
Ouverture, actualité et équivoques : réactivations critiques et historiques du néoconcrétisme

Broader horizons, new ideas, equivocations: reactivating Neoconcretism critically and historically

Patricia Leal Azevedo Corrêa

Traducteur : Antoine Chareyre



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3899>

DOI : [10.4000/perspective.3899](https://doi.org/10.4000/perspective.3899)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2013

Pagination : 373-379

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Patricia Leal Azevedo Corrêa, « Ouverture, actualité et équivoques : réactivations critiques et historiques du néoconcrétisme », *Perspective* [En ligne], 2 | 2013, mis en ligne le 30 juin 2015, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3899> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3899>

Ouverture, actualité et équivoques : réactivations critiques et historiques du néoconcrétisme

Patricia Leal Azevedo Corrêa

Tout chercheur s'intéressant aujourd'hui au néoconcrétisme peut trouver à ce sujet une quantité importante de publications, d'expositions, de documents et d'images en ligne, notamment produits à partir des années 1990 à un niveau international. Il est désormais certains que, depuis sa brève existence comme mouvement entre 1959 et 1961, et après avoir été pratiquement ignoré par la critique et l'histoire de l'art, le néoconcrétisme est actuellement l'objet d'une récupération institutionnelle qui démontre son rôle fondamental dans la compréhension des processus de formation de l'art contemporain.

Pour qu'il devienne – inconnu qu'il était – un objet de célébration, comment le néoconcrétisme a-t-il été traité dans la production théorique et historiographique de ces dernières décennies ? D'un côté, il me semble évident que cette interrogation offre aujourd'hui des conditions très stimulantes pour l'étude de ce mouvement, qui est un champ de recherche riche en possibilités, prometteur en investigations de tous types et susceptible d'être rattaché à presque tous les principaux groupes de discussion de la pensée contemporaine sur l'art. De l'autre, il est indéniable que, dans ce prolongement, la spécificité du néoconcrétisme risque peut-être de disparaître pour laisser place à des approches apparemment plus attrayantes aux yeux des institutions internationales, comme peuvent l'être ses relations avec la latinité et/ou la tropicalité, le conceptualisme, l'interactivité avec le spectateur et la performance artistique.

Qu'est-ce que le néoconcrétisme ?

Ce mouvement, qui rassembla des artistes plasticiens et des poètes à Rio de Janeiro à la fin des années 1950, constitua assurément un moment crucial de l'art brésilien, si l'on considère non

pas la cohésion, mais bien l'articulation entre l'intelligence, la sensibilité et la complexité de la production de ce groupe. Celle-ci recouvrait de manière inextricable la théorie et la pratique, à travers textes et débats, peinture, sculpture, arts graphiques, poésie – ces catégories étant radicalement dissolues.

Le groupe trouve son origine dans sa participation initiale au concrétisme, mouvement au langage géométrique créé sous la forte influence de Max Bill, artiste suisse qui marqua le Brésil par sa présence au début des années 1950. Le concrétisme brésilien, qui rassembla des artistes et des poètes actifs à Rio de Janeiro et à São Paulo, se consolida, dans ces deux villes, avec l'*Exposição Nacional de Arte Concreta*, en 1956 et 1957. Cependant, des divergences internes apparues dès lors devaient conduire à la création du mouvement néoconcret par le groupe de Rio de Janeiro, dont les membres publièrent en 1959 le « Manifesto neoconcreto » dans le supplément dominical du *Jornal do Brasil*, journal de grande diffusion (fig. 1)¹.

Ce manifeste rejetait la lecture réductrice de la théorie de la *Gestalt*, ainsi que le dogmatisme et la scientificité observés dans la production



1. « Manifesto Neoconcreto », dans *Jornal do Brasil: Suplemento Dominical*, 21-22 mars 1959.

2. Lygia Clark lors de l'Exposição de Arte Neoconcreta au Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.



du mouvement concrétiste de São Paulo. Ils défendaient une reprise du « problème de l'expression », la dimension existentielle, émotive et affective de l'art, en s'appuyant sur la critique apportée par la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty à la théorie de la *Gestalt*. Cela ne signifiait pas pour autant l'abandon de l'abstraction géométrique, mais plutôt l'adoption d'une approche intuitive et expérimentale de ses éléments constitutifs (l'espace, le plan, la ligne et la couleur). Ce nouveau mouvement s'organisa autour de quelques expositions collectives qui eurent lieu jusqu'en 1961² (fig. 2), date à laquelle le groupe se décomposa, même si les échanges entre ses membres perdurèrent, parallèlement aux parcours de chacun. On compte parmi ses membres Ferreira Gullar, Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Pape, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Aluísio Carvão, Willys de Castro et Hércules Barsotti.

