

L'art latino-américain dans quatre expositions internationales

Alvaro Medina

Volume 36, Number 143, June–Summer 1991

Les années quatre-vingt en Amérique latine

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53713ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

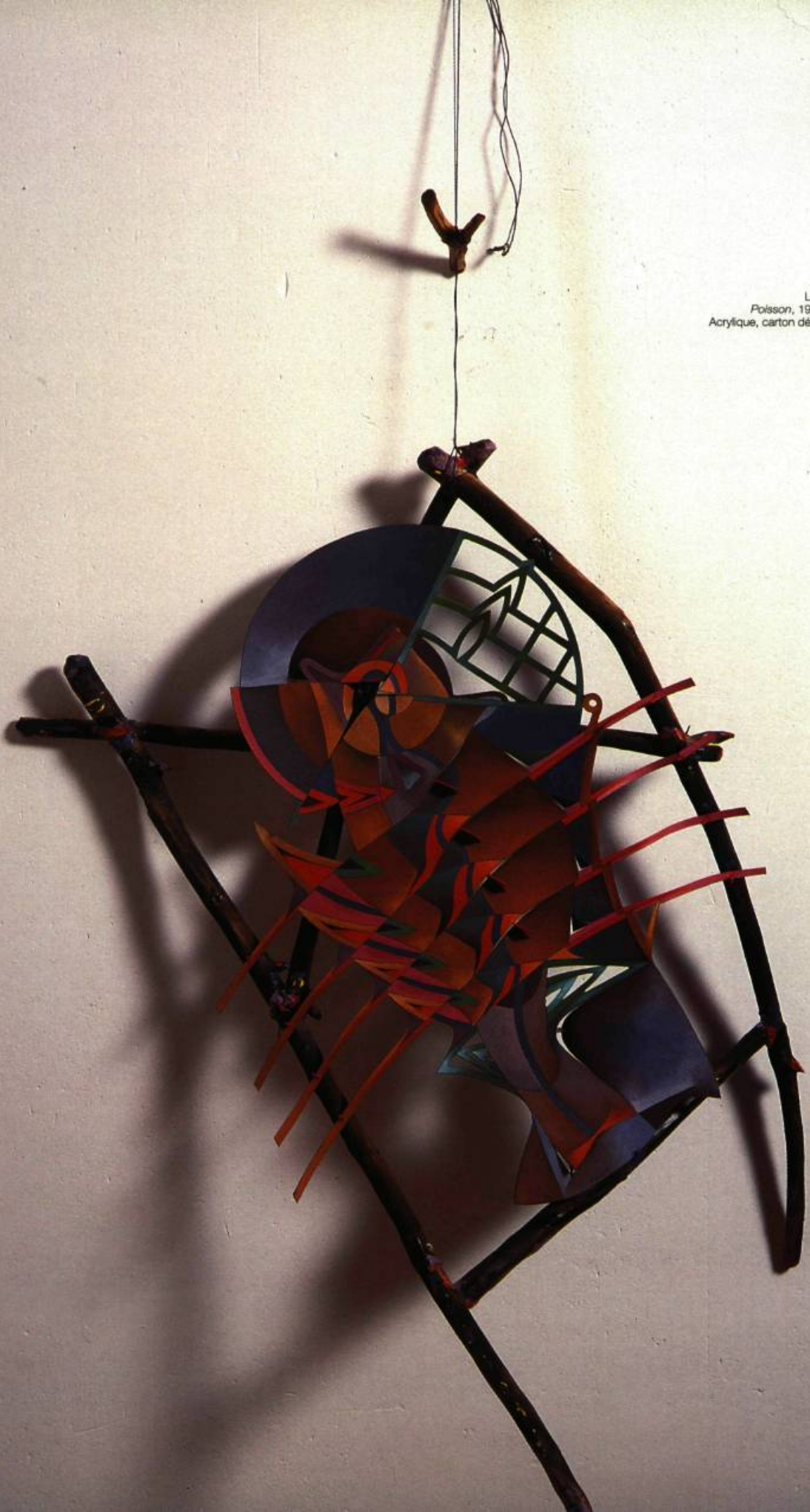
1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

