

## Existe-t-il un art brésilien ?

*Does Brazilian art exist?*

**Luiz Marques, Roberto Conduru, Claudia Mattos et Mônica Zielinsky**

Traducteur : Carlos Spilak et Sandra Texeira

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3879>

DOI : [10.4000/perspective.3879](https://doi.org/10.4000/perspective.3879)

ISSN : 2269-7721

### Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

### Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2013

Pagination : 251-268

ISSN : 1777-7852

### Référence électronique

Luiz Marques, Roberto Conduru, Claudia Mattos et Mônica Zielinsky, « Existe-t-il un art brésilien ? », *Perspective* [En ligne], 2 | 2013, mis en ligne le 30 juin 2015, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3879> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3879>

---

# Existe-t-il un art brésilien ?

Réflexion de Luiz Marques,  
et réactions de Roberto Conduru, Claudia Mattos et Mônica Zielinsky,

## Fragilité et apories de l'historiographie artistique brésilienne

### Luiz Marques

Proposer une vue d'ensemble sur les rapports entre l'histoire des arts visuels au Brésil et l'histoire des réflexions qu'elle a suscitées chez nous (et, plus rarement, ailleurs) relève de la gageure, car il s'agit d'un dossier difficile. Et cela, peut-on dire, pour trois raisons. Avant tout, cette historiographie n'a pas fait jusqu'à présent l'objet de bilans ou mêmes de réflexions d'ensemble. Or, dès que l'on s'y aventure, on s'aperçoit que le terrain et le paysage ne sont pas très définis. Il n'y a pas eu au Brésil des historiens de l'art qui ont structuré le paysage intellectuel et défini ses lignes de force, tels que, par exemple, Henri Focillon en France, Roberto Longhi en Italie, Julius von Schlosser en Autriche, Erwin Panofsky et Edgar Wind en Allemagne, Roger Fry en Angleterre, etc. Bien entendu, des figures de référence s'imposent, mais ce sont en général plutôt des écrivains, des essayistes, des journalistes, qui ont parfois fait aussi – tant bien que mal – de l'histoire de l'art. De plus, avant les années 1980, l'histoire de l'art entendue comme connaissance méthodique et comme discipline universitaire décernant des diplômes de licence, maîtrise ou doctorat, n'existait tout simplement pas au Brésil – d'ailleurs, aujourd'hui encore les cours d'histoire de l'art ne sont pas nombreux, tant s'en faut.

Une seconde raison expliquant la difficulté de proposer une vision d'ensemble de l'historiographie artistique au Brésil tient au fait que les études sur l'art au Brésil se sont concentrées seulement sur deux périodes historiques et sur deux régions du pays : le baroque, notamment dans l'État du Minas Gerais, avec des incursions isolées à Rio de Janeiro et dans les États du nord-est du pays (Bahia, Pernambuco, Paraíba) – baroque devant être compris ici comme l'art issu de la période coloniale *grasso modo* entre le début du XVIII<sup>e</sup> siècle et le début du XIX<sup>e</sup> siècle – et le modernisme, terme qui ici s'applique en général à l'art relativement empreint de nationalisme produit à partir de la seconde décennie du XX<sup>e</sup> siècle, notamment à São Paulo, à Rio de Janeiro et, secondairement, dans le Minas Gerais. De ce fait, des pans entiers de l'histoire des arts au Brésil – et notamment l'art du XIX<sup>e</sup> siècle – sont restés jusqu'aux années 1990 plutôt oubliés. Enfin et surtout, si l'historiographie artistique brésilienne fut lacunaire et manquait jusqu'aux années 1980 de rigueur universitaire, c'est aussi parce que les arts figuratifs au Brésil n'ont pas mérité, et selon moi à juste titre, l'attention que d'autres arts, notamment la littérature et la musique, ont pu et su attirer chez les historiens locaux.

Cette troisième raison relève d'un jugement de valeur qu'il faut tout de suite assumer. Il vaut mieux avancer d'emblée sur ce sujet deux éléments. Premièrement, puisque je ne travaille pas sur l'histoire de l'architecture, ni sur celle des arts décoratifs, ni même sur celle de ce qu'on appelle « l'art contemporain », mes analyses se borneront dans ce qui suit au domaine des études sur les arts figuratifs *stricto sensu*. Deuxièmement,

**Roberto Conduru** est professeur d'histoire et théorie de l'art à l'Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Il est notamment l'auteur de *Arte Afro-Brasileira* (2007) et de *Coleção Gilberto Chateaubriand, 1920-1950* (2011).

Ancien conservateur en chef du Museu de Arte de São Paulo, **Luiz Marques** est professeur d'histoire de l'art à l'Universidade Estadual de Campinas. Il dirige la revue *Figura: studi sull'immagine nella tradizione classica*.

**Claudia Mattos** est professeur d'histoire de l'art à l'Universidade Estadual de Campinas et présidente du Comitê Brasileiro de História da Arte. Ses recherches portent principalement sur l'art brésilien des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, ainsi que sur l'historiographie et la théorie de l'art.

**Mônica Zielinsky** est professeur d'histoire et de théorie de l'art à l'Universidade Federal do Rio Grande do Sul à Porto Alegre. Elle coordonne le catalogue raisonné de l'œuvre de l'artiste Iberê Camargo et elle a dirigé, entre autres, la publication de *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios* (2003).

tout ce que je proposerai par la suite n'est probablement pas partagé par la plupart des collègues brésiliens. Ceux-ci ont une tendance, bien compréhensible, à mettre en valeur leur objet d'étude et à lui attribuer une portée historique et esthétique qui, sauf dans des cas exceptionnels (Antônio Francisco Lisboa dit « O Aleijadinho », Emiliano Di Cavalcanti dessinateur dans les années 1920, Cândido Portinari portraitiste, etc.) est à mon sens exagérée et n'a pas de signification majeure en dehors de l'histoire locale.

### Fragilité historique des arts figuratifs

Les arts figuratifs au Brésil, en particulier la peinture, et le travail de réflexion historique qu'ils ont suscités jusque dans les années 1990 s'imposent à l'observateur et à l'historien par leur fragilité commune. Examinons d'abord le phénomène artistique, pour traiter ensuite de l'histoire des textes qui s'en sont occupés, c'est-à-dire, de l'historiographie artistique. Héritée du Portugal, la fragilité est un trait constitutif de la tradition figurative au Brésil et, en particulier, de la tradition picturale. Comme au Portugal, l'art figuratif tel qu'il s'est développé dans son ancienne colonie, entre le XVII<sup>e</sup> siècle et le début du XIX<sup>e</sup> siècle, souffre de la comparaison avec les autres arts – y compris l'architecture, la littérature et la musique. Il en va de même pour les ateliers des deux côtés de l'empire lusophone excellent dans l'ébénisterie ainsi que dans le cisellement et la fonte du métal, qui ont laissé des monuments dignes de figurer dans le patrimoine artistique universel le plus prestigieux. Toutefois, aucun peintre ou sculpteur actif au Portugal au cours des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles ne peut prétendre à s'élever aux côtés de poètes ou d'écrivains comme Luís de Camões ou du père Antônio Vieira (un jésuite luso-brésilien de par sa vie et les destinataires de nombre de ses sermons). De même, aucun peintre du Brésil de la période coloniale n'égale non plus des poètes brésiliens tels que Gregório de Matos et Tomas Antônio Gonzaga. Il y a donc, et au Portugal et au Brésil colonial, un déficit d'importance sociologique et esthétique des arts figuratifs par rapport à d'autres arts. La réception et l'impact social de ces arts ne furent jamais comparables à ceux des lettres et de la musique.

Ce déficit luso-brésilien de la représentation de la figure et de l'espace pictural se poursuit aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Quel est le peintre du XIX<sup>e</sup> siècle, soit au Portugal soit au Brésil, qui résiste à une comparaison (une seule exception peut-être, Domingos Sequeira, dans ses meilleurs moments) avec des génies littéraires tels qu'Alexandre Herculano, Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós, Machado de Assis, Fernando Pessoa et Guimarães Rosa<sup>1</sup> ? Je n'oublie pas ici l'ensemble admirable de sculptures que l'on attribue à Aleijadinho ; mais ce dernier est avant tout un architecte-sculpteur, formé par un père architecte portugais. En tant que sculpteur monumental, il se dresse – pardonnez-moi le cliché – telle une tour isolée dans une culture boisée uniforme, dont la portée historique a été radicalement limitée par plusieurs facteurs<sup>2</sup>.

Dans le cas de la peinture de l'époque d'Aleijadinho, l'absence de savoir-faire et la situation désavantageuse par rapport à d'autres arts (ce que j'ai appelé plus haut le déficit des arts figuratifs) sont encore plus cruelles. Comme la représentation de la perspective dans l'espace pictural est un exercice essentiellement intellectuel, qui demande un long entraînement académique, l'absence d'un peintre brésilien qui soit l'équivalent d'Aleijadinho n'est pas surprenante. La peinture dans la colonie portugaise s'est maintenue en effet à un niveau élémentaire et très en deçà, non seulement du niveau de maîtrise des autres arts dans la colonie portugaise, comme on l'a rappelé plus haut, mais également de celui de la peinture dans les colonies hispaniques d'Amérique, ce que prouve l'exposition conçue par Jonathan Brown à Madrid, en 2010-2011, et appelée si justement *Pintura de los reinos: identidades compartidas en el mundo hispánico*<sup>3</sup>.