La seule étude approfondie consacrée au néoconcrétisme publiée à la suite de cette période est le livre du critique d'art Ronaldo Brito, *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, écrit en 1975, publié en 1985 et, après plusieurs années d'absence en librairie, réédité en 1999³. Dans cette étude très influente, Brito pose les jalons pour comprendre et discuter du mouvement : son lien avec les idéologies constructivistes d'intégration sociale et

l'opération critique qu'il entreprit à l'intérieur de celles-ci ; sa position marginale dans le projet de développement brésilien et sa dynamique autonome de laboratoire, libre de toute confrontation avec un marché de l'art pratiquement inexistant au Brésil ; sa proposition phénoménologique qui révélait les limites de la rationalité esthétique et du réductionnisme rétinien ; l'imprégnation de l'œuvre par la vie et par la libido, qui redéfinit la relation entretenue avec le spectateur, converti en participant.

Les retards et les attentes liés à la parution de ce livre, ainsi que l'absence d'autres initiatives éditoriales visant à approfondir l'analyse du néoconcrétisme⁴, corroborent les observations exprimées par Brito dans les années 1970 à propos de l'héritage colonial brésilien⁵. Selon lui, le Brésil se heurtait à la difficulté de constituer une dynamique propre à l'étude de l'art, contrairement aux puissances culturelles, qui fabriquent en permanence des mécanismes de protection, produisant une histoire et marquant de concepts toutes leurs manifestations. En outre, cette affirmation est renforcée par la manière dont le néoconcrétisme acquiert depuis peu de la visibilité dans la production critique et historiographique internationale. Ce phénomène est prolongé par l'amenuisement des fonds nationaux, fondamentaux pour l'étude des tendances artistiques constructivistes au Brésil, du fait de la vente d'œuvres, voire de collections entières, à des musées ou à d'autres acteurs institutionnels étrangers.

Circulation et contextualisation

Cette reconnaissance a débuté, me semble-t-il, avec la circulation des travaux de Lygia Clark et de Hélio Oiticica, qui demeurent, aujourd'hui encore, les artistes les plus exposés du mouvement. Tous deux ont bénéficié de grandes rétrospectives itinérantes dans les années 1990. De 1992 à 1994, celle sur Oiticica est passée par le centre d'art contemporain Witte de With à Rotterdam, la Galerie nationale du Jeu de Paume à Paris, la Fundació Antoni Tàpies à Barcelone, la Fundação Gulbenkian à Lisbonne et le Walker Art Center à Minneapolis. La rétrospective de Clark a eu lieu entre 1997 et 1999, et son itinéraire international incluait la Fundació

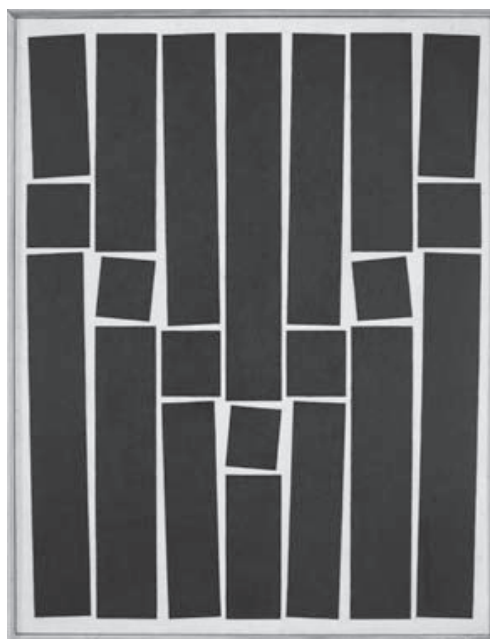
Antoni Tàpies, le Musée d'art contemporain de Marseille, la Fundação de Serralves à Porto et le Palais des beaux-arts à Bruxelles.

