

#7

ARTchITECTURES
CHRONIQUES - MARC VAYE

ArTchITECTURES

Avril 2024

#7

CORRESPONDANCES

GEORGIA O'KEEFE

LUIS BARRAGAN

HÉLIO OITICICA

CHRONIQUES - MARC VAYE



MAGIC SQUARE #5 - INSTITUTO INHOTIM - HELIO OITICICA - 1977

EDITORIAL

Après les #1 à 5 dédiés à la Passion Japon, les #6 & 7 inaugurent les sujets libres. Après la Chine et la Corée du Sud, les Amériques. Les Chroniques ARTchitectures voyagent, espèrent libérer votre imaginaire.

L'idée d'associer dans un article trois artistes, Georgia O'Keeffe, Luis Barragan et Hélio Oiticica, est un pari audacieux. L'exercice est difficile. Correspondances prend le risque d'accréditer la thèse de l'air du temps. De 1920 à 1970, trois générations d'Américains (Etats-Unis, Mexique, Brésil) se confrontent à la Modernité née en Europe au début du XX^e siècle.

TEXTES, PHOTOGRAPHIES, MAQUETTE © MARC VAYE 2024

AUTRES CRÉDITS

ICONE DE 3^e DE COUVERTURE / Magic Square #5 - Instituto Inhotim - Helio Oiticica, 1977.

MÉDAILLON DE 4^e DE COUVERTURE / Black Door with Red, Georgia O'Keeffe, 1954..

p 6/17 © Georgia O'Keeffe, p7 © Alfred Stieglitz, p17 © Georgia O' Keeffe Museum.

p 18/31 © Luis Barragan, © BARRAGAN FOUNDATION.

p 32/51 © Hélio Oiticica, p34 © Lygia Clark, Lygia Pape, p42/51 © Instituto Inhotim.

TOUT A ÉTÉ ENTREPRIS POUR IDENTIFIER LES AUTEURS DES DOCUMENTS QUI FIGURENT DANS CETTE ÉDITION NUMÉRIQUE UNIVERSITAIRE.

SOMMAIRE

PAGE 4 EDITORIAL & SOMMAIRE

PAGE 6 GEORGIA O'KEEFFE

PAGE 8 ABSTRACTION

PAGE 12 PATIO

PAGE 18 LUIS BARRAGAN

PAGE 22 TRAVAIL FRATERNEL

PAGE 24 PATIOS

PAGE 32 HÉLIO OITICICA

PAGE 34 CONCRETS / NÉO-CONCRETS

PAGE 36 DE L'OBJET À LA RELATION

PAGE 38 CAPES-SCULPTURES

PAGE 40 PÉNÉTRABLES

PAGE 42 ANTI-PATIO

MAGIC SQUARE N°5

PAGE 52 CORRESPONDANCES

GEORGIA O'KEEFFE



Abstraction, 1916.
Bronze laqué blanc, 1979-1980.

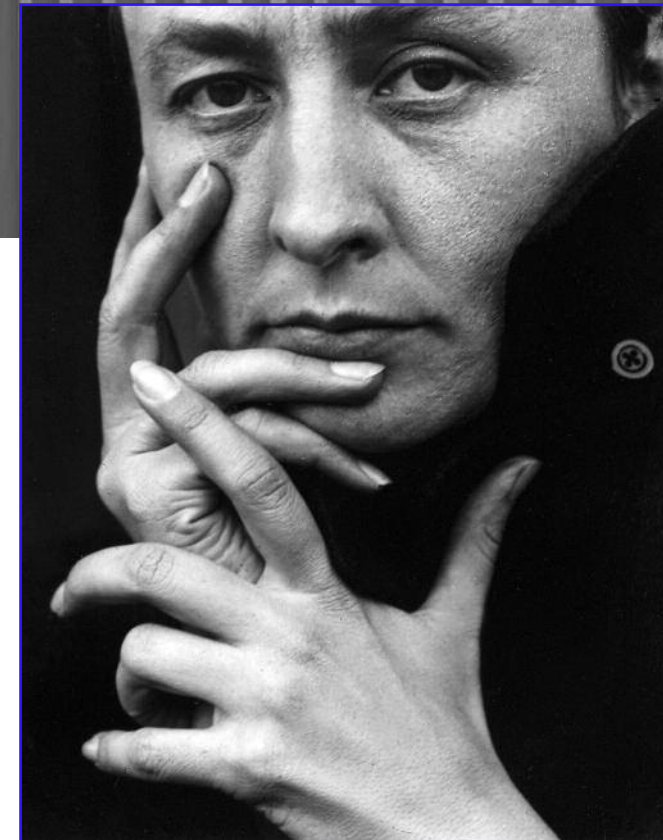
Georgia O'Keeffe, née le 15 novembre 1887 à Sun Prairie dans le Wisconsin et décédée le 6 mars 1986 à Santa Fe au Nouveau-Mexique, est une peintre américaine moderniste et considérée comme une figure majeure du *Précisionnisme*, tendance de la peinture figurative américaine des années 20/30, caractérisée par une représentation cubiste mais figurative (cubo-réalisme). Paysages industriels et urbains représentés de façon schématisés et généralement vides de toute présence humaine, fruits d'une observation minutieuse.

