

Walter Zanini et Roberto Pontual : deux engagements critiques au Brésil

Stéphane Huchet



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/13478>

DOI : [10.4000/critiquedart.13478](https://doi.org/10.4000/critiquedart.13478)

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 15 mai 2014

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Stéphane Huchet, « Walter Zanini et Roberto Pontual : deux engagements critiques au Brésil », *Critique d'art* [En ligne], 42 | 2014, mis en ligne le 01 mai 2015, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/13478> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/critiquedart.13478>

Ce document a été généré automatiquement le 10 décembre 2020.

Archives de la critique d'art

Walter Zanini et Roberto Pontual : deux engagements critiques au Brésil

Stéphane Huchet

RÉFÉRENCE

Cristina Freire. *Walter Zanini : escrituras críticas*, São Paulo : MAC USP : Annablume, 2013
Roberto Pontual. *Obra crítica*, Rio de Janeiro : Beco do Azougue, 2013. Sous la dir. de
Jacqueline Medeiros, Izabela Pucu

- 1 Aux recueils de critiques d'art brésiliens disponibles sur le marché éditorial (Mário Pedrosa¹, Frederico Morais², Aracy Amaral³, Ronaldo Brito⁴, Paulo Sergio Duarte⁵) se sont ajoutés récemment les *écrits critiques* de Walter Zanini (1925-2013 ; il fit sa thèse sous la direction d'André Chastel) et *l'œuvre critique* de Roberto Pontual (1939-1992). Le premier recueil, doté de courts chapitres introductifs écrits par Cristina Freire, qui travaille aujourd'hui comme commissaire d'expositions dans la même institution que son illustre prédécesseur, le Musée d'Art Contemporain de l'Université de São Paulo, MAC-USP (dont Walter Zanini fut le directeur de 1963 à 1978), est doublement riche : d'une part en reproductions photographiques témoignant d'un important travail curatorial, des années 1950 aux années 1980, se poursuivant avec les seizième et dix-septième Biennales de São Paulo (1981 et 1983) ; d'autre part en textes écrits par le même tout au long de sa carrière. Cette publication dépasse le simple hommage. Walter Zanini a participé au projet, relu et modifié certains de ses textes, eu des entretiens retranscrits par son interlocutrice dans la première partie du livre. Il reconstruit la dynamique muséologique d'une importante institution culturelle de São Paulo. Ce livre manquait. Remercions Cristina Freire pour son remarquable travail.
- 2 Tout aussi nécessaire est le recueil des écrits de Roberto Pontual, poète et critique à Rio de Janeiro, où il écrivait dans la presse, principalement le *Correio da Manhã* et, entre 1974

et 1980, le *Jornal do Brasil*. Commissaire d'expositions au Musée d'Art Moderne de Rio de Janeiro (MAM), entre 1974 et 1978, il s'expatria volontairement en France en 1980. São Paulo, Rio : deux « capitales », deux acteurs.