Il y est en effet démontré qu'il n'existe aucune rupture esthétique et sociologique entre l'art espagnol et l'art des principales colonies hispaniques. Comme il est suggéré par le titre de l'exposition, les colonies espagnoles étaient considérées par la couronne espagnole comme de vrais royaumes d'outre-mer, presque au même titre que Naples, par exemple. Or, les colonies portugaises n'ont jamais joui d'un tel statut (sauf lorsque Dom João VI, fuyant Napoléon, est venu s'installer à Rio de Janeiro en 1808). Jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, ni une statue monumentale (hormis, encore une fois, celle d'Aleijadinho), ni une peinture de haut niveau ne s'est développée au Brésil car il n'y avait aucune demande. La statue monumentale publique, tout comme l'art du portrait et des grands décors peints, suppose la nécessité de légitimation symbolique du pouvoir politique, ce qui n'existait pas dans la colonie portugaise. À l'inverse de la Nueva España au Mexique et au Pérou, de la Nueva Granada en Colombie, de la Nouvelle-France dans la Louisiane de Louis XIV et de la Nouvelle-Angleterre aux États-Unis, le Brésil colonial, presque uniquement peuplé d'esclaves et de métisses, comme Aleijadinho, n'a jamais été et ne s'est jamais perçu comme un « Nouveau Portugal »<sup>4</sup>.

Dans le Brésil colonial, tout ce que la peinture peut offrir aux historiens, ce sont les reliques vénérables d'une pratique artistique dont le niveau ne s'est que très rarement élevé au-dessus de celui d'un artisanat rustique produit en série. Dans ces circonstances, on ne saurait espérer de cette peinture qu'elle sache représenter l'espace en perspective, le corps nu d'après les canons classiques ou autres, la complexité dramatique du récit visuel et la relation finement entretenue entre la forme et l'expression. Mais on pourrait au moins attendre que, tel l'art populaire afro-brésilien, indigène ou *caboclo* (métis blanc et amérindien), etc., il sache exprimer, avec ses propres moyens et sa propre complexité, quelque chose de singulièrement beau, au lieu de son incontournable ineptie.

Naturellement, comme nous vivons dans une ère de l'art mondialisé et de la chasse à l'eurocentrisme, on croit aujourd'hui qu'il existe une intelligence inhérente à cette peinture coloniale brésilienne, faite en réalité de pure méconnaissance des codes culturels du christianisme et de la culture classique. On s'évertue à dévoiler cette intelligence. Ce sont des efforts généreux et parfois brillants, dont les résultats, je le crains, sont dus plus à l'intelligence de l'historien qu'au phénomène étudié.

### **Fragilité historique de l'historiographie artistique**

Venons-en maintenant à l'historiographie artistique, c'est-à-dire, au corpus des textes qui constituent le patrimoine de réflexions sur l'histoire de l'art au Brésil, qui n'a pas existé avant le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. En 1858, Rodrigo Ferreira Bretas rédigea une biographie d'Aleijadinho, unique biographie artistique du XIX<sup>e</sup> siècle. Par ailleurs, les chroniques des prix, des expositions et des tracas de l'académie impériale, publiées dans une presse variée et abondante, mais assez souvent éphémère, résument les écrits sur l'art réalisés au XIX<sup>e</sup> siècle dans la capitale de l'empire du Brésil. Les auteurs connus de ces écrits ne sont que quatre : Félix-Émile Taunay, Manuel de Araújo Porto-Alegre, Gonzaga Duque et Angelo Agostini, nombre dérisoire comparé à celui de l'historiographie artistique et à celui de la critique d'art au Mexique pendant la même période<sup>5</sup>. Il ne peut y avoir dans le Rio de Janeiro du XIX<sup>e</sup> siècle une historiographie artistique, tout simplement parce qu'il n'existe pas ce qui la susciterait, à savoir une classe dominante visuellement éduquée, qui trouve dans le collectionnisme une stratégie d'émulation et d'affirmation culturelle<sup>6</sup>. Mais cette pauvreté historiographique est également due à la fragilité constitutive de la culture figurative brésilienne déjà évoquée. Car, si la presse et l'activité éditoriale de cette période sont quasiment

dénuées de textes d'une certaine complexité intellectuelle sur les arts figuratifs, elles sont assez riches d'affrontements littéraires et politiques, dont quelques-uns sont d'une belle tournure rhétorique, comme celui entre Joaquim Nabuco et José de Alencar à propos de littérature et de la question de l'esclavage<sup>7</sup>. Cette relative pauvreté n'a pas entravé non plus l'épanouissement d'une critique journalistique et d'une histoire de la littérature brésilienne. Il suffit de rappeler ici l'*História da literatura brasileira* publiée en 1882 par Sílvio Romero (en cinq volumes dans sa cinquième édition de 1953)<sup>8</sup>. Dans la production intellectuelle brésilienne concernant les arts figuratifs, rien de comparable, même de loin, n'est repérable à la même époque.

### L'historiographie national-moderniste

Dans les autres pays du Nouveau Monde, ainsi qu'en Europe centrale et orientale, en Scandinavie, dans les Balkans et dans la Péninsule ibérique – soit dans les pays périphériques à l'Italie, à la France, aux Pays-Bas et à l'Angleterre –, le modernisme et sa fortune critique prolongent une tradition romantique et nationaliste qui a marqué leur matière et leurs idées, et dont le caractère est issu du XIX<sup>e</sup> siècle. Ce constat nous permet de désigner le modernisme et l'historiographie de cette période dans ces pays par le terme national-moderniste, essentiellement différent du modernisme de matrice parisienne, dépourvu de romantisme et peu enclin à exprimer des essences nationales ou des psychologies profondes.

Le Brésil n'échappe pas à ce paradigme. On y trouve toutefois une singularité vis-à-vis des autres national-modernismes. Contrairement aux pays européens « périphériques », riches de traditions historiques, et à la différence aussi de l'Amérique hispanique, chargée des civilisations précolombiennes, le national-modernisme au Brésil manquait de « matériel historique », car quasiment aucune empreinte documentaire ou monumentale d'un passé multiséculaire n'avait été trouvée. Décimé, acculturé, replié dans des enclaves ou dans la jungle amazonienne, l'Indien était jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle une abstraction pour le pays urbanisé le long de la côte. Il était en outre une sorte de marque déposée de l'indigénisme romantique du XIX<sup>e</sup> siècle et sa représentation avait été épuisée par José de Alencar, par Antônio Carlos Gomes et, dans certains tableaux, par Pedro Américo et par Rodolfo Amoedo. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, l'Indien est le grand absent de l'imaginaire moderniste. À l'exception de quelques aquarelles parisiennes de Vicente do Rego Monteiro, l'Indien se réduit au jeu de mot « Tupi or not Tupi » écrit en 1928 dans le « Manifesto Antropofágico » d'Oswald de Andrade, qui excellait en tout, notamment dans la résolution du dilemme shakespearien auquel devaient faire face les nationaux-modernistes brésiliens<sup>9</sup>. Enfin, la culture africaine des anciens esclaves n'était pas un modèle concevable dans un pays viscéralement raciste envers ces derniers, vivant l'esclavage comme le plus grand traumatisme de son histoire et cherchant par tous les moyens à « se rendre blanc ». Il y avait en effet une culture afro-brésilienne très riche et « disponible » pour servir de matériau au national-modernisme brésilien, mais, aux yeux des élites et de leurs artistes, cette culture ne pouvait pas tenir lieu de racine, car ils cherchaient alors, et désespérément, à oublier l'esclavage et à le nier en conservant exclusivement une histoire blanche. En somme, l'homme noir était au début du siècle (et reste) au Brésil « invisible », comme le cadavre dans le placard.

Pressé par ce vide de références historiques, il ne restait au national-modernisme brésilien plus que le stratagème de s'inventer *ex nihilo*. L'acte de naissance de cette opération invraisemblable a été provoqué par la démarche tentaculaire de Ricardo Severo, un architecte portugais exilé au Brésil du fait de sa participation au mouvement

révolutionnaire anti-monarchiste portugais. Conservateur dans sa pratique de l'architecture et particulièrement réfractaire au modernisme européen<sup>10</sup>, Severo était un personnage cultivé et influant dans les cercles de l'élite de São Paulo. Sa démarche favorisait le transfert de son projet de « rendre portugais » le Portugal, à celui de « rendre brésilien » le Brésil – ce qui, aux yeux de Severo, voulait dire le rendre à nouveau portugais<sup>11</sup>. L'opération de Severo était une réaction à l'abîme laissé par un Portugal sans empire. Au Brésil, du moins à São Paulo, elle était en partie une réaction des élites locales à « l'invasion » des immigrants européens, surtout des Italiens, dont la culture urbaine, l'éducation formelle, la performance professionnelle et le degré de conscience politique menaçaient leur hégémonie idéologique. Personnellement, je suis persuadé que cette réaction quelque peu xénophobe est un ingrédient discret (mais en tout cas plus important que ce qui est admis habituellement) de la mentalité des élites patriciennes qui soutinrent « leurs » artistes à la Semaine d'art moderne de 1922 et lors d'autres événements. De la croisade de Severo, le national-modernisme hériterait de l'idée que la Mission artistique française de 1816<sup>12</sup> – point de départ de tout effort institutionnel de construction d'une culture urbaine moderne à Rio de Janeiro – aurait dénaturé et refoulé les origines baroques primordiales de la culture brésilienne.

Cette interprétation a été consacrée en 1955 par un intellectuel de gauche et critique d'art contemporain avisé, Mário Pedrosa, qui, dans sa thèse, affirmait : « les nobles davidiens venaient changer le cours de notre véritable tradition artistique qui était baroque, *via* Lisbonne »<sup>13</sup>. J'ai déjà eu plus d'une fois l'occasion de rappeler que la thèse selon laquelle le « baroque » représente « notre véritable tradition artistique » n'a aucune logique, ni aucun fondement historique (un style artistique européen ne saurait être plus « véritablement brésilien » qu'un autre style européen), et il n'exprime autre chose qu'un parti pris purement idéologique chez les historiens brésiliens contemporains.