En vérité, Georgia O'Keeffe restera toujours à l'écart de tous courants artistiques. Elle suit sa propre voie.

Sa formation artistique se déroule en plusieurs séquences. Art Institut, Chicago (1905-1906), Art Students League, New-York (1907-1908), deux Hauts-Lieux du réalisme. C'est à la suite d'un enseignement d'Alon Bement à Charlottesville en 1912, qu'elle s'inscrit aux cours d'Arthur Wesley Dow au Teachers College, New-York (1914-1915) et découvre, après l'apprentissage d'un réalisme scrupuleux, **un enseignement qui privilégie décantation, stylisation, abstraction.**

En 1915, O'Keeffe exécute au fusain une série d'abstractions intitulées *Specials* et déclare s'être débarrassée de tout ce qu'elle avait appris. Elle envoie la série à Anita Pollitzer son amie intime qui les montre à Alfred Stieglitz. Georgia initie une relation épistolaire avec celui-ci qui sélectionne quelques fusains dans une exposition de groupe, ce qui la fâche, mais le galeriste insiste.

En 1916, elle offre secrètement à Stieglitz une sculpture phallique qu'il s'empresse d'exposer sous le titre *Abstraction*. L'année suivante ouvre la première exposition personnelle de O'Keeffe qui devient sa muse puis son épouse.



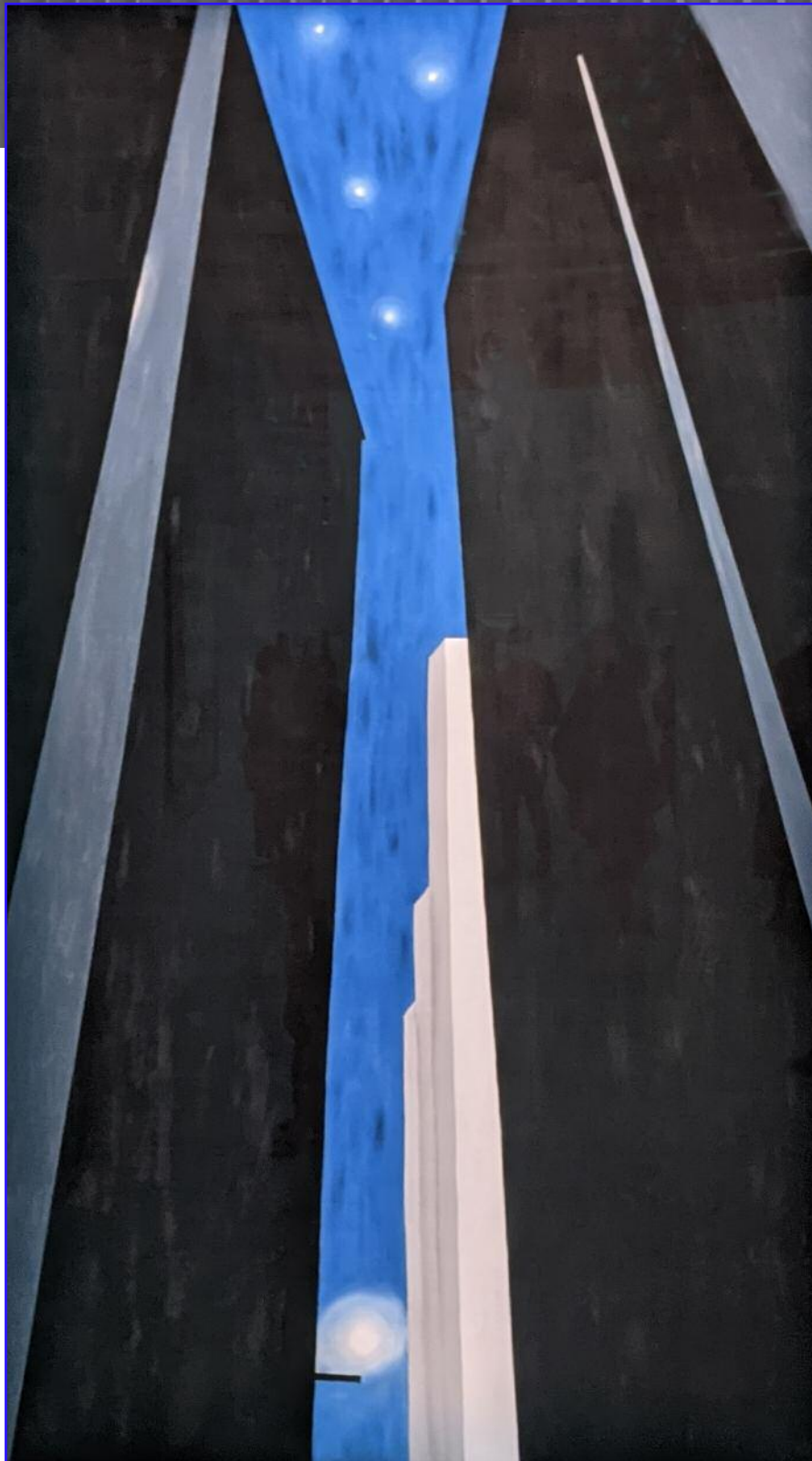
Mains / Georgia O'Keeffe.
Photographie Alfred Stieglitz, 1918.