- 3 Engagés, les textes critiques de Walter Zanini et Roberto Pontual nous convient à une lecture stimulante qui nous plonge dans « la foi » (et les doutes) du curateur/critique et critique/curateur en une période féconde de l'art brésilien : les années 1960 et les trois décennies suivantes (les textes de Roberto Pontual nous mènent de 1959 à 1989 et ceux de Walter Zanini de 1964 à 2004). Les problèmes critiques de l'exposition et de l'exposition de la critique sont abordés avec passion. Vers 1970, Walter Zanini essaie d'inventer des muséographies inédites (« l'instauration artistique », comme il dit dès 1964 dans « Problèmes muséologiques », p.109). Comme Roberto Pontual, il fait l'éloge de tout ce qui transgresse la manière traditionnelle de penser l'art, son exposition et son expérience. Walter Zanini fait ainsi souvent allusion aux colloques du CIMAM (ICOM), le Comité International des Musées d'Art Moderne, pour en évoquer les débats et y trouver des confirmations à sa pratique de directeur de musée (*Musée Temple*, *Musée Forum*, Bruxelles (1969) ou encore celui de Pologne, en 1972, etc.). Tous deux se savent participer localement à une dynamique internationale. C'est pourquoi la confiance de Walter Zanini en son travail est totale. Il est habité par la certitude de faire les choix justes pour promouvoir une conception de l'art méthodiquement mise en scène dans les expositions qu'il organise. Les photographies des expositions au MAC-USP autour de 1970 montrent ainsi des espaces pour le public très proches de l'infrastructure éducative et didactique qui accompagne tant d'expositions aujourd'hui. Walter Zanini pense très tôt le musée comme lieu non seulement expérimental, mais aussi de « recherche » et de « documentation ». Le contraste est fort avec la situation d'un Roberto Pontual, dont le travail au MAM de Rio de Janeiro, au milieu des années 1970, suscita parfois la résistance de certains artistes. Directeur d'institution très volontariste, Walter Zanini n'évoque jamais une quelconque *résistance* des artistes face à son travail. Le navire nommé MAC sait éviter les tempêtes grâce à la compétence de son capitaine. Dans le cas de Roberto Pontual, le passage de la fonction de critique à celle de curateur lui a posé problème (« que mon activité critique ne [soit] pas le miroir intéressé de mon activité administrative », écrit-il en 1976, p. 326) et l'a amené à affronter certaines oppositions, notamment lors de la première exposition *Arte Agora* (*L'Art Maintenant*). Roberto Pontual contre-attaque en un style vif et ardent. En 1976, un argument marque : en tant qu'énoncé critique, le manifeste d'artistes refusant de répondre favorablement à son invitation fait événement et finit par transformer ses signataires en une partie intégrante de l'exposition. Différence : Walter Zanini travailla parfois au début avec des artistes moins connus, plus impliqués dans des pratiques collectives et « anonymes » que les artistes invités par Roberto Pontual. En 1976, le refus de participer à *Arte Agora I* est signé par Waltércio Caldas, Tunga, Cildo Meireles, José Resende, Paulo Herkenhoff ! Cette polémique constitue un moment dans le combat inter-professionnel moderne entre artistes et critiques... Si Walter Zanini est aussi implicitement *en discussion* avec ses interlocuteurs, à savoir, le public, l'artiste et son propre travail quotidien, le journal oblige Roberto Pontual à exprimer médiatiquement ses démêlés. Si Walter Zanini, dans son style synthétique, semble témoigner d'une autorité institutionnelle incontestée, administrant à la perfection la présentation de ses choix critiques, cherchant à rendre pertinent sa muséologie dans le système conservateur de son pays, la contestation et la médiatisation obligent Roberto Pontual à choisir de problématiser le système, le monde de l'art et la responsabilité de ses acteurs. Si Walter Zanini dirige un musée qui promet un art vivant,

expérimental (notamment les expositions *JAC, Jeune Art Contemporain*, entre 1967 et 1974), conceptuel, technologique, multi-média, très prisé par lui, c'est qu'il sait quelle inertie culturelle ambiante il lui faut combattre. Walter Zanini sait promouvoir ses choix audacieux dans le contexte d'une dictature. Roberto Pontual, lui, de tempérament plus lyrique, de textualité plus prolifique, et dont l'identification à une fonction institutionnelle est plus courte dans le temps, est aussi conscient des défis. En 1975, la liste de questions sans complaisance posées par lui au Teatro Casa Grande de Rio, lors d'un débat public sur la situation précaire de l'art et de son système (p. 356), témoigne d'une réelle lucidité critique. Elle fait écho, à sa manière, à la solidité du *management* zaninien. Mais des doutes surgiront vers la fin des années 1970. « Ah, être critique... », proclamera Roberto Pontual en 1979 !

