

#16

ARTchITECTURES
CHRONIQUES - MARC VAYE

ArTchITECTURES
AVRIL - MAI 2025 #16

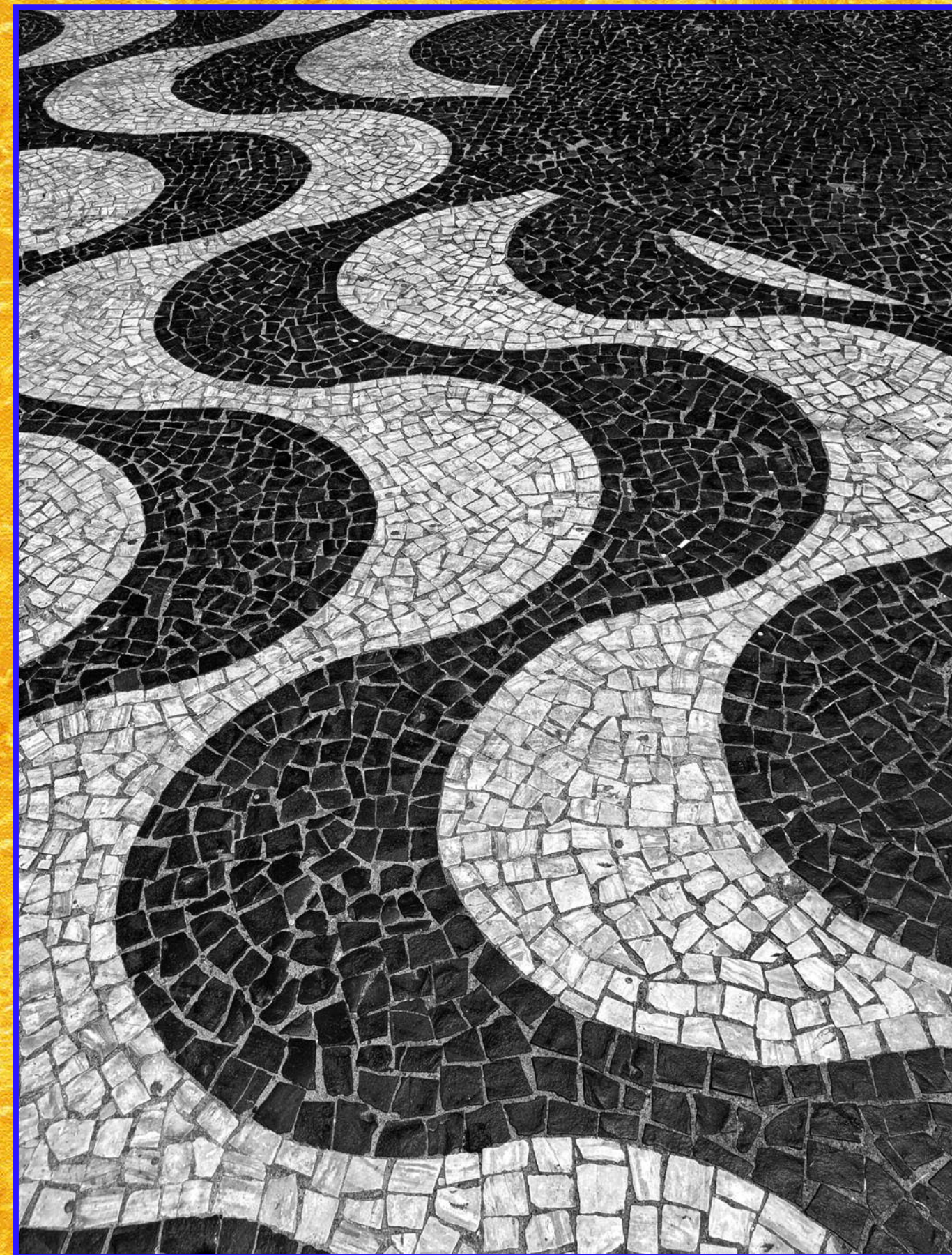
FUSION TROPICALE 3

FRANS KRAJCBERG

PIERRE RESTANY

ROBERTO BURLE MARX

CHRONIQUES - MARC VAYE



AVENIDA ATLÂNTICA / COPACABANA

Editorial

AMAZONAS. CERTAINS DESTINS SONT HABITÉS PAR LE TRAGIQUE. C'EST LE CAS DE L'INGÉNIEUR FRANS KRAJCBERG QUI A PERDU TOUTE SA FAMILLE DANS LES CAMPS DE LA MORT. RESTERA L'EXIL POUR CONJURER. CE SERA LE BRÉSIL OÙ FACE À LA FORÊT TROPICALE QUI BRÛLE, ENCORE LE FEU, IL DEVIENT SCULPTEUR DE BOIS-BRÛLÉ ET JURE DE CONFONDRE TRAVAIL ARTISTIQUE ET COMBAT ÉCOLOGIQUE. L'AMAZONE EST SON TERRITOIRE RÉEL ET SYMBOLIQUE. COMME POUR LE CINÉASTE GAUBER ROCHA OU LE PHOTOGRAPHE SEBASTIAO SALGADO, LA NATURE EST LEURS ATELIERS.

KRAJCBERG INVITE L'AUTEUR DU MANIFESTE DU NOUVEAU RÉALISME PIERRE RESTANY POUR UNE NAVIGATION FLUVIALE SUR LE RIO NEGRO. L'HOMME DE LA NATURE URBAINE, INDUSTRIELLE ET MÉDIATIQUE PARLE DE *choc amazonique* ET RÉDIGE LE MANIFESTE DU NATURALISME INTÉGRAL.

ROBERTO BURLE MARX ORGANISE DES EXPÉDITIONS AMAZONIENNES POUR COLLECTER DES PLANTES QU'IL ACCLIMATE DANS SON SITIO PRÈS DE RIO. NOUS LUI DEVONS AUSSI UNE PEINTURE DE QUATRE KILOMÈTRES : L'AVENIDA ATLÂNTICA.

MARC VAYE

Textes, photographies, maquette

© Marc Vaye 2025

Autres crédits

Pages 6/27 © Frans Krajcberg

Pages 11 © Glauber Rocha

Pages 14/27 © Pierre Restany

Manifeste du Naturalisme Intégral

Pages 28/29 © Sebastião Salgado

Pages 30/61 © Roberto Burle Marx

Pages 30/35 - Objet peinture Objet paysage

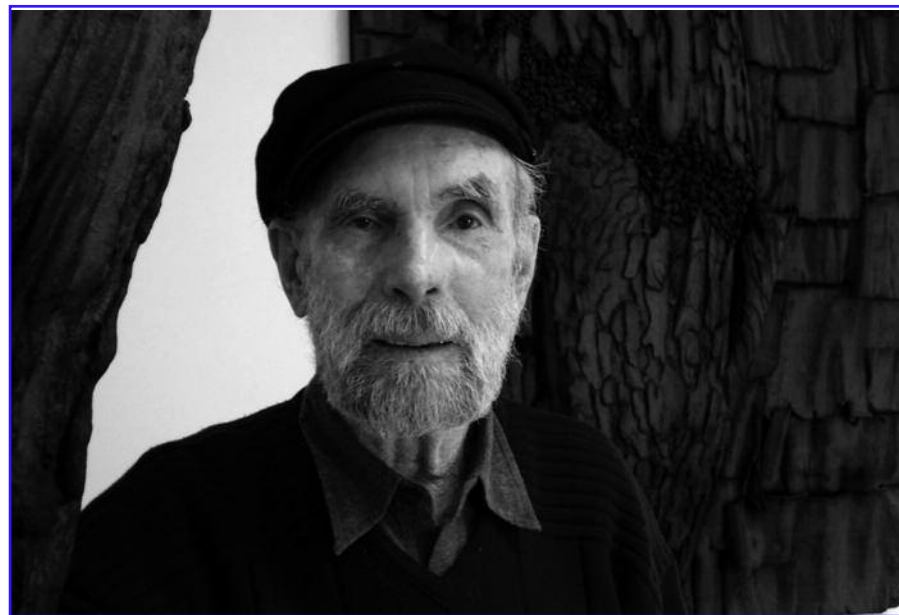
Page 36/45 - Sitio / Barra de Guaratiba

Page 46/61 - Avenida Atlântica

Tout a été entrepris pour identifier les auteurs des documents qui figurent dans cette édition numérique universitaire.

FRANS KRAJCBERG

LES FEUX CONTINUENT. JE SUIS UN HOMME BRÛLÉ.



La vie et l'œuvre de Frans Krajcberg sont traversées par la violence de la seconde guerre mondiale, la perte de toute sa famille, juive et communiste, dans la Shoah et l'exil au Brésil où il trouvera une forme de rédemption à travers un combat artistique et écologique contre les destructeurs de la nature.

Une vie d'errance

Né le 12 avril 1921 à Kozienice en Pologne, il décède le 15 novembre 2017 à Rio de Janeiro.

Durant la seconde guerre mondiale, Frans esquisse des études d'art et d'ingénierie hydraulique à l'université de Leningrad puis intègre comme officier l'armée polonaise qui appuie l'Armée Rouge dans son avancée vers Varsovie puis Berlin.

Décoré et traumatisé, il poursuit son avancée vers l'ouest. Court séjour à l'Ecole des Beaux-Arts de Stuttgart où il est initié à l'histoire de l'art moderne par un ancien professeur du Bauhaus, **Willi Baumeister** qui lui remet une lettre de recommandation pour le Paris de Montparnasse où il est accueilli par Nadia et Fernand Léger.

Encouragé par Marc Chagall, il décide en 1948 de partir pour le **Brésil**. Sans ressources, il navigue entre Rio et Sao Paulo où il est embauché au Musée d'Art Moderne comme manutentionnaire et dirige en 1951 l'accrochage de la première Biennale de Sao Paulo qui consacre Max Bill et le Concrétisme Brésilien. Krajcberg expose sans succès sa peinture abstraite.

C'est à Porto Alegre où il est employé à la protection des forêts qu'il est véritablement confronté à la force de la nature brésilienne. Lassé de voir les forêts du Parana partir en fumée, il décide que **son travail artistique et le combat écologique ne feront plus qu'un**.

Il s'isole dans la forêt pour peindre et fabriquer des objets artisanaux. Sa maison et tous ses travaux sont détruits par le feu. Encore le feu. En 1957 il reçoit le **Prix de Meilleur peintre brésilien** à la Biennale de Sao Paulo qui par ailleurs consacre Jackson Pollock. Frans Krajcberg acquiert la nationalité brésilienne. Devenu célèbre, il vend ses œuvres et s'initie à la sculpture. Il vivra désormais entre Paris et le Brésil.

Ombres portées



Boules de palétuviers, bois contreplaqué, pigments naturels, 1972.

Tableau Assemblage



Quartz du Minas Gerais, colle, pigments naturels sur panneau de bois.

Photographie d'incendie / Amazonie.



Empreinte



Rocher sur papier japonais et pigments naturels sur panneau de bois. Ibiza, 1961.

Matière

En 1958, **intoxiqué par la peinture**, il cesse de peindre.

La peinture cède la place à la **matière** : terres, roches, pierres, bois, autres végétaux. Inter-pénétration de la peinture et de la sculpture. Le peintre abstrait est devenu peintre-sculpteur. En parallèle et par nécessité pour pouvoir à la fois témoigner et mener ses recherches, il esquisse une activité de **photographe de la nature**.