Le baroque, à savoir l'art de Rome et de Naples autour des années 1620-1720, avec ses déclinaisons européennes, italiennes, bohémiennes, ibériques, etc. n'a rien de particulièrement « brésilien ». Et cela, avant tout, parce qu'il n'a rien de particulièrement portugais. Loin d'émaner d'un je-ne-sais-quoi de profondément portugais, le baroque romain pénètre le Portugal grâce à des commandes royales et de la cour à des artistes italiens tels qu'Agostino Cornacchini, Camilo Rusconi, Agostino Masucci et des dizaines d'autres. Sous Dom João V, le baroque portugais est un art qui suit de très près la règle romaine. La Mission française ne signifie donc pas, comme le pensait Pedrosa, le refoulement de « notre véritable tradition artistique qui était baroque, *via* Lisbonne » par une culture française étrangère à cette tradition. Cette mission ne fut que le reflet, au Brésil, du lent passage de l'hégémonie romaine à l'hégémonie française dans les académies européennes, passage qui commença, si nous avons besoin de dates, avec les commandes du Vatican à Pierre Subleyras dans les années 1740 et qui s'acheva avec David.

À de rares exceptions près, qui ne sauraient être relevées ici, l'historiographie artistique brésilienne évolua jusqu'à la fin du XX<sup>e</sup> siècle dans le cadre de ce schéma tripartite : aux origines, le baroque ; puis la Mission Française et ses déploiements, qui ont souvent été interprétés (et à tort) comme une déviation ; et enfin, à partir des paysages du peintre Eliseu Visconti, le modernisme comme retrouvailles. Il est difficile de se rendre compte du fait que la quête d'une « identité » en tant que programme est une tautologie, car on ne saurait désirer être ce que l'on est inexorablement déjà. D'où deux apories : revendiquer une « identité » c'est *ipso facto* l'aveu de son impossibilité, puisqu'une telle revendication renvoie à une boucle fermée, à un effet de miroirs en abyme ou de *strange loops* ; la revendiquer, c'est paradoxal puisque cela

suppose mimer le modèle européen (déjà pourvu d'identité). Ces apories ont acquis plus de prégnance et une plus grande longévité parce qu'elles émanent du personnage clé du national-modernisme, Mário de Andrade, dont l'essai de 1928 sur Aleijadinho prétend que la condition de mulâtre (*a mulataria muita*) du sculpteur devient l'ADN de l'art brésilien<sup>14</sup>.

### La sagesse d'Angelo Agostini

Heureusement, la génération actuelle d'historiens de l'art au Brésil s'intéresse de moins en moins à ce genre de rhétorique et à cet héritage idéologique lorsqu'elle étudie l'art conservé dans le pays. Surtout, elle s'aventure de plus en plus dans le domaine de l'art européen et non européen (asiatique, africain, précolombien, etc.). Les historiens d'aujourd'hui se rendent compte que, dans l'art produit au Brésil, l'adjectif « brésilien » n'est pas une catégorie critique, c'est-à-dire qu'il n'apporte rien à son intelligibilité. Ils entendent qu'elle n'émane pas d'une instance autochtone fantasmée, mais du maillage contraignant de relations internationales, dont le Brésil et l'art qui y est produit sont les résultats. On peut comprendre désormais l'ironie d'Angelo Agostini qui fit une satire du Salon de 1879 de l'Academia Imperial de Belas Artes, où était inaugurée une salle naïvement appelée « École Brésilienne » : « Le Salon de 1879. Permettez-moi de tirer profit de la fin de l'exposition pour vous parler, non sans une certaine circonspection (hum ! hum !) des prétentions du catalogue où l'on trouve le passage suivant : 'Tableaux, etc. etc. qui forment L'ÉCOLE BRÉSILIENNE' [...] Mais, en voilà une chose l'École brésilienne... Notre académie a certainement entendu parler de l'École flamande, de l'École italienne, et a pensé tout naturellement que tout tableau peint en Italie appartenait à l'École italienne [...] et que tous les tableaux peints au Brésil formaient alors l'École brésilienne. C'est résoudre le problème du nœud gordien sans regarder ni à droite ni à gauche, comme Alexandre. Mais plus j'étudie les tableaux de la Pinacothèque, plus j'y pense, plus j'y réfléchis, à chaque fois qu'on me parle de l'École brésilienne je me souviens de l'école de Glória et je prends la fuite avant d'être accablé par une conférence »<sup>15</sup>. Agostini exprimait ainsi sa crainte que le thème de l'École brésilienne de peinture ne devienne un sujet ennuyeux de l'une des conférences de Glória qui, depuis 1873, avaient pour but de diffuser des sujets scientifiques, philosophiques et littéraires<sup>16</sup>. Crainte prophétique de subir la même destinée que Sisyphe, en l'occurrence celle de « rendre brésilien » le Brésil, et de laquelle nous ne nous sommes libérés que très récemment.

## Nouveaux horizons pour l'histoire de l'art au Brésil

### Claudia Mattos

Au Brésil, l'histoire de l'art en tant que discipline s'est constituée tout d'abord comme l'héritage direct de la tradition historiographique moderniste. Comme le remarque Luiz Marques, elle s'est concentrée sur les trois thèmes intrinsèques de cette historiographie : l'art baroque, avec un focus sur le baroque du Minas Gerais et sur le personnage d'Aleijadinho ; l'art dit « académique », axé sur l'analyse des travaux issus de l'Academia Imperial de Belas Artes de Rio de Janeiro ; et surtout le modernisme lui-même. Ce dernier est en effet devenu le domaine d'articulation des discours hégémoniques sur l'histoire de l'art au Brésil, du moins jusqu'aux années 1980. La quête d'une identité artistique distincte et l'idée de construire un art à caractère spécifiquement

national, typiques du modernisme, se sont répercutées dans le domaine de l'histoire de l'art comme une aspiration à se concentrer sur la création artistique nationale et sur la tradition historiographique locale, poussant à la constitution d'une histoire de l'art essentiellement brésilienne. C'est pour cette raison que les arts européens sont restés longtemps peu étudiés, y compris les collections conservées au Brésil, par exemple au Museu de Arte de São Paulo ou au Museu Nacional de Belas Artes, ainsi que tout art de tradition non européenne, comme les arts africain, précolombien, asiatique, islamique, et bien d'autres formes. À cause du champ restreint des études, les importantes créations artistiques afro-brésiliennes et amérindiennes ont notamment été ignorées, et, dans une large mesure, elles sont encore négligées par les historiens de l'art au Brésil, qui produisent ainsi une histoire de l'art identifiée à l'histoire des conquistadores européens.

Le manque d'institutions capables d'offrir une formation spécifique dans le domaine de l'histoire de l'art, ainsi que la rareté des traductions de textes fondamentaux et récents, centraux pour la discipline, ont également rendu plus difficile, depuis longtemps, une approche théoriquement complexe et actuelle du matériau étudié. En effet, il y a quelques décennies, le Brésil ne comptait que le cours d'histoire de l'art dispensé par l'Instituto de Belas Artes do Rio de Janeiro, inaugurée en 1961 et transférée à l'Universidade do Estado do Rio de Janeiro en 1978. Le premier diplôme de premier cycle en histoire de l'art a été inauguré en 2009 à l'Universidade Federal de São Paulo ; s'en suivirent des créations de cursus similaires dans plusieurs universités. À partir des années 1990, les traductions en portugais d'ouvrages fondamentaux d'histoire de l'art (y compris récents), nécessaires pour la formation des historiens de l'art, se développèrent avec la publication d'auteurs tels que Erwin Panofsky, Giulio Carlo Argan, Michael Baxandall, Svetlana Alpers, Louis Marin, ou encore Hans Belting, Georges Didi-Huberman, etc. Dans ce contexte, il faut également souligner l'importance des traductions proposées par certaines revues spécialisées, entre autres, *Concinnitas* de l'Universidade Federal do Rio de Janeiro ou la *Revista de História da Arte e Arqueologia* de l'Universidade Estadual de Campinas.

À de rares exceptions près, les études produites dans le domaine de l'histoire de l'art au Brésil se cantonnaient, jusqu'à peu, à des récits biographiques, sans accorder de poids à l'analyse des œuvres. Peu nombreux sont les travaux qui abordent des thèmes importants, comme l'histoire des collections, des questions liées au patrimoine ou encore des aspects de l'histoire matérielle de l'œuvre. Les réflexions sur le statut de l'objet d'art et sur les théories de l'image sont également en grande partie absentes. Une histoire de l'art essentiellement documentaire – quasi exclusivement dans le cas de la bibliographie sur le XIX<sup>e</sup> siècle – et faite de chroniques, très souvent marquée par le manque de distance théorique et critique vis-à-vis de son objet d'étude, donnait le ton dominant de la discipline jusqu'à la fin des années 1980.

C'était souvent en dehors du domaine spécifique de l'histoire de l'art que l'on pouvait rencontrer des interprétations plus vivantes et plus audacieuses de la création artistique locale, ainsi que dans les réflexions des artistes eux-mêmes ou dans des domaines apparentés tels que l'anthropologie, la sociologie ou la philosophie. Dans les années 1970, des figures comme Vilém Flusser ou Haroldo de Campos étaient au centre de l'élaboration d'une réflexion théorique sur l'art au Brésil, parallèlement au développement de l'histoire de l'art. Ces derniers et d'autres encore sont à l'origine d'une tradition sémiotique de la théorie de l'art au Brésil dans laquelle s'inscrivaient également des intellectuels tels que Arlindo Machado et Lúcia Santaella – tous deux rattachés à la filière de sémiotique de l'Universidade Católica

de São Paulo. Dans le contexte intellectuel pauliste, il faut également mentionner les travaux de Suely Rolnik, psychanalyste et critique d'art, qui a contribué à la diffusion au Brésil des théories de Gilles Deleuze et de Félix Guattari. En outre, depuis les années 1970, le domaine de la critique d'art a également participé à la réflexion sur l'art, en particulier à travers Ronaldo Brito<sup>17</sup>. Des commissaires d'expositions comme Paulo Herkenhoff ou Moacir dos Anjos, ou des sociologues de l'art tels que Sergio Miceli (éditeur des écrits de Pierre Bourdieu en portugais à l'Universidade de São Paulo pendant les années 1990), ont nourri à leur tour le débat artistique. Enfin, plus récemment, l'historien et archéologue Ulpiano Bezerra de Meneses, par le biais d'un article, a concouru au développement théorique de la discipline en introduisant la question de l'image et des *visual studies* au Brésil<sup>18</sup>.

