sont extrinsèques). Loin de ces questions, les thuriféraires de Geração 80 ont ignoré la production artistique du Brésil de l'époque pour se tourner vers des concepts de peinture élaborés dans des contextes sans rapport historique avec le Brésil<sup>215</sup>.

---

<sup>212</sup> Ibid.

<sup>213</sup> Cf. Ricardo Basbaum, «Pintura dos anos 80...», op. cit., p. 51.

<sup>214</sup> Paulo Estellita Herkenhoff, «Também para a Geração 80...», op. cit.

<sup>215</sup> Il manque encore aujourd'hui une réflexion approfondie et systématisée sur cet événement. La critique d'art qui a accompagné et soutenu les démarches de Geração 80 n'a pas su considérer ce mouvement comme un produit culturel méritant une analyse spécifique.

Tout comme Roberto Pontual<sup>216</sup> et Marcos de Lontra Costa<sup>217</sup>, Frederico Morais a accompagné ce mouvement. Dans un texte publié dans la revue *Módulo* après avoir paru dans le catalogue officiel de l'exposition *Como vai você, Geração 80?*, et qui a eu une grande répercussion, ce dernier louera le côté sensitif de cette nouvelle peinture:

«La peinture est émotion, elle doit naître dans la personne, dans l'estomac, dans le cœur. Il est impossible qu'elle soit seulement dans la tête. [...] La peinture est le fruit d'une expérience, elle ne naît pas comme théorie, mais elle peut générer une théorie. [...] Ce qui conduit le monde est le cœur, non pas le cerveau. [...]»<sup>218</sup>

S'inspirant des principes qu'avait développés le critique Bonito Oliva pour les adapter aux aspects du comportement de l'artiste, Morais a construit ses idées sur la nouvelle peinture, note Basbaum, «avant même que les œuvres ne fussent arrivées dans le circuit, c'est-à-dire en l'absence effective de la nouvelle production [...]»<sup>219</sup>. Avant même que le public n'ait pu y accéder, il avait déjà «fabriqué» l'image qu'il fallait avoir de ce groupe d'artistes et de ses œuvres.

Dans ce document, l'esprit de liberté dont parle Morais à propos des artistes peut être également perçu comme devant être celui du critique, à

---

<sup>216</sup> Il tenait à l'époque une rubrique renommée sur les arts plastiques dans le *Jornal do Brasil*.

<sup>217</sup> Marcos de Lontra Costa, critique de Rio de Janeiro qui écrivait dans le catalogue *À Flor da Pele (A Fleur de Peau)*. Il a été l'un des principaux commissaires et organisateurs de l'exposition *Geração 80*.

<sup>218</sup> Frederico Morais, «Gute Nacht Herr Baselitz ou Hélio Oiticica, onde está você?», *Módulo*, Edição Especial, Catalogue Officiel de l'exposition "Como vai você, Geração 80?", Escola de Artes Visuais - Parque Lage, juillet / août 1984, p. 22. («Gute Nacht Herr Baselitz ou Hélio Oiticica, où es-tu?»)

<sup>219</sup> Ricardo Basbaum, «Pintura dos anos 80...», op. cit., p. 49.

savoir un état de décontraction libéré de toute contrainte de choix, de langage ou de conduite. Les citant en exemple, il écrit plus loin: «Joyeux, propres, bien habillés, bien mis, les jeunes de Geração 80, même après vingt années de dictature, n'ont pas le cerveau brûlé, ne résistent pas, veulent vivre, créer des événements; ils veulent peindre.»<sup>220</sup>

Cette vision de Morais du mouvement Geração 80 va se retrouver dans plusieurs autres catalogues ayant accompagné plusieurs de ses expositions<sup>221</sup>.

Il verra dans cette activité artistique un retour à la subjectivité et à l'individualité, et aussi au public, aux musées, biennales et galeries. «Avec la nouvelle peinture, le dialogue avec le public se rétablit»,<sup>222</sup> notera-t-il.

En mettant l'emphase comme sur le renforcement des liens entre le public et les sites d'exposition, c'est aussi l'aspect institutionnel de ces liens que souligne Morais: le seul «dialogue» possible avec les œuvres est celui qui intervient dans les lieux où l'art circule, c'est-à-dire une fois qu'elles ont été consacrées par les institutions.

Dans le catalogue officiel de l'exposition initiale de *Geração 80*, un autre aspect mérite d'être examiné: le rapprochement qu'établit Morais entre le groupe et le mouvement national de *Diretas Já*, (*Des élections directes maintenant*), qui après les longues années de dictature militaire, réclamait l'instauration du suffrage universel pour les élections présidentielles. En fait, le critique associait la lutte contre l'autoritarisme du gouvernement à la tyrannie de principes culturels hiérarchisés et hermétiques, manifestant en ce sens son refus de toute normativité, une attitude qu'il conservera tout au long

---

<sup>220</sup> Frederico Morais, «Gute Nacht Herr Baselitz...», op. cit., p. 22.

<sup>221</sup> Ces catalogues ont été, entre autres, *Entre a Mancha e a Figura* (septembre 1982), *3X4 Grandes Formatos* (septembre 1983), *Brasil Pintura* (novembre 1983).

<sup>222</sup> Frederico Morais, «Gute Nacht Herr Baselitz...», op. cit. p. 23.

de son attachement à Geração 80. Il vantera ainsi la liberté d'acceptation des œuvres, sans règles fixes et sans contraintes (comme devait l'être à ses yeux l'activité de critique), c'est-à-dire la liberté du marché de l'art, de commercialisation des œuvres.

C'est encore de cette démarche que procède son souci de classer les artistes, bien qu'il souligne en même temps les difficultés d'une telle tâche:

«Lister les participants de Geração 80 pourrait être une voie à suivre pour distinguer des catégories, des classifications: *le geste* (Ana Horta, Guinle, Alexandre Dacosta, Barrão, Basbaum [...]), la *figuration libre* (Angelo Marzano, Daniel Senize, Umberto França [...]), *graffiti* (Matuck, Zaidler).[...] Mais cette voie n'est pas la bonne, puisque, encore une fois, malgré l'emphase mise actuellement sur la peinture, toutes les catégories se sont évanouies ou ont fusionné et le jeune artiste des années 80 ne se sent pas du tout engagé dans des thèmes, des styles, des supports ou des tendances. Il jette par-dessus bord toute cohérence. La peinture est, encore une fois, du n'importe quoi.»<sup>223</sup>

Pour Morais, la critique d'art se doit d'abord de comprendre avant de juger; mais, objecte-t-il «comment accompagner ce qui est en train d'advenir, comment soutenir de manière critique la vitesse<sup>224</sup> des artistes? Ou de l'art?»<sup>225</sup> Sa perplexité est ici patente face au constat que les nouvelles tendances poussent la critique d'art à adhérer au pouvoir des marchands, et son attitude vis-à-vis des œuvres deviendra non discriminatoire: il évitera toute distinction qualitative et toute réflexion contextuelle quant aux propositions de ces jeunes artistes.

---

<sup>223</sup> Ibid., op. cit. p. 24.

<sup>224</sup> Le terme évoque ici l'obsession de la réussite.

S'il considérait auparavant la critique «comme un exercice expérimental de liberté», comme il le dit dans sa lettre à Mário Pedrosa<sup>226</sup>, on peut donc se demander à quelle liberté il faisait référence. La liberté ne saurait signifier l'absence de prises de position ni être confondue avec cette conduite passive si utile à la cause économique. Si, d'une part, Morais se refuse à comprendre et discerner les expressions de ce mouvement et à les «classer», il contribuera fortement, d'autre part à ce que sa peinture se réduise à une stratégie institutionnelle ou, pour reprendre les termes de Benjamin, se mette «au service du commerce»: à une «nouvelle peinture» s'inscrivant dans le cadre de comportements hédonistes et d'une fausse liberté, soutenue par des critiques n'ayant qu'assez peu à dire de l'art lui-même et, plus inquiétant encore, entièrement indifférents au véritable objet de la critique.

Parti dans les années 70 d'un travail militant pour l'intégration de l'art à la vie, la fusion du spectateur et de l'artiste, et pour une l'expérimentation capable de repousser les limites institutionnelles, Frederico Morais en viendra ainsi, durant la décennie suivante, à renoncer à cet engagement enflammé de jeunesse. Paradoxalement, sa production critique s'effondrera peu à peu occultée par les méandres de la promotion culturelle, et Morais deviendra un simple médiateur assurant le lien entre des artistes avant tout soucieux de se faire une place dans le circuit de l'art et les exigences mercantilistes d'un marché contemporain impatient et avide.

---

<sup>225</sup> Frederico Morais, «Gute Nacht Herr Baselitz...», op. cit., p. 23

<sup>226</sup> Cf. Frederico Morais, «Carta a Mário Pedrosa», in: *Chorei em Bruges*, op. cit., p. 19.



## 2. Limites et confluences

*«J'assume pleinement aujourd'hui mon activité d'historienne d'art; auparavant, je mettais en doute ce choix, celui, d'avoir abandonné la critique, car je la considérais structurée, en vérité, par tant de 'jeux de mots' et par sa relativité implicite. Il y a une satisfaction dans la quête historique — dans laquelle s'inscrivent aussi des découvertes — et la réflexion qui tend à expliquer le présent et éclairer le futur.»<sup>227</sup>*

Aracy Amaral

*«Je ne veux pas dire que la critique a disparu, mais la critique pensée en tant qu'activité de jugement s'est transférée à l'université, où l'on trouve souvent une articulation entre le travail de l'historiographie et le travail critique.»<sup>228</sup>*

Annateresa Fabris

De même que la dissolution des frontières séparant les genres artistiques est allée de pair, depuis les années 60, avec l'idée que l'art ne pouvait plus progresser, une tendance à la rupture de la continuité s'est affirmée. La sensibilité des années 80 a été gagnée par cet état d'esprit, qui

---

<sup>227</sup> Aracy Amaral, «Um melancólico encontro com o colunista concreto», *Folha de São Paulo*, 28 / 3 / 1987. («Un rendez-vous mélancolique avec un chroniqueur concret»).

<sup>228</sup> Annateresa Fabris, in: Maraliz de Castro Vieira Christo, «A história da arte no Brasil: uma entrevista com Annateresa Fabris», *Locus: revista de história*, Juiz de Fora, v. 3, n. 1, pp. 7-14, 1997. («L'histoire de l'art au Brésil: un entretien avec Annateresa Fabris»).

s'est manifesté constamment par «un éclectisme joyeux»<sup>229</sup> et l'absence de modèles. A travers la fragilité de ses contours, le domaine de la critique contemporaine témoigne d'une semblable tendance à la déspécification, voire à la confusion à propos de ses tâches. Par ailleurs, les disciplines des sciences humaines, telle l'histoire de l'art vivent désormais une profonde crise épistémologique. C'est «le temps des incertitudes» qu'évoquent les Annales des Sciences Humaines de mars-avril 1988:

«Aujourd'hui, le temps semble venu des incertitudes. Le reclassement des disciplines transforme le paysage scientifique, remet en cause des primautés établies, affecte les voies traditionnelles par lesquelles circulait l'innovation. Les paradigmes dominants, que l'on allait chercher dans les marxismes ou dans les structuralismes aussi bien que dans les usages confiants de la quantification, perdent de leurs capacités structurantes[...]. L'histoire, qui avait établi une bonne part de son dynamisme sur une ambiance fédératrice, n'est pas épargnée par cette crise générale des sciences sociales.»<sup>230</sup>

Comme le formulent Aracy Amaral et Annateresa Fabris, la critique d'art et l'histoire de l'art éprouvent elles aussi des incertitudes quant à la précision de leurs frontières, de même que les limites entre philosophie et critique (d'art ou de littérature) sont devenues à leur tour incertaines.<sup>231</sup>

Il convient de rappeler que la spécialisation qu'ont connue les diverses sphères du domaine de l'art a pris naissance dans le processus de conquête de

---

<sup>229</sup> L'expression est de Catherine Millet, in: Catherine Millet, *L'art contemporain en France*, Paris, Flammarion, 1994, p. 249.

<sup>230</sup> «Histoire et sciences sociales. Un tournant critique?», *Annales E. S. C.*, 1988, in: Roger Chartier, *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris, Bibliothèque Albin Michel, Histoire, 1998, p. 87.

<sup>231</sup> Cf. à ce propos Rainer Rochlitz, «Stratégies de l'histoire de l'art», *Critique*, n. 586, mars 1996, pp. 131-137.

l'autonomie artistique et esthétique, qui a permis de distinguer les territoires placés jusque-là sous une tutelle institutionnelle, qui légitimait socialement les produits et les créations humaines. «Le monde de l'art» s'est ainsi constitué en tant qu'univers entièrement séparé de la vie quotidienne, avec pour but d'attribuer un statut aux artistes et à leurs œuvres. A propos de la constitution du champ littéraire, Alain Viala note que:

«[...] la hiérarchie des genres, celle des notoriétés, la définition même de ce qui est désigné comme littérature font l'objet de conflits incessants. L'âge classique a vu former les cadres sociaux de la pratique (les académies, les droits d'auteur, le mécénat), que je désigne comme «institutions de la vie littéraire», et les codifications de formes et de genres, ou «institutions littéraires.»<sup>232</sup>

Cette institutionnalisation de la littérature s'est ensuite propagée, surtout à partir du XVIII<sup>ème</sup> siècle, à la critique d'art, née avec Diderot. Bien que la délimitation des champs de la connaissance n'en fût alors qu'à sa phase initiale, ce pionnier a su identifier quelques contradictions historiques au-delà de son travail précis de critique d'art, et il a visé, à travers celui-ci, à éveiller la conscience de son époque à propos de ces contradictions, concernant par exemple les rapports entre les institutions (l'Académie) et le pouvoir. Dans son ouvrage *Histoire de l'art de l'Antiquité* (1764), Johann Joachim Winckelmann a assimilé l'histoire de l'art, dont il est considéré comme le fondateur, à une sorte de critique d'art appliquée.<sup>233</sup> Ces deux approches — l'approche historique de la critique chez Diderot, et l'approche de l'histoire sous l'angle de la critique chez Winckelmann — permettent déjà de saisir

---

<sup>232</sup> Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Les Editions de Minuit, 1985, pp. 9 et 10.

<sup>233</sup> Cf. à ce sujet Hans Belting, *L'histoire de l'art est-elle finie?*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, trad. de J.-F. Poirier et Y. Michaud, 1989, p. 18.

quelques entrecroisements entre les champs d'analyse de l'art. Par ailleurs, c'est de cette période que date la constitution de l'esthétique<sup>234</sup> comme discipline autonome, laquelle supposait qu'un ensemble de théories et de concepts pouvait s'appliquer également à tous les arts.<sup>235</sup> C'est encore au XVIII<sup>ème</sup> siècle que Gotthold Lessing<sup>236</sup> s'interrogea sur l'effacement des limites entre les divers modes d'expression et attira l'attention sur le caractère spécifique de chacun d'eux<sup>237</sup>. Richard Shusterman rappelle quant à lui «la grande différence qui existe entre les différents arts et le fait que leur subsomption sous notre concept commun d'art n'a été opérée qu'au XVIII<sup>ème</sup> siècle»<sup>238</sup>, et que leur réduction à une essence unique conduit «à ignorer, à effacer ou à homogénéiser les différences manifestes entre les arts»<sup>239</sup>. Ce point de vue a été largement développé par Clement Greenberg (1909-1994), l'un des critiques les plus combatifs dans la défense de la spécification des domaines artistiques comme moyen de préserver l'excellence de chacun des médiums techniques: «Il apparut rapidement que le champ de compétence unique et propre pour chaque art coïncidait avec tout ce qui était unique à la nature de son médium»<sup>240</sup>, écrivait-il à ce propos. Mais cette idée aujourd'hui a trouvé ses limites en raison de l'abolition des cloisonnements concernant la délimitation technique des œuvres et des genres artistiques.

---

<sup>234</sup> Selon Marc Jimenez, l'esthétique, telle que l'a créée Baumgarten, était une discipline visant l'étude scientifique et philosophique de l'art et du beau. Cf. Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique?...*, op. cit.

<sup>235</sup> Ibid., p. 102.

<sup>236</sup> Gotthold Lessing, *Laocoon*, Paris, Hermann Editeurs des Sciences et des Arts, Collection Savoir / sur l'Art, 1990.

<sup>237</sup> Cf. Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique?...*, op. cit., p. 109.

<sup>238</sup> Richard Shusterman, «Analyser l'esthétique analytique», in: Rainer Rochlitz et Jacques Serrano, *L'esthétique des philosophes*, Les Rencontres Place Publique, Paris, Place Publique Editions et Editions Dis Voir, 1995, pp. 9-30.

<sup>239</sup> Ibid.

<sup>240</sup> Clement Greenberg, «Epistémologie du criticisme», in: Dominique Chateau, «Epistémologie du criticisme, l'héritage théorique de Clement Greenberg», *Les Cahiers du MNAM*, 45/ 46, aut./hiv., 93, p178.

Comme l'a souligné Jimenez,<sup>241</sup> le règne des «fins» hante la conscience actuelle, et l'on s'en aperçoit à travers différentes expressions qui reviennent constamment: la «mort de l'art», «crise de l'histoire», «fin de l'art», «fin de l'histoire», etc. Il faut voir là des manifestations qui témoignent d'un état d'esprit engendrant plus que jamais la commémoration et la sacralisation du passé, d'un temps où les «certitudes» guidaient la conduite humaine. Rainer Rochlitz rappelle à ce propos que «s'autoriser de l'histoire est une façon de renoncer à justifier ses jugements et ses choix»,<sup>242</sup> une position qui donne la possibilité d'exclure l'attitude critique. Cet état de crise est vécu comme un malaise, qui tient à l'absence de la remise en cause de la situation en raison d'un assentiment généralisé. La dissolution des frontières entre les divers domaines de la culture est ressentie comme un fait accompli, dont la recherche des raisons se trouve anéantie par un «syndrome postmoderne» qui, d'après Jimenez, procède de postulats autosuffisants et autoréférentiels,<sup>243</sup> prétendant «expliquer» toute la complexité de cet état de choses.

De fait, la question de l'identité de chacun de ces domaines aujourd'hui est immergée au cœur d'une large interrogation qui reste subliminaire. L'identité de la critique d'art, celle de l'histoire de l'art, et celle de l'esthétique sont celles aussi concernées par la recherche de leurs propres limites et intersections, où l'identité de leur objet — l'art lui-même —, connaît un processus de quête de sa spécificité. Jean-Marie Schaeffer confirme cette idée quand il note qu'il existe aujourd'hui «une singulière aggravation de la crise de légitimation — voire identité de l'art contemporain. Elle trouve son expression notamment dans la multiplicité toujours croissante d'essais et de

---

<sup>241</sup> Cf. Marc Jimenez, *La critique...*, op. cit., p. 32.

<sup>242</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention...*, op. cit., p. 58.

<sup>243</sup> Cf. Marc Jimenez, *La critique...*, op. cit., p. 32.

pamphlets qui s'en prennent à l'état présent de l'art et se demandent "comment on a pu en arriver là."<sup>244</sup>

Schaeffer ajoute que cette crise d'identité et de légitimation de l'art est aussi celle des discours sur l'art<sup>245</sup>. C'est dans le cadre de ces crises qu'il convient d'examiner l'activité critique d'Aracy Amaral et d'Annateresa Fabris, deux contributions importantes de ces discours dans le Brésil contemporain, plus particulièrement celui des années 80.

Historiennes de l'art de formation, l'une et l'autre ont mené leurs travaux à São Paulo autour de la critique de plusieurs artistes et aussi de nombreux sujets d'intérêt artistique. Mais un autre point commun les rapproche: leurs liens avec l'université.

Au Brésil, comme d'ailleurs en France<sup>246</sup>, depuis ses origines, la critique d'art trouve sa source dans la sphère de la critique littéraire, et c'est depuis les années 30 et 40 que «l'homme de lettres», engagé dans un travail de critique, est issu des Facultés de Philosophie de São Paulo (1934) et de Rio de Janeiro (1938). Les travaux universitaires vont dès lors manifester un intérêt accru pour la spécialisation, y compris concernant l'art et son histoire. On y trouvera également des critiques tendant à se personnaliser et l'emphase sera mise sur les recherches académiques. Dès lors, le «critique universitaire» véhiculera ses idées plus particulièrement à travers le livre, les revues

---

<sup>244</sup> Jean-Marie Schaeffer, *L'âge de l'art moderne...*, op. cit., p. 12.

<sup>245</sup> Ibid., p. 13.

<sup>246</sup> Selon Paul Vernière, la critique d'art est apparue en France pour la première fois dès 1747 par la voie des gazettes ou des brochures à travers de timides essais. Plus tard, en 1759, Diderot écrira dans la *Correspondance Littéraire*. (Cf.: «Introduction», *Diderot. Œuvres esthétiques*, op. cit.). Au Brésil, l'un des premiers critiques d'art marquants a été Luiz Gonzaga Duque Estrada (1863-1911). Ses écrits sur le phénomène esthétique sont pétris de qualités littéraires, cet auteur étant lié par ailleurs au mouvement symboliste. Cf. Carlos Roberto Maciel Levy, «A crítica de Luiz Gonzaga Duque Estrada durante a transição do século XIX ao XX», («La critique de Luiz Gonzaga Duque Estrada pendant la transition du XIXème au XXème siècle»), *Revista Crítica de Arte*, n. 4, décembre 1981, Edição

spécialisées et la chaire. Il se verra souvent invité à écrire dans la presse, en général dans les journaux ou suppléments culturels, dont les plus reconnus ont été notamment, entre autres, *Opinião* dans les années 70, le *Folhetim* du quotidien *Folha de São Paulo* dans les années 80, puis le *Jornal de Resenhas* de ce même quotidien dans les années 90. A la fin des années 80 plusieurs revues telles que *Galeria* et *Guia das Artes*, ont également ouvert leurs pages à la critique d'art occasionnellement, et les catalogues des expositions seront fréquemment signés par des critiques, surtout s'agissant de rétrospectives ou de sujets d'empreinte historique. Dans les années 80, les textes d'approche critique sur l'art se sont transférés de la presse (dont l'espace s'est restreint aux nouvelles et aux reportages) vers l'université, étaient supposés se trouver les détenteurs des conditions de produire un réel débat et une réflexion fondée<sup>247</sup>. En effet, comme le rappelait récemment Aracy Amaral il n'existe plus de critique d'art dans les journaux, où il n'y a plus que des reportages sur l'art<sup>248</sup>.

Certaines revues universitaires dont *Novos Estudos Cebrap*, publiée par le Centro Brasileiro de Análise e Planejamento em Ciências Sociais de São Paulo — Centre Brésilien d'Analyse et de Développement en Sciences Sociales de São Paulo — *Revista Comunicações e Artes*, de l'Universidade de São Paulo, et *Gávea*, de la Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, sont ainsi devenues les lieux privilégiés du développement de la réflexion sur l'art et les diffuseurs d'une critique qui a des difficultés à exister dans le circuit de l'art. Annateresa Fabris va dans ce sens quand elle souligne qu'«un lien est perceptible entre l'accroissement de la pensée critique et la formation que

---

Especial dedicada ao Projeto de Antologia da Crítica de Arte no Brasil. (Edition spéciale dédiée au projet d'anthologie de la critique d'art au Brésil).

<sup>247</sup> Cf. à ce propos Annateresa Fabris, «A história da Arte no Brasil...», op. cit.

<sup>248</sup> Aracy Amaral, entretien avec l'auteur, le 14 août 1997, à São Paulo.

dispensent les programmes des cours de troisième cycle et de doctorat à l'université.»<sup>249</sup> Afin de mieux comprendre les modes de dissémination et la spécificité du travail critique au Brésil, il convient d'identifier les conséquences de cet état de fait.

La formation universitaire qu'ont suivi divers critiques, tel Mário Pedrosa en Droit, ne constitue pas une condition suffisante pour qu'ils puissent être considérés en tant que critiques universitaires, dont l'activité se circonscrit en général à l'espace académique. Depuis la fin des années 70, ce genre de critique a gagné de plus en plus de prestige, «s'ouvrant à des textes ne relevant ni de la chronique, ni du discours parascientifique, mais qui discutent, par leur propre forme de rédaction, l'image de la critique universitaire, qui fait trop souvent référence à elle-même».<sup>250</sup> Il s'agit là de discussions théoriques, développées dans un langage approprié à la nature d'un champ spécifique de connaissances, et écartent les opinions et les impressions subjectives.

Mais, dans les années 80 cette critique a trouvé au Brésil des contingences qui vont rendre son appréhension problématique, et que Flora Sussekind a assimilées à l'existence d'un marché éditorial en expansion et d'éditeurs intéressés par la promotion culturelle plus que par une critique effective; cette critique s'expose également à la présence marquante d'une industrie culturelle en plein essor et nourrissant des visées affirmatives, soucieuse «de disqualifier tout type de discours argumentatif».<sup>251</sup> Ces éditeurs n'entretiendront presque aucun contact avec la production universitaire, surtout concernant les textes critiques révélant d'une historiographie nationale.

---

<sup>249</sup> Annateresa Fabris, entretien avec l'auteur, du 16 août 1997, à São Paulo.

<sup>250</sup> Flora Sussekind, «Rodapés, tratados & ensaios», *Folhetim*, n. 514, du 12 / 12 / 1986, pp. B7-B14.(«Notes de bas-de-page, traités et essais»).

<sup>251</sup> Ibid.



Si quelques rares auteurs de cette veine ont vu alors leurs ouvrages publiés, ils resteront des cas isolés<sup>252</sup>.

Si, malgré ces contingences et le manque d'appui éditorial, des travaux de ce genre ont pu voir le jour, beaucoup d'entre eux témoignent d'un niveau de maturation peu approfondi, s'en tenant à des analyses monographiques portant sur quelques artistes paradigmatiques et la plupart omettant d'établir des rapprochements avec le contexte historique, donnant ainsi l'impression que ces artistes auraient pu réaliser les mêmes œuvres à n'importe quelle époque et dans n'importe quel pays, ou encore que l'art peut se situer en dehors de toute réalité sociale.

Au vu de ce contexte, tout un travail s'appuyant sur une réflexion plus approfondie, issu de recherches systématisées et apte à débattre des divers problèmes de l'art contemporain se verra de plus en plus tenu à l'écart des voies habituelles de circulation des œuvres, que sont les médias, les galeries et les institutions de promotion culturelle à large échelle, dont le propos est clairement opposé.

De plus, un antagonisme assez aigu est apparu entre les deux types de discours: d'un côté la critique de presse, accessible à tous et tournée vers le divertissement, redoublant d'éloquence pour convaincre le public et répondant aux intérêts marchands; de l'autre, la critique née de l'élargissement du réseau universitaire dans le domaine de l'art. Annateresa Fabris évoque cette dernière voie en ces termes:

«Je dirais que la critique d'art s'est déplacée d'un espace plutôt public, communautaire, vers l'université. [...] Ce déplacement s'est tourné surtout vers les cours de troisième cycle, dans lesquels il est possible de donner plus

---

<sup>252</sup> Cf. Annateresa Fabris à cet égard. Entretien avec l'auteur le 16 août 1997 à São Paulo.

d'espace au dialogue, malgré le fait que plusieurs de ces cours traduisent une absence d'approfondissement méthodologique par manque d'un plus grand nombre de professionnels et de voies de recherche clairement définies».<sup>253</sup>

Fabris énonce ici une idée essentielle: celle de l'espace académique stimulant le dialogue et les analyses pénétrantes à propos de l'art. Elle réaffirme constamment la nécessité de polémiquer autour de la vision que l'on peut avoir des œuvres: «Nous devons mettre en question ce que les artistes présentent, ne serait-ce que pour pouvoir refuser certaines tentatives de leur part d'imposer leurs œuvres»<sup>254</sup>. Et puis que cette voie offre un intérêt substantiel pour la critique, il faut se demander comment s'opère son insertion dans le circuit de l'art.

Frederico Morais, pour sa part, a toujours chaudement défendu la critique de presse et continuellement fustigé la critique universitaire:

«Je prends le parti de la critique journalistique avec enthousiasme — contre les modismes théoriques et l'arrogance académique de la fameuse critique universitaire.

Je déplore l'absence de rubriques sur l'art, comme celle des anciennes notes de bas-de-page littéraires. Le spectateur, tout comme le lecteur de journaux, souhaiterait une orientation, une critique d'opinion bien fondée, qui puisse affirmer que l'œuvre est réussie ou ratée, et entraîner de cette manière une confrontation entre son opinion et celle du critique. L'absence de la critique de presse est aussi grave que le fait de déplacer l'œuvre de l'atelier à la collection privée. L'exposition et le

---

<sup>253</sup> Annateresa Fabris, «A história da arte no Brasil...», op. cit.

<sup>254</sup> Ibid.

commentaire sont fondamentaux pour l'existence culturelle de l'œuvre d'art». <sup>255</sup>

L'opposition de ces deux positions critiques laisse apparaître le profond fossé qui sépare les sphères qu'elles occupent dans l'espace public, mais surtout deux propositions de départ antagonistes: d'un côté la diffusion massive du produit culturel, la critique considérée comme opinion et commentaire, focalisée sur l'idée de nouveauté et de clarté, comme l'a souligné Walter Benjamin <sup>256</sup>; de l'autre, l'approche universitaire vue comme une réflexion sur l'art, tournée vers la spécialisation et, par conséquent, vers la délimitation du champ d'analyse. A cet égard, le point de vue du critique littéraire Antonio Candido mérite l'attention:

«La distinction des limites de la critique est une question[...] plus culturelle que spécifique, c'est-à-dire qu'elle dépend plus des sollicitations que l'environnement lui adresse que de la propre nature du travail critique. [...] A mesure qu'une culture s'enrichit, ses productions se différencient; et l'activité critique, en même temps, acquiert des distinctions». <sup>257</sup>

L'approfondissement des études à propos de l'art et des discours sur l'art a eu des conséquences décisives dans ce domaine et le pouvoir médiatique, d'autre part, n'a jamais été aussi important. Antonio Candido a donc raison lorsqu'il souligne que le climat culturel a entraîné une délimitation accrue des domaines d'activité et des produits de la critique. Et si les deux

---

<sup>255</sup> Frederico Morais, «As perspectivas da arte em debate», II Forum Brasília de Artes Visuais, *Correio Braziliense*, Suplemento Especial, 24 / 9 / 1993. («Les perspectives de l'art en débat»).

<sup>256</sup> Cf. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire...*, op. cit., p. 154.

<sup>257</sup> Antonio Candido, in: Flora Sussekind, «Rodapés, tratados & ensaios»..., op. cit.

types de critique en question conservent chacun leur importance, ils sont restés concurrents tout au long des années 80 au Brésil et le sont aujourd'hui, comme en témoigne Frederico Morais lorsqu'il accuse la critique universitaire de nager dans la théorie et de négliger l'expérimentation des œuvres.<sup>258</sup>

Néanmoins, il convient d'examiner la manière dont la critique universitaire d'art s'exerce en termes de constitution de frontières et d'intersections entre le travail critique et l'histoire de l'art en tant que discipline académique; il importe de se demander si elle bénéficierait d'une prise d'indépendance à l'égard de celle-ci ou si la fusion des deux champs en un unique discours serait plus féconde.

Pour essayer de répondre à ce questionnement, il faut s'attacher à la manière qu'ont Aracy Amaral et Annateresa Fabris de l'aborder en tant que représentantes vis-à-vis de ce contexte d'interrogations.

Aracy Amaral s'est imposée sur la scène artistique à travers divers types de contributions et d'activités. Journaliste de par sa formation initiale, elle s'est ensuite tournée vers le domaine de l'histoire en suivant des études approfondies puis vers un doctorat en histoire de l'art. Tout au long de sa vie professionnelle, elle s'est fait connaître comme critique d'art et historienne d'art en même temps. Personne ne saurait dire si elle est l'un plutôt que l'autre, tant se mêlent les deux champs dans sa production.

Pendant la décennie 60-70, Amaral a collaboré à la mise en place de diverses expositions sur l'Amérique Latine aux Etats-Unis et elle en a organisé

---

<sup>258</sup> Frederico Morais, entretien avec l'auteur, le 21 novembre 1997, réalisé par l'intermédiaire Gilmar Carneiro, à Porto Alegre.

elle-même plusieurs au Brésil. Elle a écrit dans de nombreux catalogues et également dans des suppléments de la presse (tel que celui du quotidien *O Estado de São Paulo*), et à des revues spécialisées de portée nationale (comme *A Gazeta* et *Mirante das Artes*).

En 1976, elle a publié *Artes Plásticas na Semana de 22*<sup>259</sup>, (*Arts plastiques à la Semaine de 22*), un ouvrage traitant de l'histoire de l'art<sup>260</sup> comme un travail pionnier à propos du mouvement moderniste brésilien. Dans cet ouvrage, Amaral souligne l'importance qui a eue comme ouverture «à la création et à la pensée nationales au XX<sup>ème</sup> siècle»<sup>261</sup>. Ses analyses de l'événement laisse entrevoir chez elle une pensée politique marquée qui l'amène à considérer les arts plastiques s'insérant dans l'ensemble de la culture, comme ils le font de par leurs connexions avec la littérature. Elle a dirigé par ailleurs une importante rétrospective sur le travail du peintre moderniste Tarsila do Amaral<sup>262</sup>, une initiative qui l'a conduira à poursuivre des recherches autour de cet artiste, qui aboutiront plus tard à la publication du livre *Tarsila, sua obra e seu tempo*<sup>263</sup> (*Tarsila, son œuvre et son temps* 1975). Elle fera ainsi connaître son profil de chercheuse en écrivant sur plusieurs sujets liés au modernisme au Brésil. Dans cette étude elle évoque la transformation des milieux artistiques brésiliens, qui ont abouti à la fondation des musées de São Paulo et de Rio en 1947 et 1948. En collaboration avec la Pinacothèque de l'Etat de São Paulo et le Musée d'Art Moderne de Rio de

---

<sup>259</sup> Aracy Amaral, *Artes plásticas na semana de 22*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1976.

<sup>260</sup> Ce travail a été l'aboutissement d'une étude approfondie des archives, d'entretiens, et d'une collecte bibliographique minutieuse.

<sup>261</sup> Aracy Amaral, *Artes Plásticas...*, op. cit., p. 18.

<sup>262</sup> Tarsila do Amaral est un peintre de São Paulo qui a intégré le mouvement moderniste de 1922. Elle a suivi une formation l'Académie Julien, les cours d'Emile Renard, d'André Lhote, Albert Gleizes et aussi ceux de Fernand Léger, dans son atelier. Son travail a été reconnu au Brésil et dans le milieu international, mais sa plus grande contribution a été d'avoir participé du mouvement moderniste brésilien et de la fondation de la société Pró-Arte Moderna dans les années 30.

Janeiro, elle dirigera la rédaction d'un ouvrage qui est devenu une référence concernant le constructivisme brésilien: *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*<sup>264</sup>, (*Projet constructiviste brésilien dans l'art*). Elle y a rassemblé, avec l'aide d'Ana Maria Belluzzo et d'une équipe de recherche, des documents, manifestes et textes importants de l'époque se référant à ce mouvement. Elle a été également reconnue dans sa qualité de chercheuse pour son analyse de l'art contemporain du Brésil et de l'Amérique Latine. L'art latino-américain est resté d'ailleurs l'un de ses thèmes préférés, et elle a participé à divers congrès et autres débats sur ce sujet. De 1975 à 1979 elle a dirigé la Pinacothèque de São Paulo, et s'est chargée de sa restructuration et de son insertion dans le circuit culturel de cette ville.

Au cours des années 80, sa production s'est encore intensifiée: outre ses activités universitaires d'enseignante et de chercheuse, Aracy Amaral a assumé avec une compétence notoire la direction du Musée d'Art Contemporain de l'Université de São Paulo (MAC-USP). Connue pour être d'un tempérament bouillant et vif, sans cesse préoccupée par les enjeux sociaux de l'art et de la culture brésiliens dans leurs rapports avec l'Amérique Latine, elle a stimulé avec enthousiasme, en tant que directrice du MAC-USP, la vie artistique de ce centre urbain, le plus important du pays. Elle a souligné que:

«Il est clair que la contribution devant les institutions compte aussi. C'est là une action culturelle. Et il s'agit d'une expérience positive de structurer les musées, d'ouvrir des postes aux professionnels dans un domaine d'approche difficile, de planifier, de faire bouger les choses, de publier tout en dialoguant

---

<sup>263</sup> Aracy Amaral, *Tarsila, sua obra e seu tempo*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1975.

<sup>264</sup> Aracy Amaral (coord.), *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*, Rio de Janeiro, São Paulo, Mec-Funarte, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, Pincoteca do Estado de São Paulo, 1977.

avec un public diversifié. C'est un travail plus large que celui qui consisterait à m'adresser à un public qui me lirait à peine dans les journaux, car il s'agit d'une expérience qui se prolonge vers le futur grâce à l'activité que développent ces entités.»<sup>265</sup>

Ces mots d'Amaral trahissent sa passion pour ce métier à travers lequel elle poursuivra son dialogue avec le public.

Son activité s'est déployée plus particulièrement dans trois domaines essentiels: à la direction d'institutions artistiques publiques, où elle manifesta une politique culturelle caractérisée par «l'ouverture au débat sur les nouveaux langages de l'art» ayant cours au Brésil et sa volonté de faire du Brésil «le récepteur des tendances contemporaines à travers sa riche collection»<sup>266</sup>; dans son rôle d'enseignante et de directrice de recherches à l'université; et enfin, dans la critique d'art concernant notamment l'œuvre de plusieurs artistes brésiliens contemporains. Une question centrale sous-tend toutes ses activités: le rapprochement des connaissances académiques et de l'ensemble du circuit de l'art, où elle a toujours été présente d'une manière ou d'une autre (dans les musées, les suppléments culturels, les catalogues de galerie et les institutions). De plus, elle s'est constamment souciée du contexte politique et social du pays: ses textes se proposent de mettre en lumière les liens existant entre art et politique et les problèmes les plus évidents du quotidien brésilien, insistant fréquemment sur l'absence d'engagement de l'art de l'époque par négation de la réalité, une attitude à ses yeux révoltante:

---

<sup>265</sup> Aracy Amaral, «Um melancólico encontro...», op. cit.

<sup>266</sup> Aracy Amaral, «25 anos depois: para onde vai o MAC?», *Galeria. Revista de Arte*, n. 9, 1988, pp. 72-75, («25 ans plus tard: où va-t-il le MAC?»).

«On peut parler de “crise de la représentation”. D’autres, au dehors du Brésil, s’étonnent lorsqu’ils voient notre art, à cause du décalage qu’il y a entre les aspects dramatiques des problèmes qui assaillent le pays et la non-visibilité de cette réalité dans les œuvres de nos artistes... En fait, dans le refus de questionner la problématique locale il y a aussi une forme d’explicitation de “l’horreur” du quotidien.»<sup>267</sup>

Dans les années 80, deux ouvrages d’Amaral soulèveront des points importants concernant la trajectoire de l’art brésilien: *Arte e meio artístico: entre a feijoada*<sup>268</sup> e o x-burguer (1961 - 1981) en 1983<sup>269</sup>, (*Art et milieu artistique: entre la “feijoada” et le cheese-burguer (1961 - 1981)*) et *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira* en 1987<sup>270</sup>, (*L’art pour quoi faire? La préoccupation sociale dans l’art brésilien*).

Le premier est un recueil d’articles qu’elle a publiés dans les suppléments culturels et littéraires, notamment dans les quotidiens *O Estado de São Paulo*, *Minas Gerais*, *Suplemento Literário* et *Folha de São Paulo*, ainsi que des textes provenant de catalogues et de revues spécialisées, le tout s’étalant sur la période 1961 - 1981. Le propos d’Aracy Amaral était de présenter dans cet ouvrage quelques éléments à ses yeux significatifs pour retracer l’histoire de l’art brésilien. Ana Maria Belluzzo, qui en a signé l’introduction, note à ce propos:

---

<sup>267</sup> Aracy Amaral, «A efervescência dos anos 80», *Catálogo BR 80, Pintura Brasil Década 80*, Instituto Cultural Itaú, São Paulo, 1992, pp. 28-29. («L’effervescence Des années 80», *Catalogue BR 80, Peinture Brésil Décennie 80*).

<sup>268</sup> La «Feijoada» est un plat typiquement brésilien, fait de haricots noirs et de viande de porc, le “x-burguer” étant l’abréviation locale de “cheeseburger”.

<sup>269</sup> Aracy Amaral, *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*, São Paulo, Editora Nobel, 1983.

<sup>270</sup> Aracy Amaral, *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira. Subsídios para uma história social da arte no Brasil*, São Paulo, Nobel, 1987.



«S'il était possible de séparer le travail de l'historien de l'art de son exercice critique, on pourrait dire que ce recueil de textes d'Aracy Amaral nous place d'une part devant l'*Aracy chercheuse*, celle qui collecte les éléments nécessaires à une lente construction de l'histoire de l'art brésilien, d'autre part face à l'*Aracy critique* du temps présent, vécu, controversé dans les colonnes de la presse quotidienne et certains périodiques, qui présente les artistes à travers des catalogues et des livres[...] Les vingt années dont la critique a été le témoin, ont marqué la pensée et le regard de l'historienne.»<sup>271</sup>

En soulignant la difficulté qu'il y aurait à distinguer ces deux aspects de son travail, Belluzzo a cherché à y formuler explicitement l'ambiguïté du profil de cette historienne et critique, précisant que dans sa production d'historienne Amaral opère un va-et-vien entre les faits plus quotidiens et les plus marquants, «des clefs qui dévoilent la "vie-œuvre" d'un artiste»<sup>272</sup>. Cette dernière met elle-même le doigt sur cette ambiguïté lorsqu'elle affirme qu'il n'y a pas de moyen de distinguer la critique d'art de l'histoire de l'art, recourant ensuite à l'autorité de Venturi pour justifier son assertion. De fait, Lionello Venturi considérait déjà en son temps qu'«un critique qui juge une œuvre sans en retracer l'histoire, juge sans comprendre. La scission entre l'histoire et la critique d'art est donc la plus grave des erreurs.»<sup>273</sup> Amaral évoquera aussi son expérience personnelle pour renforcer cette idée: «Moi-même, par exemple, j'ai commencé à écrire sur l'art en faisant de la critique

---

<sup>271</sup> Ana Maria de Moraes Belluzzo (septembre 1981), dans la présentation de l'ouvrage d'Aracy Amaral, *Arte e meio artístico...*, op. cit., p. 3

<sup>272</sup> Ibid.

<sup>273</sup> Lionello Venturi, *Histoire de la critique d'art*, trad. de Juliette Bertrand, Bruxelles, Editions de la Connaissance, S. A., 1938, p. 18.

d'art; après, j'ai appris la voie de la recherche et de l'histoire de l'art, qui était l'aboutissement naturel de tout cela.»<sup>274</sup>

Lorsqu'on parcourt ce recueil de textes de 1983, on s'aperçoit que l'auteur a cherché à appréhender historiquement la culture brésilienne de l'époque et ses transformations à travers un passage en revue des faits qui ont découlé des processus culturels en vigueur. C'est dans ce souci d'esquisser le cadre des conditions sociales où prend place l'activité artistique que transparaît sa formation d'historienne de l'art.

Le texte qu'elle a consacré à l'artiste Marco do Valle<sup>275</sup> illustre bien cet aspect. Après avoir décrit le matériau de travail, elle restitue sa production dans une certaine atmosphère urbaine contemporaine:

«Ainsi, loin de nous présenter un travail formaliste, Marco do Valle apparaît comme une force vivante et dramatique de l'expression de la vie urbaine, des trottoirs, de l'asphalte, du béton. [...] Sa production nous emmène directement vers l'usine, elle nous parle de l'atmosphère asphyxiante des grands bâtiments bruyants, où l'on travaille 24 heures par jour.»<sup>276</sup>

On retrouve ici, suggérée, l'une des idées souvent présente dans les textes d'Amaral, de façon implicite ou explicite: la conception de l'artiste et de l'œuvre comme des *produits de la société*. Dans cet exemple, ce sont les thématiques sociales, liées à l'univers ouvrier qui ont intéressé Amaral et marqué son travail de manière évidente.

---

<sup>274</sup> Aracy Amaral, entretien du 14 / 8 / 1997.

<sup>275</sup> Marco do Valle, originaire de la région de São Paulo, utilise des éléments industriels dans son travail et ses dessins sont des projets visant à être développés dans les travaux ultérieurs.

<sup>276</sup> Aracy Amaral, «Objetos sobre o plano: Marco do Valle» (1980), in: Aracy Amaral, *Arte e meio artístico...*, op. cit., p. 334. («Objets sur le plan: Marco do Valle»).

Outre le rôle des institutions culturelles, elle s'attache ainsi aux contours sociaux de la production artistique, envisageant par ailleurs la critique d'art comme devant résulter d'une interaction avec le milieu social à un moment déterminé:

«Je cherche toujours à garder à l'esprit la réalité socio-politique-économique de nos pays<sup>277</sup> quand j'aborde, dans la critique publiée dans la presse quotidienne et les périodiques, la production plastique-visuelle de nos milieux artistiques. [...] Quand j'affirme que la critique doit s'appuyer définitivement sur l'art (sur tout son processus de création, de diffusion et de réception), vu de son côté comme un enregistrement [...] d'un moment historique et social déterminé, également on doit considérer que cet enregistrement est présenté sous l'optique de la vision du monde qu'a l'expert, dont le travail est bien le reflet de cette interaction qui existe à travers son intégration au milieu dans lequel l'artiste opère.»<sup>278</sup>

Amaral estime donc que le travail de l'artiste aussi bien que de l'expert (critique), est le reflet d'une interaction avec le milieu social où l'un et l'autre opèrent. Par sa façon d'aborder le sujet, elle apparaît comme ayant apporté une contribution importante aux discours traitant de l'art. Dans les années 80, l'analyse des œuvres prenait le plus souvent des biais formalistes et omettait généralement de mettre en évidence les références au contexte social. En ce sens, le travail d'Aracy Amaral a éveillé un grand intérêt et ses études de l'histoire sociale de l'art ont ouvert de nouvelles perspectives à la recherche

---

<sup>277</sup> Amaral se réfère ici aux pays de l'Amérique Latine, ce texte s'inscrivant dans une communication qu'elle a prononcée lors du Congrès National des Critiques d'Art, qui s'est tenu au Musée Guido Viaro, de Curitiba, en septembre 1980, qu'elle a publiée dans l'ouvrage en question.

<sup>278</sup> Aracy Amaral, «Reflexões sobre a responsabilidade social da crítica de arte na América Latina», in: Aracy Amaral, *Arte e meio artístico...*, op. cit., p. 347. («Réflexions sur la responsabilité sociale de la critique d'art en Amérique Latine»).

concernant l'art brésilien, elles ont permis de soulever quelques aspects jusqu'alors délaissés.

Toutefois, sa manière d'aborder l'art mérite d'être examinée plus en détail. D'un côté, elle conçoit l'art comme une activité qui «enregistre» un moment historique déterminé d'une société. Cette position, qui laisse clairement transparaître la formation d'Amaral établit une relation entre l'art et l'histoire qui suscite des objections. Si l'on accepte l'idée de Pierre Bourdieu, selon laquelle «la construction du champ est le préalable logique à la construction de la trajectoire sociale comme série de positions occupées successivement dans ce champ»<sup>279</sup>, l'art, de fait, ne saurait être considéré simplement comme un moyen d'enregistrement de la société, mais avant tout en tant qu'élément constitutif du tissu social à un moment historique donné.

D'autre part, la vision qui fait du travail de critique un reflet de l'interaction de l'art avec le circuit, dans lequel il évolue, apparaît elle aussi discutable, la critique étant une activité de médiation au sein du monde de l'art. En d'autres termes, son caractère de médiation, que reconnaît du reste Amaral<sup>280</sup>, tient au fait qu'elle s'insère activement dans ce monde, et elle ne saurait donc constituer seulement un reflet du processus de circulation des œuvres. La critique est constitutive d'une partie essentielle des interactions en question, et l'analyse de ces médiations aurait sans doute conduit Aracy Amaral sur la voie d'une connaissance historique plus approfondie des schèmes culturels.

Dans le même article sur Marco do Valle, la façon dont elle situe la tâche de la critique peut là encore déconcerter:

---

<sup>279</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Editions du Seuil, 1992, Collection Libre Examen, p. 298. Bourdieu fait ici référence au champ littéraire, mais la notion peut être étendue à tout le champ artistique.

«Aujourd’hui les temps ont changé, mais la tâche de la critique est encore la même: c’est de dévoiler, stimuler, diffuser ou à l’inverse, déprécier, dissimuler, voire détruire la production artistique qui circule parmi nous à travers des interventions dans la presse quotidienne, les revues spécialisées ou les catalogues.»<sup>281</sup>

Si cette assertion s’avère pertinente, quand elle reconnaît comme essentiel que la critique prenne parti, adopte des attitudes d’ordre axiologique, on voit aussi que le critique y est conçu comme un juge détenteur d’une autorité qu’il ne lui incombe pas de justifier, qui n’aurait pas à expliciter les critères qui fondent ses jugements. De plus, Amaral ne semble pas tenir compte de ce que, si les temps ont changé et l’art avec eux, la critique aussi a subi des changements. Il est vrai sa tâche principale est restée la même, mais son insertion dans les difficultés du monde contemporain exige de sa part une recherche d’autres repères et de nouvelles approches, et aussi qu’elle valide ses jugements, qui ne peuvent plus s’appuyer sur la tradition ou sur une quelconque autorité. Aracy Amaral n’ignore pourtant pas cette nécessité, qu’elle prend en compte dans d’autres circonstances, comme lorsqu’elle déclare:

«La critique d’art, aujourd’hui, connaît la même perplexité que les artistes – et la critique d’art doit exprimer cette perplexité.»<sup>282</sup>

Au-delà de la justesse ou du caractère équivoque de ses affirmations relatives à la tâche de la critique d’art, il convient de considérer dans quelle

---

<sup>280</sup> Aracy Amaral, entretien du 14 / 8 / 1997.

<sup>281</sup> Aracy Amaral, «Reflexões sobre a responsabilidade social...», op. cit., p. 347.

<sup>282</sup> Aracy Amaral, entretien du 14 / 8 / 1997.

mesure ses propres critiques parviennent à assumer cette tâche qu'elle qualifie de durable. La première observation que l'on peut faire est que ses textes consistent généralement, comme ceux de la plupart des critiques, en des panégyriques d'artistes qu'elle appréciait préalablement. Néanmoins, cela ne l'empêche pas, le cas échéant, de manifester sa désapprobation avec véhémence, comme dans cet extrait particulièrement virulent d'une de ses critiques:

«[...] il ne me semble pas possible d'envisager une exposition de Wesley Duke Lee en tant qu'événement important, comme les colonnes sociales ont voulu qualifier celle de la galerie Luisa Strina. Exposition d'un bon peintre, peut-être. Une exposition qui montre beaucoup de l'habileté, de la virtuosité de Wesley dans la manipulation des artifices qui le font tant apprécier dans la haute société, que ses travaux fascinent, mais non dans les milieux artistiques lucides, qui se laissent séduire déjà beaucoup plus difficilement. [...] Evidemment, ce peintre a son public. S'il ne l'avait pas, il ne demanderait pas pour ses travaux — et personne le lui donnerait non plus — le prix qu'il demande [...]»<sup>283</sup>

La critique, note Amaral, relève en fin de compte d'«un acte impulsif partant d'une œuvre que je regarde, et sans qu'il y ait de supports théoriques à cet acte»<sup>284</sup>. Elle dira ainsi qu'il lui arrive parfois, après avoir apprécié une œuvre, en rentrant chez elle, de transcrire spontanément ses impressions, en essayant simplement de définir ce qu'elle a vu: «J'écris pour moi-même et, parfois, je remets une copie à l'artiste»<sup>285</sup>. Bien qu'elle considère aussi la

---

<sup>283</sup> Aracy Amaral, «Evidências e equívocos de um meio», *Arte e meio artístico...*, op. cit., pp. 249-253 («Evidences et équivoques d'un milieu»).

<sup>284</sup> Aracy Amaral, entretien du 14 / 8 / 1997.

<sup>285</sup> Aracy Amaral, entretien du 14 / 8 / 1997.

critique comme un exercice intellectuel devant s'établir un lien entre l'œuvre et l'histoire de l'art, ces mots témoignent des sentiments qui président à la plupart de ses critiques.

A propos de la vision qu'a Amaral de la critique d'art, un autre aspect à considérer concerne l'approche contextuelle qui la caractérise. Dans un texte qu'elle a consacré au peintre Antônio Henrique Amaral<sup>286</sup> (*illustration 4*), elle présente ainsi sa peinture en la rapportant à la tradition de Léger, de Matta et en évoquant le lien de l'artiste au marché de l'art attirant notamment l'attention sur le fait qu'il n'entretient aucun contact avec les galeries et précisant en outre le profil des acheteurs de ses œuvres:

«[...] le rôle du marché de l'art dans son travail est assez rare chez les [artistes] brésiliens; il y a déjà quelques années qu'une partie importante de sa production est vendue à l'extérieur, aussi bien aux Etats Unis qu'en l'Amérique Latine. Mais concernant la consommation domestique de l'œuvre de cet artiste, comme du reste pour celle de João Câmara Filho, on note une indépendance vis-à-vis des intermédiaires [...]. Il a son propre groupe d'acheteurs constitué de professionnels libéraux, d'entrepreneurs, d'architectes, d'avocats de la classe moyenne de São Paulo».<sup>287</sup>

On voit ici qu'Amaral accorde un intérêt essentiel aux sphères où circulent les œuvres du peintre, mettant ainsi en évidence son adhésion aux idées nouvelles, publiées à l'époque au Brésil, du théoricien mexicain Néstor García Canclini sur le circuit artistique. Celui-ci soulignait en effet l'importance d'analyser l'art «comme un processus social et de

---

<sup>286</sup> Aracy Amaral, «Antônio Henrique Amaral: a conquista de um espaço», in: Aracy Amaral, *Arte e meio artístico...*, op. cit., p. 345 et 356. («Antônio Henrique Amaral: la conquête d'un espace»). Il s'agit d'un document resté inédit avant d'avoir été publié dans ce recueil.

communication, ce qui équivaut à inclure dans le phénomène artistique l'auteur, l'œuvre, les diffuseurs et le public.»<sup>288</sup>

Le passage précédent sur Antônio Amaral laisse clairement apparaître les attaches sociales de l'art telles qu'Aracy a coutume de considérer dans ses analyses. Elle apporte ici des informations importantes sur le contexte dans lequel l'œuvre en question existe: le type socio-professionnel d'acheteurs, le refus du peintre de passer par l'intermédiaire des galeries d'art. D'autre part, elle s'attache à accorder également une place essentielle à la thématique et aux aspects formels et expressifs des œuvres, illustrant son propos de quelques données relatives à l'histoire de l'art. Dans une première partie du même texte, Aracy écrivait ainsi:

«Les aspects symboliques envahissaient simultanément ses tableaux et on percevait une nette connotation politique dans ces fruits embrochés, attachés, pendus ou individualisés crûment à l'air libre, quand ils ne sont pas découpés ou placés sous un éclairage dramatique, destiné à les mettre en valeur, dans une composition visant l'impact visuel.»<sup>289</sup>

Dans ce texte, les informations se succèdent au gré des différents aspects envisagés, tantôt contextuels, tantôt esthétiques. Pourtant, ces deux types d'aspects ne présentent pas de lien apparent: les considérations contextuelles ne sauraient ici enrichir la compréhension des choix esthétiques de l'artiste qui n'ont pas de rapport avec les contingences du circuit où

---

<sup>287</sup> Aracy Amaral, «Antônio Henrique Amaral: a conquista de um espaço», *Arte e meio artístico...*, op. cit., p. 345 et 356. («Antônio Henrique Amaral: la conquête d'un espace»).

<sup>288</sup> Néstor García Canclini, *A socialização da arte. Teoria e prática na América Latina*, São Paulo, Cultrix, 1980, p. 3. (*La socialisation de l'art. Théorie et pratique en Amérique Latine*).

<sup>289</sup> Aracy Amaral, «Antônio Henrique...», op. cit., p. 342.



s'insère le peintre. Les champs esthétique et artistique ne font que se juxtaposer. D'autres ruptures sont encore observables.

Les aspects esthétiques de l'œuvre sont ici estimés dans une optique personnelle et chargée de sentiments. Son caractère symbolique est rapporté à une connotation politique qu'Amaral ne cherche pas à déterminer. La thématique (les fruits, en l'occurrence) n'est liée avec un contexte historique spécifique, de même que l'œuvre n'est pas considérée dans la signification qu'elle pourrait revêtir dans le contexte artistique. Plus loin, l'auteur revient en quelque sorte sur ses pas, signalant l'interdépendance d'un certain type de public et de l'artiste (contexte), mais sans restituer l'œuvre elle-même et ses caractéristiques dans cette conjoncture, comme on peut s'en rendre compte dans ce passage du même document:

«Cette différenciation du public est significative de la diversité des univers dans lesquels "l'artiste de marché" évolue dans le Brésil contemporain. C'est-à-dire que le premier assure la reconnaissance du second par sa manière de véhiculer et d'acquérir son œuvre à travers des mécanismes directement ou indirectement liés au pouvoir constitué, et le second par son attachement à la bourgeoisie locale. Et les deux sont sollicités et acquis de manière indépendante de la thématique de ce premier, malgré son intentionnalité critique, qu'elle soit présente ou non dans ses toiles.»<sup>290</sup>

Le profil d'historienne de l'art aussi bien que de critique d'art d'Aracy Amaral révèle dans ce sens quelques incohérences qui laissent en suspens la question de savoir quelle part peut être la voie la plus fructueuse pour la critique contemporaine. Elle délaisse le propos historique quand elle s'attache aux œuvres en tant que telles et, à l'inverse, oublie l'œuvre quand elle évoque

le contexte de sa production et de sa circulation, ou encore de la période l'historique où elle s'insère.

De l'avis de cette critique-historienne, le filtrage du temps<sup>291</sup> est une condition essentielle pour que la production soit historiquement valide et artistiquement reconnue. Cela revient à dire, mais Amaral omet de le souligner, que les événements, les projets, la plupart des faits relevant des avant-gardes, qui s'inscrivent donc dans le provisoire, échappent à cette importance et à cette validation. Mais il n'est pas sûr que le temps soit une aide infaillible dans nos jugements; comme le note Gérard Genette<sup>292</sup>, «le goût change en tous sens, avec des moments de rejet, d'oubli ou de redécouverte qu'on aurait eu quelque peine à prévoir une ou deux décennies plus tôt». Pourtant, si sa réfutation de la capacité du temps à valider l'œuvre d'art est convaincante, il est en revanche difficile de concorder avec Genette lorsqu'il dit qu'«il n'y a pas – il ne peut y avoir – d'arbitre en la matière»<sup>293</sup>. En effet, le débat pourra être une source d'«arbitrage», comme on le verra plus loin.

Dans *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970*, c'est le profil de l'historienne de l'art qui ressort, dans la mesure où Amaral y rassemble des données qui résultent de ses investigations sur les enjeux sociaux de l'art brésilien pour la période considérée. Ce livre témoigne d'un travail d'une chercheuse solide, fondée sur la quête de documents d'archive inédits et à travers une recherche en bibliothèque et des entretiens d'une importance capitale pour la reconstitution, alors encore précaire, de l'histoire de l'art du pays. L'auteur y aborde des sujets fondamentaux, notamment celui des contributions sociales et politiques des artistes et de

---

<sup>290</sup> Ibid..

<sup>291</sup> Aracy Amaral, «Reflexões sobre a responsabilidade social...», op. cit.

<sup>292</sup> Gérard Genette, *L'œuvre de l'art, La relation esthétique*, Paris, les Editions du Seuil, 1997, p. 130.

certaines critiques dans la formation de mouvements comme les *Clubes de Gravura*<sup>294</sup> et les *Grupo de Bagé*<sup>295</sup> et la création de revues, telle *Movimento* (en 1935) et *Horizonte* (en 1951).

Le thème central de ce livre tourne autour de l'analyse des rapports entre art et politique au Brésil, sous toutes leurs formes, manifestations et à travers tous les mouvements et actions culturelles qui les ont marqués. La question de base en est l'interférence de l'artiste dans le changement des structures sociales, un changement qui, selon Amaral, n'a toujours pas eu lieu. Elle note ainsi en introduction que «tant que l'art ne pourra pas assumer sa fonction sociale, il demeurera au service des couches dominantes, c'est-à-dire de ceux qui détiennent le pouvoir économique et, par conséquent, politique»<sup>296</sup>.

Si on admet la fonction sociale de l'art, même quand il sert le pouvoir politique et économique, il importe en effet de rappeler qu'il a toujours été l'expression des couches dominantes, puisque, une fois son autonomie conquise, ses règles ont été prescrites par le pouvoir institutionnel, détenteur par ailleurs du pouvoir économique.

Malgré le sentiment répandu à l'époque qu'était venu le temps de la fin des utopies<sup>297</sup>, le travail d'Amaral, de fonds utopique, relève d'une production remarquable à maints égards: d'abord par ce qu'il a mis en évidence la relation

---

<sup>293</sup> Ibid., p. 131.

<sup>294</sup> Ces «clubs de gravure» ont été créés dans les années 40 et 50 par des artistes (peintres et graveurs) engagés, soucieux de forger une représentation réaliste de l'homme comme être social et de son milieu, à travers des œuvres imprégnées de thématiques sociales.

<sup>295</sup> Le «Groupe de Bagé» a été créé dans les années 40 dans le même esprit que les «clubs de gravure» dans la ville de Bagé, située dans l'Etat du Rio Grande do Sul.

<sup>296</sup> Aracy Amaral, *Arte para quê?...*, op. cit., p. 3.

<sup>297</sup> Les années 80, ont vu en effet se diffuser un sentiment de frustration dû au fait que la politique mondiale traduisait une perte des repères sociaux et politiques à travers la chute des idéaux de construction d'une société plus égalitaire.

entre art et politique en tant qu'essentielle pour envisager l'art et la culture; ensuite, de par sa quête obstinée de documents, une quête jusqu'au moment inconnue, capables de dresser une historiographie de l'art brésilien; enfin, par la mise en lumière de l'interrelation des divers domaines du monde de l'art à travers une vision d'ensemble aigüe du sujet. Ce dernier aspect constitue un important repère pour la quête méthodologique dans les études se consacrant à l'art; de plus, l'ouvrage se présente comme une source considérable de références historiques. Les problématiques qui y sont traitées se montrent en outre riches en commentaires descriptifs, en exemples et surtout en citations, les entretiens et les témoignages assumant par ailleurs un rôle capital.

Nonobstant ces qualités indéniables, certains des présupposés qui conduisent le travail d'historienne d'Aracy Amaral apparaissent contestables, tel sa conception de cette activité comme moyen de repérage des faits concernant le sujet étudié. Cette limitation traverse en fait toute son œuvre aussi bien de critique que d'historienne de l'art: rarement elle argumente, analyse, prend position ou s'interroge sur les données qu'elle présente sur le sujet en question.

On pourra évaluer plus précisément la relation qui établit Amaral entre l'art et l'histoire à partir d'une comparaison avec l'approche de Baxandall, auquel elle paraît s'être identifiée en regard de sa manière descriptive de traiter ses sujets et de sa proposition de mettre au jour les conditions originaires de la production de l'objet artistique. Mais la similitude entre les deux auteurs ne va guère plus loin.

Dans son approche épistémologique des conditions de l'appréhension et de la compréhension des œuvres d'art, l'historien Michael Baxandall établit une structure d'analyse permettant d'envisager les intentions comme condition

projective des choses.<sup>298</sup> Sa pensée est ici très claire: il ne se propose pas de reconstituer l'état d'esprit dans lequel un individu produit un objet, mais «*de comprendre les conditions d'apparition d'un objet*»<sup>299</sup>. Il développera également cette idée dans son ouvrage *L'Œil du Quattrocento*<sup>300</sup> (1972) dans l'examen en de divers aspects qui président à l'apparition des œuvres, comme la structure du marché de l'art au XV<sup>ème</sup> siècle pour montrer en quoi le *style* des peintures était alors matériau pertinent à l'histoire sociale. Dans «Formes de l'intention» (1985), il mettra par ailleurs en place une méthodologie visant à comprendre l'œuvre en considérant les aspects contextuels.

Ce n'est pas ici le lieu de discuter cette méthodologie, mais une différence radicale mérite d'être signalée entre les procédures descriptives de Baxandall et celles d'Amaral. Tandis que Baxandall tente d'appréhender les éléments qui font partie, intégrante des conditions d'apparition des œuvres, sans perdre de vue la complexité du tissu qu'ils composent, Amaral se borne à décrire les conditions sociales qui font partie de l'existence des œuvres. Toutefois, le mérite du travail de la critique brésilienne ne saurait pour autant être déprécié, car elle s'attache à souligner des éléments de l'histoire sociale, des aspects indispensables pour situer les œuvres d'art. Le caractère lacunaire de sa critique renvoie en fait à la reconstitution des contextes de formation des œuvres, à la justification des arguments avancés et aux questionnements à propos de ces contextes, trois points qui en sont absents.

---

<sup>298</sup> Michael Baxandall, *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*, trad. de Catherine Fraixe, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1991, p. 80.

<sup>299</sup> Ibid. C'est nous qui soulignons.

<sup>300</sup> Michael Baxandall, *L'Œil du Quattrocento, l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, trad. de Yvette Delsaut, Paris, Editions Gallimard, 1985.

Elle écrira ainsi à propos de l'art «engagé» de Waldemar Cordeiro<sup>301</sup>:

«Son extrême dogmatisme, comme nous l'avons déjà mentionné, était similaire à la rigueur des staliniens qu'il combattait tant, et sa grande contradiction était sans doute de vouloir concilier des idées qu'il revendiquait comme étant de gauche et une tendance qui s'identifiait à une aspiration au développement, à l'industrialisation, liée à l'entrée massive les investissements étrangers dans notre pays à partir des années 50.»<sup>302</sup>

Si l'auteur présente ici des constats qui traduisent sa connaissance des données historiques, (la politique rigoureuse des staliniens, les principes du développement économique et de l'industrialisation), et si quelques faits sont mis en rapport les uns avec les autres, elle ne situe pas les œuvres par rapport à ces données, comme on a déjà pu le constater dans son texte concernant le peintre Antonio Henrique Amaral. Et l'on peut également remettre en question la conception de l'histoire que sous-tend son approche. Giulio Argan, écrit à cet égard:

«Confondant *l'histoire, qui est jugement et choix*, et passé, qui est une conglomération confuse d'événements, le postmodernisme esquisse et cite les événements passés du catalogue; mais dans la mesure où il ne porte pas de jugements de valeur, l'information est sans valeur.»<sup>303</sup>

Argan note à juste titre que l'histoire de l'art est elle aussi un domaine concerné par des valeurs, celui qui la pratique attribuant des qualités ou des

---

<sup>301</sup> Waldemar Cordeiro est né à Rome et a vécu à São Paulo, où il a été le leader du groupe «Ruptura» («Rupture»), à travers lequel il a lutté avec d'autres artistes pour la diffusion de l'art concrétiste dans le Brésil des années 50.

<sup>302</sup> Aracy Amaral, *Arte para quê?...*, op. cit., p. 253.

<sup>303</sup> Giulio Carlo Argan, «History and anti-history», op. cit., pp. 54-55. C'est nous qui soulignons.

degrés d'importance aux événements. Un domaine, donc, qui ne saurait se résumer à des informations tirées du passé. Carl Einstein a envisagé pour sa part l'histoire de l'art comme étant celle d'une lutte — comme l'écrit Didi-Huberman, d'un conflit, d'une tension inapaisable.<sup>304</sup> Et, ajoute-t-il, cela se traduisait chez Einstein, par sa façon

«de ne pas se satisfaire d'aucune politesse académique, de faire avancer le savoir contre toutes les autolégitimations à quoi prête généralement l'acquisition d'une compétence «scientifique». Façon de n'être jamais le gardien de la discipline qu'il pratiquait avec tant d'exigence. Façon d'ouvrir, c'est-à-dire de blesser et de révéler tout à la fois un corps d'évidences»<sup>305</sup>.

Et c'est en effet par cette voie que peuvent être dévoilées les intersections subtiles existant entre les sphères de l'histoire de l'art et de la critique d'art: faire apparaître, mettre en question, récuser la neutralité sont des tâches inhérentes à l'une et l'autre. Pourtant, cette démarche est absente du travail d'Aracy Amaral. Son esprit combatif et de contestation se manifestera plutôt avant tout dans son évocation de la situation politique et sociale brésilienne et dans son action décisive auprès des institutions liées au circuit de l'art. Mais ce sont des discours qu'elle tient sur l'art qui révèlent ses limitations les plus aiguës, et si elle n'a pas trouvé le point d'équilibre, c'est qu'il convient de s'interroger sur les principes qui orientent ces discours dans l'un et l'autre domaines.

---

<sup>304</sup> Cf. Georges Didi-Huberman, «L'anachronisme fabrique l'histoire: sur l'inactualité de Carl Einstein», *Études Germaniques, Revue de la Société des Études Germaniques*, Didier Erudition, janvier-mars 1998, pp. 29-54.