Les *Ombres portées* (1967) utilisent des éléments végétaux (boule de palétuvier, racine, branche, graine, ...) soumis à un éclairage direct. Le contour des ombres projetées sont dessinées au trait. Les découpes sont montées sur contreplaqué et assemblées avec le modèle, puis peint d'une même couleur.

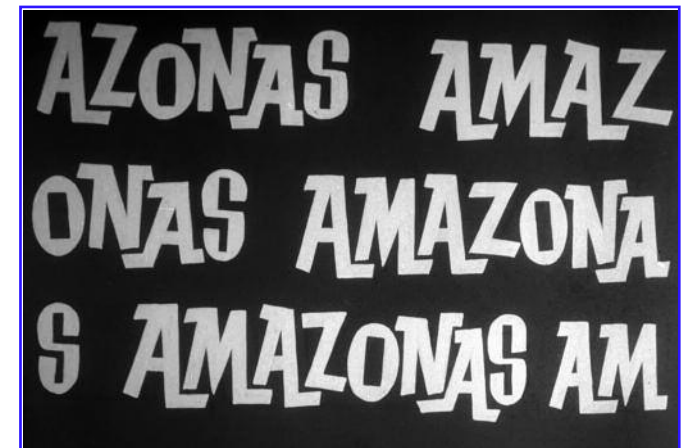
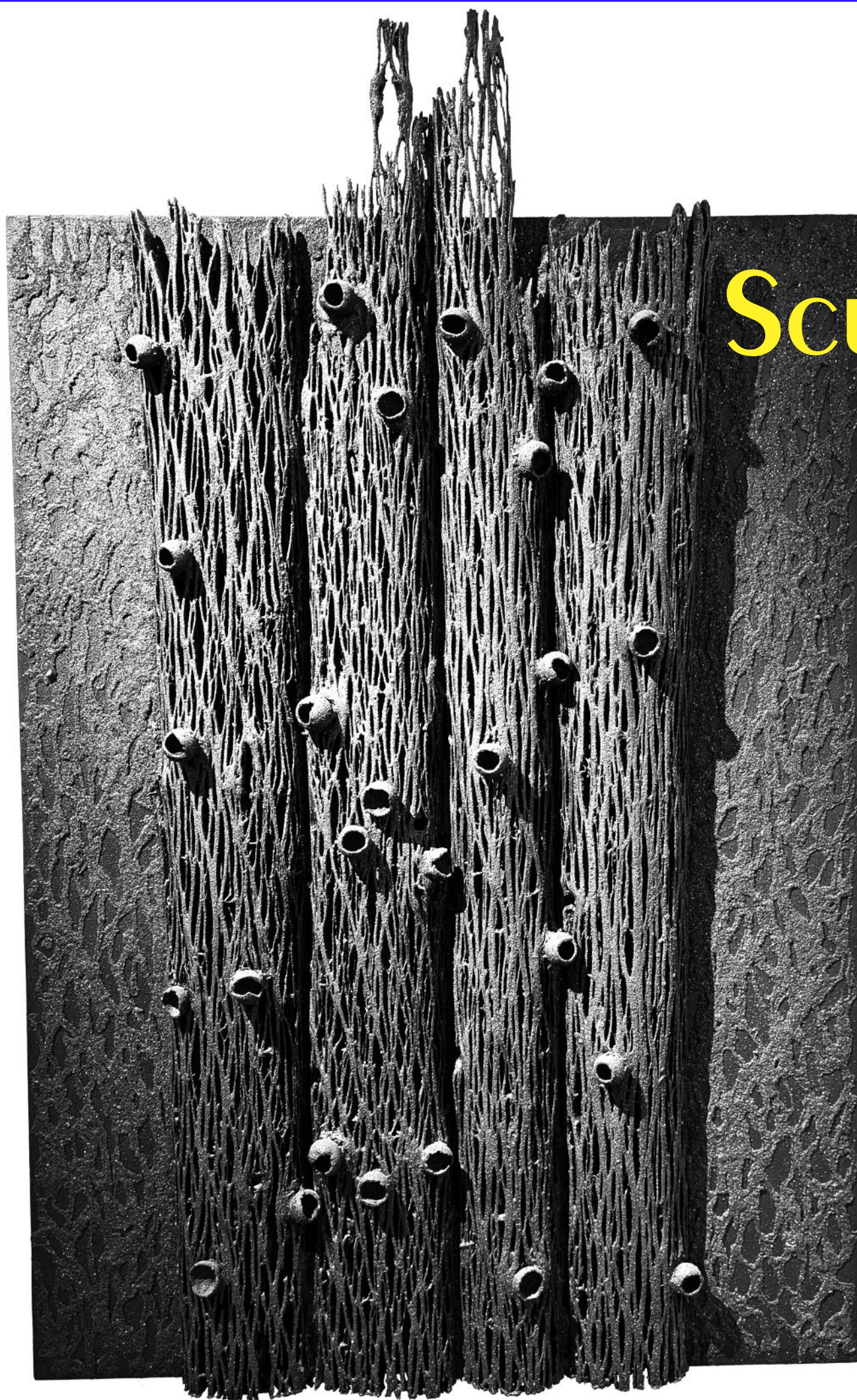
Les *Tableaux assemblages* utilisent des matières brutes (pierres, lianes, coraux, feuilles, fleurs, bois, terre, ...) mises en scène par des techniques variées, de l'assemblage au collage, réhaussées de couleurs chaudes grâce à des pigments naturels, puis montées sur panneaux de bois.

Les *Empreintes* explorent diverses techniques : collages, xylogravures sur papier japonais, estampages sur papier, sable, terre, roches, fragments naturels, feuilles, fleurs...

A Montparnasse, dans un contexte de polémiques sur l'Abstraction, il prend ardemment part au débat, s'intéresse à l'Op Art et au cinétisme, côtoie Klein, Dubuffet, Braque, Restany, l'auteur du Manifeste du Nouveau Réalisme qui écrit à son propos **la nature est son atelier**.

Son activité préfigure ce qui deviendra l'**Arte Povera** et le **Land Art**. Les voyages se multiplient - Amazonie, Pantanal du Mato Grosso - et le confrontent aux ravages de la déforestation. Ses tableaux de terres et de pierres sont consacrés à la Biennale de Venise de 1964.

SCULPTURES Ready-made



Affiche et séquence Transamazonienne du film *Amazonas* de Glauber Rocha, 1965.

< Tableau assemblage / Bois, écorces d'Amazonie, colle, pigments naturels.

Amazonie

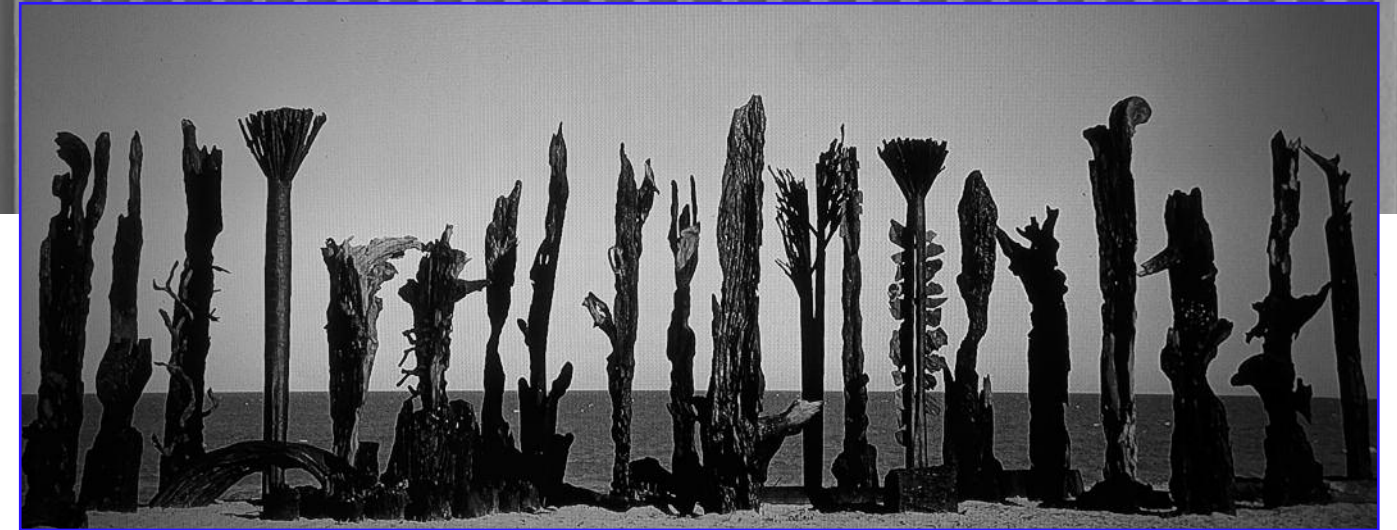
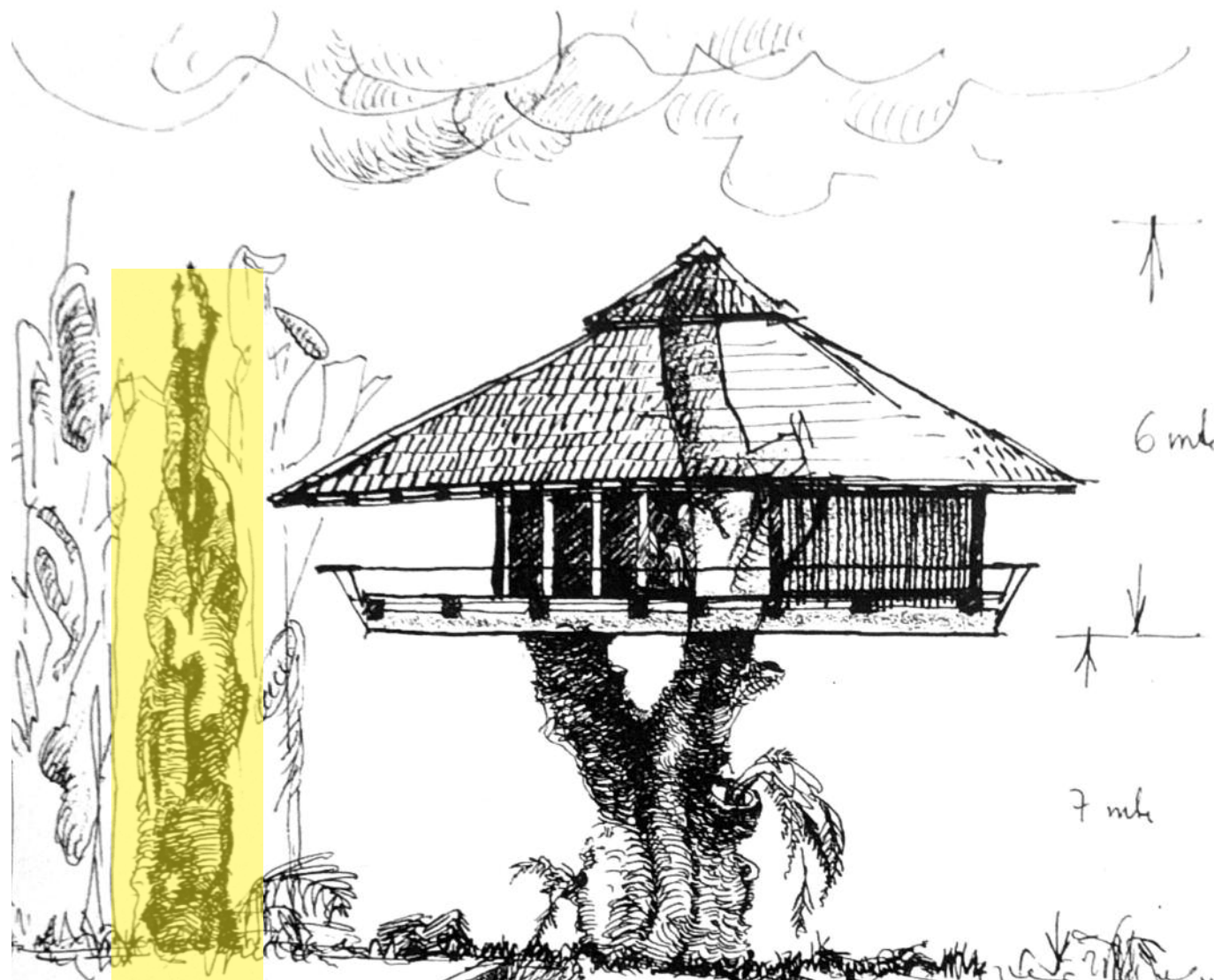
La forêt amazonienne devient sa source d'inspiration et sa ressource matérielle. Les bois rescapés des incendies deviennent sculptures *Ready-made*. Troncs d'arbres dévorés par le feu, écorces calcinées, faisceaux de lianes carbonisées sont les témoins de la souffrance du bois sous les flammes. Ces restes sont transformés, traités puis rebrûlés, enduits et maquillés de noir rehaussé de pigments rouges.