Jusqu'à la fin des années 1980, la difficulté des historiens de l'art brésiliens à circuler à l'étranger et le manque d'intérêt de la part de la communauté internationale pour le cas de l'Amérique latine, et pour le Brésil en particulier, sont évidemment venus aggraver la situation et produire un isolement relatif du Brésil, comparé à l'ensemble du contexte mondial. Il faut toutefois souligner que l'art contemporain faisait alors exception dans ce pays. Nourris par le vif débat avec les artistes, des historiens de l'art comme Ronaldo Brito à Rio de Janeiro ou Walter Zanini à São Paulo ont produit une historiographie artistique majeure. Du point de vue de la consolidation institutionnelle du domaine, il importe également de citer le Comité Brasileiro de História da Arte, fondé en 1972 et affilié au Comité international d'histoire de l'art, qui sert de canal subtil de communication avec la communauté internationale et d'espace de rencontre professionnelle des historiens de l'art au Brésil.

La situation générale de la discipline au Brésil a commencé à changer rapidement à partir des années 1980, lorsque fut créé un nombre grandissant de deuxièmes cycles universitaires, et que de nombreux professionnels ont cherché à achever leur formation à l'étranger, bien que ce phénomène ait été malheureusement trop circonscrit aux régions du sud-est et du sud. Peu à peu, une nouvelle génération, ayant de l'expérience et des contacts internationaux, a commencé à agir au Brésil, élargissant les frontières thématiques et mettant l'histoire de l'art brésilienne au diapason des orientations internationales. Ce changement a coïncidé avec le développement d'une attitude critique vis-à-vis des voies empruntées par l'histoire de l'art dans le monde, impliquant une ouverture vers de nouveaux objets, ainsi qu'une révision des principes théorico-méthodologiques qui sous-tendaient jusqu'alors la connaissance de l'historien de l'art. La reprise d'Aby Warburg et d'Alois Riegl comme des modèles pour une histoire de l'art critique, par exemple, a contribué à réduire les distances entre arts « majeurs » et arts « mineurs », a élargi le champ d'expertise de l'historien de l'art vers le contexte de la culture visuelle et a offert un cadre plus dynamique pour aborder la question de la circulation de la culture matérielle (et immatérielle) à travers le monde, déconstruisant ainsi une histoire de l'art marquée encore par le concept d'écoles locales. Les lieux de discours des acteurs d'une histoire de l'art traditionnelle ont également commencé à être revus par des approches postcoloniales.

Lorsque l'on observe le nouveau cadre de l'histoire de l'art au Brésil, à partir des années 1980 et 1990, on remarque des changements significatifs, aussi bien en ce qui concerne les objets et les thèmes d'étude que par rapport à la qualité de la réflexion théorico-méthodologique. Du point de vue de l'éventail thématique, nous pouvons dire que les limites historiquement imposées à la discipline ont été peu à peu dépassées. Par exemple, les travaux sur la production du XIX<sup>e</sup> siècle – ceux par exemple de Jorge Coli, Alexandre Eulálio, Luciano Migliaccio, Rafael Cardoso,

Ana Paula Simioni Cavalcanti, Maraliz Christo<sup>19</sup> – ont montré une tendance salutaire à ne plus se cantonner à la création des genres picturaux et sculpturaux traditionnels reconnus au sein de l'académie, et à leur relation avec la tradition européenne, mais, au contraire, à chercher de plus en plus à comprendre la production du XIX<sup>e</sup> siècle dans une optique plus dynamique, soulignant ainsi l'importance de la photographie, de la presse illustrée, de la participation d'artistes académiciens à des expéditions scientifiques, et même de leur implication directe dans d'autres institutions importantes, comme l'Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. C'est ainsi que l'on a pu remarquer l'importance de la photographie, par exemple, pour la représentation de l'État pendant le Second Empire. Les études des années 1980-1990 ont gagné en richesse et en complexité dans la mesure où elles se sont concentrées sur des questions soulevées par les *gender studies* et sur des tentatives de comprendre la vaste création afro-brésilienne par rapport au domaine de l'art. De même, dans les études sur le baroque, on est passé de l'historiographie traditionnelle, centrée sur le cas *mineiro* (venant du Minas Gerais) et sur des personnages exceptionnels tels qu'Aleijadinho et Ataíde, à une approche beaucoup plus dynamique fondée sur la circulation de la culture matérielle, non seulement au Brésil, mais dans l'ensemble de l'empire portugais. Des efforts pour appréhender le sens et la fonction de différents programmes religieux, et leur caractère performatif dans un environnement marqué par la rencontre de différentes traditions visuelles et par des contextes politiques spécifiques, ont dilué les discours essentialistes et nationalistes, soucieux de « l'authentique » et de « l'original » dans la culture baroque locale<sup>20</sup>. Des études importantes sur la période coloniale dans différentes régions du pays, comme à Belém du Pará et dans les capitales du Nordeste, ont contribué à construire un nouveau cadre d'étude pour la période coloniale au Brésil<sup>21</sup>. Enfin, une révision systématique du modernisme comme « point de départ » de l'art contemporain du pays, ainsi qu'une volonté de comprendre des manifestations liées aux avant-gardes latino-américaines et à travers le monde, ont permis de situer le modernisme dans un contexte international et de lui donner une place plus appropriée dans le processus de développement des arts du Brésil<sup>22</sup>. Plus récemment, et grâce en grande partie au développement de cursus universitaires en histoire de l'art, de la licence au doctorat, qui incluent l'étude de l'art non européen, comme la licence à l'Universidade Federal de São Paulo et à l'Universidade do Estado do Rio de Janeiro, ainsi que la toute nouvelle filière d'art non européen dans le cursus de deuxième cycle à l'Universidade Estadual de Campinas, les créations artistiques d'origine non européenne – africaine, amérindienne, asiatique, islamique, etc. – sont devenues également l'objet d'analyse d'historiens de l'art au Brésil, ce qui est particulièrement pertinent compte tenu de la diversité culturelle du pays. La grande leçon à retenir est que l'apparente fragilité de l'art et de l'histoire de l'art au Brésil dépend directement des lunettes que nous portons pour l'évaluer. Une fois les verres renouvelés, la réalité gagne en complexité et en richesse.

De mon point de vue donc, la principale différence entre l'historiographie de l'art avant les années 1980 et les travaux actuels se trouve dans la qualité de la réflexion théorico-méthodologique. En accord avec les développements de la discipline dans le monde, se sont peu à peu construits des modèles bien plus dynamiques et composites pour appréhender la création artistique et l'historiographie de l'art au Brésil. La professionnalisation a été le moteur de l'intégration du Brésil dans la communauté internationale des historiens de l'art. La conséquence en a été l'augmentation significative du nombre de traductions de textes clés pour les débats théoriques actuels de la discipline, ainsi qu'un nombre grandissant de publications sur le Brésil dans les

revues internationales. La croissance de la collaboration internationale a également été significative. Il faut alors mentionner le soutien offert, ces dernières années, par le Getty à Los Angeles, qui a encouragé le développement du domaine grâce à des projets tels que « Connecting Art Histories » – trois projets de cette nature ont été récemment approuvés pour l’histoire de l’art au Brésil – ou par le biais de l’intégration d’historiens de l’art brésiliens au programme des chercheurs invités du Getty Research Institute. Aujourd’hui, ces derniers sont plus présents que jamais sur les principaux forums internationaux de la discipline. Il est fascinant d’observer les conséquences de ce fait, y compris pour les orientations d’une nouvelle histoire de l’art mondial.

## L’historiographie de l’art brésilien, à la recherche de sa place

### Mônica Zielinsky

Dans la partie finale de son texte, Luiz Marques affirme que « dans l’art produit au Brésil, l’adjectif ‘brésilien’ n’est pas une catégorie critique [...] elle n’émane pas d’une instance autochtone fantasmée, mais du maillage contraignant de relations internationales, dont le Brésil et l’art qui y est produit, sont les résultats ». Cette constatation, d’une importance primordiale à toute réflexion sur l’existence d’un art brésilien et sur son historiographie, est développée par Marques à travers quelques exemples tirés de l’art colonial brésilien et de l’historiographie de cette période.

Une considération se détache plus particulièrement : Marques déclare réfléchir avant tout sur le « phénomène artistique, avant de [s’]occuper de l’historiographie ». Or, dans la manière dont il aborde l’art, et notamment celui de la période coloniale, il semble porter un regard dépréciatif sur la production artistique du pays, suggérant, par des jugements à teneur presque toujours formaliste, que la qualité plastique de cet art est moindre. Il cite pour preuve la fragilité de la tradition figurative, la pauvreté du répertoire formel d’Aleijadinho, le peu d’intérêt manifesté pour l’expression physiologique ; il situe à un niveau élémentaire la peinture de la colonie portugaise, estimant qu’elle souffre de l’absence d’une formation académique et qu’elle s’apparente à un art artisanal grossier et sériel ; il dément l’existence d’une sculpture monumentale entre les XVI<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles en soulignant l’absence de commande, et par conséquent de légitimation symbolique et expressive conférée par le pouvoir politique à cette production de la colonie portugaise.