Annateresa Fabris, pour sa part, émerge sur la scène artistique vers la fin des années 70, à travers l'Ecole de Communication et des Arts de l'Université de São Paulo (ECA/USP), où elle est alors enseignante et chercheuse. Elle a suivi auparavant une formation d'historienne au Brésil et un doctorat en histoire de l'art dans ce même pays d'abord, puis en Italie. Dans ce domaine, elle s'attachera sans cesse à l'idée que l'important «n'est pas d'élire des paradigmes, mais d'essayer de saisir toute la complexité d'un processus historique.»<sup>306</sup> Dans ce sens, elle s'efforcera, dans ses analyses, d'appréhender les rapports entre art et politique de façon à cerner le plus grand nombre possible d'éléments constitutifs d'une situation culturelle ou artistique spécifique. Concernant le contexte politique brésilien, elle s'est davantage souciée de contester le système capitaliste comme un tout que d'analyser la conjoncture dictatoriale, centrant sa critique sur les différents rôles que l'art doit assumer pour survivre, comme l'illustre cet extrait d'entretien:

«L'art qui n'est pas propagande doit pouvoir se convertir en propagande pour assurer son droit d'existence dans la société capitaliste. Il doit pouvoir porter l'étiquette d'un «patronage» pour pouvoir circuler, être vu, entendu, discuté; pour pouvoir, en somme, exister. Il doit pouvoir démontrer «l'utilité de l'inutile», servir de cadre, de fond, d'ouverture, de support, d'enseigne ou de slogan.»<sup>307</sup>

Dans la décennie 80 ses préoccupations se tourneront vers la modernité, que ce soit à travers le passage en revue du modernisme brésilien, ou la remise en question des fondements de la théorie de la modernité, ceci à la lumière des

---

<sup>305</sup> Ibid.

<sup>306</sup> Annateresa Fabris, entretien du 16 / 8 / 1997.

<sup>307</sup> Annateresa Fabris, «O artista e o poder», *Cadernos de Música*, n. 10, septembre 1982, pp. 3-4. («L'artiste et le pouvoir»).



débats sur la postmodernité. Sa conception de l'histoire trouve en fait sa source dans la notion de «nouvelle histoire», telle que l'a exposée Jacques Le Goff:

«D'un certain côté, c'est tant mieux, s'il s'agit de maintenir ouvert un débat d'idées mais c'est aussi regrettable quand on voit que des orientations à mes yeux essentielles de la conception de l'histoire n'ont pas pénétré le territoire de l'histoire: l'histoire-problème, l'histoire ouverte sur les autres sciences sociales, l'histoire qui ne s'enferme pas dans le récit.»<sup>308</sup>

Fabris adoptera cette même optique pour l'histoire de l'art, s'employant à suivre une méthode qui mène à la discussion et à la réflexion, qui pour reprendre les termes de Le Goff, «précise la présence du pouvoir là où l'histoire traditionnelle ne songeait pas à la chercher.»<sup>309</sup> De plus, elle s'est attachée comme ce dernier à redéfinir dans ses études le champ du social; autrement dit, à renégocier «les rapports entre l'histoire et les sciences sociales.»<sup>310</sup> Cette démarche traverse tous ses essais de caractère historique, tels ceux qu'elle a écrits sur le futurisme<sup>311</sup>. Dans celui qui a été publié en 1987, (*Futurisme une poétique de la modernité*), Fabris a ainsi tenté de reconstituer toute le contexte social et historique qui a vu naître et mûrir les idées du mouvement futuriste, en s'appuyant sur des documents de l'époque, afin de prendre position quant à la validité de ses contributions pour la

---

<sup>308</sup> Jacques Le Goff, *La nouvelle histoire*, op. cit., p. 14.

<sup>309</sup> Ibid., p. 12.

<sup>310</sup> Ibid., p. 17.

<sup>311</sup> Annateresa Fabris a mené plusieurs études sur le futurisme, dont *Futurismo: uma poética da modernidade* (*Futurisme: une poétique de la modernité*). (Sa thèse de doctorat, soutenue en 1983 et publiée en 1987), une autre sur le futurisme florentin encore non publiée et *O futurismo paulista* (*Le futurisme de São Paulo*), de 1994.

modernité. Dans un autre texte, cette fois sur l'expressionnisme<sup>312</sup>, elle a cherché à rapporter la pensée esthétique centrale de ce mouvement aux diverses données historiques qui l'ont vu émerger, notant ainsi:

«L'histoire fait son retour comme ensemble de références perdues, comme "mythe", comme nostalgie d'un temps où elle existait en fait en tant que trame des actions humaines. L'histoire "restituée" n'est cependant pas le réel: il s'agit d'un "remake", d'un montage extraordinaire, particulier à une culture-mosaïque, d'une combinaison sans faute, dans laquelle tous les éléments ont été enfin savamment dosés.

L'art, de son côté, se replie sur lui-même, comme un manipulateur de propres signes, et il entre dans un processus de reproduction indéfinie, par lequel toute la réalité devient esthétique. Il se transforme en une finalité sans fin; il est partout, puisque l'artifice s'est installé au cœur de la réalité. Cela signifie la mort de l'art comme transcendance critique, également parce que la réalité, imprégnée d'esthétique, s'est confondue avec sa propre image.»<sup>313</sup>

Bien que l'auteur dresse ici ses constats de manière analytique, la visée critique y est perceptible: l'évocation de la nostalgie et de la culture-mosaïque, l'appréhension de l'histoire comme montage et de l'art comme manipulateur de signes, la vision de la réalité en tant qu'artifice et la remarque de la disparition de la transcendance critique de l'art, tout cela exprime une rupture avec l'adhésion ingénue aux faits et la prise de position devant eux. Des jugements sont ici émis, mais des jugements critiques.

---

<sup>312</sup> Annateresa Fabris, «Expressionismo e modernidade» («Expressionnisme et modernité»), *Comunicações e Artes*, v. 13, n. 19, août 1988, pp. 37-42.

<sup>313</sup> Ibid.

Si Venturi et Argan, défendent l'idée que le critique d'art et l'historien de l'art doivent recourir au même processus de jugement, dans la mesure où «le jugement critique est un jugement historique»<sup>314</sup>, défense ils défendent également l'idée d'unité des champs. Annateresa Fabris reconnaît en outre, pour sa part, des particularités à chacun des domaines, tout en soulignant que le plus important est «qu'une multiplicité de lectures, d'approches, même venant de différents domaines ayant leur méthodologie particulière, enrichisse la réception des œuvres d'art»<sup>315</sup>. C'est notamment sur ce point que repose l'intérêt de son travail. Elle admet qu'il convient dans les deux domaines de procéder par jugements, mais elle évoque aussi la difficulté qu'il y a aujourd'hui à les formuler, au vu de l'incertitude des repères permettant de considérer l'art contemporain. C'est donc l'œuvre elle-même qui, à ses yeux, doit fournir les paramètres de l'analyse, *et elle envisage le travail critique comme devant redéfinir des valeurs à partir de ce que la production artistique propose*. Il faut que le critique, ajoute-t-elle, s'interroge sur ses tâches et explicite ses doutes par un dialogue constant avec l'histoire du monde culturel: «Le meilleur critique est celui qui connaît l'histoire de l'art»<sup>316</sup>, affirmera-t-elle. En soulignant ainsi la complémentarité des deux domaines, Annateresa Fabris rejoint d'un côté Baxandall lorsqu'il insiste sur la nécessité de la reconstitution du contexte des œuvres et, de l'autre, Argan quand il dit que le jugement critique est aussi historique. Toutefois, il s'agit de savoir si elle met réellement cette vision en pratique en tant que critique. Dans un article relatif à la XVII<sup>ème</sup> Biennale de São Paulo dans lequel elle réfléchit sur plusieurs aspects de cette exposition et mène une analyse critique de l'événement, que

---

<sup>314</sup> Giulio Argan, *Arte e crítica de arte*, Lisboa, Editorial Estampa, Teoria da arte 3, 1993, p. 142. (*Art et critique d'art*)

<sup>315</sup> Cf. Annateresa Fabris, entretien du 16 / 8 / 1997. C'est nous qui soulignons.

<sup>316</sup> Cf. Annateresa Fabris, entretien du 16 août 1997. C'est nous qui soulignons.

ce soit des données historiques qui le sous-tendent ou dans l'approche des œuvres exposées; Fabris écrit:

«Il est assez clair pour moi que la Biennale de 83 s'insère franchement dans une perspective postmoderne, dans la mesure où elle assume comme proposition de base cette coexistence de valeurs "originales", qui parfois finissent à se fondre dialectiquement, comme dans l'œuvre de Regina Silveira ou de Marta Minjuin; ou, mieux encore, où elle accueille en une même manifestation des valeurs anthropologiques (l'art "plumaire" du Brésil, la peinture native d'Australie, la recherche de Witterborn et de Biegert) et les valeurs du progrès technique le plus avancé (le vidéotexte).»<sup>317</sup>

Dans ce passage, on voit que l'auteur se réfère à diverses identités présentes dans le champ artistique en les rapportant à des sphères plus larges, de l'histoire de l'art contemporain, mais aussi à des cas plus particuliers, tels ceux de Regina Silveira et de Marta Minjuin. Cependant, elle va pousser son analyse jusqu'à la remise en question du montage de la biennale:

«Si le principe de l'homologie, du syncrétisme manuel / conceptuel est l'axe directeur de la nouvelle "forma mentis" artistique, je dirai que le montage de la XVII<sup>ème</sup> biennale, au lieu de mettre l'emphase sur cet état de choses, a fini par reproduire dans la division en lignes directrices d'une idée de l'art héritée de "la tradition du nouveau", séparant art et technologie, installations, photographies et peintures en des compartiments qui tendent à engendrer ce que j'appellerais un court-circuit opérationnel.»<sup>318</sup>

---

<sup>317</sup> Ibid.

<sup>318</sup> Ibid.

Au moyen de cette approche historique, Fabris met en question de nombreux aspects de l'organisation de la biennale. La critique-historienne manifeste ici sa position — *c'est l'histoire qui doit fonder les arguments*:

«S'il n'y a plus *une* technique, s'il n'y a plus *une* expression mais, au contraire, s'il y a des techniques et des expressions multiples et simultanées, sans qu'aucune entre elles présuppose un lien avec les héritages traditionnels, la Biennale de 83 aurait dû assumer plus clairement la chose et montrer, à travers un type de montage anti-technique, les articulations complexes existant entre l'art et le langage du début de cette décennie.»<sup>319</sup>

On voit à quel point la critique et l'histoire se présentent en tant que champs interactifs et complémentaires dans la production de cet auteur quand elle va jusqu'à contester la distribution des artistes dans les espaces d'exposition à grand renfort de références sur l'art, ses mythes et ses idéologies. A la fin de l'article, elle insistera sur l'importance de stimulation «des facultés perceptives qui mettent en cause l'apparente neutralité des lieux d'exposition, qui fassent émerger les limites formelles et culturelles de la praxis artistique, l'une des opérations les plus nécessaires en cette époque du "n'importe quoi"»<sup>320</sup>.

Fabris prend ici une position d'importance décisive, la perception aiguisée qu'elle mentionne s'avérant essentielle à l'appréhension des problématiques de l'art contemporain et des conditions de réception des œuvres. Relier les aspects théoriques et pratique artistique relève en effet d'une attitude favorable à l'émergence d'une perception plus subtile et pénétrante, fondamentale pour conduire des études dans ce domaine.

---

<sup>319</sup> Ibid.

<sup>320</sup> Ibid.

N'importe lequel de ses textes, laisse percevoir le poids du support théorique, ce qui leur confère une assurance du raisonnement, comme dans ce passage où la critique-historienne se rapporte à Regina Silveira<sup>321</sup> (*illustration 5*):

« “Hors-contexte”, “équivoque” (comme tromperie, comme jeu de mots), “ambiguïté”: ces termes, qui traduisent le rapport du spectateur aux œuvres de Regina Silveira dérivent d’une poétique qu’elle a énoncée jusqu’à présent sans l’expliciter. Mettre en question un système ordonné est particulier au maniérisme et au baroque: si c’est là une attitude substantielle, sous-jacente à ses “Anamorphoses”, “Simulacres” et “Inflexions”, ne faudrait-il alors les analyser à partir de l’hypothèse “néo-baroque” qu’a formulée Calabrese? »<sup>322</sup>

En rapprochant ses considérations sur l’œuvre de l’artiste, des idées de Calabrese, et aussi de Vladimir Jankélévitch, c’est-à-dire en confrontant ce que les œuvres proposent à des théories, l’intention de Fabris est d’en donner une meilleure perception et compréhension.

Néanmoins, sa prise de position à l’égard de celles-ci n’est pas toujours explicitée, comme on a pu s’en rendre compte dans son texte sur l’organisation de la Biennale de São Paulo de 1983. Parfois, l’avis qu’elle donne sur tel travail ou tel artiste manque de clarté, sa préférence allant à l’adoption d’une *compréhension significative des œuvres*. Sa qualité de critique d’art apparaît moins évidente que celle d’historienne et de théoricienne de l’art, ceci en ce qui concerne plus particulièrement sur deux

---

<sup>321</sup> Regina Silveira, artiste originaire de Porto Alegre (Rio Grande do Sul), a mené sa carrière à São Paulo. Elle y a réalisé de grandes installations qui suggèrent des problématiques perceptives et interrogent le statut des images et leurs référents. Son œuvre jouit d’une reconnaissance nationale et internationale.

<sup>322</sup> Annateresa Fabris, «Contrapropostas», Regina Silveira, Projectio, Lisboa, Fundação Calouste Gulbekian, Galeria de Exposições Temporárias, janvier 1988 («Contre-propositions»).

aspects. Le premier se réfère au *contenu* de son travail. On sait que Fabris est une historienne qui a une approche critique de la culture et ne conçoit l'art qu'en tant que composante du processus culturel. L'art, pour elle, ne saurait être une production isolée de l'ensemble de la culture et autonome, comme ont voulu le faire croire les délimitations disciplinaires et institutionnelles. Harold Rosenberg avait déjà observé que:

«[...] la critique ne peut pas être divisée en critique littéraire, critique d'art et critique sociale; elle doit avant tout commencer par établir les termes du conflit entre la véritable œuvre ou le véritable événement et son contexte illusoire». <sup>323</sup>

L'historienne brésilienne prône elle aussi une critique d'art qui soit également une critique sociale. Toutefois, consciente du fait que la critique peut se limiter à une activité de célébration d'œuvres d'art et d'artistes, elle refusera du reste fréquemment, marque de sa cohérence avec cette position, de s'y livrer. Il suffit à ce propos de rappeler ces mots:

«Devant la feuille blanche, je me dis à moi-même que je n'aurais pas dû accepter l'invitation de la revue pour esquisser cette "évaluation rétrospective". J'ai toujours émis des réserves à propos de tous les genres de célébration.» <sup>324</sup>

Le fait d'attribuer autant d'importance au processus culturel et d'afficher autant de méfiance à l'égard de l'exaltation des œuvres et des

---

<sup>323</sup> Harold Rosenberg, *A tradição do novo*, trad. de Cesar Tozzi, São Paulo, Editora Perspectiva, 1974, p. XVI. (*La tradition du nouveau*).

<sup>324</sup> Annateresa Fabris, «Dossiê: perfil de uma quase-geração», *Galeria*, São Paulo, n. 12, 1988 («Dossier: profil d'une quasi-génération»).

artistes n'implique pas que Fabris ait fait de la culture en soi comme son seul objet d'analyse. Ce sont l'art et l'œuvre d'art qui se trouvent le plus souvent au cœur de son travail, comme l'illustre le passage qui suit:

«Si nous analysons le métis auquel Oswald de Andrade fait allusion, nous percevons clairement la différence entre la plastique de Portinari et l'expression des mexicains; il est évident que Portinari n'est pas seulement soucieux de transmettre didactiquement une idée spécifique.»<sup>325</sup>

Fabris se rapporte ici à un tableau précis de Portinari («Mestiço» de 1934), à un commentaire qu'a émis Oswald de Andrade à ce propos et à l'intention que l'artiste a pu transcrire dans son œuvre. Mais pour l'aborder, la voie de prédilection de son discours critique est celui de l'interprétation, du cheminement qui consiste à rechercher son sens à partir de ses caractéristiques sensibles, des données permettant de cerner l'artiste et du contexte historique et culturel. Cependant si cette «lecture» personnelle offre des apports très riches et variés, on n'y trouve pas de questionnements directement adressés à l'objet artistique. Devant lui, son attitude est plutôt celle de l'accueil. Les discussions, les refus, les doutes qu'elle soulève bien souvent lorsqu'elle envisage les faits historiques, la culture, la relation entre art et politique, les mouvements et les tendances artistiques sont absents de la réflexion qu'elle mène sur les œuvres. Celles-ci ne constituent à ses yeux qu'un élément parmi d'autres de l'ensemble culturel, ses interrogations visent le tout.

Le deuxième aspect problématique de son travail de critique concerne son *insertion sociale* par le biais de l'université, où il joue pleinement son rôle.



Pendant la décennie 80-90, Fabris a publié de nombreux textes dans des revues universitaires, telle *Comunicações e Artes*, de l'Université de São Paulo, et occasionnellement quelques articles dans la presse, mais a été presque rarement présente dans les revues du circuit de l'art, signant sporadiquement des catalogues d'expositions reconnues dans le monde de l'art brésilien<sup>326</sup>. Mais sa production la plus marquante se cantonne à la sphère universitaire, destinée à un public capable d'accompagner des réflexions soutenues par des fondements théoriques toujours actuels .

Au-delà de son analyse approfondie de l'art, d'une approche contextuelle s'attachant à mettre en rapport théorie et pratique, il convient donc de se demander si elle peut être réellement considérée en tant que critique d'art insérée dans le circuit brésilien. A propos de la formation des artistes, José Resende estimait que «le problème central n'est pas la formation elle-même, mais la possibilité effective d'avoir une *action dans la société*.»<sup>327</sup> Cette affirmation apparaît lourde de sens quand on la transpose à la critique universitaire, tout particulièrement au travail d'Amaral et de Fabris, chez lesquelles on note une difficulté à intervenir dans le champ de la culture. Le problème qui se pose est celui de la façon dont ce genre de critique se situe et est reçu dans le circuit de l'art et au cœur de la vie artistique. A cet égard, Resende a raison de souligner que «la pertinence de l'activité universitaire, dans le contexte social contemporain, renvoie sans aucun doute aux

---

<sup>325</sup> Annateresa Fabris, *Portinari, pintor social*, São Paulo, Editora Perspectiva e Edusp, Coll. Estudos, 1990, p. 86.

<sup>326</sup> Par exemple, ceux des expositions (Carlos Fadon Vicente) du Musée d'Art de São Paulo, (Carlos Fadon Vicente et Milton Montenegro), de la Galerie de la Funarte, et de la Galerie Luisa Strina (Regina Silveira). On connaît d'elle notamment deux textes en termes de catalogue: «Tendências do livro de artista no Brasil» («Tendances du livre d'artiste au Brésil»), de 1985 et l'autre sur «Arte Incomum» («L'art inhabituel»), de 1981, consacré à la Biennale de São Paulo. Ses textes concernant les artistes sont rares, les plus connus étant ceux qu'elle a dédiés à Regina Silveira.

<sup>327</sup> José Resende, «Formação do artista no Brasil», *Malasartes*, n. 1, septembre, octobre, novembre 1975, pp. 24-25. («La formation de l'artiste au Brésil»). C'est nous qui soulignons.

questionnements et à la crise des valeurs de la culture occidentale»<sup>328</sup>, constat qui a toujours préoccupé Annateresa Fabris dans sa production critique.

Le milieu universitaire se caractérise par un travail disciplinaire explorant plusieurs voies de recherche et fondé par diverses tendances théoriques. Dans ce sens, il ne véhicule à peine un savoir; il est un lieu de discussion. Dans un ouvrage (édition universitaire) rassemblant des textes de plusieurs auteurs à propos de la situation de la «théorie» et qui a fait suite à un colloque ayant entraîné des débats animés sur le sujet, David Carroll soulignait, en introduction, la nécessité de positions contraires et variées pour qu'un débat d'idées puisse faire avancer les conditions de la recherche et de l'analyse<sup>329</sup>: à l'université, écrit-il, une «hétérogénéité de perspectives critiques ou l'hétérogénéité d'une perspective critique produit le conflit et la contradiction, un désaccord entre diverses approches, opinions et implications»<sup>330</sup>. Resende, pour sa part, a insisté sur le fait que l'activité universitaire devait se traduire par une présence active au sein de la communauté<sup>331</sup>. On voit poindre ici un paradoxe: si d'un côté l'université est le lieu privilégié du débat théorique, de l'autre, ce débat se doit de franchir ses frontières pour éviter le risque, note Carroll, de conduire à la stase (stasis), au cloisonnement et à l'homogénéisation des attitudes face à l'art, produisant ainsi le contraire de l'effet souhaité, qui est d'offrir les conditions vraies de la mise en œuvre de discours fondés<sup>332</sup>. De plus, la critique universitaire ne saurait perdre de vue que la clef de voûte de toute étude consacrée à l'art est l'estimation de l'objet artistique lui-même: de sa constitution dans le monde

---

<sup>328</sup> Ibid.

<sup>329</sup> Ibid.

<sup>330</sup> David Carroll, (ed.) *The states of "Theory", History, Art and Critical Discourse*, Stanford, California, Stanford University Press, 1995, pp. 6 et 7.

<sup>331</sup> Cf. José Resende, «Formação do artista no Brasil»..., op. cit..

<sup>332</sup> David Carroll, (éd.) *The states of "Theory"...*, op. cit., p.6.

de l'art et de la culture et de ses contours axiologiques tels qu'ils se manifestent dans le circuit. C'est l'imprécision de ces contours qui est au coeur de la crise des valeurs que connaît la culture occidentale, et c'est en prenant clairement conscience de ces exigences qu'une telle critique peut prolonger ses réflexions au sein de la communauté artistique, par de nouveaux moyens d'interaction sociale.

A ce propos, on note que si les écrits d'Aracy Amaral, ne se montrent pas toujours soucieux de l'objet artistique, elle l'a fait en revanche placé au coeur des débats à travers l'exercice de postes de direction dans des institutions liées au circuit artistique, notamment grâce à la politique culturelle qu'elle a su mettre en œuvre. En ce sens, elle a trouvé à travers cette activité un moyen d'ouvrir la communauté aux idées académiques en faisant sortir celles-ci des murs de leur tour d'ivoire. Etre un professionnel de musée, écrira-t-elle, «c'est comme être un critique d'art ou un historien de l'art: cela ne se résume pas à une expérience de deux ou de six ans. C'est l'expérience de toute une vie. Sans élan, sans inquiétude intellectuelle, il n'y a pas de travail qui puisse se développer dans le domaine du culturel.»<sup>333</sup>

La portée institutionnelle du débat que mènera Amaral autour de l'art peut être illustrée par son souhait que «l'université en général ne forme pas à peine des professionnels de bureau, avec les préoccupations d'une carrière universitaire et qu'elle s'efforce d'offrir une formation qui soit liée au milieu artistique contemporain.»<sup>334</sup> Par son esprit critique, elle projettera des lignes de conduite directives qui auront une répercussion importante au sein du monde artistique, défendant l'affirmation d'une pensée latino-américaine,

---

<sup>333</sup> Aracy Amaral, «Falta profissionalismo, sobra politicagem», *O Estado de São Paulo* du 3 / 10 / 94, s/p. («Pas assez de professionnalisme, trop de politcaillerie »...)

stimulant les expositions et la recherche autour de l'art brésilien (en favorisant la constitution des collections permanentes, le musée ne devant pas à ses yeux revêtir le caractère temporaire d'une galerie), entre autres démarches qui ont enrichi les réflexions sur l'art dans le pays. De plus, la politique de muséologie tournée résolument vers le public a permis à son travail de rencontrer un écho accru, politique qu'elle a justifiée par la situation particulière brésilienne:

«Je considère de la plus grande importance pour un pays manquant de mémoire culturelle (puisque l'art de ce peuple n'a pas encore été suffisamment répertorié, étudié et révélé pour que la population prenne totalement conscience de ses valeurs d'expression) que les musées se dirigent en priorité vers le public, qu'ils doivent conquérir, assister, orienter et informer.»<sup>335</sup>

Selon ses termes, le public doit toujours rester le «chouchou»<sup>336</sup> de tout musée d'art. L'importance qu'elle a attribuée à la fonction didactique de ces institutions, tient précisément à l'absence d'une vraie tradition en matière d'histoire de l'art au Brésil, un aspect qui n'est pas dépourvu d'intérêt pour le contexte culturel de ce pays.

C'est à travers son travail d'historienne-critique de la culture qu'Annateresa Fabris, de son côté, s'est penchée sur l'objet artistique. L'histoire de l'art, selon elle, devrait être pensée «en tant qu'horizon riche d'implications, de conflits, de tensions. Il faut essayer de voir l'histoire de l'art

---

<sup>334</sup> Aracy Amaral, «A situação dos museus de arte no Brasil: uma avaliação», Conférence d'ouverture de l'ICOM (International Council of Museums), qui est tenu à Buenos Aires en octobre 1986 («La situation des musées d'art au Brésil: une évaluation»).

<sup>335</sup> Aracy Amaral, «Função do museu», in: Aracy Amaral, *Arte e meio artístico*, op. cit., pp. 261-266.

<sup>336</sup> Aracy Amaral emploie ici l'expression «A menina dos olhos».

dans ses connexions avec l'histoire de la culture.»<sup>337</sup> Son activité critique se place dans cette optique, l'art étant envisagé dans ses analyses comme une production symbolique qui fait partie intégrante du champ culturel d'une époque et d'un contexte historique spécifique. Concernant certaines expressions artistiques de la modernité, elle fera ainsi remarques à propos des nouvelles avant-gardes des années 80:

«La révision du processus avant-gardiste à la fin des années 70 ne relève pas d'un cas particulier. Tout au long de sa trajectoire, l'avant-garde s'est interrogée et a été interrogée. Et il convient de souligner que, du moins dans le premier cas, cette interrogation est l'une des stratégies qu'elle a toujours utilisées: mourir pour renaître, proclamer la "fin de l'art" pour réaffirmer la présence de l'art.

La conscience que nous sommes à la fin d'une époque, qui a dissocié la pratique de l'art d'un quelconque projet d'envergure, qui a renoncé au mythe de la révolution et par conséquent à tout engagement tourné vers le futur, pose de nouvelles questions pour le faire artistique dans notre société. Il n'est plus question de changements, pas plus que d'originalité ou de création première, puisque notre temps est celui de la saturation culturelle, des "réminiscences", des systèmes seconds qui nient le nouveau, l'original dans son acte même de constitution, qui nient cet "horizon du probable pour lequel l'avant-garde relevait le défi.»<sup>338</sup>

En analysant ainsi l'épuisement des propositions avant-gardistes de l'art, Fabris délimite le climat culturel qui l'entoure, élucide les principes et valeurs qui émergent en ce moment historique dans le champ culturel. Le sujet

---

<sup>337</sup> Annateresa Fabris, «A História da Arte no Brasil...», op. cit., p. 11.

<sup>338</sup> Annateresa Fabris, «Vanguarda, neovanguarda, transvanguarda», *Retrato do Brasil*, São Paulo, décembre 1986, s/p.. («Avant-garde, trans-avant-garde, néo-avant-garde», *Portrait du Brésil*.)

«art» est donc ici conçu comme un champ qui se compose dans l'espace socio-historique de la culture, et la pratique de l'art comme devant faire partie de ce projet. Et c'est l'absence d'engagement dans ce processus qu'elle reproche aux nouvelles expressions d'avant-garde.

Mais en même temps que la pensée de Fabris s'inscrit précisément dans le champ de la culture, elle se restreint à une sphère d'expression institutionnelle et académique qui l'écarte du circuit artistique, et ce manque de lien direct avec les lieux de commercialisation de l'art fait perdre de la force à sa critique culturelle. Si le discours qu'elle tient sur les artistes et les œuvres d'art ne comporte pas d'arguments spécifiquement critiques, dans la mesure où elle ne les questionne pas, il faut cependant préciser qu'elle ne s'adonne pas à leur glorification, et le fait que, dans les quelques occasions où elle s'est livrée à ce type d'activité, il lui a manqué cette vigueur critique dont témoigne quand elle traite de l'insertion de l'art dans les problématiques de la culture. Et peut être, par ces raisons, Fabris a sans doute ajouté à sa difficulté à s'intégrer complètement dans le circuit artistique, contrairement à Frederico Morais. Au sein de l'espace universitaire, qui a pour habitude de délimiter les domaines, on peut dire que Fabris a choisi la voie de la complémentarité entre histoire et critique et qu'elle s'est attachée à garder à l'esprit que cet espace est le lieu du dialogue et de la pensée critique. La conséquence implicite de cette pensée est que cet espace doit s'ouvrir vers la communauté artistique au moyen de nouveaux outils matériels et théoriques exigeant d'être révisés pour que les œuvres d'art<sup>339</sup> puissent être estimées en regard de l'ensemble du contexte culturel contemporain.

---

<sup>339</sup> Cf. Rainer Rochlitz, «Stratégies de l'histoire de l'art»,..., op. cit., à propos du besoin de nouvelles approches pour considérer l'histoire de l'art.

Il convient ici d'examiner plus en détail les frontières existant entre les domaines d'enracinement institutionnel, en l'occurrence entre l'histoire de l'art et la critique d'art. Dans un texte consacré à la question des limites entre disciplines, Rosalind Krauss, déplore ainsi la réduction dont elle est victime dans la structure universitaire nord-américaine:

«Les rapports entre l'histoire de l'art et les autres secteurs universitaires sont précaires. [...] Je verrais l'interdisciplinarité comme le singe, résultat de programmes nés de croisement de disciplines, phénomène qui s'accélère à une vitesse hallucinante et qui est acclamé comme la preuve que nous vivons actuellement une époque "post-disciplinaire"»<sup>340</sup>.

Krauss attire ici l'attention sur le fait que le point d'achoppement tient surtout dans le mot «discipline», qui stigmatise les frontières à l'intérieur desquelles les secteurs universitaires évoluent depuis la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. Et elle insiste sur l'importance qu'il y a à prendre conscience de ce que le cloisonnement des compétences renvoie à une hiérarchie de privilège et de pouvoirs qui se trouvent à l'écart du monde réel; à l'opposé, elle note que la dissolution des limites qui distinguent les domaines de la connaissance, peut aussi traduire l'instauration d'un antiformalisme massif, d'une banalisation, s'apparentant à de l'anti-professionnalisme.<sup>341</sup> Le refus des limites, souligne pour sa part Hal Foster, peut signifier également une identification au processus de démocratisation culturelle, à l'éclectisme, à une non-résistance

---

<sup>340</sup> Rosalind Krauss, «La mort des compétences», *Où va l'histoire de l'art contemporain?*, Paris, L'image / Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1997, pp. 241-247.

<sup>341</sup> Cf. Rosalind Krauss, *ibid.*

face à l'arbitraire; bref, à une approche non critique de la réalité. Dans un entretien récent, l'auteur déclarait à ce propos:

«L'art a besoin d'une structure, il a besoin d'une résistance suffisante pour articuler les pensées complexes et les sentiments. En ce moment précisément, avec l'idée élargie de culture, l'art paraît souvent arbitraire dans ses formes, ad hoc dans ses engagements. Quelquefois je me demande ce qui vaut comme expertise et ce qui compte comme histoire»<sup>342</sup>.

Par cette évocation des risques que comporte l'éclectisme, Foster renvoie bien aux limites entre les divers domaines discursifs traitant de l'art. Il souligne ici toute l'importance de comprendre l'historicité de l'art à travers chacun des discours qui la concernent avant de penser ces domaines dans leur fusion. Si, note cet auteur, le statut de l'interdisciplinarité semble être aujourd'hui en mutation, si les conventions restrictives de chaque discipline semblent ébranlées, il souligne par ailleurs la nécessité, pour pouvoir travailler dans l'interdisciplinarité, d'avoir été d'abord formé dans une discipline — deux de préférence — pour connaître l'historicité<sup>343</sup> de ces discours avant de les confronter l'un à l'autre.<sup>344</sup>

Il faut rappeler que Michael Baxandall se refuse quant à lui à distinguer des frontières entre histoire de l'art et critique d'art, situant sa propre théorie en tant que critique, qu'il qualifie d'«inférentielle»: à partir du point de vue qu'on adopte et à travers l'analyse des conditions qui entourent l'apparition

---

<sup>342</sup> Hal Foster, «Trauma studies and the interdisciplinary. An interview», in: Alex Coles and Alexia Defert (ed.), *The anxiety of interdisciplinarity, de-, dis-, ex-. Interdisciplinarity: Art / Architecture/ Theory*, v. 2, London: BLACKless Books and Black Dog Publishing, 1998, pp. 155-168 («Etudes sur le trauma et interdisciplinarité»).

<sup>343</sup> Par l'expression «connaître l'historicité», Foster entend le fait de dévoiler la tradition historique que ces disciplines sous-tendent.

<sup>344</sup> Cf. Hal Foster, «Trauma studies...», op. cit..



d'une œuvre, il est possible, selon lui, d'inférer ce que seront les intentions qui vont déterminer son existence. Même lorsqu'il explore dans le détail les données sociales de l'histoire, comme il le fait à propos de la Renaissance ou de Picasso, Baxandall continue d'assimiler son propos d'historien à un propos critique. Il écrit ainsi:

«Ce livre est donc essentiellement consacré à la critique, même si je ne donne pas à ce terme le sens qu'on a l'habitude de lui donner. [...] On fait de la critique, selon moi, quand ce qu'on pense ou ce qu'on dit à propos d'un tableau est susceptible d'aiguiser le plaisir légitime qu'il nous procure.»<sup>345</sup>

Cette position ne semble pourtant pas être la façon idéale pour envisager la critique d'art et l'histoire de l'art. S'appuyant sur la vision de Donald Preziosi, Richard Read<sup>346</sup> suggère pour sa part que l'un et l'autre domaines doivent se renforcer mutuellement au lieu de s'affronter, bien qu'ils diffèrent sensiblement, ne serait-ce que dans leur historicité. Celle-ci doit être connue si l'on veut envisager les disciplines selon une pensée négative, c'est-à-dire, comme le dit Jimenez, qui «n'est pas une négation de *tout*, mais par la négation de tout ce qui contrarie l'émergence des différences, du non-identique.»<sup>347</sup> Mettre au jour les origines, les modes d'insertion sociale et la trajectoire de ces deux champs, peut aider à comprendre les respectifs rôles qu'ils ont joués à travers le temps et à mettre en lumière les tâches qu'ils accomplissent aujourd'hui vis-à-vis de l'art. Ce sont là des outils importants

---

<sup>345</sup> Michael Baxandall, *Formes de l'intention...*, op. cit., p. 17.

<sup>346</sup> Richard Read, «Art criticism versus art history: the letters and works of Adrain Stokes and E. H. Gombrich», *Art History*, v. 16, n. 4, décembre 1993, pp. 499-540.

<sup>347</sup> Marc Jimenez, «Histoire de la critique. Critique de l'histoire. "L'art moderne n'existe pas"», Communication effectuée dans le cadre du Colloque organisé par l'École d'Art de la Pontificia Universidad Católica, le CAYAC, l'Institut Français et l'Université de Paris I (Panthéon-Sorbonne), à Buenos Aires et à Santiago du Chili, entre le 2 et le 8 avril 1993.

de reconnaissance de leurs différences et les similitudes et de perception de leur mode précis d'inscription dans le monde de la culture.

La critique, souligne Ladmiral, «ne prend tout son sens que si elle est une remise en question totale, au terme de laquelle le sujet se déprend des dernières illusions de vérité qu'il caressait encore»<sup>348</sup>. Quant à l'histoire de l'art, note de son côté Rochlitz, elle «peut devenir elle-même critique lorsqu'elle évalue les œuvres à la lumière de l'historiographie implicite de la création novatrice»<sup>349</sup>. Elle pose toujours un principe objectif d'origine, et l'origine, a souligné Walter Benjamin, «n'a rien à voir avec la genèse des choses [...], elle est un tourbillon dans le fleuve du devenir»<sup>350</sup> —métaphore que le philosophe allemand a associé à l'idée de restauration, de restitution, l'origine étant vue ici comme «quelque chose qui est toujours ouvert.»<sup>351</sup> Hans Belting conçoit en l'occurrence l'histoire de l'art comme devant révéler les divers processus de genèse des œuvres d'art et de leur réception<sup>352</sup>. De fait, une analyse critique et historique de l'art ne peut omettre de considérer ces processus, qui permettent un examen contemporain aux œuvres, comme Benjamin les a conçus. Et l'analyse de ces processus, précise Bourdieu, se doit de faire intervenir des aspects essentiels tels la constitution du contexte d'existence des œuvres, avec un examen des conditions sociales de la production et de la réception des œuvres d'art qui puisse intensifier leur expérience spécifique dans laquelle elles ont été livrées et les systèmes de

---

<sup>348</sup> Jean-René Ladmiral, «Critique & critiques», in: Dominique Chateau, *A propos de «La critique»...*, op. cit, pp. 17-40.

<sup>349</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention...*, op. cit., p. 49.

<sup>350</sup> Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, op. cit., p. 43.

<sup>351</sup> Cf. Walter Benjamin, *ibid.*, p. 44.

<sup>352</sup> Cf. Hans Belting, *L'histoire de l'art est-elle finie?*, trad. de J.-F. Poirier et Yves Michaud, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1989.

relations intelligibles capables de rendre raison des données sensibles<sup>353</sup>. De plus, la conscience critique et historique de l'art devrait par nature refuser la neutralité: elle relève plus précisément d'un processus «de jugement et de choix», comme l'a noté Argan. Tous ces aspects peuvent aider à dévoiler la structure particulière de chacun de ces deux champs de connaissance, une structure imprégnée de leur historicité spécifique, de leurs affinités, mais surtout qui, malgré des méthodologies distinctes, puisse révéler les tensions et les conflits qui traversent l'insertion des œuvres d'art dans leurs lieux d'existence.

Ces aspects semblent avoir été relativement obscurcis dans la critique d'art et l'histoire de l'art telles que les pratique Aracy Amaral, bien qu'exceptionnellement compensés par ses interférences institutionnelles dans la culture artistique brésilienne contemporaine. Annateresa Fabris pour sa part, a bien cerné les problématiques liées à l'historicité de ces deux domaines; à travers une maîtrise remarquable de l'histoire de l'art, elle a su accomplir un travail toujours critique, surmontant leurs différences et prenant le parti, par un examen méthodique et méticuleux, de mener un travail lucide contre les approches illusoire et fausses de la culture contemporaine.

---

<sup>353</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, op. cit.

### 3. De la rupture à l'intervention

« *La question n'est pas d'établir le diagnostic d'un symptôme, mais de bien connaître une réalité afin de pouvoir y intervenir.* »

Ronaldo Brito<sup>354</sup>

#### Le regard intelligent

C'est en 1972, durant les «années de plomb» de la dictature militaire et aux heures troublantes de l'histoire culturelle brésilienne, que Ronaldo Brito débute dans la carrière de critique d'art, par la publication de textes courts mais déjà denses, à Rio de Janeiro, dans le journal *Opinião (Opinion)* — périodique qui avait alors les faveurs des intellectuels brésiliens.<sup>355</sup> Souvent sollicité pour y commenter des sujets culturels variés, il se servira de cet espace pour exposer sa vision critique. Dès ses premiers textes, les œuvres

---

<sup>354</sup> Ronaldo Brito, «Análise do circuito», *Malasartes*, n. 1, 1975, p. 5.

<sup>355</sup> Politiquement engagé à gauche, il publiait notamment des nouvelles et des textes critiques sur la situation dramatique du pays, de son art et de sa culture. Il était une lueur d'espoir émergent de l'obscurité de la répression.

d'art seront toujours le point de départ de ses analyses, où il les rapportera sans cesse au contexte culturel de l'époque comme élément de discernement nécessaire pour dévoiler le mensonge politique et secouer les apparences sociales.

Tous ses écrits révèlent une lecture soigneuse de quelques maîtres à penser anciens et récents, dont notamment Friedrich Hegel, Karl Marx et quelques-uns de leurs successeurs, comme ceux de l'école de Francfort, (plus spécialement Herbert Marcuse et Theodor Adorno), mais aussi certains penseurs et philosophes affiliés à d'autres tendances, tels Sigmund Freud et Maurice Merleau-Ponty.

Très tôt, Ronaldo Brito, par ses interférences lucides et audacieuses, a attiré l'attention du milieu intellectuel et artistique. Ses écrits, sous la forme d'abord de comptes rendus notamment de livres de psychanalyse (traitant de Freud et de Jung) et de textes de Henri Michaux, et ensuite d'études concernant des artistes et des expositions, ont surpris les lecteurs par leur acuité perceptive et la sagacité de leurs analyses. Le premier avril 1977, en butte aux interventions constantes de la censure militaire, le journal *Opinião* devra cesser de paraître, au grand regret d'un public restreint mais lucide et militant. Ce même jour, les collaborateurs de ce journal publiaient un article intitulé «La fin d'une étape»<sup>356</sup>, un dernier manifeste témoignant de l'esprit de lutte acharnée qui l'animait et qui se concluait ainsi :

«Ceci est le dernier numéro d'*Opinião* à circuler sous le régime de la censure préalable. Nous ne recommencerons à circuler que lorsque nous pourrons être entièrement libérés de la censure. C'est-à-dire LIBRES.»<sup>357</sup>

---

<sup>356</sup> «Fim de uma etapa», *Opinião*, n. 230, 1 / 4 / 1977, p. 6. Ce journal a circulé entre 1972 et 1977 à Rio de Janeiro.

<sup>357</sup> Ibid., p. 6.

Ce périodique a été l'une des premières publications à dévoiler les mécanismes de la censure existante. Son silence soudain a été un cri de protestation et non celui de la résignation. Ronaldo Brito, qui faisait déjà partie de son équipe depuis quelques années, en était une figure connue. Chacun de ses textes, quel qu'en fût le sujet, a porté la marque de sa perspicacité. Dans l'un de ses premiers articles, où il évoquait la psychanalyse et le mauvais usage qui était fait de la théorie de Freud, il écrivait ainsi: «La psychanalyse fait partie du paysage technologique et elle a pour fonction d'ajuster les personnes au rythme de la consommation.»<sup>358</sup> Dans un autre court essai publié dans le même journal, il s'attachera à démystifier la production de Carl Gustav Jung et à en dévoiler le caractère peu scientifique et sans profondeur.

Mais c'est dans le domaine de l'art que Brito s'engage le plus vivement: «Je doute qu'il y ait quelqu'un qui puisse aimer autant l'art que moi-même»<sup>359</sup>, déclarait-il encore récemment. Sa passion pour la poésie a été un élément déterminant dans le choix de son métier: « Je suis attiré par la poésie, mais je suis un sujet "visuel" »<sup>360</sup>, avouait-il dans le même entretien. Quand il a ensuite commencé à écrire sur l'art, il a aussitôt pris conscience, d'après ses propres termes, de son aisance à «*entrer* dans les œuvres», mais sa flamme pour l'art ne l'a jamais empêché d'entretenir une perception aiguë des questions sociales et politiques. Cet aspect est resté présent dans chacune de ses analyses, dans n'importe quel fragment de ses textes, tout au long de sa production de critique d'art. Dans un article publié dans *Opinião* en 1973 et où

---

<sup>358</sup> Ronaldo Brito, «E depois de Freud?», *Opinião*, n. 7, 18-25 janvier 1972, p. 20. Brito fait ici référence à la thèse que défend Herbert Marcuse dans *Eros et Civilisation*, Paris, Les Editions de Minuit, Coll. Arguments, 1963.

<sup>359</sup> Ronaldo Brito, dans un entretien avec l'auteur à Rio de Janeiro le 10 juillet 1997, qui sera désormais mentionné comme «entretien du 10 / 7 / 97».

<sup>360</sup> Ibid.

il réfléchissait déjà aux rapports étroits existant entre art et politique, Brito déclarait ainsi :

«Tout le monde sait que dans les milieux artistiques européens les plus agités, il devient chaque jour plus difficile de trouver une exposition d'arts plastiques qui soit détachée d'un contexte directement politique. Il y a longtemps que le mythe de la naïveté a disparu dans l'art: tout le monde est au courant de l'existence d'une polémique culturelle et toutes les productions artistiques y prennent place.»<sup>361</sup>

Plus loin, dans ce même texte, il ajoute que «les rapports entre art et politique deviennent de plus en plus des objets de discussion théorique [...] Une tendance peut être observée: celle à polémiquer autour de l'art.»<sup>362</sup>

A propos de ces rapports, Marc Jimenez note qu'il ne saurait y avoir de neutralité idéologique et historique de l'art. Une telle conception ne peut qu'engager dans la voie de la critique sociale et politique, de la mise en question des liens qu'entretient l'art avec la bourgeoisie conservatrice, des systèmes totalitaires et des luttes idéologiques qui ont marqué l'histoire du XX<sup>ème</sup> siècle.

A ce propos, Brito a toujours témoigné dans son activité d'une forte radicalisation politique. Dans «A natureza dos jogos» («La nature des jeux»),<sup>363</sup> une critique de l'œuvre de Waltércio Caldas<sup>364</sup>, il considérait déjà que l'important est:

---

<sup>361</sup> Ronaldo Brito, «A gravura alemã. O difícil contato», *Opinião*, n. 38, 30 juillet-7 août 1973, p. 20.

<sup>362</sup> Ibid., p. 20.

<sup>363</sup> Ronaldo Brito, «A natureza dos jogos», *Waltércio Caldas Jr.*, Museu de Arte de São Paulo, 1975.

<sup>364</sup> Waltércio Caldas est un artiste de Rio de Janeiro qui s'est surtout préoccupé des problématiques spatiales et du statut de l'art contemporain. Il a été l'un des éditeurs de *Malasartes* et *A Parte do Fogo*, deux publications importantes du point de vue artistique et politique. Caldas est reconnu dans le circuit national et international.

«[...] d’observer le comportement de la machine<sup>365</sup>, de bien comprendre son fonctionnement, de délimiter son champ d’opération. Et ensuite, d’interroger quels seraient ses effets artistiques. Les effets qui permettent d’identifier, d’une manière concrète, l’intérêt d’un travail pour notre milieu culturel [...]. La lecture d’un travail est toujours et nécessairement politique. Il s’agit de lutter pour imposer à la lecture une direction qui soit plus productive, ayant pour but une situation donnée, un lieu spécifique.»

Dans le catalogue qu’il avait consacré à Antonio Manuel<sup>366</sup> en 1983, on trouve un autre texte étroitement lié aux idées qu’il avait exposées dans son *programme*. Dans cet essai, l’auteur soutient l’approche du travail de l’artiste suivant les principes théoriques qu’il avait exposés dans *Malasartes*, tel celui de l’analyse de l’œuvre comme véhicule de la provocation politique, intervenir véritablement sur le plan pratique étant à ses yeux une marque de cohérence et surtout de courage chez le critique.

Mais Brito reconnaît que cette lutte ne peut résulter que d’un contact long et attentif avec l’art. Cette exigence n’est pas spécifique au Brésil, mais force est de constater qu’il existe dans ce pays une grande difficulté à connaître l’art, ceci par manque d’expositions et de rétrospectives importantes sur celui du XX<sup>ème</sup> siècle, mais aussi concernant toute l’histoire de l’art. L’enseignement de l’histoire de l’art a toujours reposé sur des reproductions, et seul un rare public privilégié peut se permettre de voyager et découvrir les musées et galeries des pays d’économie avancée. Toutefois, note Ronaldo Brito, « la question n’est pas d’établir le diagnostic d’un symptôme, mais de

---

<sup>365</sup> “La machine” signifie ici l’œuvre, en tant que dispositif qui a une manière spécifique d’opérer, avec des mécanismes propres.

<sup>366</sup> Ronaldo Brito, «Anônimo e comum», catalogue *Antonio Manuel*, Rio de Janeiro, Funarte / Espaço Brasileiro de Arte Contemporânea, 1984 (le texte a été rédigé en 1983 et publié en 1984).



bien connaître une réalité afin de pouvoir y intervenir ». <sup>367</sup> De fait, il n'a jamais cessé, au Brésil, d'intervenir dans la réalité de l'art et de son circuit en mettant l'accent sur les conflits de la société brésilienne.

Mais Brito n'a pas été le premier critique d'art brésilien à explorer avec détermination les articulations entre critique, art et politique. Ferreira Gullar est resté de ce point de vue un repère essentiel dans la critique d'art, surtout dans les années 60. S'inspirant des idées de Lukács, Marx et Engels, celui-ci s'était déjà attaché à approfondir les rapports entre art et politique et à placer la production artistique, pour reprendre ses termes, «au plan de la réalité politique, au plan de l'actualité.»

Il écrira ainsi:

«Chaque jour, dans le monde entier, un plus grand nombre de personnes prend conscience que l'aventure de l'homme, malgré son apparente diversité, est unique et que de plus en plus de personnes prennent la responsabilité d'y participer. L'art est l'une de ces formes de participation.» <sup>368</sup>

Gullar a indéniablement contribué à donner de l'intérêt au débat culturel des années 60 au Brésil. Il est sans aucun doute une référence dans l'histoire de la critique locale, notamment pour ses analyses lucides sur les entrecroisements de l'art et de la politique. Cependant, celles-ci ont ensuite stagné, surtout au plan de la théorie, en regard des transformations qu'a

---

<sup>367</sup> Ronaldo Brito, «Análise do circuito», *Malasartes*, op. cit., p.5.

<sup>368</sup> Ferreira Gullar, *Vanguarda e subdesenvolvimento...*, op. cit., p. 143.

connues son objet spécifique, l'art contemporain. Ses idées sur la question du national et du populaire ont cependant subi de nombreuses reformulations importantes. Dans son étude, Francisco Weffort<sup>369</sup> remettra ainsi en question la «coloration globalisante» donnée par Gullar aux conflits sociaux et son recours à des concepts généraux de classe et de nation et leur transformation chez lui en une idéologie visant à justifier l'action des gros entrepreneurs sur le marché mondial.<sup>370</sup> La réflexion de Roberto Schwarz<sup>371</sup> sur ce même thème, qui ne sera publié qu'en 1987, a elle aussi enrichi le débat en dévoilant l'essentiel: au lieu de souligner la relation entre élite et modèle comme l'avait fait Gullar, il s'agissait à ses yeux, à l'inverse, de mettre en avant la ségrégation des exclus de la culture. Ces idées nouvelles n'ont fait qu'affaiblir de plus en plus les arguments développés par Ferreira Gullar. Il estimera lui-même son travail des années 80 assez réduit, en attribuant la cause à la restriction des espaces réservés à la critique. Dès 1977, il avait du reste quitté l'une des revues nationales les plus connues (*Veja*) en raison, dira-t-il, du manque de liberté pour y exercer son métier.<sup>372</sup> A vrai dire, ce critique n'a pas su comprendre et accompagner le bouleversement qu'a engendré l'art contemporain. Ses idées ont été supplantées par d'autres plus aiguës et pénétrantes.

Dans la crise historique et la neutralité alarmante du climat culturel des années 70, la critique d'art devenait silencieuse. Ferreira Gullar et Frederico Morais, enfermés l'un et l'autre dans leurs problématiques particulières, allaient céder le terrain de la critique à Ronaldo Brito.

---

<sup>369</sup> Francisco Weffort, in: Renato Ortiz, *A moderna tradição brasileira*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1988, p. 188.

<sup>370</sup> Renato Ortiz, *A moderna tradição...*, ibid., p. 206.

<sup>371</sup> Roberto Schwarz, «Nacional por subtração», *Que horas são?*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

<sup>372</sup> Ferreira Gullar, dans un entretien avec l'auteur à Rio de Janeiro, le 2 / 7 / 1997.

Dès son arrivée dans le monde de l'art brésilien Brito va ouvrir un important débat sur les enjeux de l'art contemporain avec un groupe d'artistes de Rio de Janeiro.<sup>373</sup> A travers trois numéros remarquables de la revue *Malasartes*, ce groupe enclenchera, par son engagement critique, un combat virulent contre le circuit artistique marchand. C'est notamment par le biais de cette revue, qui a fait irruption en 1975 et disparu en 1976, et de ses analyses politiques mordantes qu'un nouveau débat a pu être lancé sur l'art contemporain.

Dans un article de 1983, Brito déclarera que cette revue a été la première à intervenir directement dans la politique culturelle du pays<sup>374</sup>, établissant une comparaison avec le journal *Opinião*, selon lui plus réservé. *Malasartes* a eu à ses yeux une réelle participation dans le monde de l'art, nouant des contacts directs avec les artistes et les autres éléments du circuit, c'est-à-dire les intermédiaires culturels et le public spécialisé.

Cette initiative était issue d'un projet bien défini qui voulait témoigner du caractère inopérant du contexte culturel du pays et de la solitude des artistes et des intellectuels brésiliens,<sup>375</sup> et Brito note à ce propos :

«Les initiatives brésiliennes relèvent plutôt de l'action isolée de groupes et de personnes. La communauté culturelle, cette sorte de matérialité qui doit exister au-dessus des individus, n'est ici qu'un fantôme.»<sup>376</sup>

---

<sup>373</sup> Ce groupe d'artistes était composé de: José Resende, Carlos Vergara, Carlos Zilio, Cildo Meireles, Luiz Paulo Baravelli, Rubens Guerchman, Waltércio Caldas et Bernardo de Vilhena.

<sup>374</sup> Ronaldo Brito, «Malasartes, um depoimento pessoal», *Arte em Revista*, n. 5, op. cit., p. 53.

<sup>375</sup> Nathalie Heinich note que l'une des formes de médiation entre une œuvre et son public potentiel est l'action de groupe : cf. *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Les Editions de Minuit, 1998, p. 265. Mais, ajoute-t-elle, si l'association d'un nom propre à d'autres noms autour d'une communauté de projet permet d'identifier la singularité comme étant partageable, ce type d'alliance demeure problématique, dans le sens où «*elle contrevient par définition à l'impératif d'unicité, de position hors-commun.*» En vérité, le groupe de la publication *Malasartes* quelque temps plus tard s'est défait, il est devenu assez difficile d'engager l'ensemble du travail, quand il y a des implications plus individuelles, comme la situation des arts plastiques.

Pour comprendre les difficultés qui ont entouré la naissance et l'intervention de cette revue, il convient de considérer le marasme dans lequel se trouvait alors la culture au Brésil. Bien qu'elle n'ait trouvé aucun support culturel et institutionnel, elle s'est vite affirmée, souligne Ronaldo Brito, «comme un vrai repère, l'indice d'un vrai effort pour la constitution d'un contexte productif.»<sup>377</sup> Après sa disparition en 1976, ses interrogations et son projet militant se sont disséminés dans le réseau artistique, sans être défigurés: son élan idéaliste a été une réalité, et ses idées n'ont pas disparu dans le «flux des politisations quotidiennes.»<sup>378</sup>

L'article *Análise do Circuito*<sup>379</sup> (*Analyse du Circuit*), paru dans le premier exemplaire de cette revue et qui exposait en long et en large les enjeux et la composition du réseau artistique,<sup>380</sup> a eu à l'époque une répercussion remarquable. Dans cette analyse, Brito allait au delà d'un simple diagnostic de la réalité brésilienne, soulevant la question de la nécessité *épistémologique* d'intervenir dans cette réalité. Le critique d'art y est présenté comme devant se ranger parmi ceux qui veulent transformer les faits et non ceux qui choisissent simplement de les accompagner, et comme devant dépasser la position contemplative qui consiste à juger l'art en qualité d'autorité en la matière. En 1980, l'un des numéros de la revue *A Parte do Fogo*<sup>381</sup> (*La Part du Feu*) lançait une véritable directive d'action politique dans le domaine culturel,

---

<sup>376</sup> Ronaldo Brito, «Malasartes, um depoimento pessoal», op. cit., p. 53.

<sup>377</sup> Ibid., p. 53.

<sup>378</sup> Ibid.

<sup>379</sup> Ronaldo Brito, «Análise do Circuito», op. cit.

<sup>380</sup> Expression utilisée par Anne Cauquelin pour situer le circuit de l'art. In: *L'art contemporain*, Paris, PUF, Coll. «Que sais-je?», 1996, p. 3.

<sup>381</sup> Cette publication était animée par un groupe composé d'artistes (comme Cildo Meireles, José Resende, Tunga, Waltércio Caldas) des critiques d'art Ronaldo Brito, Paulo Venâncio, Paulo Sérgio Duarte, Rodrigo Naves et du poète et journaliste João Moura Júnior

notamment à travers un résumé de l'essai que Brito avait consacré à Waltércio Caldas Jr. un an plus tôt, *Aparelhos*<sup>382</sup> (*Appareils*). L'auteur de cet essai dénonçait l'absence flagrante de quête historique autour de l'art, et plus spécifiquement le manque de réflexions capables d'ébranler les codes régissant une certaine vision autorisée de l'art. Le doute, soulignait Brito, est une dimension importante de sa lecture, ainsi que la remise en question de l'ordre établi et l'intervention dans la réalité culturelle, fût-elle sans suite. Parlant de Tunga,<sup>383</sup> l'auteur s'interrogeait sur les limites de l'œuvre et sur les questions de la représentation, et, à propos de l'artiste Antonio Manuel,<sup>384</sup> il appellera à une participation de l'art à la politique.

Brito souligne dans ce même texte que le problème du marché de l'art n'est pas seulement d'ordre financier, que le fait d'attirer un public étranger à l'histoire de l'art et qui cherche à acquérir à travers lui un statut social est tout aussi pervers, dans la mesure où, comme l'explique Pierre Bourdieu<sup>385</sup>, tout le rapport à l'œuvre se trouve changé quand l'objet d'art appartient à l'univers des objets susceptibles d'être possédés, s'inscrivant ainsi dans la série des biens de luxe dont on est propriétaire. Et cette possession fait partie des attributs statutaires du groupe auquel on appartient.

L'article de Brito démystifiait tous ces aspects de la distinction sociale conférée par l'art avec la subtilité et le courage nécessaires à cette période. On

---

<sup>382</sup> Ronaldo Brito, «Aparelhos», *A Parte do Fogo*, ibid. Le texte complet a été publié sous le même titre par GBM en 1979.

<sup>383</sup> Ronaldo Brito, «Experiência Flutuante», *Tunga*, Catalogue de l'exposition qui s'est tenue du 7 au 23 novembre 1980 dans l'Espaço Arte Brasileira Contemporânea, à Rio de Janeiro («Expérience fluctuante»)

op. cit. Né à Pernambuco, Tunga a ensuite développé son travail à la fois à Rio de Janeiro et São Paulo. Sa production artistique a été reconnue au plan national et international. Ses installations et objets ont notamment attiré l'attention par leurs rapports avec le corps humain.

<sup>384</sup> Ronaldo Brito, «Anônimo e Comum», *Antonio Manuel*, Rio de Janeiro, Funarte / Espaço Brasileiro de Arte Contemporânea, 1984.

ne saurait oublier que le gouvernement du général Geisel entamait à peine le processus d'ouverture politique après vingt années de dictature. De plus, la massification de la culture était alors en pleine expansion et le marché de l'art explosait dans le pays. En restituant cette perspective historique, Brito dénoncera le déguisement de la réalité artistique et les manœuvres du circuit de l'art contemporain. Mais l'aspect le plus important de cet écrit tient sans doute au fait qu'il pointait du doigt la toute-puissance d'une lecture spécifique de l'art le présentant comme a-politique, comme une manifestation éternelle et suprême, c'est-à-dire procédant de ce que Marcuse appelle la «culture affirmative»<sup>386</sup>, et aussi le fait que l'art était devenu la propriété de quelques élus et circulait dans un espace rendu mythique, comparable en cela à la religion. Les manifestations de masse qui entourent l'art contemporain, note Rochlitz<sup>387</sup>, ont signifié d'autre part l'occultation de ses propos critiques et subversifs, un aspect qu'ont largement exploité les mouvements de démocratisation culturelle. Ceux-ci, précise Marcuse, ont su insidieusement déplacer l'intérêt du public des œuvres vers un souci *d'appartenance* au monde distingué de la culture. «C'est sur la culture que doit se reporter l'exigence de bonheur des individus»<sup>388</sup>, notait Herbert Marcuse en 1965, et cette sensation d'appartenance procède bien de la quête du bonheur, d'un «monde idéal» qui cacherait le monde réel: celui des difficiles conditions de la vie matérielle, du dysfonctionnement des systèmes sociaux, de l'occupation de l'espace par les *régions inférieures* de l'âme. Comme l'a si bien montré Marcuse, la philosophie et l'art ont été orientés vers la transcendance du réel et appropriés par une poignée d'élus. Ce constat reste bien actuel.

---

<sup>385</sup> Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Editions de Minuit, Coll. Sens Commun, 1979, pp. 309 et 317.

<sup>386</sup> Herbert Marcuse, *Culture et société*, op. cit.

<sup>387</sup> Cf. Rainer Rochlitz, sur la lecture de l'art mentionnée, *ibid.*, p. 12.

Ronaldo Brito défendra ardemment la nécessité, pour le critique d'art, de s'opposer aux manœuvres du marché et du circuit visant à neutraliser précisément son esprit de lutte et son analyse perspicace de l'art et de la société, soulignant l'urgence de mettre en place un projet énergique qui réunisse les artistes, critiques d'art et historiens de l'art dans un souci épistémologique commun:

«Dans notre climat culturel, il devient urgent d'ouvrir des espaces qui puissent abriter une production théorique prenant l'art contemporain brésilien et international comme objet de discussion.»<sup>389</sup>

Déjà avant le tournant des années 80, Brito avait fait preuve d'une grande perspicacité dans son analyse des œuvres, notant ainsi en 1973 que «la fonction de l'art n'est pas seulement la délectation optique, mais surtout de mettre en mouvement l'intelligence».<sup>390</sup>

Quelques années plus tard, il publiait un petit essai sur l'artiste Eduardo Sued<sup>391</sup>, où il affirmait:

«Il s'agit d'un travail de type philosophique, conduit avec une rigueur minutieuse. Ses toiles ne peuvent pas être vues comme l'on regarderait un coucher de soleil: chacune d'entre elles contient à sa manière un problème. Pour le résoudre, il ne suffit pas de garder les yeux grand ouverts. Quelque

---

<sup>388</sup> Herbert Marcuse, op. cit., p. 114.

<sup>389</sup> Ronaldo Brito, «Análise do circuito», op. cit., p. 6.

<sup>390</sup> Ronaldo Brito, «Antônio Dias. Para os olhos e para a cabeça», *Opinião*, n. 56, 3 / 12 / 73, p. 22.

<sup>391</sup> Eduardo Sued est un peintre et graveur de Rio de Janeiro. Il a mené sa carrière entre Rio de Janeiro et São Paulo à partir des années 50 et a travaillé avec Oscar Niemeyer. Il a participé à plusieurs biennales et expositions importantes dans le pays et à l'étranger. La peinture de Sued est tournée vers l'exploration des structures formelles et des couleurs.

chose de plus est nécessaire: le spectateur doit mettre en œuvre un regard intelligent.»<sup>392</sup>

L'intelligence de l'œil sera une constante dans toute la production critique de cet auteur. Si elle peut être comprise de différentes manières, elle relève au fond d'un même principe: renoncer à la simple contemplation de l'art. Il est hasardeux, à son avis, de se laisser prendre au jeu des belles impressions que peut susciter une œuvre; la regarder demande un travail exigeant, qui consiste à saisir sa potentialité culturelle. La tâche du spectateur, ajoute-t-il, est d'en reconstruire le sens, de tenter de comprendre les changements de statut des œuvres provoqués par les interférences de la culture et d'identifier les problématiques qui les traversent.

Cette recherche de l'essence de l'art et ce souci d'appréhender sa condition se retrouvent dans l'approche des œuvres, aussi bien que dans les analyses historiques de Brito. Et l'on ne saurait passer ici sous silence son ouvrage *Neoconcretismo. Vértice e Ruptura no Projeto Construtivo Brasileiro*<sup>393</sup> (*Néoconcrétisme, Apogée et Rupture du Projet Constructiviste Brésilien*), qui a dépassé les études précédentes du mouvement. Ce travail avait été commandé par trois marchands de Rio de Janeiro, Marcos Marcondes, Luiz Buarque de Hollanda et Paulo Bittencourt, engagés dans les avant-gardes et qui possédaient un certain nombre d'œuvres appartenant à ce courant artistique. De fait, le mouvement néoconcret n'était alors guère connu du

---

<sup>392</sup>Ronaldo Brito, «Eduardo Sued: uma obra para a inteligência do olhar», *Arte Hoje*, 1<sup>re</sup> année, n. 2, août 1977, p. 22 («Eduardo Sued: une œuvre pour l'intelligence du regard»).

<sup>393</sup>Ronaldo Brito, *Neoconcretismo. Vértice e Ruptura...*, op. cit. Cet ouvrage a été commandé et élaboré en 1975, mais il n'a été publié qu'en 1985. Il est aujourd'hui encore considéré comme le travail le plus clairvoyant sur ce mouvement néoconcret, qui avait bouleversé le paysage artistique de la fin des années 50 et s'est profondément enraciné dans les mentalités et la culture.



public et la réflexion de Brito a constitué, selon Wilson Coutinho<sup>394</sup>, une remarquable contribution dans le domaine de l'histoire de l'art. En fait, cette méconnaissance du public et le peu de débouchés que trouvaient alors les œuvres elles-mêmes ont fait que le livre est resté dix ans enfermé dans des tiroirs avant de réapparaître pour devenir un repère essentiel dans l'histoire de l'art du Brésil.

Dans cette étude, Ronaldo Brito reconnaissait au mouvement néoconcret des sources identiques à celles de la tradition constructiviste européenne (russe surtout) et à leurs différentes projections dans le monde réel, soulignant sa position marginale dans le pays. Mais en même temps, précise-t-il, «cette marginalité a permis l'explosion des postulats constructivistes et ouvert la voie à une critique du statut social de l'art, une critique qui était systématiquement absente dans les mouvements constructivistes.»<sup>395</sup> Refusant de croire à la possibilité d'autonomie du mouvement dans l'ensemble du champ social, il procédera à une investigation quant aux lieux matériels de son émergence et de sa mise en œuvre. Toujours soucieux de discerner les modes d'insertion de l'art dans le tissu social et l'espace idéologique où il se constitue, Ronaldo Brito s'est attaché dans ce même ouvrage à identifier les liens entre l'art néoconcret et la source du mouvement concret au Brésil, et a associé la crise de ce projet à l'impossibilité de poursuivre le rêve constructiviste dans le cadre culturel du pays. Il a souligné ainsi la mise en évidence par le mouvement néoconcret des limitations de l'art concret brésilien, de son formalisme et de ses principes

---

<sup>394</sup> Wilson Coutinho, «Como era gostoso ser moderno», *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 / 3 / 1985.

<sup>395</sup> Ronaldo Brito, *Neoconcretismo. Vértice e Ruptura...*, op. cit., p. 55.

esthétiques, qu'il considérait comme utopiques. Grâce à son analyse, Brito a montré que le courant néoconcret a su surmonter ses limites et s'insérer dans le champ idéologique de la mise en discussion de la culture et de la production sociale. Cette analyse de Ronaldo Brito correspond assez bien à l'idée de Theodor Adorno selon laquelle:

«[...] toute œuvre d'art est un moment; celle qui est réussie est un équilibre, une stabilisation momentanée du processus tel qu'il se manifeste au regard attentif. Si les œuvres d'art sont des réponses à leur propre question, elles deviennent elles-mêmes, à plus forte raison, des questions.»<sup>396</sup>

Le mouvement néoconcret a été d'une certaine manière une réponse aux questions qu'il se posait sur l'art concret, mais il n'a pas cessé pour autant d'être un noyau d'interrogations sur les rapports entre processus culturel et production sociale. L'œil intelligent qu'évoque Brito, bien loin du regard naïvement posé sur les apparences de l'œuvre, est celui qui perçoit la structure de son articulation dans le champ historique de la culture.

Michael Baxandall soulignait ainsi à propos de la peinture du XV<sup>ème</sup> siècle qu'elle était «le produit d'une relation sociale.»<sup>397</sup> Sa thèse est que les facteurs sociaux et économiques favorisent la constitution de dispositions et d'habitudes visuelles caractéristiques, qui se traduisent à leur tour en éléments clairement identifiables dans le style du peintre. Dans son examen du marché de la peinture de l'époque, il met ainsi en lumière les attributs économiques de l'habileté picturale et les rapports étroits existant entre l'histoire sociale et l'histoire de l'art. Dans un autre ouvrage<sup>398</sup>, ce même auteur poursuit ses

---

<sup>396</sup> Theodor Adorno, *Théorie Esthétique*, op. cit. 1989, p. 22.

<sup>397</sup> Michael Baxandall, *L'Œil du Quattrocento*, op. cit., p. 9.

<sup>398</sup> Michael Baxandall, *Formes de l'Intention...*, op. cit.

réflexions sur la reconstitution du contexte social à travers les tableaux, expliquant remarquablement, entre autres choses, la façon dont un certain système d'idées et les circonstances historiques ont déterminé le marché de l'art de Picasso. Le centre de son analyse concerne les effets des faits historiques et des cheminements esthétiques (le style des peintres, les influences d'autres artistes...) sur les faits artistiques, (les commandes des œuvres, la participation aux salons, etc.).

Si Brito montre lui aussi une tendance à comprendre les faits artistiques à partir des circonstances historiques, il se refuse, à la différence de Baxandall, d'y voir une simple relation de cause à effet. Il examine les situations artistiques sous l'angle de phénomènes constitutifs, indissociables de l'histoire elle-même, ce qui renvoie à la notion d'«origine», telle que la conçoit Walter Benjamin<sup>399</sup>. Tout en reconnaissant qu'il s'agit d'une catégorie historique, le philosophe note que l'origine «n'a rien à voir avec la genèse des choses [...], mais [doit être conçue] comme ce qui est en train de naître dans le devenir et le déclin», comme quelque chose qui «n'émerge pas des faits constatés, mais [...] touche à leur pré- et post-histoire». Dans le même sens, Brito soutient que l'art se structure dès lors que les œuvres sont prêtes à naître du tissu social, sous la tension discontinue des limites de la modernité, comme dans l'art contemporain, «celles qui ne sont pas le point final d'une continuité, pas plus que l'addition de leurs moments de réalisation.»<sup>400</sup> Cela implique qu'il faut appréhender les œuvres jusque dans leur contraire ironique: mettre en évidence le conflit toujours présent entre ce qu'elles sont et ce qu'elles arrivent à être. L'art contemporain, en ce sens, doit être conçu comme une invitation à la mise en doute de l'art lui-même, car il s'agit d'un art condamné

---

<sup>399</sup> Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, op. cit., pp. 43-44.