- 4 Pourtant, avant les doutes, il y eut pour Roberto Pontual et Walter Zanini (qu'un certain désenchantement gagne seulement vers la fin des années 1980) une grande époque de « foi » avant-gardiste : en l'art expérimental, en l'expérience déhiérarchisée de l'art, en l'isonomie esthétique de l'artiste et du public (comme écrit Roberto Pontual, « dans cette nouvelle situation, l'art activité, la distance entre l'artiste et le public est chaque fois moindre. Dans le faire artistique tous se confondent », p. 173), en la dilution de l'art dans le réel (c'est l'époque où, sur ce thème, Roberto Pontual aime citer et reciter Pierre Cabanne ou de plus anciennes affirmations de Piet Mondrian), en la « participation » collective et démocratique et en la créativité généralisée. Walter Zanini défend en 1969 l'idée du musée comme « co-auteur, au côté de l'artiste » (p.112) ; Roberto Pontual en 1972 la substitution « du voir par le vivre » (p. 164). Il s'agit d'une désacralisation dialectiquement paradoxale de l'art et des artistes : ainsi, lorsque Walter Zanini attribue le *mail art* à des artistes « hostiles à tout le *statu quo* qui pourrait sembler indispensable à la carrière artistique » (p. 260), il ne laisse pas de les doter encore d'une valeur exemplaire par le rituel spécifique qu'ils instaurent. Ainsi, en dépit des accents libertaires, cette « doctrine » utopique d'un art libéré de ses limites et de ses modes traditionnels de manifestation n'empêcha pas Walter Zanini de toujours intégrer ce type d'art aux cadres institutionnels du MAC ou de la Biennale, tout comme Roberto Pontual dirigera ensuite la section d'Art Expérimental au MAM de Rio... C'est l'époque où le milieu de l'art s'interroge sur les relations de l'artiste et du musée, comme en témoigne en 1972 le thème du quatrième colloque de l'Association des Musées d'Art du Brésil, auquel tous deux participent. Si Walter Zanini met en scène dans son travail un musée rêvé comme « organisme intéressé par l'acte même de créativité » (p. 115), cette idée est aussi défendue par Roberto Pontual, qui cite les fameux « Dimanche de la Création », organisés en 1971 par son collègue Frederico Morais au MAM de Rio, avant d'évoquer le « Projet Beaubourg » comme une « espèce de "centre de sensibilisation" » (p. 173). Tout cela débouche sur l'affirmation de l'existence d'un terrain institutionnellement mouvant : « l'artiste, le public, le critique, le conservateur et le marchand changent continuellement de position » (p. 174). L'histoire artistique et culturelle du slogan : « tous artistes », mais aussi d'une certaine « sculpture sociale », rencontre dans les idées de cette époque des éléments susceptibles d'être intégrés au grand récit de l'histoire de l'art. Le Brésil fut très généreux en la matière. La lecture de ces énoncés de l'année 1972 résonne encore aujourd'hui car un certain nombre d'artistes brésiliens, surtout jeunes, remettent actuellement cette utopie en circulation.
- 5 Walter Zanini et Roberto Pontual sont aussi historiens d'art. Leur activité de commissaire ou de critique motive la réalisation de bilans des phases antérieures de l'art moderne,

d'abord brésilien, mais pas uniquement. Ces pages sont toujours de pertinentes synthèses. C'est l'organisation *ad hoc* d'une mémoire, pour soi et pour le lecteur, un acte obligé dans un contexte de relative amnésie historique. Cette tendance ira grandissant avec le virage postmoderne. Ce souci est intéressant dans un pays où l'histoire de l'art est demeurée longtemps le parent pauvre de l'université, même si Walter Zanini l'enseigna et en imposa l'importance en dirigeant le MAC de façon avant-gardiste, et où la circulation de la connaissance historique est encore précaire, en dépit de progrès considérables dans les années 2000. Instantanés d'histoire de l'art, les textes de Walter Zanini et Roberto Pontual permettent à un lecteur ignorant d'apprendre tout simplement beaucoup de choses et à un lecteur plus averti de voir comment se construit une histoire *en direct*, dans les circonstances de l'article de journal ou du catalogue d'exposition. Ils témoignent d'une urgence à s'engager pour l'art contemporain, mais avec des perspectives diachroniques. D'où, le souci par exemple de définir le rôle du musée face au public : « lui ré-enseigner à voir en lui fournissant les moyens de déchiffrer et de manipuler les liens qui lient la tradition à la contestation », écrit Roberto Pontual en 1976 en réponses aux demandes d'un art expérimental radical (p. 325).