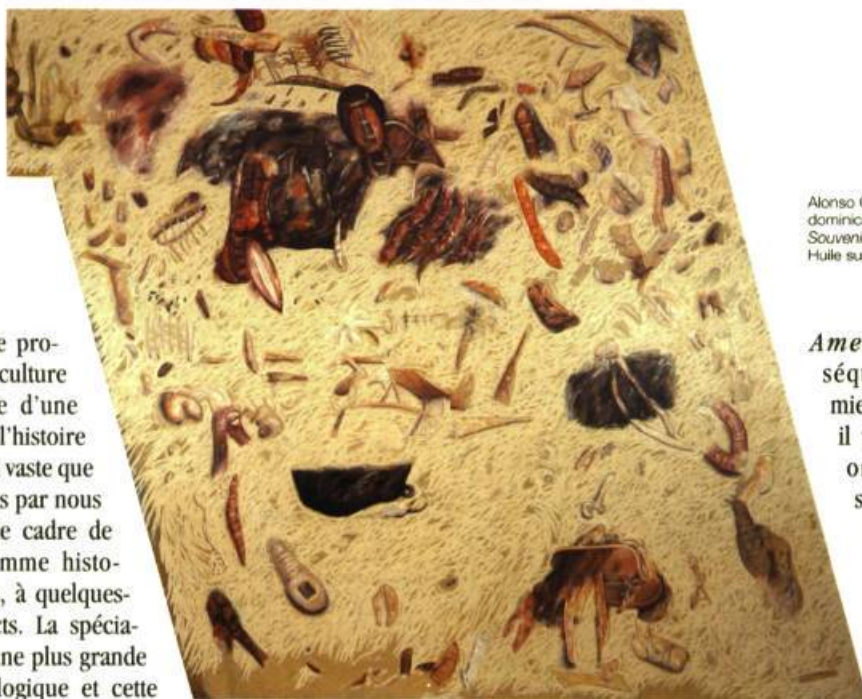
Medina, A. (1991). L'art latino-américain dans quatre expositions internationales. *Vie des arts*, 36(143), 40–44.

Luis Zarate, (Mexique),
Poisson, 1985, 93 X 53 X 29 cm,
Acrylique, carton découpé, bois et corde.



L'ART LATINO-AMÉRICAIN DANS QUATRE EXPOSITIONS INTERNATIONALES

Alvaro Medina*



Alonso Cuevas, (République dominicaine),
Souvenirs de la terre no 12, 1987,
Huile sur toile, 236 X 300 cm.

Il n'y a pas de professionnel de la culture qui ne connaisse d'une manière générale l'histoire des civilisations, si vaste que tous nous finissons par nous consacrer, dans le cadre de notre activité comme historiens ou critiques, à quelques-uns de ses aspects. La spécialisation entraîne une plus grande rigueur méthodologique et cette rigueur interdit que l'on ait recours

à un spécialiste du Moyen-Age pour organiser une exposition sur le baroque ou que l'on appelle le conservateur de peinture expressionniste pour qu'en un an il devienne expert en *Pop Art* et organise une grande exposition itinérante sur ce mouvement. C'est pourtant le cas des expositions que je vais commenter ici, où non seulement on a improvisé, mais dans lesquelles on a adopté des attitudes incohérentes en ce qui concerne les principes que les organisateurs eux-mêmes adoptèrent dans chaque cas.

*Alvaro Medina est critique d'art. Il habite et travaille à Paris.

ART IN LATIN AMERICA

Art in Latin America fut conçue par Dawn Ades à l'Université de Yale (Angleterre) et inaugurée à Londres en 1989, d'où elle passa à Stockholm et Madrid. Elle est, sans aucun doute, une des plus ambitieuses de son genre, puisqu'elle a réuni des artistes, des tendances et des mouvements qui se sont succédé sur 160 ans en Amérique latine. Elle était en fait une nouvelle version de celle qu'organisèrent les universités de Yale et du Texas aux États-Unis en 1966, sous le titre de «*Latin American Art since Independence*».