Une historiographie de cette période serait selon lui déjà compromise, dans la mesure où elle ne pourrait rendre compte d’une production artistique aussi fragile et inconsistante, offrant un matériel trop peu vigoureux pour le développement d’une historiographie plus dense. L’auteur mentionne également l’art populaire afro-brésilien, indigène ou *caboclo* – décrit comme « singulièrement beau » – comme une voie possible pour la création de problématiques propres. Il juge, ici encore, l’art colonial « d’une incontournable ineptie », même s’il reconnaît qu’il existe des études de qualité par certains historiens brésiliens qui abordent ces pratiques.

Toutes ces observations nous amènent à tirer quelques conclusions de cet essai : celui-ci présente l’art développé au Brésil comme précaire, alors même qu’on ne discerne pas chez l’auteur une prédisposition à appréhender cet art d’une manière plus approfondie. Aucune utilisation de données documentaires n’est mentionnée, ni aucune méthode d’analyse citée qui soit adaptée aux processus de construction des histoires locales et qui permettrait de comprendre les implications plus larges de ces

histoires ou de les comparer à celles d'autres cultures. De même, l'essai ne prend pas en compte les liens sociaux et politiques, le rôle des migrations, ni les différences présentes dans l'anatomie de cet art. En effet, l'auteur ne joue pas le jeu du phénomène artistique développé au Brésil. Face à une production historiographique présentée comme fragile et pratiquement inexistante, on s'interroge sur le type d'historiographie qui pourrait un jour finir par être différemment constitué.

Il pourrait être éclairant de passer en revue les positions assumées par certains spécialistes brésiliens sur le sujet, à commencer par Rodrigo Naves<sup>23</sup>. Dans *A forma difícil: Ensaios sobre arte brasileira*, le critique et historien de l'art décrit la production des arts plastiques brésiliens comme irrégulière et éparsée, comme « un matériel incertain », liée à ce qui est connu comme étant sa tradition<sup>24</sup>. Il mentionne surtout le fait que la condition de l'art dans le pays ne pourrait jamais justifier le manque de connaissances et de préparation des spécialistes en vue de la constitution d'un milieu historiographique plus rigoureux<sup>25</sup>, capable d'approfondir la nature de cette production et d'en reconnaître les particularités historiques et anthropologiques. Cette position se distingue de celle de Marques, selon laquelle l'historiographie artistique est absente « tout simplement parce qu'il n'existe pas ce qui la susciterait ».

Face à ce type de controverses, Naves se propose de chercher dans les œuvres d'art elles-mêmes les raisons de leur faible répercussion à l'extérieur du Brésil et souhaite comprendre ce qui advient dans la production brésilienne à la fois en tenant compte des changements modernes et en assumant le fait d'emprunter, dans cette perspective, un « biais bien particulier »<sup>26</sup>. Il s'arrête sur la spécificité des œuvres – dont il souligne la « forme difficile » par rapport aux modèles de l'art moderne international –, citant leur nature ambitieuse et la tradition créative robuste dans laquelle elles sont ancrées. Il souligne le caractère peu dynamique supposé de l'art au Brésil et la timidité de ses compositions, ses couleurs et ses images, qu'il considère comme éloignées des innovations et des ruptures de l'art des circuits dominants. Il reconnaît aux arts du Brésil, par rapport à ceux des centres hégémoniques, des contours distincts qui, bien qu'ils reflètent certaines difficultés intrinsèques – notamment d'ordre formel – leur confèrent une force esthétique non négligeable<sup>27</sup>. Son texte de 1996 trahit une certaine ambivalence : il ne va pas jusqu'à approfondir sa réflexion sur la manière dont les contextes culturels et historiques de l'art au Brésil s'articulent avec la structure multiculturelle de la société contemporaine, ni sur les contingences institutionnelles qui s'y jouent ; en même temps, l'étude montre une volonté de fuir la perspective homogénéisante de la culture mondiale et de chercher les différences et les particularités de cet art dans sa conception et ses pratiques. Il considère celui-ci comme une production locale ayant ses caractéristiques propres et évoque l'importance de « mieux comprendre l'art que nous produisons, à partir de ses valeurs intrinsèques et de son historicité »<sup>28</sup> – des faits que Marques semble oublier lorsqu'il présente l'art colonial au Brésil. Naves, en réfléchissant non seulement en fonction des différences, mais surtout à partir de celles-ci<sup>29</sup>, apporte une riche contribution au débat.

Face aux arguments défendus par Marques, s'ouvre également une deuxième voie propice à l'élargissement de la question historiographique au Brésil. Proposée par le chercheur français (résidant au Brésil) Stéphane Huchet<sup>30</sup>, elle consiste à considérer que l'art brésilien est doté d'une qualité irréfutable, puisqu'il affirme que « ceux qui ne vivent pas au Brésil n'ont aucune idée de la vigueur artistique existante dans le pays »<sup>31</sup>. Se tournant vers l'art contemporain brésilien, et grâce à une analyse minutieuse, l'auteur en vient à confronter cette qualité incontestable de l'art produit dans le pays à une historiographie de l'art peu consistante, qui n'a pas encore conquis

sa place – un fait également mentionné par Naves. Selon le chercheur français, il manque à l'historiographie brésilienne une formation théorique approfondie et pertinente lui permettant de se confronter à des discours métahistoriques et conceptuels, ainsi que des méthodes actualisées et des recherches sur le terrain plus développées. Huchet signale des problèmes institutionnels, tant au sein des universités (qui offrent trop peu de cursus de premier cycle en histoire de l'art), que dans ce qui touche à l'édition, la traduction et la diffusion des publications – un état de fait qui freine la répercussion des productions artistiques et universitaires brésiennes localement et à l'international. La diffusion de celles-ci n'atteint pas le niveau suggéré dans le texte de Marques, qui évoque la projection de l'art passée et à venir au Brésil dans un réseau de relations internationales au sein duquel il puisse être mieux reconnu et diffusé. Cependant, Huchet montre à quel point les expositions internationales ont été bénéfiques à la visibilité de cet art et en cite quelques-unes, dont *Les Magiciens de la terre*, organisée à Paris en 1989<sup>32</sup>. Mettant principalement l'accent sur la décentralisation culturelle, cette manifestation interrogeait la valeur des pratiques artistiques situées dans les marges sociales et géopolitiques<sup>33</sup>. L'auteur évoque l'impulsion donnée par cette exposition à plusieurs autres qui en ont découlé et, dans cette perspective, affirme que « l'art brésilien devient pleinement partie intégrante du monde. Les institutions internationales l'ont finalement compris »<sup>34</sup>.

Bien qu'il expose l'importance d'intégrer l'art produit au Brésil à la dynamique artistique mondiale – idée également esquissée dans la partie finale du texte de Marques – Huchet ne va pas jusqu'à considérer le type d'investissement politique et symbolique que cette articulation impliquerait, alors qu'un tel engagement mériterait une réflexion plus poussée. Sur cet aspect, l'historiographie brésilienne aurait certainement beaucoup à dire. On remarque combien il manque encore, parmi les études sur l'art au Brésil, des recherches qui éclaircissent l'importance pour l'art au Brésil d'une pluralité de facteurs – sociaux, politiques, économiques et anthropologiques... –, tous indispensables à la compréhension des phénomènes artistiques brésiliens dans le contexte d'une histoire de l'art mondiale et cosmopolite qui omet le plus souvent les histoires et les aspirations locales ayant nourri ces créations. Marques, en intégrant à son essai la production artistique qu'il estime plutôt pauvre de la colonie portugaise, aurait pu jeter une lumière sur l'histoire qui éclaire en même temps le présent. Car cet art exige qu'on porte sur lui une vision périphérique qui interroge ses aspects hybrides, ses relations à d'autres traditions et ses éléments d'appropriation – aspects que l'auteur ne mentionne pas. Comme l'a souligné Amílcar Cabral, cité par Gerardo Mosquera, examiner cette production pourrait sans doute faire naître de nouveaux mondes dans notre monde actuel<sup>35</sup>.

Cette historiographie de l'art brésilien devrait avoir pour objectif de provoquer des transformations épistémologiques<sup>36</sup> et de susciter de nouvelles problématiques disciplinaires universitaires en proposant des modèles relationnels de diversité culturelle adaptés à l'histoire de cette culture et de cet art. Elle devrait ainsi participer à l'éclosion d'une pensée qui prenne ces confins pour repère, une pensée frontalière née d'une situation périphérique<sup>37</sup>. Cette position n'est pas défendue par Marques, ni par Naves et Huchet. Marques, en concevant l'adjectif « brésilien » comme l'émanation d'un réseau de relations et de contingences internationales, ne précise pas la place et les caractéristiques propres du Brésil au sein de ce maillage. Naves, dans sa recherche d'un angle particulier sous lequel étudier l'art du pays, passe sous silence le rôle que ces particularités pourraient jouer dans une historiographie contemporaine à l'heure de la mondialisation. Huchet, au contraire, omet le particulier dans une réflexion consacrée à l'insertion de l'art brésilien dans les dynamiques globales de l'art, mais

sans mentionner les négociations et les réajustements qu'impliquerait cette intégration des pratiques artistiques brésiliennes à un système globalisé.

