

Les jeunes contemporains

Elsa Flores

Volume 28, Number 113, December 1983, January–February 1984

L'art au Venezuela

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54304ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Flores, E. (1983). Les jeunes contemporains. *Vie des arts*, 28(113), 44–46.

Les jeunes contemporains

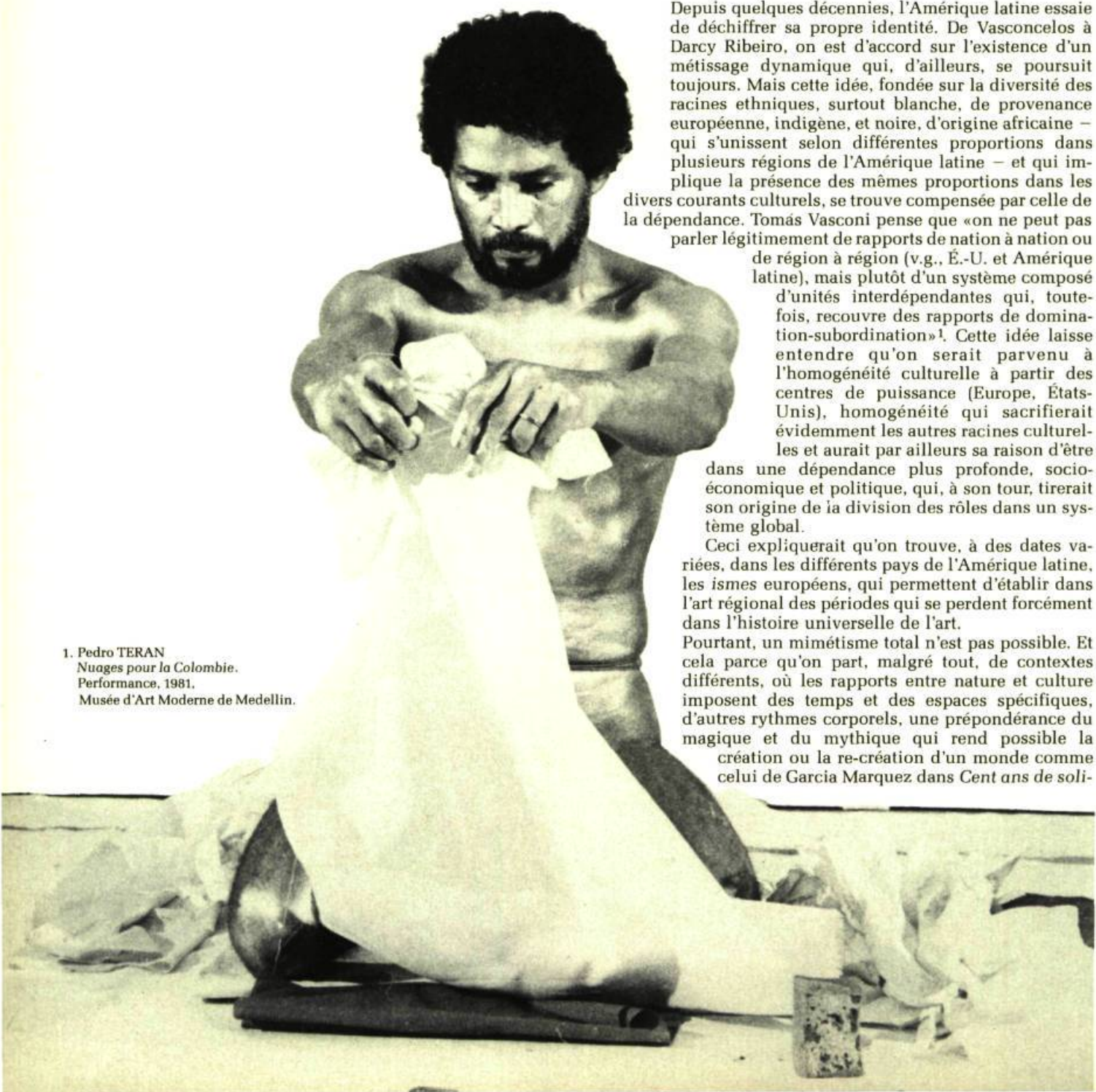
Elsa FLORES

Depuis quelques décennies, l'Amérique latine essaie de déchiffrer sa propre identité. De Vasconcelos à Darcy Ribeiro, on est d'accord sur l'existence d'un métissage dynamique qui, d'ailleurs, se poursuit toujours. Mais cette idée, fondée sur la diversité des racines ethniques, surtout blanche, de provenance européenne, indigène, et noire, d'origine africaine – qui s'unissent selon différentes proportions dans plusieurs régions de l'Amérique latine – et qui implique la présence des mêmes proportions dans les divers courants culturels, se trouve compensée par celle de la dépendance. Tomás Vasconi pense que «on ne peut pas parler légitimement de rapports de nation à nation ou de région à région (v.g., É.-U. et Amérique latine), mais plutôt d'un système composé d'unités interdépendantes qui, toutefois, recouvre des rapports de domination-subordination»¹. Cette idée laisse entendre qu'on serait parvenu à l'homogénéité culturelle à partir des centres de puissance (Europe, États-Unis), homogénéité qui sacrifierait évidemment les autres racines culturelles et aurait par ailleurs sa raison d'être dans une dépendance plus profonde, socio-économique et politique, qui, à son tour, tirerait son origine de la division des rôles dans un système global.

Ceci expliquerait qu'on trouve, à des dates variées, dans les différents pays de l'Amérique latine, les ismes européens, qui permettent d'établir dans l'art régional des périodes qui se perdent forcément dans l'histoire universelle de l'art.

Pourtant, un mimétisme total n'est pas possible. Et cela parce qu'on part, malgré tout, de contextes différents, où les rapports entre nature et culture imposent des temps et des espaces spécifiques, d'autres rythmes corporels, une prépondérance du magique et du mythique qui rend possible la création ou la re-création d'un monde comme celui de García Marquez dans *Cent ans de soli-*

1. Pedro TERAN
Nuages pour la Colombie.
Performance, 1981.
Musée d'Art Moderne de Medellín.