Si nous comparons les deux catalogues, il est clair que *Art in Latin*

America présentait une séquence chronologique mieux articulée. Cependant, il y avait des vides et des omissions, que l'on a soulevés dans l'introduction, mais que l'on n'a ni expliqués ni énumérés. Comme si initialement on avait adopté l'attitude de l'historien et que dans la pratique on

avait appliqué celle du critique qui sélectionne les oeuvres qui lui plaisent et exclut, de la même manière, celles qui ne l'intéressent pas personnellement. Mais est-il possible d'ignorer dans une exposition de cette envergure l'existence des Brésiliens Ismael Nery, Cícero Dias et Alfredo Volpi, des Mexicains Vicente Rojo et José Luis Cuevas, de l'Argentin Emilio Pettoruti, du Péruvien Fernando de Szyszlo, du Colombien Alejandro Obregón et du Nicaraguayen Armando Morales et d'exalter, d'autre part, des artistes de troisième catégorie qui n'ont jamais rien représenté sur le plan historique (dans le sens où ils n'ont pas produit une oeuvre de rupture avec le passé immédiat), ni sur

le plan esthétique (la résonance de leurs noms répondant plus au succès commercial ou à l'appui politique officiel qu'à la validité de leurs travaux sur le plan strictement artistique)? L'absence de l'Argentin Prilidiano Pueyrredón, pour le XIX^e siècle, me paraît en ce sens arbitraire et inexplicable.

Les préférences de l'auteure se manifestent, par exemple, dans le fait qu'elle consacre à Emiliano di Cavalcanti une froide et insipide phrase, dont la brièveté démontre que la présence de l'artiste ne fut pas le produit d'une conviction. Cette parcimonie, plus que notable dans la mesure où Cavalcanti est un des peintres



Marta Palau (Mexique),
Naualli, Cercle de sel, 1990,
Fibre végétale, terre et sel, 190 X 210 cm.

les plus importants du Brésil, contraste avec le long paragraphe consacré à l'ombu, arbre majestueux des pampas qu'il nous suffit de voir dans un tableau de l'Uruguayen Antonio Figari pour savoir à quoi il ressemble.

Sur Figari on écrit des pages et des pages qui se réfèrent à ses thèmes et très peu à sa peinture. Cette attitude se répète quand Dawn Ades oublie de souligner que l'intéressant mouvement Madí, qui prit son origine dans le Buenos Aires des années quarante, devança, du point de vue visuel et conceptuel, Frank Stella et Dan Flanagan, autant dans la façon de rompre avec la peinture de chevalet que dans la manière d'employer de nouveaux matériaux comme le néon. Par contre, on ne dit rien pour rappeler que le Vénézuélien Jesús Soto est un des pionniers du

mouvement cinétique qui a été florissant à Paris dans les années cinquante.

Cependant, la grande bévue fut d'inclure, à côté des graveurs mexicains des années trente, un suiveur pas du tout original et définitivement médiocre qui, dans les années quarante, se manifesta à Montevideo, pendant qu'on excluait de grands graveurs appartenant à diverses époques et tendances, comme le sont le Mexicain Rufino Tamayo, l'Argentin Mauricio Lasansky, le Brésilien Roberto de Lamônica et le Colombien Juan Antonio Roda. Cette distorsion me fait penser à une thèse de doctorat sur l'art des années soixante et soixante-dix qui inclurait les superficialités d'un peintre épigonal comme Sam Francis et oublierait complètement Sol Lewitt et Les Levine.

D'autre part, nous constatons aussi que la sélection des œuvres n'a pas toujours été heureuse. Les deux huiles du Colombien Fernando Botero étaient contradictoires dans la mesure où elles appartenaient à des périodes et des qualités très différentes, de sorte que la bonne impression que communiquait une des peintures était effacée par l'autre. Du Vénézuélien Reverón furent exposées des œuvres de différentes époques et thèmes, variété superflue qui tendait à être interprétée comme une inconsistance du peintre. Cela va à l'encontre des pratiques habituelles. Dans une exposition panoramique de l'art des États-Unis, par exemple, dans laquelle seulement trois tableaux de Pollock pourraient être présentés, on ne réunirait jamais des périodes aussi différentes que celles des œuvres exécutées dans les années trente, quarante et cinquante.