Depuis les années 60, l'Amazonie, **la planète inconnue**, devient un **marqueur de l'identité brésilienne**. Menacée par les assauts du développement économique, elle cristallise les interrogations d'un Brésil en devenir à l'heure de la création de la nouvelle capitale **Brasilia** et du tracé de la **route Transamazonienne**.

Le cinéaste Glauber Rocha, figure du *Cinema Novo*, consacre en 1965 un court métrage qui résonne comme un cri d'alerte, de colère et d'espoir, dédié à **l'immensité fragile du continent vert** et aux sévices infligés aux peuples autochtones.

Le photographe Sebastião Salgado multipliera ses reportages en Amazonie et nommera son agence photographique *Amazonas Images*.

MAISON-ARBRE & TOTEM



Révoltes / Totems. Forêt de bâtons totems.
Assemblages de bois brûlé récupéré sur les lieux des incendies.

< Croquis de la Maison-Arbre et totem *Mémoire à la destruction*.

Nova Viçosa / Bahia

En 1966, à l'invitation de l'architecte designer José Zanine Caldas, il découvre Nova Viçosa, un port de pêche au sud de Bahia, une région où subsiste la **forêt primaire**, la *Mata Atlântica*. Séduit par le lieu et avec l'aide de l'architecte, il dessine et construit (1972-74) sa maison-atelier dans un arbre et l'accompagne d'une sculpture totémique (en jaune ci-contre) intitulée *Mémoire à la destruction*. Assemblage de deux troncs d'arbres, vidés de leur substance, asséchés et brûlés.

Face à l'océan, il photographie ses sculptures sur le sable pour capter ombres et lumières. Ce sont les **bois polis** (arbres creux, racines de palétuviers, graines géantes, lianes) et à partir de 1985 **les bois brûlés**, assemblages de bois morts, qui deviennent **forêts de bâtons totems**.

Des nouvelles séries d'**empreintes sur sable**, moulages dans le plâtre réalisés directement sur la plage à marée basse qui sont transportés sur papier japonais et rehaussés de pigments naturels.

Suivent de multiples déclinaisons de différentes techniques et matériaux : **empreintes végétales polychromes**, **tressages monumentaux de vannerie**, ...

Choc Amazonique

L'AMAZONIE doit ÊTRE EXALTÉE
COMME UNE HYGIÈNE DE LA
PERCEPTION, UNE CHLOROPHILE
SENTIMENTALE, UN OXYGÈNE
MENTAL ...

PIERRE RESTANY



Frans Krajcberg et Pierre Restany
sur le pont du *Robson Reis*.

Frans Krajcberg et son ami, le peintre Sepp Baendereck, dont les toiles traitent uniquement de l'Amazonie, réalisent une série d'expéditions amazoniennes. Ils rêvent de faire venir le critique Pierre Restany pour naviguer sur un des affluents majeurs de l'Amazone, le **Rio Negro**, pour le confronter à la forêt amazonienne.

Le voyage, qui se déroule du 14 juillet au 15 août 1978, rassemble Krajcberg, Baendereck, Restany et le cinéaste André Balluch. Une odyssée qui prend résolument l'allure d'une quête initiatique dans le temps long de la navigation fluviale.

Le lundi 17 juillet à 15h30, le *Robson Reis*, un bateau rustique à deux ponts, appareille pour un périple d'un mois. Passé une difficile période d'adaptation dans le monde des insectes qui le dévorent, de changements brutaux de température qui l'épuisent, Pierre Restany définit l'expérience comme le *choc amazonique*.

Le critique, plutôt familier de la nature moderne, est ébranlé. Encouragé par Frans, il renonce à se raser et s'apparente chaque jour davantage à un gourou des forêts. Mais Restany s'adapte, observe, écrit, dessine et rédige quotidiennement un journal. Le **journal du Rio Negro**.

L'homme de la nature urbaine, industrielle et médiatique, l'auteur du Premier Manifeste du Nouveau Réalisme publié le 27 octobre 1960 et signé par Arman, Dufrêne, Hains, Klein, Raysse, Spoerri, Tinguely, Villeglé bientôt rejoints par César, Niki de Saint Phalle et Christo, se lève le **jeudi 3 août 1978** et déclare : **J'ai écrit un manifeste**,

L'expérience amazonienne accouche du **Manifeste du Naturalisme Intégral**. Une révolution théorique où Restany déclare que la question de la nature occupera désormais le cœur des enjeux artistiques. La version complète intègre une mise en perspective du Manifeste du Naturalisme Intégral avec des mouvements artistiques du XX^e siècle. Duchamp, Mondrian, Nouveau Réalisme, Pop Art.

MANIFESTE du NATURALISME INTÉGRAL



Composition, Ibiza, 1965.
Minéraux et pigments naturels sur panneau de bois.

L'Amazone constitue aujourd'hui sur notre planète l'ultime réservoir, refuge de la nature intégrale.

Quel type d'art, c'est-à-dire quel système de langage peut susciter l'ambiance (dans laquelle nous vivons), exceptionnelle à tous points de vue, exorbitante par rapport au sens commun ? Un naturalisme de type essentialiste et fondamental, qui s'oppose au réalisme et à la continuité de la tradition réaliste, de l'esprit réaliste au-delà de la succession des styles et des formes.

L'esprit du réalisme dans toute l'histoire de l'art n'est pas l'esprit du constat, le témoignage de la disponibilité affective. L'esprit du réalisme est d'ordre métaphorique. Le réalisme est la métaphore du pouvoir. Pouvoir religieux, pouvoir de l'argent à l'époque de la Renaissance, pouvoir politique par la suite, réalisme bourgeois, réalisme socialiste, pouvoir de la société de consommation avec le Pop art.

Le naturalisme n'est pas métaphorique. Il ne traduit aucune volonté de puissance mais bien un autre état de la sensibilité, une ouverture majeure de la conscience. La tendance à l'objectivité du constat traduit une discipline de la perception, une pleine disponibilité au message direct et spontané des données immédiates de la conscience. Du journalisme, mais transféré dans le domaine de la sensibilité pure : l'information sensible sur la nature.

Pratiquer cette disponibilité par rapport au donné naturel, c'est admettre la modestie de la perception humaine et ses limites, par rapport à un tout qui est une fin en soi.

Cette discipline dans la conscience de ses propres limites est la qualité première du bon reporter. C'est ainsi qu'il peut transmettre ce qu'il voit en *dé-naturant* le moins possible les faits. Ce n'est pas par hasard que Sepp a intitulé sa dernière exposition de peinture *Novas Noticias* du Brésil. L'idée de la *nouvelle* comme une synthèse de l'observation, de ses données objectives et de ses répercussions sensibles.

Le naturalisme ainsi conçu implique non seulement la plus grande discipline de la perception, mais aussi la plus grande ouverture humaine. En fin de compte la nature est et nous dépasse dans la perception de sa propre durée. Mais dans l'espace-temps de la vie d'un homme, la nature est la mesure de sa conscience et de sa sensibilité. Nous savons que la formation physique de l'Amazone et sa déformation obéissent à une courbe évolutive sans aucun rapport

CONSCIENCE PLANÉTAIRE

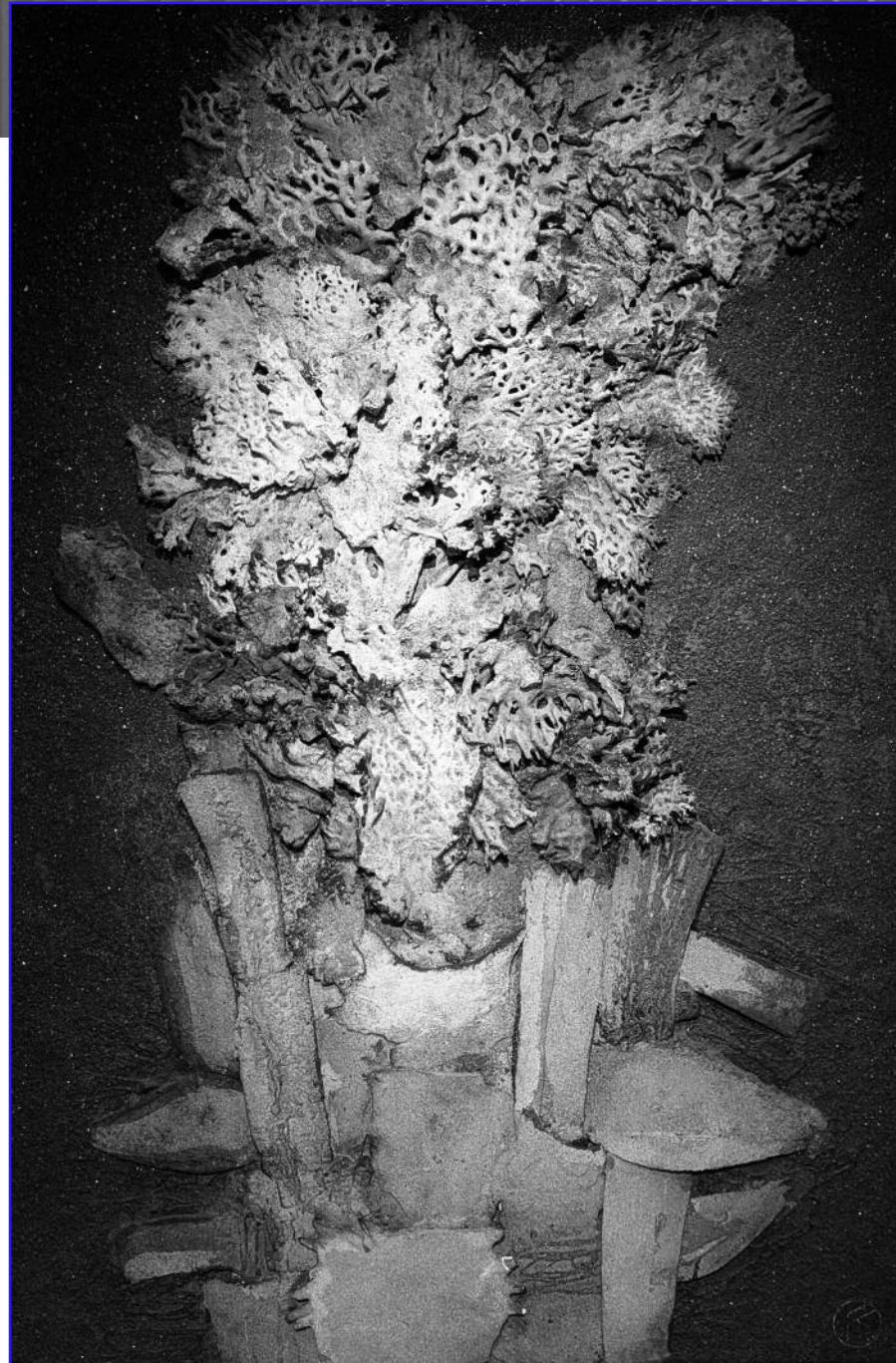


Tableau-Assemblage / Coraux, écaille de tortue, pigments naturels, minéraux sur panneau de bois.

dimensionnel avec notre cycle vital. Mais dans l'intérieur de notre cycle, nous voyons les menaces qui pèsent sur la forêt, le destin annihilateur de ses habitants aborigènes, les offenses à la dignité de la nature, qui sont autant de manquements à la dignité humaine.