tude, dont le surréalisme devient le réalisme magique dont parlait Alejo Carpentier. Malheureusement, en ce qui concerne la présentation de ce monde et la compréhension de ces contextes, les arts visuels n'ont pas eu, en Amérique latine, la fortune de la littérature.

Au Venezuela, la panorama est sensiblement semblable à celui du reste de l'Amérique latine. On remarque que l'influence exercée par les grands centres européens est ici partiellement remplacée, depuis les années soixante, par celle des États-Unis. Pourtant, la grande diffusion du constructivisme et du cinétisme, surtout après la réussite internationale de Jésus Soto, d'Alejandro Otero et de Carlos Cruz Diez, a différé la production répondant aux nouvelles influences jusqu'aux années soixante-dix et même, quatre-vingts.

Objets, installations, ambiances, modifications de l'espace rural ou urbain, vidéo, performances, etc., qu'ils suivent ou non des lignes convergentes de pensée, ont été réunis par le critique Juan Acha sous la même dénomination d'«art du non-objet», souvent remplacée au Venezuela, par celle, encore plus ambiguë, de «non conventionnel». Dadaïsme, surréalisme, art conceptuel, art-procès, art écologique, art corporel, art pauvre, et autres, suscités par Marcel Duchamp, René Magritte, Joseph Kosuth, Sol Lewitt, Ad Reinhardt, Donald Judd, Michael Heizer, Joseph Beuys, Gilbert and George, McLuhan, Gregory Battcock, Wittgenstein, Marcuse, et beaucoup d'autres, subsistent l'influence soulevée par les recherches sémiologiques, écologiques et, même, anthropologiques. La prépondérance des artistes et des théoriciens américains au Venezuela montre bien qu'à l'âge du pétrole, ce pays a eu des communications plus fluides avec le Nord que les autres états de l'Amérique latine.

Si les arts traditionnels subsistent, on remarque souvent chez eux un rajeunissement. Le remarquable épanouissement du dessin nouveau au Venezuela est fréquemment uni à des raisons idéologiques ou à un fort besoin de découvrir sa propre identité à partir d'un point de vue critique (Edgar Sánchez, Alirio Palacios, Freddy Pereira, Angel Peña, Antonio Lazo, Felipe Herrera, Roberto González, Rafael Campos, Iván Estrada,...) ou tout simplement descriptif (Marisabela Erminy, Henry Bermúdez, Edwin Villasmil, Corina Briceno,...), même si cela implique toujours une interprétation. On trouve chez Pancho Quilici une vision cosmique qui unit, dans une ambiance de science-fiction, des espaces et des temps différents à partir de formes organiques qui présentent des analogies ou des contrastes.