ART OF THE FANTASTIC

«*Art of the Fantastic: Latin American Art, 1920-1987*» eut lieu en 1987, à Indianapolis et on a pu la voir dans les villes de New-York, Miami et Mexico. Comme son titre l'indique, elle traitait d'un thème qui fixait des limites et exigeait l'exclusion de certains artistes de renom. L'idée fut heureuse dans la mesure où l'art moderne latino-américain présente une veine fantastique qui se réitère et se modifie au fil du temps, caractéristique qu'il valait la peine de souligner dans une grande exposition de ce genre. Cependant, si le choix du thème peut expliquer

l'absence du Mexicain José Clemente Orozco, un peintre expressionniste de thèmes sociaux qui avait souvent recours à une caricature dont l'humour était mordant, je ne comprends pas alors pourquoi on n'a pas inclus le Vénézuélien Jacobo Borges, autre expressionniste de thèmes sociaux dont les figures touchent la caricature, mais avec un humour beaucoup moins inquiétant et profond.

«*Art of the Fantastic*» fut organisée par Holliday T. Day et Hollister Sturges. Elle s'appuyait sur un concept du fantastique si vague qu'on ne le fit pas figurer dans le catalogue. Ce manque de paramètres fut déconcertant. En voyant l'exposition, vous pouviez penser avec raison que l'on avait assumé une dimension du fantastique située en marge des peintres qui, de près ou de loin, étaient reliés au surréalisme. C'est ainsi que les Mexicaines María Izquierdo et Leonora Carrington, l'Argentin Battle-Planas, le Vénézuélien Héctor Poleo ne firent pas partie de l'exposition. Par contre, Frida Kahlo y était. On pourrait argumenter que ce qui est fantastique chez Kahlo est avant tout le produit d'un déchirement personnel et non d'une élucubration intellectuelle, mais on peut affirmer la même chose d'une autre grande absente, l'Argentine Raquel Forner qui, dans les années trente et quarante a peint un monde tout aussi déchiré et tourmenté.

Que faisaient là des artistes aussi peu fantastiques que le Mexicain Alberto Gironella, la Colombienne Beatriz González et l'Argentin Jorge de la Vega? Si nous considérons que Gironella et de la Vega sont des expressionnistes au même titre que Jacobo Borges et que cet expressionnisme semble avoir été assumé par les administrateurs de l'exposition comme étant la base fondamentale de ce qui est fantastique, jamais nous ne pourrions comprendre pourquoi on n'a pas inclus un expressionniste de thèmes mystérieux comme l'est Alejandro Obregón dans ses meilleures périodes, soit pendant les années cinquante et soixante.

«*Art of the Fantastic*» a réuni trois générations d'artistes: les premiers modernes (Tamayo, Lam, Matta, etc.), une génération intermédiaire (Botero, Toledo, Armando Morales, etc.) et les contemporains. Le penchant pour l'expressionnisme s'accroît encore plus avec le choix de ces derniers. Des onze contem-

porains, seulement trois méritaient d'être présents: l'Argentin Guillermo Kuitca, le Portoricain Arnaldo Roche et le Cubain José Bedía. Le reste des participants se perdait dans la facilité qui a engendré la néo-figuration, mouvement à la mode dans les années quatre-vingt avec le courant trans-avant-gardiste.

Pourquoi ce désir de placer de jeunes promesses à côté de maîtres déjà consacrés ? Si nous regardons l'ascension commerciale que certains d'entre eux ont connu ultérieurement, la réponse me paraît évidente. Par contre, de jeunes artistes travaillant avec des éléments qui, d'une façon ou d'une autre, se rattachent au fantastique, ont été ignorés: le Brésilien Cildo Meirelles, le Dominicain Alonso Cuevas, le Chilien Carlos Aresti, les Mexicains Luis Zárate et Saúl Kaminer, le Cubain Celso et le Vénézuélien Pancho Quilico. Si nous considérons quelques-uns de ceux qui, tout en ayant un certain âge, ont été parmi les rénovateurs des dernières années, l'exclusion de la Mexicaine Marta Palau ou du Brésilien Frans Klajberg est incompréhensible. L'exclusion de tous ces artistes indique que les commissaires de l'exposition n'ont pas compris que ce qui subsiste de l'art latino-américain, s'est presque toujours produit en marge des tendances artistiques prédominantes dans les circuits commerciaux et les musées d'Europe et des États-Unis.