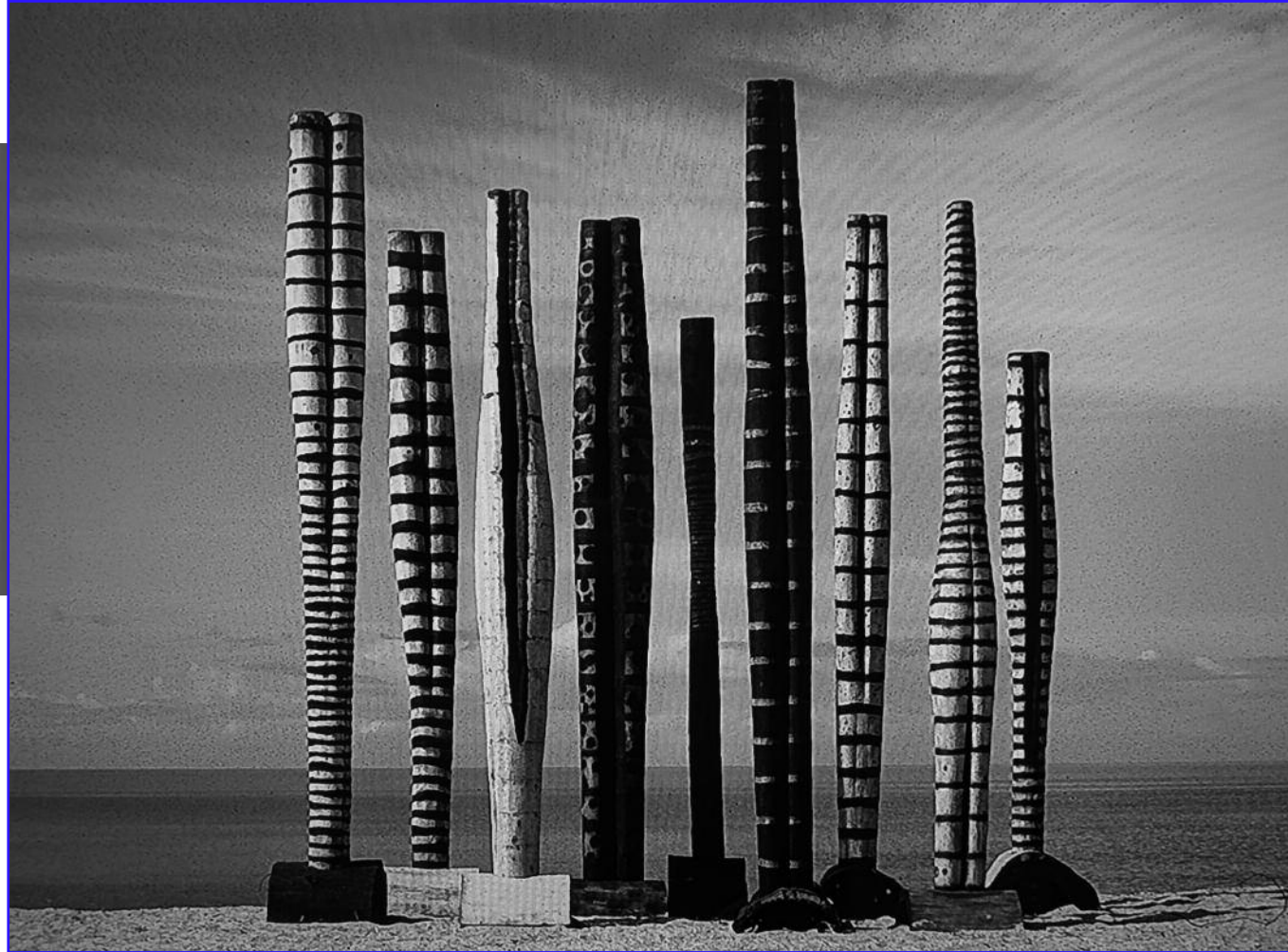
Ce naturalisme est allergique à toute forme de pouvoir ou de métaphore du pouvoir. Le seul pouvoir qu'il reconnaît n'est pas celui, abusif, de la société, mais celui, purificateur et cathartique, de l'imagination au service de la sensibilité.

Ce naturalisme est d'ordre individuel : l'option naturaliste opposée à l'option réaliste est le fruit d'un choix qui engage la totalité de la conscience individuelle. Cette option n'est pas seulement critique, elle ne se limite pas à exprimer la crainte de l'homme devant le danger que fait courir à la nature l'excès de civilisation industrielle et urbaine. Elle traduit l'avènement d'un stade global de la perception, le passage individuel à la conscience planétaire.

Nous vivons une époque de double bilan. A la fin du siècle s'ajoute la fin du millénaire, avec tous les transferts de tabous et de paranoïa collective que cette récurrence temporelle implique, à commencer par le transfert de la peur de l'an 1000 sur la peur de l'an 2000, l'atome à la place de la peste.

Nous vivons ainsi une époque de bilan. Bilan de notre passé ouvert sur notre futur. Notre Premier Millénaire doit annoncer le Second. Notre civilisation judéo-chrétienne doit préparer sa Seconde Renaissance. Le retour à l'idéalisme en plein XX^e siècle super matérialiste, le regain d'intérêt pour l'histoire des religions et la tradition de l'occultisme, la recherche de plus en plus pressante de nouvelles iconographies symbolistes : tous ces symptômes sont la conséquence d'un processus de dématérialisation de l'objet d'art, initié en 1966 et qui est le phénomène majeur de l'histoire de l'art contemporain en Occident.

Après des siècles de *tyrannie de l'objet* et sa culminance dans l'apothéose de l'aventure de l'objet comme langage synthétique de la société de consommation, l'art doute de sa justification matérielle, il se dématérialise, il se conceptualise. Les démarches *conceptuelles* de l'art contemporain n'ont de sens que si elles sont examinées à travers cette optique autocritique. L'art s'est lui-même mis en position critique. Il s'interroge sur son immanence, sa nécessité, sa fonction.



Révoltes / Totems - Assemblages de bois-brûlé et de lianes récupérés sur les lieux des incendies.

En 1913, avec Marcel Duchamp, l'art bascule dans la morale, l'esthétique dans l'éthique. Un objet industriel de série est baptisé sculpture par son inventeur, c'est-à-dire par l'artiste qui le déclare tel et le présente en tant que tel. Pourquoi ce pouvoir, de confier une telle investiture à un objet standard, élément anonyme de la production de masse. Au nom de quoi peut-on assurer ce baptême artistique de l'objet, si ce n'est au nom de la responsabilité fondamentale de l'artiste, au niveau de la sensibilité globale.

C'est en assurant le destin moral de l'artiste que le créateur justifie sa création et les pouvoirs qui lui sont liés. C'est parce que Marcel Duchamp a assumé sa vocation d'artiste qu'il a pu en même temps déclencher la révolution du regard qu'il a jeté sur le monde. Le monde de Duchamp est celui de l'apogée de la Première Révolution industrielle, celui de la ville, de la rue, de l'usine et de la production en série, de la publicité et des mass media.

Après les *Ready-made* de Duchamp, il a fallu attendre quarante ans pour que son message soit repris, au niveau de la sensibilité globale. Les Nouveaux Réalistes assument l'aventure de l'objet au nom d'une conscience généraliste de la nature moderne : la ville, la rue, l'usine, la publicité conçues comme les éléments constitutifs d'un tout autonome, d'une donnée immédiate de conscience, la nature moderne.

Les Nouveaux Réalistes ont appliqué à cette nature moderne les concepts et les méthodes du Naturalisme Intégral : discipline de la sensibilité dans la révolution du regard, disponibilité à la vision autre, respect de la nature en tant que structure harmonique et catalyseur de la perception. C'est parce qu'ils se sont comportés en naturalistes intégraux vis-à-vis du monde

de la société de consommation que les Nouveaux Réalistes ont tenu d'emblée au niveau de leurs différents langages objectifs des positions véhémentes, fondamentales et générales. Yves Klein s'approprie l'énergie cosmique en libre circulation dans l'espace à travers la *Monochromie* et le *Vide*, les zones de sensibilité immatérielle. C'est faire œuvre de parfait intégriste naturaliste. Le moteur du langage est la communication, la communication est énergie. Celui qui est maître de l'énergie est maître du langage, c'est la loi fondamentale de la nature.

César, après une brillante carrière de *souderie*, franchit le pas et assume la responsabilité de la compression du métal : ce sont les fameuses, désormais historiques, compressions d'automobiles de 1960. Ces carcasses automobiles compressées en cube d'une tonne, César les assumait en tant que telles, parce qu'il les trouvait belles, et parce qu'il les trouvait belles, il en faisait des sculptures.

Ce processus d'appropriation fondamental du réel lié au sens de la nature est le symptôme le plus tangible de la mutation anthropologique imminente, qui affectera radicalement nos façons de voir, de penser et de sentir.

Tous les Nouveaux Réalistes ont basé leur langage sur un geste d'appropriation brut et primaire : l'accumulation ou la conserve chez Arman, l'animation mécanique de la ferraille chez Tinguely, les affiches lacérées d'Hains, Dufrêne, Villeglé, Rotella, le paquet chez Christo, le tableau piège chez Spoerri, le tir chez Niki de Saint Phalle, la nature des grands magasins chez Raysse ou Deschamps, etc...

RÉVOLUTION DU REGARD



**Révoltes et Totems.
Bois-brûlé récupéré sur les lieux d'incendies.**

Au pur concept d'appropriation du début ont succédé les différentes opérations syntaxiques de mise en place des langages correspondants. Langage de la qualité dans la quantité : au fur et à mesure du développement de leur discours naturaliste, les Nouveaux Réalistes ont été récupérés et absorbés par la société de consommation, c'est-à-dire par leur propre nature. Leur succès rapide, parfois foudroyant, leurs évolutions et parfois leurs crises de conscience en témoignent. Mais peu importe à ce niveau. La nature moderne a pu prendre parfois le dessus sur leur propre conscience naturaliste. Cela fait partie de la force et des prérogatives fondamentales de la nature.