La circulation de l'art brésilien au sein du réseau mondial de l'art contemporain est nécessaire pour que cette production acquière une reconnaissance dans le contexte géopolitique global, mais elle ne suffit pas. La constitution d'une historiographie critique et actualisée qui accompagne, analyse et fait connaître cette production au moment où elle intègre le contexte mondial est essentielle à la nature même de l'art considéré comme « brésilien ». Telle une « identité en action »<sup>38</sup>, cette historiographie, dans sa manière spécifique de penser la contemporanéité, exige de dépasser les frontières locales et de concevoir une nouvelle cartographie de l'art au Brésil. Par une approche multipolaire qui prenne en compte les modèles d'altérité évoqués, cette cartographie doit articuler les confluences et les influences des cultures qui la constituent et qui s'y conforment. Un art doit se développer au Brésil qui, loin d'être marqué par la fragilité, sera identifié à une historiographie en devenir, celle qui marquera ses différences et sera sans aucun doute politiquement novatrice, imposant sa place dans la culture mondiale.

## L'histoire de l'art au Brésil, « d'ici à là-bas »

### Roberto Conduru

Malgré le ton louangeur des textes publiés par Manuel de Araújo Porto-Alegre en 1835 et en 1841, qui ont marqué le début de la réflexion critique sur l'art au Brésil, Porto-Alegre ne s'abstient pas de montrer les limites de la production artistique de l'ancienne colonie portugaise et même de celle antérieure à la présence européenne en Amérique<sup>39</sup>. Aujourd'hui il semble difficile de rencontrer qui que ce soit pour défendre l'existence d'une forte tradition historiographique de l'art au Brésil. Un indice récent de la persistance de ce jugement négatif est l'interprétation par Rodrigo Naves de la « difficulté de la forme » qui « concerne une bonne partie du meilleur art brésilien »<sup>40</sup>. Le sentiment d'infériorité vis-à-vis de la musique et de la littérature brésiliennes est très répandu, de même que par rapport à d'autres traditions historiographiques. Au lieu d'être un élément mobilisateur, la petite quantité d'œuvres, la plupart réduites et peu ambitieuses (quoique non moins importantes pour autant et parfois même grandioses), ainsi que le manque de systématisme – bref, l'absence d'une tradition – constituent une entrave pour ceux qui réfléchissent sur l'art au Brésil et qui doivent affronter le poids du silence et des mythes produits par la discontinuité critique dans un environnement professionnel raréfié.

Les facteurs qui ont récemment dynamisé l'historiographie de l'art au Brésil ne sont pas entièrement positifs, puisqu'on ne parvient pas à sortir complètement de certaines impasses historiques, renforçant ainsi d'anciens problèmes ou créant alors de nouveaux obstacles. La prolifération de formations universitaires de premier<sup>41</sup> et deuxième cycles<sup>42</sup> en histoire de l'art, en particulier cette dernière décennie, ne réussit pas à inverser la concentration traditionnelle de ressources humaines, physiques et financières du pays, qui diminuent au fur et à mesure que l'on s'éloigne de la région sud-est vers le sud, le centre, le nord-est et le nord ; c'est-à-dire qu'elle suit l'inégalité sociale brésilienne.

Quoique la circulation internationale accrue de chercheurs établis au Brésil incite à promouvoir des échanges professionnels plus nombreux, cette mobilité est encore réduite en comparaison à d'autres contextes. L'élargissement de l'intérêt des chercheurs étrangers pour l'art relatif au Brésil n'a pas encore incorporé la production résultant du

débat dans ce pays. Une plus grande interaction entre chercheurs peut produire des frictions et des consonances fécondes, générant ainsi un différentiel productif dans le champ historiographique, aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur du Brésil.

Malgré le saut quantitatif et qualitatif évident qui a eu lieu dans les publications sur l'art ces vingt dernières années – ce qui a permis d'élargir le caractère public de l'art au Brésil –, la primauté du modèle du *coffee table book* et les tirages réduits limitent la pensée critique et sa diffusion. La prépondérance des monographies sur les trajectoires et les réalisations d'individus, notamment d'artistes, est également importante dans un processus de différenciation qui rompt avec des visions essentialistes et homogènes (quoiqu'il ne soit pas entièrement étranger au culte de la personnalité si cher au marché de l'art). Il importe ici de souligner les études menées sur des artistes, parmi lesquelles on remarque des recueils de textes de critiques et d'historiens de ces cinquante dernières années, qui, constituant une sorte de corpus, rendent possible et poussent à exiger une plus grande réflexivité dans l'historiographie de l'art au Brésil.

Si l'on adopte par exemple comme devise le titre d'un texte de Mário Pedrosa, « A Bienal de cá para lá »<sup>43</sup> (« La biennale d'ici à là-bas »), l'historiographie de l'art au Brésil, à partir de la situation actuelle de l'art et de sa réflexion critique, peut être pensée différemment, à défaut d'adopter les valeurs européennes d'autrefois comme critères de jugement. Au lieu d'opérer avec des conceptions de l'art et de l'histoire figées géographiquement et historiquement, il semble plus productif de partir d'un ici et maintenant mobiles, en mutation : le « ici » n'est pas forcément le Brésil, mais la situation sociale d'idées, de choses et de sujets, même en mouvement ; le « là-bas » est également un principe vague, étendu dans le temps et dans l'espace, pouvant atteindre la préhistoire – les sociétés existantes dans le territoire sud-américain avant la présence européenne –, l'Afrique poreuse, plurielle et active, et au-delà, ce qui peut impliquer une large altérité. La position contemporaine peut aider à voir et à penser la multipolarité du monde, non seulement maintenant, mais surtout dans le passé.

Il se peut que l'art produit au Brésil ces soixante-dix dernières années<sup>44</sup>, production qui a reçu un bon accueil des institutions et des agents artistiques étrangers, puisse aussi activer d'autres visions, soit des rétrospectives soit des propositions historiographiques. « Nous vivons de l'adversité » : cette phrase de l'artiste Hélio Oiticica, si souvent citée, peut nous aider dans ce contexte<sup>45</sup>. Pour une historiographie qui doit prendre en charge une défaillance, des réalisations artistiques nourries dans la précarité peuvent être des encouragements. On peut citer, par exemple, l'incorporation de l'abject et de l'altérité proposée par Lygia Clark dans sa performance *Baba antropofágica* en 1973 ; la manière dont Frans Krajcberg inverse la violence humaine en potentialisant les débris calcinés de la nature ; la capacité de réinvention de soi et du monde élaborée par Arthur Bispo do Rosário lorsqu'il manipule des artefacts supposés insignifiants ainsi que des déchets.

Un nouveau souffle peut également venir d'une autre formulation d'Oiticica : à partir de la position « souterraine » du Brésil, il s'agit de « se lever comme quelque chose de spécifique, encore en formation », en insistant sur « la position critique universelle permanente et l'expérimental »<sup>46</sup>. Pour penser l'historiographie de l'art produite dans la complexe expérience (post)coloniale, il faut piocher çà et là des auteurs, des œuvres, des extraits et même des fragments, publiés au Brésil et ailleurs, et qui éclairent d'autres voies. Dans l'ensemble quelque peu hétérogène d'histoire, de critique, de chronique et de mémoire que ce piochage peut produire, on trouve des échos de l'œuvre de Manuel Mousinho, le critique portugais actif au Brésil que Ronaldo Brito inventa en 1983 et dont il écrivait : « dispersées, presque égarées dans

ses nombreuses notes, nous allons trouver des idées, des commentaires et des indications concernant les arts plastiques qui méritent d'être considérés, pour partie comme provocants et, pour quelques-uns même, comme géniaux »<sup>47</sup>.

L'histoire de l'art esquissée par Porto-Alegre est nationaliste, monarchique, cléricale, anti-portugaise, francophile, linéaire et évolutionniste, mais, pour autant, il offre la promesse d'ouvertures potentielles. Bien qu'il ait compris la progression historique de l'art au Brésil dans son passage du statut de colonie à celui de nation, en fonction de celle du déplacement de la centralité artistique de l'Italie à la France, ses réflexions offraient également des références à l'Égypte et à l'Orient. Ainsi peut-on observer comment l'idée d'une histoire de l'art plus inclusive, quoique centrée sur l'Europe, germait même dans les marges du système occidental. Cette tendance s'est également profilée dans les catégories artistiques et dans l'origine des artistes cités. Dans son texte de 1835, il mentionne des réalisations en architecture, sculpture, peinture, céramique, numismatique et bijouterie<sup>48</sup>, constituant ainsi les bases d'une pratique historiographique qui, avec la non-restriction de l'art à un genre d'objet, élargit son champ d'action et valorise différents types d'œuvres et de textes. Dans sa présentation d'artistes qui « honorent la terre où ils sont nés », Porto-Alegre inclut un Allemand, un fils d'Italiens et un ancien esclave afro-descendant parmi les huit artistes qui composent l'école *fluminense* (venant de Rio de Janeiro) de peinture<sup>49</sup>, configurant ainsi une « brésilianité » non restreinte au Brésil.

Dans les écrits de l'architecte et urbaniste Lúcio Costa, on trouve une défense explicite du nationalisme et une lecture du modernisme comme un mouvement qui a réactivé la tradition authentique de « l'art brésilien », mis un terme à la désarticulation introduite antérieurement par le système académique et renoué avec l'art produit à l'époque où le Brésil était une colonie portugaise. C'est au terme de cette lecture que culmine l'élection d'Aleijadinho et de l'architecte Oscar Niemeyer, mis côte à côte, comme les plus grandes incarnations du « génie national »<sup>50</sup>. Par ailleurs, il cite Paris, le paysagisme anglais, la relation entre l'architecture et le territoire en Chine, des routes et des viaducs aux alentours de New York, et la ville de Diamantina<sup>51</sup> comme les « ingrédients » de la conception urbanistique de Brasília, la capitale inventée pour l'avenir de la nation<sup>52</sup>. Serait-il possible de trouver dans son travail, ainsi que dans d'autres travaux artistiques et historiographiques, des éléments permettant de transformer et d'inverser cet universalisme simultanément soumis au nationalisme et à l'eurocentrisme ? Une réflexion critique sur le processus de la mondialisation culturelle peut-elle contribuer à la formation de pratiques historiographiques libres de centres et de marges, à rebours du nationalisme et de son opposé, sans cesser d'être situées socialement ?