D'autres expositions sont intervenues depuis cette période, abordant l'œuvre des artistes néoconcrets selon différents thèmes, éclairages et regroupements. Un recensement bref et assurément non exhaustif fait apparaître une fabuleuse succession : en 1999, *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel* au Museum of Contemporary Art of Los Angeles, et *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s* au Queens Museum of Art à New York ; en 2001, *Geometric Abstraction: Latin American Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection* au Fogg Art Museum à Cambridge ; en 2004, *Beyond Geometry: Experiments in Form, 1940s-1970s* au Los Angeles County Museum of Art ; en 2007, *The Geometry of Hope, Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection* au Blanton Museum of Art à Austin ; en 2010, *Abstraction-Creation, Post-War Geometric Abstract Art from Europe and South America* au Austin/Desmond Fine Art à Londres. Il convient d'observer, en outre, que la plupart de ces expositions ont circulé dans d'autres villes que celles mentionnées ici.

Dans ce contexte, l'activité du Museum of Fine Arts à Houston mérite une place à part. En 2006, ce musée présenta l'exposition *Hélio Oiticica: The Body of Color* puis, en 2007, il conclut l'achat de la collection Adolpho Leirner, célébrée la même année par l'exposition *Dimensions of Constructive Art in Brazil: The Adolpho Leirner Collection*⁶, qui fut également présentée en 2009 au Museum Haus Konstruktiv à Zurich. Les œuvres réunies au cours de nombreuses années par ce collectionneur de São Paulo forment l'ensemble le plus complet et le plus significatif sur le développement de l'abstraction géométrique au Brésil, en particulier du concrétisme et du néoconcrétisme. Son acquisition par le musée américain s'inscrit dans un certain nombre d'actions menées par l'un de ses départements, l'International Center for the Arts of the Americas (ICAA). Engagé dans la promotion et l'étude de la collection Leirner et, plus largement, de son fonds de plus en plus important

d'art latino-américain, l'ICAA produit des expositions, des publications, des colloques, ainsi que la remarquable ressource numérique *Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art*, qui propose un accès libre à des documents de tout type sur le sujet (manifestes, articles de journal, affiches, correspondances, etc.)⁷. Ce fonds, ainsi que d'autres initiatives, comme la récente exposition *Constructed Dialogues: Concrete, Geometric, and Kinetic Art from the Latin American Art Collection*, réalisée en 2012 et 2013, montrent la volonté du Museum of Fine Arts à Houston de contextualiser le néoconcrétisme dans la production latino-américaine.

Cette intense circulation des œuvres depuis les années 1990 s'est accompagnée de la publication de catalogues, de textes et de livres en Europe et aux États-Unis qui cherchent à comprendre et à situer cette production par rapport à des concepts et des éclairages thématiques, géographiques et historiques qui avaient cours dans les débats en Europe et aux États-Unis. De manière générale, les auteurs ne parlent pas des spécificités du néoconcrétisme, ni ne l'abordent lorsqu'ils commentent les œuvres d'artistes liés au mouvement. Parfois, même, il est interrogé par le biais d'œuvres grâce auxquelles les artistes parvinrent à



3. Hélio Oiticica,
Pintura 9,
1959, Caracas,
Fundación
Cisneros.

dépasser le néoconcrétisme. Ce sont surtout les productions de Clark et d'Oiticica qui semblent attirer de telles lectures, en raison de la complexité et de l'ouverture de leurs parcours, déterminés en particulier par l'élimination de l'objet et les propositions relationnelles chez la première ; et par le rapport à la favela, la samba et le caractère marginal et dionysiaque de l'expérimentalisme chez le second. De tels aspects, marquant leurs réalisations postérieures au néoconcrétisme, tendent à détourner l'attention des commissaires d'exposition et des chercheurs de leur participation au mouvement (fig. 3 et 4).

Peut-être pouvons-nous voir les choses ainsi : si les travaux de Clark et Oiticica ont pris une nouvelle importance dans les années 1990, c'est parce qu'ils posaient des questions qui mobilisaient alors le monde de l'art. Ces œuvres ont commencé à être perçues comme des objets étrangement proches : apparemment semblables et, de manière problématique, différents. Elles invitaient ainsi à un jeu autoréflexif de l'« autre » qui pouvait devenir très stimulant. Parallèlement, plutôt que de s'intéresser aux spécificités du néoconcrétisme, auxquelles le milieu brésilien aurait peut-être été plus sensible, il importait d'abord aux institutions internationales qui accueillaient ces œuvres de connaître les contours de l'art latino-américain et ses relations avec l'Europe et les États-Unis.