HISPANIC ART IN THE UNITED STATES

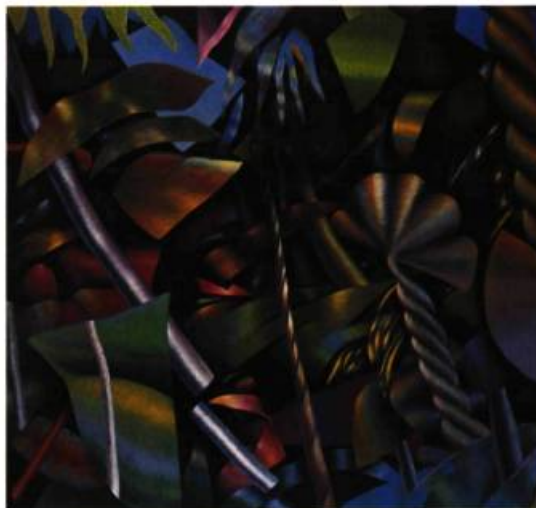
La fausse idée que l'on s'était faite des contemporains se répercuta ultérieurement lors de la «*Hispanic Art in the United States*», une exposition où prédomina la figuration «ingénue» ou «folklorique», selon le goût des visiteurs. Elle s'ouvrit à Houston, Texas, et se rendit ensuite à New-York. 29 artistes latino-américains vivant comme immigrants aux États-Unis ou qui étaient fils d'immigrants y participèrent. Même si, à plusieurs égards, elle était incohérente (depuis son incapacité à établir ses propres orientations jusqu'au manque de sérieux d'un artiste qui exhiba des œuvres conçues et exécutées dans des styles très distincts), *Hispanic Art* révéla des personnalités sérieuses et prometteuses comme celles de Rolando Briseño, Roberto Gil de

Montes et Rudy Fernández. De plus, elle fit connaître Martin Ramírez, un Mexicain qui mourut en 1960, et qui vécut les trente dernières années de sa vie dans un hôpital psychiatrique en Californie. Si ses dessins rustiques captivaient, ils servaient aussi à souligner l'inconsistance d'une exposition montée sans critères esthétiques et thématiques, au point où auraient pu y figurer (pourquoi pas ?) deux *hispanics* comme John Marin et Rafael Ferrer.

L'incompréhension du jeune art de nos pays est une constante aux États-Unis. En 1943, par exemple, le Musée d'Art Moderne de New-York publia le catalogue des 267 œuvres de sa collection latino-américaine. Lorsque vous examinez aujourd'hui la liste des œuvres acquises, il est clair qu'il y avait une certaine préférence pour les primitifs et pour ceux qui copiaient les thèmes dérivés du MURALISME mexicain, qu'ils soient du Pérou ou de l'Équateur, du Chili ou du Brésil. Inversement, d'authentiques rénovateurs n'y sont pas: Anita Malfati et Tarsila do Amaral, du Brésil, Spilimbergo, d'Argentine, Pedro Nel Gómez, de Colombie, Marcelo Pogolotti, de Cuba, et José Cúneo, d'Uruguay. Lorsqu'en 1966 eut lieu l'exposition des universités de Yale et du Texas, le goût avait changé et ce fut le tour des Abstractionnistes sans imagination ni qualité. Il est superflu de dire que dans les deux cas on peut compter sur les doigts de la main les artistes qui finalement arrivèrent à se faire remarquer et qui justifiaient, par conséquent, leur présence dans des expositions internationales de si haut niveau.

En 1960, dans une exposition organisée par l'Institut d'Art Contemporain de Boston, Thomas Messer a réuni onze contemporains de sept pays. Aujourd'hui, la liste des participants a du sens. Comme il fallait s'y attendre, ils ne figurent pas tous parmi les grands de l'Amérique latine, comme on le croyait alors, mais il est indéniable que chacun d'entre eux a joué un rôle d'une certaine importance, au niveau national, dans son pays d'origine.