En peinture et d'une façon analogue, Julio Pacheco Rivas a soumis ses perspectives au surréalisme naïf d'Emério Dario Lunar mais, surtout, à la pensée structuraliste. José Antonio Quinteros et Rolando Dorrego mettent au point, dans leurs tableaux, la substance esthétique du dessin publicitaire. Ana Maria Mazzei soumet sa peinture sur bois à un jeu savant d'intersémiologie. Adrián Pujols donne une dimension cinématographique à un seul objet industriel, agrandi et symbolique. Azalea Quiñones insère des portraits et des autoportraits dans des scènes religieuses qui conservent un léger accent colonial. Et, ainsi de suite.

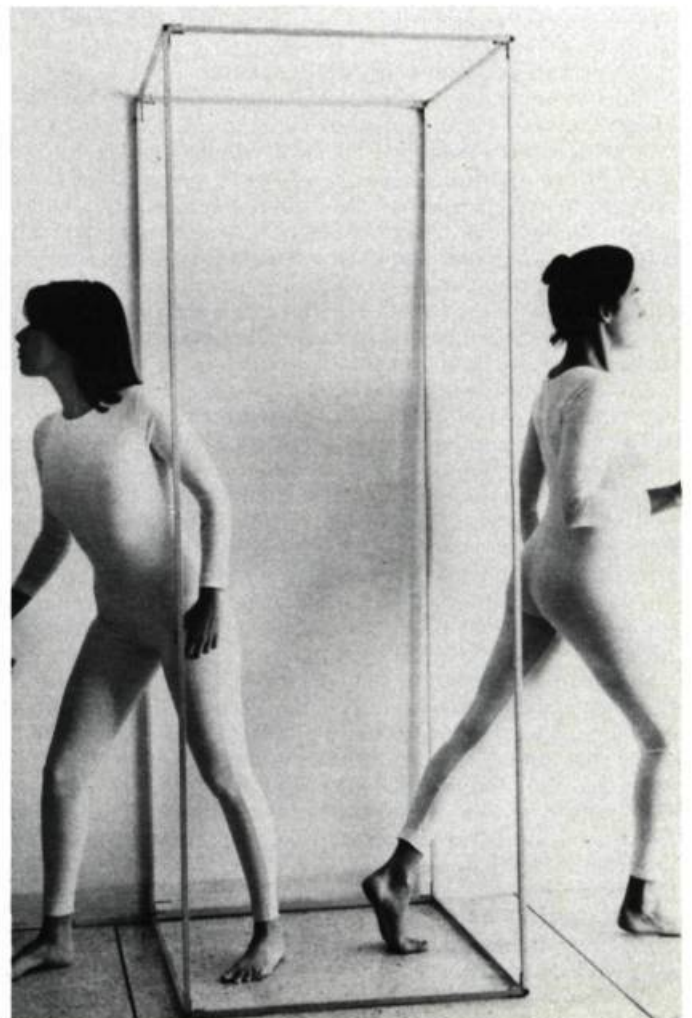
Mais l'art jeune est plutôt ailleurs. Une création d'objets fabuleuse qui, avec un fort sens mythique et religieux, rassemble des animaux embaumés ou disséqués (colombes, scorpions, grands serpents sylvestres), produits de l'artisanat indigène, masques humains, déchets industriels, etc., unis par des traits de couleurs agressives, ou bien enveloppés dans la résine des terres et des racines du lointain Orinoco, avec, comme complément, des scolopendres en argent et des graphismes; tout cela donne une personnalité remarquable à Miguel Von Dangel, qui a reçu et même dépassé l'enseignement de son maître, Mario Abreu. Partant de l'objet populaire, magique et religieux (images, bougies d'autel, monnaies, symboles de la société de consommation), Carlos Zerpa a porté son attention sur des poinçons, des revolvers, qui