<sup>400</sup> Ronaldo Brito «O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo)», *Arte Brasileira Contemporânea, Caderno de Textos 1*, Rio de Janeiro, Funarte, 1980, p. 9.

à la réflexion, qui contient sa propre absurdité.<sup>401</sup> On constate ainsi que cette lutte d'ordre symbolique prend dans la vision qu'a Brito de l'art contemporain des connotations dialectiques.

Dans l'important essai qu'il a dédié en 1979 à l'œuvre du plasticien Waltércio Caldas<sup>402</sup>, Brito développe quelques idées centrales significatives de l'organisation de sa propre pensée. A propos du travail *Espelho com luz* (*Miroir avec lumière*), il parlera ainsi de son *intelligence critique* de par son refus de se soumettre aux lectures simplistes, à la communication facile qui caractérisent habituellement «l'oracle de l'idéalisme techniciste dominant.»<sup>403</sup> Il faut souligner ici l'importance qu'attribue Brito, dans son approche de l'art (que ce soit de sa production ou de sa réception), au concept d'intelligence, qu'il oppose à la suprématie de catégories telles que le plaisir, qu'il identifie à l'art de consommation facile. Cette intelligence renvoie tout autant à la lucidité du spectateur dans son rapport à l'œuvre qu'à la constitution même de celle-ci. Cette démarche n'est pas nouvelle chez Brito, puisque, dans un essai de 1973,<sup>404</sup> il reprochait déjà à Victor Vasarely son absence d'intelligence introspective et surtout d'initiative critique. La même année, dans un compte-rendu d'une exposition collective, l'auteur constatait que la grande force des gravures d'Eduardo Sued tenait dans leur aspect indéfinissable, ajoutant que l'apparence «agréable» de son art ne portait aucun préjudice à son intelligence, «qui est au-delà de n'importe quelle intelligence verbale.»<sup>405</sup>

---

<sup>401</sup> Ibid, p. 9.

<sup>402</sup> Ronaldo Brito, *Aparelhos*, Waltércio Caldas Jr. Rio de Janeiro, GBM, 1979.

<sup>403</sup> Ibid, p. 72.

<sup>404</sup> Ronaldo Brito, «O moderno e o acadêmico», *Opinião*, n. 49, du 15 au 22 octobre 1973, p. 21.

<sup>405</sup> Ronaldo Brito, «Sued, Darel, Iberê e Araújo», *Opinião*, n. 46, du 24 septembre au 22 octobre 1973, p. 17.

Mais c'est au début des années 80 que paraissent ses textes les plus notoires par l'intérêt qu'il vont susciter et le mérite de leurs prises de position, mérite qui sera unanimement reconnu dans le champ de la réflexion sur l'art. Quelques-uns ont été élaborés en groupe et d'autres individuellement, et certains ont paru dans les *Cadernos ABC (Arte Brasileira Contemporânea — Art Brésilien Contemporain)*,<sup>406</sup> publiés par la Funarte et rassemblant des articles de fondements idéologiques semblables et qui ont été le résultat d'interrogations culturelles pressantes répondant au silence que l'oppression politique et économique imposait alors à la critique. Le premier de ces cahiers (*Caderno de Textos 1*) a été conçu comme tremplin de la réflexion que menait la Funarte sur l'art contemporain au Brésil et son manque de ressources financières et d'appui institutionnel. Cette initiative relevait du d'un paradoxe, puisque cet espace d'édition était lui-même de nature institutionnelle.

Les idées diffusées dans ces cahiers ont eu un remarquable impact auprès du public spécialisé de l'époque; elles ont répandu une nouvelle manière d'appréhender l'art, et plus particulièrement l'art contemporain et son espace de constitution.

Deux de ces textes ont été rédigés par Ronaldo Brito:

«O Moderno e o Contemporâneo» («Le moderne et le contemporain») et «Mamãe Belas Artes»<sup>407</sup> («Maman Beaux-Arts»), ce dernier conjointement avec le plasticien José Resende. Ces documents se sont attachés à exposer la crise de la modernité et de l'art dans la société contemporaine, une

---

<sup>406</sup> Arte Brasileira Contemporânea, *Caderno de Textos 1*, op. cit.

<sup>407</sup> Ce texte avait été publié antérieurement dans le n. 2 de la revue *Beijo (Baiser)*, en 1977, par Editora Boca de Rio de Janeiro.

approche que Duarte, dans la présentation de ces cahiers, a qualifié d'«approche didactique des questions philosophiques essentielles»<sup>408</sup>. A travers ces écrits, Brito cherchera à explorer les nouveaux chemins empruntés par l'art et à réfléchir en profondeur sur une certaine manière de «voir l'art»:

«Il est indispensable de connaître du dedans les articulations du processus pour ne pas être pris dans la sensibilité du regard empirique. Cette insensibilité, au contraire de la vision habituelle, est ce qu'il y a de moins spontané: elle est totalement déterminée par la structure des codes de l'intelligibilité en vigueur. Se plaire ou ne pas se plaire, dans ce sens élargi, c'est la même chose – on a de toute manière perdu la possibilité de “voir” le réel du travail quand il est traduit dans le registre du Visible Possible. Celui-ci, il faut y insister, ne représente pas la limite de l'œil humain mais, tout au contraire, celle d'une certaine construction de la Visualité en accord avec l'implantation et le maintien de l'ordre bourgeois.»<sup>409</sup>

On relève ici deux façons d'envisager l'art, l'une déterminée par le goût officiel, celui de l'ordre établi, et une autre qui tend à saisir ce que Benjamin appelle la «concrétude extrême d'une époque, telle qu'elle s'est manifestée ici ou là.»<sup>410</sup> Et ce dernier poursuit:

«L'auteur qui aura mûrement réfléchi aux conditions de la production actuelle montrera un travail qui sera toujours celui de l'élaboration des moyens de la production [...]. Ses produits doivent posséder, outre et avant

---

<sup>408</sup> Paulo Sérgio Duarte était le directeur de l'Espace ABC de la Funarte, à Rio de Janeiro.

<sup>409</sup> Ronaldo Brito, «O Moderno e o Contemporâneo», op. cit., p. 6.

<sup>410</sup> Walter Benjamin, Lettre à Gerhard Scholem, du 15 mars 1929, *Correspondance II*, 1929-1940, Paris, Edition Aubier Montaigne, 1979, p; 15.

leur caractère d'œuvre, une fonction d'organisation [...], un comportement qui donne des directives et des instructions».<sup>411</sup>

Cette conscience devient un élément essentiel pour l'art qui se veut une activité engagée et politique. C'est sur cette reconnaissance des limitations de la structure de la société, sur cette identification des articulations contextuelles par lesquelles l'art existe et prend place, que Ronaldo Brito attire l'attention dans son texte «O Moderno e o Contemporâneo» et, plus largement, à travers toute sa production. Son présupposé central est la croyance en la possibilité d'intervention sur les schémas de pensée et de visualisation dépendant de l'ordre établi.

L'*intelligence*, dont il parle consiste aussi à discerner les conditions d'une existence fautive de l'art au cœur de la société et à y renoncer. Dans l'article mentionné ci-dessus, il rappelle à propos de la crise de la modernité artistique que les avant-gardes, en le mettant à l'épreuve, visent également à remettre en question ce que l'on pense et ce que l'on dit couramment de l'art. O Brito souligne la contradiction entre «le savoir de l'art et le savoir sur l'art, entre la vérité produite par les œuvres d'art et le discours de l'histoire de l'art».<sup>412</sup> L'*intelligence*, qu'il nomme aussi *processus intellectif cohérent*, renvoie donc à une appréhension d'ordre nettement cognitif relevant du respect et de la compréhension de la nature de l'art, de son savoir et de la vérité des œuvres.

Selon Thomas d'Aquin, la connaissance sensible et imaginative ne discerne que les accidents extérieurs, tandis que seul «l'intellectus parvient à

---

<sup>411</sup> Walter Benjamin, *Essais sur Bertold Brecht*, trad. de Paul Laveau, Paris, François Maspero, 1978, p. 122.

<sup>412</sup> Ronaldo Brito, «O moderno e o Contemporâneo», op. cit., p. 6.

l'intime de la réalité et jusqu'à son essence même»<sup>413</sup>, idée que l'on retrouve dans l'approche de Brito, pour qui le propre du spectateur est de connaître la réalité de l'art jusqu'à son essence même. «Il faut penser l'art, il n'existe pas seulement pour être contemplé»,<sup>414</sup> écrira-t-il dans un article du journal *Opinião*.

Ronaldo Brito s'est efforcé d'adopter une approche de l'art qui revête, comme l'art lui-même, un caractère critique et une structure de discontinuité de l'ordre et de l'événement, qui puisse instaurer une crise décisive et significative.<sup>415</sup> Si l'intelligence renvoie à la connaissance, il convient de savoir de quel genre de connaissance il retourne. La simple appréhension cognitive, cohérente, ne semble pas être suffisante: l'idée que l'on se fait de l'art et les discours que l'on tient à son propos se doivent, souligne Brito, de questionner toute crise, d'interroger les fondements qui l'enracinent dans la trame de l'histoire.

Dans le célèbre catalogue sur l'œuvre de Sérgio Camargo, «Uma lógica do acaso»<sup>416</sup> («Une logique du hasard»), Brito considère la production de cet artiste comme un travail organisé par une méthode, par une logique objective de la construction, comme des sculptures où des éléments opèrent les combinaisons sous la maîtrise d'une intelligence systématique. Plus loin, il précise que cette production se manifeste à la limite du regard contemplatif et du regard qui pense, comme si le plasticien s'était interrogé sur ces deux possibilités d'appréhension. Le critique insiste ici sur la nature indéfinissable

---

<sup>413</sup> In: Sylvie Auroux «Les notions philosophiques», Tome I, *Encyclopédie Philosophique Universelle II* (dir. André Jacob), p. 1330.

<sup>414</sup> Ronaldo Brito, «Racional e absurdo», *Opinião*, n. 41, 20-27 août 1973, p. 24.

<sup>415</sup> Sur la notion de «*crise*», cf. Gérard Guest, «Les notions philosophiques», op. cit., p. 509.

<sup>416</sup> Ronaldo Brito, «Uma lógica do acaso», *Sérgio Camargo*, Rio de Janeiro, Funarte / Espaço Brasileiro de Arte Contemporânea, Exposition qui s'est tenue du 29 août au 21 septembre 1980, à Rio de Janeiro



de *l'expérience intelligente* du regard, parce que toujours changeante et altérée, le regard étant amené à se construire et se déconstruire sans arrêt dans la quête de son objet. «Voir signifie ici traverser l'œil, suivre la formation d'un ordre paradoxal», souligne Brito, insistant en cela sur la solution de continuité de la narration, du principe aristotélicien du commencement et de la fin, en envisageant l'«origine» dans le sens que lui donne Benjamin: celui d'une rupture avec l'ordre, avec le logos qui s'ancre dans la détermination. Si le travail de l'artiste est de proposer un examen constant, sans réponses définies et qui débouche toujours sur une interrogation de soi, l'intelligence du spectateur consiste bien alors en cette quête permanente et fébrile de la raison d'être des œuvres, de leurs limites, de leur contenu historique et institutionnel.

Quant au regard qui se voue à la logique de la communication et à ses calculs d'efficacité, Brito le qualifie d'«eunuque». Il reprendra du reste ce terme dans le titre d'un texte sur la peinture de Jorge Guinle,<sup>417</sup> dans lequel le critique analyse le mécanisme de la perte du droit au regard dans la civilisation de l'image, un droit selon lui crucial dans le monde contemporain. En perdant sa spécificité au profit du verbe, note-t-il, l'œil s'est laissé apprivoiser pour devenir moyen d'information, et Brito fait remarquer que ce qu'il y a d'exceptionnel dans le travail de ce peintre, c'est précisément sa capacité à stimuler la décomposition et la discontinuité du regard, notant chez lui le mouvement dialectique

---

<sup>417</sup> Ronaldo Brito, «Contra o olhar eunuco», *Revista Módulo*, n. 71, 1982, pp. 36-40 («Contre le regard eunuque»). Peintre d'origine nord-américaine, Jorge Guinle a grandi à Rio de Janeiro, où il a mené sa courte carrière. Il est décédé relativement jeune, à l'apogée de sa production picturale. Il est assez largement reconnu au Brésil, où ses principes sur la peinture ont connu un écho important: il a subi les influences de l'expressionnisme abstrait de Kooning et de Matisse, mais lui-même a choisi de contredire l'une et l'autre tendances, animé par un constant esprit de contradiction, sa ligne de conduite restant la contradiction. Il a écrit plusieurs textes sur Ronaldo Brito, qui le considère comme le meilleur critique brésilien des années 80.

«[...] d'organiser, et de désorganiser, la volonté de totaliser et de désintégrer. L'intelligence opère dans le régime du conflit – l'œuvre ne sera jamais la somme de ses décisions, mais bien des fragments de décisions et de contre-décisions qui se multiplient jusqu'à l'épuisement de sa capacité dialectique.»<sup>418</sup>

Le spectateur est ici placé en situation d'ambiguïté, dans un état de crise où l'intersection entre sujet et objet est la seule manière possible d'être au monde. Celui-ci apparaissant et disparaissant en tant que référence, le regard ne parvient plus à exercer son pouvoir éclairant.

Pour bien saisir l'œuvre de Guinle, ajoute pertinemment Brito, il convient avant tout de la suivre dans sa pulsation, dans son ouverture<sup>419</sup>. C'est ainsi qu'il est possible d'y appréhender une nouvelle visualité et une autre sensibilité perceptive, et d'y reconnaître également le vertige qui nous ôte la vie. C'est sans doute là l'un des regards les plus intelligents qu'ait portés Ronaldo Brito sur l'expérience qui peut être faite des œuvres dans le processus de leur contemporanéité. Se situer dans l'histoire, contester insatiablement la neutralité, affronter les recoins secrets des territoires de l'art revêt une valeur irremplaçable dans le domaine de la critique d'art, notamment en ce moment spécifique de morosité du climat culturel brésilien.

---

<sup>418</sup> Ibid., p. 40.

<sup>419</sup> Le terme se réfère ici au processus de travail, aspect qui sera examiné plus loin dans cette recherche.

## Le texte critique face au statut de l'art

Dans son essai sur Tunga,<sup>420</sup> artiste installé à Rio de Janeiro, Brito a examiné les profonds changements qu'a subis l'art moderne et les nouveaux rapports qui s'y sont établis entre sujet et objet. «Il ne faut pas regarder l'art à travers ses figures et ses formes», dira-t-il à ce propos dans un entretien,<sup>421</sup> résumant en cela l'idée formulée antérieurement selon laquelle «il faut saisir ce qui est en train d'opérer, sa dynamique, le possible, les traces subtiles des différences et des corrélations.»<sup>422</sup> «Il devient important de participer mentalement à ce jeu qui intervient dans un espace discontinu et actif », ajoute Brito dans un autre écrit<sup>423</sup>, évoquant ici un mouvement double qui n'est pas seulement optique mais qui voile et dévoile la structure combinatoire du travail: qui procède d'une lecture dialectique des oppositions. Plus de place ici pour le geste précis de l'artiste qui aspire à l'élaboration de l'objet d'art dans la plénitude. Depuis Cézanne, l'espace du support a été rompu, engendrant des changements vitaux dans la représentation et faisant exploser les limites de la perspective. Se fondant sur les études phénoménologiques de Merleau-Ponty, Brito proposera une lecture du processus du travail artistique en tant que «lieu-problème», dans lequel l'artiste ne se soucie plus de l'élaboration simple d'un objet, ni de son emplacement dans le réel pour interpréter celui-ci:

---

<sup>420</sup> Ronaldo Brito, «Experiência Flutuante», op. cit.

<sup>421</sup> Ronaldo Brito, «Les perspectives de l'art contemporain en débat», *Correio Braziliense* du 24 / 9 / 1993, pp. 4-6. II Forum Brasília.

<sup>422</sup> Ronaldo Brito, «Uma lógica do acaso», op. cit.

<sup>423</sup> Ronaldo Brito, «A ordem e a loucura da ordem», *Sérgio Camargo*, UNIBANCO / Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1981.

«Il n'y a rien qui puisse précéder la toile, comme elle n'a pas non plus le pouvoir de divulguer une idée du monde. Il y a parmi les objets un champ en pulsation qui semble les dépasser, les traverser et avoir la force d'affronter le sujet et même de le nier, en tant que pure Idéalité.»<sup>424</sup>

L'homme est au monde, et c'est dans ce monde qu'il se connaît, aurait pu dire à ce propos Merleau-Ponty.<sup>425</sup> Mais ce monde n'est pas un objet que le sujet possède, il est le milieu naturel et le champ de toutes les pensées et de toutes les perceptions de ce même sujet. Les positions changeantes de l'art ont en effet rendu indispensable une nouvelle perception; les études phénoménologiques du philosophe français ont fait naître dans la pensée de Brito l'une de ses innovations les plus fructueuses: une méthode de lecture permettant de comprendre les transformations de l'art et ses questionnements en cours. Cette «méthode» phénoménologique qu'il a appliquée dans plusieurs de ses textes, s'attache dans ses traits généraux à décrire ce qui apparaît à la conscience du sujet. Mais Brito s'est éloigné des implications philosophiques ou méthodologiques de Merleau-Ponty. Comme il l'a souligné dans un entretien, il s'est contenté de suivre librement les voies que le philosophe lui avait ouvertes.

Dans les sculptures de José Resende, Ronaldo Brito note ainsi l'existence d'une forme interrogative par laquelle elles opposent une résistance à toute délivrance verbale — elles ne se livrent qu'au regard. Mais, précise-t-il, toutes les garanties que peut donner notre vision sont ici effacées

---

<sup>424</sup> Ronaldo Brito, «Eduardo Sued», texte de présentation de l'artiste dans le catalogue général de la XVI<sup>ème</sup> Biennale de São Paulo, 1981.

<sup>425</sup> Cf. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Editions Gallimard, Coll. Tel, 1945, p. V.

comme si nous «avons peut être perdu le regard et on n'arrivera plus même à écouter les étoiles...»<sup>426</sup>

Brito a également perçu chez Marcel Duchamp l'un des initiateurs des plus profondes ruptures qu'ait connues le champ artistique de notre siècle concernant les solutions possibles aux interrogations de Cézanne: des ruptures qui ont dévoilé la vérité institutionnelle de l'art et de ses discours en tant que «Discours de Pouvoir». Avec Duchamp, souligne-t-il, l'art allait s'émanciper et devenir un anti-art par la négation des valeurs de la tradition, l'ironie du sens et le sarcasme du sublime. Dans son texte sur Tunga, Brito insiste sur l'importance d'une lecture aiguë des mutations de l'art et sur la nécessité de comprendre «le choc symbolique profond que la modernité exige en faveur d'une Doctrine Formelle de la Mort de l'Art.»<sup>427</sup> Dans ce même écrit, il développe également des questions de fond visant la compréhension des avant-gardes, à propos desquelles il dit notamment, rejoignant en cela la pensée d'Adorno?: «l'art va dire de quelle manière il ne doit pas être, et il ne peut le dire qu'avec de l'art.»<sup>428</sup>

Brito rappelle par ailleurs que l'art du XX<sup>ème</sup> siècle s'est transformé de manière visiblement autocritique, se libérant des paramètres esthétiques antérieurs, et que ses produits, le plus souvent, n'ont pas présenté de qualités esthétiques. Les œuvres ont même été appelées des *pièces*, terme que l'on

---

<sup>426</sup> Ronaldo Brito, «Certeza Estranha», catalogue *José Resende*, Rio de Janeiro, Funarte / Espaço Arte Brasileira Contemporânea, 1980.

<sup>427</sup> Ronaldo Brito, «Experiência Flutuante», op. cit.

<sup>428</sup> Ibid.

rencontre par exemple chez Timothy Binkley,<sup>429</sup> manifestant ainsi une certaine libération de ce qui pouvait être considéré comme objet esthétique ou objet tout court. Dans la comparaison qu'il établit entre plusieurs œuvres de Duchamp (entre la *Joconde* et ses variantes, *L.H.O.O.Q* et *L.H.O.O.Q rasée*), Binkley analyse les différentes formes de perception qu'elles suscitent. La première, note l'auteur, soulève la problématique de la contemplation, des propriétés visuelles qui «montrent» une représentation à travers une expérience directe. Face à *L.H.O.O.Q*, une idée peut surgir, mais le spectateur n'a plus besoin de l'expérience sensorielle: il acquiert des informations sur la *Joconde*, sans recourir aux qualités visuelles, qui perdent leur intérêt ou deviennent même inexistantes. Dans la troisième, les différences d'ordre visuel avec les autres n'ont plus d'importance artistique et les apparences optiques sont insuffisantes pour l'identifier à une œuvre d'art. A partir de ces exemples, Binkley s'interroge sur la façon d'assurer le statut d'œuvre d'art à un travail, et Rochlitz considère qu'il définit ici résolument l'esthétique comme l'étude d'un rapport perceptuel aux objets, mais qu'en même temps il envisage le rapport artistique aux «pièces» comme conceptuel<sup>430</sup>. On voit là les transformations profondes et multiples qu'a pu subir la manière de concevoir les productions artistiques, et Schaeffer note que le type d'activité pouvant être exercée sur cet objet semble être beaucoup plus conforme à de telles mutations que la considération seule du type de l'objet<sup>431</sup>, une approche que l'on retrouve clairement dans les textes de Brito. Ses analyses de productions artistiques ne se sont pas limitées à décrire les aspects visuels des

---

<sup>429</sup> Timothy Binkley, «“Pièce”: contre l'esthétique», in: Gérard Genette (org.), *Esthétique et Poétique*, Paris, Editions du Seuil, 1992, pp. 33-66.

<sup>430</sup> Cf. Rainer Rochlitz, «L'esthétique et l'artistique», in *Revue Internationale de Philosophie*, n. 4 / 1996, p. 659.

<sup>431</sup> Cf. Jean-Marie Schaeffer, *L'âge de l'art moderne, L'âge de l'art moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVII<sup>ème</sup> siècle à nos jours*, Paris, Editions Gallimard, 1992, p. 386.

objets sur le mode de la pure contemplation, mais ont répondu à un examen intelligent des rapports entre l'œuvre et le sujet. A propos d'une exposition de Mira Schendel, il note ainsi qu'elle «prend un aspect grave et inattendu: l'exercice du regard, à la limite, devient [ici] l'une des possibilités notoires de la production et du maintien du réel.»<sup>432</sup> Ces données sont importantes pour comprendre la progression de la perception de Ronaldo Brito dans ses écrits. Dans notre rapport à l'art, ses mutations successives ont en effet induit la nécessité d'adopter des positions conformes à cet état de transition. Vue sous cet angle, la complexité du champ artistique et de sa perception apparaît évidente quand on se place dans le contexte de crise de la modernité.

Cette crise n'est pas récente. Les mutations de l'art remontent à la naissance de la figure de l'artiste *libre*,<sup>433</sup> quand l'introduction de la logique de marché dans la circulation des produits artistiques et littéraires est devenue manifeste. Les liens de dépendance personnelle de l'artiste à l'égard de la diffusion de ses travaux ont été remplacés par la conduite plus anonyme et imprévisible du marché, qui l'a poussé à s'interroger sur le statut de sa profession. C'est à cette époque, note Jimenez, qu'émerge dans les domaines de l'art et de l'esthétique la conscience d'une autonomie «jamais réalisée et toujours en projet»<sup>434</sup>, des domaines de tout temps situés sous le contrôle de la raison. Il s'agit, précise l'auteur, d'

«une prise de conscience du pouvoir de l'individu, de sa capacité d'émancipation, par rapport aux conceptions du Moyen Age. Ce processus aboutit au XVIII<sup>ème</sup> siècle à la reconnaissance de l'autonomie esthétique dans son sens moderne.»<sup>435</sup>

---

<sup>432</sup> Ronaldo Brito, «O fluido dos sólidos», *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 / 9 / 1987, 2<sup>o</sup> Caderno, p. 3.

<sup>433</sup> Cf. à ce propos Jean-Marie Schaeffer, *L'âge de l'art moderne*, op. cit. p. 88.

<sup>434</sup> Cf. Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, op. cit., p. 93.

<sup>435</sup> *Ibid.*, p. 27.

Du point de vue de Jimenez, la naissance de ce nouveau statut de l'art et de ses discours (constitués spécifiquement à partir de ce moment), les a clairement mués en produits constitutifs d'une tradition. L'intérêt pour l'expérience perceptive s'est accru avec la réflexion qu'ont menée sur le jugement du goût les philosophes du XVIII<sup>ème</sup> siècle, qui voulaient ainsi rendre compte des réactions de l'homme face à la beauté ou aux autres qualités esthétiques. Et Kant,<sup>436</sup> dans la *Critique de la faculté de juger*, a lié directement la contemplation du beau naturel à l'intérêt de la raison (dans le sens où celle-ci fonde celle-là), associant par ailleurs le beau artificiel à la vie sociale. L'art sera considéré dès lors comme une activité sans fin spécifique, ouvrant ainsi, d'après Schaeffer, «la voie de l'autotélie de l'œuvre d'art»<sup>437</sup>. «La nature se sert du génie pour donner ses règles à l'art», disait Kant,<sup>438</sup> et c'est à partir de ce moment que la tradition de l'art s'est construite, au travers de ses exemplaires légitimes. Les ruptures avec ces distinctions établies depuis le XVIII<sup>ème</sup> siècle se poursuivront tout au long de la modernité, en substituant continuellement à des règles existantes d'autres règles différentes jusqu'à leur épuisement, c'est-à-dire jusqu'en cette fin de XX<sup>ème</sup> siècle.

Pendant cette poursuite sans relâche d'innovations successives et cette quête obstinée de l'inédit, conclut Jimenez, «la création provoque les mêmes méfiances, les mêmes exclusions.»<sup>439</sup> Toutes ces remarques historiques montrent avec acuité que les difficultés de cohésion entre l'art et le public

---

<sup>436</sup> Emmanuel Kant, *La critique de la faculté de juger*, trad. et intr. d'Alexis Philonenko, Paris, Librairie Philosophique Vrin, 1993.

<sup>437</sup> Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, op. cit., p 54.

<sup>438</sup> Cité par Anne Cauquelin, *L'art contemporain...*, op. cit., p. 10.

<sup>439</sup> Cf. Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, op. cit., p. 28. L'auteur fait ici référence au caractère idéologique de la culture moderne, de la promotion de la création et de la nouveauté comme préparation à un avenir de progrès et de confort.



seront désormais toujours présentes. L'hostilité du grand public est du reste devenue manifeste, car ces mutations successives signifient d'abord l'ébranlement des codes qu'il avait légitimés, avec leurs «valeurs fondatrices de la morale et de la politique, dans une société confiante dans l'ordre établi.»<sup>440</sup>

En fait, cet ébranlement s'est produit sous l'effet des continuelles transformations qu'ont implantées les avant-gardes, et l'art s'est sécularisé au sein d'un monde «soumis à la rationalisation croissante de toutes les activités humaines, durci par des clivages idéologiques conflictuels et secoué par des révolutions à caractère social, économique et politique.»<sup>441</sup>

La reproduction massive des images et leur diffusion à large échelle comme l'a souligné Walter Benjamin,<sup>442</sup> ont proposé une nouvelle appréhension de l'art à travers l'apparition de nouveaux médias et, pour cette raison, modifié «en profondeur la perception des enjeux de la création artistique.»<sup>443</sup> S'agissant de la réception des œuvres de la modernité, les questions de l'aura, du fétichisme, de l'original et de l'originalité, de la nouveauté ont fait d'ailleurs l'objet d'analyses profondes et remarquables<sup>444</sup>, qui ont dévoilé des concomitances évidentes dans la pratique de l'art, dues aux conduites autocritiques des avant-gardes, comme l'a fait remarquer Ronaldo Brito. L'art s'est efforcé de s'interroger sur ses limites et certains de ses dispositifs, la disparition des cadres et des socles ayant été l'un des résultats de cette recherche de voies nouvelles. Lebensztejn note à ce propos que la suppression du cadre a exigé plus que des changements au plan perceptif,

---

<sup>440</sup> Ibid., p. 309. L'auteur se réfère particulièrement dans ce passage à l'époque de l'impressionnisme.

<sup>441</sup> Cf. Marc Jimenez, *ibid.* p. 327.

<sup>442</sup> Walter Benjamin, «L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée», *op. cit.*

<sup>443</sup> Ibid., p. 329.

puisque «toucher au cadre, c'est toucher à l'Art, au statut que lui fait notre culture.»<sup>445</sup>

L'intérêt porté à la perception de l'objet ou à l'action artistique s'est ainsi déplacé vers la quête de la signification de l'œuvre parmi l'ensemble des liens du monde de l'art, comme Nathalie Heinich l'a rappelé:

«Pour le paradigme contemporain, la valeur artistique réside dans l'ensemble des connexions — discours, actions, réseaux, situations, effets de sens — établies autour ou à partir de l'objet, lequel n'est plus qu'occasion, prétexte, point de passage, même pas forcément obligé compte tenu de la tendance à la dématérialisation des œuvres.»<sup>446</sup>

La remise en cause constante des supports et des matériaux, l'abandon de l'objet, de l'habileté du faire et de la matérialité des activités artistiques, de leur articulation avec et dans le monde réel, telles sont les marques de la démarche des arts plastiques contemporains. Si l'on ajoute à cela la remise en cause des lieux de circulation des œuvres et, en fin de compte, de toute la tradition qui depuis des siècles avait légitimé l'art, on comprend que celui-ci en soit arrivé à s'interroger avec tant de lucidité sur son identité.

Au tournant des années 70, c'est précisément l'entrée dans les musées de ces œuvres nouvelles qui va poser problème et mettre en évidence les limites institutionnelles, mais surtout fonctionnelles des musées d'art

---

<sup>444</sup> Ces aspects ont été particulièrement enrichis par la perspicacité des philosophes de la théorie critique, comme Walter Benjamin et Theodor Adorno.

<sup>445</sup> Jean-Claude Lebensztejn, «A partir du cadre», in *Le cadre et le socle dans l'art du 20ème siècle*, Dijon, Université de Bourgogne, Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Centre National des Arts plastiques, 1987, p. 13.

<sup>446</sup> Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, op. cit., 324.

moderne.<sup>447</sup> Les directives du circuit artistique et ses politiques de travail seront désormais difficiles à prendre, concernant notamment les choix, les exclusions et surtout les justifications. En butte à la plus grande crise d'identité qu'il ait jamais connue, l'art ne peut plus être assuré d'obtenir un espace d'inscription réelle. L'hétérogénéité, la discontinuité, la confusion des territoires et des domaines de compétence ont ouvert un horizon multidimensionnel à la culture et aux cultures, autrement dit au *domaine du culturel*.<sup>448</sup> Artistes, institutions, galeries et marchands, philosophes, historiens et critiques d'art, établissements d'enseignement artistique, tous vivent cette crise dans la quête anxieuse et obstinée d'éléments de clairvoyance permettant de comprendre les enjeux de cet art qui échappe à toutes les hiérarchies, à toutes les normes et à toutes les certitudes.

Plus perplexe encore que les milieux spécialisés, le public vit la crise sous la forme d'un refus généralisé ou de l'indifférence, d'autant plus qu'il se voit écarté des débats qui entourent la problématique artistique. Rainer Rochlitz remarque à ce propos :

«Depuis Duchamp, Joyce ou John Cage, les arts sont placés devant le choix de présenter des variations sur les modèles traditionnels pour décorer la vie, ou de réinventer l'art aux fins d'une attention exclusive, inutilisable à des fins décoratives ni de réception distraite. Ainsi s'est défaite l'alliance de la décoration et de la quête ambitieuse dans le domaine de l'art, que Matisse avait été l'un des derniers à réconcilier et que le design ne parvient pas, aujourd'hui, à ressouder.»<sup>449</sup>

---

<sup>447</sup> Cf. à ce sujet Catherine David, «L'invention du lieu, l'œuvre et son accrochage», in: *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n. 17 / 18, 1986, pp. 114-118.

<sup>448</sup> Cf. à ce propos Marc Jimenez, *La critique*, op. cit.

<sup>449</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention*, op.cit., p. 12.

On comprend que la rupture ait été considérable avec un public dont les attentes le poussent à chercher dans l'art contemporain quelque plaisir ou identité. Jimenez, relève chez lui la présence d'un sentiment spécifique dû au fait qu'il est pris largement de nos jours dans un processus de massification qui le fait participer à des événements considérés comme des «valeurs sûres» par les représentants «autorisés» du circuit. Dans ce contexte, «avoir vu» les œuvres prend une signification spécifique: être cultivé, un connaisseur de l'art, «au courant». Mais Jimenez, dans son essai, va bien au-delà du simple constat d'un tel sentiment. N'ayant généralement pas l'habitude de discerner ce qui lui est offert comme produit culturel, ce public le «consomme» comme un tout, sans faire de nuances, dès lors que l'ensemble du réseau averti l'a reconnu: son homologation prime sur les choix et les goûts individuels. D'autre part, il faut rappeler que ce puissant réseau culturel travaille sans repères d'analyse des œuvres, dans l'aléatoire et le pluralisme des tendances artistiques, une situation qui favorise la dissémination massive de la culture, qui à son tour induit une fréquentation maximale des espaces institutionnels. Or, note encore l'auteur, «le social en art ne se mesure pas à l'aune des parts du marché que le culturel gagne sur le public, pas plus qu'il ne s'évalue en nombre de visiteurs présents aux expositions.»<sup>450</sup>

Ronaldo Brito rappelle de son côté que la scission entre le public et l'art contemporain a toujours été un sujet polémique, et que si une approche naïve peut provoquer un impact, elle peut aussi devenir l'objet de médiations sociales faussées:

---

<sup>450</sup>Marc Jimenez, op. cit., 1995, p. 15

«Je me demande simplement si, dans sa quête de justification pour tout et pour tous, ce sujet ne pourrait pas finir, pour cette raison même, par n’atteindre rien ni personne en profondeur.»<sup>451</sup>

Brito laisse entrevoir ici son souci de compréhension des enjeux de l’art contemporain et déplore sa lecture facile, c’est-à-dire mauvaise. Adorno, qui note qu’une société basée sur l’échange a une dynamique propre, qui s’accorde avec l’idée de *ratio commercial*, avait déjà avancé sur la nouvelle musique une idée qui rejoint celle de Brito vis-à-vis de l’art contemporain:

«Prétendre donc que les œuvres importantes de la musique nouvelle soient issues de l’intellect, c’est-à-dire moins imaginées de façon sensible que celles de la musique traditionnelle, c’est simplement projeter sur elles son incompréhension.»<sup>452</sup>

Quoi qu’il en soit, l’art contemporain a été associé de plus en plus étroitement à une marchandise culturelle, emprunte d’un caractère fétichiste et rendu accessible à un public de plus en plus large, mais sans que celui-ci s’identifie réellement et de manière réflexive aux œuvres présentées. Toutes ces questions habitent la production du critique, qui écrit ainsi dans l’article sur Antonio Dias:

---

<sup>451</sup> Ronaldo Brito, «Tema amplo acaba por não atingir ninguém», *Folha de São Paulo*, São Paulo, 2 / 10 / 87.

<sup>452</sup> Theodor Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, trad. de Hans Hildebrand et Alex Lindenberg, Paris: Editions Gallimard, Coll. Tel, 1962, p. 21.

«Que sont donc les œuvres d'art dans leurs diverses acceptions? Des marchandises, des objets qui servent un fétichisme suspect et qui circulent dans un réseau d'intérêts sociaux restreints et opaques.»<sup>453</sup>

Ronaldo Brito s'est ainsi attaché à saisir de manière critique divers aspects essentiels de cette nouvelle perception de l'art, s'interrogeant sur sa visibilité et sa fragilité, mais aussi sur son institutionnalisation, sa bureaucratisation et son idéologisation, trois composantes déterminantes de sa valeur sociale et qui ont été les principaux axes de réaction des avant-gardes.<sup>454</sup> Selon lui, l'espace critique que celles-ci ont ouvert revêt en ce sens une importance cruciale et un intérêt historique indéniable. Les avant-gardes ont su en effet identifier les enjeux et les problématiques de l'*Institution-Art* et elles ont annoncé sa mort, qu'avait déjà prévue Hegel en son temps. Mais elles ont, avant tout, bouleversé ce que l'on pensait et ce que l'on disait de l'art.

Brito a insisté sur le fait que la révolte manifestée par les œuvres d'avant-garde s'adressait notamment au processus croissant d'insertion institutionnelle de l'art,<sup>455</sup> une insertion qu'Arthur Danto<sup>456</sup> avait déjà considérée si importante que les œuvres d'art n'existaient selon lui qu'à travers «les théories et les histoires du monde de l'art». Elles ne se constituent, souligne ce dernier, que par l'interprétation théorique qui en est faite, et il récusera tout autre type de contribution, à l'instar de George Dickie,<sup>457</sup> qui lui

---

<sup>453</sup> Ronaldo Brito, «A arte pop de Antonio Dias», op. cit.

<sup>454</sup> Tous ces points ont été soulignés dans son célèbre texte «O moderno e o contemporâneo», op. cit., p. 6.

<sup>455</sup> Cette révolte dénote cependant une vision utopique, car on ne peut oublier que leur affirmation ne peut s'opérer que dans leur existence à l'intérieur et au travers du circuit.

<sup>456</sup> Arthur Danto, «Le monde de l'art», in: Danielle Lories (trad. et prés.), *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988, pp. 183-198.

<sup>457</sup> George Dickie, «Définir l'art», in: Gérard Genette (org.), *Esthétique et Poétique*, op. cit., pp. 9-32.

aussi a estimé que l'aspect institutionnel du concept d'art jouait un rôle décisif. Et Rainer Rochlitz a attiré l'attention sur les liens qui unissent les œuvres de contestation et ses subventions, qu'elles viennent d'investisseurs privés ou publics, soulignant l'aspect problématique de cette alliance<sup>458</sup>.

Si Brito s'est efforcé de penser l'art contemporain dans ses rapports aux autres processus sociaux (au pouvoir économique, dans sa soumission aux règles institutionnelles...), il a insisté sur la nécessité de le penser également de l'intérieur, «en violant sa propre intimité pour pouvoir l'éclaircir.»<sup>459</sup> C'est dans ce sens qu'il est devenu un critique de la contemporanéité de l'œuvre, la suivant dans son processus de fabrication et explorant le contexte culturel où elle apparaît et opère. Reconnaître la crise de l'art, soulignera-t-il, c'est justement reconnaître l'espace de sa contemporanéité, et lui reconnaître un nouveau statut exige de reconnaître le processus élargi de transformation sociale s'il permet de distinguer avec clarté cet espace.<sup>460</sup>

Concernant l'art des années 80 au Brésil, il convient de rappeler le climat de mélancolie et d'indifférence qui régnait à l'égard des expériences réelles. Le pouvoir économique, qui oeuvrait à la dépolitisation des masses, soumettait alors la vie culturelle et artistique à une oppression masquée et silencieuse. Le champ était laissé libre aux manœuvres du circuit, dont les visées stratégiques relevaient soit de calculs de capitalisation financière, soit des contradictions et du vide d'une culture travestie en spectacle par le

---

<sup>458</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et Subvention*, op. cit.

<sup>459</sup> Ronaldo Brito, «O moderno e o contemporâneo», op. cit., p. 7.

<sup>460</sup> José Resende et Ronaldo Brito, «Mamãe Belas-Artes», op. cit., p. 29.

fétichisme voué aux œuvres. Examiner avec discrimination et lucidité ces phénomènes devenait pour Ronaldo Brito une nécessité incontournable.

L'analyse qu'il fera en 1975 du circuit de l'art et du champ de la critique va s'avérer essentielle pour la compréhension des contours de ces deux domaines de production. Afin de cerner les modes d'émergence et d'existence de la production artistique au Brésil, il examinera la façon dont se constitue et s'insère le circuit dans le tissu social, ses liens fondamentaux avec le marché de l'art, son idéologie et son pouvoir: «Il faut analyser les divers aspects de cette idéologie du marché, qui a été et est encore dominante dans le circuit»,<sup>461</sup> soulignera-t-il.

Par ailleurs, il soulèvera la question de la transcendance symbolique de l'œuvre, comme étant au-delà du simple objet de plaisir, au-delà, comme le dit Adorno de la musique «des thèmes faciles à retenir, des endroits d'une beauté néfaste, des atmosphères et des associations»<sup>462</sup>. Brito note ici que le principal objectif du marché de l'art brésilien est de garder intact le caractère distinctif de cet art, de préserver son enracinement séculaire dans le monde occidental, et aussi quelques attributs tel l'œuvre en tant qu'objet fétiche, indissociable du rôle que lui assigne le climat de sophistication ambiant: celui, comme le dit Rochlitz, de *décorer la vie*.<sup>463</sup> Brito voit là des conditions contribuant à l'élargissement de la consommation de l'art, malgré cette ambiance structurée sous forme inconsciente. Les stratégies de refus des œuvres contemporaines au profit d'un art plus conventionnel, ajoute-t-il, visaient à composer un paysage artistique brésilien capable de se prémunir contre les effets critiques des œuvres.

---

<sup>461</sup> Ronaldo Brito, «Análise do circuito» op. cit., p. 5.

<sup>462</sup> Theodor Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, op. cit., p. 19.

<sup>463</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et Subvention*, op. cit., p. 12.



Dans cet essai de 1975, Ronaldo Brito dit ainsi du marché, que «lorsqu'il vend les œuvres, il ne vend pas seulement un objet, mais aussi une lecture spécifique de cet objet»<sup>464</sup>, envisageant parallèlement le texte critique comme l'un des éléments médiateurs du circuit artistique, inséparable des autres supports publics de circulation des œuvres: notamment l'espace d'exposition (institutionnalisé comme tel) et *la mondanité*, deux attributs spécifiques au monde de l'art au Brésil, même si le second n'en est qu'un support externe,<sup>465</sup> c'est-à-dire là où les effets de l'œuvre et sa signification sont «consommés». Dans l'idéologie du marché, note encore Brito, cette situation constitue un outil puissant et menaçant exerçant une influence considérable sur la réception par l'imposition de choix et même, indirectement, de tendances artistiques. En conclusion, le critique suggère deux types d'intervention pour changer les choses: la réorganisation des artistes contemporains autour d'un programme d'action de groupe à l'intérieur du circuit, d'une part, et d'autre part, l'élaboration d'une histoire critique de l'art brésilien, particulièrement essentielle à ses yeux dans le cadre de la réflexion à mener sur les discours sur l'art. Brito souligne ici l'importance, pour cette production théorique, de contrecarrer la réalité mercantile du circuit ne serait-ce qu'au plan discursif, une nécessité qu'il justifie ainsi :

«L'histoire de l'art brésilien fonctionne comme légitimation, sur le plan discursif, d'une lecture officielle de l'art et résulte, en dernière analyse, d'une certaine idée de la fonction de l'art dans la société.»<sup>466</sup>

---

<sup>464</sup> Ronaldo Brito, «Análise do circuito» op. cit., p. 5.

<sup>465</sup> La «*mondanité*» touche à la réception publique des œuvres, dans le sens d'une opinion qui n'est pas typiquement spécialisée. C'est sans doute pour cette raison que Ronaldo Brito la conçoit comme un support externe au monde de l'art.

<sup>466</sup> Ronaldo Brito, «Análise do circuito», op. cit., p. 6.

Brito lance ici clairement un appel pour une action collective visant la rupture avec la vision de l'art comme investissement marchand. L'importance de ce texte doit être considérée en regard de la crise historique que connaissait alors le pays, encore sous le régime militaire. La portée de son analyse allait bien au delà du simple examen du fonctionnement du circuit artistique: *il s'agit d'une proposition*, comme on l'a vu, qui envisageait de *prendre position et d'intervenir*, aussi bien au plan théorique (des discours sur l'art et de la façon de penser) qu'au plan de la pratique artistique. Plusieurs de ses textes ont été fondés par des observations relatives à des artistes, dont José Resende, à propos duquel il dira qu'«un programme de travail est en soi une discussion»,<sup>467</sup> et aussi que ses œuvres sont pour le spectateur une invitation au doute et au questionnement. Il s'agit là d'une démarche à ses yeux cruciale dans le champ de la culture.

Dans sa réflexion sur le champ historique de la culture, Giulio Argan souligne la nécessité de comprendre le sens «de l'activité de l'imagination, qui tend à se concrétiser dans l'action directe, dans le faire [...]. De rendre ainsi incontournable le fait de pouvoir élaborer de nouvelles ébauches, d'autres cadres, d'autres directions».<sup>468</sup>

Cette remarque permet de mieux saisir la force de la pensée de Ronaldo Brito, de sa volonté, en tant que critique d'art, de dépasser son propre projet et d'insérer son action dans le champ du circuit.

Le concept de projet doit ici être envisagé dans l'acception de ce qui comporte une visée philosophique et/ou politique, affirme des valeurs et cherche à se réaliser en tant que préfiguration la plus exacte et précise possible, et donc la plus déterminée et définie possible, de ce qu'il anticipe. De

---

<sup>467</sup> Ronaldo Brito, «Certeza estranha», op. cit.

<sup>468</sup> Giulio Carlo Argan, *História da arte como história da cidade*, São Paulo, Editora Martins Fontes, 1995, pp. 68 et 72.

ce point de vue, le travail de Brito a mis clairement en évidence ses intentions et a toujours anticipé son intervention dans le champ de la culture. Comme il le dira lui-même:

«Comme critique d'art, j'ai toujours été étroitement lié à un projet culturel, engagé dans le contexte de la culture, ce qui implique l'explicitation de ce que l'on fait.»<sup>469</sup>

Il a su respecter et accompagner les diverses tendances de l'art contemporain en tant que contemporain lui-même de cet art, diffusant sa pensée dans des médias particuliers au monde de l'art: catalogues d'exposition, journaux de portée nationale (*O Globo* à Rio de Janeiro, *Folha de São Paulo* à São Paulo), revues renommées dans le circuit (*Módulo*, *Arte Hoje*, *Galeria*, *Malasartes*), sans jamais renoncer à ses principes concernant le rôle de l'art et ses engagements politiques.

En même temps, Ronaldo Brito se présente comme un *critique d'atelier*, comme il l'a lui-même revendiqué: «Je suis un critique de l'écriture, des poétiques».<sup>470</sup> Il insistera sur le fait que la critique d'art doit non pas suivre des jugements mais trouver ses mots dans le climat de l'œuvre; rester plus proche de l'expérience de ces dernières que des énoncés philosophiques; se confondre avec l'acte critique de l'artiste, à partir du présupposé que tout bon artiste est aussi un critique doté de fortes capacités de discrimination visuelle et culturelle en même temps. Dans tout son travail de critique, il a proclamé sa fascination pour les œuvres exprimant une puissance esthétique, leur plus grande valeur à ses yeux.

---

<sup>469</sup> Entrevista Ronaldo Brito, in: *Guia das Artes Internacional*, n. 16, 1989, p. 100.

<sup>470</sup> Expressions et idées manifestées dans l'entretien à l'auteur à Rio de Janeiro le 10 juillet 1997.

Charles Baudelaire a été à cet égard l'une de ses principales sources d'inspiration, comme il l'a lui-même mentionné. Sa manière de situer la critique d'art telle que Brito l'a envisagée dans ses écrits pourrait être résumée dans ce passage:

«En fait de moyens et procédés — des ouvrages eux-mêmes, le public et l'artiste n'ont rien à apprendre ici. Ces choses-là s'apprennent à l'atelier, et le public ne s'inquiète que du résultat.

Je crois sincèrement que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique; non pas celle-ci, froide et algébrique, qui sous prétexte de tout expliquer, n'a ni haine, ni amour, et se dépouille volontairement de toute espèce de tempérament; mais — un beau tableau, réfléchi par un artiste — celle qui sera ce tableau réfléchi par un esprit intelligent et sensible. Ainsi le meilleur compte-rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie.»<sup>471</sup>

De la même manière, pour une autre culture et en un autre temps, Brito vantera le respect du travail poétique, le refus de la critique explicative sans enthousiasme ni passion. La grandeur d'un texte tient également selon lui de la qualité de l'écriture. «Le critique doit savoir bien écrire; il doit pouvoir transmettre l'émotion des œuvres»<sup>472</sup>, déclarait-il encore récemment. Dans un autre entretien, il notait que le trait commun au travail poétique et à la critique d'art<sup>473</sup> est la pulsation naturelle du langage, celle qui pousse à bien écrire. Il a toujours considéré que le travail d'écriture devait *coller au*

---

<sup>471</sup> Charles Baudelaire, *Critique d'art, suivi de Critique musicale*, Paris, Editions Gallimard, Coll. Folio Essais, 1992, p. 78.

<sup>472</sup> Ronaldo Brito, entretien du 10 / 7 / 1997.

<sup>473</sup> Cf. Ronaldo Brito, «Entrevista Ronaldo Brito», *Guia das Artes Internacional*, op. cit., pp. 100-105.

*poétique*, dans la mesure où le langage est devenu de plus en plus un fait plastique où «le regard et la parole se rejoignent»,<sup>474</sup> rejoignant en cela l'optique de Baudelaire.

Mais son rapprochement de celui-ci tient aussi à un autre aspect. Le critique de l'art romantique a insisté sur le fait que toute critique doit être «partiale, passionnée, politique, c'est-à-dire avoir le point de vue qui ouvre le plus d'horizons.»<sup>475</sup> Comme on l'a vu, Brito a lui aussi souligné la nécessité d'un travail fortement engagé politiquement, et ses écrits ont été marqués par la passion et le refus de la neutralité, des qualités qui ont revêtu une signification singulièrement pénétrante dans le contexte historique du Brésil.

Un autre trait important de son travail concerne la prise en compte des caractéristiques particulières au cadre brésilien de l'art et de la culture. Il a souligné le silence du texte critique déplorant sa faiblesse polémique et théorique, son manque d'esprit combatif et de conscience historique. Pour lui, la critique doit rester un travail relevant d'«un raisonnement médiatisé qui puisse identifier les articulations de la matérialité de l'art et sur lesquelles il soit capable d'intervenir dans un souci d'efficacité.»<sup>476</sup>

Dans un article consacré à Antonio Manuel, Brito considérait que la pierre angulaire de l'art est devenue l'action effective dans un monde donné;<sup>477</sup> autrement dit, que l'art doit se montrer perméable à ce qui l'entoure et agir dessus, tout comme la critique. L'art, ajoute-t-il, suggère de lui-même la façon dont peut se construire sa lecture, ce qui lui fera dire de ce même plasticien: «Il y a quelque chose d'instantané, dans l'appréhension de ce

---

<sup>474</sup> Ibid. p. 103.

<sup>475</sup> Charles Baudelaire, *Critique d'art*, op. cit., p. 78.

<sup>476</sup> Ronaldo Brito, «O moderno e o contemporâneo», op. cit., p. 8.

<sup>477</sup> Cf. Ronaldo Brito, «Anônimo e comum» op. cit.

graphisme, qui suggère un ordre fragile, ambigu et indécis, à l'intérieur duquel il faut se situer.» Il parlera aussi de l'importance du caractère énigmatique de l'art comme de «quelque chose qui doit être déchiffré à travers la recherche de la mise en évidence du conflit entre l'Être de l'art et sa présence sociale»<sup>478</sup>, estimant «la production symbolique, la production de l'art et de la culture comme un travail social concret. Celui-ci a sa propre matérialité, il est une instance du réel.»<sup>479</sup> Dans ce sens, Ronaldo Brito est en accord avec la quête de fondements propre à la théorie critique de Theodor Adorno: le caractère énigmatique de l'œuvre doit trouver un prolongement dans le texte critique, qui à son tour ne saurait se livrer facilement à la lecture. Comme le dit le philosophe, «les œuvres qui se révèlent sans résidu au regard et à la pensée ne sont pas des œuvres d'art.»<sup>480</sup> Ce à quoi doit tendre néanmoins la critique, ajoute Adorno, c'est comprendre leur vérité ou leur fausseté.

C'est en suivant les traces de ce dernier que Brito a entrepris ses analyses approfondies des œuvres d'art, toujours en s'attachant à préserver l'aspect énigmatique. Dans un essai daté de 1982 sur le travail de Jorge Guinle, il soulignait ainsi son souci de travailler «à la limite du lisible et de l'illisible, entre l'intelligible et l'inintelligible»<sup>481</sup>, considérant que l'aspect le plus fructueux du travail artistique est d'éveiller l'attitude critique du spectateur en laissant transparaître les enjeux et la manière dont il permet précisément d'exercer l'intellect; bref, la façon dont il intervient dans le réel de l'art et de la culture et, par extension, dans la société même. Dès lors, le

---

<sup>478</sup> Entrevista "Ronaldo Brito", op. cit.

<sup>479</sup> Ibid., p. 105.

<sup>480</sup> Theodor Adorno, *Théorie esthétique*, op. cit., p. 161.

<sup>481</sup> Ronaldo Brito, «Contra o olhar eunuco», op. cit.

travail du critique devient aussi l'analyse immanente<sup>482</sup> des œuvres et la projection de leur contenu de vérité<sup>483</sup> dans l'espace social. Si Ronaldo Brito rejoint la vision d'Adorno, il laisse entrevoir l'idée personnelle qu'il se fait du critique d'art lorsqu'il dit du travail d'Antonio Manuel qu'il sous-tend «l'expérience de l'occultation et de la dés-occultation du secret et celle de la libération».<sup>484</sup>

La critique d'art selon Brito pourrait être résumée dans ce passage:

«Ce qui existe, c'est le contexte de l'art, le monde de l'art. Et l'art moderne, en particulier, exige une conversion de son propre regard[...]. La critique idéale est celle qui devient une provocation. Elle doit mettre le spectateur devant l'œuvre et s'en aller.

De même que le grand art est celui qui tait tous les discours, l'art devient un grand art quand il provoque l'envie de parler. La critique, quant à elle, ne devient une grande critique que si elle incite les personnes à se rapprocher des œuvres tout en faisant oublier qu'elle est une critique.»<sup>485</sup>

Pourtant, cette vision serait incomplète si l'on omettait de dire, comme le rappelle l'auteur, qu'encourager le spectateur à porter un regard intelligent sur les œuvres ne saurait suffire: le critique d'art se doit en outre de véhiculer la contestation, le doute, l'incertitude; en un mot, de troubler la sérénité ambiante du monde de l'art de l'époque.

---

<sup>482</sup> Cf. Theodor Adorno, *Théorie esthétique*, op. cit., p. 231. Adorno entend ici l'analyse immanente comme celle qui renonce à tout ce qui n'est pas l'œuvre elle-même, comme une immersion dans l'œuvre.

<sup>483</sup> Ibid., p. 289. Le contenu de vérité des œuvres d'art est également leur vérité sociale.

<sup>484</sup> Ronaldo Brito, «Anônimo e comum», op. cit.

<sup>485</sup> Ibid.

A une époque où l'intérêt des artistes et de leurs médiateurs était en général davantage tourné vers les soucis économiques et l'acceptation institutionnelle que vers une réflexion sur la conception des œuvres et sur leur rôle dans le champ de la culture, Ronaldo Brito a cherché à examiner avec minutie l'organisation structurelle de ce champ et le fonctionnement interne des productions artistiques. C'est sans doute là sa contribution majeure: loin de restreindre son travail de critique d'art à une médiation, à une activité promotionnelle ou encore à une production de caractère didactique, il s'est refusé de mener, comme il était plus souvent à l'époque, des analyses formelles et des commentaires descriptifs autour de l'œuvre d'art, généralement orientés vers des questions externes à l'objet artistique, c'est-à-dire détachés de ce qui, en somme, est le centre d'intérêt des discours sur l'art: l'œuvre elle-même et l'œuvre seule. Le grand intérêt des textes critiques de Brito est d'avoir fait l'expérience des œuvres dans leur caractère flottant, leur quête d'identité, ceci dans un temps historiquement déterminé. Attitude qui mérite d'être soulignée quand on sait que, par le regard intelligent qu'il a porté sur l'art et sur le monde, il a su dénoncer sous sa plume le climat d'indigence critique de son époque, mais aussi le goût du spectaculaire et le désenchantement dans lesquels l'art et la culture étaient en train de sombrer au Brésil.



### **III. Les sites majeurs**

## 1. De la source à la trame

*«La situation de la critique est de plus en plus difficile aujourd'hui vis-à-vis de ce qui est appelé l'art contemporain, qui n'a pas de principes, pas d'objet, pas de limites [...]. Il n'y a pas moyen de critiquer du "n'importe quoi" - ce "qui n'a pas de limites ne peut pas être critiqué.»<sup>486</sup>*

Ferreira Gullar

La validité artistique des objets ou des «actes d'inscription»<sup>487</sup> est en profond rapport avec leur prétention à être appréciés comme œuvres d'art. C'est le point de départ de cette réflexion. Friedrich Hegel a dit que «l'œuvre d'art sollicite notre jugement.»<sup>488</sup> Sa nature est d'être soumise à un public pour être appréciée en tant qu'œuvre. Dans son examen de la spécificité des œuvres

---

<sup>486</sup> Ferreira Gullar, entretien du 2 / 7 / 97.

<sup>487</sup> Cf. Anne Cauquelin, *Petit traité d'art contemporain*, Paris, Editions du Seuil, 1996, p. 35.

<sup>488</sup> Friedrich Hegel, *Esthétique*, trad. de S. Jankélévitch, premier volume, Paris, Editions Flammarion, 1979, p. 33.

d'art par rapport aux objets non artistiques, Arthur Danto<sup>489</sup> a insisté sur le fait qu'elles *se rapportent à quelque chose*, mais aussi qu'il y a d'autres conditions de leur qualification que cette seule prétention. En d'autres termes, la question qui se pose est: « l'intention de faire une œuvre suffit-elle pour transformer un texte, un objet ou une performance en œuvre d'art? »<sup>490</sup> S'il y a intention de faire une œuvre d'art, il y a également le souci de sa réussite, ce qui change la manière de l'analyser. Et c'est sur ce point que le jugement critique s'impose, et il ne peut oublier de considérer son inscription institutionnelle.<sup>491</sup> Si une œuvre d'art sollicite notre jugement, il ne s'agit pas tout simplement de reconnaître d'une façon neutre ce qu'elle est. Il faut distinguer le type d'attention qu'elle exige et celle que le récepteur lui accorde: elle se soumet à un jugement en fonction de ses traits perceptibles. Mais ceux-ci sont aussi estimés par rapport à la prétention «artistique» de l'objet, c'est-à-dire à son inscription comme œuvre d'art dans un contexte déterminé.<sup>492</sup> George Dickie note à cet égard qu'«il importe de voir que l'art est un concept institutionnel et ceci exige qu'on place sa définition dans le contexte de la description globale»<sup>493</sup>, s'appuyant ici sur l'idée de «baptême»<sup>494</sup> institutionnel et semblant déconsidérer l'expectative qui existe autour de son évaluation, de ce processus relevant de son admiration ou du moins de sa reconnaissance. Et

---

<sup>489</sup> Arthur Danto, *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, trad. de Claude Hary-Schaeffer, Paris, Editions du Seuil, 1989.

<sup>490</sup> Cf. Rainer Rochlitz, «Le critiquable en esthétique», in: Rainer Rochlitz et Jacques Serrano, op. cit., p. 35.

<sup>491</sup> A ce propos, il convient de mentionner George Dickie, qui, s'inspirant de sources empiristes, a proposé une théorie institutionnelle de l'art (1974). A travers cette théorie, il conçoit qu'une œuvre d'art est un artefact, dont l'ensemble des aspects lui a conféré le statut d'objet de l'appréciation par une ou plusieurs personnes agissant au nom d'une certaine institution. Cf. *Art and the aesthetic. An institutional analysis*, Ithaca-London, Cornell UP, 1974.

<sup>492</sup> Cf. Nelson Goodman, «Quand y a-t-il de l'art?», Danielle Lories (org.), *Philosophie analytique et esthétique*, op. cit.

<sup>493</sup> George Dickie, «Définir l'art», in: Gérard Genette (org.), *Esthétique et Poétique*, Paris, Editions du Seuil, 1992, p. 28.

<sup>494</sup> Ibid., p. 31.

Jean-Marie Schaeffer fait justement remarquer «que l'usage de la notion d'œuvre d'art en un sens évaluatif est pour une large part une conséquence du statut de l'attention esthétique».<sup>495</sup> Dans ce sens, ajoute ce dernier, dès lors que cette attention est guidée par une satisfaction interne, les objets que nous appréhendons ne sauraient être évaluativement neutres. Schaeffer discute ensuite le fait que cette dimension évaluative ne distingue pas les œuvres d'art des autres objets, de même que Richard Shusterman considère que l'expérience de l'art ne devrait pas être séparée des «satisfactions sensuelles et ordinaires et [des] plaisirs de la vie.»<sup>496</sup> Rainer Rochlitz estime quant à lui que l'art est *conçu* pour donner lieu à des expériences esthétiques d'un certain type et selon certaines conventions, et donc qu'il peut offrir de telles expériences de manière satisfaisante<sup>497</sup>. A ces différentes considérations, on peut ajouter que *l'expérience et le jugement relatifs aux œuvres d'art sont d'un type particulier*, procèdent de méthodes spécifiques, différemment de ce qui se passe pour les objets de la nature, par exemple. Elles sont envisagées dans leur statut historique, s'installent intentionnellement dans l'espace public, s'offrant de cette manière à l'appréciation et au jugement publics. Ainsi, si les œuvres d'art sont passibles de jugements, il est permis de se demander au nom de quoi. Car, comme le rappelle Rochlitz, la prétention à la reconnaissance d'une œuvre peut être justifiable; elle sera intéressante ou déplaisante en fonction de certaines raisons qui peuvent être aussi montrées à travers des éléments saisis et vérifiés en elle. S'agissant d'œuvres d'art, elles fonctionnent comme des symboles, et Nelson Goodman souligne à ce propos que la capacité à évaluer esthétiquement une œuvre d'art présuppose que l'art existe et donc qu'il existe

---

<sup>495</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, Paris, Editions Gallimard, 1996, p. 186.

<sup>496</sup> Richard Shusterman, «L'art et la théorie», in: Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz, (dir.), *L'art sans compas, rédefinitions de l'esthétique*, Paris, Procope, Les Editions du Cerf, 1992, p. 66.

<sup>497</sup> Rainer Rochlitz, «Le critiquable en esthétique», op. cit., p. 32.

une maîtrise des systèmes symboliques grâce auxquels des objets fonctionnent esthétiquement.

Mais il existe aussi entre les personnes qui perçoivent les œuvres un lien normatif procédant des raisons conventionnelles à travers lesquelles celles-ci prétendent à la réussite esthétique<sup>498</sup>. Diderot affirmait déjà que la critique d'art a visé, dès son origine, à dégager des règles (universelles) vis-à-vis de cas (particuliers) et à fixer en conséquence un canon. Il s'est soucié de distinguer la description de l'appréciation, par des méthodes déjà fondées sur des critères sûrs<sup>499</sup>, tirés de l'œuvre et non de concepts établis a priori.

Il convient d'évoquer également David Hume, quand il considère que «quand les critiques en viennent aux détails, cette apparente unanimité s'évanouit, et il se trouve qu'ils avaient attribué une signification très différente à leurs expressions.»<sup>500</sup> Hume considère aussi la diversité des modes de réception et discute de l'existence d'«une norme du goût»,<sup>501</sup> précisant que la seule possible est celle qui se fonde dans l'expérience, un point important sur lequel on reviendra.

On constate aujourd'hui un égarement à propos des fondements des normes relatives à l'appréhension des œuvres d'art. Au sujet de la situation particulière de la culture contemporaine, Rochlitz écrit:

«L'effondrement des certitudes pouvant être aussi grisant que leur avènement, la déflation d'aujourd'hui dessine encore en creux les absolus qui nous ont quittés et se prend parfois déjà pour une nouvelle certitude. Créés

---

<sup>498</sup> Cf. Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention*, op. cit., p. 51.

<sup>499</sup> Cité par Else Marie Buckdahl, «Diderot, son indépendance par rapport aux salonniers de son temps», *Gazette des Beaux-Arts*, v. 102, n. 1374, p. 13.

<sup>500</sup> David Hume, «De la norme du goût», *Essais esthétiques*, trad. de Renée Bouveresse, tome II, Paris, Librairie Philosophique Vrin, 1974, p. 80.

<sup>501</sup> *Ibid.*, p. 82.

par l'irrévocable déclin des traditions prémodernes et par leur instabilité politique et économique des sociétés industrielles, les problèmes persistent ou reviennent sous d'autres déguisements, interdisent les retours en arrière; mais les réponses et les solutions envisageables ont changé de nature.»<sup>502</sup>

Concernant la portée normative de la critique d'art et sa constitution institutionnelle, Brian Wallis<sup>503</sup> souligne que la détermination a priori des critères d'évaluation a favorisé le développement d'un système limitatif de l'art, soumis au pouvoir et aux intérêts institutionnels. Le dilemme s'accroît de plus en plus: soit l'absence de paramètres désoriente l'évaluation, soit l'existence de règles impose une soumission de l'art aux manœuvres institutionnelles.

A cet égard, il convient de comprendre la démission d'un critique de la portée de Ferreira Gullar. C'est la possibilité même de cet acte qu'il juge menacée quand il dit que «ce qui n'a pas de limites ne peut pas être critiqué». A ce propos, Jean-François Groulier note:

«Ce manteau d'arlequin confectionné de citations et de références incertaines permet d'entretenir une illusion sur ce fait majeur, constitutif du consensus autour de valeurs toujours moins contestées, à savoir que le discours est dépourvu de perspective propre, donc d'évaluation spécifique.»<sup>504</sup>

---

<sup>502</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention*, op. cit., p. 11.

<sup>503</sup> Brian Wallis, «What's wrong with this picture?», in: Brian Wallis (éd.), *Art of modernism-Rethinking representation. Critical essays*, New York: The New York Museum of Contemporary Art, New York, in association with David R. Godine, Publisher, Inc. Boston, 1996, p. xv.

<sup>504</sup> Jean-François Groulier, «La critique en procès», *Traverses*, n. 7, *La critique II*, Centre Georges Pompidou, automne 1993, pp. 12-13.

Le manteau d'arlequin auquel cet auteur se réfère n'est pas seulement celui des discours tenus sur l'art, mais également celui de l'art lui-même. Depuis un certain temps, note Hal Foster,<sup>505</sup> aucun style, aucune tendance artistique ne prédomine, et aucune position critique ne constitue une doxa dominante. Selon son opinion, il faut qu'une critique convaincante voie le jour, le pluralisme tendant à absorber de plus en plus l'argument, ce qui lui fait dire de la crise de la critique (à propos du formalisme nord-américain) :

«Dans son sillage, on a eu beaucoup de plaidoiries mais sans qu'une seule théorie ait reçu un acquiescement collectif. Et, étonnamment, peu d'artistes ou même de critiques semblent sentir l'absence d'un discours irréfutable — ce qui peut être le signe de la concession au pluralisme.»<sup>506</sup>

Dans ce climat de concessions et d'équivalences, les différentes manifestations de l'art ou de ses discours semblent être pareillement importantes ou non importantes. Baudrillard qualifie ainsi le contexte d'indifférence qui entoure la culture contemporaine comme étant celui de «la forme pure et vide, la forme expurgée de la valeur, qui ne joue plus que sa propre révolution et circulation orbitale»<sup>507</sup>; et il ajoute plus loin : «Dans le monde civilisé, si on veut commencer à réfléchir avec une certaine liberté, on doit faire un effort considérable».<sup>508</sup>

Les fondements des discours sur l'art ont perdu toute solidité et l'art vit au milieu d'un pluralisme sans précédent, en tant qu'espace où des intérêts sont investis et non plus comme lieu de débat ; il est devenu une institution

---

<sup>505</sup> Hal Foster, *Recodificação...*, op. cit., p. 33.

<sup>506</sup> Ibid., p. 35.

<sup>507</sup> Jean Baudrillard, *Le paroxyste indifférent, Entretiens avec Philippe Petit*, Paris, Editions Grasset & Fasquelle, 1997, p. 10.

<sup>508</sup> Ibid., p. 149.

dans laquelle «les ruptures sont occultées et les conflits masqués.»<sup>509</sup> Privée ainsi de conflits, de ruptures, éloignée de son propre objet, la «critique» d'art faillit, se trouve dépourvue d'arguments, de convictions, de contradictions, confond sa tâche réelle avec le consensus prédéterminé et le travail de célébration. C'est ce malaise qu'avoue clairement Frederico Morais lorsqu'il souligne qu'on ne peut plus dire ce qu'est une œuvre d'art.

Si cette problématique a toujours suscité des polémiques au long de la trajectoire historique de la critique, celles-ci sont aujourd'hui d'autant plus actuelles qu'elle s'interroge sur son rôle et sur ses possibilités de survie. Toute critique implique une forme de jugement, des enjeux d'ordre axiologique, et masquer cet aspect revient à nier son essence. Lionello Venturi note que pour que la critique soit effective, elle doit rester centrée sur le jugement,<sup>510</sup> et Dominique Chateau,<sup>511</sup> en faisant référence au criticisme artistique de Clement Greenberg, avance ici une idée essentielle quand il souligne la distinction qu'il faut faire entre le criticisme philosophique et artistique: si d'un côté la critique philosophique «qui vise à déterminer les principes et les moyens de la raison, est l'exercice même de la raison, le criticisme artistique s'avère ne point être l'examen des moyens du discours critique, mais *un schème qu'il utilise pour définir son objet comme processus critique.*»<sup>512</sup> Cette démarcation aide à comprendre plus précisément ce en quoi la critique d'art définit son objet à travers une *attitude critique*,<sup>513</sup> *par un processus de la raison qui appelle le*

---

<sup>509</sup> Marc Jimenez, *La critique*, op. cit., p. 37.

<sup>510</sup> Lionello Venturi, *Histoire de la critique d'art*, op. cit., p. 36.

<sup>511</sup> Dominique Chateau, «Epistémologie du criticisme. L'héritage théorique de Clement Greenberg», *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n. 45 / 46, automne / hiver 1993, pp. 172-184.