“CE N'EST QUE PAR LA SÉLECTION,
L'ÉLIMINATION, L'ACCENTUATION, QUE
L'ON OBTIENT LA VÉRITABLE SIGNIFICA-
TION DES CHOSES.”

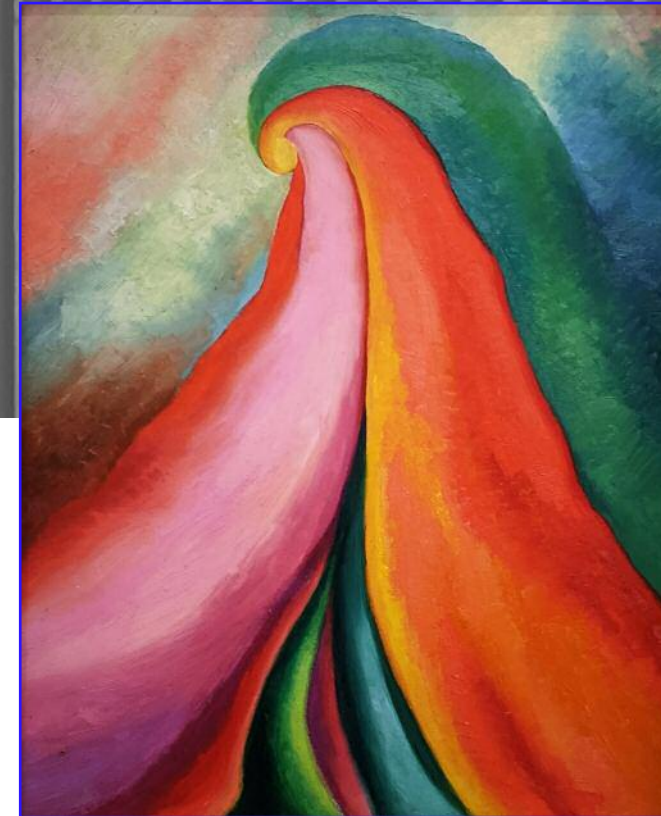
ARTHUR WESLEY DOW

Abstraction

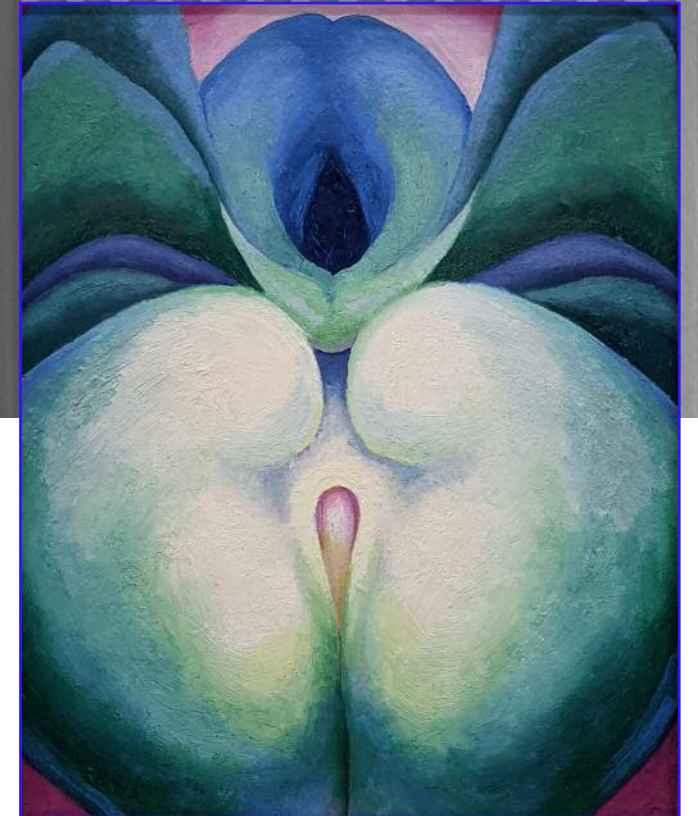
Simplifier pour dégager l'essentiel



Sans titre (City Night), années 1970.
Huile sur toile.



Séries 1 / N°4, 1918 / Huile sur panneau.



Séries 1 / White & Blue Flower Shapes, 1919.
Huile sur panneau.

Photographe, galeriste, éditeur, promoteur de l'Art Moderne à New-York, Alfred Stieglitz fonde la Galerie 291 en 1905, où seront notamment présentés : Henri Matisse (1908 et 1910), Paul Cézanne et Pablo Picasso (1911), Constantin Brancusi (1914). Il sera aussi un acteur majeur de la reconnaissance de la photographie comme art. En 1912, dans le N°39 de sa revue *Camera Work*, il édite la traduction anglaise du livre de Vassily Kandinsky *Du spirituel dans l'art*.

Quand Georgia O'Keeffe découvre ce texte, elle en retient qu'il existe deux voies ouvertes pour l'Art Moderne : celle de la **Forme / Picasso** (négation du réel au profit de sa métamorphose), et celle de la **Couleur / Matisse** (expression de la vie).

Le biomorphisme de ses peintures indique son attachement au monde sensible et à sa dimension symbolique. Toutefois elle ne sépare pas abstraction et réalisme. Pour elle l'abstraction est un moyen, le fruit d'un éloignement de la forme source, une **décantation**. Comme Kandinsky, elle pense que le *sentiment intérieur* est le seul capable de doser le mélange d'**abstrait et de concret**. O'Keeffe affirme une modernité emprunte du spiritualisme de Kandinsky, une voie métaphysique distincte du rationalisme issu de Cézanne et du cubisme.