Ce qui importe c'est que les Nouveaux Réalistes se soient comportés en véritables naturalistes, c'est-à-dire en parfaits intégristes de la perception. Leur attitude vis-à-vis de la nature industrielle et urbaine est dans le fond la même que celle de Frans Krajcberg vis-à-vis de la forêt vierge ou de la nature de l'Amazonie. Même révolution du regard, justifiée par la même discipline de la perception.

Les Nouveaux Réalistes se différencient des *pop artists* à ce niveau précisément : les NR justifient leur langage en l'identifiant au sens de la nature moderne, il est l'expression directe d'un constat, reflet de lui-même de l'ensemble structurel d'une conscience affective généralisée. La vision NR vise à l'essence de la nature moderne. Plus esthétisants, plus intégrés à la culture industrielle, les *pop artists* ont été les grands bâtisseurs de la métaphore de la société de consommation. En ce sens ils ont été réalistes dans la pleine acceptation du terme, et non pas naturalistes.

Ce qui est normal. Le Pop art est né aux USA, dans un pays qui est devenu une nation à travers son développement industriel, le jour où le chemin de fer a relié sans solution de discontinuité la côte Est à la côte Ouest des Etats-Unis.

Pour l'artiste américain, l'industrie est culture. Le Pop art s'inscrit dans la continuité d'une constante de la vision américaine, le réalisme précisément. Depuis l'époque des pionniers, cette vision métaphorique et éblouie d'un espace ambiant n'a cessé de se perpétuer à travers les styles et les modes : réalisme romantique, réalisme magique, réalisme social, etc... Les *pop artists* s'inscrivent dans la continuité de la vision métaphorique et localiste, liée à la métaphore de l'espace ambiant, dans la logique des anonymes coloniaux, des O'Keeffe ou des

MUTATION ANTHROPOLOGIQUE



Lianes noires, Ombres portées 1982.
Lianes, contreplaqué et pigments naturels.

Hopper. Seulement le Pop art s'est développé en pleine apogée de la puissance US, du pouvoir de la société de consommation à l'américaine, lorsque la planète entière avait les yeux fixés sur le mode de vie américain : *pop song, music pop, pop art*, mais aussi *style pop* dans la décoration, les gadgets, l'habillement, la nourriture... L'apogée de la société de consommation américaine a promu le Pop art à la dignité de style mondial. Ce courant métaphorique du provincialisme urbain américain est devenu le style réaliste international de la seconde moitié des années 1960. Depuis 1968, la société de consommation a perdu de son prestige.

L'Amérique a vécu une crise financière et les manipulations du dollar qui en sont les conséquences. Cette démystification n'enlève rien à la valeur promotionnelle du Pop art, qui a correspondu à un moment de la conscience planétaire, mais elle redimensionne l'autre filon réaliste américain : après le Pop art, l'Hyperréalisme photographique n'a été qu'un feu de paille international. Aujourd'hui, les Hyperréalistes américains ont rejoint leur place dans la continuité de la perception réaliste de l'art américain : un *sharp focus* sur la métaphore de la carte postale.

Le Naturalisme Intégral est une réponse.

Le naturalisme est autre chose. Et justement par sa vertu d'intégrisme, c'est-à-dire de généralisation et d'extrémisme de la structure de la perception, c'est-à-dire de la planétarisation de la conscience, il se présente aujourd'hui comme une option ouverte, le fil directeur dans le chaos de l'art actuel. Autocritique, dématérialisation, conceptualisation, remise en question du matérialisme, tentation idéaliste, parcours souterrains symbolistes et occultistes : cette apparente confusion s'ordonnera peut-être un jour à partir de la notion de naturalisme, expression de la conscience planétaire.

Cette restructuration perceptive correspond à une véritable mutation et la dématérialisation de l'art, son interprétation idéaliste, le recours au sens caché des choses et à leur symbologie, constituent un ensemble de phénomènes qui s'inscrivent comme un préambule opérationnel à notre Seconde Renaissance. Le passage au zéro conceptuel, comme la reconstruction idéalo-symboliste, sont les étapes nécessaires à la mutation anthropologique.

Nous vivons aujourd'hui deux sens de la nature. Celui ancestral du donné planétaire, celui moderne de l'acquis industriel et urbain. On peut opter pour l'un ou pour l'autre, nier l'un



Lianes blanches. Ombres portées, 1991.
Lianes, contreplaqué et pigments naturels.



Tableau Assemblage, 1990 / Bois (imbauba sauvage), branches, colle, pigments naturels.



Forêt Totems / Lianes

au profit de l'autre, l'important c'est que ces deux sens de la nature soient vécus et assumés dans l'intégralité de leur structure ontologique, dans la perception d'une universalisation de la conscience perceptive, le Moi embrassant le monde et ne faisant qu'un avec lui, dans l'accord et l'harmonie de l'émotion assumée comme l'ultime réalité du langage humain.

Le naturalisme comme discipline de la pensée et de la conscience perceptive est un programme ambitieux et exigeant, qui dépasse de loin les perceptions écologiques naturellement balbutiantes. Il s'agit de lutter beaucoup plus contre la pollution subjective que contre la pollution objective. La pollution des sens et des cerveaux, beaucoup plus que celle de l'air ou de la mer.

Un contexte aussi exceptionnel que l'Amazonie suscite l'idée d'un retour à la nature originelle, tant que cela est possible, et s'il en est encore temps. Cette nature originelle doit être exaltée comme une hygiène de la perception, une chlorophylle sentimentale, un oxygène mental. Mais cette fixation ne peut effacer une réalité aujourd'hui tout aussi fondamentale, celle de l'acquis inéluctable, industriel et urbain. La civilisation urbaine à la suite d'une longue histoire humaine et politique et les deux révolutions industrielles a créé un sens moderne de la nature. On peut gloser à l'infini sur le donné primitif et l'acquis secondaire, sur la création divine et la création humaine, sur les deux genèses différentes de ces deux natures.

Elles existent dans l'absolu de leurs deux immanences. Cette coexistence est la marque conclusive de notre Premier Millénaire, et c'est peut-être leur synthèse au sens d'un naturalisme planétaire qui marquera l'amorce de la Seconde Renaissance, le signal constitutif de la mutation anthropologique. Un naturalisme de la super nature qui serait un gigantesque catalyseur et accélérateur de nos facultés de sentir et de penser (et d'agir).

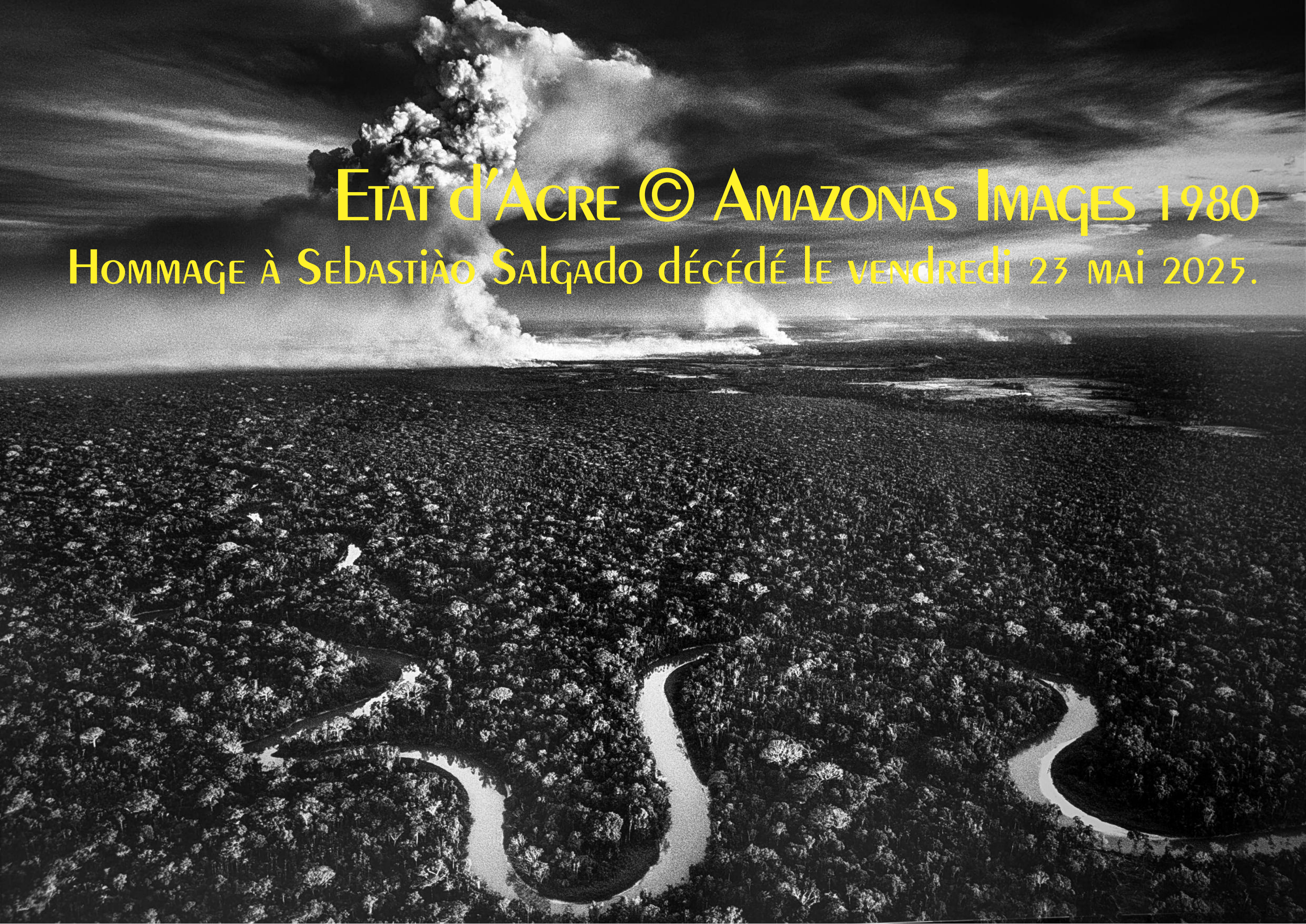
De sa vision analytique de l'arbre, Mondrian a retiré le concept des invariants horizontal – vertical, la grammaire et la morale du carré. Ce que recherchait Mondrian dans sa vision de la nature, c'était la motivation fondamentale d'un système complet de représentation du monde, à la fois un répertoire de formes et une discipline de la sensibilité, un vocabulaire et une syntaxe. Il l'a effectivement trouvé dans le Néoplasticisme, et un jour les maisons et les cuisines bourgeoises se sont trouvées être des carrés de Mondrian.

On peut critiquer le système Mondrian, s'étonner avec Frans que l'observation de la Nature où tout est courbe puisse mener à une religion du carré, un fait demeure, le processus généralisateur de Mondrian comme exemple, comme tentative d'universalisation du phénomène perceptif, comme essai de planétarisation de la conscience : dans une perspective rigoureusement rationaliste, bien évidemment, et peut-être hélas. Car ce sont là qu'apparaissent les limites de l'entreprise, qui reste prisonnière d'une logique rationnelle et formelle, d'une pensée finalement fragmentée au-delà de sa fixation méthodologique.