*La traduction des contributions de Roberto Condu-ru, Luiz Marques et Claudia Mattos a été réalisée par Carlos Spilak, et celle de Mônica Zielinsky par Sandra Texeira.*

1. Le bilan est également contrasté lorsque l'on compare la peinture luso-brésilienne à la musique. Tandis que Vieira Lusitano évolue à l'ombre de Francesco Trevisani, Carlos de Seixas est un interlocuteur digne de Domenico Scarlatti à la Capela Real de Lisboa. En revanche, aucun peintre brési-

lien ne jouira de la même reconnaissance collective qu'un Antônio Carlos Gomes, Heitor Villa-Lobos, Alfredo da Rocha Viana dit « Pixinguinha », Noel de Medeiros Rosa, Nazaré ou Antônio Carlos Jobim.

2. Cette sculpture en bois se cantonne au domaine de l'art sacré et, à l'exception d'Aleijadinho, n'est jamais monumentale, ni en pierre ou en marbre, ni destinée à un espace public. En plus, loin de créer un monde fabuleux, comme c'est le cas dans la

crèche napolitaine ou dans les figurines populaires des foires du nord-est du Brésil, son répertoire iconographique est pauvre – le Christ, la Sainte Famille, la Vierge dans ses déclinaisons infinies, l'éducation de la Vierge, des anges, des archanges, des angelots et des saints, assez souvent anonymes, vu l'insuffisance de leurs attributs. De nouveau, à l'exception d'Aleijadinho et de quelques autres cas rares, il y a dans cette sculpture peu d'intérêt pour l'univers de l'expression physiologique. L'exubérance « baroque » des drapés compenserait l'absence de nu si le jeu des draperies n'était pas en général trop conventionnel, uniforme et assez monotone, même si l'on trouve parfois une belle musicalité dans les lignes, dans les masses et dans les rythmes des drapés. Enfin, il s'agit d'une sculpture dépourvue de grands contrastes dans ses poétiques ; et ce, malgré les efforts, encouragés par le marché de l'art brésilien, de créer des « personnalités » et des généalogies regroupées dans des « écoles ». N'étant pas un expert dans ce domaine, j'estime pourtant que certaines sculptures de haute qualité artistique qui se trouvent dans les musées et dans les collections privées brésiliennes sont des œuvres ibériques (dans la tradition par exemple du Frère Cipriano da Cruz Souza) ou bohémiennes (dans la tradition par exemple de Ferdinand Maximilien Brokof) transplantées au Brésil à différents moments.

3. *Pintura de los reinos: identidades compartidas en el mundo hispánico*, Jonathan Brown éd., (cat. expo., Madrid, Palacio Real de Madrid, Museo Nacional del Prado/Mexico, Palacio de Cultura Banamex, Palacio de Iturbide, 2010-2011), Mexico/Madrid, 2010.

4. Par ailleurs, même au Portugal la sculpture monumentale publique ne constituait pas alors une tradition importante. Si la statuaire religieuse portugaise en marbre ou en calcaire assimila avec beaucoup d'adresse les modèles italiens et français, la statuaire monumentale publique ne s'est développée que très tardivement au Portugal. La statue équestre de Dom José I, réalisée par Joaquim Machado de Castro, un disciple d'Alexandre Giusti, pour le Terreiro do Paço, est la première statue publique en bronze réalisée dans ce pays.

5. Voir Ida Rodrigues Prampolini, *La crítica de arte en Mexico en el siglo XIX (Estudios y fuentes del arte en Mexico)*, 3 vol., Mexico, 1997.

6. En 1854, dans le discours de prise de fonction de la direction de l'Academia Imperial de Belas Artes, Porto-Alegre affirmait, résigné : « Je n'arrive pas plein de désirs infondés, ni avec la vanité d'organiser des expositions publiques dans un pays neuf, où ni la richesse ni l'aristocratie n'ont encore fait appel aux beaux-arts pour embellir leurs blasons et leurs libéralités » [« Não venho com desejos infundados, nem com a vaidade de ostentar exposições públicas em um país novo, no qual a riqueza e a aristocracia ainda não chamaram as belas artes para adornarem seus brasões e suas libera-

lidades »], dans *Mostra do redescobrimto: arte do século XIX*, Nelson Aguilar éd., (cat. expo., Bial de São Paulo, Parque Ibirapuera, São Paulo), São Paulo, 2000, p. 101.

7. Voir Afrânio Coutinho éd., *A polémica Alencar-Nabuco*, Rio de Janeiro, 1965 ; Eduardo Vieira Martins, « Nabuco e Alencar », dans *O eixo e a roda*, 19/2, 2010, p. 15-32. Joaquim Nabuco avait conscience – ce qui était alors rare au Brésil – des enjeux internationaux de la question de l'esclavage. À l'inertie de l'empereur Dom Pedro II, il oppose, par exemple, l'abolition du servage par le tsar Alexandre II en 1861. Voir Joaquim Nabuco, *O abolicionismo*, Londres, 1883, n. 19.

8. Sílvio Romero, Nelson Romero éd., *História da literatura brasileira*, 5 vol., Rio de Janeiro, (1882) 1953.

9. Tupi était le nom d'un peuple indien du Brésil et le jeu de mot renvoyait au choix entre un modernisme nationaliste ou internationaliste ; Oswald de Andrade, « Manifesto Antropofágico », dans *Revista de Antropofagia*, 1, 1928.

10. Voir Joana Mello, Ricardo Severo: *da arqueologia portuguesa à arquitetura brasileira*, São Paulo, 2007, préface de José Tavares Correia de Lira.

11. « Rendre brésilien le Brésil » est une expression de Mário de Andrade. Voir Marcos Antonio de Moraes, « 'Abasileirar o Brasil'. Arte e literatura na epistolografia de Mário de Andrade », dans *Caravelle*, 80, 2003, p. 33-47.

12. Ce qu'on appelle la Mission artistique française de 1816 désigne le transfert vers la cour portugaise de Rio de Janeiro d'un groupe d'artistes et d'artisans français bonapartistes, parmi lesquels Joachim Lebreton, Jean-Baptiste Debret et Nicolas-Antoine Taunay, alors en mauvaise posture au moment de la chute de Napoléon I<sup>er</sup> en France. Sous la protection de Dom João VI, ce groupe a introduit à Rio de Janeiro, non sans grandes difficultés, les premiers principes du système des arts de l'académie et a promu de la sorte un renouveau important des conceptions et pratiques artistiques au Brésil.

13. « [...] os nobres davidianos vinham alterar o curso de nossa verdadeira tradição artística, que era barroca, via Lisboa » (Mário Pedrosa, « Da Missão francesa: seus obstáculos políticos » (1955) dans Otilia Arantes éd., *Mário Pedrosa: acadêmicos e Modernos, Textos Escolhidos III*, São Paulo, 1998, p. 83-84).

14. Voir Mário de Andrade, « Aleijadinho », dans *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*, São Paulo, 1965 [éd. orig. : « Aleijadinho: posição histórica », dans *O Jornal*, 1928].

15. « Salão de 1879. Deixem-me aproveitar o fechamento da exposição, para falar um pouco sizudamente (hum! hum!) sobre as pretensões do catálogo em que deparamos com o seguinte: 'Qua-

dros, etc. etc. formando a ESCOLA BRASILEIRA'. [...] Mas tem graça a escola brasileira... A nossa Academia ouviu certamente falar em escola flamenga, italiana, e pensou ainda mais naturalmente que todo quadro pintado na Itália pertence à escola Italiana [...], assim como os quadros pintados no Brasil formam a escola brasileira. Isso é que é resolver a questão do nó górdio sem olhar nem à direita, nem à esquerda, como Alexandre. Mas eu, por mais que pense, que reflita, que estude os quadros da Pinacoteca, sempre que me falam em escola brasileira, lembro-me logo da escola da Glória, e fujo antes que caia em cima uma conferência » (*Revista Ilustrada*, 4/157, 16 avril 1879, www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae13\_reedicao\_Angelo\_Agostini.pdf, consulté le 4 novembre 2013).

16. Voir Karoline Carula, *As conferências populares da Glória e as discussões do darwinismo na imprensa carioca (1873-1880)*, mémoire, Universidade Estadual de Campinas, 2007.

17. Dans cette tradition de la critique d'art, il faut aussi mentionner, entre autres, Nelson Aguilar, Paulo Venâncio Filho, Rodrigo Naves, Lorenzo Mammí, Sonia Salzstein. Voir Mônica Zielinsky, *La Critique d'art contemporaine au Brésil : parcours, enjeux et perspectives*, Lille, 1999.

18. Ulpiano Bezerra de Menezes, « Fontes Visuais, Cultura Visual, História Visual. Balanço provisório, propostas cautelares », dans *Revista brasileira de história*, 23/45, juillet 2003.

19. Sur ce sujet, voir les contributions de Luciano Migliaccio dans le catalogue de la *Mostra do redescobrimiento*, 2000, cité n. 6 ; Rafael Cardoso, *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*, São Paulo, 2005 ; Rafael Cardoso, *A arte brasileira em 25 quadros*, Rio de Janeiro, 2008 ; Ana Paula Cavalcanti Simioni, *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas no Brasil*, São Paulo, 2008 ; voir également les travaux universitaires : Claudio José Alves, *Natureza e Cultura nas Ilustrações da Comissão de Exploração Científica (1859-1861)*, thèse, Universidade Estadual de Campinas, 2012 ; Maria Antônia Couto da Silva, *Um Monumento ao Brasil: considerações acerca da recepção do livro Brasil Pitoresco, de Victor Frond em Charles Ribeyrolles (1859-1861)*, thèse, Universidade Estadual de Campinas, 2011 ; Rosângela de Jesus Silva, *O Brasil de Angelo Agostini: Política e sociedade nas imagens de um artista (1864-1910)*, thèse, Universidade Estadual de Campinas, 2010.