- 6 Tous deux démontrent une connaissance de la scène internationale. Parfois le récit en reste relativement peu original, présentant des repères temporels qui correspondent aux grandes lignes des avant-gardes telles qu'elles s'imposèrent dans un récit hégémonique dominant venu du Nord, mais au fur et à mesure que le Brésil sort des plus dures années de la dictature (entre 1969 et 1979), l'on voit les horizons s'élargir : les Biennales de Walter Zanini, en 1981 et 1983, inaugurent la présentation des langages artistiques à travers analogies et affinités, grâce à l'abolition (provisoire) des représentations nationales. Elles réalisent un investissement conséquent dans la vidéo et l'art technologique, point constant du commissariat d'exposition de Walter Zanini dès 1975. Une fois expatrié en France, Roberto Pontual agrandit aussi son horizon d'analyse. A partir des années 1975, ses textes reflètent le virage artistique et culturel postmoderne, qu'il s'efforce d'accompagner pour le comprendre. Son intérêt pour la « forme », la plasticité, ou encore ce que Walter Zanini nommera en 1983 les « récurrences artisanales » (p. 280), contraste véritablement avec les énoncés utopiques et libertaires des années 1967-74 : c'est par exemple en 1979 le refus déclaré de « l'engagement immédiat [...] avec le réel » ! (p. 479). En 1980, le scepticisme de Mário Pedrosa sur la capacité transformatrice de l'art lui semble correspondre à cette nouvelle orientation. Dans son texte de catalogue pour le Pavillon du Brésil à la Biennale de Venise de 1980, Roberto Pontual prend la mesure d'une évolution générique : l'avant-garde « n'est plus prête à exploser. [...] L'artiste continue à être critique, mais remplace le cri par l'argutie », écrit-il (p. 548). Il n'a jamais aimé le conceptualisme, mais semble désabusé face au « magma mythique » de la Documenta 7, « arche de Noé », « Paradis où toute l'histoire a son enchantement et toute convivialité est possible », « réintronisation de l'idée et de l'objet art » (p. 569). Dans une longue réflexion de l'année 1983, on le voit très attentif aux arguments de Jürgen Habermas ou Edward Fry, entendus à Beaubourg, sur le postmodernisme. La même année, pour Walter Zanini à l'apogée de sa carrière de curateur, l'heure est aux équilibres. Écrivant son introduction à la dix-septième Biennale de São Paulo, il justifie la cohabitation de l'avant-garde historique (Fluxus, Piero Manzoni, Flávio de Carvalho), de l'art lié aux nouvelles technologies, avec la sculpture et la peinture, « un imaginaire emblématique [...] restaurant des attributions du monde des formes et des couleurs, avec des critères iconographiques et de style qui recourent autant à l'information de l'histoire de l'art récente ou ancienne qu'aux nouvelles mythologies de

la communication de masse » (p. 280)⁶. La cohabitation des esthétiques, en 1981-83, n'empêche pas Walter Zanini, visitant en 1987 la Documenta 8, de prendre acte comme Roberto Pontual cinq ans plus tôt, de « la déconcertante ambigüité du langage actuel » (p. 334). Le défi critique de penser l'art du XXI^e siècle rend donc encore très stimulante la lecture de ces deux acteurs engagés. Deux livres à traduire pour alimenter une histoire de l'art *in progress*.

NOTES

1. Pedrosa, Mário. *Textos Escolhidos*, São Paulo : Edusp, 1995 (3 volumes). Sous la dir. d'Otilia Arantes
 2. Morais, Frederico. *Funarte, Col. pensamento crítico*, n°2, Rio de Janeiro, 2004. Sous la dir. de Silvana Seffrin
 3. Amaral, Aracy A. *Textos do Trópico do Capricórnio. Artigos e ensaios (1980-2005)*, São Paulo : Editora.34, 2006 (2 volumes)
 4. Brito, Ronaldo. *Experiência Crítica*, São Paulo : Cosacnaify, 2006. Sous la dir. de Sueli de Lima
 5. Duarte, Paulo Sergio. *A Trilha da trama e outros textos*, Funarte, col. *pensamento crítico*, n°1, Rio de Janeiro, 2004. Sous la dir. de Luiza Duarte
- Signalons encore le recueil fondamental organisé par Glória Ferreira, *Crítica de Arte no Brasil : Temáticas Contemporânea*, Rio de Janeiro : Funarte, 2006.
6. On lira aussi avec intérêt l'entretien entre Achille Bonito Oliva et Roberto Pontual en 1985 (p. 267-278)