<sup>512</sup> Ibid.

<sup>513</sup> L'attitude critique est déterminée par ses objectifs propres, et l'attitude de la critique d'art s'applique à des objets déterminés, parce qu'elle est suscitée par leur existence et par leur forme. Mais celle-ci «connaît une dualité, une tension, entre le théorique et le pratique». Cf. Dominique Chateau et Jean-René Ladmiral (dir.), *Critique et théorie*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 10.



*jugement*. L'idée de la critique d'art en tant que processus, telle que la voit Chateau, mérite une attention particulière: comme il le dit, «*elle est en elle-même recherche perpétuelle, en quête d'un objet qu'elle ne cesse de réévaluer, de reformuler, qu'elle n'a donc de cesse d'inventer*». <sup>514</sup> Cette précision est de la plus grande importance, surtout si l'on pense à la situation contemporaine de la critique: d'un côté cette quête doit tendre vers de nouveaux repères permettant à la critique de s'exercer et, de l'autre, il lui faut réévaluer les possibilités de faire face à un contexte culturel soumis à une standardisation défigurante. Rappelons à ce propos la réticence de Frederico Morais à analyser l'œuvre d'Antonio Dias et sa perplexité devant l'art contemporain:

«C'est-à-dire qu'au-delà du visuel, les œuvres d'Antonio Dias, selon le critique, soulèvent des problèmes <sup>515</sup>. Mais quels problèmes? Ceux qui se rapportent à l'art lui-même ou, mieux, à une certaine pratique de l'art à laquelle Dias est lié. Dans ce sens, la lecture de ses œuvres est une tâche qui exige une spécialisation, car pénétrer dans son œuvre revient à pénétrer, de fait, à l'intérieur de l'art contemporain lui-même.» <sup>516</sup>

Critiquer veut dire *prendre position sur quelque chose, à partir d'une expérience d'identification ou de rejet à l'égard de l'objet, par opposition à l'indifférence*. Bien que le terme ait eu différentes acceptions à travers l'histoire <sup>517</sup>, il a toujours sous-tendu *une idée de remise en cause, de soumission à un examen, de distinction*. L'Encyclopédie parlait ainsi de «libre

---

<sup>514</sup> Cf. Dominique Chateau (dir.) ,«Introduction», *A propos de «La critique»*, op. cit., p. 12. C'est nous qui soulignons.

<sup>515</sup> Frederico Morais «Dias: au-delà du visuel», op. cit. Le critique se réfère ici à la critique de Paulo Sérgio Duarte.

<sup>516</sup> Ibid.

<sup>517</sup> Cf. Jean-René Ladmiral, «Critique et métacritique...», op. cit.

examen», et Kant du «libre et public examen» de la connaissance, de la morale et du jugement (esthétique).

Dans cette étude, la critique est comprise dans le sens où l'entend Chateaubriand d'*attitude de quête* et de *réévaluation*, mais aussi dans la dimension que lui donne Martin Seel et qui consiste à *s'ouvrir à des prémisses différentes, à d'autres raisons, en insistant sur des divergences qui se croisent*<sup>518</sup>. Cette notion considère les conditions sociales et historiques dans lesquelles elle opère: loin de relever d'une attitude isolée, elle procède d'une interaction au sein du contexte où elle se trame. Elle se fait, en somme, à travers un processus.

La naissance de la critique d'art peut ainsi être rapprochée de changements historiques, liés spécialement à des événements d'ordre social et économique. Le développement industriel et l'enrichissement des classes bourgeoises ont constitué un public qui est devenu consommateur d'œuvres d'art et s'est attaché à des valeurs sûres. Celles-ci ont d'abord été établies par l'académie responsable de l'enseignement des «Beaux-Arts», et qui détenait le monopole de la formation des artistes, imposant des modèles, les normes du goût. Depuis la fin du XVII<sup>ème</sup> siècle, l'esthétique et l'art se sont constitués en champs de recherches et d'investigations, et surtout se sont *ouverts à l'exercice de la critique*.<sup>519</sup> Les Salons, pour leur part, assuraient la reconnaissance officielle des artistes, et les deux institutions se rassuraient réciproquement quant à leurs choix. Ce fait a marqué un progrès dans la voie

---

<sup>518</sup> Cf. Martin Seel, *L'art de diviser. Le concept de rationalité esthétique*, trad. de Claude Hary Schaeffer, Paris, Armand Colin Editeur, Coll. Théorie, 1993, pp. 16 et 17.

<sup>519</sup> Cf. Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, op. cit., p. 113.

de l'autonomisation des instances de légitimation culturelle, dans un chemin d'ordre public.

De même que la méthode philosophique a soumis à l'examen de la raison les conditions du jugement du beau et du sublime, et aussi celles de l'action pratique, la critique s'est caractérisée progressivement comme un état d'esprit ou une «posture». C'est au XVIII<sup>ème</sup> siècle que cette activité est née en tant que telle, au début en tant que genre littéraire, «une posture qui va se généraliser et largement déborder le domaine des arts.»<sup>520</sup> La conception de l'art comme activité «intellectuelle» a eu une grande importance dans l'essor de cette médiation entre le «connaisseur» des arts et un public qui cherchait des repères pour son souci soit d'acquérir des œuvres, soit de vivre dans une atmosphère distincte de celle de la vie quotidienne: celle où évoluent les gens les plus cultivés et sensibles, les faiseurs de bon goût. Comme l'a montré Marc Jimenez<sup>521</sup>, cette pensée nouvelle est nettement apparue à partir de ce siècle et a été étroitement liée à la commercialisation de l'art et à l'expansion de son marché. A surgi alors un public éclairé, qui, outre l'acquisition d'œuvres, aspirait à devenir plus savant en matière d'art. Et les critiques, comme médiateurs entre les artistes, les experts et le public, se sont investis de la capacité de porter un meilleur jugement sur les œuvres aussi bien que d'éduquer le goût de ce public. C'est avec le premier «Salon» de Diderot (1759) que la critique d'art s'est imposée comme genre littéraire, mais surtout a affiché des prétentions qui le dépassent à travers sa finalité pédagogique. On peut considérer qu'à partir de ce moment elle est devenue un travail professionnel et s'est institutionnalisée. Que son objet soit l'art, la société ou la politique, Diderot a mené autour de la critique une réflexion qui l'a inscrite

---

<sup>520</sup> Ibid., p. 114.

<sup>521</sup> Ibid.

dans le circuit public<sup>522</sup>, définissant pour elle des critères propres et affirmés, non pas simplement descriptifs, mais où, comme le note Jimenez, «le jugement et l'évaluation définissent les conditions de l'expérience esthétique»<sup>523</sup>. La critique se proposait ainsi de stimuler les réactions du public, et d'assumer des positions accessibles et littérairement satisfaisantes, Diderot ayant envisagé d'«éclairer le profane»<sup>524</sup> dans le but d'élargir l'audience de l'art. Pour ce faire, il a créé une méthode capable de faire comprendre au lecteur «qu'une œuvre d'art n'est jamais une simple copie de la nature, mais toujours un ensemble organisé d'expériences, d'impressions ou d'images nées de la fantaisie inventive de l'artiste»,<sup>525</sup> essayant de recréer autour de l'œuvre l'atmosphère de la fonction socio-critique de l'art et de mettre en lumière l'influence qu'exercent sur lui les facteurs culturels, sociaux et économiques, de manière à enrichir la perception à travers une dynamique organique et intense.

Diderot n'a pas inventé la critique d'art, affirme Daniel Arasse, mais la persévérance avec laquelle il s'est donné à ce travail lui a permis d'approfondir sa réflexion sur l'art et de forger une conception originale des droits et devoirs du critique.<sup>526</sup>

Baudelaire s'est ensuite inscrit dans la tradition de Diderot, en donnant, outre l'aspect littéraire, une dimension pédagogique à son travail sur les Salons. C'est en se référant à lui que Claire Brunet envisage le rôle du critique comme devant orienter le regard du public « et formuler un jugement plus ou

---

<sup>522</sup> Ibid., p. 118.

<sup>523</sup> Ibid., p. 114.

<sup>524</sup> Cf. Marc Jimenez, *La critique...*, op. cit., p. 56.

<sup>525</sup> Else Marie Bukdahl, «Diderot, son indépendance par rapport aux salonniers de son temps», op. cit., p. 19.

<sup>526</sup> Cf. Daniel Arasse, «L'image et son discours: deux descriptions de Diderot», in: Dominique Chateau (dir.), *A propos de la critique*, op. cit., p. 203.

moins sérieusement fondé, que les visiteurs puissent reprendre à leur compte.»<sup>527</sup> La production critique, surtout à ses débuts, ajoute-t-elle, a visé à introduire «le bourgeois» à la jouissance esthétique, de manière à lui apprendre ce qu'il méconnaissait en le faisant user de ses «cinq sens».<sup>528</sup> De ce point de vue, Baudelaire a toujours cru au pouvoir du critique de stimuler l'imagination, voyant ce métier comme porteur d'un enseignement, d'une véritable doctrine, et comme devant spiritualiser l'Art, mais également la connaissance de l'art.<sup>529</sup>

Les droits et devoirs du critique tels que les évoque Arasse en se référant à Diderot, et tels que les a également défendus Baudelaire, sont directement liés à la spécificité de cette activité et aux positions qu'elle se doit d'émettre sur l'art. Ces positions sont devenues confuses et incertaines, chez les critiques d'art contemporains qui ont perdu la vertu de persévérance mentionnée à propos de ces premiers critiques. Comme l'a souligné Buchloh,

«[...] dans l'appareil idéologique du monde de l'art, ce n'est plus un secret pour personne que la critique n'existe plus ou plutôt qu'on n'a plus besoin d'elle (sauf pour remplir d'un peu de gris les pages non utilisées par les reproductions en couleur dans les catalogues)»<sup>530</sup>.

Ainsi, toute manifestation critique indépendante du monde de l'art, c'est-à-dire des producteurs artistiques et des institutions de réception (du

---

<sup>527</sup> Claire Brunet, Présentation, in: *Charles Baudelaire, critique d'art...*, op. cit., p. VII.

<sup>528</sup> Ibid.

<sup>529</sup> Ibid.

<sup>530</sup> Benjamin Buchloh, *Essais historiques I, Art Moderne*, Villeurbanne, Art Edition, 1992, p. 5.

marché et des appareils d'exposition) n'a aucune validité aujourd'hui, puisqu'une telle activité a perdu la fonction publique qu'elle a recouvert auparavant, même si Dickie, par exemple, a conçu l'art comme relevant d'un concept institutionnel. Il est clair que les intérêts économiques et l'investissement sont aujourd'hui à la base de tout projet institutionnel s'inscrivant dans la sphère publique, et les musées et les universités sont en train de vivre une crise profonde de crédibilité, qui implique «qu'elles vont perdre — ou qu'elles ont perdu, comme aux Etats-Unis — toutes les fonctions de la sphère publique, bourgeoise et démocratique dont elles se réclamaient historiquement.»<sup>531</sup>

La manière dont est produite aujourd'hui la construction de l'histoire, note Jacques Le Goff, procède d'un «retour à l'événement»<sup>532</sup>, une expression par laquelle il attire par là l'attention sur l'homogénéisation de l'imaginaire social comme conséquence de la domination des médias et de la quête d'identité:

«Le succès s'explique par le besoin des sociétés de nourrir, je le répète, leur quête d'identité, de s'alimenter à un imaginaire réel, et les sollicitations des médias ont fait entrer la production historique dans le mouvement de la consommation.»<sup>533</sup>

A cet égard, la proposition de Ronaldo Brito, met en avant un engagement politique visible et une interférence dans le circuit artistique officiel, sous la forme d'un projet partant du principe que «le travail

---

<sup>531</sup> Ibid.

<sup>532</sup> Jacques Le Goff, *Histoire et Mémoire*, Paris, Editions Gallimard, Coll. Folio Histoire, 1988, p. 346. L'auteur envisage ici l'événement comme le produit d'une construction qui engage le sort historique des sociétés et la validité de la vérité historique, fondement du travail de l'historien.

<sup>533</sup> Ibid., p. 351.

permanent d'ouverture culturelle consiste à découvrir les régions interdites du conflit, du désaccord, en mettant à nu les contradictions qui tendent à homogénéiser ce qui, par nature, va dans le sens d'une hétérogénéité spécifique.»<sup>534</sup>

Avec la défaillance du champ du culturel et l'homogénéisation toujours croissante de toutes les activités, tout esprit qui se veut politique semble submergé par les événements actuels. Les œuvres des avant-gardes, engagées dans le combat contre la domination du marché et le pouvoir des institutions, ont vu échouer leurs desseins conflictuels au sein des sociétés capitalistes, et les critiques de Brito, conçues dans ce même état d'esprit, se sont elles aussi avérées illusoires et impuissantes face à la force de la structuration sociale d'aujourd'hui. Mais si, tout comme l'art d'avant-garde, il n'a pas réussi à changer la société, il a néanmoins participé de la dénonciation de son système — au Brésil, il a été l'une des voix qui ont bravé la répression et se sont élevées contre la dictature. Son intervention spécifique a également mis en lumière plusieurs des aspects discutables des modes de constitution de l'art et de son insertion dans la société, ainsi que l'une des principales causes de la destruction du projet de transformation de celle-ci: le pouvoir hégémonique des médias à une échelle universelle.

Les médias jouent en fait un rôle capital, leur influence s'avérant déterminante dans les divers problèmes que connaît la culture contemporaine. A propos de leurs effets sur les événements sociaux et, par conséquent, dans le champ de l'art et de ses discours, y compris notamment dans celui de la

---

<sup>534</sup> Ronaldo Brito et al. *A Parte do Fogo*, Rio de Janeiro, mars 1980.

critique, Max Horkheimer et Theodor Adorno<sup>535</sup> les voient comme étant constitutifs d'un puissant système. Leur caractéristique primordiale est l'uniformisation non seulement de chacun des secteurs de la culture, mais également de leur ensemble, l'individu se trouvant anéanti, subordonné à un système qui est soumis pour sa part au pouvoir du capital. C'est ce qui fait dire aux deux philosophes allemands:

«Sous le poids des monopoles, toute civilisation de masse est identique et l'ossature de son squelette conceptuel fabriqué par ce modèle commence à paraître. Les dirigeants ne se préoccupent même plus de la dissimuler; sa violence s'accroît à mesure que sa brutalité ose se montrer au grand jour.»<sup>536</sup>

Si, dès avant les années 50, ces auteurs ont adressé des critiques virulentes à ce phénomène culturel, ils ont été en même temps clairvoyants, identifiant nettement quelques-unes des graves conséquences qui en ont résulté pour la culture contemporaine, notamment la fausse identité entre le particulier et le général, la vérité et l'idéologie des médias comme industrie et la persuasion dont ils ont usé pour créer un besoin d'uniformisation de leurs produits dans le tissu social. «La violence de la société industrielle s'est installée dans l'esprit des hommes», soulignent-ils, et ils ajoutent que «dans chaque œuvre d'art, le style est une promesse».<sup>537</sup> Dans le domaine de l'art, leur réprobation est encore plus significative, stigmatisant le manque d'identité et d'imagination de la critique et la neutralisation des créations de l'esprit étant à leurs yeux les principales causes du déclin de l'attitude critique évoqué ici. Et dans cette hypocrisie de la culture contemporaine, la critique d'art, celle qui

---

<sup>535</sup> Max Horkheimer et Theodor Adorno, *La dialectique de la raison*, op. cit.

<sup>536</sup> Ibid., p. 130.

<sup>537</sup> Ibid., p. 136 et 139.



se doit de mettre en question les conduites illusoires de l'art et des lieux de son insertion, se trouve menacée d'éclipse et vouée à l'inutilité. Bien plus que de distribuer de l'information, les médias produisent un consensus pré-déterminé, instaurant et intensifiant un langage commun au service du social, insufflant dans la sphère publique l'assentiment, l'homogénéisation des goûts et des sentiments.<sup>538</sup> Aujourd'hui, le degré d'intégration fonctionnelle qui caractérise les diverses activités économiques est l'une des formes les plus avancées de l'internationalisation. Cette globalisation, qui s'applique à la production, à la distribution et à la consommation des biens et services, s'organise à une échelle mondiale. Mais les principes qu'ont mis au jour Horkheimer et Adorno en 1944 à propos du fonctionnement et de l'idéologie des médias sont toujours actuels et méritent, dans le domaine de la critique, une réflexion approfondie. Il convient d'examiner minutieusement le type de critique d'art qui s'est mis fondamentalement au service de cette idéologie.

A ce propos, Buchloh souligne qu'il n'existe que deux positions possibles pour la critique: prendre le chemin de la marginalisation, en se plaçant hors des institutions et du marché, mais en s'isolant du même coup dans un lieu illusoire, ou, au contraire, s'inscrire dans le circuit et les mécanismes de l'industrie culturelle comme lieu de spéculation, de glorification des produits culturels, que les discours du type publicitaire présentent comme des «valeurs d'échange du signe de cette culture».<sup>539</sup> Cependant ni l'une ni l'autre ne sont souhaitables.

Il est ici indispensable de faire référence au choix de Ronaldo Brito face à l'alternative que présente Buchloh, dans la mesure où il a incarné une

---

<sup>538</sup> Lire à cet égard Gianni Vattimo, *La fin de la modernité. Nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne*, trad. de Charles Alluni, Paris, Editions du Seuil, Coll. L'ordre philosophique, 1987, p. 59.

<sup>539</sup> Benjamin Buchloh, *Essais historiques I*, op. cit.

troisième voie non considérée par cet auteur. Brito a en effet réussi à faire fusionner les deux tendances: critique autonome et acerbe envers le circuit de l'art, il a en même temps pratiqué son activité à l'intérieur de ce circuit. On y reviendra plus tard, mais il importe de souligner ici l'urgente nécessité de nouveaux apports théoriques pour réfléchir à ces aspects avec minutie, par des manières différentes de penser l'époque post-avant-gardiste.

Il convient de préciser que, au cours des années 80, le Brésil est entré dans une ère postnationale, comme d'ailleurs toute l'Amérique Latine, qui a servi de laboratoire au néolibéralisme,

«[...] dont les recettes, une fois testées, allaient s'imposer par la suite dans l'Europe centrale et orientale ainsi que dans le restant du monde. La crise l'a brutalement précipitée dans un univers "globalisé" où sa place demeure toutefois incertaine.»<sup>540</sup>

L'analyse de Buchloh peut être rapportée au contexte du Brésil, et l'on peut comprendre que sa situation culturelle chaotique était d'une même nature que celle liée à l'histoire mondiale, bien qu'accentuée par une économie fragile et une démocratie incertaine.

Les discours et témoignages des critiques brésiliens peuvent éclairer ici quelques-unes des problématiques évoquées précédemment, dans la mesure où ils ont mis en lumière les différents «jeux» interprétatifs entourant les œuvres d'art, des jeux qui, note Richard Shusterman, sont structurés implicitement par les logiques plurielles et «sont au service des différents objectifs qu'ils

reflètent»,<sup>541</sup> leurs diverses logiques fondamentales étant dissimulées par le fait que ces objectifs sont rarement explicitement formulés. Cette observation du philosophe nord-américain se confirme dans les positions divergeantes des critiques brésiliens, qui se trouvent presque entièrement privés d'études à leur propre sujet. Et il est important de pouvoir comprendre les enjeux qui fondent les différentes notions que ceux-ci ont rattachées à l'activité de critique.

La critique d'art brésilienne est née, au Brésil comme en France dans le domaine de la littérature, comme le souligne Paulo Herkenhoff<sup>542</sup>. Au Brésil, l'intégration entre artistes et écrivains a longtemps perduré, et le mouvement de l'art moderne des années 20 témoignaient encore largement de cette intégration: «le poète Murilo Mendes<sup>543</sup> a écrit un texte magnifique sur Jorge de Lima<sup>544</sup>, *A Pintura em Pânico* (*La peinture en panique*), Monteiro Lobato<sup>545</sup> a cherché à détruire par ses écrits l'art d'Anita Malfatti<sup>546</sup>, [...] le poète Oswald de Andrade<sup>547</sup> s'est associé à l'art de Tarsila do Amaral [...]». Ce sont là des moments exemplaires de la critique brésilienne en regard de ses origines littéraires, dont elle s'éloignera ensuite, surtout dans les années 50, quand elle a commencé à exercer son métier de façon plus spécifique (un métier non plus

---

<sup>540</sup> Henri Favre, *L'Amérique Latine*, Paris, Editions Flammarion, Coll. Dominos, 1998, p. 104.

<sup>541</sup> Richard Shusterman, «Analyser l'esthétique analytique», op. cit., p. 29.

<sup>542</sup> Cf. Paulo Estellita Herkenhoff, entretien avec l'auteur, du 31 juillet 1997, à São Paulo

<sup>543</sup> Murilo Mendes est un poète du modernisme brésilien, originaire de Minas Gerais. Son travail est reconnu au Brésil et il connaissait les liens entre l'art et la sociologie.

<sup>544</sup> Poète moderniste originaire de l'Etat d'Alagoas, Jorge de Lima est surtout connu pour ses poésies, mais il a écrit également des essais et des romans.

<sup>545</sup> Monteiro Lobato est un écrivain connu pour ses écrits visant un public infantile, mais aussi pour son travail de critique d'art, notamment durant la période 1915-1919 à São Paulo. Ce travail a été étudié en détail par Tadeu Chiarelli, *Um jeca nos vernissages*, São Paulo, Edusp, 1995.

<sup>546</sup> Anita Malfatti est un peintre de São Paulo, qui a participé de manière assez intense à la Semaine de l'Art Moderne de 1922. Elle est l'une des représentantes du modernisme brésilien, et connue dans le milieu artistique national et international.

<sup>547</sup> Oswald de Andrade est un poète qui s'est engagé dans l'idée d'"anthropophagie", c'est-à-dire d'absorption de la culture étrangère dans la culture brésilienne, lors de la Semana de Arte Moderna de

d'«écrivain», mais de «critique d'art»), au moyen d'un langage lui aussi spécifique.<sup>548</sup>

Dans la critique d'art de cette dernière période, Mário Pedrosa a occupé un espace fondamental, devenant l'un des repères capitaux dans ce domaine au Brésil. Il a considéré que cette activité ne devait jamais se résumer à un travail d'enregistrement, se sentant lui-même trop engagé dans l'art pour ne pas prendre parti.<sup>549</sup> Soucieux de déceler la vérité interne des œuvres et ayant toujours cru vivement aux rapports entre art et politique, il a pris des positions politiques évoquant «les horizons lointains de l'utopie»<sup>550</sup> :

«La révolution politique est en train de se faire; la révolution sociale se fait de toute façon. Rien ne pourra pas l'empêcher. Mais la révolution de la sensibilité, la révolution qui atteint le cœur de l'individu, son âme, ne viendra que si les hommes ont de nouveaux yeux pour regarder le monde, de nouveaux sens pour comprendre ses étonnantes transformations et de l'intuition pour les surmonter».<sup>551</sup>

Mário Pedrosa, en tant que critique, a donné une impulsion remarquable au développement de l'art moderne au Brésil. Toutes ses interrogations étaient motivées par les constants défis que lançait l'art contemporain, et ses incursions dans la théorie et l'histoire ont été la conséquence de ces mêmes défis. Il a été considéré comme «le critique des avant-gardes» brésiliennes et a toujours cru que la critique devait s'attacher à distinguer la qualité des œuvres et les distinguer, découvrir leur signification empirique, émotionnelle,

---

1922. Il est resté célèbre pour son «Manifesto Antropófago», paru à São Paulo en 1928 et dans lequel il défendait la nécessité de «dévorer l'intrus ».

<sup>548</sup> Cf. Paulo Herkenhoff, entretien du 31 / 7 / 1997.

<sup>549</sup> Cf. Otilia Beatriz Fiori Arantes, «Mário Pedrosa, trajetória crítica», *Módulo*, janvier 1982, pp. 44.

<sup>550</sup> Cf. Mário Pedrosa, in: Otilia Arantes, *ibid.*, p. 45.

plastique, spirituelle ou encore symbolique,<sup>552</sup> et ceci en se montrant sincère, discriminatoire et affirmative. Mais, précisait-il, elle ne peut exister qu'en s'appuyant sur des paramètres et qu'en évitant de rester indifférente à l'échelle des valeurs.<sup>553</sup>

On voit là que Pedrosa, qui a été identifié avec le modernisme brésilien et international, a vécu à un moment où les valeurs liées à l'art n'avaient pas encore été réellement ébranlées ni la critique d'art pris des voies douteuses. L'influence qu'il a eue dans le milieu artistique du pays a permis le développement de la conscience révolutionnaire, et ses articles et conférences ont jeté un jour nouveau sur les transformations de l'art. Il importe de souligner que sa production critique a mérité une reconnaissance dans le monde de l'art brésilien et international. S'il a publié des écrits polémiques dans divers périodiques brésiliens de renom, son activité ne s'est pas restreinte à la presse. Il a participé à des jurys lors de salons et d'événements artistiques qui se sont tenus dans le pays et à l'étranger, a été professeur d'esthétique et d'histoire de l'art, a présidé quelques institutions liées à la critique brésilienne et étrangère. Son insertion active et réflexive dans le contexte artistique lui a ainsi permis d'actualiser sans cesse le débat au sein des instances du monde de l'art moderniste, et de défendre des valeurs qui aident aujourd'hui encore à estimer les mutations de l'art.

Au contraire de Pedrosa, Ferreira Gullar, critique engagé et renommé dans les années 60, a pu observer d'intenses changements pendant sa carrière. Il notera ainsi la disparition de toute stabilité contextuelle dans l'art et la critique, activité qu'il a toujours considérée comme devant faire le pont entre

---

<sup>551</sup> Mário Pedrosa, «Arte e revolução», in: Otília Arantes (org.), *Mário Pedrosa*, op. cit., p. 98.

<sup>552</sup> Cf. Mário Pedrosa, «Em face à obra», in: Otília Arantes, *Mário Pedrosa...*, op. cit., p. 170.

<sup>553</sup> Cf. Mário Pedrosa, «O ponto de vista do crítico», *ibid.*, p. 162.

l'œuvre et le public: «Le critique doit révéler, au moyen de son discours, des aspects et dimensions qui sont implicites dans l'œuvre et qui ne sont pas accessibles directement au spectateur ordinaire».<sup>554</sup> Pourtant, il avouera son incapacité à porter des jugements sur les œuvres d'aujourd'hui, en raison du manque de repères pour les évaluer, affirmant que si le jugement est indispensable, «il est impossible de juger sans disposer de normes».<sup>555</sup> Si, auparavant, sa production critique avait pu revêtir des aspects polémiques et se diffuser dans des publications importantes telles que le *Jornal do Brasil*, à Rio de Janeiro, il confesse ainsi son impuissance à accompagner les changements actuels de l'art, comme en témoigne son livre polémique *Argumentação contra a morte da arte*, paru en 1993 (*Argumentation contre la mort de l'art*), où il écrit :

«Le travail critique tombe dans la routine, il devient plus pénible qu'il ne l'est d'habitude.»<sup>556</sup>

Alors qu'il avait été une figure engagée de la critique brésilienne, dans un contexte où l'engagement politique était essentiel, Gullar est devenu aujourd'hui un exemple du renoncement qui marque cette activité.

Paulo Sérgio Duarte, dont l'activité de critique s'est faite jour dans les années 80, la considère avant tout comme un «conducteur de la perception»,<sup>557</sup> expression qu'il a empruntée à l'artiste brésilien Waltércio Caldas, qui l'avait employée pour intituler une exposition. Dans ce sens, Duarte se rapproche de la position de Ronaldo Brito, pour qui la critique est porteuse de la tâche

---

<sup>554</sup> Ferreira Gullar, entretien du 2 / 7 / 1997.

<sup>555</sup> Ibid.

<sup>556</sup> Ferreira Gullar, *Argumentação contra a morte da arte*, Rio de Janeiro, Editora Revan, 1993, p. 125.

<sup>557</sup> Cf. Paulo Sérgio Duarte, entretien du 9 / 7 / 1997.

primordiale de divulguer l'intensité esthétique d'une œuvre<sup>558</sup>. Tandis que Brito parle ici de diffusion, de propagation, de multiplication, et de dissémination, Duarte met l'emphase sur la conduction, acception qui implique une action qui détermine. Il s'agit là d'une nuance, mais qui peut revêtir des connotations et avoir des conséquences significatives pour la critique. Duarte ne semble pas en effet avoir pris en compte la *relation esthétique*<sup>559</sup> qui s'établit entre le spectateur et l'œuvre d'art, (à travers le double motif de la relation entre sujet et objet). Les termes qu'il utilise suggèrent l'idée d'une action unilatérale, la critique étant vue ici comme le canal unique pour la réception, et la relation que celle-ci peut établir à l'objet étant négligée.

A l'autre extrême, Gérard Genette souligne que même l'avis des experts devrait être déconsidéré, «car rien n'est plus absurde et moins pertinent que de s'en remettre à autrui pour ce qui relève du goût de chacun».<sup>560</sup> On ne saurait oublier que le goût se constitue subjectivement, mais aussi intersubjectivement, un fait que Genette ne considère qu'en parlant de «plusieurs appréciations individuelles».<sup>561</sup> Pour sa part, Duarte n'a pas distingué, dans sa notion de critique, le type d'attention que l'œuvre peut solliciter ni celle que le récepteur pourra lui accorder, écartant ainsi la possibilité d'un enrichissement de sa relation esthétique avec les œuvres d'art. Mais la conduction de la perception dont parle le critique de Rio est en contradiction avec la portée perceptive que ses textes suggèrent par leur richesse en expressions et allusions aux œuvres et le fait qu'ils ne «conduisent» pas le spectateur de manière rigide, lui laissant le loisir d'aller

---

<sup>558</sup> Cf. Ronaldo Brito, entretien du 10 / 7 / 1997.

<sup>559</sup> Cf. à ce propos Gérard Genette, *L'œuvre de l'art*, op. cit., p.88.

<sup>560</sup> Ibid., p. 76.

<sup>561</sup> Ibid., p. 120.

au-delà de la perception ainsi suggérée. Citons en exemple ce passage sur Jorge Guinle:

«Un excès de lumière peut annoncer la suspicion de l'ombre. De la même manière, un mouvement anxieux cache le repos. L'ombre, l'endroit du repos, est une espèce d'habitation, où habite la méthode. Un ordre intérieur transparaît. Cet habitat invisible du langage abrite la rigueur du travail, sa nature particulière, qui en constitue l'essentiel, qui l'individualise.»<sup>562</sup>

Si l'on note ici une tendance à stimuler la perception du lecteur, à le faire imaginer au-delà de ce qui est présenté, il existe pourtant un désaccord entre l'idée émise et sa mise en pratique effective. D'une part, il fait ainsi référence à l'importance de la «préservation d'une niche cognitive pour la critique»<sup>563</sup>, ce qui révèle une visée véritablement *critique*, puisqu'il s'agit ici de rapporter le jugement aux œuvres elles-mêmes tout en faisant des distinctions entre elles. Duarte souligne à cet égard que «l'organisation d'un édifice symbolique a des étages, que le critique va identifier pour pouvoir savoir à quel étage est situé le produit»,<sup>564</sup> évoquant ici la capacité de bien discerner l'objet, selon un processus critique. L'esthétique contemporaine a apporté au domaine de la critique des éléments indispensables pour affronter les difficultés que rencontre l'art aujourd'hui, notamment à travers son souci de la distinction et de l'examen de l'objet, un souci qui, dans la production critique de Duarte, malgré sa conception restrictive de la conduite perceptive, est préservé explicitement. La «niche cognitive» dont il fait une notion centrale s'agissant du contexte spécifique brésilien, est celle que l'art occupe

---

<sup>562</sup> Paulo Sérgio Duarte, *Desregramentos*, catalogue de l'exposition de Jorge Guinle, Rio de Janeiro, Parnaso Galeria de Arte, le 2 avril 1981 (*Dérèglements*).

<sup>563</sup> Cf. Paulo Sérgio Duarte, entretien du 9 / 7 / 1997.

<sup>564</sup> Ibid.



dans le macrosystème contemporain des généralisations — une niche à préserver comme espace des particularisations. A travers toutes ses activités, qui se répartiront entre l'université, la direction d'institutions artistiques et surtout l'occupation de lieux de critique insérés dans la vie artistique brésilienne, il a toujours voulu réhabiliter et prendre la défense de cette niche si importante et en même temps si obscure dans le contexte historique de la globalisation culturelle.

Si l'on examine la situation de la critique contemporaine au Brésil, plusieurs problématiques peuvent être ainsi identifiées. D'un côté, on trouve la voie d'un Mário Pedrosa et sa volonté de ne pas renoncer à une critique évaluative fondée sur une échelle de valeurs (qui semble appartenir au passé); de l'autre, celle d'un Ferreira Gullar, c'est-à-dire du critique engagé n'arrive plus à trouver de références capables d'appréhender l'art contemporain malgré ses convictions marquantes; et enfin, face à une conjoncture historique annonçant l'anéantissement de la critique dans un monde globalisé et standardisé, celle d'un Duarte et de son effort de récupération de l'espace critique de l'art. Dans un tel contexte, la réflexion qui s'imposait concerne la manière dont les critiques brésiliens en question ont répondu à ces aspects conjoncturels.

Les problèmes les plus marquants de la critique d'art actuelle se traduisent clairement chez Frederico Morais, pour qui l'échelle de valeurs sur laquelle Pedrosa appuyait son travail est aujourd'hui un véritable obstacle, comme pour Ferreira Gullar. Et si, «malgré les difficultés et la quasi-absence de critères pour juger les œuvres d'art, il ne doute pas de l'importance de

l'art»,<sup>565</sup> il évitera pourtant de l'accompagner dans ses transformations, de l'analyser ou même de l'accepter ou de la refuser, niant également l'existence de la «niche cognitive» évoquée par Duarte :

«l'art est ce qui donne son sens à la vie, ce qui unifie, ce qui fournit la synthèse d'une nation et d'une époque. Tout comme l'homme ne peut s'empêcher de rêver —car s'il ne rêve pas, il devient fou —, aucune nation ne peut exister sans art ou sans artistes, parce que l'artiste est le rêve des nations. [...] Et dans ce processus de globalisation d'aujourd'hui, au fond, ce qui fait différence est la culture.»<sup>566</sup>

Mais Morais n'explicite pas de quelle manière l'art établit une différence dans la culture, et, comme on l'a vu, il n'a pas cherché à évaluer dans quelle mesure l'art pouvait bonifier les personnes et le pays.<sup>567</sup> Bien que remarquable au plan des idées, il n'a pas rendu cette considération effective dans son activité, où il s'est contenté, à travers des textes informatifs et descriptifs sur les artistes et certains aspects formels de leurs œuvres, de développer une production visant à faire de la culture dans une idée de réussite, en renforçant ce qui est positif, ce qui est « bon »<sup>568</sup>, comme le dit Kuspit de la critique de célébration, dans la notion et l'importance de l'art.

L'idée de Donald Kuspit selon laquelle la critique promotionnelle n'ose pas s'interroger sur ses propres présupposés, et sa visée primordiale est «de socialiser le travail de l'art, en essayant de l'élargir aux intérêts de la

---

<sup>565</sup> Frederico Morais, «A arte em busca de definições», entretien, Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, le 28 juin 1998, Caderno B, p. 7 («L'art en quête de définitions»).

<sup>566</sup> Ibid.

<sup>567</sup> Ibid.

<sup>568</sup> Donald Kuspit, *The new subjectivism: art in the 1980s*, New York, First da Capo Press, 1993, p. 479.

communauté, quelle que soit la manière dont ils seront interprétés». <sup>569</sup> Et l'on ne peut s'empêcher de penser ici à l'idée centrale de Morais selon laquelle «le critique d'art doit chercher à atteindre la cohérence interne de l'œuvre et en même temps à socialiser son contenu.» <sup>570</sup>

Morais a poursuivi ce double objectif en s'attachant, d'un côté, à commenter les événements artistiques pour les diffuser auprès du grand public, et, de l'autre, à concevoir les œuvres et leur réception comme un acte de création. «Je suis un critique d'art, je ne suis pas un théoricien de l'art», <sup>571</sup> soulignera-t-il. Dans ce sens, il a clairement envisagé la critique comme une activité procédant de l'intuition, émergeant de l'œuvre elle-même et soucieuse de ne pas se laisser contaminer par des connaissances de source réflexive. Mais en tant que lecture toujours poétique des œuvres <sup>572</sup>, ajoute-t-il, elle peut être aussi un acte de création, soulignant à ce propos:

«J'ai pris parti pour la critique comme création et je l'ai pratiquée avec une grande passion. Le texte critique, à un certain moment, se libère de l'objet de sa réflexion qu'est l'œuvre d'art pour gagner son autonomie créative. Je sais que la critique est aussi théorie, mais je considère que *le regard est plus important que le savoir, que l'intuition en révèle plus que l'intelligence.*» <sup>573</sup>

---

<sup>569</sup> Ibid.

<sup>570</sup> Frederico Morais, entretien avec l'auteur, par l'intermédiaire de Gilmar Carneiro, le 21 novembre 1997 à Porto Alegre.

<sup>571</sup> Frederico Morais, entretien du 21 / 11 / 1997.

<sup>572</sup> Ibid.

<sup>573</sup> Frederico Morais, entretien «As perspectivas da arte contemporânea em debate», op. cit., Suplemento especial, 24 / 9 / 1993, p. 4 («Les perspectives de l'art contemporain en débat»). C'est nous qui soulignons.

Par son aspect de littérature légère, son travail sera très bien reçu par le grand public, pour lequel il reste l'un des critiques les plus connus. L'art étant ici conçu comme une sphère liée à l'intuition, l'imagination et la sensualité, il le diffusera à travers un langage de même nature et, surtout, accessible à tous. De ce fait, l'une des marques principales de ce type de critique est la neutralité et la croyance en l'universalité de l'art, et en l'indétermination de son insertion dans le tissu social.<sup>574</sup>

Kuspit voit deux approches principales dans la critique promotionnelle. D'un côté une approche formaliste de l'art, qui en occulte les aspects idéologiques et la vérité, les valeurs qu'attribuent aux œuvres le critique, lorsqu'il en trouve, relevant alors d'une sorte d'objectivation idéale destinée à intégrer l'histoire de l'art. On retrouve cette analyse dans la production de Morais quand il daigne aborder les œuvres proprement dites. De l'autre, une approche informative, également largement employée par ce critique: c'est la stratégie pour désigner la stabilité et «informer» à propos de données factuelles, qui font oublier à travers un discours descriptif et dépourvu de valeurs l'examen approfondi des œuvres. Ces deux aspects que soulève Kuspit se traduisent ainsi dans le discours de Morais par des analyses à la fois élogieuses et poétiques autour des artistes, comme en témoigne ce passage sur Antônio Manuel:

«Antônio Manuel surprend toujours par ses nouvelles propositions. Si, du côté externe, d'un point de vue purement visuel, on ne peut pas parler d'un style dans son œuvre, l'évolution de son travail traduit une grande cohérence interne[...]. Dans ses montages, il travaille la virtualité de l'image, continuellement et toujours renouvelable dès lors qu'il y aura un spectateur disposé à participer du jeu imaginatif qu'il propose. L'art s'insère dans le

---

<sup>574</sup> Cf. à ce propos Donald Kuspit, *The new subjectivism*, op. cit., p. 481.

paysage, comme une fragile membrane, aussi organique et subtile qu'une brise légère, et qu'un souffle.»<sup>575</sup>

Le souci que transmet ici le critique consiste à montrer que le travail de l'artiste est réussi et mérite la célébration. Les valeurs implicites en sont la nouveauté, la cohérence interne (bien que non explicitée dans l'analyse des œuvres) et l'invitation du spectateur à participer de ces valeurs, qu'il ne met à aucun moment en question.

Frederico Morais se situe de ce point de vue à l'opposé de la conception de Ronaldo Brito, pour qui le regard se doit d'être intelligent, un «dispositif pervers» capable de saisir les différents degrés d'ambiguïté et d'inadéquation de l'objet d'art, de son concept et de l'institution Art.<sup>576</sup> En ce sens, les textes de Brito exigent certaines capacités de lecture qui manquent au grand public. Au contraire de Morais, il s'adresse à un public assez restreint, à une minorité susceptible d'accompagner ses analyses approfondies. A ses yeux, la nature même de la critique d'art se confond étroitement avec le travail de l'artiste:

«Quand une œuvre est en train de naître, elle est déjà critique; une œuvre n'existe que dans cette dimension. La critique ne peut pas être considérée comme étrangère à l'œuvre; il s'agit là d'une dimension commune à l'œuvre et à sa critique.»<sup>577</sup>

Ronaldo Brito conçoit son activité comme prenant naissance dans l'atelier de l'artiste et l'expérience directe avec les œuvres. Et l'on comprend mieux l'essence poétique de son travail quand il dit: «Il n'y a pas de

---

<sup>575</sup> Frederico Morais, «Frutos do espaço: a virtualidade da imagem...», op. cit.

<sup>576</sup> Cf. Ronaldo Brito, *Aparelhos*, op. cit., p. 11.

contradiction entre l'atmosphère de l'œuvre, son émergence et sa puissance poétique. La critique est un genre qui est très proche de l'expérience de l'art, *l'expérience est en somme la critique.*<sup>578</sup> Mais en même temps qu'il tente d'insérer son travail au cœur des œuvres, il le conçoit surtout comme s'inscrivant dans leur condition historique et idéologique, ce qui le différencie de toute critique explicitement élogieuse, bien que Brito ait ses propres critères et le choix de ses artistes, à travers lesquels se constitue la trame mentionnée par Duarte. Comme Ricardo Basbaum le lui a reproché,<sup>579</sup> il est resté un critique de «peu d'artistes», mais d'artistes aussi engagés que lui-même dans la dénonciation de la fausseté de l'art:

«L'idée de l'art comme réponse, comme action effective dans un milieu donné demeure ainsi indispensable à la lecture des travaux actuels. Ils veulent aussi des réponses, ils veulent trouver une syntonie avec les mouvements du monde.»<sup>580</sup>

Malgré l'égarement de l'art contemporain et de ses valeurs, ce critique a clairement sélectionné les artistes et les œuvres à ses yeux dignes d'intérêt. José Resende, Cildo Meireles, Waltércio Caldas, Sérgio Camargo, Jorge Guinle, Eduardo Sued, Tunga, Antonio Dias et Hércules Barsotti sont ainsi les principaux représentants de la constellation à laquelle s'est attachée la critique de Ronaldo Brito. Mais si ses critères de choix ont été clairement établis (la portée politique, l'engagement dans une nouvelle lecture de l'art et dans la transformation de l'objet, la mise en évidence d'un projet), il n'a pas pris le

---

<sup>577</sup> Ronaldo Brito, entretien du 10 / 7 / 1997.

<sup>578</sup> Ibid. C'est nous qui soulignons.

<sup>579</sup> Cf. Ricardo Basbaum, entretien avec l'auteur du 8 juillet 1997, à Rio de Janeiro.

<sup>580</sup> Ronaldo Brito, «Anônimo e comum», *Antonio Manuel*, Arte Brasileira Contemporânea, Funarte, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1984 («Anonyme et commun»).

temps de les expliciter. En tout état de cause, la structure de son discours critique expose de manière évidente ses valeurs et son expérience de l'art et de ces artistes, et de même que les choix qu'ils a effectués. La trame de sa pensée est claire et ses textes témoignent de cette trame de manière subliminaire. Rappelons ici l'étude récente de Nathalie Heinich, dans laquelle elle fait référence à la formation de groupes entre les artistes et au fait qu'ils peuvent inclure des critiques comme première forme de médiation. Un groupe ainsi constitué «associe un nom propre à d'autres noms autour d'une communauté de projet, de style, de position esthétique.»<sup>581</sup> C'est ce qui a marqué de manière évidente le groupe de Brito, qui s'est d'abord constitué autour des publications *Malasartes*, puis *A Parte do Fogo* et *Caderno de Textos* (de la Funarte) pour s'affirmer comme un groupe d'avant-garde. Et la tâche du critique d'art, au sein d'un tel collectif, consiste à baptiser et à tester «son pouvoir d'intervention dans le milieu de l'art et sa crédibilité auprès des artistes comme des spécialistes.»<sup>582</sup> Une observation qui se confirme s'agissant de Brito, lequel est ainsi devenu le leader d'un groupe marquant et engagé, bien que toujours replié sur lui-même. Au tournant des années 70 et 80, et malgré la forte intervention de ce dernier dans le milieu social et artistique, ce dernier point a fait que Brito n'a pu renoncer d'une certaine manière à en rester le porte-parole. Il s'agit là d'une ambiguïté, dès lors qu'il a dénoncé toute inscription institutionnelle de l'art et que les artistes vers lesquels il s'est tourné ont été subventionnés par le circuit, comme Rochlitz<sup>583</sup> l'a démontré. Sans rejoindre Morais, qui était tourné vers le grand public, Brito aurait pu élargir sa critique à d'autres artistes. Une chose reste en tout cas indéniable : c'est la cohérence qui a marqué son projet, sa conduite

---

<sup>581</sup> Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, op. cit., p. 285.

<sup>582</sup> Ibid., p. 267.

<sup>583</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention*, op. cit.

critique, ses principes et ses choix, qui n'ont jamais été aléatoires, même s'il ne les a pas explicités et malgré l'absence chez lui de dialogue avec le public, y compris spécialisé.

Annateresa Fabris, pour sa part, considère que la critique d'art est devenue aujourd'hui plus que jamais un «exercice personnel»<sup>584</sup>: face à la crise de l'art contemporain, les critiques doivent poursuivre des objectifs différents et saisir chacun la réalité qu'ils analysent d'une manière particulière, en s'appuyant au besoin sur d'autres disciplines pour faire leurs évaluations. Ce découpage de la réalité et l'appel à d'autres domaines participent de la logique propre à chaque œuvre critique. Comme le note Ricardo Basbaum, «le critique peut bénéficier aujourd'hui de diverses sources relevant de la pensée contemporaine. La mission de construire la pensée est l'affaire du critique, cet aspect fait partie de son travail.»<sup>585</sup> Basbaum, qui est artiste et chercheur en même temps, ouvre ici une perspective essentielle: le critique doit exploiter toutes les ressources susceptibles d'enrichir son activité.

C'est en ce sens que Fabris conçoit l'activité critique comme pouvant être pensée à travers l'interdisciplinarité<sup>586</sup>. Cet aspect apparaît dans plusieurs de ses analyses portant sur l'art, où s'entrecroisent l'histoire, la sociologie et la politique. Mais à son avis, la critique ne saurait consister à porter un jugement définitif sur les œuvres<sup>587</sup>: elle doit, au contraire de ce que pensent Morais et Brito, situer une question théorique qui puisse réunir certaines œuvres dans une même analyse. Même si elle affirme que le point de départ doit toujours être l'œuvre elle-même, la théorie reste à ses yeux un moyen essentiel pour les rassembler. Cependant, tandis que Morais refuse catégoriquement le recours

---

<sup>584</sup> Cf. Annateresa Fabris, entretien du 16 / 8 / 1997.

<sup>585</sup> Ricardo Basbaum, entretien du 8 / 7 / 1997.

<sup>586</sup> Cf. Annateresa Fabris, entretien du 16 / 8 / 1997



aux théories, Brito admet leur utilité, mais à la condition que l'œuvre reste la priorité. Si les approches théoriques soutiennent l'appréhension des œuvres aussi bien chez Brito que chez Fabris, le premier, à la différence de cette dernière, ne cite pas les références, le lecteur étant toujours supposé les connaître. A propos de l'artiste Everardo Miranda<sup>588</sup>, Brito fait ainsi appel à la pensée d'Adorno sur le fétichisme artistique sans le nommer lorsqu'il dit de son travail que «ses manœuvres doivent ouvrir une brèche au milieu des fétiches artistiques pour délimiter son espace et déterminer son lieu».<sup>589</sup> Et c'est en s'appuyant sur les théories de la phénoménologie qu'il parle d'«un modèle de perception qui propose des problèmes vivants, c'est-à-dire contemporains à notre vie».<sup>590</sup> Fabris, au contraire, mentionne clairement ses références, comme l'illustre le texte qu'elle a consacré aux artistes ayant été élus pour représenter le Brésil à la XX<sup>ème</sup> Biennale de São Paulo, au début duquel elle rapporte certains aspects du langage artistique à des tendances:

«La première considération qui s'impose, quand on analyse la liste des artistes sélectionnés pour représenter le Brésil à la XX<sup>ème</sup> Biennale de São Paulo, est d'ordre linguistique. Malgré une série de lignes conceptuelles qui s'entrecroisent dans cette liste, la popularité de Flávio Shiró et Amílcar de Castro peut être considérée comme l'axe de l'opération, dans le sens où elle rappelle les voies opposées de l'expressionnisme abstrait et des tendances constructivistes et où elle corrobore la situation actuelle. Même si cet axe est diffusé selon plusieurs versions, il peut être rapporté à deux voies principales:

---

<sup>587</sup> Ibid.

<sup>588</sup> Everardo Miranda est un sculpteur de Rio de Janeiro qui a exposé à l'Espaço ABC de la Funarte en 1981 et qui a dirigé l'édition de la série d'affiches d'artistes publiées entre 1983 et 1985 par la Rio-Arte.

<sup>589</sup> Ronaldo Brito, «Situação de arte», catalogue de l'exposition de *Everardo Miranda*, Espaço Arte Brasileira Contemporânea, de décembre à janvier 1982. («Situation de l'art»).

<sup>590</sup> Ibid.

le geste et la matière d'une part, et une notation plus froide et néo-conceptuelle d'autre part, qui n'est pas exempte de tensions ludiques.»<sup>591</sup>

Mais si ses connaissances d'historienne de l'art l'aident à se repérer à propos de la production contemporaine, elle est en même temps préoccupée par le manque de critères permettant de mieux l'examiner, notant que «la critique doit être interrogative pour se donner les conditions de revoir ses propres repères»<sup>592</sup>.

Aracy Amaral, quant à elle, a insisté sur sa conception de la critique comme exercice intellectuel devant s'ancrer dans l'histoire de l'art, de même que sur l'importance des liens avec l'université:

«La formation universitaire est indispensable pour la critique, surtout en histoire de l'art. Si le critique n'a pas ce type de connaissances, il sera toujours un simple curieux, il ne pourra pas approfondir les questions de l'art. L'esthétique, pour moi, comporte le risque de s'éloigner de l'objet artistique et de ne se situer que dans la pure réflexion.»<sup>593</sup>

Mais cette critique-historienne a également pensé les dilemmes de la culture contemporaine et évoqué la perplexité que suscite aujourd'hui le travail du critique, soulignant que celui-ci doit s'interroger sur le devenir de la créativité, les raisons d'être de l'art et la validité des objets artistiques. Dans ce sens, Aracy Amaral rejoint Annateresa Fabris, toutes deux attribuant à la

---

<sup>591</sup> Annateresa Fabris, «Fragmentação e pluralidade», *Guia das Artes Internacional*, n. 16, 1989, pp. 78-82.

<sup>592</sup> Annateresa Fabris, entretien du 16 / 8 / 1997.

<sup>593</sup> Cf. Aracy Amaral, entretien du 14 / 8 / 1997.

critique une finalité interrogative, bien qu'elles ne soient pas encore parvenues à la mettre effectivement en pratique.

Paulo Sérgio Duarte, dans son témoignage a considéré que «la critique doit être toujours un discours historique»<sup>594</sup>, car elle «fait» de l'histoire, elle constitue elle-même l'histoire de la critique. Il a employé une métaphore expressive pour définir le travail spécifique du critique d'art: il le considère dépourvu de conditions pour regarder le sol, «il porte son regard aux sommets qu'il identifie au-dessus de la brume»<sup>595</sup>. En revanche, l'historien est «celui qui se plonge par dessous de la brume, pour essayer d'ancrer les sommets sur une base.»<sup>596</sup> La suggestive métaphore de Duarte fait penser que, même si le discours critique situe historiquement son objet, le critique est celui qui doit sélectionner les angles les plus singuliers des œuvres d'art et prendre parti; il peut établir un dialogue interne entre ces productions, à travers de l'examen de leurs rapprochements, influences, comme aussi il est celui qui peut reconnaître ce qui se présente dans le champ artistique. Là il s'agit du travail de l'analyste et de l'interprète. Ces éléments structurent les dialogues entre les œuvres et l'espace qui leur est extérieur, le champ symbolique et social. L'historien, de sa part, doit arriver à identifier l'ensemble de toutes ces relations, inclut le travail critique, par rapport aux liens entre les phénomènes artistiques, l'ensemble de la culture et son histoire.

Il semble pourtant essentiel aujourd'hui de réhabiliter la véritable condition de la critique d'art dans l'histoire. Au milieu de la confusion des frontières séparant les divers domaines, celle-ci doit s'enraciner dans l'espace même où naissent les œuvres, et non se fonder à partir des présupposés

---

<sup>594</sup> Cf. Paulo Sérgio Duarte, entretien du 9 / 7 / 1997.

<sup>595</sup> Paulo Sérgio Duarte, *ibid.*

<sup>596</sup> *Ibid.*

théoriques qui, s'ils peuvent sûrement aider à les penser dans leurs problématiques spécifiques, ne sauraient prédéterminer leur examen.

Les opinions divergentes et les approches contradictoires des critiques fournissent des points de vue hétérogènes sur l'art, et il est capital, note Rochlitz, de ne pas «former un amalgame éclectique de ces approches critiques, mais de les intégrer à une compréhension plus exhaustive».<sup>597</sup> C'est cette compréhension des manifestations de la critique d'art contemporaine au Brésil qui sera abordée dans ce qui suit, en soulignant l'expérience qu'elle peut et doit faire des œuvres et faire partager à autrui, ainsi que les valeurs qui ressortent de cette expérience.

---

<sup>597</sup> Rainer Rochlitz, «Les problèmes esthétiques», op. cit., p. 3.

## 2. Sites en silence

*«Allez regarder l'art dont je parle et voyez si vous êtes ou n'êtes pas d'accord avec moi. Les mots ne suffisent pas, il faut regarder.»<sup>598</sup>*

Clement Greenberg

Face au contexte problématique de la critique d'art contemporaine, une pensée de David Hume vient à l'esprit, une pensée essentielle et qui semble avoir été oubliée : les critiques doivent se préserver de tout préjugé et ne prendre en considération que l'objet même qui est soumis à leur examen.<sup>599</sup> Et il précise que l'expert, en la matière, est celui qui fait l'expérience de l'art sans être lui-même artiste, une idée qui semble elle aussi avoir été désapprise à l'époque des images et des expériences standardisées, où le contact direct et réel avec les objets fait défaut et se trouve transmis à autrui sur un mode définitif et unidirectionnel.

Dès lors que l'attitude critique et le jugement sont des attributs capitaux de ce champ d'activité et que, d'autre part, l'histoire contemporaine révèle une standardisation de l'imaginaire social et des conduites de l'esprit, de nouvelles approches s'imposent ou, plutôt, d'anciennes approches ayant été négligées,

---

<sup>598</sup> Clement Greenberg, in: «Entretien avec Clement Greenberg par Ann Hindry», *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n. 45 / 46, automne / hiver 1993, p. 14.

<sup>599</sup> Cf. David Hume, «De la norme du goût», in: René Bouveresse, *Les Essais esthétiques*, deuxième partie, Art et Psychologie, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1974, p. 92. David Hume se réfère ici à l'aptitude à juger les mérites d'une œuvre.

doivent être revisitées. Les rapports de la critique à son objet spécifique, l'œuvre d'art, se sont en effet appauvris. Elle semble avoir perdu le contact concret et direct avec lui, aussi bien dans le travail du critique lui-même que dans l'attitude du spectateur, qui reçoit déjà de ce dernier une image opaque de l'objet en raison d'une médiation dépourvue d'expériences vivantes.

Walter Benjamin a remarqué et analysé sous différents angles cette absence d'interaction, évoquant ainsi l'influence de la presse dans l'assimilation d'informations qui n'ont pas été confrontées à l'expérience du lecteur<sup>600</sup>, soulignant ailleurs: «On dirait qu'une faculté qui nous semblait inaliénable, la mieux assurée de toutes, nous fait maintenant défaut: la faculté d'échanger nos expériences.»<sup>601</sup> Cette idée du philosophe touche à deux aspects qui intéressent particulièrement cette étude: d'une part, la confrontation directe avec l'objet de l'expérience, d'autre part la faculté d'échanger cette expérience, aspect qui semble lui aussi négligé aujourd'hui et qui sera abordé.

Martin Seel représente également une référence importante pour ses idées sur l'expérience, qu'il considère comme un processus qui doit se distinguer de son produit, le «savoir de l'expérience», étant toujours un savoir personnel. Ce processus constitue une source de connaissances et de normes pratiques qui peuvent affirmer leur indépendance<sup>602</sup> et, d'autre part, comme le dit cet auteur, «l'expérience aboutit à un savoir *au sujet de l'expérience*»<sup>603</sup>. Dans ce sens, pour les critiques d'art, approfondir leur savoir par rapport à l'objet de leur examen ne peut que rendre leur approche de cet objet plus

---

<sup>600</sup> Cf. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, op. cit., p. 154.

<sup>601</sup> Walter Benjamin, «Le narrateur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov», op. cit., p. 206.

<sup>602</sup> Martin Seel, *L'art de diviser*, op. cit., p. 61.

<sup>603</sup> Ibid., p. 62.

féconde. Il s'agit là d'un type de savoir spécifique, lié à la singularité des événements et à la forte affectivité qui les entoure, et, note Seel, ce sont «des vécus de ce genre qui constituent la force motrice de toute expérience.»<sup>604</sup>

On ne saurait non plus passer sous silence la réflexion de Richard Shusterman, qui met l'accent sur l'art comme expérience et bannit toute critique autoritaire, c'est-à-dire celle qui «refuse l'enrichissement et le plaisir que l'on acquiert en se soumettant à l'altérité de l'art et à son pouvoir de séduction.»<sup>605</sup> Il s'agit donc selon lui de corriger l'abîme existant aujourd'hui entre l'artiste et le public, et il tend à considérer l'appréciation comme une production créative devant permettre au lecteur de reconstruire et reconstituer activement le texte qu'il a sous les yeux ou l'œuvre éprouvée. Il met ainsi en évidence la conception dominante de notre siècle de l'art en tant que totalité non conclue, ouverte à une lecture qui puisse la conclure et la recréer. Et le pendant de cette idée est celle, moins hégémonique parmi les théoriciens et les critiques, de la critique de l'art comme convocation du lecteur pour l'inciter à faire l'expérience de l'œuvre lui-même. Ronaldo Brito a défendu cette même vision, envisageant par ailleurs la critique d'art en tant qu'activité qui doit répandre la force esthétique de l'œuvre au spectateur et lui permettre ainsi de la reconstruire. Shusterman va plus loin encore, lorsqu'il affirme :

«Le critique peut essayer de justifier son verdict, par des descriptions de l'œuvre qui visent à induire une semblable expérience chez son lecteur, mais cela implique déjà bien plus qu'un simple appel à l'expérience immédiate.»<sup>606</sup>

---

<sup>604</sup> Ibid., p. 68.

<sup>605</sup> Richard Shusterman, «L'art et la théorie», op. cit., p. 69.

<sup>606</sup> Ibid., p. 72.

L'auteur se réfère ici à l'argumentation liée à l'invitation à l'expérience, deux composantes essentielles de l'activité critique, qui, il faut le rappeler, relève d'une médiation. Toutefois, il est nécessaire de la penser aussi comme un *processus de quête* des valeurs des œuvres, un aspect qui, là encore, doit être mis en lumière dans la perspective de ce lien qui est à l'origine de l'attitude et du jugement critiques : l'expérience et l'évaluation. L'expérience que l'on fait de l'art est toujours évaluative. Il s'agit là de l'une des problématiques essentielles auxquelles la critique d'art se heurte aujourd'hui, et elle est au cœur du débat esthétique contemporain. A propos des valeurs et du jugement, axes centraux du débat critique, Shusterman considère que l'esthétique analytique «prêtait beaucoup moins attention à la valeur que ne le faisait l'esthétique traditionnelle.<sup>607</sup> Et, plus loin, il se montre encore plus incisif à ce sujet:

«L'art et (la contestation de) la valeur ne peuvent pas, dans un sens holiste, être séparés, ce qui ne signifie pas que des œuvres particulières ne puissent pas être mauvaises ou dépourvues de valeur»<sup>608</sup>.

Si l'on en croit Shusterman, l'art serait une question d'expérience, mais elle ne saurait en être l'unique condition. Ce philosophe fait en outre intervenir l'évaluation liée à l'expérience de l'objet artistique et l'éventualité d'une interprétation erronée ou trop fluctuante de celle-ci *dès lors qu'elle est considérée isolément*. Préciser le contexte de l'expérience que le critique éprouve est l'un des aspects les plus importants de ce cadre de questions car l'évaluation s'y structure aussi. Et l'auteur condamne, dans l'esthétique

---

<sup>607</sup> Richard Shusterman, «Analyser l'esthétique analytique», op. cit., p. 21.

<sup>608</sup> Ibid., p. 23.



analytique, «le fait qu'elle néglige le contexte social de l'art»<sup>609</sup>. En effet, on ne saurait omettre le fait que l'art fait partie d'un cadre contextuel, s'inscrit dans cette «niche cognitive» dont parle justement Duarte.

La contribution d'Adorno apparaît ici essentielle. «L'expérience seule ne suffit pas, il faut *qu'elle soit nourrie par la pensée*»<sup>610</sup>, écrit-il. Il comprend ainsi l'expérience comme s'imbriquant dans le processus de pensée qui fonde le jugement, mais considère aussi qu'elle a ses limites :

«[...] aucune œuvre d'art ne se présente adéquatement comme une donnée immédiate; aucune ne peut être comprise à partir d'elle-même. Toutes sont aussi bien formées par leur propre logique *qu'elles constituent des moments dans le contexte que forment l'esprit et la société*. Il n'est pas possible de séparer franchement ces deux moments comme le fait la science.»<sup>611</sup>

Cette pensée d'Adorno est fondamentale si l'on veut réfléchir à la signification qu'a l'expérience dans le processus d'analyse des œuvres en tant qu'*interaction avec elles qui n'est pas isolée de la conjoncture dans laquelle elles s'imbriquent*. Et il ajoute que «toute expérience de l'œuvre est liée à ce qui l'entoure, à sa position, à son lieu au sens propre et au sens figuré.»<sup>612</sup>

Il importe ici de considérer les divers éléments qui constituent le lieu de l'œuvre, notamment sa symbolique, sa prétention artistique, son insertion institutionnelle et la variété du savoir qui s'y rapporte. Dans un cadre historique d'étouffement de l'expérience au profit de l'information, il s'avère capital de prendre conscience de ces contingences, d'observer minutieusement

---

<sup>609</sup> Ibid.

<sup>610</sup> Theodor Adorno, «Introduction première», *Théorie Esthétique*, op. cit., p. 485. C'est nous qui soulignons.

<sup>611</sup> Ibid. C'est nous qui soulignons.

de quelle manière *les événements extérieurs s'assimilent à notre expérience*,<sup>613</sup> et de replacer celle-ci dans son contexte.

L'œuvre d'art est toujours un moyen de confrontation intuitive avec le monde, témoignant d'un caractère sémiotique formateur de significations et donc significatif, souligne Seel.<sup>614</sup> Pour lui, tout art (digne de ce nom) invente un accès au monde en créant des présentations picturales d'un tel accès. Mais l'aspect le plus important de son analyse vient de ce qu'il envisage l'œuvre non plus comme représentant et agent d'un monde interprété, mais en tant qu'agent d'une interprétation expérimentale du monde.<sup>615</sup> Dans ce sens, Seel invite à réfléchir sur les rapports de l'œuvre au monde en considérant que les objets esthétiques deviennent les moyens d'une présentification d'expériences, un médium qui n'est plus seulement inséré dans un contexte d'expérience déterminé mais revêt un rôle productif dans la prise de conscience des expériences.<sup>616</sup> En soulignant le discernement qui doit entourer celles-ci, c'est le caractère dynamique de l'articulation de l'œuvre avec le contexte que met en avant cette approche.

De nombreux critiques d'art brésiliens ont insisté sur la question de cette expérience. Ferreira Gullar note ainsi que «plus le critique a de connaissances, mieux il exercera son métier. Mais l'expérience qu'il fait des œuvres est toujours l'essentiel.»<sup>617</sup> Paulo Herkenhoff, de son côté, souligne

---

<sup>612</sup> Ibid.

<sup>613</sup> Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, op. cit., p. 153.

<sup>614</sup> Martin Seel, «Le langage de l'art est muet», *L'art sans compas*, op. cit., p. 134.

<sup>615</sup> Ibid., p. 140.

<sup>616</sup> Cf. Martin Seel, *L'art de diviser...*, op. cit., p. 199.

<sup>617</sup> Ferreira Gullar, entretien du 2 / 7 / 97.

que «le texte doit adhérer à l'œuvre réelle»<sup>618</sup>, et Rodrigo Naves que l'œuvre d'art amplifie le champ de l'expérience, en considérant que «voir l'art et l'expérimenter est beaucoup plus important que connaître les théories.»<sup>619</sup> Annateresa Fabris, dont le travail s'insère pourtant dans le champ de la recherche théorique, soutient également que cette expérience «est capitale pour la constitution de n'importe quel discours sur l'art.»<sup>620</sup>

Si l'expérience de l'œuvre est un *site* que prend en compte la critique d'art brésilienne, il n'en va pas de même pour l'évaluation de cette expérience, et il convient d'examiner le sens que revêt cette question dans le travail particulier des critiques étudiés ici.

Le contexte dans lequel la critique s'est exercée au Brésil au cours des années 80 se trouvait dominé par des schémas écartant tout rapport vivifiant avec la réalité. L'information monopolisait les lieux de la critique, tandis que par ailleurs prédominaient les abstractions théoriques. A quelques exceptions près, les critiques se refusaient à analyser les objets, recourant à des visions confuses, à des langages stéréotypés et des approches thématiques globalisantes, qui dénonçaient l'absence d'un «savoir de l'expérience» de l'objet artistique.

Si l'on examine cette question, à la lumière de la critique de Ronaldo Brito, on voit que chez lui, comme l'illustre celui sur Eduardo Sued<sup>621</sup> (*illustration 6*), c'est toujours le rapport à l'œuvre qui structure le texte. S'agissant de la peinture, il s'attachera à souligner avant tout les aspects

---

<sup>618</sup> Paulo Estellita Herkenhoff, entretien du 31 / 7 / 1997.

<sup>619</sup> Rodrigo Naves, entretien du 11 / 8 / 1997.

<sup>620</sup> Annateresa Fabris, entretien du 16 / 8 / 97.

<sup>621</sup> Ronaldo Brito, «O nada pleno», *Eduardo Sued*, Catalogue de l'exposition qui s'est tenue à l'Espaço Arte Brasileira Contemporânea et au Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro du 7 au 24 octobre 1982, et qui a également accompagné l'exposition consacrée à ce même artiste à la Galerie Luisa Strina à São Paulo, du 23 novembre au 20 décembre 1982.

visuels et les sensations optiques provenant du contact avec l'œuvre. Brito écrira ainsi du travail de Sued:

«L'espace, avec son vide monochromatique ou ses relations complexes de lignes et de couleurs, se caractérise toujours par une espèce d'intensité indéfinie — il pulse sans cesse, mais avec des rythmes et des silences divers, qui attestent leur fondement corporel, existentiel et même intime.»<sup>622</sup>

La manière dont Brito appréhende la peinture de Sued relève bien de sa vision de la critique en tant qu'activité chargée de diffuser la force esthétique des œuvres. Dans son travail, il donnera toujours la priorité à cette voie, comme en témoigne le texte sur Antonio Dias qui a servi à introduire cette recherche.

Mais si Benjamin souligne qu'il est important de vérifier comment les événements extérieurs s'assimilent à notre expérience, Brito va au-delà de la simple perception visuelle de l'œuvre, s'attachant à l'existence d'une pulsation vitale identifiable, bien qu'il ne l'expose pas clairement par la voie de la raison. Ce qui importe à ses yeux est d'«étendre» l'expérience de l'œuvre au lecteur, à travers un «savoir de l'expérience» non réductible aux connaissances théoriques, même si Brito s'y rapporte à l'occasion. L'événement singulier qu'est ici sa rencontre de l'œuvre de Sued se manifeste dans la structure du langage qu'il emploie, comme en témoigne cet autre passage du même catalogue dans lequel il rapproche sa vision de l'atmosphère dégagée par cette œuvre de sa propre vision politique axiale:

«Un examen sommaire de la curieuse construction de ces toiles prouve la présence de ce questionnement phénoménologique du réel. La limite

---

<sup>622</sup> Ibid.

inférieure du tableau, ce qui le relie le plus immédiatement au monde, est la question centrale du travail. C'est là qu'il définit avec perversité son existence. C'est cette limite inférieure qui marque aussi un abîme dans le corps de l'œuvre. [...] A sa base il y a donc le drame de la peinture et la peinture comme drame.»<sup>623</sup>

Brito établit ici son expérience «vécue» de l'œuvre de Sued dans plusieurs registres : dans celui du visuel, et en même temps dans les espaces spécifiques où elle existe. Les limites du tableau ne sont pour lui en somme que le fossé existant entre l'art-institution et les espaces de la vie. Mais cette approche, loin de se réduire à des descriptions des œuvres, les interprète le plus souvent métaphoriquement, comme si l'expérience qui en est faite conduisait à un savoir, qui se traduit par un point de vue donné sur l'objet et sur l'art lui-même.

Selon Dewey, le percepteur va, à travers des opérations notamment de tri, de clarification et de condensation, retenir l'aspect le plus significatif de l'œuvre, en *sélectionnant le point de vue et l'intérêt les plus particuliers*<sup>624</sup>. Brito situe ainsi l'œuvre de Sued en choisissant les axes centraux : la portée sensible des éléments matériels (espaces, lignes, couleurs) de sa production artistique et de l'art en général, et *la portée politique de cette peinture et de la peinture en général*. C'est particulièrement par cette donnée essentielle qu'il précise l'enracinement contextuel de toutes les œuvres d'art qu'il analyse. C'est l'expérience directe avec l'objet et ce qu'il propose qui configure sa critique. Sous cet aspect, il reste dans l'intimité de cette expérience qu'Adorno considère comme devant être nourrie par la pensée, et s'approfondissant au

---

<sup>623</sup> Ibid.