En 1966, le même Thomas Messer a réalisé «*The Emergent Decade*», pour le Guggenheim Museum de New-York. L'exposition comprenait cinquante-cinq peintres et le résultat final ne fut pas supérieur. Bien que les contemporains prédominaient, on procéda à un curieux amalgame, sélectionnant des maîtres reconnus et déjà morts comme Reverón et Torres García, mais en omettant Frida Kahlo. Quoiqu'on ait mis l'accent sur l'esprit avant-gardiste de l'époque, comme il est courant dans ces cas, on ignore d'authentiques avant-gardistes du passé qui vivaient encore, comme Mérida, Tarsila et Pettoruti. On ignore aussi la transcendance qu'avaient, au sens historique, artistique et critique, les Madí d'Argentine, et on ne fit pas la plus petite référence à quelques-uns des grands



Carlos Aresti (Chili),
La jungle, 1987,
Huile sur toile, 190 X 200 cm.

rénovateurs du moment comme les Brésiliennes Iygia Pape et Mira Schendel.

La dynamique économique et sociale de l'Amérique latine n'étant pas très intense, il nous est impossible de réunir les artistes en mouvements ou tendances. Pourtant, un groupe s'est formé dans le Mexique des années vingt: Le noyau était une technique -le mural- et non une esthétique, ce qui fait que Rivera est aussi différent de Orozco que Modigliani peut l'être de Soutine et Orozco aussi différent de Siqueiros que Soutine de Léger. L'art latino-américain est formé d'individualités qui semblent se tourner le dos mutuellement. S'il est possible de considérer Warhol, Liechstentein et Wesselman comme des manifestations distinctes

d'une même tendance, il est impossible d'en faire de même avec des contemporains comme José Luis Cuevas, Fernando Botero, l'Uruguayen José Gamarra et l'Argentin Antonio Segui, ou avec des sculpteurs géométriques comme la Brésilienne Ligia Clark, le Mexicain Mathias Goeritz, le Vénézuélien Alejandro Otero et le Colombien Ramírez Villamizar. Le manque de dynamique est si dramatique que la seconde fois que s'est formé un groupe d'importance, avec une unité de principes théoriques et de fondements esthétiques, le groupe s'est scindé finalement par manque de stimulations, et n'est même pas arrivé à figurer dans aucune des deux expositions de 1966. Je fais référence ici à Madí, le talentueux et singulier groupe argentin qui réalisa sa première exposition en 1945 et auquel appartenaient activement Arden Quin, Rhod Rothfuss, Gyula Kosice, Diyi Laañ, Juan Mele, Juan Bay et Ennio Iommi. Ce n'est qu'en 1989, grâce à Dawn Ades, que «*Art in Latin America*» leur a rendu l'hommage historique qu'ils méritaient.

LES MAGICIENS DE LA TERRE

On n'a pas reconnu la valeur d'un groupe alors qu'il existait vraiment, mais, à plusieurs reprises, on a prétendu inventer des tendances à partir de rien. De là cette propension pour l'anecdote et le pittoresque. On part d'une idée préconçue, puis on essaie de découvrir, quand ce n'est pas de «fabriquer», les personnes qui peuvent l'illustrer. Cette attitude a fini par être caricaturale dans «*Les Magiciens de la terre*», l'exposition que l'on organisa à Paris pour célébrer le bicentenaire de la Révolution française. Pour la première fois on essaya d'organiser une exposition réellement internationale. La dénomination «art international», en effet, est une étiquette mesquine qui dans la pratique ne fait référence qu'aux pays européens et à deux pays de l'Amérique du Nord, soit le Canada et les États-Unis, excluant le Mexique.

Comme dans le cas de «*Art of the Fantastic*», «*Les Magiciens de la terre*» fut organisée autour d'un thème spécifique. Elle réunit de grandes célébrités à d'authentiques inconnus, surtout

du tiers-monde, qui se révélèrent aussi créatifs et contemporains que les plus renommés. L'exposition fut prise en charge par Jean-Hubert Martin et présentée simultanément au Centre Georges Pompidou et aux Halles de la Villette, à Paris. Si parfois elle frisait le sublime (découvrir ce qu'ont en commun Francesco Clemente et Enrique Gomez, un Indien cuna de Panama), elle était souvent d'une banalité plastique et conceptuelle déplorable.