Mondrian a pressenti et proposé une méthode de vision, il n'a pas vécu une totale révolution du regard, comme ce fut le cas pour Duchamp.

**Pierre Restany, Haut Rio Negro, jeudi 3 août 1978,
en présence de Sepp Baendereck et Frans Krajcberg.**

Version complète.

An aerial photograph of a vast Amazon rainforest. A winding river, likely the Rio Negro, flows through the dense forest, creating a series of meanders. In the background, a large volcanic eruption is visible, with a massive plume of smoke and ash rising into the sky. The scene is captured in black and white, emphasizing the textures of the forest and the dramatic nature of the eruption.

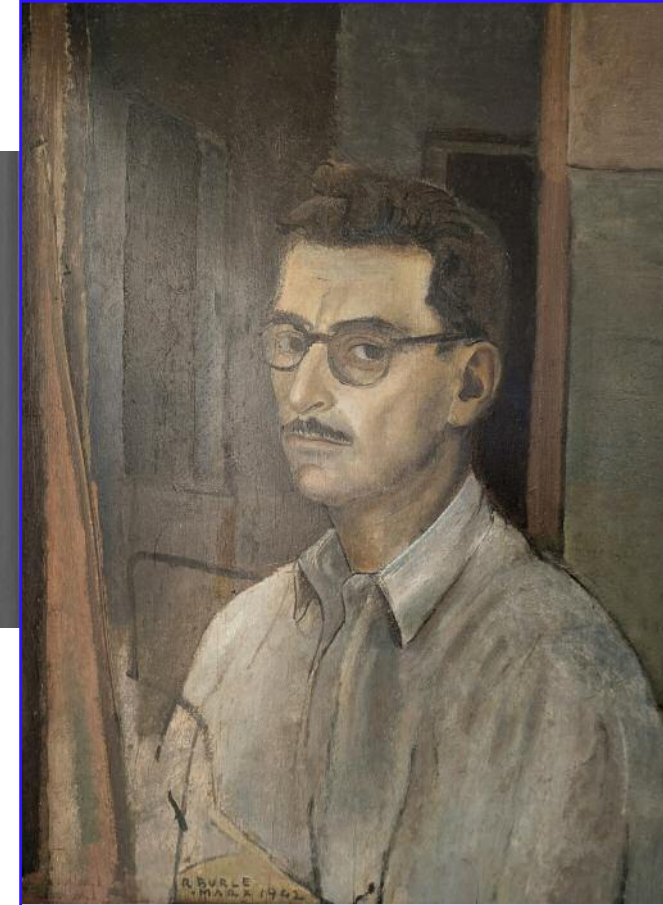
ETAT d'ACRE © AMAZONAS IMAGES 1980
HOMMAGE À SEBASTIÃO SALGADO DÉCÉDÉ LE VENDREDI 23 MAI 2025.

ROBERTO BURLE MARX



Nature morte, 1935.

Composition graphique / Terrero de Jesus Salvador Bahia, 1952.



Autoportrait, 1942.

Roberto Burle Marx est né à Sao Paulo en 1909 et décédé en 1994 à Rio de Janeiro. Lors d'un voyage à Berlin en 1928-29 où il étudie la peinture et la musique, il visite le Jardin Botanique de Dahlem et voit ce que ses yeux ne pouvaient pas voir au Brésil : **la flore tropicale**. Il découvre aussi la **pensée écologique d'Adolf Engler**, spécialiste de biogéographie botanique.

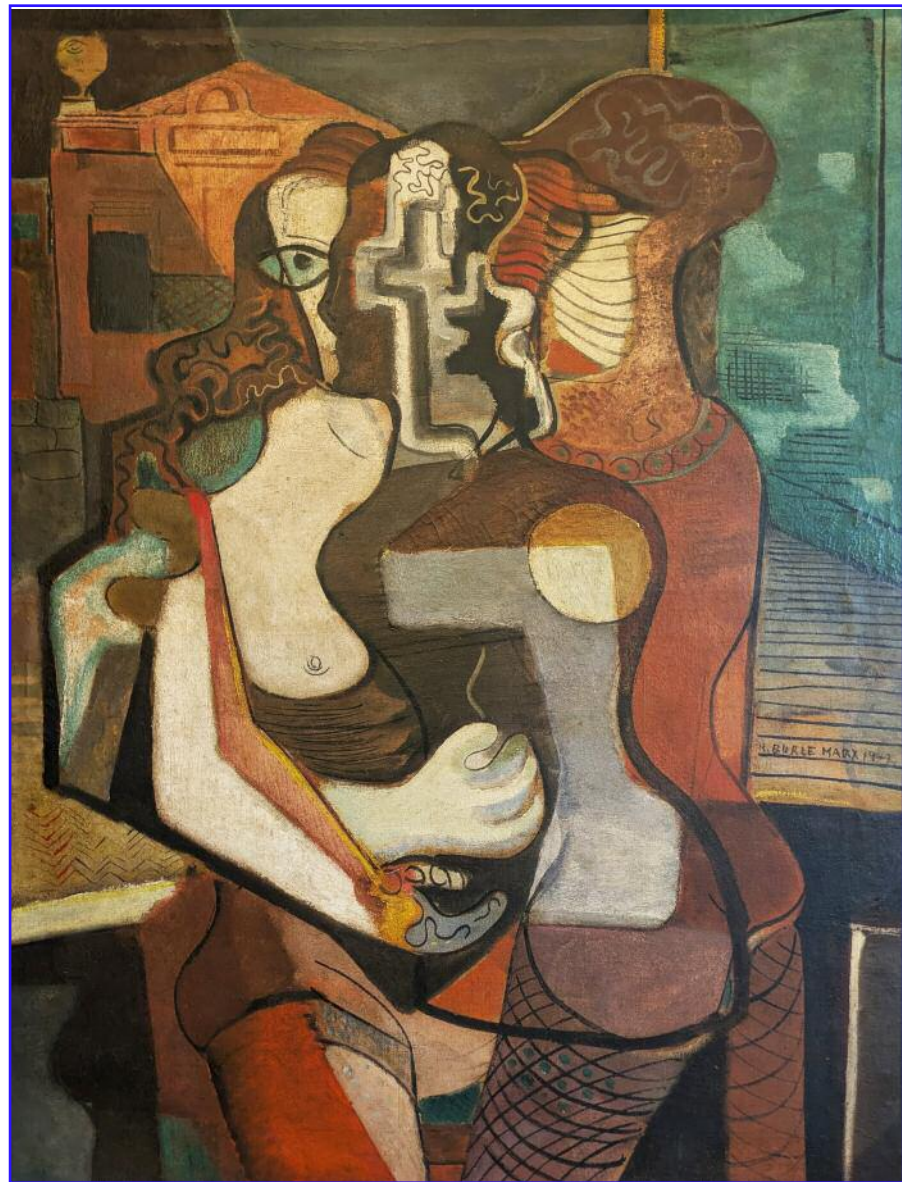
De retour à Rio en 1930, il fréquente l'Ecole Nationale des Beaux-Arts et entreprend une carrière de peintre alors que la tourmente Moderniste submerge le Brésil mais qui, au lieu d'opérer une *tabula rasa* comme en Europe, cherche à découvrir ce qui est proprement brésilien, à valoriser l'artisanat populaire, la culture et la nature du Brésil. En tant qu'artiste plasticien, ses objets d'études sont **l'art de la couleur et la géométrie**, mais son modernisme s'exprimera par leur mariage avec la botanique, **l'art des jardins**.

C'est sa rencontre avec l'urbaniste Lucio Costa qui lui permettra de donner corps à ce qui va devenir son activité : **architecte paysagiste**. Un peintre qui dessine des paysages dans l'esthétique de son époque, **cubiste et abstraite**.

Un jardin est une peinture dans laquelle on peut se promener, c'est mettre en espace le double registre esthétique de **l'expérience du corps et de la perception visuelle**. Il participe à des expéditions dans la forêt tropicale brésilienne pour récolter des spécimens de plantes et créer une collection aujourd'hui devenue Monument national nommée **Sítio Roberto Burle Marx**.

Son œuvre est le dialogue entre plantes et pierres, entre plantes locales et exotiques, entre le biologique et la forme. Le jardin a été une manière d'organiser et de composer des œuvres picturales en utilisant des matériaux non conventionnels. Pour lui, **il n'y a pas de différence entre l'objet peinture et l'objet paysage**.

Objet peinture / Objet paysage

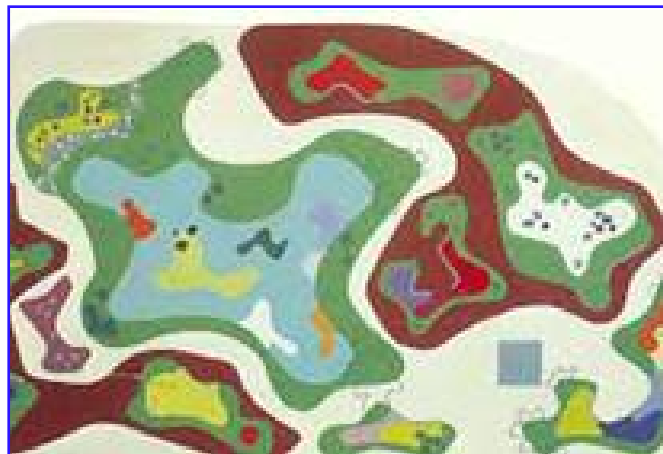


Composition cubiste, 1942.

“JE ME DÉCIDAIS À UTILISER LA TOPOGRAPHIE COMME SURFACE DE COMPOSITION ET LES ÉLÉMENTS NATURELS -MINÉRAUX, VÉGÉTAUX- QUE J’Y TROUVAIS COMME LES MATÉRIAUX DE L’ORGANISATION PLASTIQUE, EXACTEMENT COMME N’IMPORTE QUEL ARTISTE COMPOSE À PARTIR DE LA TOILE, DES COULEURS ET DES PINCEAUX.”



PEINTRE



PAYSAGISTE



Sítio / Barra de Guaratiba



Heliconia burle marxii

Le sítio Roberto Burle Marx incarne tout à la fois l'homme et l'œuvre du peintre-paysagiste.

Acquis en 1949, légué à l'Etat brésilien en 1985 et inscrit au Patrimoine Mondial de l'Unesco en 2021, il s'étend sur une surface d'environ 3,7 hectares à une demi-heure de route à l'ouest de Rio de Janeiro.

Le parc se déploie à flanc de coteau et le parcours enchaîne trois séries de bâtiments, des plus publics aux plus intimes. L'eau est omniprésente, notamment sous forme de plans d'eau pour l'étude des plantes aquatiques.

1/ Administration, Bibliothèque, Auditorium, divers locaux techniques.

2/ Ancienne maison de week-end, actuellement dédiée à l'équipe éducative.