20. Sur l'examen théorique et méthodologique de l'époque baroque, voir les travaux de Jens Baumgarten et d'André Tavares Pereira (Universidade Federal de São Paulo) : Jens Baumgarten, « Staging Baroque Worship in Brazil », dans David Morgan éd., *Religion and Material Culture: The Matter of Belief*, Londres, 2010, v. 1, p. 173-192 ; Jens Baumgarten, « O Corpo, a Alma e o Amor: Esculturas do Brasil

Colonial entre o Performático e o Religioso », dans *Desígnio*, 3, 2005, p. 27-36 ; André Tavares Pereira, « Zeferino da costa e as pinturas da candelária », dans Thule, *Dinâmica de la Religiosidad en América Latina*, 2003.

21. Voir Renata Maria de Almeida Martins, *Tintas da terra tintas do reino: arquitetura e arte nas Missões Jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759)*, thèse, Universidade de São Paulo, 2009 ; André Tavares Pereira, *A constituição do programa iconográfico das irmandades de clérigos seculares no Brasil e em Portugal no século XVIII: estudos de caso*, thèse, Universidade Estadual de Campinas, 2006.

22. L'un des premiers à remettre en question l'histoire du modernisme est Carlos Zílio avec son livre *A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira, a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, 1922-1945* (Rio de Janeiro, 1982). En 1995, Tadeu Chiarelli publia sa thèse de doctorat *Um Jeca nos Vernissages* (São Paulo, 1995) qui proposait une nouvelle lecture du rôle que joua Monteiro Lobato dans l'histoire de la critique d'art au Brésil. Voir également : Sergio Miceli, *Nacional Estrangeiro*, São Paulo, 2003 ; Letícia Squeff, « Paris sob o olho selvagem: *Quelques Visages de Paris*, de Vicente do Rego Monteiro », dans Alex Miyoshi éd., *O selvagem e o civilizado nas artes, fotografia e literatura do Brasil*, Campinas, 2010, v. 1, p. 57-81. Sur les tentatives de compréhension du modernisme dans le contexte latino-américain, voir Maria Amélia Bulhões, Maria Lúcia Kern éd., *Territorialidade e práticas artísticas na América Latina*, Porto Alegre, 2002 ; Jorge Schwartz, *Vanguardas Latino-Americanas*, São Paulo, 2010.

23. Rodrigo Naves, docteur en philosophie, boursier du Centre of Brazilian Studies du St. Anthony's College de l'University of Oxford, est un critique et historien de l'art reconnu au Brésil. Il a été rédacteur en chef du supplément *Folhetim* du journal *Folha de São Paulo* et de la revue *Novos Estudos* du Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (CEBRAP) ; il a également pris part aux publications *A parte do fogo* et *Beijo* et dirige la collection *Espaços da arte Brasileira* de la maison d'édition Cosac Naify. Il est l'auteur de *El Greco: um mundo turvo* (São Paulo, 1985), *Amílcar de Castro* (São Paulo, 1991), *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira* (São Paulo, 1996) et du roman *O filantropo* (São Paulo, 1998).

24. « [...] um material incerto » (Naves, 1996, cité n. 23, p. 10).

25. Naves, 1996, cité n. 23, p. 10.

26. « [...] um viés todo particular » (Naves, 1996, cité n. 23, p. 12).

27. Rodrigo Naves, « [...] Um azar histórico. Desencontros entre moderno e contemporâneo na arte brasileira », dans *Novos Estudos Cebrap*, 64, novembre 2002, p. 18.

28. « [...] compreender melhor a arte que produzimos, a partir de seus valores intrínsecos e de sua historicidade » (Naves, 2002, cité n. 27, p. 18).
29. Gerardo Mosquera et Jean Fischer insistent sur l'importance de cette perspective dans l'introduction du livre qu'ils ont dirigé : *Over Here : International Perspectives on Art and Culture*, New York/Cambridge (MA), 2004.
30. Stéphane Huchet, « Presença da arte brasileira: história e visibilidade internacional », dans *Concinitas: revista do Instituto de Artes da UERJ*, 1/12, 9, juillet 2008, p. 48-65 [éd. orig. : « Présence de l'art brésilien : histoire et visibilité internationale », dans *Revue art histoire : Cahiers du Centre Pierre Franca Castel*, numéro « Histoire et historiographie. L'art du second XX<sup>e</sup> siècle », 5-6, automne 2007, p. 229-246].
31. Huchet, 2008, cité n. 30, p. 49.
32. *Les Magiciens de la terre*, Jean-Hubert Martin éd., (cat. expo., Paris, Centre Georges-Pompidou, 1989), Paris, 1989.
33. Il est très intéressant de consulter le minutieux entretien de Benjamin Buchloh avec Jean-Hubert Martin sur les principes qui ont guidé cette exposition : « Entretien Benjamin H. D. Buchloh et Jean-Hubert Martin », dans *Les Cahiers du MNAM*, 28, été 1989, p. 5-14. Récemment réédité dans Sophie Orlando, Catherine Grenier éd., *Art et mondialisation : décentremets, anthologie de textes de 1950 à nos jours*, Paris, 2013.
34. Huchet, 2008, cité n. 30, p. 64.
35. Amílcar Cabral se réfère à la domination impérialiste. Amílcar Cabral, « O papel da cultura na luta pela independencia », dans *Obras escolhidas de Amílcar Cabral*, Lisbonne, 1, p. 234-235 ; Gerardo Mosquera, « The Marco Pólo syndrome: some problems around art and eurocentrism », dans Zoya Kocur, Simon Leung éd., *Theory in Contemporary Art Since 1985*, Malden (MA), 2005, p. 219.
36. Voir Hal Foster, « O artista como etnógrafo », dans *Arte e Ensaio*, 12/12, 2005, p. 138.
37. Expression employée par Walter D. Mignolo, dans *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges and Border Thinking*, Princeton, 2000. Voir le compte-rendu de Serge Gruzinski de cet ouvrage, publié dans *Annales: histoire, sciences sociales*, 2002, 57/1, p. 234-235, et Walter Mignolo, « Géopolitique de la sensibilité et du savoir. (Dé)colonialité, pensée frontalière et désobéissance épistémologique », dans *Mouvements*, n° 72, décembre 2012, publié en ligne : [www.mouvements.info/Geopolitique-de-la-sensibilite-et.html](http://www.mouvements.info/Geopolitique-de-la-sensibilite-et.html) (consulté le 15 novembre 2013).
38. Voir Gerardo Mosquera, « Notas sobre globalización, arte y diferencia cultural », dans *Zonas Silenciosas*, Amsterdam, 2001.
39. Manuel de Araújo Porto-Alegre, « Résumé de l'histoire de la littérature, des sciences et des arts au Brésil », dans Jean-Baptiste Debret, *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, v. 3, Paris, 1839, p. 84-87 [éd. orig. : *Journal de l'Institut Historique*, 1, 1835] ; Manuel de Araújo Porto-Alegre, « Memória sobre a antiga escola fluminense de pintura », dans *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, 3, 1841, p. 547-557.
40. « [...] dificuldade de forma [...] perpassa boa parte da melhor arte brasileira » (Naves, 1996, cité n. 16, p. 21).
41. À propos des cours de licence en histoire de l'art, voir Carlos Terra éd., *Arquivos da Escola de Belas Artes*, Rio de Janeiro, 2010, p. 41-90.
42. À propos des cours de deuxième cycle en histoire de l'art, voir Almerinda Lopes, « Reflexões sobre a história da arte e o historiador de arte no Brasil », dans *Vis*, Brasília, 2006, p. 33-50.
43. Mário Pedrosa, « A Bienal de cá para lá », dans Otília Arantes éd., *Mário Pedrosa: política das artes*, São Paulo, (1970) 1995, p. 217-284 [éd. orig. : Ferreira Gullar éd., *Arte brasileira, hoje*, Rio de Janeiro, 1973, p. 1-64].
44. Au moins depuis l'exposition *Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942*, réalisé au Museum of Modern Art à New York en 1943.
45. « [...] Da adversidade vivemos » (Hélio Oiticica, « Esquema geral da nova objetividade » [1967], dans Luciano Figueiredo et al. éd., *Hélio Oiticica: aspiro ao grande labirinto*, Rio de Janeiro, 1986, p. 98).
46. « [...] erguer-se como algo específico ainda em formação [...] posição crítica universal permanente e o experimenta » (Hélio Oiticica, « Brasil diarreia » [1970], dans Ronaldo Brito et al., *O Moderno e o contemporâneo*, Rio de Janeiro, 1980, p. 27).
47. « [...] dispersas, perdidas quase, em suas inúmeras notas, vamos encontrar idéias, comentários e indicações acerca das artes plásticas que merecem ser consideradas, no mínimo, provocantes, e, algumas delas, geniais até » (Ronaldo Brito, « Manuel Mousinho, um polemista secreto » [1983], dans Suéli de Lima éd., *Ronaldo Brito: experiência crítica*, São Paulo, 2005, p. 103).
48. Porto-Alegre, 1839, cité. n. 39.
49. Porto-Alegre, 1841, cité. n. 39.
50. Lúcio Costa, *Registro de uma Vivência*, São Paulo, 1995, p. 199.
51. Ville fondée en 1713 dans la région sud-est du Brésil.
52. Costa, cité n. 50, p. 282.