On a confondu magie et artisanat dans le choix des latino-américains. Nous ne pouvons expliquer autrement l'inclusion des Linares, une famille d'artisans mexicains qui fabriquent de gigantesques et multicolores figures d'animaux en papier mâché, qui peuvent séduire un touriste dans un marché ou sur la plage, mais pas un intellectuel qui parcourt le monde dans le but de nous prouver que la magie est présente à tous les niveaux dans les sociétés d'aujourd'hui, qu'elles soient avancées ou primitives. Des latino-américains primitifs faisant partie de l'exposition, seule était justifiée la présence de l'Haïtien Georges Liataud, un grand sculpteur qui sans être inconnu n'a pas été dûment reconnu comme un des grands de la région. Je veux aussi souligner la présence du Brésilien Cildo Meirelles et celle du Chilien Alfredo Jaar. Ce dernier est un excellent artiste dont je connais bien l'oeuvre parce que j'ai eu l'occasion de l'apprécier à Kassel, Paris et New York, mais je n'ai jamais pu comprendre pourquoi il a participé à une exposition qui n'avait rien à voir avec son oeuvre.

Le réalisme magique abonde dans l'art et la littérature de l'Amérique latine. Dans certains pays, la magie modèle la religion et oriente la politique. En peinture, sont magiques, à leur façon, le Cubain Carlos Enríquez et la Brésilienne Tarsila dans les années vingt et trente, le Péruvien Szyszlo depuis les années cinquante et le Mexicain Toledo depuis les années soixante. Il faut préciser que «*Les Magiciens*» fut restreinte aux artistes contemporains encore en vie. Pourquoi ne pas avoir inclus Toledo ? Le plus étonnant est de savoir, qu'en 1984, il se forma à Paris un groupe d'artistes latino-américains qui s'appelle Magie-Image. Des nombreuses expositions qu'ils ont réalisées en France, en Espagne et aux États-Unis, il nous est

resté de magnifiques catalogues. Cependant, et malgré les ressources énormes dont disposa Jean-Hubert Martin pour faire ses recherches, il ne se rendit pas compte qu'ils existaient ou il l'apprit et ne les considéra pas parce qu'ils n'entraient pas dans les paramètres folkloriques qu'il avait appliqués en général dans son approche du Tiers-monde, mais pas dans sa façon d'aborder l'art des pays industrialisés.

En définitive, le problème des expositions qui ont à voir avec l'art latino-américain est qu'elles ne sont pas conçues ni réalisées par des Latino-américains. Ce numéro de *Vie des arts*, par exemple, peut représenter un pas en avant dans la mesure où on a fait appel à un groupe d'historiens et de critiques latino-américains pour nous donner la parole, et pour que ce soit nous qui présentions et expliquions ce que nous sommes. Dans le catalogue de *Art of the Fantastic* on en arrive même à présenter comme «l'autre» point de vue («Another View»), les opinions d'écrivains et de critiques latino-américains sur les artistes ayant participé à l'exposition. Devant des pratiques de ce genre, la critique doit être sévère.

Cependant, nous ne pouvons non plus exagérer et affirmer qu'il s'agisse d'expositions complètement nulles. Les quatre expositions que j'ai commentées ici ont enrichi ma propre vision de ce que nous sommes et m'amènent à penser, en définitive, qu'elles auront beaucoup plus servi à évaluer le passé avec un regard nouveau qu'à définir le présent et que, si l'on veut approfondir dans cette direction, il faudra en finir avant avec la pratique de comprimer générations et tendances. Je suis certain qu'une exposition se consacrant exclusivement aux pionniers de la modernité en Amérique latine (les années dix, vingt et trente) serait une véritable révélation. Une exposition centrée sur les peintres et les sculpteurs qui, pendant les cinquante dernières années, ont travaillé à l'intérieur de paramètres géométriques le serait aussi. Si on procédait de cette façon, préjugés et paternalismes cesseraient et on comprendrait enfin que dans les arts plastiques de l'Amérique latine il y a autant de créativité et de variété que dans sa littérature. □

(Traduction : Danielle Vaillancourt).