4. Lygia Clark,
Relógio de sol,
1960, Caracas,
Fundación
Cisneros.

Lectures du néoconcrétisme

Le premier exemple important de cet accueil est le livre dirigé par Dawn Ades publié en 1989, *Art in Latin America: The Modern Era, 1820-1980*, qui comprend notamment une contribution de Guy Brett sur le dépassement de l'abstractionnisme géométrique par les artistes mexicains, vénézuéliens et brésiliens dans les années 1950 et 1960, dans ce qu'il appelle « un bond radical »⁸. Il semblerait que cette première introduction élaborée du néoconcrétisme, bien qu'elle ne soit pas assez approfondie, s'est reflétée dans une autre étude. En 2001, Jacqueline Barnitz publiait *Twentieth-Century Art of Latin America*, offrant une vue large et une rigoureuse cohérence chronologique, qui cherche à faire dialoguer le concrétisme et le néoconcrétisme brésiliens avec la tradition occidentale, l'architecture moderne et le concrétisme suisse⁹. Bien que relativement brève, cette lecture de Barnitz forme, avec celle de Brett, les deux meilleures initiatives d'historicisation du mouvement dans le contexte latino-américain.

Outre la thématique latino-américaine, d'autres sujets apparaissent et permettent de penser l'institutionnalisation du néoconcrétisme depuis les années 1990. Dans la perspective d'une historiographie plus flexible et interactive, paraissait en 2004 *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* de Benjamin Buchloh, Hal Foster, Rosalind Krauss et Yve-Alain Bois, premier livre d'histoire de l'art sur le xx^e siècle qui inclue le néoconcrétisme aux côtés d'autres formes artistiques qui lui furent contemporaines, comme le Pop Art, Fluxus et le minimalisme¹⁰. Selon ces auteurs, le néoconcrétisme est, avec la production du groupe japonais Gutai, un exemple de la diffusion et de la réinterprétation de l'art moderniste en dehors de l'Europe et des États-Unis. Il propose une approche périphérique, et en cela critique, de la production abstraite canonisée de la première moitié du xx^e siècle. Insistant surtout sur Clark, le texte présente son œuvre comme une remise en question de la géométrie qui a abouti au remplacement de l'objet d'art par des propositions qui feraient disparaître les rôles traditionnels de l'artiste et du spectateur.

Des études, peut-être d'une moindre ampleur, mais plus engagées dans certains

discours, se sont développées sur les relations du néoconcrétisme au conceptualisme, à l'art participatif, à la performance ou à l'art féministe. Notons, parmi les travaux les plus récents et les plus importants, ceux de Luis Camnitzer dans *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*¹¹ ; de Peggy Phelan dans « The Returns of Touch: Feminist Performance, 1960-80 »¹² ; et de Susan Best dans *Visualizing Feeling: Affect and the Feminine Avant-Garde*¹³. Ces auteurs s'appuient généralement sur une production plus tardive pour comprendre les œuvres néoconcrètes des artistes ayant appartenu à ce mouvement. Dans le même temps, en choisissant ces artistes, ils renforcent le positionnement périphérique de leurs textes par rapport au système institué de l'art, dans la mesure où ils considèrent leur parole comme une remise en cause ou une critique à l'encontre de lectures établies de l'art conceptuel et de la performance, pratiques elles-mêmes revues par l'art latino-américain et l'art féministe : de l'art conceptuel nord-américain et européen, plus spéculatif et moins politique que l'art conceptuel latino-américain, ou de l'art de la performance, plus directif et moins affectif qu'il ne l'est dans la pratique féministe.

Tous ces auteurs parlent, me semble-t-il, depuis l'intérieur du système, et non depuis des positions périphériques ; en effet, le système de l'art contemporain peut sembler assez souple pour assimiler tout ce qui est supposé le contester. Le processus d'assimilation institutionnelle du néoconcrétisme répond aux nécessités de dynamisation du champ des pratiques et des idées artistiques en Europe et aux États-Unis, de manière à en tester, critiquer et développer ses théories et ses histoires – son auto-compréhension, finalement. Ces œuvres les intéressent dans la mesure où elles sont capables d'affecter leurs champs discursifs, où elles obligent à des déviations, des suspensions, des coupes et des inversions, mais aussi à des précisions, des complexifications, des réarrangements et des relativisations de concepts et d'opérations en vigueur. Ces nouveaux objets sont nécessaires à la pensée de l'art car ils la traversent de manière problématique, perturbatrice et productive. En même temps, cela présente clairement un caractère colonisateur et de domestication et,