<sup>624</sup> Cf. John Dewey, *Art as experience*, op. cit., p. 54. C'est nous qui soulignons.

contact des produits de la pensée contemporaine. La vision de Seel prend toute son importance en regard de la critique que fait Brito de l'œuvre de Sued, qui est clairement abordée en tant que médium qui, au delà de son insertion dans le contexte originel de l'expérience, se transforme en un élément productif permettant la prise de conscience de cette expérience. Ce qui ressort avant tout de cette approche est ici le caractère dynamique de l'articulation de l'œuvre avec le contexte du monde de l'art brésilien, avec ses problèmes et ses caractéristiques, que le critique évoque avec clarté en discernant les expériences qu'il effectue. Quant à l'analyse de l'œuvre, il la mène à travers un langage poétique, sans oublier à aucun moment de marquer sa position vis-à-vis de cette peinture. Et s'il n'explicite pas les jugements de valeur fondés par l'expérience qu'il en a eue lui-même, c'est qu'il pense qu'ils doivent rester à l'arrière plan, ainsi que les connaissances théoriques auxquelles il se rapporte.

Brito a su saisir les aspects sensibles et significatifs de la peinture de Sued, et surtout transmettre l'expérience esthétique qu'il en a faite, permettant au lecteur de saisir lui aussi des traits de l'œuvre (sélectionnés par Brito), bien que ne justifiant leur validité que de façon implicite.

En identifiant directement son discours critique aux œuvres d'art et aux artistes choisis et en y liant le poétique à une vision politique, Brito a clairement exprimé certaines valeurs: l'importance de la force esthétique, de l'engagement politique et de la capacité d'intervention de l'art, ainsi que de l'articulation entre la pensée et la pratique artistique.

D'autre part, cette identification avec l'objet de son discours est chez Brito nettement délimitée, malgré des textes denses et d'accès difficile. Sa production est à la fois marquée par ses prises de position et nuancée. Son

expérience de l'œuvre se trouve circonscrite historiquement tout en mettant en avant ses valeurs d'élection: l'art doit «rompre avec les ruptures»<sup>625</sup>, se fonder sur «l'intelligence prospective et la proposition critique»<sup>626</sup>. Son expérience de l'art a envisagé ses problèmes comme étant indissociables de ceux de la vie, et sa pensée pourrait être résumée par cette affirmation:

«La question n'est pas de déchiffrer l'œuvre, mais bien de l'expérimenter».<sup>627</sup>

Frederico Morais représente un autre type d'expérience des œuvres, que l'on examinera ici également à travers un texte de catalogue, dans lequel il a présenté une exposition consacrée au peintre Iberê Camargo (*illustration 8*)<sup>628</sup>. Il importe de souligner qu'il s'agit d'un document représentatif des œuvres que ce peintre a exposées dans les galeries les plus reconnues aussi bien de Rio de Janeiro, que de São Paulo et Porto Alegre. L'insertion de l'artiste et du critique dans un monde de l'art brésilien en pleine expansion marchande est un élément essentiel à prendre en compte dans l'analyse de cet écrit, où Morais transcrit les aspects selon lui importants de l'expérience qu'il a faite de l'œuvre de Camargo:

«On retrouve dans la peinture figurative d'Iberê l'hameçon, l'ancre et l'escargot, c'est-à-dire des signes aquatiques. C'est comme si les eaux stables et denses de sa peinture antérieure — celles des mares, des marais—

---

<sup>625</sup> Ronaldo Brito, «O moderno e o contemporâneo», op. cit., p. 9.

<sup>626</sup> Ronaldo Brito, «O moderno acadêmico», *Opinião*, n. 49, 15 - 22 / 10 / 1973, p. 21.

<sup>627</sup> Ronaldo Brito, «Experiência flutuante», op. cit.

<sup>628</sup> Frederico Morais, «As horas de Iberê: a compulsão de pintar», catalogue de l'exposition *Iberê Camargo-Ano 70*, présentée dans les galeries Cláudio Gil Studio de Arte / Thomas Cohn Arte Contemporânea à Rio de Janeiro, Luisa Strina à São Paulo et Tina Presser à Porto Alegre, en 1984 («Les heures d'Iberê: la compulsion de peindre»). Graveur et peintre originaire de l'Etat du Rio Grande do Sul, Iberê Camargo a mené une partie de sa carrière à Rio de Janeiro. Son œuvre est considérée dans le monde de l'art brésilien comme une recherche autour du statut de la matière de la peinture, comme l'a noté Mário Pedrosa.

commençaient à bouger, ouvrant des espaces de la mémoire. L'artiste, au milieu du drame, redécouvre son enfance.»<sup>629</sup>

Ce passage laisse apparaître des traces d'une expérience qui reste à la surface de son objet, qui est présenté à travers une description de certains de ses traits sensibles et un discours neutre, dont les éléments sont à peine détaillés, empêchant ainsi le lecteur de vérifier si les aspects sur lesquels il fonde son appréhension sont valides, et si sa pensée va au-delà d'une apparence plate. Un peu plus loin, Morais poursuit:

«Les données de sa nouvelle peinture apparaissent, les bobines sont réapparues en mouvement, plus fantasmagoriques que jamais; ici et là surgissent des croix, des flèches, des signes, des losanges, un ex-voto, un visage qui se projette dans un profil spasmodique. Les signes se métamorphosent [...]. Mais aussi, ici et là dans cette rivière nocturne, surgissent divers coins de lumière: de petites touches lyriques de bleu, de lilas, de jaune ou de vert, des transparences. Iberê est aujourd'hui un artiste possédé par une véritable compulsion à peindre — mais ce qui émerge à la fin, c'est, plus que le drame de l'artiste, le drame de la peinture elle-même. Iberê resurgit, au centre de la scène picturale brésilienne, avec une vigueur et une énergie invincibles. A 70 ans, il développe aujourd'hui la peinture la plus jeune du Brésil.»<sup>630</sup>

Le point de départ de l'expérience ainsi décrite est d'ordre clairement optique, les éléments et les signes à reconnaître étant déjà circonscrits pour le lecteur. Faire une expérience, rappelle Seel, «est équivalent à prendre note de

---

<sup>629</sup> Ibid.

<sup>630</sup> Ibid.



quelque chose, apprendre quelque chose, accepter comme valide une information ou une pensée, ou encore reconnaître comme recommandable une possibilité d'action; bref, appréhender quelque chose en tant que ceci ou cela, qu'il s'agisse d'une appréhension sensorielle ou interprétative, empirique ou évaluative.»<sup>631</sup> L'expérience que révèlent les textes de Frederico Morais semble bien relever de cette restriction: il apprend, accepte, reconnaît; les éléments évoqués, sauf ceux de la description, se rapportent à des données extérieures à l'œuvre elle-même; l'image qui est donnée de l'artiste, son drame (qui n'est pas explicité), son âge ne sauraient constituer des composantes de son travail, ni des éléments contextuels de l'objet de l'expérience. Dans ce sens, l'évaluation à laquelle se livre Morais n'est pas une conséquence de cette mise à l'épreuve de l'objet; elle se rapporte à des valeurs de comportement (compulsion à peindre), à un fond psychologique (drame personnel), à une image de sa personnalité (vigueur et énergie) qui ne renvoient pas à des traits perceptibles dans son œuvre. Ce n'est donc pas l'expérience de celle-ci qui fonde ici l'appréciation, mais bien plutôt le souci du monde de l'art de défendre un artiste âgé (rappelons que plus un artiste se rapproche de sa disparition, plus son œuvre sera un succès commercial). Annoncer au public qu'il s'agit de «la peinture la plus jeune du pays», relève en effet d'un argument de consommation. A aucun moment Morais ne conçoit l'expérience dans un cadre contextuel qui permettrait de situer l'œuvre et d'identifier les valeurs qui pourraient lui être attribuées. Les informations qu'il diffuse sur Camargo traduisent l'absence d'une expérience vivante et signifiante de l'œuvre d'art en tant que telle, le public étant ainsi à l'assimiler dans les conditions que Benjamin a évoquées à propos du travail de la presse.

---

<sup>631</sup> Martin Seel, *L'art de diviser*, op. cit., p. 63.

Si, par ailleurs, Frederico Morais a souligné<sup>632</sup> l'importance de l'expérience du regard, qui, à son avis, n'existe pas dans la critique universitaire, dans la mesure où les théories bloquent le regard dynamique, il ne semble pas conscient du fait que le sien propre ne se nourrit pas d'une pensée qui lui permettrait de dépasser le regard lui-même.

Aracy Amaral, l'une des représentantes de la critique universitaire, offre elle aussi quelques éléments à ce sujet. Dans l'un de ses textes sur l'artiste Cildo Meireles qui se réfère à un travail particulier de cet artiste, en l'occurrence une série d'installations utilisant des bouteilles de Coca-Cola, (*illustration 7*) elle note ainsi:

«Ce travail (de la même manière que “Classificados”, où, après avoir acheté un espace dans un journal et l'avoir laissé vide, annonçant la vente de terres imaginaires en Amazonie, par exemple) s'insère de toute évidence dans la position marcusienne qui consiste à exposer les contradictions de la réalité environnante. [...] Cette série d'expériences le conduit petit à petit à un travail embryonnaire, qu'il appellera “Chaude terre Aveugle” et lié aux expériences sensorielles: le toucher, le goût (je me soucie beaucoup de la cuisine: de ce que l'on mange, de la manière dont on mange, du comportement des personnes face à la nourriture en différents endroits) [...]»<sup>633</sup>

Amaral fait également une description de l'œuvre de Meireles et les données qu'elle présente à son sujet suggèrent une expérience spécifique liée aux sensations et attestent que la critique a éprouvé directement cette œuvre. En même temps, elle s'en est éloignée pour évoquer des connaissances théoriques qui modifient son approche de l'objet, puisqu'il s'agit de données

---

<sup>632</sup> Frederico Morais, entretien du 21 / 11 / 1997.

qui lui sont extérieures (en l'occurrence la référence à Marcuse). La description de l'œuvre est ici factuelle: la manière dont Amaral l'assimile à son expérience n'est pas rapportée au contexte auquel elle s'articule; elle n'en fait pas non plus d'évaluations, ne serait - ce qu'implicitement, et sa pensée se tourne ici vers d'autres questions culturelles ou historiques qui n'arrivent pas à enrichir son expérience de l'œuvre.

Annateresa Fabris présente à ce propos une attitude particulière, comme l'illustre ce passage du catalogue qu'elle a consacré à Regina Silveira:

«Avec *Inflexões*, Regina Silveira expérimente une manière de dialoguer et de revoir quelques présupposés de la grammaire de la vision, qui, par conséquent, conduit à une recherche plastique éminente. Toutefois, il est difficile de ne pas penser en même temps à un re-design ou même à un anti-design si l'on prend en compte une catégorie particulière d'objets qui mobilise son attention. Les chaises, les tables, les fauteuils, les canapés, les lits, les cintres, les placards constituent ici un mobilier particulier qui ne présente aucune trace fonctionnelle: une manière subtile et ironique de regarder l'énorme vitrine d'échantillons, l'immense supermarché en lequel s'est transformé la société contemporaine.»<sup>634</sup>

Les rapports qu'établit ici Fabris avec son objet traduisent un type d'expérience nettement orienté vers une quête de significations, un travail d'interprétation qui place le lecteur dans une position d'égal à égal pour l'amener à incorporer ces significations. L'expérience de l'objet est imprégnée de cette idée de recherche d'une réponse à ce qu'il propose. Dans ce sens, elle

---

<sup>633</sup> Aracy Amaral, «Reflexões: o artista brasileiro II — e uma presença: Cildo Meireles», in: *Arte e meio artístico*, op. cit., p. 170 («Réflexions: l'artiste brésilien II — et une présence: Cildo Meireles»).

ne l'évalue pas, procédant ainsi comme le fait habituellement, selon Groulier, la critique universitaire, l'interprétation s'écartant de l'évaluation. A ce propos, Annateresa Fabris se situe précisément dans la vision de Shusterman quand il écrit:

«Ce qui aggravait la situation de l'évaluation était le fait que la critique universitaire hésitait elle-même à évaluer. Dans la mesure où elle aspirait (en tant que discipline universitaire) à une sorte de statut scientifique, et où le dogme alors dominant considérait la science comme axiologiquement neutre, la critique universitaire se limitait pour l'essentiel à découvrir des faits et de nouvelles interprétations.»<sup>635</sup>

Fabris ne s'éloigne pas de l'objet, dont il est clair qu'elle fait l'expérience dans la mesure où elle en détaille divers éléments, selon une perspective historique. Mais cette expérience est d'une nature différente de celle d'un Ronaldo Brito, car elle présente malgré tout une certaine distance vis-à-vis de l'œuvre, que traduit un langage exprimant une quête de significations. Brito soutient quant à lui «qu'il est nécessaire de les expérimenter par les pores de la peinture»,<sup>636</sup> et il souligne les contradictions existant entre les belles formes et le regard institutionnel en vigueur. Cet aspect met en relief la conscience qu'il a d'une certaine manière de concevoir l'art et de s'y rapporter. Chez Brito, la description de quelques traits perceptibles de l'œuvre procède d'une mise en question de la signification qu'elle a dans le champ culturel. Comme Annateresa Fabris, il témoigne d'un souci à l'égard de l'ensemble de la culture, mais selon une perspective

---

<sup>634</sup> Annateresa Fabris, «Um olhar policêntrico», *Inflexões, Regina Silveira*, catalogue de l'exposition Regina Silveira qui s'est tenue à la Galerie Luisa Strina à São Paulo, du 17 novembre au décembre 1987 («Un regard polycentrique», *Inflexions*).

<sup>635</sup> Richard Shusterman, «Analyser l'esthétique analytique», op. cit., p. 21.

distincte: tandis que le discours de celle-ci traduit une certaine distanciation du regard, celui de Brito apparaît mu par la passion.

L'expérience qui est faite des œuvres d'art touche à deux modèles sociaux existants dans le champ social: d'un côté à celui de caractère privé, c'est-à-dire qui s'identifie avec des intérêts particuliers; de l'autre côté, à celui de caractère public, qui, comme l'a défini Habermas, prend un sens historique de communauté, est accessible et ouvert à tous (öffentlich).<sup>637</sup> Et, dans la sphère publique, les expériences privées d'un moment particulier se trouvent englobées dans le processus plus vaste des différentes expériences qui peuvent être identifiées ou se confronter. Ce processus prend dans la vie publique une voie conventionnelle qui permet aux individus de communiquer, à travers le langage. Cette évidence est en rapport étroit avec l'exercice de la critique d'art, car on sait que l'art est une institution et que les discours qui l'accompagnent s'exercent dans ce même espace, malgré les expériences privées qu'il suscite.

Jimenez renforce cette idée lorsqu'il souligne que le langage est la base de toute communication<sup>638</sup>, et il importe d'examiner de quelle manière les critiques ont envisagé cette base pour éclairer certaines de leurs conduites dans le champ de la culture contemporaine au Brésil. Pour ce faire, il convient de considérer d'abord les possibilités monologiques et dialogiques du discours en général, et du discours spécifiquement critique dans un deuxième moment. Le

---

<sup>636</sup> Ronaldo Brito, entretien du 10 / 7 / 97.

<sup>637</sup> Cf. Jürgen Habermas, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive bourgeoise*, trad. de Marc B. Launay, Paris, Editions Payot, Coll. Critique de la Politique Payot, 1993, p. 18.

<sup>638</sup> Marc Jimenez, *La critique*, op. cit., p. 126.

monologisme concerne la nature du langage et de la pensée dans leur relation au réel et à autrui. Il marginalise le langage par rapport à la communication, lequel reste imbriqué dans la pensée<sup>639</sup> mais ne s'accomplit que dans le dialogue, c'est-à-dire, dans cette expérience où, comme Merleau-Ponty le rappelle, «se constitue entre autrui et moi un terrain commun, ma pensée et la sienne ne font qu'un seul tissu»<sup>640</sup>. Bien au contraire, le langage monologique ne vise qu'à faire passer une pensée sans qu'il ait d'interlocuteur et implique en ce sens une perception du sujet comme étant autonome et maître du sens. Le point de départ de cette démarche se situe dans l'aspect immobile du langage.<sup>641</sup>

Les écrits des critiques d'art étudiés dans ce travail ne comportent guère de textes dialogiques. Frederico Morais ne «dialogue» pas avec le lecteur, ne se réfère que très peu à autrui. L'autre pôle de la communication est chez lui un collectif impersonnel, amorphe, imprécis et, surtout, ce pôle n'est pas visé en tant que sujet. Le lecteur étant vu comme s'insérant dans le processus de consommation, il n'est pas quelqu'un avec qui il cherche à entamer un dialogue: il n'est pas un interlocuteur possible. La nature informationnelle des textes de Morais renvoie à leur caractère unilatéral. Ils n'arrivent pas, et ne prétendent pas non plus, à une interaction biunivoque de type dialogique, qui consiste à considérer le récepteur comme un émetteur de réponses; le discours informationnel a pour principe l'absence d'ouverture à la réplique. Dans ce sens, on peut dire des textes de Morais qu'ils sont renfermés sur eux-mêmes ou monologiques. Or, comme Seel le souligne, la réflexion de la critique d'art consiste à faire des interprétations, à les corriger, à les défendre et à les

---

<sup>639</sup> Les imbrications entre parole et pensée ont été analysées en détail par Maurice Merleau-Ponty, in: *La phénoménologie de la perception*, op. cit., pp. 206 ss et 212 ss.

<sup>640</sup> Ibid., p. 407.

développer à la lumière de leur objet,<sup>642</sup> une démarche presque oubliée aujourd'hui. Dans la critique de Morais, la communication de l'expérience n'admet pas l'éventualité d'être révisée, ni d'avoir à discuter et à défendre des partis pris dans l'espace public, celui où circulent ses écrits.

L'ensemble de l'œuvre de Ronaldo Brito, pour sa part, témoigne d'un entremêlement d'enjeux et de problématiques, un fait qui confère un caractère plus approfondi à sa réflexion et ses discours sur l'art. Mais son propos est fondé par ailleurs sur une structure non seulement monologique, comme celui de Morais, mais aussi hermétique. Les questions sont posées par et pour lui même. Elles ne sont posées à autrui qu'en apparence, dès lors qu'elles ne conçoivent pas de réponses. Brito ne prend pas en compte la perméabilité ou l'imperméabilité de son langage, sa possibilité ou non d'être compris par le public. «L'exigence de communicabilité immédiate, pour moi, serait mortelle»,<sup>643</sup> écrit-il. Bien qu'il ait affirmé que le plus important, dans un travail critique, est de «propager la potentialité esthétique des œuvres», on est en droit de s'interroger quant à l'ampleur de cette propagation dès lors que l'on a affaire à un discours énigmatique.

Par la clarté de leurs discours, Fabris, Amaral et Morais conçoivent implicitement le lecteur comme étant capable de les comprendre, même s'ils ne le jugent pas capable d'émettre des réponses, de faire preuve d'une participation effective. Brito, pour sa part, manifeste une tendance à exclure de ses préoccupations discursives les aspects caractéristiques de la communication. La réception de ses idées n'a pour lui aucun intérêt. Il exploite ses connaissances multiples pour les mettre au service de

---

<sup>641</sup> Cf. Ivana Markovà, in: Ivana Markovà et Klaus Foppa (éd.), *The Dynamics of Dialogue*, New York, London, Toronto, Sydney, Tokyo, Singapore, Harvester Wheatsheaf, 1990, p. 5.

<sup>642</sup> Cf. Martin Seel, *L'art de diviser*, op. cit., p. 238.

<sup>643</sup> Ronaldo Brito, entretien du 10 / 7 / 1997.

l'interprétation des œuvres, par le recours aux métaphores et à des allusions souvent complexes et d'accès difficile. De Cildo Meireles, il dira ainsi:

«C'est la force de l'œuvre qui empêche que ce climat soit conçu comme un simple accident dans le cours normal des choses; tout au contraire, comme on l'a vu, elle aspire à la condition d'exemple. Entre la science et le théâtre, l'art suit la détermination moderne de la Relativité, et il prend cette exigence pour de la "physique sociale", par tous les moyens de l'institution de la vérité dans le corpus social. L'évier<sup>644</sup> est autant une scène qu'une équation, mais avant tout, cependant, il n'est qu'un évier qui traverse le mur du musée. C'est pour cette raison qu'il n'a rien à dire; il est dans l'immédiat d'être là, il est la question et il est l'énigme. Il ressemble ainsi au monde, sur lequel soit nous pensons tout savoir, soit nous constatons que nous ne savons rien. Cela dépend.»<sup>645</sup>

Cet extrait démontre à quel point Brito joue avec l'idée de questionnement et d'énigme, et aussi avec les ambivalences. Rien n'est certain et clair dans ses affirmations: l'œuvre de Cildo Meireles est vue comme une équation à résoudre. Les certitudes sur le monde sont elles aussi ébranlées.

Si questionner veut dire «mettre en suspens», comme l'a souligné Hans-Georg Gadamer,<sup>646</sup> c'est bien de cette disposition que témoigne Brito dans son discours, où les réponses restent indéterminées. Dans sa critique, il n'y a aucune attente subliminaire de réponse, «qui serait la sentence qui fixe et

---

<sup>644</sup> Ronaldo Brito se réfère ici à un détail d'une œuvre de Cildo Meireles.

<sup>645</sup> Ronaldo Brito, *Cildo Meireles*, catalogue de l'exposition qui s'est tenue au Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) le 27 / 9 / 1984 et au Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), le 5 / 11 / 1984, et à l'Espaço ABC de la Fundação Nacional de Arte, à l'Instituto Nacional de Artes Plásticas, en 1984.

<sup>646</sup> Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Editions du Seuil, 1996.



décide».<sup>647</sup> Comme Gadamer l'a noté, toute question authentique exige une ouverture, et Brito s'inscrit dans cette démarche, la fin de son texte laissant la décision en suspens. Gadamer ajoute cependant une remarque essentielle, qui revêt une signification toute spéciale chez Brito: laisser la question ouverte implique, selon lui, une délimitation précise de l'horizon d'interrogation. «Une question qui en est dépourvue débouche dans le vide.»<sup>648</sup> De fait, les interrogations de Brito n'explicitent pas cet horizon, bien qu'il puisse être implicite. Les questionnements sous-jacents ne sont pas formulés, de même qu'ils ne conçoivent pas l'existence d'un interlocuteur. Les questions se situent dans un contexte qui ne suppose pas l'échange. Dans son texte sur Eduardo Sued, qui date également de 1984, il se réfère ainsi à sa peinture:

«La tare de la construction ne sert pas ici l'idéal de transparence et de communicabilité qui a donné une notoriété aux projets de Malévitch et de Mondrian. Négativement, la toile apparaît plutôt comme un mur: une chose de la pensée opposée à la pensée, un monde contraire au mondain, une certitude qui hésite, qui doute et qui intrigue.»<sup>649</sup>

Le critique d'art situe ici le travail d'Eduardo Sued dans un climat visiblement poétique: les contradictions, qui sont une constante dans l'ensemble de ses écrits, sont exposés selon une manière qui est celle d'un poète,<sup>650</sup> c'est-à-dire par le biais de métaphores, de transpositions, de jeux des mots. Dans ce texte, il parle tout seul, comme il l'a fait tout au long de sa

---

<sup>647</sup> Ibid., p. 386.

<sup>648</sup> Ibid., p. 387.

<sup>649</sup> Ronaldo Brito, «Um mínimo valor: o mundo», *Eduardo Sued*, catalogue de l'exposition qui a eu lieu dans le Gabinete de Arte Raquel Babenco, à São Paulo, du 20 septembre au 27 octobre 1984 («Une valeur minimale: le monde»).

production critique. La certitude qui hésite, doute et intrigue n'est pas seulement un attribut de la toile d'Eduardo Sued, mais concerne aussi le critique lui-même. Il ne s'adresse à personne, et elle ne fait qu'exposer publiquement ses propres interrogations, qui n'attendent pas de réponses; elles ne sont même pas précises et n'envisagent que la voie unidirectionnelle allant de l'auteur vers le lecteur, un lecteur qui se voit placé dans une position passive et sans voix.

A cet égard, le monologue n'est pas un trait essentiel des discours véhiculés par les médias, ou même par la presse en particulier. Dès lors que le critique envisage son lecteur comme un interlocuteur, la relation univoque, unilatérale de ce discours pourra se rompre et établir une ouverture, ne serait - ce que potentielle: une ouverture à la communication. La relation communicationnelle, différemment de celle d'ordre informationnel, est celle où l'émetteur envisage la possibilité de dialoguer avec le récepteur. Un critique qui présente des arguments pour défendre ses positions expose à autrui son «autorité» en tant qu'expert, mais celle-ci s'ouvre par là même à la révision et aux contre-arguments. *Argumenter revient en fin de compte, au moins implicitement, à proposer le dialogue et à s'exposer au débat.*

Rodrigo Naves note à propos de la critique d'art:

«De toute façon, il s'agit de réfléchir sur une relation plus ou moins naïve, par une espèce d'intuition, à propos du “ça me plaît / ça ne me plaît pas”, et de poser cette appréciation sous la forme d'arguments pour que cette

---

<sup>650</sup> Rappelons que Ronaldo Brito a publié des recueils de poésie, notamment «*Asmas*», en 1982 («*Asthmes*») et «*Quarta do Singular*», en 1989. Dans le compte-rendu qu'elle a fait de ce dernier ouvrage, Flora Sússekind parle d'une poétique du paradoxe.

expérience puisse sortir de l'horizon strictement individuel, du solipsisme, pour devenir quelque chose à mettre en discussion.»<sup>651</sup>

Naves touche ici le point central des réflexions de cette étude, et si l'on examine sa production critique, on s'aperçoit qu'il a lui-même mis en pratique cette idée, qu'il a toujours cherché à émettre ses jugements et à les justifier. Dans son texte sur Eduardo Sued, il écrit :

«La peinture d'Eduardo Sued est discrète. Elle n'entre pas dans les archives des soporifiques comptables du bonheur. Pourtant, peu de choses révèlent autant d'affinité avec la sensibilité contemporaine que son œuvre. Il n'y a pas de plus grande marque d'incompréhension de ce travail que de le qualifier de géométrique. Et ceci pour une raison bien simple: aucune stratégie ne préexiste dans l'élaboration de ses couleurs. Parce que ce sont elles qui donnent sa forme à la trame.»<sup>652</sup>

Naves explicite ici son jugement, notant que le travail de Sued est discret et accompagne la sensibilité contemporaine. Les arguments sont énoncés, et c'est là une constante dans sa production. Il est l'un des quelques critiques brésiliens qui n'hésitent pas à prendre position, et exposent avec clarté leurs affirmations. Pour lui, la critique ne saurait s'en tenir à la défense de simples préférences personnelles, contrairement à ce que d'autres prônent aujourd'hui.

Dans les écrits de Ronaldo Brito, en revanche, on ne trouve pas d'indices d'un débat d'idées, ne serait-ce qu'hypothétique. Structurés autour

---

<sup>651</sup> Rodrigo Naves, entretien du 11 / 8 / 1997.

<sup>652</sup> Rodrigo Naves, «Cores contemporâneas», São Paulo, *Folhetim*, n. 401, du 23 septembre 1984, p. 9. («Couleurs contemporaines»).

de paradoxes et de contradictions, ils n'envisagent pas la clarification. Leur prédisposition à l'ambiguïté se traduit dans l'emphase poétique, les jeux de mots, le rythme dynamique des phrases, courtes et marquées par des antagonismes intempestifs. Brito ne développe donc pas d'argumentation claire sur les œuvres, et ne justifie pas explicitement ses choix. Cependant, il n'envisage même pas ce genre de discours, une analyse plus méticuleuse de ses écrits dévoile la présence d'arguments complexes et de justifications indirectes à propos de ce qu'il appelle la force esthétique des œuvres et de leur insertion et action politique dans le monde. Néanmoins, les interrogations à l'égard des œuvres contemporaines, que ce soit celles du public ou les siennes propres, restent en suspens, tant à propos de leur valeur que de leur nature.

Chaque critique a eu ainsi sa manière spécifique de vivre ces interrogations et de se situer dans l'espace public brésilien des années 80. Frederico Morais a écrit *dans* et *pour* le circuit, répondant, par l'absence de toute confrontation, aux attentes du monde de l'art. Annateresa Fabris, par l'approfondissement théorique, a fourni des éléments essentiels au travail effectivement critique en privilégiant la quête d'interprétations à propos des phénomènes historiques de l'art, mais sans prévoir l'échange de positions, même si pour elle la critique doit être toujours interrogative. Aracy Amaral, de son côté, a choisi la voie de l'historien, en situant la mise à l'épreuve et le questionnement dans le cadre institutionnel, avec les limites que cela impose, et en recherchant le dialogue mais sans pouvoir y recourir en profondeur dans ses écrits. Si, pour sa part, Ronaldo Brito n'a pas adopté de comportement de type dialogique, il convient cependant de garder à l'esprit, comme le rappelle Gadamer, que «comprendre le caractère problématique d'une chose, c'est déjà questionner.»<sup>653</sup> Même si Brito n'a pas cherché à aller au-delà de son rapport à

---

<sup>653</sup> Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, op. cit., p. 398.

l'œuvre pour se projeter vers son lecteur, aussi bien spécialisé qu'au sens large, il a questionné. Et c'est là une condition de départ essentielle pour une véritable attitude critique. Mais compléter cette démarche en envisageant la réponse de l'autre pourrait l'enrichir, dans le sens de stimuler les échanges et de diffuser de manière plus intense l'expérience esthétique des œuvres. Il convient à ce propos de rappeler les considérations de Jimenez sur les origines de la critique d'art comme métier, où il insiste sur l'importance de son rôle par «l'espace de liberté qu'elle crée en instaurant un lieu de discussion».<sup>654</sup>

L'audace critique de Brito et la vigueur de ses interventions méritent d'être reconnues, même si elles se sont limitées au questionnement de l'art et de ses principes au sein d'une société neutre, dans laquelle le silence de la critique authentique est un fait aujourd'hui. Par le débat et la confrontation, ses questionnements pourraient s'imbriquer plus activement dans l'espace public, là où l'art, sous l'apparence de l'innocence, recourt à cette illusion pour séduire le monde.

---

<sup>654</sup> Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique?...*, op. cit., p. 117.

## **IV. Vers de nouveaux parcours**

*«Dans un monde où l'art de gérer les silences est une nécessité stratégique de tous les instants et une «seconde nature», une entreprise qui propose, tout simplement, une clarification de nos pratiques quotidiennes, ne peut s'attendre à rencontrer beaucoup d'écho.»*

Gérard Noirel

## **1. La critique à l'épreuve**

Jean-René Ladmiral note que Socrate concevait la critique comme une «recherche de la sagesse», d'une sagesse qu'on ne possède donc pas. La démarche du philosophe grec a été celle du questionnement critique, qu'il a traduit dans le langage par la parole qu'il donnait à ses interlocuteurs pour les amener à «rendre raison», à rendre compte de la prétendue sagesse dont ils se réclamaient<sup>655</sup>. Le dialogue ainsi établi a signifié l'instauration philosophique de la critique.

Pour Socrate, toutefois, le savoir ne saurait tenir dans un contenu achevé, transmissible directement par l'écriture ou par tout autre discours, rappelle fort justement Pierre Hadot.<sup>656</sup> Dans la conception traditionnelle du savoir, ajoute-t-il, la révolution est de prétendre que la sagesse consiste dans le savoir de la propre ignorance, et sa méthode philosophique visait non pas à

---

<sup>655</sup> Cf. Jean-René Ladmiral, «Critique et métacritique: de Königsberg à Francfort?», in: André Jacob, (dir.), Les notions philosophiques, *Encyclopédie Philosophique Universelle*, tome I, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 702.

transmettre le savoir, mais au contraire à interroger ses disciples, lui-même n'ayant rien à leur dire ou à leur apprendre. Cette référence à Socrate met en évidence le présupposé selon lequel savoir et vérité ne peuvent être acquis que par l'individu lui-même, mais dans le dialogue avec autrui. Comme le souligne Hadot, ses questions se contentaient d'aider ses interlocuteurs à accoucher de leur vérité. Dans l'apologie qu'il fait de Socrate, Platon souligne que «le vrai problème n'est donc pas de savoir ceci ou cela, mais d'être de telle ou telle manière»<sup>657</sup>. C'est là la véritable supériorité de l'interrogation<sup>658</sup>. Et les dialogues de Platon visaient en outre à instaurer un échange capable de lier deux âmes<sup>659</sup>. A force de patience et de temps, le dialogue ferait re-naître dans l'âme de l'interlocuteur un savoir identique à la vertu, l'amenant à conquérir son savoir par son effort propre: à le re-découvrir, à se le remémorer par lui-même.<sup>660</sup> Les Idées qui viennent ainsi à l'esprit pré-existaient, et parmi elles se trouvent les «valeurs normatives».<sup>661</sup> Il convient dès à présent de souligner la différence entre le discours oral qui a lieu en la présence concrète de l'autre et quand s'établit un vrai dialogue avec lui (comme l'a réalisé Socrate) et celui qui est écrit, plus impersonnel et qui prétend offrir un savoir achevé (comme le fait Platon).

Dans la présente recherche, la proposition dialogique, dont le plus ancien modèle se trouve chez Socrate, est l'idée maîtresse de la quête de nouvelles voies pour la critique d'art contemporaine. Mais elle est envisagée ici sous l'angle cognitif plutôt que comportemental. Ainsi, la référence aux dialogues de Platon concerne avant tout le développement de la pensée et la

---

<sup>656</sup> Pierre Hadot, *Qu'est-ce que la philosophie antique?*, Paris, Folio Essais Gallimard, 1995, p. 52.

<sup>657</sup> Ibid., p. 55.

<sup>658</sup> Cf. Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode...*, op. cit., p. 385.

<sup>659</sup> Cf. Pierre Hadot, *Qu'est-ce que la philosophie antique?*, op. cit., p. 115.

<sup>660</sup> Ibid., pp. 115 et 116.



structuration du savoir comme voie intellectuelle susceptible d'ouvrir des perspectives nouvelles et de donner lieu à de nouveaux paradigmes dans l'analyse des discours qui sont tenus aujourd'hui sur l'art. L'échange entre les diverses manières de recevoir les œuvres et les possibles transformations des perceptions qui ont été déjà émises pourraient en ce sens ouvrir un nouvel horizon d'étude dans le champ de la critique.

Pour Rainer Rochlitz, la fonction de la critique est celle «qui consiste à justifier par une interprétation informée et argumentée sa désapprobation d'une œuvre ou son admiration et son engagement en faveur d'elle.»<sup>662</sup> Il considère par ailleurs que l'activité critique implique une prise de position à l'égard d'un objet ou d'une situation artistique et sa justification par une argumentation fondée et explicitée. Cependant, il ne saurait s'agir ici d'un jugement définitif sur la réussite ou l'échec de cet objet ou de cette situation, comme dans la critique normative, mais de reconstruire un jugement fondé par une rationalité esthétique, dans un registre intersubjectif et doté des caractéristiques du débat, comme l'héritage de Socrate y incite.

Le fait que l'étymologie du mot «critique» renvoie au sens d'examen, dont la racine grecque englobe les notions de passer au crible, trier, distinguer, choisir, décider, trancher, juger, évaluer<sup>663</sup>, le situe dans l'ordre de la rationalité. A l'époque de Platon et d'Aristote, le sens démocratique du jugement critique en faisait un droit de tout citoyen, «l'affaire de tous ceux qui aspirent à la vérité et à la sagesse».<sup>664</sup>

---

<sup>661</sup> Ibid., p. 120.

<sup>662</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention*, op. cit., p. 48.

<sup>663</sup> Cf. Jean-René Ladmiral, «Critique et métacritique: de Kœnigsberg à Francfort?», op. cit., p. 702.

<sup>664</sup> Cf. Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, op. cit., p. 114.

La rationalité esthétique évoquée ici doit être comprise dans le sens où l'entend Martin Seel, à savoir comme «une ou plusieurs des formes faisant partie du champ des activités susceptibles d'être justifiées par des raisons.»<sup>665</sup>

S'appuyant sur Jürgen Habermas et Albrecht Wellmer, Seel précise:

«Est rationnelle toute conduite qui peut être — d'une manière ou d'une autre — fondée et légitimée par les acteurs. Le terme de "rationalité" se réfère à des conduites qui peuvent être fondées par des raisons et non pas simplement à celles qui sont effectivement fondées. Pour une théorie de la rationalité qui lie celle-ci à l'exigence d'une fondation possible, avoir des raisons, en chercher, en exiger et en donner est un processus de clarification et d'éclaircissement qui est toujours situé dans le champ des interrelations d'une vie pratique vécue spécifique: ce n'est que dans un tel contexte que les énonciations peuvent valoir comme des arguments et des contre-arguments.»<sup>666</sup>

Si, comme le soutient Seel, toute activité qui peut être légitimée dans le cadre d'une communauté est effectivement justifiable dès lors qu'elle se trouve effectivement étayée par des assertions pertinentes et valides et s'appuie sur des convictions implicites, il faut alors y voir une voie possible pour la critique dans sa tentative de cerner et de comprendre les difficiles enjeux de l'art actuel.

C'est le cheminement que Rainer Rochlitz a emprunté pour penser l'esthétique dans la crise des discours sur l'art contemporain, «pour débarrasser l'expérience esthétique aussi bien de ses fausses prétentions

---

<sup>665</sup> Martin Seel, *L'art de diviser*, op. cit. p. 9.

<sup>666</sup> Ibid., pp. 10-11.

philosophiques que d'un irrationalisme aux allures initiatiques».<sup>667</sup> Il connaît les reproches émis à l'égard de la rationalité appliquée au domaine de l'art, mais s'il prend le risque d'afficher une telle divergence vis-à-vis de l'art contemporain, il ne perd pas de vue que toute œuvre d'art appelle «néanmoins un discours argumenté.»<sup>668</sup> Chacune d'elles diffère de celle de la nature, note Rochlitz, parce qu'elle est toujours «le fruit d'une opération réfléchie, du moins accomplie — ou sélectionnée — en fonction d'une certaine fin. Cette opération, qui peut toujours échouer, veut être reconnue selon sa réussite».<sup>669</sup> Les attentes publiques à l'égard d'une œuvre sont en rapport avec sa prétention artistique. Et ce que Rochlitz considère comme relevant de la «rationalité esthétique» est cette reconnaissance intersubjective de l'œuvre, qui est obtenue à des degrés divers:

«Une œuvre est réussie s'il est possible de présenter de bonnes raisons pour justifier les qualités artistiques qu'on lui attribue, pour légitimer le titre d'œuvre qui lui est accordé. Elle a échoué si sa réalisation reste en deçà de ses prétentions et ne peut pas être justifiée par des raisons convaincantes.»<sup>670</sup>

Le concept de rationalité esthétique tel que l'envisage cet auteur renvoie en outre au contexte de la reconnaissance de l'œuvre, c'est-à-dire à celui de la communication, et non à une logique autonome, indépendante de toute perception, de toute interprétation et de toute appréciation.<sup>671</sup> Est rationnelle l'action menée au nom de principes et de règles reconnus dans ce cadre, ajoute-t-il, «car, à la différence des nécessités de la nature, ils

---

<sup>667</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention*, op. cit., pp. 77-78.

<sup>668</sup> Ibid., p. 78.

<sup>669</sup> Cf. Rainer Rochlitz, *ibid.*, p. 51.

<sup>670</sup> Ibid., p. 90.

prétendent à une reconnaissance normative.»<sup>672</sup> Mais ces normes n'ont pas de validité absolue, et leur transgression est toujours possible à condition d'être justifiée par des raisons.

Reste à savoir, objecte Rochlitz, «si de tels jugements sont susceptibles d'être fondés sur des raisons intersubjectivement valides, ou s'il s'agit de simples préférences.»<sup>673</sup> La première condition est selon lui la bonne, même si «les débats critiques aboutissent à des jugements plus ou moins canoniques, révisables, mais néanmoins fondés sur des raisons élaborées». Bien que l'on puisse émettre des réserves à propos de la normativité contenue dans les idées de Rochlitz, il importe de prendre en compte l'ouverture qu'il propose en faveur de la révision des normes qui règlent la production et la légitimation artistiques.

Cette conception revêt une importance décisive dans le cadre de la critique d'art, parce qu'elle resitue la valorisation des œuvres dans l'espace public, selon les attentes d'une communauté de sujets dont l'argumentation pourra s'avérer constitutive de leur valeur, de leur choix et de leur reconnaissance.

On connaît la position de Jean-François Lyotard à ce sujet et son refus du métadiscours à prétention universaliste, usant de l'argumentation «faute de moyens ou d'une langue universelle»<sup>674</sup>. Kant<sup>675</sup> notait pour sa part que tous les jugements de goût sont singuliers, mais qu'ils portent sur le sentiment du

---

<sup>671</sup> Cf. Rainer Rochlitz, «Dans le flou artistique. Eléments d'une théorie de la rationalité esthétique», in: Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz (org.), *L'art sans compas*, op. cit., p. 203.

<sup>672</sup> Ibid., p. 204.

<sup>673</sup> Rainer Rochlitz, «Le critiquable en esthétique», op. cit., p. 39.

<sup>674</sup> Jean-François Lyotard, cité par Plinio Walder Prado Jr., «Argumentation & Esthétique», in: Christian Bouchindhomme, et Rainer Rochlitz (dir.), *Habermas, la raison, la critique*, Paris, Les Editions du Cerf / Procope, 1996, p. 43.

<sup>675</sup> Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit.

sujet et non sur l'objet, et que, aussi subjectifs qu'il soient, ils prétendent toujours à une validité universelle. Et l'on sait l'importance que Kant a attribuée à l'assentiment universel, qui se fonde selon lui sur l'universalité des facultés spirituelles de l'homme: «On postule la possibilité d'un jugement esthétique qui puisse être considéré comme valable en même temps pour tous.»<sup>676</sup> Mais ni cette universalité ni l'universalité subjective que présuppose le jugement ne suffisent à garantir l'assentiment de tous les sujets dans le domaine des faits. L'analyse de Kant opère sur le plan des principes, celui des conditions ultimes des possibilités.

Liotard, à la suite de Kant, considère que le sentiment est irréductible à toute procédure conceptuelle et argumentative<sup>677</sup>. Bien que l'hétérogénéité du sentiment esthétique et de la synthèse conceptuelle soit en effet discutable, ce qui importe ici est la distance qui sépare ces deux approches: d'un côté celle de Kant, assumée par Lyotard, selon laquelle le jugement esthétique ne porte que sur le sujet et, de l'autre, celle qui le rapporte également à l'objet, c'est-à-dire lui attribue des traits objectifs et l'envisage dans son rapport à l'environnement et dans sa dimension symbolique. Lyotard semble déconsidérer l'importance des propriétés analysables objectivement, susceptibles de structurer une argumentation. Mais ce n'est pas le lieu ici de discuter du fossé existant entre ces deux orientations philosophiques opposées, même s'il est difficile de les ignorer.

C'est sur ce point d'achoppement que Rochlitz développe sa recherche, défendant la nécessité d'une légitimation intersubjective des œuvres d'art faute de références permettant leur évaluation:

---

<sup>676</sup> Ibid., p. 79.

<sup>677</sup> Cf. Jean-François Lyotard, in: Plinio Walder Prado Jr., «Argumentation & Esthétique», op. cit.

«L'œuvre d'art est le partage intersubjectif et universellement intelligible - qui est supposé conserver les caractéristiques de l'expérience singulière, et n'être universel qu'en vertu de cette singularité.»<sup>678</sup>

Mais tandis que Rochlitz cherche l'universalité du jugement critique dans l'intersubjectivité, Schaeffer ne voit que la singularité à la fois de l'expérience qui est faite de l'œuvre et de sa légitimation:

«Simplement, pour autant que notre rapport aux œuvres est un rapport esthétique, c'est-à-dire pour autant que nous appréhendons les œuvres non pour étudier les pratiques artistiques mais dans la perspective d'une satisfaction découlant de notre interaction avec elles, ces faits ne sont pertinents que dans la mesure où ils peuvent enrichir ce rapport esthétique et par là notre expérience de l'œuvre. Ils constituent des préalables qui nous permettent de construire l'identité opérable, mais ils ne sauraient remplacer notre expérience directe et intime de l'œuvre dans sa singularité d'objet artistique se proposant à notre attention: une œuvre ne saurait se légitimer esthétiquement que dans sa singularité, pour un récepteur singulier, dans une expérience singulière.»<sup>679</sup>

Schaeffer soulève ici des questions importantes pour la critique d'art, notamment celle de l'indispensable interaction avec les œuvres pour enrichir le rapport esthétique que l'on peut avoir avec elles et surtout l'expérience que l'on en fait. Ce qu'il semble déconsidérer en revanche c'est que cette expérience ne se restreint pas à cette circonscription singulière; dès lors que

---

<sup>678</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et Subvention*, op. cit. p. 103.

<sup>679</sup> Jean-Marie Schaeffer (déc. 1994), «La théorie spéculative de l'art», *Les Cahiers-Philosophie de l'art*, Nouveau Musée/Institut d'Art Contemporain, Villeurbanne, n. 3, 1996, pp. 25 et 26. C'est nous qui soulignons.

l'homme est «zóon politikón», «mit sein», l'«être-avec autrui», comme est qualifiée sa condition d'être social, le niveau singulier de l'appréciation de l'art ne saurait lui suffire. Toute critique qui se restreint à l'individualité devient, comme l'a reproché Panofsky à une certaine critique d'art, un simple travail d'«appréciationnisme»<sup>680</sup>. En considérant qu'une œuvre ne saurait se légitimer esthétiquement que dans sa singularité, Schaeffer oublie que la légitimation ultime d'un sentiment ou d'une appréciation ne se réalise que dans sa validation intersubjective, c'est-à-dire au sein du circuit public.

On peut penser que Kant est à l'origine de cette vision de Schaeffer, tout comme de celles de Rochlitz et de Seel, quand on sait qu'il considérait le jugement esthétique pur comme subjectif, bien que impliquant la nécessité de l'assentiment universel:

«Comme un jugement esthétique n'est pas un jugement objectif et de connaissance, cette nécessité ne peut être déduite à partir de concepts déterminés et elle n'est donc pas apodictique. Elle peut encore moins être conclue à partir de l'universalité de l'expérience (d'une complète unanimité des jugements sur la beauté d'un certain objet).»<sup>681</sup>

Pourtant, bien que cette nécessité ne soit que subjective, Kant la représente «comme si» elle était objective. De fait, il ne considère aucunement l'objet de l'expérience, ce qui pourrait présenter des aspects objectivement analysables; à l'inverse, il s'attache à celle du sujet singulier qui éprouve le sentiment. Pourtant, aussi subjectif qu'il soit, l'énonciation du jugement

---

<sup>680</sup> Cf. Erwin Panofsky, *L'œuvre d'art et ses significations. Essais sur les arts visuels*, trad. de Marthe et Bernard Teyssèdre, Paris, Editions Gallimard, 1969, p. 46.

<sup>681</sup> Emmanuel Kant, *La critique de la faculté de juger*, op. cit., § 18, p. 108.

suppose l'assentiment universel; et cette supposition se manifeste en tant qu'exigence sous l'hypothèse du sens commun.

A propos des jugements esthétiques purs (jugements de beauté), Kant poursuit:

«Ils doivent donc posséder un principe subjectif, qui détermine seulement par sentiment et non par concept, bien que d'une manière universellement valable, ce qui plaît ou déplaît. »<sup>682</sup>

Ce principe est donc bien le sens commun, et l'un des traits essentiels est qu'il n'implique pas l'attente d'un assentiment de tous mais l'exige, à la façon d'un devoir-être: tous les sujets doivent tomber d'accord sur le jugement.<sup>683</sup>

Ainsi, en même temps qu'il situe toute la valeur du jugement esthétique dans sa dimension subjective, Kant le fonde dans sa prétention (légitime, d'après le philosophe) à l'universalité, la satisfaction esthétique pure exigeant un accord universel. Il conçoit la nécessité d'un lien normatif entre les sujets quand il se réfère à une *valeur exemplaire*, c'est-à-dire qui obéit à une règle qui doit être valable pour tous. Cet accord ne se fonde pas sur l'expérience; il est le présupposé d'un jugement formulé sur le mode de la nécessité (subjective et exemplaire). Le «sens commun» de Kant n'a donc rien du «consensus» d'un Habermas, par exemple, puisque le premier se rapporte à une faculté supposée commune à tous les sujets, et le deuxième à un accord auquel ils peuvent arriver à travers une communication réelle. Cette idée

---

<sup>682</sup> Ibid., § 20, p.108

<sup>683</sup> Ibid., § 22, p. 110.



fondamentale de Kant reste néanmoins actuelle: tout sujet continue d'aspirer à l'adhésion d'autrui à ses jugements de valeur esthétiques<sup>684</sup>.

Rochlitz rejoint Kant quand il associe ces jugements à la «création d'une cohérence de sens non conceptuelle qui suscite un plaisir partagé.»<sup>685</sup> Mais il s'éloigne de Kant quand il souligne que «ce lien intersubjectif est visé par l'œuvre elle-même dans la mesure où elle prétend en être une».<sup>686</sup>

Cet aspect prend ici toute son importance, dans la mesure où, si la critique d'art fonde ses analyses sur un point de vue particulier à l'égard des œuvres, elle ne laisse pas de faire appel à leur reconnaissance intersubjective dans la sphère publique. Le travail du critique d'art ne peut plus être opérant que dans cette sphère, et le monde de l'art exige une validation sociale de l'œuvre<sup>687</sup>.

A l'inverse, Jean-Marie Schaeffer récuse l'idée que l'universalité puisse être féconde:

«De toute manière, dans le domaine de l'esthétique, un idéal d'universalité n'est nullement souhaitable: si l'expérience se bornait à être celle d'une harmonie indéterminée des facultés spirituelles et si je pouvais supposer celle-ci pareille chez tout le monde, l'expérience en question risquerait d'être pauvre, car ce qui se retrouve identique chez tout le monde est rarement de nature complexe et différenciée.»<sup>688</sup>

---

<sup>684</sup> Ibid., § 20, p.108

<sup>685</sup> Rainer Rochlitz, «Religion de l'art et théorie esthétique en Allemagne», Histoire et théories de l'art, de Winckelmann à Panofsky, *Revue Germanique Internationale*, n. 2, 1994, pp. 209-220.

<sup>686</sup> Ibid.

<sup>687</sup> Cf. à ce propos Jürgen Habermas, *L'espace public*, trad. de Marc B. Launay, Paris, Editions Payot, 1993.

<sup>688</sup> Jean-Marie Schaeffer, «Plaisir vaut jugement», in: Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz (dir.), *L'art sans compas, op. cit.*, p. 36.

Si l'on s'en remet à la vision de Schaeffer, il apparaît que ni le conformisme généralisé ni l'harmonie indéterminée des facultés (telle que l'entend Kant) ne sauraient fonder une expérience apte à apporter la solution aux difficultés de la critique d'art d'aujourd'hui. Il a également raison de souligner qu'il n'existe pas, dans le domaine de l'art, de mot de la fin, de jugement définitif sur les faits artistiques. L'art existe au milieu d'un flux infini de débats théoriques tout aussi pertinents que l'art lui-même.<sup>689</sup>

Pour sa part, Jürgen Habermas a ouvert une voie fertile à la réflexion contemporaine par sa quête de solutions au relativisme extrême dans lequel sont tombés l'art et les discours qui s'y rapportent. Dans sa *Théorie de l'agir communicationnel*<sup>690</sup>, il a ainsi développé l'idée d'une rationalité de l'intercompréhension langagière et de l'agir, concept qui renvoie à un accord intersubjectif rationnellement motivé. Le philosophe examine cet accord dans ses prétentions critiquables quant à leur validité.<sup>691</sup> Le langage apparaît ici essentiel à l'instauration de rapports au monde permettant l'intercompréhension des locuteurs. Selon Habermas, cet accord d'intercompréhension entre les individus est toujours présupposé:

«Les actions sociales peuvent être distinguées en fonction de l'attitude adoptée par les participants, selon que cette attitude est orientée vers le succès ou vers l'intercompréhension [...]. Les procès d'intercompréhension visent un accord qui satisfasse aux conditions d'un assentiment (Zustimmung), rationnellement motivé, au contenu d'une expression.»<sup>692</sup>

---

<sup>689</sup> Cf. Donald Kuspit, *The new subjectivism*, op. cit. p. xxiii.

<sup>690</sup> Jürgen Habermas, *Théorie de l'agir communicationnel, Rationalité de l'agir et rationalisation de la société*, Tome I, trad. de Jean-Marc Ferry, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1987.

<sup>691</sup> Ibid. p. 91.

<sup>692</sup> Ibid. p. 296 et 297.

Cet accord consensuel, précise-t-il, vise avant tout à analyser la validité des discours, et il poursuit ce but par la voie de la rationalité du langage:

«Faire part d'une prétention à la validité n'est pas l'expression d'une volonté contingente; et acquiescer à une prétention à la validité n'est pas une décision dont la motivation serait uniquement empirique. Les deux actes: poser et reconnaître une prétention à la validité, sont soumis à des limitations conventionnelles, car une telle prétention ne peut être récusée que dans la forme d'une critique, et contre la critique, elle ne peut être défendue que dans la forme d'une réfutation.»<sup>693</sup>

On voit là que Habermas fonde les conditions de l'intercompréhension sur la rationalité du discours, celui-ci étant structuré par la formulation d'arguments et par des «raisons convaincantes qui assurent la prétention à la validité contre une critique de l'auditeur.»<sup>694</sup>

Ces idées ouvrent un champ de réflexion et d'analyse qui intéresse directement le domaine particulier de la critique d'art. Martin Seel et Rainer Rochlitz y ont du reste été sensibles, qui, face à la difficulté d'appréhender la diffusion plurielle de l'art contemporain, ont étayé leurs propositions de considérations relevant de la rationalité esthétique, ceci en s'inspirant précisément des suggestions de Habermas à propos du jugement critique. Mais dans la mesure où ce dernier centre l'idée d'intersubjectivité et d'intercompréhension sur celle de consensus (en tant que but à atteindre) et où rien n'assure que le consensus soit possible dans des situations concrètes, des

---

<sup>693</sup> Ibid., p. 310.

alternatives immédiatement réalisables doivent pouvoir être proposées, telles, suggère Rochlitz, des révisions des débats en cours. *Echanger, réviser, avoir la possibilité de modifier son avis à travers la discussion* constitue une issue sensée dans un contexte de controverses et d'instabilité. C'est en allant dans ce sens qu'il devient possible de trouver de nouvelles perspectives.

Martin Seel insiste lui aussi sur l'existence inévitable de divergences, récusant l'idée de la primauté de tout discours péremptoire et global, même si un jugement peut être parfois dominant. Et il rejoint la pensée de Rochlitz lorsqu'il note:

«Quant au jugement auquel nous finissons par accorder le poids décisif, nous ne pouvons le légitimer qu'en ayant recours aux arguments auxquels ce faisant nous accordons plus de poids, sans que les postulats du jugement concurrent soient par là nécessairement mis hors jeu. Au contraire, ces postulats sont intégrés dans le cheminement de la réflexion définitive et ils sont évalués en proportion de la force qui est la leur dans le contexte de cette réflexion.»<sup>695</sup>

Les deux philosophes avancent ainsi une proposition esthétique fondée sur des arguments différents se faisant contrepoids. Rochlitz insiste surtout sur l'établissement d'un débat d'idées, d'échanges de caractère public et refuse tout discernement personnel qui ne serait pas partagé avec autrui, comme cela se passe dans les réceptions privées - destinées à des évaluations singulières, se cantonnant au niveau des préférences, comme le souligne Schaeffer.

Dans le processus de troc qui consiste à rechercher une identité en échangeant des idées et des argumentations, la métamorphose des points de

---

<sup>694</sup> Ibid., p. 311.

vue singuliers peut en effet aboutir à l'émergence de ce qui est commun aux interlocuteurs.<sup>696</sup> Autrement dit, si, d'un côté, chercher des raisons à ce qui est pensé ou perçu peut permettre d'identifier sa position particulière, de l'autre, être à l'écoute des positions d'autrui, de celles qui sont différentes, voire opposées, peut également servir à faire ressortir l'identité commune des points de vue, surtout à un moment où ces positions sont occultées dans le champ culturel. C'est ainsi que les œuvres d'art et leurs valeurs, ce qui est au cœur de toute critique, peuvent entrer en discussion et, par conséquent, échapper à toute conception critique naïve croyant en l'universalité axiologique ou, pire, en une «sensibilité neutre»,<sup>697</sup> comme l'a fait, de l'avis de Kuspit, l'art moderniste.

Cependant, un point de cette proposition doit être examiné avec attention. Habermas a aussi insisté sur l'intercompréhension comme processus de persuasion réciproque, qui coordonne les actions des parties prenantes à travers une quête de raisons, et Rochlitz le suit dans cette idée. Ce paradigme s'éloigne de celui que proposent Adorno et Horkheimer, qui considèrent que les transactions intersubjectives ne peuvent être séparées de l'échange de biens de production, tandis que Habermas voit les transactions qui se déroulent à travers le médium de la valeur d'échange comme échappant à l'intersubjectivité, à l'intercompréhension langagière, pour se muer en quelque chose qui prend forme dans le monde objectif, en une pseudo-nature.

La question qui s'impose est donc de savoir de quelle manière cette activité véhiculée par les médias qu'est la critique d'art peut répondre aux principes idéaux de Habermas: de quelle manière peut émerger autour des

---

<sup>695</sup> Martin Seel, *L'art de diviser*, op. cit., p. 14.

<sup>696</sup> Cf. Georges-Hans Gadamer, *Vérité et méthode*, op. cit.

<sup>697</sup> Cf. Donald Kuspit, *The new subjectivism*, op. cit., p. 481.

œuvres d'art une intersubjectivité, qui soit à la fois interaction et intercompréhension, et qui puisse se soustraire au puissant contrôle médiatique et mercantiliste qui s'exerce sur elles et les discours qui les commentent, comme le soulignent Adorno et Horkheimer.

Si, comme le souligne Jimenez, la critique est gouvernée par les médias, il s'agit alors de réévaluer son travail dans ce cadre communicationnel. Si les médias opèrent à partir d'une action qui n'est jamais «neutre» ou «inoffensive», qui vise à étouffer les rapports de l'individu au réel, comment la proposition d'un débat intersubjectif peut-elle en effet trouver sa place?

Etant donné la soumission actuelle de la culture aux valeurs marchandes, il est facile pour la critique d'art de servir les intérêts institutionnels. Le consensus intersubjectif, dans ce domaine, court en effet le risque de favoriser un jeu médiatique fondé sur des principes mercantilistes.

Le concept de validité des œuvres d'art mérite donc d'être discuté. Si celles-ci n'existent qu'à travers une institutionnalisation placée sous le contrôle des médias, leur validité devient alors à son tour un fait institutionnel et médiatique. Il convient ici d'évoquer l'étude dans laquelle Georges Dickie<sup>698</sup> met en relief certaines données significatives concernant les conditions d'existence des œuvres dans «le monde de l'art», expression qu'il emprunte à Arthur Danto pour se référer à la vaste institution sociale dans laquelle les objets d'art trouvent leur place et où les médias divulguent librement des choix arbitraires procédant du pouvoir institutionnel. Les discours qui sont ainsi tenus sur l'art se montrent unidirectionnels et excluent toute remise en cause de la valeur de l'objet en question, faisant disparaître

---

<sup>698</sup> George Dickie, «Définir l'art», op. cit. pp. 9- 32.

toute argumentation critique à son sujet. Pour la critique, accepter la sujétion à de tels intérêts annule la capacité de combattre les errements de l'art et de la culture. Si, comme l'a souligné Jimenez, sa soumission aux manœuvres médiatiques explique aujourd'hui sa défaillance, reconquérir son rôle véritablement critique est devenu une exigence cruciale pour cette activité.

Dans ce contexte institutionnel et marchand, identifier la vraie valeur d'une œuvre ou d'un ensemble d'œuvres et la faire partager relève d'une tâche hardie et complexe, surtout en regard du bouleversement des conventions établies à propos de l'art contemporain. Comment rendre compte en effet de valeurs que le pluralisme croissant de l'art rend de moins en moins sûres? Les discuter semble en tout cas indispensable et si les affirmations irrévocables n'ont plus lieu d'être en la matière, la critique d'art se doit de faire preuve de discernement dans l'évaluation des multiples propositions esthétiques et artistiques actuelles.

Si la critique est une estimation particulière qui cherche à mettre en évidence différents angles de perception et des vertus qui méritent d'être analysées, elle ne saurait perdre de vue que cette estimation requiert une reconnaissance publique. Rochlitz écrit à ce propos:

«Il faut en effet que la qualification publique d'un objet comme œuvre puisse s'appuyer sur des raisons intersubjectivement acceptables. Reste à savoir si de telles raisons peuvent exister, autrement dit, s'il est possible de présenter des arguments en faveur de la qualité artistique.»<sup>699</sup>

Et c'est précisément cette légitimité d'ordre public qui se trouve sans fondement; elle s'éloigne, d'une part, de l'idéal d'intercompréhension avancé

---

<sup>699</sup> Rainer Rochlitz, «Le critiquable en esthétique», op. cit., p. 40.

par Habermas dans la sphère des valeurs et, d'autre part, du rejet qu'expriment Adorno et Horkheimer vis-à-vis de la médiation oppressive. Pour que la critique d'art retrouve sa fonction, tant discréditée aujourd'hui, plusieurs voies peuvent être explorées à la lumière des propositions des auteurs évoqués ici.

La grave crise que vit actuellement la critique d'art est surtout due au fait qu'elle a perdu sa faculté particulière et primordiale de critiquer. Cette faculté, note Marc Jimenez en se référant à Kant, est celle qui

«[...] donne pouvoir au sujet d'analyser les conditions qui déterminent notre connaissance et de s'immerger dans les méandres qui délimitent, de façon parfois incertaine et floue, le monde de la sensibilité et celui de l'entendement, la réalité empirique et le monde transcendantal.»<sup>700</sup>

Or, dans le monde contemporain, le sujet semble avoir presque oublié l'importance fondamentale de ce pouvoir. Il n'a plus la capacité d'analyser les conditions qui déterminent la connaissance de la réalité, une réalité à l'égard de laquelle il a perdu son identité, dont il n'a plus pleinement conscience et vit dissocié, immergé qu'il est dans des événements significatifs face auxquels il est devenu indifférent et par conséquent impuissant. Oubliant de s'interroger sur les évidences de cette réalité, il les vit tout simplement en cherchant à profiter des avantages qu'elles peuvent lui offrir, sans arriver à en discerner les fins et la nature. Et discerner, rappelle Dominique Chateau, c'est «avoir un concept clair des choses que l'on voit».<sup>701</sup>

Cet auteur considère que le sens critique recouvre deux aspects essentiels: d'un côté la capacité critique, qui permet de contrôler un fait ou une idée; de l'autre l'humeur critique, qui pousse à porter des jugements

---

<sup>700</sup> Marc Jimenez, *La critique*, op. cit., p. 17.



défavorables sur les choses et les êtres, à relever leurs imperfections, mais surtout à s'en méfier systématiquement. L'esprit critique relève de cette approche, et il ne peut, suivant Chateau, se refuser à porter des jugements de valeur. Or, ni le souci de contrôler des faits ni la méfiance à leur égard ne semblent vraiment concerner les individus aujourd'hui. Mais Chateau attribue aussi au sens critique une capacité positive à «orienter l'esprit», et l'esprit critique qui leur fait tant défaut actuellement, soit par manque d'un regard évolutif, soit par absence de doutes, est selon lui ce qui devrait transformer les domaines qu'il pénètre. Le discernement, ajoute-t-il, «reste l'indéracinable fondement de toute critique, aussi avancée soit-elle. Il n'est pas seulement l'enfance de l'art de la critique, il est pour ainsi dire son ange gardien.»<sup>702</sup> L'ambiguïté dont témoignent les discours relatifs à l'art et les démarches de l'art lui-même tient précisément à une profonde carence en cette faculté.

Dans ces conditions, il devient difficile pour la critique d'art de défendre un point de vue personnel face à la confusion existante quant à la pertinence des paramètres permettant d'évaluer les œuvres et face à l'oppression médiatique et institutionnelle. Un cheminement possible pour échapper à cette réalité consiste à fonder ce point de vue personnel sur un rapport étroit avec l'œuvre, c'est-à-dire à ne le considérer que comme *un* point de vue, *une* perspective qui ne serait plus soumise à une prescription, contrairement aux fondements de la critique moderniste, par exemple. L'expérience acquise par le contact direct avec les œuvres est indispensable à l'émergence de nouvelles voies d'analyse. Aujourd'hui, les œuvres d'art témoignent sans cesse de nouveaux enjeux et suscitent des révisions essentielles de leur examen. Dans ce sens, il semble nécessaire de stimuler la

---

<sup>701</sup> Dominique Chateau, «Le discernement», op. cit., pp. 7-16.

<sup>702</sup> Dominique Chateau, «Le discernement», op. cit., p. 8.

recherche de nouvelles façons de les percevoir, de discerner leurs prétentions et leur type de candidature au statut d'œuvres d'art. Il s'agit aussi de décrire l'atmosphère artistique qui les entoure, de reconstruire leur identité artistique, les conditions et les mobiles de leur entrée, réelle ou potentielle, dans le monde de l'art<sup>703</sup>. Un travail effectivement critique exige une laborieuse quête d'arguments visant à prendre position, une recherche des connexions politiques. Et pour retracer leur lieu d'existence et leur fonction en tant que pratiques culturelles dans leur articulation avec d'autres représentations psychosociales, il importe de lier entre elles ces pratiques à travers des discours critiques afin de les conduire à la *crise*, ainsi que pour les *transformer*<sup>704</sup>. C'est en adaptant cet angle de vue que Ronaldo Brito a le mieux abordé les problématiques soulevées dans cette étude.

Fonder le jugement esthétique seulement sur un goût subjectif ne paraît pas suffire pour résoudre la crise des valeurs et de leur légitimité, crise dans laquelle la critique d'art comme pratique culturelle se trouve impliquée directement. Pour sa part, Rochlitz associe la reconnaissance intersubjective de l'œuvre d'art à sa «réussite», terme général symbolisant selon lui les valeurs d'un art qui réexamine sans cesse ses conventions, et considère par ailleurs que la «valeur culturelle» dont parle Habermas ne suffit pas à légitimer une œuvre d'art<sup>705</sup>. Des critères plus spécifiquement artistiques sont à ses yeux nécessaires pour cerner l'authenticité de l'œuvre, même s'il estime que d'autres expressions qu'utilise le philosophe de Francfort, telles que «ouverture au monde» ou «horizons de sens», sont plus fécondes. L'évaluation d'une œuvre n'a en effet de sens que si elle envisage aussi la structure sociale

---

<sup>703</sup> Cf. à ce propos Arthur Danto, «Le monde de l'art», op. cit. p. 195.

<sup>704</sup> Cf. Hal Foster, *Recodificação*, op. cit., p. 19.

<sup>705</sup> Rainer Rochlitz, «Dans le flou artistique», op. cit. p. 213.

et historique du champ symbolique où celle-ci émerge et qu'elle extériorise. Rappelons ce que dit Bourdieu à ce propos:

«En réalité, comprendre la genèse sociale du champ littéraire, de la croyance qui le soutient, du jeu du langage qui s'y joue, des intérêts et des enjeux matériels ou symboliques qui s'y engendrent, ce n'est pas sacrifier au plaisir de réduire ou de détruire. [...] C'est tout simplement regarder les choses en face et voir comme elles sont.»<sup>706</sup>

Le travail critique ne peut donc éviter de considérer avec minutie le contexte de création des œuvres en regard de la trame historique. Cette conscience devient primordiale pour mettre en relief les conditions de la constitution de l'art dans le monde social. Bourdieu ajoute:

«De la même manière que les oppositions qui structurent la perception esthétique ne sont pas données a priori mais historiquement produites et reproduites et sont indissociables des conditions historiques de leur application [...], c'est de même un produit de toute l'histoire du champ qui doit être reproduit, par chaque consommateur potentiel de l'œuvre et par un apprentissage spécifique.»<sup>707</sup>

La position de Pierre Bourdieu semble essentielle. Selon cet auteur, le principe de la reconnaissance de l'existence de l'œuvre d'art dans ce qu'elle a d'historique, mais aussi de trans-historique, consiste à la traiter comme «un signe intentionnel hanté et réglé par quelque chose d'autre, dont elle est aussi

---

<sup>706</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, op. cit., p. 13.

<sup>707</sup> Pierre Bourdieu, *O poder simbólico*, Rio de Janeiro, Editora Bertrand Brasil S. A., 1989, p. 295. La traduction est de nous .

le symptôme»<sup>708</sup>. C'est cette compréhension qui peut selon lui contribuer à former «une vision plus vraie, et, en définitive, plus rassurante, parce que moins surhumaine sur l'art et sur sa propre réalité.»<sup>709</sup> Si l'examen de l'œuvre s'efforce de la replacer dans la structure du champ artistique et de son pouvoir et de considérer les relations entre les individus et les groupes placés à l'intérieur de ce champ, il pourra en effet proposer une perspective profitable et aider à dévoiler certains aspects des problématiques liées à l'œuvre, notamment la soumission de l'art et de ses discours à l'oppression médiatique, les conséquences de cette soumission dans le domaine du culturel et les connexions de celui-ci avec la structure institutionnelle.