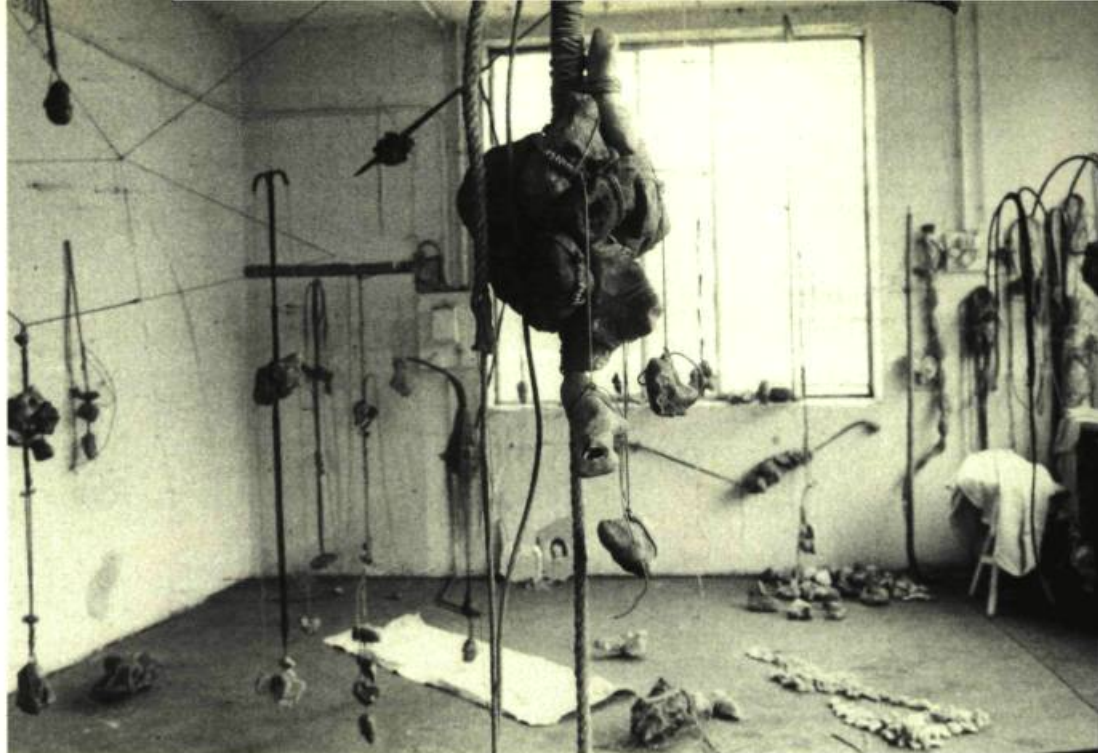


2. Alfred WENEMOSER, Ida PINGALA II
Performance, 1981, à la XVI^e Biennale de São Paulo, Brésil.

connotent violence, agressivité, et qui, au point de vue d'une psychologie individuelle, dénotent une thématique sadomasochiste (par exemple, l'aile faite avec des couteaux qu'il a exposée à la dernière Biennale de Caracas). Rolando Peña qui, le premier, a arrangé des installations magiques, construit des derricks en bois, qu'il détruit ensuite par le feu, et appelle «excréments du diable» des tonneaux de pétrole qu'il peint en or. Dans les boîtes de Gabriel Morera, on trouve un ensemble très raffiné d'éléments symboliques (religieux, cabalistiques) et des débris d'objets-fétiches (chaussures féminines, visages

3. YENI et NAN
Performance.





4. Milton BECERRA
Installation.

mélancoliques, morceaux de bois de grève, miroirs). Boris Ramirez expose des mannequins de femmes de la Belle Époque portant de longs vêtements et le visage caché par des chapeaux qui se transforment (réellement) en ailes d'oiseaux, mais dont les corps restent emprisonnés ou attachés. Angel Vivas Arias rajeunit la conception d'objets trouvés et présente des objets où il est intervenu (formes pour chapeaux et embouchoirs de chaussures peints), ainsi que des livres scellés et clos, des valises et des malles remplies de robes, de souliers d'enfant, d'utilités de la vie quotidienne, etc., qui masquent le passé et la mort.