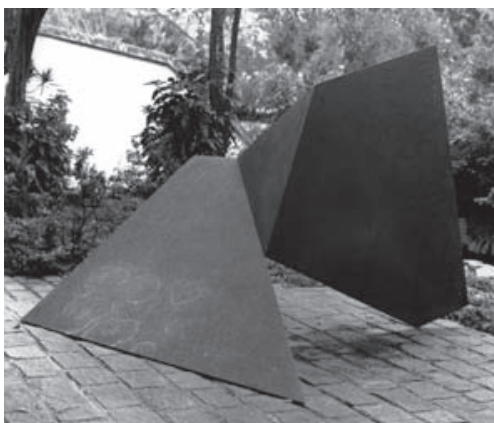
comme tel, révèle beaucoup de la dynamique même de la production historique.

Si le latino-américanisme, le conceptualisme, la performance artistique, le minimalisme, l'art participatif, etc., se réinventent dans le néoconcrétisme, il incombe à celui-ci, également, de se réinventer en eux. Car si tout discours historique produit des effets de cadrage, c'est la raréfaction des initiatives et des débats de la part notamment d'historiens de l'art et de critiques d'art qui réduit les possibilités d'ouverture de ces cadres. Le récent et vorace intérêt international pour le néoconcrétisme est déjà en train de réactiver le tissu historique de celui-ci, à travers la réflexion sur la remise en question que ces œuvres suscitent dans les discours institutionnels.

Dans cette perspective, nous pouvons nous appuyer sur l'intelligence d'Yve-Alain Bois, qui a très bien connu Lygia Clark. Dans son texte « Some Latin Americans in Paris », issu du catalogue de l'exposition *Geometric Abstraction*¹⁴, Bois nous alerte sur l'avantage qu'il y a à se sentir étranger en art – étranger aux règles d'un système culturel, à ses traditions et valeurs, et pour cette raison libre de s'approprier ce qui est attrayant et de le modifier. Selon lui, Clark et d'autres artistes du Brésil, du Mexique et du Venezuela qui ont vécu durant de longues périodes hors de leurs pays ne se considéraient pas en particulier comme latino-américains, mais ils jouissaient de la relative liberté du statut d'étranger. Cela leur autorisait, par conséquent, de bénéficier des « équivoques créatives »¹⁵, c'est-à-dire des interprétations erronées ou délibérément divergentes de leurs prédécesseurs et sources d'inspiration, comme cela se serait produit avec le constructivisme et le concrétisme européens pour les artistes néoconcrets. D'après les arguments de Bois, nous pouvons conclure que, lorsque l'on étudie le néoconcrétisme, tout cadre géographique, telle que l'Amérique latine, et stylistique ou historique, comme l'abstraction géométrique, doit être par conséquent problématisé.

Paulo Herkenhoff, dans son texte « Divergent Parallels: Toward a Comparative Study of Neoconcretism and Minimalism »¹⁶, tiré du même catalogue d'exposition que la

5. Amílcar de Castro, *Sem título*, fin 1950, São Paulo, collection Luigi Mamprin.



contribution de Bois, introduit un sujet tout aussi important. Les similitudes immédiates entre les œuvres néoconcrètes et les œuvres minimalistes invitent à une longue réflexion sur les différences, moins évidentes, de formation culturelle, de contextes et de concepts. Par exemple, quelles sont les différentes significations que suppose l'élimination du piédestal en sculpture dans les galeries commerciales des États-Unis de Carl Andre et dans les institutions, presque étrangères au marché de l'art, dans le Brésil de Amílcar de Castro (fig. 5) ? Herkenhoff interroge la position privilégiée du minimalisme dans l'historiographie artistique dominante, qui tend à ignorer ou à placer sous l'influence de celui-ci des mouvements soi-disant périphériques. À partir de cette comparaison, il est possible de penser la place contradictoire qu'occupe le néoconcrétisme dans un récit officiel du dépassement des canons modernistes, et l'on perçoit combien cette contradiction élargit la compréhension du mouvement brésilien.