L'intérêt primordial de la rationalité esthétique qu'évoquent Seel et Rochlitz vient de ce qu'elle récuse tout discours autoritaire, hermétique et naïf sur l'art. Si la discussion intersubjective repose sur l'idée de réussite ou d'échec des œuvres (au vu de leurs particularités ou prétentions), elle pourra rendre compte de leur réalité contextuelle. Une œuvre n'est réussie que si elle répond à ce que l'on attend d'elle, ce qui implique toujours qu'elle soit conforme à une règle établie, ou mieux, à un faisceau d'attentes. Jauss<sup>710</sup> a rappelé qu'en reconstituer l'horizon d'attente, c'est aussi la définir en tant qu'œuvre d'art, en fonction de la nature et de l'intensité de son effet sur un public donné — ce qui revient également à établir des paramètres de rationalité esthétique. En d'autres termes, c'est parce qu'un objet est apprécié d'un public appartenant à un certain statut social qu'il serait reconnu en tant

---

<sup>708</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, op. cit., p. 15.

<sup>709</sup> Ibid.

<sup>710</sup> Cf. Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. de Claude Maillard, Paris: Editions Gallimard, p; 58.

qu'œuvre d'art, comme l'a souligné Dominique Chateau<sup>711</sup> en inversant la proposition de George Dickie<sup>712</sup> (selon laquelle l'œuvre d'art candidate à l'appréciation dans un cadre préalablement constitué se définit par son lien institutionnel).

Il paraît ainsi essentiel pour tout travail critique de *saisir les valeurs marquantes qui composent la signification sociale et historique de l'œuvre, de la comprendre comme un symbole d'aspirations particulières s'inscrivant dans les circonstances qui l'ont engendrée. C'est à cette condition que deviennent pertinents l'examen de ce qui est présenté comme œuvre d'art et la notion de valeur ou de validité de celle-ci.*

Dans un ouvrage récent<sup>713</sup> où il souligne l'importance de l'approche sociologique de l'art en appuyant sa réflexion sur l'analyse que fait Bourdieu du champ artistique, Dominique Chateau considère qu'il est nécessaire de «rendre compte de l'idée qui recouvre l'activité des individus qui sont censément artistes dans le contexte où ils exercent cette vocation»<sup>714</sup>. Il ajoute que la définition de l'art, d'un point de vue spécialisé, commence par la critique de son concept et le discernement des limites sociales réelles dans lesquelles il a quelque chance de trouver sa définition<sup>715</sup>. Mais en même temps, bien que reconnaissant ici l'importance de la sociologie, il souligne la nécessité, capitale à ses yeux, de respecter la spécificité de l'objet artistique pour éviter le piège d'une approche réductrice, ainsi que l'utilité d'autres disciplines pour les besoins de l'analyse:

---

<sup>711</sup> Cf. Dominique Chateau, *L'art comme fait social total*, Paris, L'Harmattan, coll. «L'Art en Bref», 1998.

<sup>712</sup> Cf. George Dickie, «Définir l'art», op. cit.

<sup>713</sup> Dominique Chateau, *L'art comme fait social total*, op. cit.

<sup>714</sup> Ibid., p. 25.

<sup>715</sup> Ibid.

«D’abord, lorsque l’un des paramètres sociaux en vient à prendre trop d’importance, à dominer les autres, la totalité est mise en danger[...]. Il doit y avoir, en l’occurrence, un “savant” dosage entre le social où l’art fait fond et la forme spécifique de socialisation qu’il appelle.»<sup>716</sup>

Dans sa réflexion, Rochlitz demeure imprécis sur ce point, son examen de la critique esthétique et artistique manque de références claires au sujet du social. Remédier à ce manque pourrait contribuer à une vision moins idéaliste des différents niveaux contextuels de la production artistique.

Si toutes ces idées aident à appréhender de manière plus complète les œuvres, elles restent insuffisantes pour la proposition esquissée ici. Elles manquent de sens des distinctions quant à l’objet ou l’acte artistique lui-même en termes axiologiques. *Pour l’analyse, il convient en effet d’utiliser tous les éléments disponibles concernant les aspects internes et extérieurs aux œuvres et les liens existant entre eux.*

Ces aspects s’avèrent indispensables à la structuration du sens critique des perceptions et des analyses, tombé aujourd’hui dans l’oubli général. La culture et l’art contemporains ont besoin de voir l’esprit de quête et de questionnement ainsi aiguillonné.

Rosalind Krauss<sup>717</sup> note pour sa part que l’intérêt d’un texte critique réside presque exclusivement dans sa méthode. Elle va même plus loin, affirmant:

---

<sup>716</sup> Ibid., pp. 96 et 97.

<sup>717</sup> Cf. Rosalind Krauss, *L’originalité de l’avant-garde et d’autres mythes modernistes*, Paris, Editions Macula, 1993, op. cit., p.7.

«Une lecture sérieuse de textes critiques ne s'intéresse pas aux jugements de valeur qui sont prononcés — “ceci est réussi, important”, “ceci est mauvais, trivial” —, mais [...] au contraire, c'est à partir de la forme de ses arguments que l'activité critique exige d'être comprise, à partir de la manière dont sa méthode, en construisant l'objet sur lequel s'exerce son activité, fait apparaître les choix qui précèdent et prédéterminent tout acte de jugement.»<sup>718</sup>

Le raisonnement de Krauss touche en plusieurs points à la problématique centrale de cette recherche. Tout d'abord, son intérêt pour la méthode apparaît ici crucial, car il renvoie au souci de comprendre le cheminement de l'exercice de la critique d'art, qui peut être effectivement compris à partir de la structuration de ses arguments. L'affirmation de cet auteur selon laquelle c'est dans la constitution de l'argumentation critique que cette activité construit l'objet sur lequel elle s'exerce, qu'elle fait apparaître les choix antérieurs prédéterminant tout acte de jugement, est ici essentielle. Mais si le texte critique parvient si peu à s'intéresser aux jugements de valeur portés sur les œuvres, précise Krauss, ceux-ci apparaissent cependant à travers les options qui fondent l'activité critique. L'explicitation de ces valeurs ne saurait se soustraire à l'analyse. C'est principalement sur ce point que notre proposition s'établit. Si la méthode est primordiale pour la critique contemporaine, *son contenu l'est également en tant que quête de fondements résultant d'une habile confrontation avec l'expérience des œuvres*. Comme le soutient Krauss, les œuvres d'art engendrent toujours un sens, qui relève des valeurs provenant d'un prisme contextuel. De ce point de vue, on ne peut laisser de côté la conjoncture historique dans laquelle cette quête a lieu, et les

---

<sup>718</sup> Ibid.

plus récentes réflexions de Dominique Chateau apportent ici des éléments essentiels. Lorsqu'il parle de «modèle général du fait social total», il entend par «modèle général» ce qui peut être appliqué à d'autres faits sociaux qu'à l'art, et par «fait total» ce qui décrit le double phénomène, objectif d'un côté, de totalisation des paramètres sociaux vis-à-vis d'un ordre social déterminé, et, subjectif de l'autre, d'intériorisation de cet ordre en tant que totalité. Et l'un des aspects les plus importants de la présente proposition est précisément la prise en compte du cadre historique auquel toute analyse doit se rapporter. Toutefois, cela ne saurait faire oublier l'importance des *références objectives de la réalité conjoncturelle dans laquelle les phénomènes artistiques se composent et existent, et surtout des aspects se référant à l'intériorisation des paramètres historiques, qui doivent être observés à travers leur extériorisation; autrement dit, pour reprendre les termes de Chateau, l'importance de «la forme spécifique de socialisation que l'art appelle»*<sup>719</sup>. C'est sous cet aspect que la perception des différents contextes peut s'avérer fertile: à travers l'étude des œuvres, aussi bien de la constitution de leur champ symbolique, comme l'a suggéré Bourdieu, que de la forme de socialisation que l'art convoque dans ce champ, à travers l'intériorisation des éléments historiques environnants. Ces approches, ainsi que celle de Rosalind Krauss, constituent des contributions capitales pour éclairer la proposition qui s'ébauche ici.

Si, dans le circuit artistique contemporain, la valeur des œuvres est un sujet de plus en plus controversé, elle se voit par ailleurs soumise à la domination des valeurs marchandes que véhiculent massivement les médias. S'il est vital pour la critique d'art de faire l'expérience des œuvres sous l'optique de leur structuration historique, elle paraît aujourd'hui écrasée sous

---

<sup>719</sup> Cf. Dominique Chateau, *L'art comme fait social*, op. cit., p. 97. C'est nous qui soulignons.



le poids d'une action médiatique qui élimine les rapports de l'individu avec la réalité, mais cette optique se montre absolument nécessaire pour rétablir le lien entre la critique et son objet.

Le contact direct avec l'oeuvre d'art, l'analyse du monde de l'art auquel elle appartient, la considération des valeurs de son horizon contextuel et la recherche de leurs fondements sont donc indispensables au renouvellement de la tâche de critique. Mais ces aspects ne sauraient se suffire à eux-mêmes, s'ils peuvent enrichir cette tâche, ils doivent aussi être éprouvés par un sens critique aigu, par «l'esprit positif du sens critique» dont parle Chateau: ce qui s'attache à transformer les domaines qu'il pénètre. Loin de se cantonner dans l'acceptation passive et neutre de ce qui est perçu, rappelle ce philosophe à propos de la capacité critique telle que l'a définie Aristote, il s'agit d'une opération qui repose sur le souci «d'examiner toutes les choses qui tombent à la portée de l'esprit, de se faire une conception d'elles et de les séparer, les discerner les unes des autres».<sup>720</sup>

Ce qui fait défaut aux approches de l'art aujourd'hui concerne précisément la reconnaissance des objets, leur appréhension critique et leur validation. Et la critique esthétique, dont la tâche est d'évaluer la critique d'art, d'identifier ses défauts et qualités, d'estimer sa pertinence, fait partie d'un travail de reconstruction d'un cadre idéal susceptible de permettre d'effectuer «les critiques des critiques»<sup>721</sup>. L'esthétique, note Rochlitz, a pour fonction de s'interroger sur la pertinence des concepts au moyen desquels nous abordons les phénomènes esthétiques et artistiques,<sup>722</sup> soulignant que «la théorie esthétique a une fonction régulatrice pour les relations effectivement

---

<sup>720</sup> Dominique Chateau, «Le discernement...», op. cit., p. 11.

<sup>721</sup> Ces références font partie des annotations enregistrées dans le Séminaire «L'esthétique et la critique», de Rainer Rochlitz, dans la séance du 12 juin 1998, à L'Ecole Alsacienne, à Paris.

<sup>722</sup> Rainer Rochlitz, «Le critiquable en esthétique», op. cit., p. 33.

engagées avec les œuvres»<sup>723</sup>. C'est notamment cette dernière fonction qui différencie l'esthétique de la critique d'art, qui, il faut y insister, s'attache à présenter un point de vue singulier sur les œuvres sans assumer de rôle général de prescription, ni spécifique d'interrogation des concepts ancrés dans les phénomènes artistiques. *Si la critique d'art a néanmoins pour tâche de discerner la valeur des œuvres, d'analyser leur réussite artistique au regard de leurs prétentions, cela en gardant toujours à l'esprit leur ancrage contextuel et historique*, il lui est devenu indispensable de s'appuyer par ailleurs sur un travail esthétique afin de s'opposer à l'arbitraire des évaluations privées et des préférences personnelles.

Ce n'est qu'avec le soutien des théories esthétiques contemporaines que pourront être bousculées les «vérités évidentes» ou orientées les pensées égarées. En effet, décrire la «qualité» des œuvres d'art de façon neutre est désormais inconciliable avec leur prétention à l'existence en tant que telles et la critique relève du partage et de la légitimation intersubjective de valeurs. Dans ce sens, les théories communicationnelles visent à empêcher la critique d'art de rester confinée dans le cadre des choix particuliers et arbitraires. C'est ce qui fait dire à Rochlitz:

«N'est pertinente qu'une description qui saisit l'œuvre d'art sous l'angle de l'une de ses *cohérences esthétiques démontrables*, et qui cherche donc à appréhender son niveau d'achèvement, ses enjeux, sa valeur d'actualité pour l'expérience esthétique; bref, qui donne des raisons justifiant la prétention contenue dans le jugement appréciatif»<sup>724</sup>.

---

<sup>723</sup> Ibid., p. 43.

<sup>724</sup> Rainer Rochlitz, «Religion de l'art et théorie esthétique en Allemagne», op. cit., p. 211. C'est nous soulignons.

Il ressort ainsi que saisir la «beauté», la «qualité», la réussite en tant que propriétés d'un objet (ou d'un acte) exige que l'évaluation du caractère artistique de cet objet (ou acte) puisse s'appuyer sur des raisons intersubjectivement acceptables au lieu de s'en tenir à un jugement fondé par des réactions exclusivement individuelles.

Pourtant, souligne encore Rochlitz, les nombreux débats qui ont jalonné l'histoire ont toujours fini par imposer des courants et des tendances, de même qu'un ensemble de valeurs, et ont abouti en général à des appréciations peu pertinentes.<sup>725</sup>

Si la critique a régulièrement contribué à diffuser des points de vue non argumentés, les débats esthétiques ne sont en général pas parvenus à faire se confronter les différentes positions relatives aux œuvres. La conduite interrogative et argumentative, quant à elle, se propose de discuter et de confronter entre elles ces divergences, son but étant d'aboutir à l'approfondissement de la vision critique. Les débats qui ne visent pas l'échange et la controverse entre des positions distinctes demeurent unidirectionnels et des exercices purement littéraires ou rhétoriques, voire monologiques.

La critique esthétique relative aux œuvres, souligne Rochlitz, doit être «recherche d'une pertinence, toujours ouverte à la réévaluation.»<sup>726</sup> La pensée doit selon lui réguler l'évaluation des œuvres, c'est-à-dire le fondement normatif de leur pertinence. Néanmoins, la révision de ces règles, normes et paramètres, si elle se fonde sur des raisons élaborées, peut rendre cette prétention régulatrice moins rigide. Et l'auteur soulève un point important quand il dit que «si l'intérêt pour les qualités artistiques, leur reconnaissance et

---

<sup>725</sup> Cf. Rainer Rochlitz, «Le critiquable en esthétique», op. cit., p. 42.

leur appréciation critique est la principale raison d'être des œuvres, il existe un rapport étroit entre la théorie esthétique et la critique des œuvres de chaque art»<sup>727</sup>. Ce point nous ramène aux suggestions avancées dans cette recherche: dès lors que le critique d'art prétend élaborer des distinctions autour des œuvres à partir de leurs valeurs et, en même temps, constate l'absence de tout fondement pour ces mêmes valeurs, on peut se demander comment le point de vue singulier de ses analyses pourra être défendu dans un domaine public qui exige leur légitimité. Peut-on éviter des analyses structurées seulement par des choix arbitraires? De quelle manière justifier les positions ainsi prises? Et au nom de quoi?

Face à l'obscurité que la critique d'art est en train de traverser et qui dénonce son inefficacité, il importe d'insister sur cette nouvelle tâche: en assumant un parti pris à l'égard d'une œuvre, partial et justifié, son interprétation doit soulever des questions autour de ses valeurs et ses significations dans sa tessiture historique et contextuelle, avec la possibilité de déboucher sur un débat public. *L'exercice de la critique devrait viser en effet à soulever des doutes et à provoquer un véritable échange à partir des choix qu'elle fait.* Il est indispensable qu'elle identifie les problématiques axiologiques des œuvres qu'elle interprète et les mette en question à travers une discussion argumentée. Aristote notait à ce propos que «tout le monde, dans une certaine mesure, essaie de combattre et de soutenir une raison, de défendre, d'accuser»<sup>728</sup>. Dans ce sens, il est urgent d'examiner la manifestation du «n'importe quoi» de l'art contemporain, de discuter sa signification et de mettre au jour la raison d'être des œuvres. C'est l'unique

---

<sup>726</sup> Ibid., p. 43.

<sup>727</sup> Ibid.

<sup>728</sup> Cf. Aristote, *Rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche, Classiques de la philosophie, La Librairie Générale Française, 1991, p. 75.

voie vraiment capable de réhabiliter l'attitude critique et de pousser à fond l'examen des œuvres d'art et de leurs valeurs artistiques. «Parce qu'il y a interrogation potentielle, il y a débat, donc, argumentation»,<sup>729</sup> écrit Meyer. Dans le champ de l'art, les certitudes sont en ce moment ébranlées, et le rôle du critique d'art, de ce «spécialiste» qui n'accomplit qu'un travail de médiation en faveur du circuit marchand et institutionnel, doit être repensé, et les frontières de son travail redélimitées. Si, comme le rappelle Cauquelin, après avoir affirmé son autonomie à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, il a essayé, au-delà de ses visées marchandes, de théoriser autour de nouvelles formes plastiques, devenant un genre à part entière, suivant de près ses artistes et ses groupes de prédilection, tissant un lien entre le monde de l'art et le monde des amateurs,<sup>730</sup> sa spécificité critique a ensuite disparu avec la montée en puissance des médias, établissant un rapport étroit entre consommation et communication médiatique. Elle a alors subi «l'effet réseau», par lequel «le tissu d'intermédiaires entre l'artiste et le public se compliquait [...], s'épaississait en quelque sorte, jusqu'à devenir opaque aux artistes et au public.»<sup>731</sup>

Cette activité doit donc retrouver sa spécificité critique si elle veut assumer sa fonction symbolique essentielle: se reporter aux œuvres d'art en mettant en lumière l'intériorisation des relations sociales complexes où elles se manifestent tout en reconnaissant les formes spécifiques de l'engagement social qu'elles appellent. En ce sens ce sont les enjeux des œuvres qu'il

---

<sup>729</sup> Michel Meyer, *De la problématique. Philosophie, science et langage*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1986.

<sup>730</sup> Cf. Anne Cauquelin, *L'art contemporain...*, op. cit., pp. 28 et 29.

<sup>731</sup> Ibid., p.47.

convient d'examiner, la neutralité axiologique procédant, souligne Rochlitz, d'un «esthétisme de la consommation.»<sup>732</sup>

Lorsqu'on interroge les œuvres d'art dans la perspective d'un débat, intervient une rationalité esthétique faisant appel à l'argumentation, qui est inhérente à l'exercice critique. L'argumentation détermine leur signification, puisque celle-ci découle d'une réponse argumentée aux interrogations qu'elles suscitent.

Les arguments justificatifs ont, de ce point de vue, une fonction primordiale. Comme le dit Toulmin, ils sont «destinés à soutenir des assertions»<sup>733</sup>. Ce qui importe à ses yeux, ce sont les structures que l'on peut s'attendre à les voir présenter, la valeur à laquelle ils peuvent prétendre et les différentes manières dont nous pouvons les classer, les évaluer et les critiquer<sup>734</sup>. On sait les objections qu'a émises Schaeffer face à cette idée<sup>735</sup>, à savoir la nécessité d'être disponible subjectivement aux objets esthétiques, du relativisme des jugements esthétiques et, également, d'établir des rapports entre les composantes sémantiques descriptives et appréciatives de ces objets. Mais si ce sont là des éléments à considérer, ils ne sauraient pour autant affaiblir la proposition. Ils contribuent, tout au contraire, à stimuler le débat et la prise en compte de la pluralité subjective de l'appréciation esthétique en structurant les arguments critiques à examiner.

Les aspects méthodologiques de la présente proposition font partie d'une quête visant à mettre en question les problématiques du champ de la

---

<sup>732</sup> Cf. Rainer Rochlitz, «Le critiquable en esthétique», op. cit., p. 44.

<sup>733</sup> Stephen Toulmin, *Les usages de l'argumentation*, trad. de Philippe De Brabanter, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 14.

<sup>734</sup> Ibid.

<sup>735</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, Paris, Editions Gallimard, 1996, p. 221, sqq.

critique. Ils sont en effet trop souvent confondus, en raison d'analyses superficielles, avec les démarches relevant du simple travail rhétorique. La méthode proposée dans le cadre de cette recherche est guidée par le modèle d'analyse de Socrate. Elle vise la constitution de l'argument critique. De plus, elle est une manière de structurer les considérations sur l'art contemporain à partir des paramètres critiques actuels, et, souligne Rochlitz, «les paramètres auxquels obéit tout jugement argumenté sont conçus en fonction d'un partage possible et même nécessaire.»<sup>736</sup> C'est en cela que réside l'utilité du questionnement en tant que moyen d'engendrer la confrontation des idées et des perceptions qui, pour reprendre l'expression de Meyer, composent «le tissu des jugements»<sup>737</sup>. *Il est nécessaire de comprendre la critique comme une activité de mise en doute et de contestation des convictions existantes à partir d'un jugement défini.* C'est par la contestation ou l'acceptation de ce qui se présente en tant qu'œuvres d'art contemporaines que pourront être recherchés de nouveaux paramètres d'analyse, la finalité principale de cette méthode étant le partage intersubjectif des points de vue critiques. L'intercompréhension telle que la conçoit Habermas, celle qui s'ancre dans le langage, vise en effet à instaurer des rapports au monde pouvant permettre une vraie communication entre locuteurs. C'est dans cet accord que se fonde la validation des discours, un accord devenu aujourd'hui indispensable pour la critique d'art, dans la mesure même où les siens ont perdu leurs fondements. C'est grâce à la confrontations des diverses positions que le champ de l'analyse pourra s'enrichir et se reconstruire.

Mais en même temps, il faut garder à l'esprit une problématique capitale: le rôle des médias dans le champ de la culture contemporaine, en tant

---

<sup>736</sup> Rainer Rochlitz, «L'esthétique et l'artistique», *Revue Internationale de Philosophie*, n. 4, décembre 1996, p. 657.

<sup>737</sup> Cf. Michel Meyer, *De la problématologie...*, op. cit., p. 107.

que «distributeurs d'information, de culture ou d'entretiens»<sup>738</sup>, pour reprendre les termes de Vattimo, et comme producteurs d'un consensus, instaurant et amplifiant un langage commun au sein du social. Mais il ne s'agit pas ici du consensus mentionné par Habermas ou Rochlitz, c'est-à-dire de l'intercompréhension ou de la reconstruction du champ de la critique. Il s'agit plutôt d'un consensus autour du culturel tel que l'évoque Jimenez, ou, comme l'exprime Vattimo, d'un langage mis au service des masses et non fait pour la masse; l'un consensus prédéterminé, donc, où la consommation immédiate des œuvres, que Vattimo qualifie de «gastronomique»<sup>739</sup> et Jimenez de «boulimique»<sup>740</sup>, constitue la marque essentielle du manque de discernement critique que dissémine l'oppression médiatique, dans laquelle elles sont «avalées» par une réception apathique.

Ainsi, le débat sur la valeur des œuvres contemporaines ne peut se restreindre à une simple méthode. Son but est de confronter des approches qui relèvent de problématiques différentes, de rechercher la vérité des œuvres, de cerner leur caractère utopique et leur fonction sociale critique, et notamment, comme le suggère Bouvier, de quérir l'origine contextuelle de leurs valeurs<sup>741</sup>, ou encore, comme le souligne Vattimo, de mettre en cause les notions «positives», symétriques de la mort de l'art<sup>742</sup>. Notons ce que dit ce dernier à ce propos:

---

<sup>738</sup> Gianni Vattimo, *La fin de la modernité. Nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne*, trad. de Charles Alunni, Paris, Editions du Seuil, Coll. Ordre Philosophique, 1987, p. 59.

<sup>739</sup> Ibid., p. 60.

<sup>740</sup> Marc Jimenez, *La critique...*, op. cit., p. 12.

<sup>741</sup> Alban Bouvier, «Argumentation et évaluation esthétiques du point de vue d'une sociologie cognitive», in: Sylvie Mesure (dir.), *La rationalité des valeurs*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, pp. 313-333.

<sup>742</sup> Cf. Gianni Vattimo, *La fin de la modernité*, op. cit., p. 63. Vattimo associe ce type de notions aux sciences humaines, telles la sémiologie, la psychologie, l'anthropologie et la sociologie.



«L'œuvre d'art détient une fonction de fondation et de constitution des traits qui définissent un monde historique. Un monde historique, une société ou un groupe social reconnaissent les traits constitutifs de leur propre expérience du monde — par exemple, les critères secrets de distinction entre le vrai ou le faux, le bien et le mal, etc. — dans l'œuvre d'art.»<sup>743</sup>

De ce point de vue, les échanges d'idées sur les œuvres d'art doivent se fonder sur la reconstruction des traits de leur existence historique. Sans cette distinction que mentionne Gianni Vattimo, leurs attributs axiologiques ne pourront être ni discernés, ni justifiés. Il s'agit ici de distinguer et discuter les concepts de «valeurs d'usage», «valeurs d'échange», «valeurs esthétiques» et «valeurs artistiques», en établissant des rapports et des différenciations entre eux et en les liant à de nouvelles interprétations possibles, qui pourront à leur tour produire une nouvelle conception de l'art.

C'est à cette condition que les discours tenus sur l'art seront à même de dénoncer l'étouffement des identités par l'autorité médiatique: que l'argumentation critique pourra mettre au jour les rapports entre sa qualité esthétique et sa pertinence politique. Le débat doit ainsi s'attacher aux notions d'art, d'œuvre, d'artiste, d'identité et de communauté en exposant les nouvelles problématiques qui caractérisent l'univers des œuvres contemporaines, à la fois celles qui développent et celles qui réfutent les différentes visions qui en sont données. Le travail de critique doit consister à réviser et recentrer les discussions pour pouvoir s'exercer dans des conditions plus adéquates à l'innovation en termes de spécificité de son champ.

Le principe majeur d'une telle démarche est le refus radical de considérer comme critique réelle la célébration, la simple information

---

<sup>743</sup> Ibid., p.65.

massive, la description neutre ou le recours à des choix arbitraires. Une critique efficace est celle qui répond à sa nature véritable et à son authentique destin: nourrir les doutes autour de son objet et approfondir son examen grâce à un esprit investigateur, pour atteindre à de nouveaux paradigmes permettant de comprendre l'art d'aujourd'hui. Et dans cette perspective, les lieux où la critique se diffuse doivent être également soumis à l'examen.

## II. Les lieux de la critique

*«Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre les personnes, médiatisé par des images.»<sup>744</sup>*

Guy Debord

«Le mode d'exposition est déjà un discours implicite, une rhétorique bien datée de la simulation et de la présence de l'objet en tant qu'objet», souligne Jean-François Groulier<sup>745</sup>. Cette remarque est applicable à tous les «lieux» où l'activité critique est exercée et peut exposer sa propre structure, sa spécificité et même sa proposition de base. Ces lieux sont ici considérés comme les moyens par lesquels la critique est véhiculée, et ils revêtent une importance toute particulière pour l'expression de perspectives telles que celles qui sont ouvertes dans cette réflexion.

Hegel a souligné que l'œuvre d'art sollicite notre jugement. Ce rapport à l'œuvre peut induire plusieurs types de conduite, dont les unes se rangent du côté de la médiation, et c'est là que se situe le travail de la critique d'art, et les autres du côté de la réception en général. C'est en ce sens que le travail

---

<sup>744</sup> Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Editions Gallimard, 1992, p. 16.

<sup>745</sup> Jean-François Groulier, «La critique en procès», op. cit., p. 13.

intermédiaire entre le moment originaire de la poïétique<sup>746</sup> et celui de la transmission de l'œuvre au public prend toute son importance, en raison des diverses voies qu'il pourra emprunter, de la variété des contextes et de la richesse de ses fondements.

La trajectoire de la critique d'art débute avec les textes de valeur éducative de Diderot à propos des Salons.<sup>747</sup> Au XX<sup>ème</sup> siècle, on trouve des critiques et des philosophes qui ont récusé cette vocation pédagogique. C'est le cas notamment de Benjamin, qui s'est opposé au manque de parti pris et à l'absence d'engagement qui caractérisent la critique contemporaine, où prédomine la matière neutre et superficielle à propos de laquelle Groulier écrit: «Le règne presque exclusif du discours de légitimation de toute production, de la disparition de ce qui a valeur d'événement, appartient au temps sans âge du commentaire.»<sup>748</sup> C'est sous ce règne qu'est placé l'espace artistique d'aujourd'hui, sous celui surtout des grandes expositions et de tous les supports qui leur font écho: catalogues<sup>749</sup>, livres d'art, audiovisuel, conférences, visites guidées, entretiens, articles et images publiés dans les revues spécialisées, notices dans la presse généraliste.

Les dispositifs matériels qui soutiennent les expositions favorisent en général une réception facile, homogène et passive; elles cherchent à satisfaire chez le public le désir «d'apprendre» quelque chose. Bernadete

---

<sup>746</sup> Cf. à ce propos René Passeron, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Editions Klincksieck, 1989. Dans cet ouvrage, Passeron situe la «poïétique» comme le moment de l'instauration de l'œuvre.

<sup>747</sup> Selon Else Marie Bukdahl, ces écrits n'étaient pas imprimés et les salonniers qui y collaboraient n'avaient pas à tenir compte de l'avis de l'Académie ou des autorités laïques et religieuses de l'époque. In: «Diderot, son indépendance par rapport aux salonniers de son temps», op. cit.

<sup>748</sup> Jean-François Groulier, «La critique en procès», op. cit., p. 21.

<sup>749</sup> Le phénomène des catalogues a débuté avec les expositions universelles du XIX<sup>ème</sup> siècle. Cf. à ce propos Siegrified Gohr, «Stratégie du catalogue et signatures artistiques», *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n. 56 / 57, été-automne 1996, pp. 59-69.

Dufrêne a souligné à cet égard que les expositions contemporaines «retiennent l'intérêt du public surtout parce qu'elles exploitent une structure d'accueil qui rend possible une nouvelle forme de médiatisation, de communication par l'exposition.»<sup>750</sup>

Cette conception de la médiatisation des œuvres d'art a vu le jour vers la fin des années 70, quand Puntus Hulten a proposé au Musée Guggenheim un modèle d'échanges internationaux fondé sur le concept «Paris-New York» et sa valeur d'événement. Il a ainsi conçu le musée comme un moyen d'information et de communication, comme lieu de rencontre,<sup>751</sup> sa visée pédagogique étant dès lors d'informer sur l'art un public plus vaste. La rupture qui s'est opérée entre ce dernier et l'art contemporain en raison de ses difficultés à accompagner en profondeur les changements artistiques a été masquée par cette manifestation de masse, «comme s'il continuait à être un autour de la belle vie»<sup>752</sup>. Mais les desseins de la médiation marchande et institutionnelle de l'art transparaissent à travers la structure des lieux de sa manifestation publique, et les expositions et leurs supports (tels les catalogues et les conférences) sont une illustration de cette médiation, dans laquelle, souligne Hegewisch, «il est rare que des positions artistiques soient remises en cause.»<sup>753</sup>

---

<sup>750</sup> Bernadete Dufrêne, «La série des expositions internationales du Centre Georges Pompidou: pour un nouveau modèle», *Publics & Musées*, n. 8, juillet - décembre 1995, p. 77.

<sup>751</sup> Ibid.

<sup>752</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention*, op. cit., p. 12.

<sup>753</sup> Katharina Hegewisch, «Un médium à la recherche de sa forme, les expositions et leurs déterminations», *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Editions du Regard, 1998, p. 16.

Pour Rainer Rochlitz, la critique doit au contraire «prendre parti, il lui faut faire des choix qui ne sont pas axiologiquement neutres»<sup>754</sup>, et Benjamin l'envisage lui aussi comme «une affaire de point de vue».<sup>755</sup>

En tant qu'espaces d'exposition publique de choix et de prises de position, les lieux où la critique est pratiquée méritent donc d'être pensés par rapport à sa nature. Les informations qui sont données sur les œuvres tiennent aussi à la manière dont elles s'articulent avec le public. Mais les enjeux mis en évidence autour des œuvres d'art peuvent aussi être soumis à la discussion: on ne saurait perdre de vue qu'elles sont des structures symboliques qui prétendent à une validité susceptible d'être reconnue à travers la médiation de la critique. En même temps, si celle-ci ne peut juger pour autrui, on peut reconnaître aussi que les valeurs des œuvres résultent d'une estimation intersubjective et portent sur des propriétés qui s'ouvrent aux expériences communicables. Et c'est là, dans l'échange de telles expériences à travers le dialogue et la discussion de positions, que se profile une voie possible pour la critique contemporaine si elle veut renoncer à la soumission au pouvoir institutionnel et au consensus de la célébration. Martin Seel note à ce sujet que dans le contexte actuel l'exercice de la raison doit être compris comme un ensemble et une interrelation pratique de formes d'intercompréhension différenciées<sup>756</sup>.

Cette vision de la critique est essentielle: elle doit être le creuset des fondements des lieux où la critique prend place et où les œuvres d'art circulent. Il convient d'examiner la conception qui fonde la pratique, et Seel ajoute que «l'exigence d'une fondation possible, avoir des raisons, en chercher

---

<sup>754</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention*, op. cit., p. 71. C'est nous qui soulignons.

<sup>755</sup> Walter Benjamin, *Sens Unique*, op.cit., p. 205. C'est nous qui soulignons.

<sup>756</sup> Cf. Martin Seel, *L'art de diviser...*, op. cit., p. 10.

et en donner est un processus de clarification et d'éclaircissement qui est toujours situé dans le champ des interrelations d'une pratique vécue spécifique»<sup>757</sup>.

On ne trouve aujourd'hui que peu de véhicules de la critique qui exposent précisément les orientations assumées, les fondements des propositions et les conditions d'analyse. Il semble qu'on ait oublié que des confrontations peuvent encore avoir lieu autour des œuvres, et même qu'elles ne soient pas souhaitées. Benjamin Buchloh fait ainsi remarquer qu'un véhicule comme la revue *Artforum*, «[...] où le débat culturel, le débat théorique, le débat sur la production contemporaine ont été développés, car la revue fonctionnait comme un engagement parallèle à la production contemporaine.[...] Il y a plutôt un modèle qui est devenu un modèle général que l'on appelle en américain "infountainment".»<sup>758</sup> L'auteur a voulu montrer que ce lieu de critique s'est transformé en un espace d'informations spéculatives tourné vers le marché de l'art, la publicité et le renouvellement incessant des pratiques culturelles, son souci initial de promouvoir un vrai débat culturel ayant été remplacé par d'autres finalités sociales.

Qu'il s'agisse des expositions, des livres, des catalogues ou d'autres encore, toutes les formes de médiation sont confrontées à l'alternative suivante: un examen critique de l'art ou, au contraire, reproduire les intentions politiques de domination qui sont à la base d'une certaine appréhension de l'art. Il est important de préciser ici qu'une exposition n'est jamais une critique, même si divers critiques d'art brésiliens<sup>759</sup> considèrent aujourd'hui que leur travail peut se confondre avec celui des commissaires. Même si elle

---

<sup>757</sup> Ibid., p. 11.

<sup>758</sup> Benjamin Buchloh, extraits de débats, in: Laurence Dorléac et al., (dir.), *Où va l'histoire de l'art contemporain?*, op. cit., p. 488.

<sup>759</sup> Cf. les entretiens effectués au Brésil pour cette recherche.

exige des connaissances sur l'art, l'exposition relève d'une activité d'une autre nature, plus technique. S'il ne fait pas de doute qu'elle a la capacité de stimuler une appréhension critique de l'art, elle peut aussi n'éveiller autour des œuvres qu'un regard superficiel en les présentant de manière à encourager leur culte. S'il lui est loisible de proposer différentes manières de regarder l'art, la critique, pour sa part, est une activité qui, loin de viser les performances pratiques, se doit d'établir des analyses à propos de l'objet artistique, d'en saisir les nuances et de mettre en question ces appréciations dans un réseau dialogique, en explicitant cette appréhension à travers des arguments favorables ou opposés à cet objet. Cependant, étant donné les difficultés que rencontre actuellement l'activité critique pour justifier ses positions, les expositions pourraient être vues comme un moyen effectif de substitution de celle-ci et un outil efficace pour pallier le problème. Il est clair que, dans le cadre d'une exposition, choisir les artistes à exposer, programmer les événements, proposer de nouveaux regards ou encore suggérer d'autres possibilités de concevoir l'art peut également procéder d'une attitude critique<sup>760</sup>. Exposer des œuvres peut aussi promouvoir la discussion, surtout s'agissant de l'art contemporain, et stimuler les approches critiques, mais cela ne saurait pour autant relever de la critique d'art - de celle qui se structure autour de la production d'un discours et fait se confronter des avis divers.

---

<sup>760</sup> Rappelons à titre d'exemple l'exposition «L'Empreinte», réalisée en 1997 à Paris à la suite d'une recherche développée dans le cadre universitaire par Georges Didi-Huberman autour des problématiques de l'art et de l'engendrement des formes. A partir de quêtes théoriques à propos de l'empreinte comme "préhistoire de l'image", Didi-Huberman s'est attaché à l'identité de l'art, (à travers la confrontation des expériences fondatrices des images), mais surtout à la manière de le comprendre dans son historicité. Par une autre voie théorique, il a proposé de dissocier l'image du sens trivial (imagerie, iconographie...) de tous les sens qui veulent ignorer son histoire conceptuelle, suggérant un nouveau **paradigme** de coexistence du domaine de l'histoire de l'art, conçu académiquement, et d'un travail de quête critique visant de nouveaux modèles de conception des œuvres et pour leur réception au cœur de la communauté.



En effet, souligne Frank Sibley, «quand nous parlons d'une œuvre d'art, nous nous intéressons à ses traits individuels et spécifiques»<sup>761</sup>. Prendre position implique pour le critique appréhender ses aspects les plus éminents et les transposer au plan de la communication, car l'art est une institution de statut public. Comme le dit Rochlitz, il faut donc «au moins montrer une tension entre les différentes appréhensions subjectives et l'argumentation experte de la critique qui privilégie certaines de ces appréhensions en raison de leur pertinence»<sup>762</sup>. Et l'«idée de raison» dont parle Seel renvoie à un mode d'échanges «proposant des rectifications de la pratique des sujets qui participent à ce processus de négation et d'acceptation»<sup>763</sup>. Dans cette optique, la critique se présente comme une activité se situant dans le registre du langage, puisque, comme Habermas l'a précisé, «l'intercompréhension (Verständigung) est inhérente au langage humain comme son telos»<sup>764</sup>.

Tout discours qui accompagne une œuvre doit donc convoquer des réponses, inciter aux répliques. «La richesse de la vie culturelle naît de la confrontation de positions»<sup>765</sup>, affirme Roberto Schwarz en soulignant la faiblesse de celle-ci au Brésil. Qu'il s'agisse du rapport réciproque auquel Gadamer<sup>766</sup> se réfère, de la capacité à écouter l'autre, ou encore de la dimension intertextuelle qu'évoque Todorov<sup>767</sup> c'est là une caractéristique qui devrait participer des lieux de la critique. Les supports et activités qui entourent toute exposition doivent se prolonger mutuellement, prévoir des interrelations en chaînes, bref, être conçus comme des lieux de quêtes

---

<sup>761</sup> Frank Sibley, «Concepts esthétiques», op. cit.

<sup>762</sup> Rainer Rochlitz, «Le critiquable en esthétique», op. cit..

<sup>763</sup> Martin Seel, *L'art de diviser*, op. cit., p. 19.

<sup>764</sup> Jürgen Habermas, *Théorie de l'agir communicationnel*, op. cit., p. 297.

<sup>765</sup> Roberto Schwarz, *Que horas são?*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 85.

<sup>766</sup> Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, op. cit.

continuelles, ouverts à la recherche et aux réponses. Si le livre ou catalogue est adapté à ce type de démarche selon les différents besoins, il convient, rappelle Poinot, que son contenu intellectuel ne dépende pas des conditions de sa publication, qui, elle, relève de l'industrie culturelle<sup>768</sup>. Il est important de réfléchir à cet aspect pour proposer de nouvelles voies à la critique d'art.

En principe, le catalogue, en tant que support de base des expositions, a vocation à s'affirmer comme l'un des lieux principaux de la critique, celui où est explicitée l'expérience qui a été faite des œuvres pour la partager avec autrui. Falguières considère le catalogue, qu'elle voit en tant que dispositif indiciel<sup>769</sup>, comme un genre en soi dont le surgissement a coïncidé avec le triomphe des logiques humanistes de l'invention et de l'imitation. Elle le qualifie de «musée en papier», parce que les musées sont apparus comme la sauvegarde du catalogue, et Chastel rappelle qu'il s'est diffusé de manière notable au XVIII<sup>ème</sup> siècle, tout d'abord comme guide de vente, où il a trouvé sa forme moderne, et en suite comme guide des musées<sup>770</sup>, et qu'il a adopté une formule uniforme et internationale à partir du XIX<sup>ème</sup> siècle pour présenter des données descriptives sur la biographie des artistes et sur les œuvres. Mais Chastel précise que la naissance de la photographie l'a rendu inutile en tant que «document archive», ceci «au profit de l'œil»: «A l'érudition attentive du document, s'ajoute désormais l'intuition et la capacité d'analyse»<sup>771</sup>. S'il a perdu en somme sa condition de «cataloguer», il est resté

---

<sup>767</sup> Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Editions du Seuil, Coll. Poétique, 1981, p. 8.

<sup>768</sup> Cf. Jean-Marc Poinot, «Le contrat linguistique: du sens et de l'usage du catalogue raisonné», in: Benjamin Buchloh, et al., *Langage et modernité*, Villeurbanne, Les auteurs et Le Nouveau Musée, 1991, p. 111.

<sup>769</sup> Cf. Patricia Falguières, «Les raisons du catalogue», *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n. 56 / 57, été - automne 1996, «Du catalogue», pp. 5-19.

<sup>770</sup> Cf. André Chastel, «Le problème des catalogues», *Revue de l'Art*, n. 6, 1969, pp. 4-7.

<sup>771</sup> *Ibid.*, p. 6.

et reste encore un lieu de recherche sur les œuvres d'art. Mais cette recherche, à son tour, a été de tout temps inséparable du circuit commercial, les catalogues étant même édités par des marchands d'art depuis la génération des impressionnistes, passant ainsi du monde ordinaire des marchandises au monde de l'art. Comme l'évoque Siegfried Gohr, «ce qui distingue le catalogue du livre c'est qu'il est issu du monde des marchandises, tandis que le livre provient du monde de l'esprit, ou même, initialement, du domaine de la religion.»<sup>772</sup>

Le catalogue est devenu en fin de compte un dispositif de classification des œuvres d'art qui décrit «de manière générique les caractéristiques des objets inventoriés»<sup>773</sup> pour rendre accessible la présentation du produit artistique en vue de sa consommation.

Pour sa part, le critique Paulo Sérgio Duarte<sup>774</sup> situe le catalogue comme le lieu particulier d'un jeu de forces, dès lors qu'il peut être un instrument apologétique à l'égard des œuvres et des artistes. De fait, il relève le plus souvent d'essais monographiques abondant en données biographiques et visant à informer le public et à diffuser des œuvres à travers une riche présentation visuelle<sup>775</sup>. Dans cette stratégie du marché de l'art que mènent institutions et éditeurs, Teixeira da Costa et Fabris voient «une nouvelle quête de "statut" qui conduit ces publications à se concurrencer entre elles»,<sup>776</sup> le but

---

<sup>772</sup> Siegfried Gohr, «Stratégie du catalogue et signatures artistiques», op. cit., p. 59.

<sup>773</sup> Jean-Marc Poinot, «Le contrat linguistique...», op. cit., p. 110.

<sup>774</sup> Cf. Paulo Sérgio Duarte, entretien du 9 / 7 / 1997.

<sup>775</sup> Teixeira Coelho apporte à ce propos une remarque importante notant que le fait qu'ils soient pleins d'illustrations reproduisant ce que le spectateur a déjà vu dans les expositions les rend superflus, comme le sont les commentaires descriptifs faits sur les œuvres. Cf. Teixeira Coelho, entretien avec l'auteur du 18 août, 1997, à São Paulo. Chercheur et enseignant à l'Université de São Paulo, Coelho s'est intéressé plus particulièrement aux questions de politique culturelle et a publié le *Dicionário Crítico de Política Cultural* en 1997 (*Dictionnaire Critique de Politique Culturelle*).

<sup>776</sup> Cacilda Teixeira da Costa et Annateresa Fabris, «O livro de arte no Brasil: entre o luxo e a indigência», op. cit., p. 28.

étant de présenter les sujets et auteurs les plus attrayants, en vue d'une consommation de plus en plus intense. Et Duarte rappelle que le catalogue est devenu le lieu stratégique de la critique d'art brésilienne. Rodrigo Naves souligne lui aussi que «le catalogue est l'espace de la critique»,<sup>777</sup> et Ricardo Basbaum<sup>778</sup> que «le texte du catalogue met en avant ce qu'il y a de plus important à propos des œuvres d'art». Il est devenu en effet pour le critique brésilien l'espace où il peut analyser les œuvres, les artistes et les valeurs qu'il défend dans ses choix,<sup>779</sup> note encore Duarte. Et il va plus loin: il est possible selon lui, à travers l'étude du catalogue, de reconstituer la trame de l'association entre un type d'artistes et d'œuvres et des noms de critiques et des types d'écrits, et, en suivant les vestiges de cette trame, de retracer les identités et les concepts qui fondent les parcours artistiques brésiliens. En d'autres termes, il s'agit d'un dispositif qui permettrait d'établir une véritable histoire de la critique et de l'art dans le pays. Ce type de catalogue, note Annateresa Fabris<sup>780</sup>, est celui des expositions temporaires, l'autre, tout aussi important, étant selon elle celui qui suit la voie historiographique et rétrospective, et dont le profil se confond le plus à la dimension critique. Ce deuxième type de catalogue relève en général du travail des historiens-critiques.

Duarte insiste sur le fait que, quel qu'en soit le type, *le texte d'un catalogue doit être toujours une prise de position*. C'est dans cette conception qu'il pourra devenir un lieu profitable aux débats, aux échanges d'idées et à l'exercice du doute à propos de l'art (à un lecteur qui ne sera plus celui de la presse). Au vu de ces analyses, il apparaît évident que les

---

<sup>777</sup> Rodrigo Naves, entretien avec l'auteur du 11 août 1997, à São Paulo.

<sup>778</sup> Ricardo Basbaum, entretien du 8 / 7 / 1997.

<sup>779</sup> Cf. Paulo Sérgio Duarte, entretien du 9 / 7 / 1997.

expositions et les supports destinés à les accompagner ont besoin de s'inscrire dans des programmes conjoints, et qu'il convient d'avoir une conscience claire des conceptions qui fondent les initiatives que le monde de l'art diffuse dans l'ensemble de la culture.

Dans la décennie 80-90, le catalogue a pris une importance capitale comme lieu de la critique brésilienne, ainsi que plusieurs critiques l'ont souligné. A cette époque, le marché de l'art et l'industrie culturelle connaissent un important développement dans le pays grâce à l'appui de nombreuses initiatives institutionnelles. Si l'on ajoute à cela l'essor de l'internationalisation du circuit de l'art brésilien, il est plus aisé de comprendre l'importance qu'a prise alors le catalogue comme moyen de diffusion et de légitimation des œuvres et des artistes, et donc le caractère apologétique et neutre de la plupart des discours qui s'y trouvaient, ainsi que leur manque d'évaluations définies et d'arguments justificatifs.

Les revues d'art n'étaient encore que faiblement présentes dans le Brésil de cette époque<sup>781</sup>, et Ronaldo Brito a été l'un des rares critiques à rompre avec la neutralité des catalogues, fidèle en cela à l'attitude qu'il adoptait dans d'autres supports, qu'il s'agisse de journaux ou de revues indépendants. Dès les années 70, Brito avait porté un regard critique sur le monde de l'art dans son célèbre texte «Análise do circuito»<sup>782</sup>, dans lequel il définissait un programme stratégique d'action culturelle d'opposition à l'idéologie du marché de l'art. L'importance de cet article, tient au fait qu'il

---

<sup>780</sup> Cf. Annateresa Fabris, entretien du 16 / 8 / 1997.

<sup>781</sup> Il importe ici de mentionner les études récentes d'Yvoty de Macedo Pereira Macambira sur l'espace des revues d'art des années 80 au Brésil, où elle met en évidence deux d'entre elles ayant marqué la période et liées essentiellement au marché de l'art: *Galeria Revista de Arte* et *Guia das Artes*.

<sup>782</sup> Ronaldo Brito, «Análise do circuito», op. cit.

a mis en lumière de façon nette et lucide les présupposées qui étaient à la base des œuvres d'art, de la constitution des sites de leur circulation et de toutes les transactions entourant le processus artistique. Dans ce sens, son attitude critique a eu un poids essentiel, que laissent entrevoir les quelques phrases qui suivent à propos des lieux de la critique brésilienne:

«L'histoire de l'art brésilienne, construite de manière anecdotique et quelquefois malhonnête, surtout à travers les colonnes de journal et les catalogues, fonctionne comme caution d'une lecture officielle de l'art, résultant en dernière analyse d'une certaine idée de la fonction de l'art dans la société [...]. La raison de ce fait est simple: c'est presque toujours le marché lui-même qui a été responsable du peu d'initiatives théoriques existant dans l'art brésilien. Pratiquement détaché des autres domaines culturels, l'art tourne autour du marché et sa production textuelle est engagée en général dans des fonctions marchandes immédiates».<sup>783</sup>

Qu'il s'agisse des catalogues ou de productions théoriques, Brito souligne ici la dépendance étroite qui lie les principes qui régissent les lieux de la critique au marché de l'art et que sa démission délibérée, comme le note également Groulier, est l'aboutissement d'un jeu d'oppositions et de conflits souvent étrangers à la réflexion sur l'art<sup>784</sup>. Dans ce sens, il propose deux alternatives essentielles: d'une part, *une transformation de la lecture de l'art*, et cet aspect concerne la production aussi bien d'événements que de textes; d'autre part, l'ouverture d'espaces qui puissent accueillir une

---

<sup>783</sup> Ibid.

<sup>784</sup> Cf. Jean-François Groulier, «La critique en procès», op. cit., p. 19.

nouvelle *production théorique comme objet de discussion dans le contexte culturel brésilien*.<sup>785</sup> Ces suggestions sont toujours d'actualité.

Mais d'autres lieux peuvent être considérés comme étant ceux de la critique, tels les suppléments culturels de la presse, dont Nelson Aguilar<sup>786</sup> parle en tant qu'espace stratégique en raison de leur facilité d'accès pour la communauté. Sous ce double aspect — en tant qu'espace important de réflexion largement accessible, ajoute le critique, ils ont assumé leur rôle avec succès au Brésil. De nombreux articles polémiques y ont vu le jour et l'art y a été très présent. Luiz Renato Martins<sup>787</sup> a par ailleurs souligné leur importance en tant que lieux échappant au "ghetto" universitaire. Mais il convient de rappeler à ce propos un paradoxe: s'ils sont d'un côté en rupture avec le confinement académique, la plupart de leurs critiques et éditeurs sont en revanche issus de milieux universitaires. Ainsi, le *Jornal de Resenhas*<sup>788</sup> se trouve placé sous la responsabilité d'un groupe d'enseignants de l'Université de São Paulo. La place de cette instance mérite qu'on s'y arrête.

La critique d'art universitaire étant conçue comme l'espace par excellence des remises en question, des recherches fondées et des débats, elle ne saurait exercer le même rôle que l'information propre à la presse.

---

<sup>785</sup> Ronaldo Brito, «Análise do circuito», op. cit.

<sup>786</sup> Cf. Nelson Aguilar, entretien avec l'auteur, du 29 juillet 1997, à São Paulo. Aguilar a été nommé deux fois consécutives au poste de commissaire général de la Biennale de São Paulo (1994 et 1996).

<sup>787</sup> Luiz Renato Martins, entretien du 30 / 7 / 97.

<sup>788</sup> Le «Jornal de Resenhas» (décennie 90), qui fait partie de l'un des périodiques les plus reconnus de l'Etat de São Paulo, *O Estado de São Paulo*. Il propose des articles sur les expositions importantes et des sujets méritant d'être discutés, et aussi, des comptes-rendus de livres de culture contemporaine, assez polémiques. Dans les années 80, le supplément du *Jornal do Brasil* de Rio de Janeiro et le *Folhetim* du quotidien *Folha de São Paulo*, qui revaient du même esprit, ont joui eux aussi d'une grande reconnaissance. Rodrigo Naves, qui en a été l'éditeur au début des années 80, a reconnu à ce dernier la qualité d'espace destiné à la critique d'art (cf. entretien du 11 / 8 / 1997).

Mais le fait que celle-ci lui ouvre ses pages, même s'il s'agit de suppléments, mérite d'être reconnu et soutenu. Le discernement que lui permet d'avoir son propre éloignement de la société et de l'art lui-même donne en effet à la critique universitaire les conditions de lutter pour défendre son espace d'action sociale et d'examiner attentivement les articulations des lieux où elle expose ses idées. Il faut avoir pleinement conscience des conditionnements existants pour pouvoir les expliciter. Dans son témoignage, Martins a rappelé que le catalogue a été le symptôme dominant des années 80 au Brésil, bien qu'il ait représenté une régression de l'activité effectivement critique. Cette donnée prend ici un poids substantiel, car elle renvoie au fait que ce ne sont pas les lieux eux-mêmes qui sont en cause, mais plutôt leur *mode d'emploi*. Ils ne pourront conserver un rôle significatif que s'ils procèdent d'un esprit critique et s'enracinent dans les œuvres, comme Brito l'a fait remarquer à propos de la pertinence des discours relatifs à l'art.

Les critiques étudiés dans cette recherche ont présenté des conduites diverses dans leurs écrits, mais en accord avec les desseins précis qu'ils se sont fixés dans leur activité. Frederico Morais a ainsi utilisé plus particulièrement le catalogue et le livre d'art, et accessoirement la presse, en faisant avant tout des porte-parole des artistes (et, plus rarement, pour commenter des collections de manière descriptive). Outre qu'il a évité tout questionnement, toute argumentation critique vis-à-vis des œuvres ou de leurs enjeux, il a été l'imprésario de nombreux artistes. Sans doute ses catalogues ont-ils été parmi les plus somptueux, les plus riches en reproductions d'œuvres et en commentaires, mais il a gardé silence à propos des aspects idéologiques des expositions et de leurs choix en termes d'artistes et d'œuvres, celles-ci étant restées à l'écart de ses analyses. Occuper les lieux de la critique n'a



signifié pour lui aucun examen approfondi des œuvres, pas plus que des raisons de leur existence dans le milieu artistique.

Aracy Amaral a écrit aussi bien dans des revues universitaires que dans les livres et divers catalogues sur bon nombre d'expositions et d'artistes. Dans l'ensemble de ces publications elle a clairement affiché sa préoccupation majeure: la question de la politique culturelle. Dans les catalogues plus spécifiquement consacrés à un artiste ou à un autre, en revanche, elle s'est peu livrée à la discussion critique effective des œuvres et de leurs problématiques intrinsèques, et par conséquent à l'échange d'idées.

Pour sa part, Annateresa Fabris n'a presque pas écrit dans des catalogues au cours des années 80, préférant les revues universitaires et les livres. Ces données confirment son éloignement du circuit artistique, dans la mesure où le catalogue a été associé ici à la diffusion institutionnelle d'événements artistiques. Son travail est resté fortement imprégné de l'esprit universitaire, tant du point de vue du contenu, grâce à une compréhension des œuvres s'appuyant sur la dissociation entre interprétation et évaluation<sup>789</sup>, que de celui de son rapport au milieu artistique, dans le sens où elle a peu participé des lieux de la critique directement liés au circuit de l'art.

Comme le montrent maintes fois ses textes, Ronaldo Brito, quant à lui, se présente comme un critique d'art marginal et indépendant, qui a réfléchi et utilisé les lieux de la critique pour mettre en pratique son programme d'intervention culturelle déjà évoqué. Il est vrai que la divulgation de ses idées s'est faite surtout à travers des revues qui n'ont guère duré, mais cela n'empêche pas qu'elles demeurent des repères essentiels pour les études sur l'art contemporain au Brésil, bien qu'on ne les trouve plus qu'en bibliothèque

---

<sup>789</sup> Cf. Jean-François Groulier, «La critique en procès», op. cit., p. 20.

ou chez certains intellectuels. Dans son programme, Brito a clairement défini sa position: se placer stratégiquement à l'intérieur du circuit.<sup>790</sup> Et les textes qu'il a écrits à propos d'artistes et d'œuvres pour des catalogues liés à des espaces reconnus du circuit ont toujours été fidèles à ses propositions, se montrant continuellement critiques à l'égard de ce même circuit, de sa structure et de ses règles. Comme il le souligne lui-même,

«Forcer les limites de la permissivité du circuit est l'une des tâches principales de la production contemporaine. [...] Il s'agit de la défense d'une intelligence programmatique face au circuit de l'art et au marché en particulier.»<sup>791</sup>

Si on a souvent reproché à Brito son attitude utopique, il importe de considérer qu'entre la perception du quotidien des relations sociales et la projection d'une autre réalité, jugée possible, se joue une large part du mouvement de l'histoire, et que l'utopie est «un moteur de l'histoire»<sup>792</sup>. Et l'essentiel se trouve dans le mouvement<sup>793</sup>. En ce sens, l'utopie doit être ici conçue en tant que moteur des transformations, comme une attitude de vie sans laquelle le regard de l'homme sombre dans le consensus et dans la soumission.

Un tel principe d'intervention engendre une approche critique de la réalité, et c'est ce vers quoi Brito a voulu tendre en développant des opérations stratégiques, en considérant ces conditions d'intervention par rapport à la

---

<sup>790</sup> Cf. Ronaldo Brito, «Análise do circuito», op. cit.

<sup>791</sup> Ibid.

<sup>792</sup> Cf. à ce propos Michèle Riot-Sarcey, *Le réel de l'utopie. Essai sur le politique au XIX<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Editions Albin Michel S. A., 1998, p. 7.

<sup>793</sup> Voir à cet égard Philippe Sers, «Notes sur la modernité», op. cit.

possibilité d'agir sur les contingences concrètes de la réalité, en mettant en cause les dysfonctionnements politiques de l'art, objet réel de sa critique.

Néanmoins, Brito n'a pas conçu les lieux de sa critique comme pouvant attendre des réponses. Son programme était sans appel et ses textes y sont restés fidèles, mais il n'a pas considéré les conditions de leur réception. Dans ce sens, on confirme également chez Brito, les lieux de la critique procèdent précisément des conceptions et des choix qu'il a assumés dans le domaine de l'art. Ainsi, s'il a utilisé les catalogues circulant dans les galeries les plus connues, il n'a pas pour autant renoncé à sa vision polémique quant aux illusions qu'engendre l'art, écrivant ainsi que «l'art contemporain se fait en tant qu'art, il construit des illusions d'une vérité et détruit les illusions de la Vérité.»<sup>794</sup>

Même si les écrits de Brito ont été diffusés à l'intérieur du circuit, il n'a pas hésité à se prononcer en faveur de son ouverture à de nouveaux espaces, comme l'ont fait Ricardo Basbaum<sup>795</sup> et José Resende<sup>796</sup>. Mais la critique d'art ne peut s'en tenir à cette seule motivation: les lieux où elle s'exprime doivent tous pouvoir s'ouvrir à la remise en question alerte et perspicace des informations qui défigurent l'art et des ses confus contours, aux sites occultés des valeurs; bref, tendre vers la véritable nature de la critique.

L'artiste et critique d'art brésilien Ricardo Basbaum note qu'il manque dans ce pays le courage des confrontations<sup>797</sup>. Paulo Herkenhoff s'est lui aussi exprimé sur le manque d'esprit critique dans ce pays, où règne selon lui «un

---

<sup>794</sup> Ronaldo Brito, «O moderno e o contemporâneo...», op. cit., p. 9.

<sup>795</sup> Cf. Ricardo Basbaum, entretien du 8 / 7 / 1997

<sup>796</sup> Cf. José Resende, entretien du 4 / 8 / 1997.

<sup>797</sup> Cf. Ricardo Basbaum, entretien du 8 / 7 / 1997.

grand silence et où il semble que tout est bon»<sup>798</sup>. Concernant le Brésil, justifier l'absence de débats par l'existence d'un milieu culturel raréfié n'est guère convainquant. Les dimensions du pays ont beau être continentales, plusieurs centres témoignent d'une forte activité intellectuelle et d'une vie artistique effective. La médiation par laquelle passent les œuvres d'art aujourd'hui semble ignorer tout programme d'action, comme si elle avait perdu confiance en sa propre capacité de transformation face aux expériences à venir<sup>799</sup>. La capacité à croire, corroborer ou réviser ses propres convictions est pourtant essentielle; il importe de reconsidérer ses points de vue, son avis sur les objets, faits et actes artistiques pour les soumettre à une expérience réflexive capable d'éveiller des doutes et des argumentations critiques. Et ce principe, qu'a tant désappris la culture actuelle, mérite d'être mis en pratique dans tous les lieux où l'art existe. Si les projets personnels ne peuvent guère changer une structure historique, réfléchir à ces problèmes devrait pouvoir provoquer de vrais dialogues et ainsi aider à leur résolution.

L'essentiel est d'ouvrir la voie à une critique d'art qui, grâce à une conscience aiguë, puisse récupérer son lieu d'expression authentique, en s'immergeant dans les œuvres et en aspirant inlassablement et résolument à faire renaître l'identité de l'art et à faire revivre sa critique au cœur de la société.

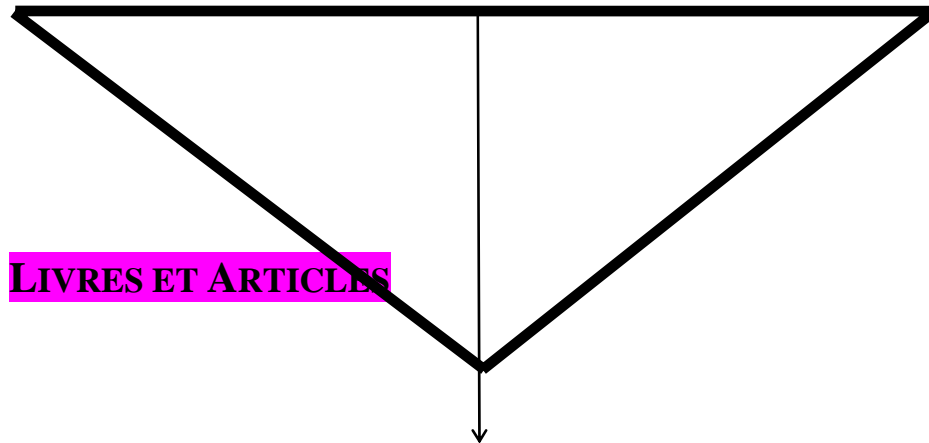
---

<sup>798</sup> Paulo Estellita Herkenhoff, entretien du 31 / 7 / 1997.

<sup>799</sup> Cf. Martin Seel, *L'art de diviser*, op. cit, p. 12.



# IGNORAR IGNORAR IGNORA RIGNORAR



## LIVRES ET ARTICLES

ADORNO Theodor, Modèles critiques, trad. de Marc Jimenez et Eliane Kaufholz, Paris, Editions Payot, Coll. Critique de la Politique, 1984.

—, Theodor, Philosophie de la nouvelle musique, trad. de Hans Hildebrand et Alex Lindenberg, Paris, Editions Gallimard, 1962.

—, Theodor, Théorie esthétique, trad. de Marc Jimenez et Eliane Kaufholz, Paris, Méridiens Klincksieck, 1995.

—, Theodor, «L'art et les arts», Pratiques, Réflexions sur l'art 2, Presses Universitaires de Rennes, automne 1996.

ALVARADO, Barbara et AUTAJÓN, Tatiana, Le cadre dans l'Abstraction Lyrique, Le cadre et le socle dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle, Dijon, Université de Bourgogne, 1987.

AMARAL, Aracy (réd.), Modernidade, Art brésilien du 20<sup>ème</sup>, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 10 décembre 1987 au 14 février 1988.

ARGAN Giulio Carlo, História da arte como história da cidade, São Paulo, Editora, Martins Fontes, 1995.

—, Giulio Carlo, Arte e crítica de arte, Lisboa, Editorial Estampa, 1993.

—, Giulio Carlo, Arte Moderna. Do iluminismo aos movimentos contemporâneos, São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

ARISTOTE, Rhétorique, Paris, introd. Michel Meyer, trad. de C.-E. Ruelle Par P. Vanhemelryck, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, Classiques de la Philosophie, 1991.

BARDIN Laurence, Análise de conteúdo, Edições 70, São Paulo, Livraria Martins Fontes, 1977.

BARRAL i ALTET Xavier, Histoire de L'art, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. «Que sais-je?», 1996.

BARTHES Roland, Essais critiques, Paris, Editions du Seuil, Coll. «Tel Quel», 1964.

BAUDELAIRE Charles, Critique d'art, suivi de Critique musicale, Paris, editions Gallimard, 1992.

BAUDRILLARD Jean La société de consommation, Paris, Editions Denoël, 1970, p. 31.

— Jean, Le paroxyste indifférent, Entretiens avec Philippe Petit, Paris, Editions Grasset & Fasquelle, 1997.

— Jean, Pour une critique de l'économie du signe, Paris, Editions Gallimard, 1972.

BAXANDALL Michael, Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux, trad. de Catherine Fraixe, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1991.

— Michael, L'Œil du Quattrocento, trad. de Yvette Delsaut, Paris, Gallimard, 1985.

BAYER, Raymond, História estética, Editorial Lisboa, Estampa, 1978.

BAZIN Germain, Histoire de l'histoire de l'art. De Vasari à nos jours, Paris, Editions Albin Michel, 1986.

BEARDSLEY, Monroe, Aesthetics. Problems in the philosophy of criticism, Indianapolis/Cambridge, Hackett, 1981.

BEAUFFET, Jacques, Le surréalisme, le cadre et la mise en espace des œuvres. Le cadre et le socle dans l'art du XXème siècle; Dijon, Université de Bourgogne, 1987.

BENJAMIN Walter Benjamin, «Le narrateur», Ecrits Français, Paris, Editions Gallimard, Coll. Bibliothèque d'Idées, 1991, pp. 205-229.

— Walter Benjamin, «Peinture et photographie. Deuxième lettre de Paris, 1936», Sur l'art et la photographie, Paris, Editions Carré, Coll. Arts & Esthétique, 1997.

— Walter Benjamin, Sens unique, Paris, Les Lettres Nouvelles / Maurice Nadeau, trad. de Jean Lacoste, 1988.

— Walter Benjamin, Sur quelques thèmes baudelairiens (1939), Charles Baudelaire, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1979.

— Walter, «Du nouveau sur les fleurs», Sur L'art et la photographie, Paris, Editions Carré, Coll. Arts & Esthétique, 1997.

— Walter, Correspondance I, 1910-1928, Paris, Editions Aubier Montaigne, 1979.

— Walter, Correspondance II, 1929-1940, Paris, Editions Aubier Montaigne, 1979.

— Walter, Essais sur Bertold Brecht, trad. de Paul Laveau, Paris, François Maspero, 1978.

— Walter, «L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée», Ecrits Français, Paris, Editions Gallimard, 1991.

— Walter, Le narrateur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov», Ecrits Français, Paris, Editions Gallimard, Coll. Bibliothèque d'Idées, 1991, pp. 205-229.

— Walter, Origine du drame baroque allemand, trad. de Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1985.



- , Walter, Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand, Paris, Flammarion, 1986.
- , Walter, Paris, capitale du XIX siècle, Le livre des passages, Paris, Editions du Cerf, 1993.
- BERTRAND Claude-Jean, La déontologie des médias, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. “Que sais-je?”, 1997.
- BERTRAND DORLÉAC Laurence, GERVEREAU Laurent, GUILBAUT Serge et MONNIER Gérard, Où va l’histoire de l’art contemporain?, Paris, L’image et l’Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1997.
- BINKLEY Timothy, «“Pièce”: contre l’esthétique», trad. Gérard Genette (org.), Esthétique et Poétique, Paris, Editions du Seuil, Coll. Points Essais, 1992.
- BONITO OLIVA Achille, The Italian Trans-avantgarde, Milano, Giancarlo Politi Editore, 1983.
- BOUILLON, Jean-Paul, (prés.) et al., La promenade du critique influent, Anthologie de la critique d’art en France -1850-1900, Paris, Hazan, 1990.
- BOURDIEU, Pierre, La distinction. Critique sociale du jugement, Paris, Les Editions de Minuit, Coll. Sens Commun, 1984.
- Pierre, Les règles de l’art. Genèse et structure du champ littéraire, Paris, Editions du Seuil, Coll. “Libre Examen” 1992.
- BUCHLOH, Benjamin et al. Langage et Modernité, Villeurbanne, Le Nouveau Musée, 1991.
- , Benjamin, Essais historiques I, Art moderne, Villeurbanne, Art et Edition, 1992.
- , Benjamin, Essais historiques II, Art contemporain, Villeurbanne, Art et Edition, 1992.
- BÜRGER, Peter, La prose de la modernité, trad. et préfacé par Marc Jimenez, Paris, Editions Klincksieck, 1995.

- , Peter, Theory of the avant-Garde, Mineapolis, University of Minneapolis, 1986.
- CAHN, Isabelle, Cadres de peintres, Paris, Hermann - Réunion des Musées Nationaux, 1989.
- CAUQUELIN Anne, L'art contemporain, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. «Que sais-je?», 1992.
- Anne, Petit traité d'art contemporain, Paris, Editions du Seuil, Coll. La couleur des idées, 1996.
- CHAMBERT, Christian (éd.), Strategies for survival now!, Lund, The Swedish Art Critics Association, 1995.
- CHATEAU, Dominique, La question de la question de l'art. Note sur l'esthétique analytique, (Danto, Goodman et quelques autres), Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1994.
- , Dominique et LADMIRAL, Jean-René, Critique et Théorie, Paris, L'Harmattan, 1997.
- , Dominique, L'art comme fait social total, Coll. «L'art en bref», Paris, L'Harmattan, 1998.
- CLAIR, Jean, «Dent pour dent», A visage découvert, Paris, Fondation Cartier/Flammarion, 1992.
- COBLENCÉ Françoise, Une critique partielle, passionnée, politique: Baudelaire, in: Dominique Chateau (sous la direction de), A propos de «La critique», Paris, Editions L'Harmattan, 1995.
- COURTINE Jean-Jacques et HAROCHE, Claudine, Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (XVI<sup>e</sup>-début XIX<sup>e</sup> siècle). Paris, Editions Rivages, 1994.
- DANTO Arthur C., The wake of art Criticism. Philosophy, and the Ends of Taste, (essays) Selected and with critical introduction: Gregg Horowitz & Tom Huhn, Amsterdam, G+B Arts International, Coll. "Critical Voices in Art, Theory and Culture", 1998.