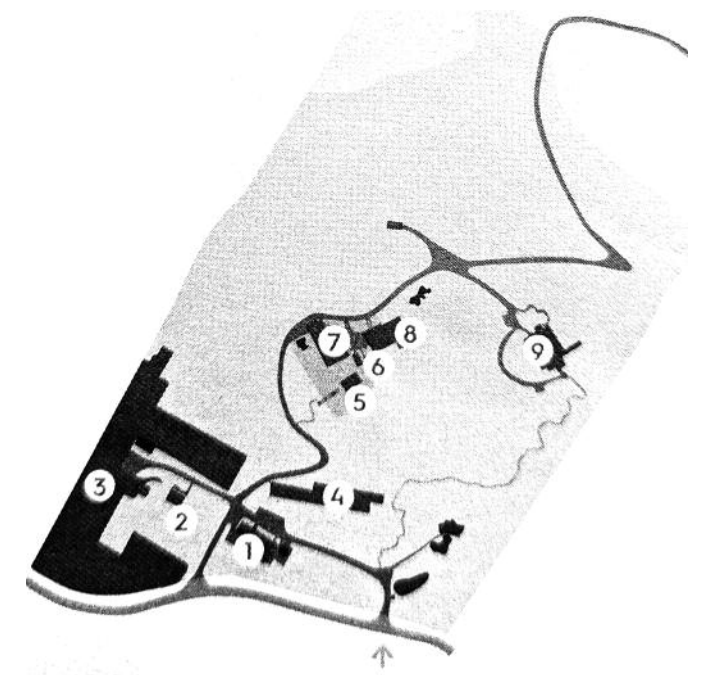
3 & 4/ Serres tropicales, pépinières.

5/ Chapelle Santo Antonio da Bica.

6/ Ancien atelier, actuellement salle d'exposition.

7 & 8 / Maison et salle de fêtes.

9/ Atelier.



PARCOURS

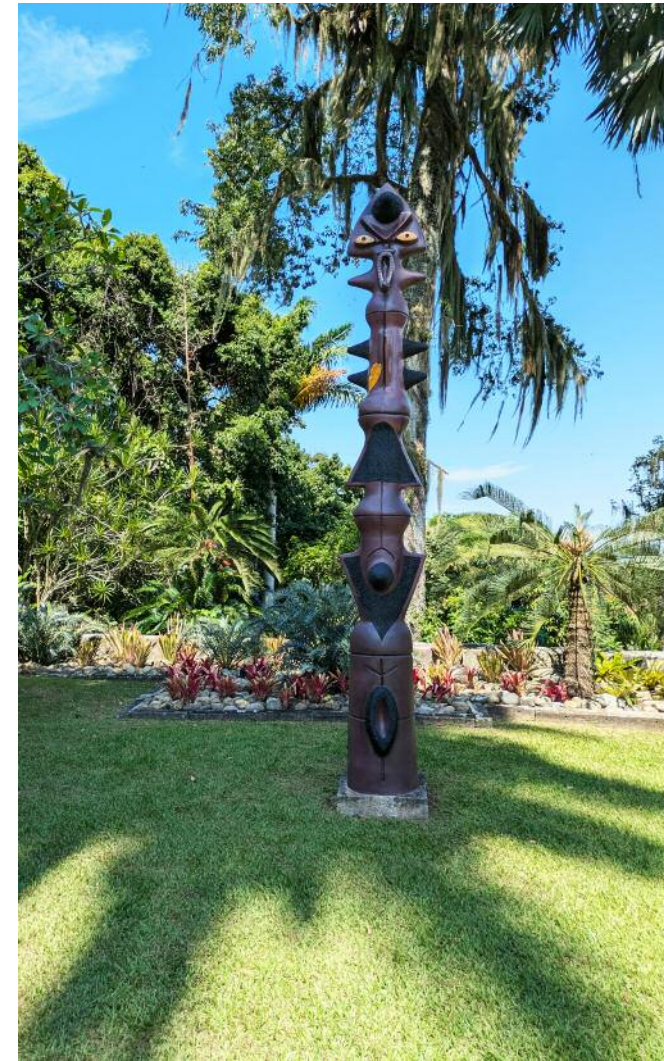
Tours - Totems végétales.



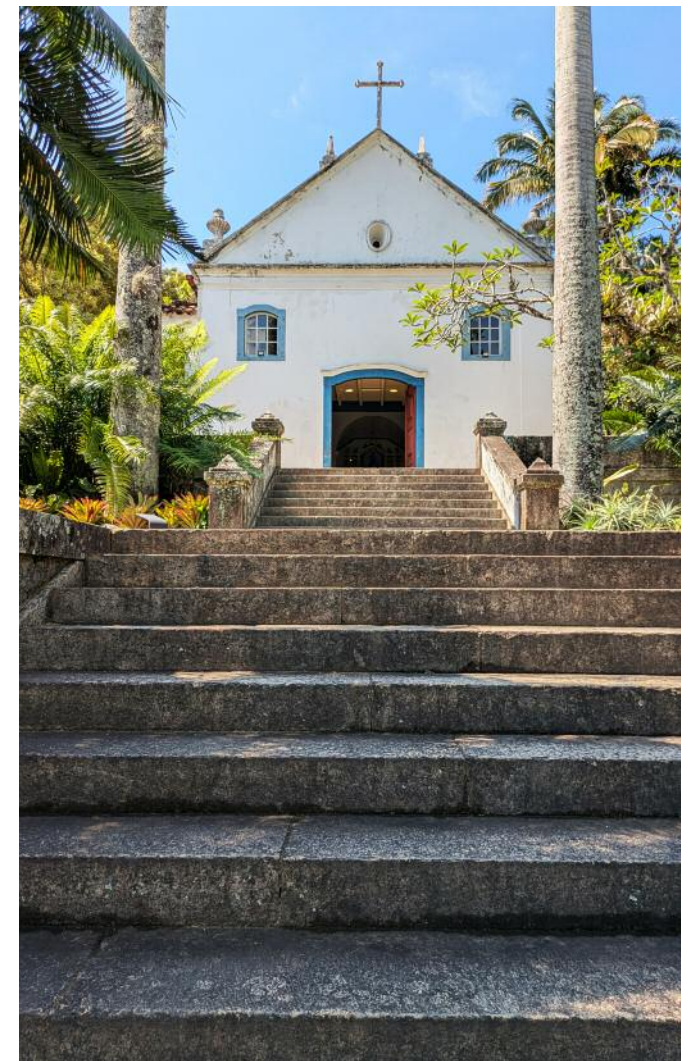
Serre / Pépinière.

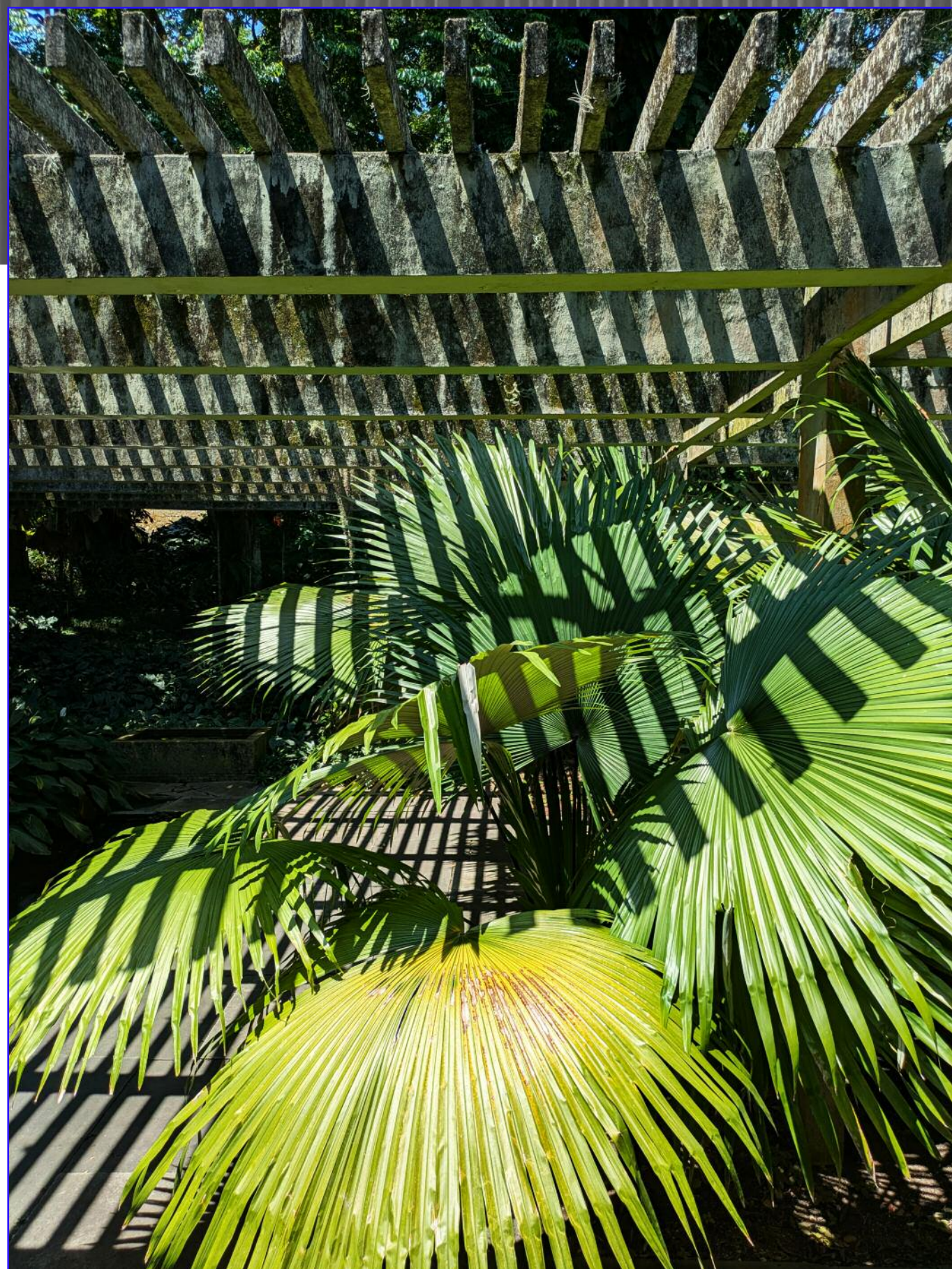


Tour - Totem.



Chapelle Santo Antonio de Bica.