Le souci écologique apparaît dans les travaux de Luis Villamizar mêlé à des idées scientifiques: celle du *manifold* (multiplicité de variables dans un contexte unique), de l'*orientabilité*, de la *consistance du système*, de l'*ambiguïté des propositions spatiales*. Avec des pierres, des bambous, des plumes, des polymères, il fait voir que l'espace est un jeu de construction et que chaque élément peut être considéré à la fois comme une micro ou une macrostructure. Milton Becerra établit des groupements de pierres mises en valeur par des cires naturelles et soumises à des forces de tension complexes qui engendrent pourtant des espaces intimes, des grottes, et nous retournent à la sensibilité origininaire de l'inconscient collectif. Ce travail trouve son complément harmonieux dans celui de Jorge Pizzani, qui crée de hauts rideaux où la peinture gestuelle se rajeunit par des allusions à la *génése* initiale et aux signes rupestres. Pedro Terán associe l'écologie et l'ethnologie: ses ambitions se tournent vers le mythe du *Dorado* qui lui permet de lier des compositions formées de pierres, de branches, de terres, d'un baume quelconque de sorcier, etc., avec de l'or, assemblages où la relation avec le mythe est plus esthétique que critique. Roberto Obregon envisage la dialectique nature-culture au moyen des pétales disséqués et répétés selon des codes culturels.

Une recherche strictement conceptuelle apparaît dans les nombreux arrangements de Claudio Perna, l'aîné du groupe qui, depuis longtemps, incorpore une réflexion conceptuelle dans des photographies (*Photographie anonyme du Venezuela*), des diapositives, de la peinture éducative, la recherche géographique (géographe lui-même, il a présenté son livre sur Caracas comme étant une œuvre d'art), et reporte toujours l'intérêt sur la conception ou le procédé, et non sur l'œuvre en tant que résultat. Héctor Fuenmayor ne renonce ni au physicalisme ni aux connotations de l'œuvre, mais il produit, généralement, des tensions entre un registre perceptif en même temps que linguistique qui s'insère dans une espèce de *conceptualisme de calembour*. Eugenio Espinoza applique,

d'une façon plus ou moins systématique, le carré à des matériaux fragiles (le carton) ou, de préférence, ordinaires (formica, métaux communs).

Mais il faut consacrer quelques mots aux formes du langage d'action au Venezuela. Diego Barboza qui, à Londres, avait couvert des jeunes femmes avec des filets colorés, dessina, à son retour à Caracas, *La Boîte du Cachicamo*, où le symbole de l'animal, fait en tissu rouge, servait de prétexte à une fête collective, communale, ayant des racines à la fois coloniales et indigènes. Antonieta Sosa a envisagé des sujets plutôt existentiels qui ont reçu des appuis de la critique (comme la cassure des cristaux dans *Et pourquoi pas?*). Alfred Wenemoser inclut dans ses performances des recherches éthiques et psycho-analytiques qui placent les spectateurs-participants en face du problème du choix et de ses conséquences. Pedro Terán fait le tour du problème du chaman et de l'homme du *Dorado*, en embrassant d'une façon progressive le contexte de l'homme latino-américain. Yeni et Nan travaillent sur des cycles, suivant les éléments naturels (l'eau, la terre), élaborent des performances qui comprennent aussi les rapports du Moi et du Toi, les problèmes de l'identité et de ses frontières,... Carlos Zerpa, maître de la métaphore gestuelle, de l'action, qui, tout en s'appuyant sur des objets précis, mène la violence et l'agressivité jusqu'à un sommet indépassable, s'est occupé de l'espace individuel et du social, de la religion et de la patrie. Marco Antonio Etedgui, qui est mort à vingt-deux ans, a présenté des séries d'actions ou d'événements où le corps était en lui-même une fin ou bien un *champ de messages*, atteignant parfois dans l'audace à l'égard des tabous sociaux, familiaux et, surtout, sexuels, des niveaux jamais dépassés dans l'histoire de l'art vénézuélien. Jean Loyola, de son côté, a peint des *chatarras* aux couleurs nationales, dans une action de participation au fort accent critique. Diego Riquez, plutôt connu comme cinéaste, prend comme point de départ de grandes figures historiques ou des symboles liés à l'identité nationale. Carlos Castillo hisse le drapeau vénézuélien disposé dans un moniteur et unit, comme d'habitude, la réflexion au calembour. Le Groupe Peligro (Danger), interdisciplinaire, s'attaque, avec des soucis écologiques, au problème urbain.

Il est évident que le jeune artiste vénézuélien essaie, au moyen de ces formes, de ces attitudes, de ces gestes et de ces espaces, d'intégrer d'une façon cohérente l'homme régional dans l'universel, lorsqu'il engage un pari sur la modernité, tout en restant fidèle à sa propre identité.