— Arthur, Après la fin de l'art, Paris, Editions du Seuil, Coll. Poétique, 1996.

— Arthur, La transfiguration du banal, Paris, Editions du Seuil, Coll. Poétique, 1989.

— Arthur, La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art, trad. de Claude Harry-Schaeffer, Paris, Editions du Seuil, 1989.

— Arthur, Le monde de l'art, in: Danielle Lories (trad. et prés.), Philosophie analytique et esthétique, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988.

DE DUVE Thierry Du nom au nous, Paris, Editions Dis-Voir, 1995.

—, Thierry, Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité, Paris, Minuit, 1989.

— Thierry, Clement Greenberg, entre les lignes, Paris, Editions Dis-voir, 1996.

DEWEY John, Art as experience, (1934), New York, Perigee Books, 1980.

DICKIE George, «Définir l'art», in: Gérard Genette (org.), Esthétique et Poétique, Paris, Editions du Seuil, Coll. Essais, 1992.

— George, Evaluating Art, Philadelphia, Temple University Press, 1988.

DIDEROT Denis, «Article génie», in: Œuvres esthétiques de Diderot, Paris, Classiques Garnier, 1994, p. 11.

EINSTEIN, Carl, Correspondance-Daniel Kahnweiler, 1921-1939, Paris, André Dimanche, Editeur, 1993.

FOSTER, Hal, Recodificação. Arte, espetáculo, política cultural, trad. par Duda Machado, São Paulo, Casa Editorial Paulista Ltda., 1996.

— Hal, Return of the real. The avant-garde at the end of the century, Cambridge, Massachussets, London, The MIT Press, 1996.

GADAMER Hans-Georg, Vérité et Méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique, trad. de Etienne Sacre, Paris, Seuil, Coll. Coll. L'ordre Philosophique, 1996.

- GENETTE, Gérard, (org.), Esthétique et Poétique, Paris, Editions du Seuil, 1992.
- , Gérard, De l'œuvre de l'art. Immanence et transcendance, Paris, Editions du Seuil, 1994.
- , Gérard, L'œuvre d'art. La relation esthétique, Paris: Editions du Seuil, 1997.
- , Gérard, La relation esthétique, Paris, Éditions du Seuil, 1997.
- Gérard, L'Œuvre de l'art. Immanence et transcedance, Paris, Éditions du Seuil / Poétique, 1994 Georges Pompidou: pour un nouveau modèle», *Publics & Musées*, n.8, juillet - décembre 1995, p. 77.
- GOODMAN Nelson, Esthétique et Connaissance, Editions L'Eclat, 1990.
- GOODMAN, Nelson, «Quand y a-t-il art?», in: Gérard Genette, Esthétique et poétique, Paris, Editions du Seuil, 1992, pp. 67-82.
- Nelson, L'art en théorie et en action, trad. de Jean-Pierre Cometti & Roger Pouivet, Paris, Editions de l'Eclat, 1996.
- Nelson, Manières de faire des mondes, trad. par Marie-Dominique Popelard, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1992.
- GREENBERG Clement, Art et Culture. Essais critiques, trad. de Ann Hindry, Paris, Editions Macula, 1988.
- HABERMAS, Jürgen, Théorie de l'agir communicationnel, Tome I. Rationalité de l'agir et rationalisation de la société, trad. de Jean-Marc Ferry, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1987.
- Jürgen. L'espace public, Archéologie de la publicité comme dimension bourgeoise, trad. de Marc B. Launay, Paris, 1993.
- Jürgen. Théorie de l'agir communicationnel, Rationalité de l'agir et la rationalisation de la société, trad. de Jean-Marc Ferry, Fayard, Paris, 1987.
- HADOT Pierre, Qu'est-ce que la philosophie antique?, Paris, Editions Gallimard Folio Essais, 1995.

HEGEL Friedrich, Esthétique, trad. S. Jankélévitch, Ivolume, Paris, Editions Flammarion, 1979.

HEINICH Nathalie, Le triple jeu de l'art contemporain, Paris, Les Editions de Minuit, 1998.

HOOGAERT Corinne, Argumentation et questionnement, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. "L'interrogation philosophique", 1996.

HORKHEIMER Max et ADORNO Theodor, La dialectique de la raison, fragments philosophiques, trad. par Eliane Kaufholz, Paris, Editions Gallimard, Coll. Tel Gallimard, 1974.

HOOGAERT Corinne, Argumentation et questionnement, Paris, PUF, Coll. "L'interrogation philosophique", 1996.

HORKHEIMER Max et ADORNO Theodor, La dialectique de la raison, fragments philosophiques, trad. par Eliane Kaufholz, Paris, Editions Gallimard, Coll. Tel, 1974.

HUME, David. "De la norme du goût", *Essais esthétiques*, trad. de Renée Bouveresse, Paris, Librairie Philosophique, , tome II, 1974.

JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*, trad. de Claude Maillard, Coll. Tel, Paris, Editions Gallimard, 1978.

JANSEN Thomas, Le regard provoqué. Observations sur l'œuvres científique de Max Imdahl, Pratiques, Réflexions sur l'art 1, Presses Universitaires de Rennes, Printemps 1996.

JIMENEZ, Marc, Adorno et la modernité. Vers une esthétique négative, Paris, Klincksieck, 1986.

—, Marc, Qu'est-ce que l'esthétique?, Paris, Folio/ Essais Gallimard, 1997.

KANT Emmanuel, Critique de la faculté de juger, trad; et intr; par Alexis Philonenko, Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1993.

KRAUSS, Rosalind, L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes, Paris, Macula, 1993.

- KUSPIT Donald, The new subjectivism. Art in the 1980s, New York, Da Capo Press, 1993.
- LEBENSZTEJN Jean-Claude, «Mondrian: la fin de l'art», Critique, n°438, nov.1983, pp. 893-912. Les Editions de Minuit, 1979.
- LE GOFF Jacques (dir.), La nouvelle histoire, Paris, Editions Complexe, Historiques, 1988.
- Jacques, Histoire et Mémoire, Paris: Editions Folio Gallimard, 1988.
- LORIES Danielle, (Org.), Philosophie analytique et esthétique, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988.
- LYOTARD Jean-François, La condition postmoderne, Paris, Minuit, 1979.
- LYOTARD Jean-François, Le postmoderne expliqué aux enfants, Paris, Biblio/Essais, 1988.
- MAKARIUS Michel, Au plaisir des oeuvres. L'art est-il une connaissance?, Paris, Le Monde Editions, 1993.
- MARCUSE Herbert, Culture et société, Paris: Les Editions de Minuit, 1980.
- MARKOVÀ Ivana, Ivana Markovà et Klaus Foppa (ed.), The Dynamics of Dialogue, New York, London, Toronto, Sydney, Tokyo, Singapore, Harvester Wheatsheaf, 1990.
- MESURE, Sylvie, (dir.), La rationalité des valeurs, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- MERLEAU-PONTY Maurice, Phénoménologie de la perception, Paris: Éd. Tel / Gallimard, 1945.
- MEYER, Michel, De la Problématologie. Philosophie, Science et Langage, Paris, Classiques Hachette, 1985.
- , Michel, Logique, langage et argumentation, Paris, Hachette Université, Coll. "Classiques Hachette", 1982.
- MEYER, Schapiro, Style, artiste et société, Paris, Editions Gallimard, Coll. Tel, 1993 (Trad.de Jean-Claude Lebensztejen).

MICHAUD, Yves, et al., L'art contemporain en question, Paris, Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1994.

—, Yves, L'artiste et les commissaires. Quatre essais non pas sur l'art contemporain, mais sur ceux qui s'en occupent, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989.

—, Catherine, L'art contemporain en France, Paris, Editions Flammarion, 1994.

MILLET, Catherine, Le critique d'art s'expose, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1995.

—, Catherine, L'art contemporain, Paris, Dominos / Flammarion, 1997.

MORITZ Karl Philipp, Le concept d'achevé en soi et autres écrits (1785-1793), Paris, Presses Universitaires de France, 1995.

MOULIN Raymonde, De la valeur de l'art, Paris, Flammarion, 1995.

— Raymonde, L'artiste, l'institution et le marché, Paris, Flammarion, 1992.

NOIREL, Gérard, Sur la "crise" de l'histoire, Paris, Editions Bélin, 1996.

O'BRIAN, John (ed.), Clement, The collected essays and criticism, Perceptions and judgments, v. 1, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1988.

O'BRIAN, John (ed.), Clement, The collected essays and criticism, Arrogant Purpose, 1939-1944, v. 2, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1993.

O'BRIAN, John (ed.), Clement, The collected essays and criticism, Affirmations and refusals, 1950-1956, v. 3, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1986.

O'BRIAN, John (ed.), Clement, The collected essays and criticism, Modernism and a Vengeance, 1957-1969, v. 4, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1993.

- PLATON, Platon par lui-même, Paris, Trad. par Louis Guillermit, GF - Flammarion, 1994.
- RESTANY, Pierre, 60 / 90. Trente Ans de Nouveau Réalisme, Paris, La Différence, 1990.
- ROCHLITZ, Rainer, Le désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin, Paris, Essais/Gallimard, 1992.
- , Rainer, Subversion et Subvention. Art contemporain et argumentation esthétique, Paris: Editions Gallimard, 1994.
- ROSENBERG Harold, La dé-définition de l'art, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie du XVIIIème siècle à nos jours, Paris, Gallimard, Coll. Essais, 1992.
- , Jean-Marie, Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes, Paris, Editions Gallimard, 1996.
- SHUSTERMAN, Richard, L'art à l'état vif, la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire, Paris, Les Editions de Minuit, 1992.
- SHUSTERMAN, Richard, «Analyser l'esthétique analytique», L'esthétique des philosophes, Les rencontres Place Publique, Paris, Editions Dis-Voir, 1995.
- , Richard, Sous l'interprétation, Paris, L'Eclat, trad. de Jean- Pierre Cometti, 1994.
- STAROBINSKI Jean, L'œil vivant II. La relation critique (essai), Paris, Gallimard, Coll. "Le Chemin", 1970.
- TODOROV Tzvetan, Critique de la critique. Un roman d'apprentissage, Paris, Editions du Seuil, Coll. «Poétique», 1984.
- , Tzvetan, Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique. Ecrits du Cercle de Bakhtine, trad. Daria Olivier, Paris, Editions du Seuil, Coll. «Poétique», 1981.



—, Tzvetan, Théories du symbole, Paris, Editions du Seuil, 1977.

—, Tzvetan, Critique de la critique. Un roman d'apprentissage, Paris, Editions du Seuil, Coll. Poétique, 1984.

TOULMIN Stephen, Les usages de l'argumentation, trad. par Philippe De Brabanter, Paris, PUF, Coll. «L'interrogation Philosophique», 1993.

WELLMER Albrecht, Vérité-Apparence-Réconciliation. Adorno et le sauvetage esthétique de la modernité, Théories Esthétiques après Adorno, Arles, Actes Sud, 1990, pp. 249-293.

WIEVIORKA Michel, MOSCOVICI Serge, NOTAT Nicole, PACHET Pierre, PERROT Michelle, Raison et Conviction. L'engagement, Paris, Textuel, 1998.

WITTGENSTEIN Ludwig, Tractatus Logico-philosophicus, suivi des Investigations Philosophiques, Paris, Tel/ Gallimard, 1961.

WOLLHEIM Richard, L'art et ses objets, Paris, Aubier, 1994, Paris, Editions Albin Michel S. A., 1998.

ZERNER Henri, Ecrire L'histoire de l'art. Figures d'une discipline, Mayenne, Gallimard, Coll. "Art et Artistes", 1997.

ARGAN, Giulio Carlo, «History and Antihistory», Flash Art, n. 125, déc./ jan. 1986.

BANN, Stephen, «Ekfrasis contemporain? Le Matisse de Greenberg et le Raphael de Stokes», La Description, Archives de la Critique d'Art, Printemps de 1997.

BERGMAN-CARTON, Yanis, «Like an artist» Art in America, v. 81, janvier 1993.

BOUILLON, Jean-Paul, La critique d'art en France-1850-1900, Actes du Colloque de Clermont-Ferrand, du 25-27 mai 1987.

BOURDIER, Pierre, «La délégation du fétichisme politique», Actes de la Recherche en Sciences Sociales, n. 52-53, juin 1984.

- BOURRIAUD, Nicolas, «La fluidité dans l'art», entretien Nicolas Bourriaud - Catherine Millet, Art Press, n. 198, janvier 1995.
- BOURRIAUD, Nicolas, «La position secondaire de l'art», Art Press, n. 180, mai 1993.
- BRUNET, Claire, Crise du discours esthétique?, Art Press, n. 171, juillet / août, 1992, pp.29-32.
- BRUNET, Claire, Sur le ton inéluctablement privé de la critique, Traverses, La critique II, n°7, automne 1993, pp. 73-80.
- BUCKDAHL, Else Marie, «Diderot, son indépendance par rapport aux salonniers de son temps», Gazette des Beaux-Arts, v. 102, n. 374-1375, 1983, pp. 11-20.
- BÜRGER, Peter, «Pour une critique de l'esthétique idéaliste», Théories Esthétiques après Adorno, Arles, Actes Sud, 1990, pp. 171-245.
- CAHN, Isabelle, «Les cadres impressionnistes», Revue de l'Art, n 76, 1987, pp. 57-59.
- CARERI, Giovanni, «Giovanni Pietro Bellori, la critique dans la description au XVIIIème siècle», La Description, Archives de la Critique d'Art, Printemps de 1997, pp. 11-17
- CHASTEL, André, «Le problème des cadres», Revue de l'Art, n. 76, 1987, pp. 5-6.
- CHATEAU, Dominique, «Le discernement, à propos de la norme du goût de David Hume», Recherches en Esthétique, Revue du C.E.R.E.A.P., n. 3, septembre 1997, p. 8.
- CHATEAU, Dominique, «Epistémologie du criticisme. L'héritage théorique de Clement Greenberg», Les Cahiers du Musée National de l'Art Moderne, n. 45 / 46, automne / hiver 1993, pp., 175-184.
- CHATEAU, Dominique, «Tinin au Congo. A la recherche de l'esthétique pure», Art Press, n. 213, mai 1996, pp.42-45.
- COHN Danielle, «Une mythologie du jugement esthétique», Critique, n. 547, 1992.

COLI Jorge, «Les traditions nationales en histoire de l'art: le cas brésilien», Où va l'art contemporain? Paris, l'image et l'École Supérieure des Beaux-Arts, 1997, pp. 30-48

CONTE Richard, «Le peintre et son préfacier», Traverses, La critique I, n°6, été 1993.

DAVID Catherine, «L'invention du lieu, L'œuvre et son accrochage», Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, n. 17 / 18, 1986.

DIDI-HUBERMAN, Georges, "Imaginum pictura...in totum exoleuct- Début de l'histoire de l'art et fin de l'époque de l'image" Critique, n. 586, mars 1996, pp.138-150.

DIDI-HUBERMAN, Georges, «Tableau-coupure, expérience visuelle, forme et symptôme selon Carl Einstein», Les Cahiers du Musée d'Art Moderne, n. 58, Hiver 1996, pp.5-27

DUFRENE, Bernadete. «La série des expositions internationales du Centre Pompidou : pour un nouveau modèle», Publics et musées, n 8, juillet - décembre; 1995, pp. 75-96.

EINSTEIN, Carl, «Traité de la vision», Les Cahiers du Musée d'Art Moderne, n. 58, hiver 1996, pp. 30-49.

ELGIN, Catherine Z., «Recolocating Aesthetics. Goodman's epistemic turn», Revue Internationale de Philosophie, n. 2-3/ 1993,pp. 171-186.

FALGUIERES, Patricia. «Les raisons du catalogue», Les Cahiers du Musée National de Art Moderne, n 56 / 57, été / automne, 1996, pp. 5-19.

FRANCBLIN Catherine, Le nouveau désordre des musées, Art Press, n. 201, avril 1995, pp. 31-40.

GENETTE, Gérard, «La clé de Sancho», Poétique, n° 101, février 1995, pp. 3-22

GOODMAN, Nelson, «Status and System», Revue Internationale de Philosophie, n° 2-3/ 1993, pp. 99-139

GOHR, Siegrified. «Stratégie du catalogue et signatures artistiques», Les Cahiers du Musée National de Art Moderne, n 56 / 57, été / automne, 1996, pp. 59-69.

GROULIER Jean-François, La critique en procès, Traverses, La critique II, n°7, automne 1993, pp. 9-21.

HABERMAS Jürgen, La modernité: un projet inachevé, Critique, n. 413, oct. 1981, pp. 950-967

JIMENEZ Marc, «De la crise esthétique au consensus culturel», L'art en temps de crises, Centre Européen d'Actions Artistiques Contemporaines, Actes du Colloque du 4 et 5 mars 1994, de Strasbourg.

JIMENEZ, Marc, Benjamin-Adorno; vers une esthétique négative, Revue d'esthétique, Hors-série Walter Benjamin, Editions. Jean-Michel Place, 1990.

JIMENEZ, Marc, Editorial: Le temps des mutations, In Harmoniques, n°1, décembre 1986.

JIMENEZ ,Marc, Esthétique, quelques enjeux, Art Press, n. 171, juillet / août, 1992.

KRAUSS, Rosalind, «Qui a peur du Pollock de Greenberg?», Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, n. 45/46, Automne/ Hiver 1993.

LE BOT Marc, Critères et valeurs artistiques, Histoire de l'Art, n. 5/6, mai 1989, pp. 135-137.

LEBENSZTEJN Jean-Claude, A partir du cadre. Le cadre et le socle dans l'art du 20ème siècle, Dijon, Université de Bourgogne, Paris, Musée

MILLET, Catherine, L'écoute critique, Art Press, Hors-série n. 15, 1994.

MILLET, Catherine, Qu'est-ce que l'art contemporain?, Art Press, n. 222, mars 1997, pp. 19-25.

MORGAN Stuart, La part de l'écrit, entretien Stuart Morgan – Matthew Slotover, Art Press, n°198, janvier 1995, pp. 46-50.

MULLER Brian, Real art - Un nouveau modernisme: les reflexive painters des années 90, Art Press, n. 202, mai 1995, pp. 51-55.

*National d'Art Moderne*, n. 56 / 57, été - automne 1996, «Du

NEWMAN Michael, La spécificité de la critique et la nécessité de la philosophie, La place du goût dans la production philosophique des concepts et leur destin critique, Actes du Colloque de Rennes, Archives de la Critique d'Art, 1990, pp. 130-158.

POINSOT Jean-Marc, «Histoires critiques», Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, n. 45/46, Automne/ Hiver 1993, pp. 96-104

RESTANY, Pierre, Panorama international de la critique d'art contemporain, Domus, n°401, avril 1963, pp. 28-32.

ROCHLITZ, Rainer, «Des philosophes allemands face à la pensée française, alternatives à la philosophie du sujet», Critique, n. 464-465, janvier- février 1986, pp.7-39.

ROCHLITZ ,Rainer, «Langage pour un, langage por tous», Critique, n. 488, jan.-fév. 1988, pp. 95-115

ROCHLITZ ,Rainer, «Logique cognitive et logique esthétique (2)», Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, n. 41, automne 1992, pp. 61-71.

ROCHLITZ ,Rainer, «Le critiquable en esthétique», L'esthétique des philosophes, Les Rencontres Place Publique, Paris, Place Publique Editions, et Editions Dis-Voir, 1995.

ROCHLITZ ,Rainer, «Logique cognitive et logique esthétique (2)» Les Cahiers de Musée National d'Art Moderne, Nelson Goodman et les langages de l'art, Centre Georges Pompidou, n. 41, automne 1992, p. 61.

ROCHLITZ Rainer, «Walter Benjamin et la critique», Critique, n.475, avril 1986, pp.1183-1197.

ROCHLITZ Rainer, «Walter Benjamin: une dialectique de l'image», Critique, n.431 avril 1983, pp.287-319.

ROCHLITZ Rainer, L'esthétique et l'artistique, Revue Internationale de Philosophie, vol. 50, n. 198, 4/1996, pp. 651-667.

ROCHLITZ Rainer, Logique esthétique, Les Cahiers-Philosophie de l'art, Nouveau Musée/ Institut, 12 janvier 1995, pp. 5-21

ROCHLITZ, Rainer, Religion de l'art et théorie esthétique en Allemagne, Revue Germanique Internationale, n. 2/ 1994, pp. 209-220.

ROCHLITZ, Rainer, Stratégies de l'histoire de l'art, Critique, n.586, mars 1996, pp. 131-137.

ROCHLITZ  
,Rainer, «Les problèmes esthétiques. Sur les rapports entre l'esthétique, critique et histoire de l'art». Texte encore non publié.

SCHAEFFER, Jean-Marie, «La conduite et le jugement esthétiques», Les Cahiers - Philosophie de l'Art, n. 2, Cycle de Conférences organisé par le Nouveau Musée / Institut d'Art Contemporain de Villeurbanne, novembre de 1994, p. 26.

SCHAFFER, Jean-Marie, «La religion de l'art: un paradigme philosophique de la modernité», Revue Germanique Internationale, n.2 1994, pp. 195-207

SCHAFFER, Jean-Marie, «Qu'est-ce qu'une conduite esthétique?», Revue Internationale de Philosophie, vol. 50, n.198, 4/1996, pp. 669-680.

SHUSTERMAN, Richard, «L'art comme infraction. Goodman, le rap, le pragmatisme», Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, n. 41, 1992, pp. 143-154.

SIMON, Jacob, «Frame studies II : Allan Ramsey, and picture frames», The Burlington Magazine, v. 136, n.1096, july 1994, pp. 444-454.

SOUTIF Daniel, «Critique subjective ou théorie critique?» La place du goût dans la production philosophique des concepts et leur destin critique, Actes du Colloque de Rennes, Archives de la Critique d'Art, 1990, pp. 102-120.

STEVENSON, Charles L., «Qu'est-ce qu'un poème?», Poétique, n. 81, fév; 1990, pp. 361-389

STORR, Robert, «Sur quelques déplaisirs du texte», Art Press, n.146, avril 1990, pp. 46-49.

TIO, BELLIDO, Ramon, «Questions sur la fonction critique», Actes du colloque L'Art en temps de crises du 4-5 mars 1994, Strasbourg, pp. 87-91.

VAISSE, Pierre, «Considérations sur l'autoportrait au XIX<sup>e</sup> siècle», Le portrait, Bulletin de la Société des Amis du Musée des Beaux-Arts de Rennes, n.6, 1988, Numéro spécial.

VON BISMARCK, Béatrice, «En quête du héros: la construction de Bruce Nauman dans l'histoire de la critique d'art», Liber-Revue Internationale des Livres, n. 34, mars 1998, pp. 13-14.

WIGGINS Marianne, «Francis Bacon Self-Portrait, 1972», Artforum, March 1995, p. 79.

WIKES-JOYCE Max, «The artist in his own image», Art & Antiques, v. 32, n.3, May 13, 1978, pp. 14-18.

WILLIARD Charlotte, «Eye to I», Art in America, v. 54, n.2, March/April 1996, pp. 49-59.

## **CATALOGUES**

BARRÉ, François, «Avant-propos», Hors-Limites, L'art et la vie, 1952-1994, Editions du Centre Georges Pompidou, 1994.

BARRE, François, «Le passage du siècle», FémininMasculin, le sexe de l'art, Centre Georges Pompidou, Gallimard, Electra, 1995.

BILLETER, Erika, Pour une exposition, L'autoportrait à l'âge de la photographie, catalogue du Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne et du Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 1985.

- BRUNON, Bernard P., «Autoportraits Contemporains - Here's looking at me». Catalogue de L'exposition "That's painting", Espace Lyonnais d'Art Contemporain, janvier 1993. Bruxelles, Editions de la Connaissance, S. A., 1993.
- BUCKDAHL, Else Marie. «Diderot, son indépendance par rapport aux salonniers de son temps», Gazette des Beaux-Arts, v. 102, n. 1374-1375, p. 11-20, 1983.
- CARERI, Giovanni, «L'écart du cadre», Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, n. 17/18, 1986, pp.159-165.  
catalogue, pp. 5-19.
- DAVID, Catherine, «Socle/Contexte (brèves remarques de base sur la notion de socle aujourd'hui)», Le cadre et le socle dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle, Dijon, Université de Bourgogne, 1987.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, L'empreinte, Centre Georges Pompidou, 1997.
- FLECK, Robert, «L'actualité du Happening», Hors-Limites. L'art et la vie, 1952-1994, Editions du Centre Pompidou, 1994, pp. 310-317.
- FOSTER Hal, «L'artiste comme ethnographe ou la fin de l'histoire, signifie-t-elle le retour à l'anthropologie ?» Face à l'Histoire-1933-1996, Flammarion/ Centre Georges Pompidou, 1996, p. 504.
- RIOT-SARCEY, Michèle. *Le réel de l'utopie. Essai sur le politique au XIX<sup>ème</sup> Siècle*, Paris, Editions Albin Michel S.A. 1998.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, «Plaisir vaut jugement», in: Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz (dir.), L'art sans compas, Redéfinitions de l'esthétique, Paris: Les Editions du Cerf, 1992.
- SEEL, Martin, «Le langage de l'art est muet», L'art sans compas. Redéfinitions de l'esthétique, Paris, Editions du Cerf, 1992.
- SEEL Martin, L'art de diviser. Le concept de rationalité esthétique, Paris: Armand Colin Editeur, 1993.
- SERS, Philippe, Le dialogue avec l'œuvre, art et critique, Bruxelles, Editions La Lettre Volée, 1995.



SHUSTERMAN, Richard. "L'art et la théorie", in: Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz, (dir), L'art sans compas, rédefinitions de l'esthétique, Paris, Procope, Les Editions du Cerf, 1992.

SIBLEY Frank, «Les concepts esthétiques», in : Daniel Lories, Philosophie analytique et esthétique., Paris Meridians Klincksieck, 1988.

WABERER, Keto von, Frida Kahlo-chefs-d'oeuvre, Munich, Paris, Schirmer Mosel, 1992.

WALLIS, Brian, «What's wrong with this picture?», in: Brian Wallis, (ed.), Art of modernism- Rethinking representation. Critical essays, New York: The New York Museum of Contemporary Art, New York, in association with David R. Godine, Publisher, Inc. Boston, 1996.

## BIBLIOGRAPHIE BRÉSILIENNE

### LIVRES

AMARAL, Aracy, «Frederico Morais: da crítica militante à criação artística», in Frederico de Morais - Audiovisuais, S. Paulo, MAM, 12-13, junho de 1973.

—, Aracy, Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer, (1961-1981), São Paulo, Livraria Nobel S. A. , 1983.

—, Aracy, Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970, subsídio para uma história social da arte no Brasil, São Paulo, Nobel, 1987.

—, Aracy. «25 anos depois: para onde vai o MAC?», *Galeria. Revista*

—, Aracy. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*, São Paulo, Nobel, 1983

—, Aracy. *Arte Para Que? uma história social da arte no Brasil*, São

ARANTES, Otilia, (org.) *Política das Artes / Mário Pedrosa, Textos Escolhidos*, Tomo I, São Paulo, Edusp, 1995.

BARATA, Mário, «Relações da Crítica de Arte com a Estética no ! !

BELLUZZO, Ana Maria (org.), *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*, São Paulo, UNESP, 1990.

Brasil», *Arte Brasileira Hoje*, Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra,

BRITO, Ronaldo «*O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo)*», *Arte Brasileira Contemporânea, Caderno de Textos 1*, Rio de Janeiro, Edição Funarte, 1980.

—, Ronaldo et José Resende, «Mamãe Belas-Artes», Rio de Janeiro, *Caderno de Textos 1*, Rio de Janeiro, Funarte / Espaço Arte Brasileira Contemporânea, 1980, pp. 29-31. Ce texte avait été publié antérieurement dans la revue *Beijo (Baiser)*, n. 2, ano 1977, par l'Editora Boca de Rio de Janeiro.

—, Ronaldo, «A natureza dos jogos», *Waltércio Caldas Jr.*, Museu de Arte de São Paulo, 1975.

—, Ronaldo, «A ordem e a loucura da ordem», *Sérgio Camargo*, UNIBANCO / Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1981

—, Ronaldo, «Análise do circuito», *Malasartes*, n. 1, 1975.

—, Ronaldo, «Anônimo e Comum», *Antonio Manuel*, Rio de Janeiro, Funarte / Espaço Brasileiro de Arte Contemporânea, 1984.

—, Ronaldo, «Antônio Dias. Para os olhos e para a cabeça», *Opinião*, n. 56, 3 / 12 / 73.

- , Ronaldo, «Certeza Estranha», José Resende, Rio de Janeiro, Funarte:/ Espaço Arte Brasileira Contemporânea, 1980.
- , Ronaldo, «Contra o olhar eunuco», Revista Módulo, n. 71, 1982, pp. 36-40.
- , Ronaldo, «Desvio para o vermelho», Cildo Meireles, catalogue de l'exposition, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, MAM-RJ, du 27/9/ 1984 et Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo MAC-USP, Rio de Janeiro, Espaço ABC, Fundação Nacional de Artes Plásticas, le 5/11/ 1984,
- , Ronaldo, «E depois de Freud?», Opinião, n. 7, 18-25 jan. 1972, p. 20.
- , Ronaldo, «Eduardo Sued: uma obra para a inteligência do olhar», Arte Hoje, ano I, n. 2, ag. 1977;
- , Ronaldo, «Eduardo Sued», catalogue général de la XVIème Biennale de São Paulo, 1981.
- , Ronaldo, «Entrevista Ronaldo Brito» Guia das Artes Internacional, n. 16, 1989, pp. 100-105
- , Ronaldo, «Les perspectives de l'art contemporain en débat», Correio Braziliense, II Forum Brasília du 24 / 9 / 1993, pp. 4-6.
- , Ronaldo, «Malasartes, um depoimento pessoal», Arte em Revista, n. 5, ano 7, ag. 1983, p. 53.
- , Ronaldo, «O fluido dos sólidos», O Globo, Rio de Janeiro, 25 / 9 / 1987, 2º Caderno, p. 3.
- , Ronaldo, «O moderno e o acadêmico», Opinião, n; 49,15 / 10 a 22 / 10, 1973, p. 21.
- , Ronaldo, «Racional e absurdo», Opinião, n. 41, 20-27 / 8 / 73, p. 24
- , Ronaldo, «Sued, Darel, Iberê e Araújo», Opinião, n. 46, 24 / 9 a 1º / 10 / 1973, p. 17.
- , Ronaldo, «Tema amplo acaba por não atingir ninguém», Folha de São

—, Ronaldo, «Uma lógica do acaso», Sérgio Camargo, Rio de Janeiro, Funarte / Espaço Brasileiro de Arte Contemporânea, exposition du 29 / 8 à 21 / 9 / 1980, à Rio de Janeiro.

—, Ronaldo, «Uma lógica do acaso», Sérgio Camargo, Rio de Janeiro, Funarte / Espaço Arte Brasileira Contemporânea, 1980, catalogue de l'exposition du 29 / 8 à 21 / 9 / 1980.

—, Ronaldo, Aparelhos, Waltércio Caldas Jr. Rio de Janeiro, GBM, 1979.

—, Ronaldo, Experiência Flutuante, Tunga, Rio de Janeiro, Funarte, / Espaço Arte Brasileira Contemporânea, 1980.

—, Ronaldo et al. A Parte do Fogo, Rio de Janeiro, mars 1980.

—, Ronaldo, Neocroncretismo, vértice e ruptura - do projeto construtivo brasileiro, Rio de Janeiro, Funarte, 1985.

CHIARELLI Domingos Tadeu, De Almeida Jr. a Almeida Jr.: a crítica de arte de Mário de Andrade, th., Escola de Comunicações e Artes de l'Université de São Paulo, 1996.

—, Domingos Tadeu, «Monteiro Lobato crítico de arte: contexto», Anuário de Inovações em Comunicações e Artes, ECA/USP, 1990.

—, Domingos Tadeu, Um jeca nos vernissages, São Paulo, Edusp, 1995.

COCHIARALE, Fernando et GEIGER Anna Bella, Abstracionismo Geométrico e Informal, Rio de Janeiro, Funarte, 1987.

DUARTE, Paulo Sérgio, A trilha da trama, catalogue Antonio Dias, Rio de Janeiro, Arte Brasileira Contemporânea, Edição Funarte, 1979, p. 21.

DURAND José Carlos, «Expansão do mercado de arte em São Paulo - 1960-1980», in: Sergio Miceli (org.), Estado e Cultura no Brasil, op. cit., pp. 173-207.

— José Carlos, Arte, Privilégio e Distinção, Artes Plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855 / 1985. São Paulo, Editora Perspectiva, 1989. ECA/USP: SESC, 1991.

FABRIS Annateresa (org.), Arte e Política. Algumas possibilidades de leitura, São Paulo, Fapesp, C / Arte, 1998.

— Annateresa, «Modernidade e Vanguarda: o caso brasileiro», Arte: Ensaios e Documentos. Modernidade e Modernismo no Brasil, São Paulo, Mercado das Letras, 1994, pp. 9-25.

— Annateresa, Futurismo: uma poética da modernidade, São Paulo, Editora Perspectiva, 1987. São Paulo, Editora Perspectiva, 1994.

— Annateresa, O futurismo paulista, São Paulo, Editora Perspectiva, 1994.

FERREIRA Glória et CONTRIM, Cecilia (org.) Clement Greenberg e o debate crítico, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1997.

FERREIRA GULLAR—, José Ribamar, «Considerações», Arte Brasileira Hoje, Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1973, p. 132.

—, José Ribamar, Vanguarda e subdesenvolvimento : Ensaios sobre arte, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1978.

—, José Ribamar, Argumentação contra a morte da arte, Rio de Janeiro, Revan, 1993.

—, José Ribamar, Cultura posta em questão, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.

— José Ribamar, Etapas da arte contemporânea. Do cubismo ao neoconcretismo, São Paulo, Nobel, 1985.

— GULLAR, José Ribamar, Sobre Arte, Rio de Janeiro, Avenir, 1982.

GALVÃO Walnice Nogueira, «As falas, os silêncios (literatura e imediações: 1964-1988)», In: Saul Sosnoswski, et Jorge Schwartz, (Org.), Brasil: o trânsito da memória, The University of Maryland / EDUSP, 1994, p. 186.

MICELI Sergio, (org.) Estado e Cultura no Brasil, São Paulo, Difel Difusão Editorial, 1984.

MORAES, Frederico, Artes Plásticas na América Latina: do transe ao transitório, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S. A., 1979.

—, Frederico, Artes Plásticas: a crise da hora atual, Rio de Janeiro, Edições Paz e Terra, 1975.

—, Frederico, Artes Plásticas: a crise da hora atual, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1975.

—, Frederico, Chorei em Bruges. Crônicas de amor à arte, Rio de Janeiro, Avenir Editora Limitada, 1983.

—, Frederico, Inimá de Paula, Rio de Janeiro, Léo Christiano Editorial Ltda., 1987.

ORTIZ Renato, A moderna tradição brasileira, Rio de Janeiro, Editora Brasiliense, 1988.

PONTUAL, Roberto, Explode Geração!, Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1984.

—, Lisbeth, Sérgio Milliet, crítico de arte, São Paulo, Edusp / Perspectiva, 1992.

SCHWARTZ Roberto, «Nacional por subtração», Que horas são?, São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

TEIXEIRA COELHO, José, O que é utopia, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1980.

TEIXEIRA, Lúcia, As cores do discurso, Niterói, Editora da Universidade Federal Fluminense, 1996.

WEFFORT Francisco, in: Renato Ortiz, A moderna tradição brasileira, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1988.

## **CATALOGUES**

AMARAL, Aracy. «A efervescência dos anos 80», *Catálogo BR 80, Pintura Brasil Década80*, Instituto Cultural Itaú, São Paulo, 1992, pp.28-29

(«L'effervescence Des années 80», *Catalogue BR 80, Peinture Brésil Décennie 80*).

BRITO, Ronaldo, «A natureza dos jogos», Waltércio Caldas Jr., Museu de Arte de São Paulo, 1975.

—, Ronaldo, «A ordem e a loucura da ordem», Sérgio Camargo, UNIBANCO / Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1981.

—, Ronaldo, «Uma lógica do acaso», Sérgio Camargo, Rio de Janeiro, Funarte / Espaço Brasileiro de Arte Contemporânea, exposition du 29 / 8 à 21 / 9 / 1980, à Rio de Janeiro.

—, Ronaldo, «Uma lógica do acaso», Sérgio Camargo, Rio de Janeiro, Funarte / Espaço Arte Brasileira Contemporânea, 1980, catalogue de l'exposition du 29 / 8 à 21 / 9 / 1980.

—, Ronaldo, Experiência Flutuante, Tunga, Rio de Janeiro, Funarte, / Espaço Arte Brasileira Contemporânea, 1980.

MILLIET, Maria Alice, As Abstrações, Bienal Brasil Século XX, Fundação Bienal de São Paulo, 1994, pp. 184-197.

## **ARTICLES DE PÉRIODIQUES**

BRESSER PEREIRA, Luiz Carlos, «As duas crises da América Latina», Novos Estudos Cebrap, jun. 1985.

ARANTES, Otilia, Depois das vanguardas, Arte em Revista, n. 7, 5<sup>ème</sup> année, août 1983.

AVANCINI, José Augusto «A crítica de arte nos anos 70: uma visão», Porto Arte, Revista de Artes Visuais, v. 6, n. 10, nov. 1995.

BASBAUM, Ricardo, «Pintura dos anos 80: algumas observações críticas», Gávea, Revista de História da Arte e Arquitetura, n. 6, dez. de 1988.

- BRITO, Ronaldo «O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo)», Arte Brasileira Contemporânea, Caderno de Textos 1, Rio de Janeiro, Edição Funarte, 1980.
- , Ronaldo et José Resende, «Mamãe Belas-Artes», Rio de Janeiro, Caderno de Textos 1, Rio de Janeiro, Funarte /Espaço Arte Brasileira Contemporânea, 1980, pp. 29-31. Ce texte avait été publié antérieurement dans la revue Beijo (Baiser), n. 2, ano 1977, par l'Editora Boca de Rio de Janeiro.
- , Ronaldo, «Análise do circuito», Malasartes, n. 1, 1975.
- , Ronaldo, «Anônimo e Comum», Antonio Manuel, Rio de Janeiro, Funarte / Espaço Brasileiro de Arte Contemporânea, 1984.
- , Ronaldo, «Antônio Dias. Para os olhos e para a cabeça», Opinião, n. 56, 3 / 12 / 73.
- , Ronaldo, «Certeza Estranha», José Resende, Rio de Janeiro, Funarte:/ Espaço Arte Brasileira Contemporânea, 1980.
- , Ronaldo, «Contra o olhar eunuco», Revista Módulo, n. 71, 1982, pp. 36-40.
- , Ronaldo, «Desvio para o vermelho», Cildo Meireles, catalogue de l'exposition, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, MAM-RJ, du 27/ 9/ 1984 et Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo MAC-USP, Rio de Janeiro, Espaço ABC, Fundação Nacional de Artes Plásticas, le 5/11/ 1984.
- , Ronaldo, «E depois de Freud?», Opinião, n. 7, 18-25 jan. 1972, p. 20.
- , Ronaldo, «Eduardo Sued: uma obra para a inteligência do olhar», Arte Hoje, ano I, n. 2, ag. 1977;
- , Ronaldo, «Eduardo Sued», catalogue général de la XVIème Biennale de São Paulo, 1981.
- , Ronaldo, «Entrevista Ronaldo Brito» Guia das Artes Internacional, n. 16, 1989, pp. 100-105



- , Ronaldo, «Les perspectives de l'art contemporain en débat», Correio Braziliense, II Forum Brasília du 24 / 9 / 1993, pp. 4-6.
- , Ronaldo, «Malasartes, um depoimento pessoal», Arte em Revista, n. 5, ano 7, Août. 1983, p. 53.
- , Ronaldo, «O fluido dos sólidos», O Globo, Rio de Janeiro, 25 / 9 / 1987, 2º Caderno, p. 3.
- , Ronaldo, «O moderno e o acadêmico», Opinião, n; 49,15 / 10 a 22 / 10, 1973, p. 21.
- , Ronaldo, «Racional e absurdo», Opinião, n. 41, 20-27 / 8 / 73, p. 24
- , Ronaldo, «Sued, Darel, Iberê e Araújo», Opinião, n. 46, 24 / 9 a 1º / 10 / 1973, p. 17.
- , Ronaldo, «Tema amplo acaba por não atingir ninguém», Folha de São Paulo.
- Ronaldo, Aparelhos, Waltércio Caldas Jr. Rio de Janeiro, GBM, 1979.
- , Ronaldo et al. *A Parte do Fogo*, Rio de Janeiro, mars 1980.
- , Ronaldo, Neocroncretismo, vértice e ruptura - do projeto construtivo brasileiro, Rio de Janeiro, Funarte, 1985.
- CACASO, «A democracia passa pela discussão do pluralismo cultural», Folhetim, 5/4/1981, p. 7. *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n. 56 / 57, été-automne
- COUTINHO, Wilson, «Como era gostoso ser moderno», Jornal do Brasil, 19 / 3 / 1985.
- CURY, David, «Reverso Ser no Contemporâneo», Gávea, Revista de Arte e Arquitetura, n 9, décembre 1991.
- DUARTE, Paulo Sérgio, «Présentation» Caderno de Textos, Espaço ABC de Funarte, à Rio de Janeiro.
- FABRIS, Annateresa, «A fotografia oitocentista ou a ilusão da objectividade», Porto Arte, v. 5, n. 8, nov. 1993, pp. 7-15.

FIORI José Luis, Transição terminada: crise superada?, Novos Estudos Cebrap, n. 28, out. 1990, pp. 137- 151.

GAUTHIER MACHADO Bernardo, La crise de l'Etat en développement, Novos Estudos Cebrap, n. 44, mar. 1996, pp. 209-212.

HERKENHOFF Paulo Estellita, «Também para a Geração 80, alegria é a prova dos nove» São Paulo, Folha de São Paulo, 11 / 9 / 1984, p. 26. (Ilustrada).

JAMESON Frederic, Pós-modernidade e sociedade de consumo, Novos Estudos Cebrap, n. 12, jun. 1985, p. 26.

MILLET, Maria Alice, Ferreira Gullar, Guias das Artes Internacional, Ano 3, n.14, 1989.

MORAIS, Frederico «Flávio Shiró. Dos muros de Paris à memória amazônica», Galeria - Revista de Arte, n. 1, 1986, p. 48. («Flávio Shiró. Des murs de Paris à la mémoire amazonienne»).

—, Frederico, «A arte em busca de definições,» (table-ronde) à Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, le 28 / 6 / 1998, p. 7.

—, Frederico, «A força da forma nos desenhos de Ester Grinspum,» Rio de Janeiro, O Globo, 9 / 3 / 83.

—, Frederico, «Dias: mais além do visual, uma discussão sobre arte,» Rio de Janeiro, O Globo, le 16 / 3 / 1982.

—, Frederico, «Esculturas de Tenreiro: sólidas, honestas, puras,» Rio de Janeiro, O Globo, 14 / 5 / 83.

—, Frederico, «Maria do Carmo Secco, mesmos temas, maior sutileza: casa, corpo,» Rio de Janeiro, O Globo, 15 / 8 / 1983, p. 20.

—, Frederico, «O corpo é o motor da obra,» Arte em Revista, n. 5, pp. 47-52.

—, Frederico, «Retrospectiva Weissmann no IAB: a redescoberta permanente do espaço,» Rio de Janeiro, O Globo, 19 / 5 / 1981, p. 29.

SAMPAIO Márcio, Frederico de Moraes e a nova crítica, Suplemento Literário do Minas Gerais, n.211, anoV, 12 de setembro de 1970.

TEIXEIRA da COSTA, Cacilda et FABRIS Annateresa, «O livro de arte no Brasil: entre o luxo e a indigência», in: Comunicações e Artes, São Paulo, n. 11, 1982, pp. 21. («Le livre d'art au Brésil: entre le luxe et l'indigence»).

ZILBERMAN Regina, Brasil: cultura e literatura nos anos 80, Organon, n.17, 1991, p. 96.

## **THÈSES**

REIS, Ronaldo, Ideologia versus estética. Silêncio e evidência na arte brasileira dos anos 80, Rio de Janeiro, Th. Communication, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1994.

RIBEIRO, Marília Andrés, As neovanguardas artísticas de Belo Horizonte nos anos 60, São Paulo, Th. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1995.

\*\*\*\*\*

FARIAS Agnaldo, Breve roteiro para um panorama completo: a produção contemporânea (1980-1994). Bienal Brasil Século XX, Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

,— GULLAR, José Ribamar, Vanguarda e Subdesenvolvimento, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.

## INDICE

Adorno, 16, 17, 18, 44, 45, 46, 51, 75, 80, 81, 95, 96, 97, 98, 161, 174, 175, 186, 191, 194, 198, 204, 222, 223, 240, 248, 253, 286, 287, 289

Aguilar, 321

Albers, 36

Amaral, 20, 24, 39, 55, 91, 94, 107, 108, 112, 113, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 149, 151, 152, 159, 226, 241, 242, 257, 258, 263, 268, 323

Amey, 47

Amílcar de Castro, 241

Andrade, 18, 35, 147, 148, 226

André Lhote, 120

Angelo Marzano, 105

Anita Malfatti, 226

Antônio Henrique Amaral, 130

Antonio Manuel, 164, 170, 203, 204, 238

Arantes, 18, 29, 30, 32, 34, 36, 39, 227

Arasse, 83, 219

Argan, 62, 137, 138, 142, 159, 200

Aristote, 274, 298, 302

Auroux, 181

Avancini, 39

Barata, 32

Bardin, 21

Barsotti, 237

Basbaum, 53, 55, 59, 62, 102, 103, 105, 237, 239, 318, 326

Baudelaire, 65, 76, 117, 201, 202, 219, 245, 249

Baudrillard, 78, 87, 88, 213

Baxandall, 135, 136, 143, 156, 157, 175, 176

Belluzzo, 120, 123, 124

Belting, 110, 158

Benjamin, 15, 17, 18, 20, 21, 51, 74, 75, 76, 84, 85, 89, 95, 96, 106, 117, 158, 176, 179, 180, 182, 190, 191, 220, 224, 245, 249, 251, 257, 310, 312, 313, 314, 316

Bertrand, 72, 73, 84, 124, 292

Biegert, 143

Binkley, 187

Bismarck, 89

Bourdieu, 126, 127, 158, 159, 170, 292, 293, 294, 297

Bouvier, 306

Brito, 9, 10, 11, 12, 17, 20, 24, 30, 39, 70, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 188, 191, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 221, 222, 224, 229, 236, 237, 238, 240, 246, 251, 252, 253, 254, 260, 262, 263, 264, 265, 267, 268, 269, 291, 320, 321, 322, 324, 325, 326

Bruce Nauman, 89

Buchloh, 15, 51, 62, 220, 224, 225, 313, 316

Bukdahl, 218, 310

Bürger, 61

Calabrese, 146

Calder, 86

Canaletto, 84

Canclini, 130

Candido, 117, 118

Carroll, 150

Carvão, 91, 94

Cauquelin, 65, 66, 89, 90, 169, 189, 208, 302

Chartier, 108  
 Chastel, 316, 317  
 Chateau, 19, 65, 111, 158, 214, 215, 216, 219, 289, 290, 294, 297, 298  
 Chiarelli, 18, 226  
 Christo, 107  
 Cildo Meireles, 56, 94, 167, 169, 237, 257, 258, 263, 264  
 Coblenze, 65  
 Costa, 92, 95, 102, 103, 318  
 Coutinho, 173  
 d'Ivan Serpa, 77  
 da Veiga, 66, 94  
 Danto, 19, 196, 209, 287, 291  
 de Araújo, 27  
 Debord, 309  
 Dias, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 17, 56, 172, 195, 215, 237, 251  
 Dickie, 196, 209, 220, 287, 294  
 Diderot, 79, 81, 109, 112, 211, 218, 219, 310  
 Didi-Huberman, 138, 314  
 Duarte, 8, 9, 10, 46, 169, 178, 179, 215, 229, 230, 231, 232, 233, 237, 242, 248, 317, 318, 319  
 Duchamp, 186, 187, 193  
 Dufrêne, 311  
 Durand, 36, 38, 47, 48, 49  
 Edmond, 67  
 Eduardo Sued, 172, 177, 185, 237, 251, 265, 267  
 Einstein, 138  
 Emile Renard, 120  
 Engels, 165  
 Fabris, 20, 24, 34, 50, 57, 62, 92, 95, 107, 108, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 152, 153, 154, 159, 239, 241, 242, 250, 258, 259, 260, 263, 268, 318, 319, 323  
 Falguières, 316  
 Farias, 57  
 Favaretto, 47  
 Fénéon, 67  
 Fiori, 41, 227  
 Flávio Shiró, 100, 241  
 Foster, 58, 59, 60, 62, 76, 155, 156, 213, 291  
 Freud, 161, 162  
 Gadamer, 264, 268, 269, 272, 285, 316  
 Galvão, 31, 42  
 Garcia, 35  
 Genette, 19, 133, 187, 196, 209, 230  
 Gleizes, 120  
 Goodman, 209, 210  
 Greenberg, 110, 111, 214, 215, 244  
 Grinspum, 86  
 Groulier, 212, 213, 259, 309, 310, 321, 324  
 groupe Bernardelli, 87  
 Guignard, 66, 91, 93, 94  
 Gullar, 30, 31, 32, 33, 39, 70, 165, 166, 167, 208, 212, 228, 229, 232, 250  
 Habermas, 260, 261, 274, 277, 281, 282, 283, 284, 286, 288, 291, 305, 315  
 Hadot, 272  
 Hegel, 161, 195, 208, 309  
 Hegewisch, 311  
 Heidegger, 18  
 Heinich, 168, 191, 192, 238  
 Hélio Oiticica, 30, 34, 103  
 Herkenhoff, 32, 101, 102, 225, 226, 250, 326

Horkheimer, 16, 17, 44, 45, 46, 75, 222, 223, 286, 287, 289

Hume, 211, 244

Ianelli, 91, 94, 99, 100

*Iberê Camargo*, 254, 255

Inimá de Paula, 91, 95, 96, 98

Jameson, 51, 57

Jankélévitch, 146, 208

Jauss, 293, 294

Jimenez, 16, 19, 43, 45, 60, 61, 79, 80, 90, 110, 111, 157, 163, 188, 189, 190, 193, 194, 214, 217, 218, 261, 269, 274, 287, 288, 289, 305

Jorge Guinle, 182, 204, 230, 231, 237

José Resende, 56, 149, 150, 167, 169, 178, 185, 186, 197, 199, 237, 326

Jung, 161, 162

Kant, 189, 216, 277, 279, 280, 281, 282, 289

Kaufholz, 17, 45

Krajcberg, 79

Krauss, 19, 56, 155, 296

Kuspit, 51, 52, 57, 59, 60, 89, 90, 233, 235, 282, 286

Ladmiral, 158, 215, 216, 271, 274

Le Goff, 21, 140, 220

Lebensztein, 191

Leonilson, 52

Lessing, 110

Levy, 112

Lobato, 18, 226

Lukács, 31, 165

Lygia Clark, 30, 34

Lyotard, 277, 278

Machado, 28, 58

Mager, 50

Malévitch, 36, 265

Manuel, 235

Marco do Valle, 125, 127

Marcuse, 49, 59, 97, 161, 162, 171, 258

Marinho, 93

Marta Minjuin, 143

Martins, 21, 61, 200, 321, 322

Marx, 161, 165

Matuck, 105

Mendes, 226

Merleau-Ponty, 161, 184, 185, 261

Merleau-Ponty., 161, 185

Meschonnic, 15, 16

Meyer, 83, 302, 304

Miceli, 36, 38, 47

Michaud, 96, 97, 110, 158

Michaux, 161

Millet, 108

Mondrian, 84, 265

Morais, 8, 9, 10, 11, 12, 17, 20, 24, 39, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 77, 78, 79, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 102, 103, 104, 105, 106, 116, 117, 118, 154, 167, 214, 215, 232, 233, 234, 235, 236, 239, 240, 254, 255, 256, 257, 258, 262, 263, 268, 323

Mota., 27

Naves, 169, 250, 266, 267, 318, 323

Noirel, 271

Nuno Ramos, 52

Oliva, 53, 59, 103

Panofsky, 279, 281

Paulhan, 93

Pedrosa, 18, 29, 30, 33, 36, 73, 74, 82, 84, 106, 114, 226, 227, 228, 232, 255

Pereira, 34, 40, 320

Picasso, 157, 175  
Platon, 272, 273, 274  
Poinsot, 316, 317  
Pollock, 84  
Pontual, 35, 54, 55, 102  
Preziosi, 157  
Ragon, 67, 68  
Read, 157  
Regina Silveira, 143, 145, 146, 149, 258, 259  
Reis, 42  
Restany, 67  
Ribeiro, 66, 67, 68  
Riot-Sarcey, 325  
Rochlitz, 19, 58, 108, 110, 111, 155, 158, 171, 187, 192, 194, 196, 198, 209, 210, 211, 212, 239, 243, 273, 275, 276, 277, 278, 279, 281, 282, 284, 285, 286, 288, 291, 293, 295, 299, 300, 301, 303, 304, 305, 311, 312, 315  
Rosenberg, 146, 147  
Santa Rosa, 77  
Schaeffer, 112, 187, 188, 189, 209, 210, 216, 278, 279, 282, 285, 303, 304  
Schapiro, 83  
Schiller, 98  
Schwarz, 166, 315  
Secco, 88  
Seel, 19, 216, 245, 249, 253, 256, 257, 262, 274, 279, 284, 285, 293, 312, 313, 315, 326  
Senise, 105  
Sérgio Camargo, 181, 184, 237  
Sérgio Millet, 18  
Sers, 13, 14, 16, 325  
Shusterman, 110, 210, 225, 246, 247, 259, 260  
Sibley, 315  
Socrate, 271, 273, 304  
Sussekind, 114, 118  
Tarsila do Amaral, 120  
Teixeira, 18, 92, 95, 318  
Tenreiro, 86, 87  
Tiepolo, 84  
Tobey, 84  
Toulmin, 303  
Tunga, 56, 169, 170, 184, 186, 237  
Umberto França, 105  
Vasarely, 177  
Vattimo, 223, 305, 306  
Venturi, 124, 142, 214  
Vernière, 112  
Viala, 109  
Waldemar Cordeiro, 30, 137  
Wallis, 212  
Waltércio Caldas, 56, 164, 167, 169, 177, 229, 237  
Weffort, 166  
Weissmann, 77, 78, 79, 82, 83, 84, 94  
Wesley Duke Lee, 129  
Winckelmann, 109, 281  
Witterborn, 143  
Zaidler, 105  
Zilberman, 43, 44  
Zola, 67





# Bibliographie

## Livres et Articles

ADORNO, Theodor, «L'art et les arts», Pratiques, Réflexions sur l'art 2, Presses Universitaires de Rennes, automne 1996.

\_\_\_\_\_, Theodor, Philosophie de la nouvelle musique, trad. de Hans Hildebrand et Alex Lindenberg, Paris, Editions Gallimard, 1962.

\_\_\_\_\_, Theodor, Modèles critiques, trad. de Marc Jimenez et Eliane Kaufholz, Paris, Editions Payot, Coll. «Critique de la Politique», 1984.

\_\_\_\_\_, Theodor, Théorie esthétique, trad. de Marc Jimenez et Eliane Kaufholz, Paris, Editions Klincksieck, Coll. «D'esthétique», 1995.

ALVARADO, Barbara et AUTAJÓN, Tatiana, «Le cadre dans l'Abstraction Lyrique», Le cadre et le socle dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle, Dijon, Université de Bourgogne, 1987.

AMARAL, Aracy (réd.), Modernidade, Art brésilien du 20<sup>ème</sup> siècle, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 10 décembre 1987 au 14 février 1988.

ARGAN, Giulio Carlo, «History and Antihistory», Flash Art, n. 125, déc./jan. 1986.

\_\_\_\_\_, Giulio Carlo, Arte e crítica de arte, Lisboa, Editorial Estampa, 1993.

\_\_\_\_\_, Giulio Carlo, Arte Moderna. Do iluminismo aos movimentos contemporâneos, São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_, Giulio Carlo, História da arte como história da cidade, São Paulo, Editora, Martins Fontes, 1995.

ARISTOTE, Rhétorique, introd. Michel Meyer, trad. de C.-E. Ruelle, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, Classiques de la Philosophie, 1991.

BANN, Stephen, «Ekfrasis contemporain? Le Matisse de Greenberg et le Raphael de Stokes», La Description, Archives de la Critique d'Art, Printemps de 1997.

- BARDIN, Laurence, Análise de conteúdo, Edições 70, São Paulo, Livraria Martins Fontes, 1977.
- BARRAL i ALTET, Xavier, Histoire de L'art, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. «Que sais-je?», 1996.
- BARTHES, Roland, Essais critiques, Paris, Editions du Seuil, Coll. «Tel Quel», 1964.
- BAUDELAIRE, Charles, Critique d'art, suivi de critique musicale, Paris, Editions Gallimard, 1992.
- BAUDRILLARD, Jean, Le paroxyste indifférent. Entretiens avec Philippe Petit, Paris, Editions Grasset & Fasquelle, 1997.
- BAUDRILLARD, Jean, La société de consommation, Paris, Editions Denoël, 1970.
- \_\_\_\_\_, Jean, Pour une critique de l'économie du signe, Paris, Editions Gallimard, 1972.
- BAXANDALL, Michael, Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux, trad. de Catherine Fraixe, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1991.
- \_\_\_\_\_, Michael, L'Œil du Quattrocento, trad. de Yvette Delsaut, Paris, Gallimard, 1985.
- BAYER, Raymond, História estética, Editorial Lisboa, Estampa, 1978.
- BAZIN, Germain, Histoire de l'histoire de l'art. De Vasari à nos jours, Paris, Editions Albin Michel, 1986.
- BEARDSLEY, Monroe, Aesthetics. Problems in the philosophy of criticism, Indianapolis/Cambridge, Hackett, 1981.
- BELTING, Hans, L'histoire de l'art est-elle déjà finie?, Nîmes Jacqueline Chambon,
- BEAUFFET, Jacques, Le surréalisme, le cadre et la mise en espace des œuvres. Le cadre et le socle dans l'art du XX<sup>ème</sup> siècle, Dijon, Université de Bourgogne, 1987.
- BENJAMIN, Walter Benjamin, Sens unique, Paris, Les Lettres Nouvelles / Maurice Nadeau, trad. de Jean Lacoste, 1988.
- \_\_\_\_\_, Walter Benjamin, Sur quelques thèmes baudelairiens (1939), Charles Baudelaire, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1979.

\_\_\_, Walter, «Du nouveau sur les fleurs», Sur L'art et la photographie, Paris, Editions Carré, «Coll. Arts & Esthétique», 1997.

\_\_\_, Walter, Correspondance I, 1910-1928, Paris, Editions Aubier Montaigne, 1979.

\_\_\_, Walter, Correspondance II, 1929-1940, Paris, Editions Aubier Montaigne, 1979.

\_\_\_, Walter Benjamin, «Le narrateur», Ecrits Français, Paris, Editions Gallimard, Coll. «Bibliothèque d'Idées», 1991, pp. 205-229.

\_\_\_, Walter Benjamin, «Peinture et photographie. Deuxième lettre de Paris, 1936», Sur l'art et la photographie, Paris, Editions Carré, Coll. «Arts & Esthétique», 1997.

\_\_\_, Walter, «L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée», Ecrits Français, Paris, Editions Gallimard, 1991.

\_\_\_, Walter, Essais sur Bertold Brecht, trad. de Paul Laveau, Paris, François Maspero, 1978.

\_\_\_, Walter, Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand, Paris, Editions Flammarion, 1986.

\_\_\_, Walter, Le narrateur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov», Ecrits Français, Paris, Editions Gallimard, Coll. «Bibliothèque d'Idées», 1991, pp. 205-229.

\_\_\_, Walter, Origine du drame baroque allemand, trad. de Sibylle Muller, Paris, Editions Flammarion, 1985.

\_\_\_, Walter, Paris, capitale du XIX siècle, Le livre des passages, Paris, Editions du Cerf, 1993.

BERGMAN-CARTON, Yanis, «Like an artist» Art in America, v. 81, janvier 1993.

BERTRAND Claude-Jean, La déontologie des médias, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. «Que sais-je?», 1997.

BERTRAND DORLÉAC, Laurence, GERVEREAU, Laurent, GUILBAUT, Serge et MONNIER, Gérard, Où va l'histoire de l'art contemporain?, Paris, L'image et l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1997.

BINKLEY, Timothy, «“Pièce” : contre l'esthétique», in: Gérard Genette (org.), Esthétique et Poétique, Paris, Editions du Seuil, Coll. «Points Essais», 1992.

- BONITO OLIVA, Achille, The Italian Trans-avantgarde, Milano, Giancarlo Politi Editore, 1983.
- BOUILLON, Jean-Paul, (prés.) et al., La promenade du critique influent, Anthologie de la critique d'art en France -1850-1900, Paris, Hazan, 1990.
- \_\_\_\_\_, Jean-Paul, La critique d'art en France-1850-1900, Actes du Colloque de Clermont-Ferrand, du 25-27 mai 1987.
- BOURDIEU, Pierre, «La délégation du fétichisme politique», Actes de la Recherche en Sciences Sociales, n. 52-53, juin 1984.
- \_\_\_\_\_, Pierre, Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire, Paris, Editions du Seuil, Coll. «Libre Examen» 1992.
- \_\_\_\_\_, Pierre, La distinction. Critique sociale du jugement, Paris, Les Editions de Minuit, Coll. «Sens Commun», 1984.
- BOURRIAUD, Nicolas, «La fluidité dans l'art», entretien Nicolas Bourriaud - Catherine Millet, Art Press, n. 198, janvier 1995.
- \_\_\_\_\_, Nicolas, «La position secondaire de l'art», Art Press, n. 180, mai 1993.
- BRUNET, Claire, «Crise du discours esthétique?», Art Press, n. 171, juillet / août, 1992, pp. 29-32.
- \_\_\_\_\_, Claire, «Sur le ton inéluctablement privé de la critique», Traverses, La critique II, n°7, automne 1993, pp. 73-80.
- BUCHLOH, Benjamin, Essais historiques I, Art moderne, Villeurbanne, Art et Edition, 1992.
- \_\_\_\_\_, Benjamin, Essais historiques II, Art contemporain, Villeurbanne, Art et Edition, 1992.
- \_\_\_\_\_, Benjamin et al. Langage et Modernité, Villeurbanne, Le Nouveau Musée, 1991.
- BUCK-MORSS, Susan, Aesthetics and anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork. Essay reconsidered, October, n. 62, Fall 1992, pp. 3-41.
- BUCKDAHL, Else Marie, «Diderot, son indépendance par rapport aux salonniers de son temps», Gazette des Beaux-Arts, v. 102, n. 374-1375, 1983, pp. 11-20.
- BÜRGER, Peter, Theory of the Avant-Garde, Mineapolis, University of Mineapolis, 1986.

- \_\_\_\_\_, Peter, «Pour une critique de l'esthétique idéaliste», Théories Esthétiques après Adorno, Arles, Actes Sud, 1990, pp. 171-245.
- \_\_\_\_\_, Peter, La prose de la modernité, trad. et préfacé par Marc Jimenez, Paris, Editions Klincksieck, 1995.
- CAHN, Isabelle, «Les cadres impressionnistes», Revue de l'Art, n. 76, 1987, pp. 57-59.
- \_\_\_\_\_, Isabelle, Cadres de peintres, Paris, Hermann - Réunion des Musées Nationaux, 1989.
- CARERI, Giovanni, «Giovanni Pietro Bellori, la critique dans la description au XVIIème siècle», La Description, Archives de la Critique d'Art, Printemps de 1997, pp. 11-17.
- CARRILHO, Manuel-Maria, «Presentation: argumentation, a new paradigm?», Revue Internationale de Philosophie, n. 2, 1996, pp. 235- 241.
- \_\_\_\_\_, Manuel-Maria, «Rhetoric and perspectivism», Revue Internationale de Philosophie, n. 2, 1996, pp. 359-372.
- CAUQUELIN, Anne, L'art contemporain, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. «Que sais-je?», 1992.
- \_\_\_\_\_, Anne, Petit traité d'art contemporain, Paris, Editions du Seuil, Coll. «La couleur des idées», 1996.
- CARROLL, David, (ed.) History, Art and Critical Discourse, Stanford, Stanford University Press, 1994.
- CHAMBERT, Christian (éd.), Strategies for survival now!, Lund, The Swedish Art Critics Association, 1995.
- CHASTEL, André, «Le problème des cadres», Revue de l'Art, n. 76, 1987, pp. 5-6.
- CHATEAU, Dominique et LADMIRAL, Jean-René, Critique et Théorie, Paris, L'Harmattan, 1997.
- \_\_\_\_\_, Dominique, L'art comme fait social total, Coll. «L'art en bref», Paris, L'Harmattan, 1998.
- \_\_\_\_\_, Dominique, (sous la direction de), A propos de «La critique», Paris, L'Harmattan, 1995.

- \_\_\_\_\_, Dominique, «Epistémologie du criticisme. L'héritage théorique de Clement Greenberg», Les Cahiers du Musée National de l'Art Moderne, n. 45 / 46, automne / hiver 1993, pp., 175-184.
- \_\_\_\_\_, Dominique, «Le discernement, à propos de la norme du goût de David Hume», Recherches en Esthétique, Revue du C.E.R.E.A.P., n. 3, septembre 1997, pp.7-16.
- \_\_\_\_\_, Dominique, «Tinin au Congo. A la recherche de l'esthétique pure», Art Press, n. 213, mai 1996, pp.42-45.
- \_\_\_\_\_, Dominique, La question de la question de l'art. Note sur l'esthétique analytique, (Danto, Goodman et quelques autres), Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1994.
- \_\_\_\_\_,  
CLAIR, Jean, «Dent pour dent», A visage découvert, Paris, Fondation Cartier / Flammarion, 1992.
- COBLENCÉ, Françoise, Une critique partielle, passionnée, politique: Baudelaire, in: Dominique Chateau (sous la direction de), A propos de «La critique», Paris, Editions L'Harmattan, 1995.
- COHN, Danielle, «Une mythologie du jugement esthétique», Critique, n. 547, 1992.
- COLI, Jorge, «Les traditions nationales en histoire de l'art: le cas brésilien», Où va l'histoire de l'art contemporain? Paris, l'image et l'École Supérieure des Beaux-Arts, 1997, pp. 30-48
- CONTE, Richard, «Le peintre et son préfacier», Traverses, La critique I, n. 6, été 1993.
- COURTINE, Jean-Jacques et HAROCHE, Claudine, Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (XVI<sup>e</sup>-début XIX<sup>e</sup> siècle), Paris, Editions Rivages, 1994.
- DANTO, Arthur C., The wake of art Criticism. Philosophy, and the Ends of Taste, (essays) Selected and with critical introduction: Gregg Horowitz & Tom Huhn, Amsterdam, G+B Arts International, Coll. "Critical Voices in Art, Theory and Culture", 1998.
- \_\_\_\_\_, Arthur, Après la fin de l'art, Paris, Editions du Seuil, Coll. «Poétique», 1996.
- \_\_\_\_\_, Arthur, La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art, trad. de Claude Harry-Schaeffer, Paris, Editions du Seuil, 1989.

- \_\_\_\_\_, Arthur, «A future for aesthetics», The Journal of Aesthetics and Art Criticism, n. 51, v. 2, pp. 271-277.
- \_\_\_\_\_, Arthur, «Le monde de l'art», in: Danielle Lories (trad. et prés.), Philosophie analytique et esthétique, Paris, Librairie des Méridiens Klincksieck, 1988.
- DAVID, Catherine, «L'invention du lieu, L'œuvre et son accrochage», Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, n. 17 / 18, 1986, pp. 114-118.
- DE DUVE, Thierry Du nom au nous, Paris, Editions Dis-Voir, 1995.
- \_\_\_\_\_, Thierry, Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité, Paris, Les Editions de Minuit, 1989.
- \_\_\_\_\_, Thierry, Clement Greenberg, entre les lignes, Paris, Editions Dis-voir, 1996.
- DEWEY John, Art as experience, (1934), New York, Perigee Books, 1980.
- DICKIE, George, Evaluating Art, Philadelphia, Temple University Press, 1988.
- \_\_\_\_\_, George, «Définir l'art», in: Gérard Genette (org.), Esthétique et Poétique, Paris, Editions du Seuil, Coll. Essais, 1992.
- DIDEROT, Denis, «Article génie», in: Œuvres esthétiques de Diderot, Paris, Classiques Garnier, 1994, p. 11.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, "Imaginum pictura...in totum exoleuct- Début de l'histoire de l'art et fin de l'époque de l'image" Critique, n. 586, mars 1996, pp.138-150.
- \_\_\_\_\_, Georges, «L'anachronisme fabrique l'histoire: sur l'inactualité de Carl Einstein», Etudes Germaniques, 53ème année, janvier-mars 1998, pp. 29-54.
- \_\_\_\_\_, Georges, «Tableau-coupure, expérience visuelle, forme et symptôme selon Carl Einstein», Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, n. 58, Hiver 1996, pp.5-27.
- DUFRENE, Bernadete. «La série des expositions internationales du Centre Pompidou : pour un nouveau modèle», Publics et musées, n. 8, juillet - décembre, 1995, pp. 75-96.
- EINSTEIN, Carl, «Traité de la vision», Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, n. 58, hiver 1996, pp. 30-49.