Dans la continuité de ce débat sur le lieu historique du néoconcrétisme figurent les études de Michael Asbury et d'Anna Dezeuze¹⁷. Tous deux développent l'axe de recherche de Herkenhoff en discutant des tensions et des rapprochements entre les textes théoriques et historiques fondamentaux des deux mouvements, comme le « Manifesto neoconcreto » et la « Teoria do não-objeto » de Ferreira Gullar, publiés en 1959, « Specific Objects » écrit par Donald Judd en 1965, et « Notes on Sculpture », un ensemble de textes de Robert Morris parus entre 1966 et 1969¹⁸. Asbury appuie précisément

son étude sur les spécificités du néoconcrétisme et démontre la méconnaissance qu'en ont les critiques et les historiens américains, notamment Hal Foster. Ce constat révélerait leur provincialisme, en contraste avec le cosmopolitisme des débats menés par Gullar, Clark, Oiticica et Mário Pedrosa, important interlocuteur du mouvement, critique d'art et figure centrale de la pensée sur l'art au Brésil. Dezeuze se concentre, quant à elle, sur la production conceptuelle qui entoure la création de nouveaux types d'objets d'art, entre peinture et sculpture, apparus dans la production des deux mouvements et théorisés par Gullar, Judd et Morris.

Comme tout l'indique, l'intérêt croissant pour la production théorique des artistes, poètes et critiques liés au néoconcrétisme a joué un rôle crucial dans la réactivation historique du mouvement. Depuis les années 1990, accompagnant la circulation des œuvres, des traductions de textes issus de cette pratique artistique sont apparues dans des catalogues et des livres, prenant une importance toujours plus grande. Je mets en exergue deux faits récents : la mise à disposition en ligne, depuis 2010, d'une sélection de textes publiés en 1959 et 1960 à Rio de Janeiro, traduits en anglais, parmi lesquels le « Manifesto neoconcreto » et la « Teoria do não-objeto »¹⁹, et l'insertion de textes néoconcrets dans l'édition de 2012 de la fameuse anthologie *Theories and Documents of Contemporary Art: a Sourcebook of Artists' Writings*²⁰.

L'analyse approfondie de ces écrits, leur contextualisation, la reconstitution de leurs circuits privés et publics, ajoutées à l'étude approfondie des œuvres, pourront instaurer un espace de débats plus large et plus actif, comme le démontre Sérgio Bruno Martins, directeur d'un numéro spécial de la revue *Third Text* consacré à l'art brésilien et publié en 2012. Dans son article « Phenomenological Openness, Historicist Closure: Revisiting the Theory of the Non-Object »²¹, Martins reprend avec une grande énergie le fameux texte « Teoria do não-objeto » de Gullar et ses contributions, appropriations, glissements et dialogues voilés ou directs, le confrontant à l'analyse d'œuvres moins évidentes et, jusqu'à présent,

peu abordées en dehors du Brésil, comme celles de Amílcar de Castro, ce qui nous donne la forte impression que beaucoup reste encore à dire. Je fais ce pari : avec la traduction et la publication d'un ensemble de textes de Mário Pedrosa par le Museum of Modern Art de New York, dont le lancement est prévu en 2014 avec une autre grande rétrospective de Lygia Clark, le néoconcrétisme devrait acquérir encore plus de complexité et d'actualité, de nouvelles équivoques et découvertes – enfin et plus encore, il fera histoire.

Ce texte a été traduit par Antoine Chareyre.

1. Ferreira Gullar *et al.*, « Manifesto Neoconcreto », dans *Jornal do Brasil: Suplemento Dominical*, 21-22 mars 1959. Le manifeste fut signé par Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim et Theon Spanudis.

2. Parmi les expositions des néoconcrets : « I Exposição de Arte Neoconcreta » au Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro en 1959 ; « I Exposição de Arte Neoconcreta » au Belvedere da Sé à Salvador en 1959 ; « II Exposição de Arte Neoconcreta » au ministère de l'Éducation et de la Culture à Rio de Janeiro en 1960 ; et « III Exposição de Arte Neoconcreta » au Museu de Arte Moderna de São Paulo en 1961.

3. Ronaldo Brito, *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, Rio de Janeiro, 1985.

4. Bien qu'elles ne soient pas consacrées, en général ou en profondeur, à l'analyse du néoconcrétisme, les œuvres suivantes offrent de bonnes références sur le développement de l'art constructiviste au Brésil : Aracy Amaral éd., *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*, Rio de Janeiro, 1977 ; Ferreira Gullar, *Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*, São Paulo, 1985 ; Fernando Cocchiarale, Anna Bella Geiger éd., *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*, Rio de Janeiro, 1987.