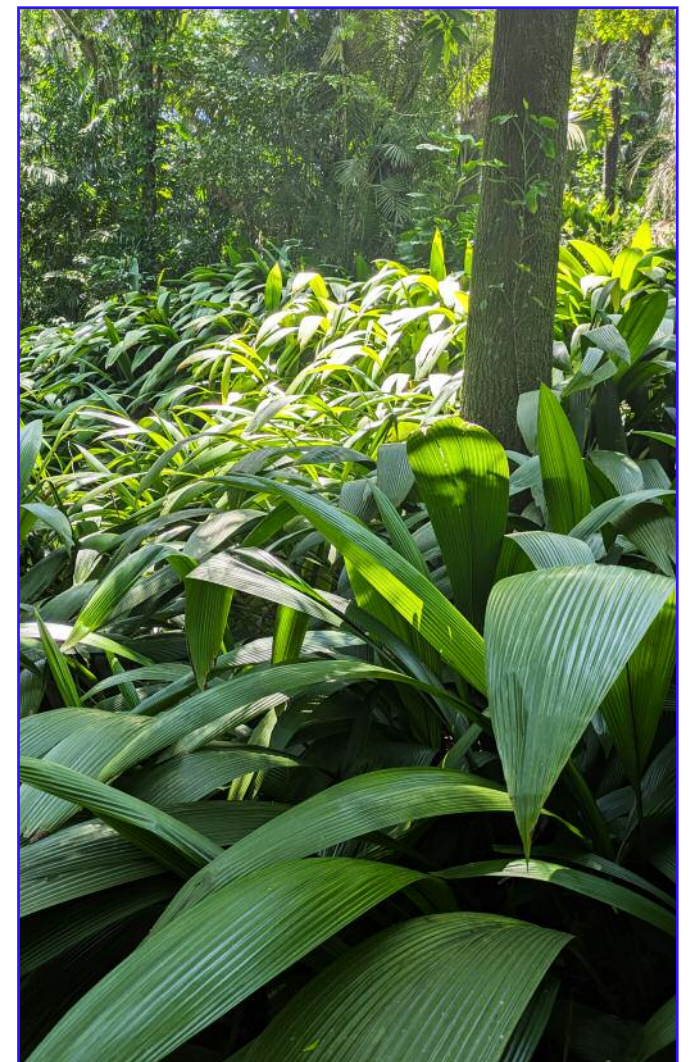
<PATIO des fêtes>

MAISON & JARDIN



Collecte / Acclimatation / Plantation

Collection de 35 000 espèces tropicales



LABORATOIRE DES ESPÈCES AQUATIQUES



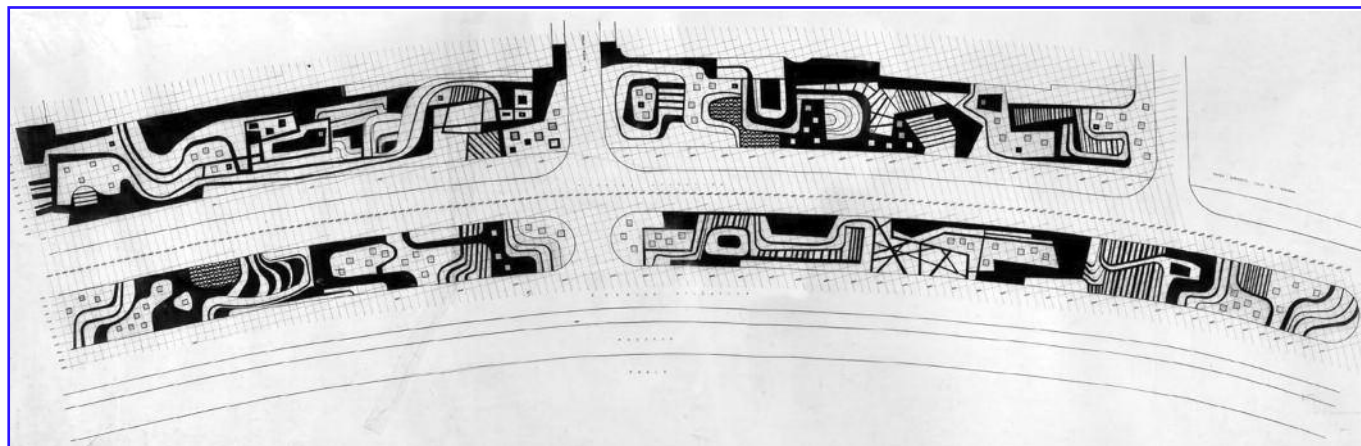
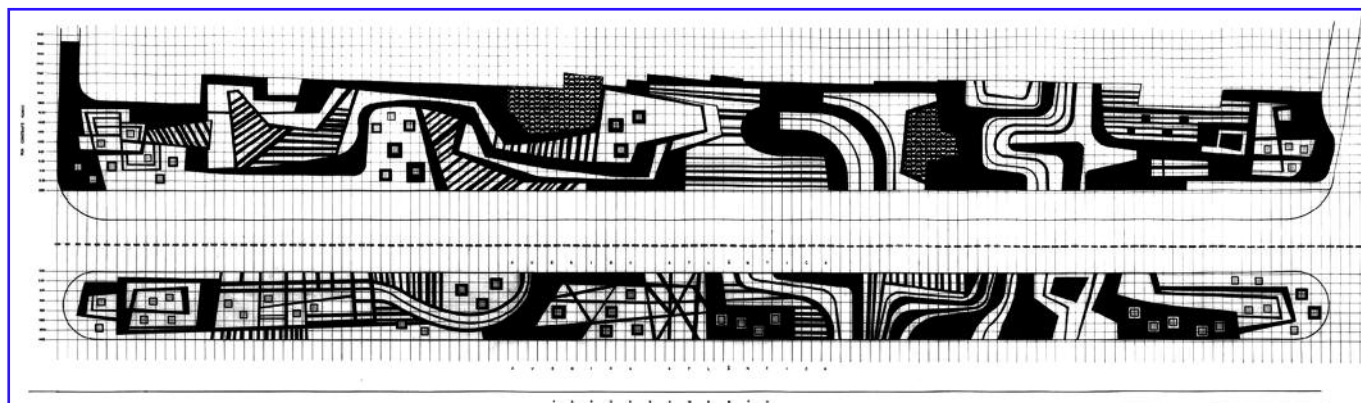


Avenida Atlântica



Promenade de la plage d'Ipanema.

Composition graphique / Détail de la promenade de la plage de Copacabana.



COPACABANA

Réalisée en 1970, le plus emblématique des projets du paysagiste, **la promenade de la plage de Copacabana** à Rio, visible depuis tous les immeubles de l'Avenida Atlântica, est une **peinture de quatre kilomètres** de long, entre le sable de la plage et l'asphalte de la route. Surnommée la *Princesinha do Mar*, la Petite Princesse des mers, c'est une mosaïque abstraite géante en pierre portugaise, pavés de granit, inspirée de motifs africains et indiens.

Roberto Burle Marx est un **passeur**, d'un côté il transfère au Sud les messages de la Modernité européenne et de l'écologie naissante, de l'autre il creuse inlassablement les spécificités du paysage naturel brésilien.

Utilisation de la végétation tropicale, rupture des symétries dans la conception des espaces ouverts, traitement coloré des chaussées, utilisation de formes libres s'inspirant des caractéristiques de l'eau sont les principaux thèmes du peintre-paysagiste.

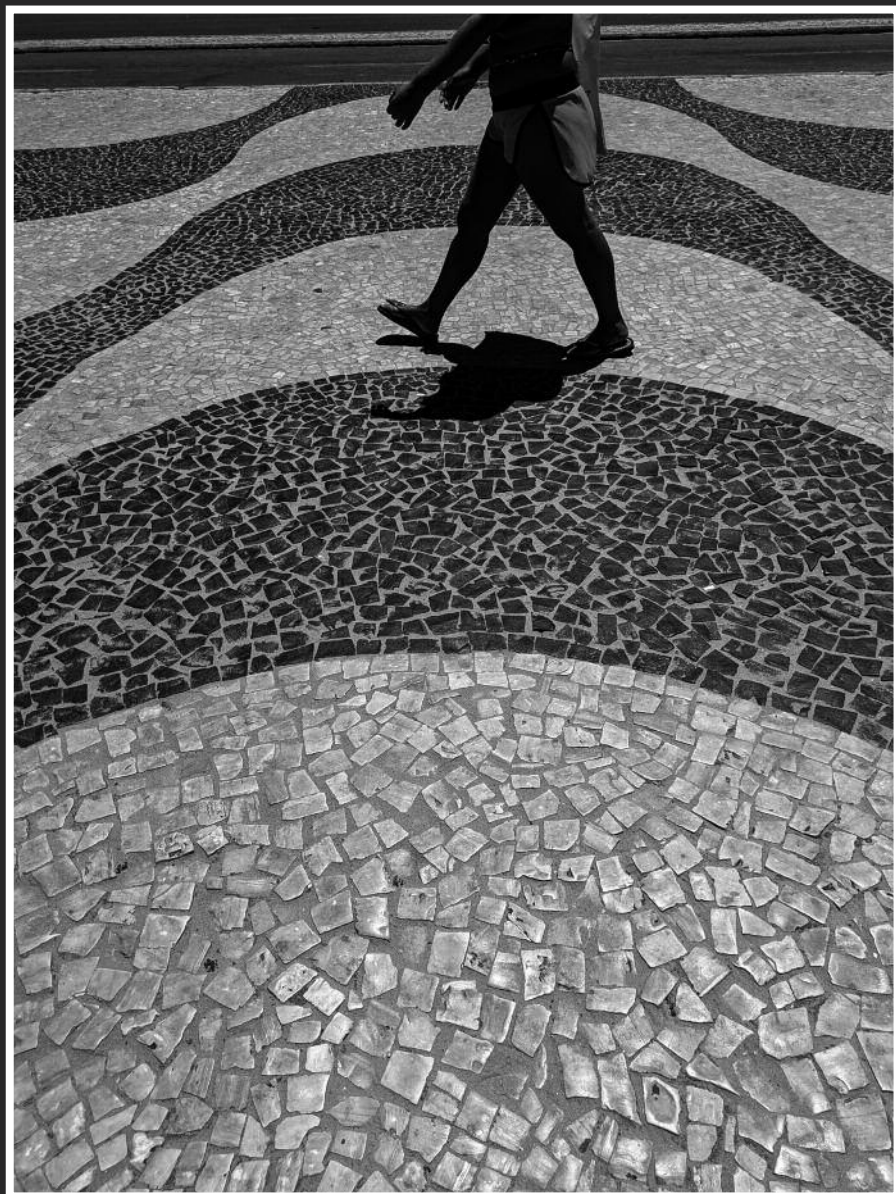
















ARTchITECTURES

CHRONIQUES - MARC VAYE

- #1 Passion Japon 1 - NOTIONS spatiales - ESTHÉTIQUES - JARDINS
- #2 Passion Japon 2 - CÉRÉMONIE & PAVILLONS de THÉ - KENZO & KENGO
- #3 Passion Japon 3 - TADAO ANDÔ & SHIN TAKAMATSU - SUSUMU SHINGU - AKIRA MIZUBAYASHI
- #4 Passion Japon 4 - SOU FUJIMOTO - CAPSULES HÔTEL - 2M26 - YAYOI KUSAMA
- #5 Passion Japon 5 - KAZUYO SEJIMA - ISAMU NOGUCHI - KANSAI AIRPORT EXPRESS
- #6 XU Tiantian - SEUN SANGGA / PAUL HARDY
- #7 GEORGIA O' KEEFFE - LUIS BARRAGAN - HÉLIO OITICICA
- #8 FUSION TROPICALE 1 - BAHIA
- #9 FUSION TROPICALE 2 - MODERNITÉ ANTARCTIQUE
- #10 Studio Alchimia - ALESSANDRO MENDINI - ANDREA BRANZI - OCCHIO MAGICO
- #11 LUIS BARRAGAN - MATHIAS GÖRITZ
- #12 Abécédaire 2025
- #13 ABRAHAM SOTELO GARCIA - AGE ATOMIQUE - GODZILLA - AXIOM SPACE+PRADA+STARCK - CÉLESTE ZEPHALTO
- #14 Passion Japon 6 - TOMOAKI UNO - CHIARU SHIOTA - YASUHIRO ISHIMOTO - WALTER GROPIUS
- #15 Passion Japon 7 - KENZO TANGE & KATSURA
- #16 FUSION TROPICALE 3 - FRANS KRAJCBERG - PIERRE RESTANY - ROBERTO BURLE MARX

#16

ARTchITECTURES
CHRONIQUES - MARC VAYE