- \_\_\_\_, Carl, Correspondance-Daniel Kahnweiler, 1921-1939, Paris, André Dimanche, Editeur, 1993.
- ELGIN, Catherine Z., «Recolocating Aesthetics. Goodman's epistemic turn», Revue Internationale de Philosophie, n. 2-3/ 1993, pp. 171-186.
- FAVRE, Henri, L'Amérique Latine, Paris, Editions Flammarion, Coll. «Dominos», 1998.
- FALGUIERES, Patricia, «Les raisons du catalogue», Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, n. 56 / 57, été / automne, 1996, pp. 5-19.
- FOSTER, Hal, Recodificação. Arte, espetáculo, política cultural, trad. par Duda Machado, São Paulo, Casa Editorial Paulista Ltda., 1996.
- \_\_\_\_, «Trauma studies and the interdisciplinary. An interview», in: Alex Coles and Alexia Defert (ed.), The anxiety of interdisciplinarity, de—dis-, ex- Interdisciplinarity: Art / Architecture / Theory, v. 2, London, BLACKless Books and Black Dog Publishing, 1998, pp. 155-168.
- \_\_\_\_, Hal, Return of the real. The avant-garde at the end of the century, Cambridge, Massachussets, London, The MIT Press, 1996.
- \_\_\_\_, Hal, «The expressive fallacy», Art in America, January, 1983, pp. 80-137.
- \_\_\_\_, Hal, «The art of spectacle», Art in America, April 1983, pp. 143-199.
- FRANCBLIN, Catherine, «Le nouveau désordre des musées», Art Press, n. 201, avril 1995, pp. 31-40.
- GADAMER, Hans-Georg, Vérité et Méthode, Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique, trad. de Etienne Sacre, Paris, Editions du Seuil, Coll. «L'ordre Philosophique», 1996.
- GENETTE, Gérard, (org.), Esthétique et Poétique, Paris, Editions du Seuil, 1992.
- \_\_\_\_, Gérard, «La clé de Sancho», Poétique, n. 101, février 1995, pp. 3-22.
- \_\_\_\_, Gérard, De l'œuvre de l'art. Immanence et transcendance, Paris, Editions du Seuil, 1994.
- \_\_\_\_, Gérard, L'œuvre d'art. La relation esthétique, Paris, Editions du Seuil, 1997.



- GOHR, Siegrified. «Stratégie du catalogue et signatures artistiques», Les Cahiers du Musée National de Art Moderne, n. 56 / 57, été / automne, 1996, pp. 59-69.
- GOODMAN, Nelson, «Quand y a-t-il art?», in: Gérard Genette, Esthétique et poétique, Paris, Editions du Seuil, 1992, pp. 67-82.
- \_\_\_\_\_, Nelson, «Status and System», Revue Internationale de Philosophie, n. 2-3/1993, pp. 99-139.
- \_\_\_\_\_, Nelson, Esthétique et Connaissance, Editions De L'Eclat, 1990.
- \_\_\_\_\_, Nelson, L'art en théorie et en action, trad. de Jean-Pierre Cometti & Roger Pouivet, Paris, Editions de l'Eclat, 1996.
- \_\_\_\_\_, Nelson, Manières de faire des mondes, trad. par Marie-Dominique Popelard, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1992.
- GREENBERG, Clement, Art et Culture. Essais critiques, trad. de Ann Hindry, Paris, Editions Macula, 1988.
- GROULIER Jean-François, La critique en procès, Traverses, La critique II, n. 7, automne 1993, pp. 9-21.
- GUELTON, Bernard, L'exposition, interprétation et réinterprétation, Paris, L'Harmattan, Coll. «Ouverture philosophique», 1998.
- HABERMAS Jürgen, «La modernité: un projet inachevé», Critique, n. 413, oct. 1981, pp. 950-967
- \_\_\_\_\_, Jürgen, Théorie de l'agir communicationnel, Rationalité de l'agir et rationalisation de la société, trad. de Jean-Marc Ferry, Tome I, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1987.
- \_\_\_\_\_, Jürgen, L'espace public, Archéologie de la publicité comme dimension bourgeoise, trad. de Marc B. Launay, Paris, 1993.
- HADOT , Pierre, Qu'est-ce que la philosophie antique?, Paris, Editions Gallimard, Coll. Folio Essais, 1995.
- HEGEL, Friedrich, Esthétique, trad. S. Jankélévitch, I volume, Paris, Editions Flammarion, 1979.
- HEINICH, Nathalie, Le triple jeu de l'art contemporain, Paris, Les Editions de Minuit, 1998.

- HEGEVISCH, Katharina, «Un médium à la recherche de sa forme. Les expositions et leurs déterminations», L'art de L'exposition, une documentation sur trente expositions exemplaires du XXème siècle, trad. de Denis Trierweiler, Paris, Editions du Regard, 1998, pp. 11-33.
- HEREWITZ, Daniel, «The Journal of Aesthetics and Danto's Philosophical Criticism», The Journal of Aesthetics and Art Criticism, n. 51, v. 2, pp. 261-270.
- HOOGAERT, Corinne, Argumentation et questionnement, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. «L'interrogation philosophique», 1996.
- HORKHEIMER Max et ADORNO Theodor, La dialectique de la raison, fragments philosophiques, trad. par Eliane Kaufholz, Paris, Editions Gallimard, Coll. «Tel», 1974.
- HUME, David, «De la norme du goût», Essais esthétiques, trad. de Renée Bouveresse, Paris, Librairie Philosophique, tome II, 1974.
- JANSEN, Thomas, «Le regard provoque. Observations sur l'œuvre scientifique de Max Imdahl», Pratiques, Réflexions sur l'art 1, Presses Universitaires de Rennes, Printemps 1996.
- JAUSS, Hans Robert. Pour une esthétique de la réception, trad. de Claude Maillard, Coll. «Tel», Paris, Editions Gallimard, 1978.
- \_\_\_\_\_, «Tradition innovation, and aesthetic experience», The Journal of Aesthetics and Art Criticism, v. XXVI, n. 3, Spring 1988, pp. 375-388.
- JEANNENEY, Jean-Noël, Une histoire des médias, des origines à nos jours, Paris, Editions du Seuil, Coll. «Points», 1996.
- JIMENEZ , Marc, «Esthétique, quelques enjeux», Art Press, n. 171, juillet / août, 1992.
- \_\_\_\_\_, Marc, «De la crise esthétique au consensus culturel», L'art en temps de crises, Centre Européen d'Actions Artistiques Contemporaines, Actes du Colloque du 4 et 5 mars 1994, de Strasbourg.
- \_\_\_\_\_, Marc, Adorno et la modernité. Vers une esthétique négative, Paris, Editions Klincksieck, 1986.
- \_\_\_\_\_, Marc, «Benjamin-Adorno; vers une esthétique négative», Revue d'esthétique, Hors-série Walter Benjamin, Editions Jean-Michel Place, 1990.

- \_\_\_, Marc, «Editorial: le temps des mutations», In Harmoniques, n. 1, décembre 1986.
- \_\_\_, Marc, La critique, crise de l'art ou consensus du culturel?, Paris, Editions Klincksieck, Coll. «D'esthétique», 1995.
- \_\_\_, Marc, Qu'est-ce que l'esthétique?, Paris, Editions Gallimard, Coll. «Folio/ Essais», 1997.
- \_\_\_, Marc, «De la chute à la révolte», Art Press, n. 221, février 1997, pp. 46-50.
- \_\_\_, Marc, «Les enjeux de la critique esthétique», Les Cahiers- Philosophie de l'art, Villeurbanne, Le Nouveau Musée, le 2 mars 1995.
- KANT, Emmanuel, Critique de la faculté de juger, trad. et intr. par Alexis Philonenko, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1993.
- KRAUSS, Rosalind, «Qui a peur du Pollock de Greenberg?», Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, n. 45/46, Automne/ Hiver 1993.
- \_\_\_, Rosalind, L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes, Paris, Macula, 1993.
- KUSPIT Donald, The new subjectivism. Art in the 1980s, New York, Da Capo Press, 1993.
- LE BOT, Marc, «Critères et valeurs artistiques», Histoire de l'Art, n. 5/6, mai 1989, pp. 135-137.
- LE GOFF, Jacques (dir.), La nouvelle histoire, Paris, Editions Complexe, Coll. «Historiques», 1988.
- \_\_\_, Jacques, Histoire et Mémoire, Paris, Editions Gallimard, Coll. Folio 1988.
- LEBENSZTEJN Jean-Claude, «A partir du cadre», Le cadre et le socle dans l'art du 20ème siècle, Dijon, Université de Bourgogne, 1987.
- \_\_\_, Jean-Claude, «Mondrian: la fin de l'art», Critique, n. 438, nov. 1983, pp. 893-912.
- LORIES, Danielle, (org.), Philosophie analytique et esthétique, Paris, Editions Méridiens Klincksieck, 1988.
- \_\_\_, Danielle, L'art à l'épreuve du concept, Bruxelles, De Boeck & Lancier s. a. 1996.

- LYOTARD, Jean-François, La condition postmoderne, Paris, Minuit, 1979.
- \_\_\_\_\_, Jean-François, Le postmoderne expliqué aux enfants, Paris, Biblio/Essais, 1988.
- MAKARIUS, Michel, Au plaisir des oeuvres. L'art est-il une connaissance?, Paris, Le Monde Editions, 1993.
- MARCUSE, Herbert, Culture et société, Paris, Les Editions de Minuit, 1980.
- \_\_\_\_\_, Herbert, Eros et civilisation, Contribution à Freud, trad. de Jean-Guy Nény, Paris, Editions Minuit, Coll. «Arguments», 1963.
- MARGOLIS, Joseph, Philosophy looks at arts, contemporary readings in aesthetics, New York, Charles Scribner's Sons, 1962.
- MARKOVÀ, Ivana, Ivana Marková et Klaus Foppa (ed.), The Dynamics of Dialogue, New York, London, Toronto, Sydney, Tokyo, Singapore, Harvester Wheatsheaf, 1990.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, Phénoménologie de la perception, Paris, Edition Gallimard, Coll. «Tel», 1945.
- MESURE, Sylvie, (dir.), La rationalité des valeurs, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- MEYER, Michel, De la Problématologie. Philosophie, Science et Langage, Paris, Classiques Hachette, 1985.
- \_\_\_\_\_, Michel, Logique, langage et argumentation, Paris, Hachette Université, Coll. «Classiques Hachette», 1982.
- MEYER, Schapiro, Style, artiste et société, Jean-Claude Lebensztejn, Paris, Editions Gallimard, Coll. «Tel», 1993.
- MICHAUD, Yves, et al., L'art contemporain en question, Paris, Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1994.
- \_\_\_\_\_, Yves, L'artiste et les commissaires. Quatre essais non pas sur l'art contemporain, mais sur ceux qui s'en occupent, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989.
- MILLET, Catherine, L'art contemporain en France, Paris, Editions Flammarion, 1994.
- \_\_\_\_\_, Catherine, L'art contemporain, Paris, Editions Flammarion, Coll. Dominos 1997.

- \_\_\_\_, Catherine, Le critique d'art s'expose, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1995.
- \_\_\_\_, Catherine, «L'écoute critique», Art Press, Hors-série n. 15, 1994.
- \_\_\_\_, Catherine, «Qu'est-ce que l'art contemporain?», Art Press, n. 222, mars 1997, pp. 19-25.
- MORGAN, Stuart, « La part de l'écrit », entretien Stuart Morgan – Matthew Slotover, Art Press, n. 198, janvier 1995, pp. 46-50.
- MORITZ, Karl Philipp, Le concept d'achevé en soi et autres écrits (1785 - 1793), Paris, Presses Universitaires de France, 1995.
- MOULIN, Raymonde, De la valeur de l'art, Paris, Editions Flammarion, 1995.
- \_\_\_\_, Raymonde, L'artiste, l'institution et le marché, Paris, Editions Flammarion, 1992.
- MULLER, Brian, « Real art - Un nouveau modernisme: les reflexive painters des années 90 », Art Press, n. 202, mai 1995, pp. 51-55.
- NEWMAN, Michael, «La spécificité de la critique et la nécessité de la philosophie», La place du goût dans la production philosophique des concepts et leur destin critique, Actes du Colloque de Rennes, Archives de la Critique d'Art, 1990, pp. 130-158.
- NOIREL, Gérard, Sur la "crise" de l'histoire, Paris, Editions Bélin, 1996.
- O'BRIAN, John (ed.), Clement Greenberg, The collected essays and criticism, Perceptions and judgments, v. 1, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1988.
- \_\_\_\_, John (ed.), Clement Greenberg, The collected essays and criticism, Arrogant Purpose, 1939-1944, v. 2, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1993.
- \_\_\_\_, John (ed.), Clement Greenberg, The collected essays and criticism, Affirmations and refusals, 1950-1956, v. 3, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1986.
- \_\_\_\_, John (ed.), Clement Greenberg, The collected essays and criticism, Modernism and a Vengeance, 1957-1969, v. 4, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1993.

- OWENS, Craig, « Bayereuth », Art in America, septembre 1982, pp. 132-191.
- PLATON, Platon par lui-même, Paris, trad. par Louis Guillermit, GF - Flammarion, 1994.
- POINSOT, Jean-Marc, «Histoires critiques», Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, n. 45/46, Automne/ Hiver 1993, pp. 96-104
- READ, Richard, «Art criticism versus art history: the letters of Adrian Stokes and E. H. Gombrich», Art History, v. 16, n. 4, décembre 1993, pp. 499-540.
- RESTANY, Pierre, 60 / 90. Trente Ans de Nouveau Réalisme, Paris, La Différence, 1990.
- \_\_\_\_\_, Pierre, «Panorama international de la critique d'art contemporain», Domus, n. 401, avril 1963, pp. 28-32.
- RIOT-SARCEY, Michèle. Le réel de l'utopie. Essai sur le politique au XIXème Siècle, Paris, Editions Albin Michel S.A. 1998.
- ROSENBERG, Harold, A tradição do novo, trad. de Ceasar Tozzi, São Paulo, Editora Perspectiva, 1974.
- ROCHLITZ, Rainer, «Langage pour un, langage por tous», Critique, n. 488, jan.-fév. 1988, pp. 95-115
- \_\_\_\_\_, Rainer, «Le critiquable en esthétique», L'esthétique des philosophes, Les Rencontres Place Publique, Paris, Place Publique Editions, et Editions Dis-Voir, 1995.
- \_\_\_\_\_, Rainer, «Logique cognitive et logique esthétique (2)», Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, n. 41, automne 1992, pp. 61-71.
- \_\_\_\_\_, Rainer, «Walter Benjamin: une dialectique de l'image», Critique, n. 431 avril 1983, pp. 287-319.
- \_\_\_\_\_, Rainer, «Des philosophes allemands face à la pensée française, alternatives à la philosophie du sujet», Critique, n. 464-465, janvier- février 1986, pp.7-39.
- \_\_\_\_\_, Rainer, «Les problèmes esthétiques. Sur les rapports entre l'esthétique, critique et histoire de l'art». Texte encore non publié.
- \_\_\_\_\_, Rainer, «Logique cognitive et logique esthétique (2)» Les Cahiers de Musée National d'Art Moderne, Nelson Goodman et les langages de l'art, Centre Georges Pompidou, n. 41, automne 1992, p. 61.

\_\_\_, Rainer, «Walter Benjamin et la critique», Critique, n.475, avril 1986, pp.1183-1197.

\_\_\_, Rainer, Le désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin, Paris, Editions Gallimard, Coll. Essais, 1992.

\_\_\_, Rainer, «L'esthétique et l'artistique», Revue Internationale de Philosophie, vol. 50, n. 198, 4/1996, pp. 651-667.

\_\_\_, Rainer, « Logique esthétique », Les Cahiers-Philosophie de l'art, Villeurbanne, Nouveau Musée/ Institut, 12 janvier 1995, pp. 5-21.

\_\_\_, Rainer, «Religion de l'art et théorie esthétique en Allemagne», Revue Germanique Internationale, n. 2/ 1994, pp. 209-220.

\_\_\_, Rainer, «Stratégies de l'histoire de l'art», Critique, n. 586, mars 1996, pp. 131-137.

\_\_\_, Rainer, Subversion et Subvention. Art contemporain et argumentation esthétique, Paris, Editions Gallimard, 1994.

ROSENBERG, Harold, La dé-définition de l'art, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992.

SCHAEFFER, Jean-Marie, «La conduite et le jugement esthétiques», Les Cahiers - Philosophie de l'Art, n. 2, Cycle de Conférences organisé par le Nouveau Musée / Institut d'Art Contemporain de Villeurbanne, novembre de 1994, p. 26.

\_\_\_, Jean-Marie, L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie du XVIIIème siècle à nos jours, Paris, Gallimard, Coll. «Essais», 1992.

\_\_\_, Jean-Marie, Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes, Paris, Editions Gallimard, 1996.

\_\_\_, Jean-Marie, «La religion de l'art: un paradigme philosophique de la modernité», Revue Germanique Internationale, n. 2 1994, pp. 195-207.

\_\_\_, Jean-Marie, «Qu'est-ce qu'une conduite esthétique?», Revue Internationale de Philosophie, vol. 50, n. 198, 4 / 1996, pp. 669-680.

\_\_\_, Jean-Marie, «Plaisir vaut jugement», in: Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz (dir.), L'art sans compas. Redéfinitions de l'esthétique, Paris, Les Editions du Cerf, Coll. Procope, 1992.

SEEL, Martin, «Le langage de l'art est muet», L'art sans compas. Redéfinitions de l'esthétique, Paris, Editions du Cerf, Coll. Procope, 1992.

- \_\_\_, Martin, L'art de diviser. Le concept de rationalité esthétique, Paris, Armand Colin Editeur, 1993.
- SERS, Philippe, Le dialogue avec l'œuvre, art et critique, Bruxelles, Editions La Lettre Volée, 1995.
- SHUSTERMAN, Richard, «Analyser l'esthétique analytique», L'esthétique des philosophes, Les rencontres Place Publique, Paris, Editions Dis-Voir, 1995.
- \_\_\_, Richard, (ed.), Analytic Aesthetics, Oxford, New York, Basil Blackwell, 1989.
- \_\_\_, Richard. «L'art et la théorie», in: Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz, (dir), L'art sans compas, redéfinitions de l'esthétique, Paris, Les Editions du Cerf, Coll. Procope 1992.
- \_\_\_, Richard, «L'art comme infraction. Goodman, le rap, le pragmatisme», Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, n. 41, 1992, pp. 143-154.
- \_\_\_, Richard, L'art à l'état vif, la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire, Paris, Les Editions de Minuit, 1992.
- \_\_\_, Richard, Sous l'interprétation, Paris, Editions L'Eclat, trad. de Jean-Pierre Cometti, 1994.
- \_\_\_, Richard, «Interpretation, intention, and truth», The Journal of Aesthetics and Art Criticism, v. XLVI, n. 3, Spring 1988, pp. 399-411.
- SIBLEY Frank, «Les concepts esthétiques», in: Daniel Lories, Philosophie analytique et esthétique, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988.
- SIMON, Jacob, «Frame studies II: Allan Ramsey, and picture frames», The Burlington Magazine, v. 136, n.1096, july 1994, pp. 444-454.
- SOUTIF Daniel, «Critique subjective ou théorie critique?» La place du goût dans la production philosophique des concepts et leur destin critique, Actes du Colloque de Rennes, Archives de la Critique d'Art, 1990, pp. 102-120.
- SPALDING, Francis, «Roger Fry and his critics in a post-modernist age», The Burlington Magazine, july 1986, v. CXXVII, n. 100.
- STAROBINSKI, Jean, L'œil vivant II. La relation critique (essai), Paris, Editions Gallimard, Coll. «Le Chemin», 1970.



- STEVENSON, Charles L., «Qu'est-ce qu'un poème?», Poétique, n. 81, fév; 1990, pp. 361-389
- STORR, Robert, «Sur quelques déplaisirs du texte», Art Press, n.146, avril 1990, pp. 46-49.
- SZEEMAN, Harald, Ecrire les expositions, Bruxelles, La Lettre Volée, Coll. «Le Couloir Parallèle», 1996.
- TIO BELLIDO, Ramon, «Questions sur la fonction critique», Actes du colloque L'Art en temps de crises du 4-5 mars 1994, Strasbourg, pp. 87-91.
- TODOROV, Tzvetan, Critique de la critique. Un roman d'apprentissage, Paris, Editions du Seuil, Coll. «Poétique», 1984.
- \_\_\_, Tzvetan, Critique de la critique. Un roman d'apprentissage, Paris, Editions du Seuil, Coll. «Poétique», 1984.
- \_\_\_, Tzvetan, Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique. Ecrits du Cercle de Bakhtine, trad. Daria Olivier, Paris, Editions du Seuil, Coll. «Poétique», 1981.
- \_\_\_, Tzvetan, Théories du symbole, Paris, Editions du Seuil, 1977.
- TOULMIN, Stephen, Les usages de l'argumentation, trad. par Philippe De Brabanter, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. «L'interrogation Philosophique», 1993.
- VATTIMO, Gianni, La fin de la modernité. Nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne, trad. de Charles Alluni, Paris, Editions du Seuil, «Coll. L'Ordre Philosophique», 1987.
- VENTURI, Lionello, Histoire de la critique d'art, Bruxelles, Editions de la Connaissance, S. A. trad. de Juliette Bertrand, 1938.
- VIALA, Alain, La naissance de l'écrivain, Paris, Les Editions de Minuit, 1985.
- VON BISMARCK, Béatrice, «En quête du héros: la construction de Bruce Nauman dans l'histoire de la critique d'art», Liber-Revue Internationale des Livres, n. 34, mars 1998, pp. 13-14.
- WELLMER, Albrecht, «Vérité-Apparence-Réconciliation. Adorno et le sauvetage esthétique de la modernité», Théories Esthétiques après Adorno, Arles, Actes Sud, 1990, pp. 249-293.

- WIEVIORKA, Michel, MOSCOVICI Serge, NOTAT Nicole, PACHET Pierre, PERROT Michelle, Raison et Conviction. L'engagement, Paris, Textuel, 1998.
- WIGGINS, Marianne, «Francis Bacon Self-Portrait, 1972», Artforum, March 1995, p. 79.
- WILDERMUTH, Armin, «The crisis of interpretation », Flash Art, n. 116, March 1984, pp. 8-18.
- WIKES-JOYCE, Max, «The artist in his own image», Art & Antiques, v. 32, n.3, May 13, 1978, pp. 14-18.
- WILLIARD, Charlotte, «Eye to I», Art in America, v. 54, n. 2, March/April 1996, pp. 49-59.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, Tractatus Logico-philosophicus, suivi des Investigations Philosophiques, Paris, Editions Gallimard, Coll. «Tel», 1961.
- WOLLHEIM, Richard, L'art et ses objets, Paris, Editions Aubier, 1994.
- ZERNER, Henri, Ecrire L'histoire de l'art. Figures d'une discipline, Mayenne, Gallimard, Coll. "Art et Artistes", 1997.
- WALLIS, Brian, «What's wrong with this picture?», in: Brian Wallis, (ed.), Art of modernism- Rethinking representation. Critical essays, New York, The New York Museum of Contemporary Art, New York, in association with David R. Godine, Publisher, Inc. Boston, 1996.

## **Catalogues**

- BARRÉ, François, «Avant-propos», Hors-Limites, L'art et la vie, 1952-1994, Editions du Centre Georges Pompidou, 1994.
- BARRE, François, «Le passage du siècle», Fémininmasculin, le sexe de l'art. Centre Georges Pompidou, Gallimard, Electra, 1995.
- BILLETER, Erika, Pour une exposition, L'autoportrait à l'âge de la photographie, catalogue du Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne et du Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 1985.
- BOIS, Yve-Alain, et KRAUSS, Rosalind, L'informe, mode d'emploi, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996.

- BRUNON, Bernard P., «Autoportraits Contemporains - Here's looking at me». Catalogue de L'exposition "That's painting", Espace Lyonnais d'Art Contemporain, janvier 1993. Bruxelles, Editions de la Connaissance, S. A., 1938.
- BUCKDAHL, Else Marie. «Diderot, son indépendance par rapport aux salonniers de son temps», Gazette des Beaux-Arts, v. 102, n. 1374-1375, p. 11-20, 1983.
- CARERI, Giovanni, «L'écart du cadre», Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, n. 17/18, 1986, pp.159-165.  
catalogue, pp. 5-19.
- DAVID, Catherine, «Socle/Contexte (brèves remarques de base sur la notion de socle aujourd'hui)», Le cadre et le socle dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle, Dijon, Université de Bourgogne, 1987.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, L'empreinte, Centre Georges Pompidou, 1997.
- FLECK, Robert, «L'actualité du Happening», Hors-Limites. L'art et la vie, 1952-1994, Editions du Centre Pompidou, 1994, pp. 310-317.
- FOSTER Hal, «L'artiste comme ethnographe ou la fin de l'histoire, signifie-t-elle le retour à l'anthropologie ?» Face à l'Histoire-1933-1996, Flammarion/ Centre Georges Pompidou, 1996, p. 504.
- Politics and poetics, Documenta X- The Book, Cassel, 1997.

## **Bibliographie brésilienne**

- AMARAL, Aracy, Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer, (1961-1981), São Paulo, Livraria Nobel S. A. , 1983.
- \_\_\_, Aracy, «Frederico Morais: da crítica militante à criação artística», in Frederico de Morais - Audiovisuais, S. Paulo, MAM, 12-13, junho de 1973.
- \_\_\_, Aracy, Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970, subsídio para uma história social da arte no Brasil, São Paulo, Nobel, 1987.
- \_\_\_, Aracy. «25 anos depois: para onde vai o MAC?», Galeria Revista de Arte, n. 9, 1988, pp. 72-75.

- \_\_\_, Aracy, «A efervescência dos anos 80», Catálogo BR 80, Pintura Brasil Década 80, Instituto Cultural Itaú, São Paulo, 1992, pp.28-29.
- \_\_\_, Aracy, Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer, São Paulo, Nobel, 1983.
- \_\_\_, Aracy, «Ismael Nery: uma personalidade intensa», Ismael Nery, 50 anos depois, in: Aracy Amaral (org.), São Paulo, MAC-USP, 1984.
- \_\_\_, Aracy, Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas, São Paulo, Fapesp et Editora 34, 1997.
- \_\_\_, Aracy, Tarsila, sua obra e seu tempo, São Paulo, Editora Perspectiva, 1975.
- \_\_\_, Aracy, (org.), Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962), Rio de Janeiro, São Paulo, Mec-Funarte, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977.
- \_\_\_, Aracy, (org.) Mário Pedrosa, Mundo, homem, arte em crise, São Paulo, Editora Perspectiva, 1986.
- \_\_\_, Aracy, (org.), Mário Pedrosa. Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília, São Paulo, Editora Perspectiva, 1981.
- \_\_\_, Aracy, Artes Plásticas na semana de 22, São Paulo, Editora Perspectiva, 1976.
- ARANTES, Otilia, (org.) Política das Artes / Mário Pedrosa, Textos Escolhidos, Tomo I, São Paulo, Edusp, 1995.
- \_\_\_, Otilia, (org.), Forma e percepção estética, Textos Escolhidos II, Edusp, 1995.
- \_\_\_, Otilia, Depois das vanguardas, Arte em Revista, n. 7, 5ème année, août 1983.
- AVANCINI, José Augusto «A crítica de arte nos anos 70: uma visão», Porto Arte, Revista de Artes Visuais, v. 6, n. 10, nov. 1995, pp. 27-34.
- BARATA, Mário, «Relações da Crítica de Arte com a Estética no Brasil», Arte Brasileira Hoje, Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1973, pp. 133-143.
- BASBAUM, Ricardo, «Pintura dos anos 80: algumas observações críticas», Gávea, Revista de História da Arte e Arquitetura, n. 6, dez. de 1988, pp. 39-57.

BELLUZZO, Ana Maria (org.), Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina, São Paulo, UNESP, 1990.

BRESSER PEREIRA, Luiz Carlos, «As duas crises da América Latina», Novos Estudos Cebrap, jun. 1985.

BRITO, Ronaldo, «Análise do circuito», Malasartes, n. 1, 1975.

\_\_\_\_, Ronaldo, «Uma lógica do acaso», Sérgio Camargo, Rio de Janeiro, Funarte / Espaço Arte Brasileira Contemporânea, 1980, catalogue de l'exposition du 29 / 8 au 21 / 9 / 1980.

\_\_\_\_, Ronaldo «O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo)», Arte Brasileira Contemporânea, Caderno de Textos 1, Rio de Janeiro, Edição Funarte, 1980.

\_\_\_\_, Ronaldo et al., A Parte do Fogo, Rio de Janeiro, mars 1980.

\_\_\_\_, Ronaldo et José Resende, «Mamãe Belas-Artes», Rio de Janeiro, Caderno de Textos 1, Rio de Janeiro, Funarte / Espaço Arte Brasileira Contemporânea, 1980, pp. 29-31. Ce texte avait été publié antérieurement dans la revue Beijo (Baiser), n. 2, ano 1977, par l'Editora Boca de Rio de Janeiro.

\_\_\_\_, Ronaldo, «A natureza dos jogos», Waltércio Caldas Jr., Museu de Arte de São Paulo, 1975.

\_\_\_\_, Ronaldo, «A ordem e a loucura da ordem», Sérgio Camargo, UNIBANCO / Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1981

\_\_\_\_, Ronaldo, «Análise do circuito», Malasartes, n. 1, 1975.

\_\_\_\_, Ronaldo, «Anônimo e Comum», Antonio Manuel, Rio de Janeiro, Funarte / Espaço Brasileiro de Arte Contemporânea, 1984.

\_\_\_\_, Ronaldo, «Antônio Dias. Para os olhos e para a cabeça», Opinião, n. 56, 3 / 12 / 73.

\_\_\_\_, Ronaldo, «Certeza Estranha», José Resende, Rio de Janeiro, Funarte / Espaço Arte Brasileira Contemporânea, 1980.

\_\_\_\_, Ronaldo, «Contra o olhar eunuco», Revista Módulo, n. 71, 1982, pp. 36-40.

\_\_\_\_, Ronaldo, «Desvio para o vermelho», Cildo Meireles, catalogue de l'exposition, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, MAM-RJ, du 27/ 9/ 1984 et Museu de

Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo MAC-USP, Rio de Janeiro, Espaço ABC, Fundação Nacional de Artes Plásticas, le 5/11/ 1984,

- \_\_\_, Ronaldo, «E depois de Freud?», Opinião, n. 7, 18-25 jan. 1972, p. 20.
- \_\_\_, Ronaldo, «Eduardo Sued: uma obra para a inteligência do olhar», Arte Hoje, ano I, n. 2, août, 1977;
- \_\_\_, Ronaldo, «Eduardo Sued», catalogue général de la XVIème Biennale de São Paulo, 1981.
- \_\_\_, Ronaldo, «Entrevista Ronaldo Brito» Guia das Artes Internacional, n. 16, 1989, pp. 100-105
- \_\_\_, Ronaldo, «Les perspectives de l'art contemporain en débat», Correio Braziliense, II Forum Brasília du 24 / 9 / 1993, pp. 4-6.
- \_\_\_, Ronaldo, «Malasartes, um depoimento pessoal», Arte em Revista, n. 5, ano 7, août. 1983, p. 53.
- \_\_\_, Ronaldo, «O fluido dos sólidos», O Globo, Rio de Janeiro, 25/ 9/ 1987, 2º Caderno, p. 3.
- \_\_\_, Ronaldo, «O moderno e o acadêmico», Opinião, n 49, 15/ 10 au 22 / 10, 1973, p. 21.
- \_\_\_, Ronaldo, «Racional e absurdo», Opinião, n. 41, 20-27/ 8 / 73, p. 24.
- \_\_\_, Ronaldo, «Sued, Darel, Iberê e Araújo», Opinião, n. 46, 24 / 9 a 1º / 10 / 1973, p. 17.
- \_\_\_, Ronaldo, «Tema amplo acaba por não atingir ninguém», Folha de São Paulo, 2 /10 /1987.
- \_\_\_, Ronaldo, «Uma lógica do acaso», Sérgio Camargo, Rio de Janeiro, Funarte / Espaço Arte Brasileira Contemporânea, 1980, catalogue de l'exposition du 29 / 8 à 21 / 9 / 1980.
- \_\_\_, Ronaldo, Aparelhos, Waltércio Caldas Jr. Rio de Janeiro, GBM, 1979.
- \_\_\_, Ronaldo, et Rodrigo Naves (intr.), Iberê Camargo, São Paulo, DBA-Doréa Books, 1994.
- \_\_\_, Ronaldo, Camargo, São Paulo, Acagawa Edições, 1990.

\_\_\_, Ronaldo, et Guy BRETT, Sérgio Camargo, Fundação Calouste Gulbekian, Centro de Arte Moderna de Azeredo Perdigão, 1994.

\_\_\_, Ronaldo, «Experiência Flutuante», Tunga, Rio de Janeiro, Funarte, / Espaço Arte Brasileira Contemporânea, 1980.

\_\_\_, Ronaldo, Neocroncretismo, vértice e ruptura - do projeto construtivo brasileiro, Rio de Janeiro, Funarte, 1985.

\_\_\_, Ronaldo, Iberê Camargo, Mestre moderno, Rio de Janeiro, Centro Cultural do Banco do Brasil, 1994.

\_\_\_, Ronaldo, Loredando, caricaturas, São Paulo, Editora Globo, 1994.

BORNHEIM, Gerd, «A necessidade da crítica», Arte e Palavra: a crítica em questão, Forum de Ciência e Cultura, Rio de Janeiro, UFRJ-PROED, 1986, pp. 13- 17

BRETT, Guy et al. (commissaires généraux) Catálogo Hélio Oiticica, Witte Center for contemporary art (Rotterdam), Galerie Nationale du Jeu de Paume (Paris), Fundación Antoni Tapiés ( Barcelona), Centro de Arte Moderna da Fundação Gulbekian, Walk Center ( Minnesota), 1992.

BULHÕES, Maria Amélia, Artes Plásticas: participação e distinção. Brasil anos 60-70, São Paulo, Th. Universidade de São Paulo, 1990.

CACASO, «A democracia passa pela discussão do pluralismo cultural», Folhetim, 5 /4 /1981, p. 7.

CHIARELLI ,Domingos Tadeu, De Almeida Jr. a Almeida Jr.: a crítica de arte de Mário de Andrade, th., Escola de Comunicações e Artes de l'Université de São Paulo, 1996.

\_\_\_, Domingos Tadeu, «Monteiro Lobato crítico de arte: contexto», Anuário de Inovações em Comunicações e Artes, ECA/USP, 1990.

\_\_\_, Domingos Tadeu, Um jeca nos vernissages, São Paulo, Edusp, 1995.

COCHIARALE, Fernando et GEIGER Anna Bella, Abstracionismo Geométrico e Informal, Rio de Janeiro, Funarte, 1987.

COUTINHO, Wilson, «Como era gostoso ser moderno», Jornal do Brasil, 19 / 3 / 1985.

- CURY, David, «Reverso Ser no Contemporâneo», Gávea, Revista de Arte e Arquitetura, n. 9, décembre 1991.
- DUARTE, Paulo Sérgio, A trilha da trama, catalogue Antonio Dias, Rio de Janeiro, Arte Brasileira Contemporânea, Edição Funarte, 1979, p. 21.
- \_\_\_\_\_, Paulo Sérgio, «Présentation», Caderno de Textos, Espaço ABC de Funarte, à Rio de Janeiro.
- \_\_\_\_\_, Catalogue à propos de l'œuvre de Antonio Dias, dans l'Espace ABC de Funarte, En 1981.
- \_\_\_\_\_, Paulo Sérgio, «A dúvida de Cézanne», Artepensamento, São Paulo, Companhia das Letras, 1996, pp. 299-318.
- DURAND, José Carlos, «Expansão do mercado de arte em São Paulo 1960- 1980», in: Sergio Miceli (org.), Estado e Cultura no Brasil, São Paulo, Difel Difusão Editorial, 1984, pp. 173-207.
- DURAND, José Carlos, Arte, Privilégio e Distinção, Artes Plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855 / 1985, Editora Perspectiva, 1989.
- FABRIS, Annateresa (org.), Arte e Política. Algumas possibilidades de leitura, São Paulo, Fapesp, C / Arte, 1998.
- \_\_\_\_\_, Annateresa, (org.) Arte: Ensaios e Documentos. Modernidade e Modernismo no Brasil, São Paulo, Mercado das Letras, 1994, pp. 9-25.
- \_\_\_\_\_, Annateresa, «A fotografia oitocentista ou a ilusão da objectividade», Porto Arte, v. 5, n. 8, nov. 1993, pp. 7-15.
- \_\_\_\_\_, Annateresa, Futurismo: uma poética da modernidade, São Paulo, Editora Perspectiva, 1987. São Paulo, Editora Perspectiva, 1994.
- \_\_\_\_\_, Annateresa, O futurismo paulista, São Paulo, Editora Perspectiva, 1994.
- \_\_\_\_\_, Annateresa, Portinari, pintor social, São Paulo, Editora Perspectiva, coleção Estudos, 1990,
- \_\_\_\_\_, Annateresa, Cândido Portinari, São Paulo, Edusp, 1996.
- \_\_\_\_\_, Annateresa, «Diderot e a crítica dos salões», O Estado de São Paulo, ano V, n. 419, p. 6.



- \_\_\_\_, «Breves apontamentos sobre a crítica», Arteunesp, v. 8, 1992, pp. 139-144.
- «O que é meu é meu, teu, seu, nosso», Ar'te, São Paulo, IV (12): 19-21, 1985.
- FARIAS Agnaldo, «Breve roteiro para um panorama completo: a produção contemporânea» (1980-1994). Bienal Brasil Século XX, Fundação Bienal de São Paulo, 1994.
- FERREIRA Glória et CONTRIM, Cecilia (org.) Clement Greenberg e o debate crítico, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1997.
- FERREIRA GULLAR, José Ribamar, «Considerações», Arte Brasileira Hoje, Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1973, p. 132.
- \_\_\_\_, José Ribamar, Argumentação contra a morte da arte, Rio de Janeiro, Revan, 1993.
- \_\_\_\_, José Ribamar, Cultura posta em questão, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.
- \_\_\_\_, José Ribamar, Etapas da arte contemporânea. Do cubismo ao neoconcretismo, São Paulo, Nobel, 1985.
- \_\_\_\_, José Ribamar, Sobre Arte, Rio de Janeiro, Avenir, 1982.
- \_\_\_\_, José Ribamar, Vanguarda e subdesenvolvimento: Ensaios sobre arte, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1978.
- \_\_\_\_, José Ribamar, Vanguarda e Subdesenvolvimento, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.
- FIORI José Luis, «Transição terminada: crise superada?», Novos Estudos Cebrap, n. 28, out. 1990, pp. 137- 151.
- GALVÃO Walnice Nogueira, «As falas, os silêncios (literatura e imediações: 1964-1988), In: Saul Sosnoswski, et Jorge Schwartz, (Org.), Brasil: o trânsito da memória, The University of Maryland / EDUSP, 1994.
- GAUTHIER MACHADO Bernardo, «La crise de l'Etat en développement», Novos Estudos Cebrap, n. 44, mar. 1996, pp. 209-212.
- HERKENHOFF Paulo Estellita, «Também para a Geração 80, alegria é a prova dos nove», São Paulo, Folha de São Paulo, 11 / 9 / 1984, p. 26. (Ilustrada).

- JAMESON Frederic, «Pós-modernidade e sociedade de consumo», Novos Estudos Cebrap, n. 12, jun. 1985, p. 26.
- MICELI Sergio, (org.) Estado e Cultura no Brasil, São Paulo, Difel Difusão Editorial, 1984.
- MILLET, Maria Alice, «Ferreira Gullar», Guias das Artes Internacional, Ano 3, n.14, 1989.
- \_\_\_\_\_, Maria Alice, «As Abstrações», Bienal Brasil Século XX, Fundação Bienal de São Paulo, 1994, pp. 184-197.
- MORAIS, Frederico, Artes Plásticas na América Latina: do transe ao transitório, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S. A., 1979.
- \_\_\_\_\_, Frederico, Artes Plásticas: a crise da hora atual, Rio de Janeiro, Edições Paz e Terra, 1975.
- \_\_\_\_\_, Frederico, Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro 1816-1994, Rio de Janeiro, Topbooks, 1994.
- \_\_\_\_\_, Frederico, Chorei em Bruges. Crônicas de amor à arte, Rio de Janeiro, Avenir Editora Limitada, 1983.
- \_\_\_\_\_, Frederico, Inimá de Paula, Rio de Janeiro, Léo Christiano Editorial Ltda., 1987.
- \_\_\_\_\_, Panorama das Artes Plásticas séculos XIX e XX, São Paulo, Instituto Cultural Itaú, 1989.
- \_\_\_\_\_, Frederico, Crônicas de amor à arte, Rio de Janeiro, Editora Revan, 1995.
- \_\_\_\_\_, Frederico «Flávio Shiró. Dos muros de Paris à memória amazônica», Galeria - Revista de Arte, n. 1, 1986, p. 48.
- \_\_\_\_\_, Frederico, «Em busca A arte de definições,» (table-ronde) à Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, le 28 / 6 / 1998, p. 7.
- \_\_\_\_\_, Frederico, «A força da forma nos desenhos de Ester Grinspum», Rio de Janeiro, O Globo, 9 / 3 / 83.
- \_\_\_\_\_, Frederico, «Dias: mais além do visual, uma discussão sobre arte», Rio de Janeiro, O Globo, le 16 / 3 / 1982.
- \_\_\_\_\_, Frederico, «Esculturas de Tenreiro: sólidas, honestas, puras», Rio de Janeiro, O Globo, 14 / 5 / 83.

\_\_\_\_, Frederico, «Maria do Carmo Secco, mesmos temas, maior sutileza: casa, corpo», Rio de Janeiro, O Globo, 15 / 8 / 1983, p. 20.

\_\_\_\_, Frederico, «O corpo é o motor da obra», Arte em Revista, n. 5, pp. 47-52.

\_\_\_\_, Frederico, «Retrospectiva Weissmann no IAB: a redescoberta permanente do espaço», Rio de Janeiro, O Globo, 19 / 5 / 1981, p. 29.

ORTIZ Renato, A moderna tradição brasileira, Rio de Janeiro, Editora Brasiliense, 1988.

NAVES, Rodrigo, A forma difícil, ensaios sobre a arte brasileira, São Paulo, Editora Ática, 1996.

\_\_\_\_, Rodrigo, El Greco, Rio de Janeiro, Editora Brasiliense, 1985.

PEDROSA, Mário, Arte forma e personalidade, São Paulo, Kairós Livraria e Editora, 1979.

PONTUAL, Roberto, Explode Geração!, Rio de Janeiro, Avenir Editora, 1984.

REBOLLO GONCALVES, Lisbeth, Sérgio Milliet, crítico de arte, São Paulo, Edusp / Perspectiva, 1992.

REBOLLO GONCALVES, Lisbeth, «Uma visão da crítica em São Paulo», Arte em São Paulo, n. 14, Março de 1983, s/p.

REIS, Ronaldo, Ideologia versus estética. Silêncio e evidência na arte brasileira dos anos 80, Rio de Janeiro, Th. Communication, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1994.

RESENDE, José, «Formação do artista no Brasil», Malasartes, n. 1, setembro, outubro, novembro 1977, pp. 24-24.

RIBEIRO, Marília Andrés, As neovanguardas artísticas de Belo Horizonte nos anos 60, São Paulo, Th. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1995.

SAMPAIO Márcio, «Frederico de Moraes e a nova crítica», Suplemento Literário do Minas Gerais, n.211, ano V, 12 de setembro de 1970.

SCHWARTZ Roberto, «Nacional por subtração», Que horas são?, São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

TEIXEIRA COELHO, José, O que é utopia, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1980.

\_\_\_\_\_, Dicionário de Política Cultural, Cultura e imaginário, São Paulo, FAPESP e Iluminuras, 1997.

TEIXEIRA da COSTA, Cacilda et FABRIS Annateresa, «O livro de arte no Brasil: entre o luxo e a indigência», Comunicações e Artes, São Paulo, n. 11, 1982, pp. 21.

TEIXEIRA, Lúcia, As cores do discurso, Niterói, Editora da Universidade Federal Fluminense, 1996.

WEFFORT Francisco, in: Renarto Ortiz, A moderna tradição brasileira, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1988.

ZILBERMAN Regina, «Brasil: cultura e literatura nos anos 80», Organon, n.17, 1991, p. 96.

ZILIO, Carlos, Arte e política 1966 - 1976, Rio de Janeiro, MAM-RJ, 1996.

\_\_\_\_\_, Carlos, A querela do Brasil, a questão de identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cvalcanti e Portinari / 1922-1945, Rio de Janeiro, Edição Funarte, 1982.

## Index de noms cités

- Adorno, 16, 17, 18, 44, 45, 46, 51, 75, 80, 81, 95, 96, 97, 98, 161, 174, 175, 186, 191, 194, 198, 204, 222, 223, 240, 248, 253, 286, 287, 289
- Aguilar, 321
- Albers, 36
- Amaral, 20, 24, 39, 55, 91, 94, 107, 108, 112, 113, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 149, 151, 152, 159, 226, 241, 242, 257, 258, 263, 268, 323
- Amey, 47
- Amílcar de Castro, 241
- Andrade, 18, 35, 147, 148, 226
- André Lhote, 120
- Angelo Marzano, 105
- Anita Malfatti, 226
- Antônio Henrique Amaral, 130
- Antonio Manuel, 164, 170, 203, 204, 238
- Arantes, 18, 29, 30, 32, 34, 36, 39, 227
- Arasse, 83, 219
- Argan, 62, 137, 138, 142, 159, 200
- Aristote, 274, 298, 302
- Auroux, 181
- Avancini, 39
- Barata, 32
- Bardin, 21
- Barsotti, 237
- Basbaum, 53, 55, 59, 62, 102, 103, 105, 237, 239, 318, 326
- Baudelaire, 65, 76, 117, 201, 202, 219, 245, 249
- Baudrillard, 78, 87, 88, 213
- Baxandall, 135, 136, 143, 156, 157, 175, 176
- Belluzzo, 120, 123, 124
- Belting, 110, 158
- Benjamin, 15, 17, 18, 20, 21, 51, 74, 75, 76, 84, 85, 89, 95, 96, 106, 117, 158, 176, 179, 180, 182, 190, 191, 220, 224, 245, 249, 251, 257, 310, 312, 313, 314, 316
- Bertrand, 72, 73, 84, 124, 292
- Biegert, 143
- Binkley, 187
- Bismarck, 89
- Bourdieu, 126, 127, 158, 159, 170, 292, 293, 294, 297
- Bouvier, 306
- Brito, 9, 10, 11, 12, 17, 20, 24, 30, 39, 70, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 188, 191, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 221, 222, 224, 229, 236, 237, 238, 240, 246, 251, 252, 253, 254, 260, 262, 263, 264, 265, 267, 268, 269, 291, 320, 321, 322, 324, 325, 326
- Bruce Nauman, 89

Buchloh, 15, 51, 62, 220, 224, 225, 313, 316  
 Bukdahl, 218, 310  
 Bürger, 61  
 Calabrese, 146  
 Calder, 86  
 Canaleto, 84  
 Canclini, 130  
 Candido, 117, 118  
 Carroll, 150  
 Carvão, 91, 94  
 Cauquelin, 65, 66, 89, 90, 169, 189, 208, 302  
 Chartier, 108  
 Chastel, 316, 317  
 Chateau, 18, 65, 111, 158, 214, 215, 216, 219, 289, 290, 294, 297, 298  
 Chiarelli, 18, 226  
 Christo, 107  
 Cildo Meireles, 56, 94, 167, 169, 237, 257, 258, 263, 264  
 Coblence, 65  
 Costa, 92, 95, 102, 103, 318  
 Coutinho, 173  
 d'Ivan Serpa, 77  
 da Veiga, 66, 94  
 Danto, 19, 196, 209, 287, 291  
 de Araújo, 27  
 Debord, 309  
 Dias, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 17, 56, 172, 195, 215, 237, 251  
 Dickie, 196, 209, 220, 287, 294  
 Diderot, 79, 81, 109, 112, 211, 218, 219, 310  
 Didi-Huberman, 138, 314  
 Duarte, 8, 9, 10, 46, 169, 178, 179, 215, 229, 230, 231, 232, 233, 237, 242, 248, 317, 318, 319  
 Duchamp, 186, 187, 193  
 Dufrêne, 311  
 Durand, 36, 38, 47, 48, 49  
 Edmond, 67  
 Eduardo Sued, 172, 177, 185, 237, 251, 265, 267  
 Einstein, 138  
 Emile Renard, 120  
 Engels, 165  
 Fabris, 20, 24, 34, 50, 57, 62, 92, 95, 107, 108, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 152, 153, 154, 159, 239, 241, 242, 250, 258, 259, 260, 263, 268, 318, 319, 323  
 Falguières, 316  
 Farias, 57  
 Favaretto, 47  
 Fénéon, 67  
 Fiori, 41, 227  
 Flávio Shiró, 100, 241  
 Foster, 58, 59, 60, 62, 76, 155, 156, 213, 291  
 Freud, 161, 162  
 Gadamer, 264, 268, 269, 272, 285, 316  
 Galvão, 31, 42  
 Garcia, 35  
 Genette, 19, 133, 187, 196, 209, 230  
 Gleizes, 120  
 Goodman, 209, 210  
 Greenberg, 110, 111, 214, 215, 244  
 Grinspum, 86  
 Groulier, 212, 213, 259, 309, 310, 321, 324

groupe Bernardelli, 87  
 Guignard, 66, 91, 93, 94  
 Gullar, 30, 31, 32, 33, 39, 70, 165, 166, 167, 208, 212, 228, 229, 232, 250  
 Habermas, 260, 261, 274, 277, 281, 282, 283, 284, 286, 288, 291, 305, 315  
 Hadot, 272  
 Hegel, 161, 195, 208, 309  
 Hegewisch, 311  
 Heidegger, 18  
 Heinich, 168, 191, 192, 238  
 Hélio Oiticica, 30, 34, 103  
 Herkenhoff, 32, 101, 102, 225, 226, 250, 326  
 Horkheimer, 16, 17, 44, 45, 46, 75, 222, 223, 286, 287, 289  
 Hume, 211, 244  
 Ianelli, 91, 94, 99, 100  
 Iberê Camargo, 254, 255  
 Inimá de Paula, 91, 95, 96, 98  
 Jameson, 51, 57  
 Jankélévitch, 146, 208  
 Jauss, 293, 294  
 Jimenez, 16, 19, 43, 45, 60, 61, 79, 80, 90, 110, 111, 157, 163, 188, 189, 190, 193, 194, 214, 217, 218, 261, 269, 274, 287, 288, 289, 305  
 Jorge Guinle, 182, 204, 230, 231, 237  
 José Resende, 56, 149, 150, 167, 169, 178, 185, 186, 197, 199, 237, 326  
 Jung, 161, 162  
 Kant, 189, 216, 277, 279, 280, 281, 282, 289  
 Kaufholz, 17, 45  
 Krajcberg, 79  
 Krauss, 19, 56, 155, 296  
 Kuspit, 51, 52, 57, 59, 60, 89, 90, 233, 235, 282, 286  
 Ladmiral, 158, 215, 216, 271, 274  
 Le Goff, 21, 140, 220  
 Lebensztein, 191  
 Leonilson, 52  
 Lessing, 110  
 Levy, 112  
 Lobato, 18, 226  
 Lukács, 31, 165  
 Lygia Clark, 30, 34  
 Lyotard, 277, 278  
 Machado, 28, 58  
 Mager, 50  
 Malévitch, 36, 265  
 Manuel, 235  
 Marco do Valle, 125, 127  
 Marcuse, 49, 59, 97, 161, 162, 171, 258  
 Marinho, 93  
 Marta Minjuin, 143  
 Martins, 21, 61, 200, 321, 322  
 Marx, 161, 165  
 Matuck, 105  
 Mendes, 226  
 Merleau-Ponty, 161, 184, 185, 261  
 Merleau-Ponty., 161, 185  
 Meschonnic, 15, 16  
 Meyer, 83, 302, 304  
 Miceli, 36, 38, 47  
 Michaud, 96, 97, 110, 158  
 Michaux, 161  
 Millet, 108  
 Mondrian, 84, 265

Morais, 8, 9, 10, 11, 12, 17, 20, 24, 39, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 77, 78, 79, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 102, 103, 104, 105, 106, 116, 117, 118, 154, 167, 214, 215, 232, 233, 234, 235, 236, 239, 240, 254, 255, 256, 257, 258, 262, 263, 268, 323  
 Mota,, 27  
 Naves, 169, 250, 266, 267, 318, 323  
 Noirel, 271  
 Nuno Ramos, 52  
 Oliva, 53, 59, 103  
 Panofsky, 279, 281  
 Paulhan, 93  
 Pedrosa, 18, 29, 30, 33, 36, 73, 74, 82, 84, 106, 114, 226, 227, 228, 232, 255  
 Pereira, 34, 40, 320  
 Picasso, 157, 175  
 Platon, 272, 273, 274  
 Poincot, 316, 317  
 Pollock, 84  
 Pontual, 35, 54, 55, 102  
 Preziosi, 157  
 Ragon, 67, 68  
 Read, 157  
 Regina Silveira, 143, 145, 146, 149, 258, 259  
 Reis, 42  
 Restany, 67  
 Ribeiro, 66, 67, 68  
 Riot-Sarcey, 325  
 Rochlitz, 19, 58, 108, 110, 111, 155, 158, 171, 187, 192, 194, 196, 198, 209, 210, 211, 212, 239, 243, 273, 275, 276, 277, 278, 279, 281, 282, 284, 285, 286, 288, 291, 293, 295, 299, 300, 301, 303, 304, 305, 311, 312, 315  
 Rosenberg, 146, 147  
 Santa Rosa, 77  
 Schaeffer, 112, 187, 188, 189, 209, 210, 216, 278, 279, 282, 285, 303, 304  
 Schapiro, 83  
 Schiller, 98  
 Schwarz, 166, 315  
 Secco, 88  
 Seel, 19, 216, 245, 249, 253, 256, 257, 262, 274, 279, 284, 285, 293, 312, 313, 315, 326  
 Senise, 105  
 Sérgio Camargo, 181, 184, 237  
 Sérgio Millet, 18  
 Sers, 13, 14, 16, 325  
 Shusterman, 110, 210, 225, 246, 247, 259, 260  
 Sibley, 315  
 Socrate, 271, 273, 304  
 Sussekind, 114, 118  
 Tarsila do Amaral, 120  
 Teixeira, 18, 92, 95, 318  
 Tenreiro, 86, 87  
 Tiepolo, 84  
 Tobey, 84  
 Toulmin, 303  
 Tunga, 56, 169, 170, 184, 186, 237  
 Umberto França, 105  
 Vasarely, 177  
 Vattimo, 223, 305, 306  
 Venturi, 124, 142, 214  
 Vernière, 112  
 Viala, 109  
 Waldemar Cordeiro, 30, 137  
 Wallis, 212



Waltércio Caldas, 56, 164, 167, 169, 177,  
229, 237

Weffort, 166

Weissmann, 77, 78, 79, 82, 83, 84, 94

Wesley Duke Lee, 129

Winckelmann, 109, 281

Witterborn, 143

Zaidler, 105

Zilberman, 43, 44

Zola, 67



## **Annexes**

Texte de **Frederico Moraes** (original)

«Dias: mais além do visual uma discussão sobre  
arte»

*O Globo*, Rio de Janeiro, le 16 mars 1982.

Texte de **Frederico Moraes** (traduction)

«Dias: au-delà du visuel, une discussion sur  
l'art»

*O Globo*, Rio de Janeiro, le 16 mars  
1982.

## **Dias: au-delà du visuel, une discussion sur l'art**

Pour simplifier les choses et occuper moins d'espace, je dois dire, dès le départ, que je considère également Antonio Dias, un des artistes brésiliens contemporains des plus importants.

Né à Campina Grande, Paraíba (Brésil) en 1944, il recevait dès 21 ans un des prix de la Biennale de Paris. En 1968 il émigre à Milan, avec un contrat du Studio Marconi, séjour au cours duquel son travail, changeant d'atmosphère, perd le caractère viscéral de la phase antérieure quand des thèmes comme le sexe, la politique et la violence étaient discutés à chaud sous forme explosive, pour devenir froid, réfléchi et hermétique, conceptuel enfin. La biographie de l'artiste cède le pas à un débat portant sur le support lui-même, sur les mécanismes internes de l'art et son circuit. D'illustration de la vie elle devient illustration de l'art.

Trois années plus tard, boursier de la fondation Guggenheim, Antonio Dias est à New York. Et il n'arrête plus: il expose en Italie, Belgique, France et Allemagne. Il partage même son lieu de résidence entre Milan et Rio de Janeiro. En 1977 il se déplace encore plus loin, jusqu'à l'intérieur du Népal pour y mener des recherches avec des artisans locaux, sur de nouveaux procédés de fabrication du papier qu'il intégrera à son œuvre. Mais il ne s'agit pas seulement de papier, car depuis qu'il a séjourné en Europe et est devenu artiste voyageur international, il emploie dans ses travaux les supports et media les plus divers: film, disque, livre, diapositive, néon, photographie, installation etc.

Dans les prochains jours, Antonio Dias partira pour une nouvelle saison européenne, qui durera environ une année. Il accomplira alors un programme d'exposition qui le mènera de Munich et Francfort à Milan et autres cités. L'exposition que l'artiste réalise en ce moment à la Gravura Brasileira est ainsi un au revoir au public de Rio.

Ce sont seulement dix œuvres, huit réalisées sur papier du Népal, au moyen de techniques mixtes, et deux huiles, les premières coûtant 270 et 540 mille cruzeiros, les autres 360 mille cruzeiros. Dans ces œuvres sur papier, Dias emploie le doré et autres couleurs, en plus des découpages et fenêtres qui permettent d'introduire dans le support, c'est à dire dans le champ visuel du travail, le noir de la paroi elle-même sur laquelle les cadres sont fixés. Certains de ses découpages ont la forme d'une main. L'artiste poursuit en quadrillant l'espace comme si celui-ci était un plan avec coins et pourtours subitement interrompus ou au parcours modifié. Apparemment il y a une plus grande souplesse dans l'emploi de ces éléments qui relèvent d'un vocabulaire personnel, de même que dans les huiles, la rigidité constructive est menacée par le mouvement inquiet des coups de pinceaux. Enfin une exposition visuellement attrayante, dans laquelle le côté spéculatif et rationnel paraît cohabiter avec un désir lyrique ou poétique.

Pourtant des commentaires comme ceux que je viens de faire sont toujours risqués lorsqu'il s'agit de Antonio Dias. L'artiste et les principaux analystes de son œuvre ne permettent aucun type de contamination subjective ou expansion émotionnelle. Le caractère visuel lui-même doit être considéré une valeur accessoire ou secondaire comme si l'intelligence du travail pouvait éviter la médiation du visuel.

“Nombre de ses travaux, dans leur construction et thématique - affirme Paulo Sérgio Duarte dans le livre qu'il a consacré à Antonio Dias dans la série “Arte Brasileira Contemporânea”, publiée par la Funarte - construisent la colonne

vertébrale qui soutient l'essentiel de la production contemporaine. Seulement cette procédure ne peut être réduite à la cuisine de l'atelier. Les caractéristiques du matériel, la manière et la forme de travailler seront toujours simples et accessoires si elles sont déconnectées du projet de l'ensemble. L'œil clinique le plus naïf perçoit que dans le travail de Antonio Dias le résultat plastique est simple symptôme". Et il ajoute: "Ces œuvres ne s'épuisent pas dans leur aspect attrayant, dans le goût de la rétine, satisfaite par le côté décoratif ou par de petits jeux pour le regard".

C'est à dire, au delà du visuel, les œuvres de Antonio Dias, selon la critique, posent problèmes. Mais quels problèmes? Ceux qui se rapportent à l'art lui-même ou mieux à une certaine pratique de l'art à laquelle Dias est lié. Dans ce sens la lecture de ses œuvres est une tâche qui exige une spécialisation car pénétrer dans son œuvre revient à pénétrer, de fait, à l'intérieur de l'art contemporain lui-même. C'est à dire, que celui qui n'est pas familier d'une certaine production de l'art actuel, a intérêt à s'abstenir car il court le risque de ne rien comprendre. S'il insiste seulement sur l'aspect visuel du travail, par exemple sur la beauté du papier du Népal, il le risque de contracter un strabisme définitif, car comme avertit Paulo Sérgio Duarte, "Quand nous nous approchons d'une de ses réalisations, nous avons besoin d'un certain strabisme: un œil sur ce qui est exposé et un autre sur le problème formulé. Mais ce regard déconnecté doit entrer en collision avec un procédé dans lequel les jeux sont fait et les données viciées pour neutraliser "l'étranger", "l'inconnu".

Si dans les décennies antérieures il était possible d'accompagner l'art d'alors à partir des mouvements collectifs qu'il engendrait, aujourd'hui, chaque artiste tend à pratiquer isolément, créant son propre code et fournissant, quand il le veut, les clefs de son interprétation. Parfois, même, de fausses pistes qui créent la confusion au lieu de faciliter les choses, d'établir la communication. Ce qui rend beaucoup plus difficile au spectateur non averti de prendre le pouls de l'histoire et de décider du chemin à suivre. Et ceci paraît plus évident encore quand il s'agit de Antonio Dias car comme dit encore Sérgio Duarte: "Si certains artistes ont résolu de prolonger le geste de la tradition, c'est à dire la répétition, Dias a réclamé et pratiqué de manière radicale le droit à la rupture. Ceci sans les subterfuges et raccourcis faciles des changements de comportement mais par le transfert d'une éthique basée sur les raisons de son propre travail".

Frederico Morais

*Globo*, Rio de Janeiro, le 16 mars 1982

*Traduction de Élie Bajard*

Texte de **Ronaldo Brito** (original)

«A arte pop de Antonio  
Dias»

*O Globo*, Rio de Janeiro, le 16 octobre  
1987.



Texte de **Ronaldo Brito**

(traduction)

«L'art pop de Antonio Dias»

*O Globo*, Rio de Janeiro, le 16 octobre

1987.

## **L'art pop de Antonio Dias**

Beaucoup plus qu'une nouvelle iconographie urbano-industrielle et une certaine distanciation brechtienne, le Pop-Art a légué au futur le poids du désenchantement moderne: l'impossibilité, après lui, de continuer à penser en termes de créations et d'authenticité indépendamment des limites institutionnelles du monde de l'art. Parce que, finalement, le monde de l'art est coextensif à l'autre, obéit à la logique du Capital, est prisonnier de la même trame de relations anonymes et désincarnées. Dans cette acception large Antonio Dias serait, certainement, un des peu nombreux artistes pop brésiliens, un des rares à assimiler le raisonnement et la stratégie pop. Tout son travail se développe dans la tension, sur la corde raide, entre la pulsion artistique originale et les déterminations incontournables du réel. Son œuvre n'est déjà plus celle d'un sujet insulaire, fermé sur soi-même, qui exprime son propre Moi; ni le dépouillement d'une conscience engagée qui croit à l'effet politique de ses messages et orientations; ni celle d'un simple professionnel des médias qui, doté d'intuition, conçoit les images que le public inconsciemment attend et désire. Non, c'est l'œuvre d'un artiste, contemporain, vivant quotidiennement le dilemme indécidable entre la nécessité et la fin de la création. Problématique et sinueux travail qui, à la suite de Duchamp et Beuys, poursuit la puissance matérielle de l'acte poétique mais ne croit pas à l'émanation esthétique des œuvres. Mais que sont, en tout état de cause, les œuvres d'art? Marchandises, objets servant à un vague fétichisme suspect, circulant dans un réseau d'intérêts sociaux, restreint et opaque.

La force extraordinaire de Antonio Dias est de faire apparaître dans son œuvre le dilemme, l'impasse et le scepticisme. Ne nous attachons pas, cependant, à des déclarations ou à des pétitions de principes mais aux évidences plastiques. Et avec l'atout de l'habileté et de la conviction suffisantes

pour rendre indissociables l'ironie conceptuelle et la charge imaginaire personnelle et émotive. Et indiscernables le calcul tactique qui, de façon perverse, induit à certaines lectures faciles et fictives et la compétence constructive capable de transformer en images exemplaires et sans retouches possibles, des images ambiguës et allusives. À tout cela s'ajoute le principal: l'étincelle poétique qui pousse les œuvres à échapper au siège des lectures et projections qu'elles-mêmes ont armées, pour leur permettre d'exister en tant que défis et questionnements: c'est à dire, comme authentiques œuvres d'art.

D'aspect suggestif, élégant, les dernières toiles d'Antonio Dias provoquent un impact immédiat et stimulent un cortège d'émotions et d'associations plus ou moins conventionnelles. Juste pour les relativiser et les ronger cependant ce qui existe de fait c'est une structure plastique distancée et différenciée, plane et superficielles, qui opère par dédoublement en séries, quasi allitérations visuelles, dirai-je. Depuis le format des toiles jusqu'au répertoire de signes récurrents, tout se renvoie et établit relations, tout se rabat formellement. Les signes apparemment cryptiques seraient, sinon jetables, interchangeables. Ce qui constituerait, à première vue, une explosion imaginaire incontrôlable se révèle une combinatoire d'éléments sans hiérarchie: l'os est un pénis, qui se mue en crayon, qui deviendra revolver etc. Et les dits symboles, avec leurs connotations viscérales surgissent et transitent à la superficie, variant de cadre en cadre, montant des jeux de langages consistants et vides, intenses et ironiques, faux et vrais, enfin. Autant la perception inculte et naïve, ravie, que le jugements critiques fixes et péremptoires sont, a priori, dûment comptabilisés et désarmés. Pour affronter de pareilles toiles le regard doit être des plus attentifs et austères, les concepts fluides et flexibles. La vérité de l'œuvre ne se laisse appréhender nulle part mais est partout présente, diffuse. À la rigueur, la vérité est tout simplement séduction de l'effort pour nous maintenir en état de questionnement et d'attente de la vérité.

Les métaphores et allusions à profondeur illusionniste - en grande partie facilitées par le matériel employé, oxydes de fer et cuivre, fusain, encres

volatiles qui travaillent pour ainsi dire toute seules - dominant d'une certaine manière l'ambiance. Ce n'est pas pour cela qu'elles fonctionneraient moins comme pièges de surface. Après une rapide inspection, nous constatons le "mensonge" de ces profondeurs, entrées de l'extérieur, anti illusionnistes, sarcastiques devant l'attente d'expressivité qu'elles provoquent. Naturellement l'extase devant la virtuosité du peintre, dans ce cas, côtoie le ridicule: ce qu'on appelle les effets visuels sont pratiquement dus au hasard et involontaire. Et même l'introspective visée serait par avance disqualifiée - il n'y a rien à voir à l'intérieur des toiles. Il faut les voir de manière active et relationnelle, accompagnant l'échange d'éléments, armant une espèce d'équation aléatoire. Démonstration par l'absurde, peut-être. Rien ici n'est pas exactement ce qu'il déclare être. Couleurs et taches par exemple, malgré toute l'indéfinition, ont un caractère graphique, agissent presque comme des unités discrètes. La collection de signes, à son tour, aurait un sens ambigu, douteux même - sans vouloir réprimer ses accents affectifs et son origine biographique, il est évident que tels signes sont nés déjà ironiques et distanciés. Le "sceau" de l'œuvre, présent dans tous les cadres, est le module spatial typique d'une galerie d'art. Ce module constituerait le signifiant par excellence de l'activité artistique - le lieu réel de l'art et l'antithèse du geste poétique.

Mais l'exposition ne vise en rien un résumé critique sur le milieu de l'art, ses inscriptions idéologiques, ses tics et trucs de prestige social. L'art n'est pas un champ extérieur de l'artiste, passible d'être subsumé logiquement. Au contraire, ce qui met en mouvement et excite le travail de Dias est justement l'expérience, le corps à corps avec le monde de l'art, étant donné qu'il insiste à présenter et exhiber les instruments, les marques, les cicatrices du professionnel de l'art. C'est seulement dans la tension dialectique avec l'institution et le marché qui, dans un certain sens, vont le sublimer et le nier que surgit le travail de l'art contemporain. Loin d'émerger pur et intact, il parvient à être au terme d'un douloureux procès. Ainsi les œuvres d'Antonio Dias seraient moins "créations que résultats, procès en devenir, choses qui

lestsent l'intelligence et la sensibilité du conflit entre la matière volatile de la poésie et la masse amorphe ou explosive du réel. Et si les toiles paraissent maintenant prêtes et achevées, exubérantes même, ce sera simplement une ironie supplémentaire: le problème de les voir, de les situer, de les interpréter demeure incertain et inachevé.

Ronaldo Brito

*Globo*, Rio de Janeiro, le 16 octobre 1987

*Traduction de Élie Bajard*

## **Illustrations**

Antonio Dias

«Sem título», («Sans titre»), 1981, oxyde de fer, graphite et pigment métallique sur toile, 120 x120 cm.

Antonio Dias

«Sem título», («Sans titre»), 1983/84, oxyde de fer, plâtre acrylique, graphite et pigment métallique sur toile.  
(voir: sens horizontal)



Inimá de Paula

«Informal», («Informel»), 1960, huile sur toile, 75 x 230 cm.

(voir: sens horizontal)

Antônio Henrique Amaral

«Campo de batalha 3», («Champs de bataille 3»), 1973, huile sur toile, 153 x 183 cm.

Regina Silveira

«Carrinho de chá», («Chariot à thé»), 1986, crayon, encre de Chine et collage sur papier, 46 x 63 cm.

Eduardo Sued

«Sem título», («Sans titre»), 1975, acrylique sur papier, 136 x 210 cm.

Cildo Meireles

«Inserções em circuitos ideológicos: projeto Coca-Cola»,  
(«Insertion en des circuits idéologiques: projet Coca-Cola»), 1970.

Iberê Camargo

«Ascensão», («Ascension»), 1973, huile sur toile, 57 x 40 cm.