5. Brito, 1985, cité n. 3, p. 80.

6. Hélio Oiticica: *The Body of Color*, Mari Carmen Ramírez éd., (cat. expo., Houston, Museum of Fine Arts/Londres, Tate Modern, 2006-2007), Londres/Houston, 2007 ; *Dimensions of Constructive Art in Brazil: The Adolpho Leirner Collection*, Mari Carmen Ramírez, Adolpho Leirner éd., (cat. expo., Houston, Museum of Fine Arts, 2007), Houston, 2007.

7. Voir le site <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs> (consulté le 17 octobre 2013).

8. Guy Brett, « A Radical Leap », dans Dawn Ades éd., *Art in Latin America: The Modern Era, 1820-1980*, New Haven, 1989, p. 253-283.

9. Jacqueline Barnitz, *Twentieth-Century Art of Latin America*, Austin, 2001.

10. Hal Foster *et al.*, *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Londres, 2004.

11. Luis Camnitzer, *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*, Austin, 2007.

12. Peggy Phelan, « The Returns of Touch: Feminist Performance, 1960-80 », dans *WACK! Art and the Feminist Revolution*, Cornelia Butler éd., (cat. expo., Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 2007), Cambridge (MA), 2007, p. 346-361.

13. Susan Best, *Visualizing Feeling: Affect and the Feminine Avant-Garde*, New York, 2011.

14. Yve-Alain Bois, « Some Latin Americans in Paris », dans *Geometric Abstraction: Latin American Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Yve-Alain Bois éd., (cat. expo., Cambridge, Fogg Art Museum, 2001), Cambridge (MA), 2001, p. 77-103.

15. Bois, 2001, cité n. 14, p. 80.

16. Paulo Herkenhoff, « Divergent Parallels : Toward a Comparative Study of Neoconcretism and Minimalism », dans *Geometric Abstraction*, 2001, cité n. 14, p. 105-131.

17. Michael Asbury, « Neoconcretism and Minimalism: Cosmopolitanism at a Local Level and a Canonical Provincialism », dans Kobena Mercer éd., *Cosmopolitan Modernisms*, Cambridge (MA), 2005 ; Anna Dezeuze, « Minimalism and Neoconcretism », conférence donnée le 26 mars 2006 au Henry Moore Institute (Leeds), www.henry-moore.org/docs/anna_dezeuze_minimalism_neoconcretism_0.pdf (consulté le 17 octobre 2013).

18. Gullar, 1959, cité n. 1 ; Ferreira Gullar, « Teoria do Não Objeto », dans *Jornal do Brasil: suplemento dominical*, 19-20 décembre 1959 ; Donald Judd, « Specific Objects », dans *Arts Yearbook*, 8, 1965, p. 94 ; écrits de Robert Morris : « Notes on Sculpture », dans *Artforum*, 4/6, février 1966, p. 42-44 ; « Notes on Sculpture, Part 2 », dans *Artforum*, 5/2, octobre 1966, p. 20-23 ; « Notes on Sculpture, Part 3: Notes and *Nonsequiturs* », dans *Artforum*, 5/10, juin 1967, p. 24-29 ; « Notes on Sculpture, Part 4: Beyond Objects », dans *Artforum*, 7/8, avril 1969, p. 50-54.

19. Publication de l'édition fac-similé de quelques-unes des pages du *Suplemento Dominical* du *Jornal do Brasil*, disponible en PDF, éditée par Michael Asbury à l'occasion de l'exposition *Neoconcrete Experience*, réalisée en 2009-2010 à la Gallery 32 à Londres. L'exposition commémorait les cinquante ans de la refonte graphique de ce journal, vecteur important de la diffusion des textes néoconcrets : <http://gallery-32.blogspot.com.br/2010/02/neoconcrete-experience-11-dec-2009-30.html> (consulté le 17 octobre 2013).

20. Kristine Stiles, Peter Selz éd., *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*, Berkeley, (1996) 2012.

21. Sérgio Bruno Martins, « Phenomenological Openness, Historicist Closure: Revisiting the Theory of the Non-Object », dans *Third Text*, 26/1, janvier 2012, p. 79-90.

Patricia Leal Azevedo Corrêa, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes
placorrea@uol.com.br