A New-York, elle peint des **gratte-ciels métamorphosés en totems**. Au Lake George, où elle passe les étés dans la résidence de Stieglitz, elle peint des granges aux silhouettes massives et teintes sombres qui lui rappellent son enfance à Sun Prairie, mais elle ne se reconnaît pas dans ce lieu et rêve de grands espaces. Cela la conduira, en 1929, à Taos au Nouveau-Mexique où elle finira par s'installer après le décès d'Alfred Stieglitz.

TAOS / PATIO

RÉCONCILIATION DU CIEL ET DE LA TERRE

“J’AI DORMI SUR LE TOIT CETTE SEMAINE. (..) J’AIME REGARDER LE CIEL QUAND JE ME RÉVEILLE ET SENTIR L’AIR MATINAL. J’AIME CONTEMPLER MON PAYSAGE ÉCLAIRÉ PAR LE SOLEIL LEVANT”.



L'arbre de Lawrence, 1929 / Huile sur toile.

Durant le premier séjour à Taos (1929), elle séjourne dans la *cabin de Kiowa Ranch* où avait vécu D. H. Lawrence et peindra *L'arbre de Lawrence*.

Après les gratte-ciels Totems, l'arbre *Axis Mundi*, le Cosmos.

En 1949, elle s'installe définitivement au Nouveau-Mexique en alternance entre Abiquiü et Ghost Ranch selon les saisons. L'installation s'accompagne de rencontres : Frank Lloyd Wright à Taliesin, Frida Kahlo et Diego Rivera à Mexico et d'une soif de voyages. Découverte du monde (1953 France et Espagne, 1956 Pérou, 1959 Asie du Sud-Est, Extrême-Orient, Inde, Moyen-Orient, 1960 Japon, 1963 Grèce, Egypte et Proche-Orient, ...).

La bâtisse d'Abiquiü acquise en 1945 est en mauvais état mais dotée d'un patio. Elle est séduite par la texture “douce et chaude de cette adobe que l'on a toujours envie de toucher”.

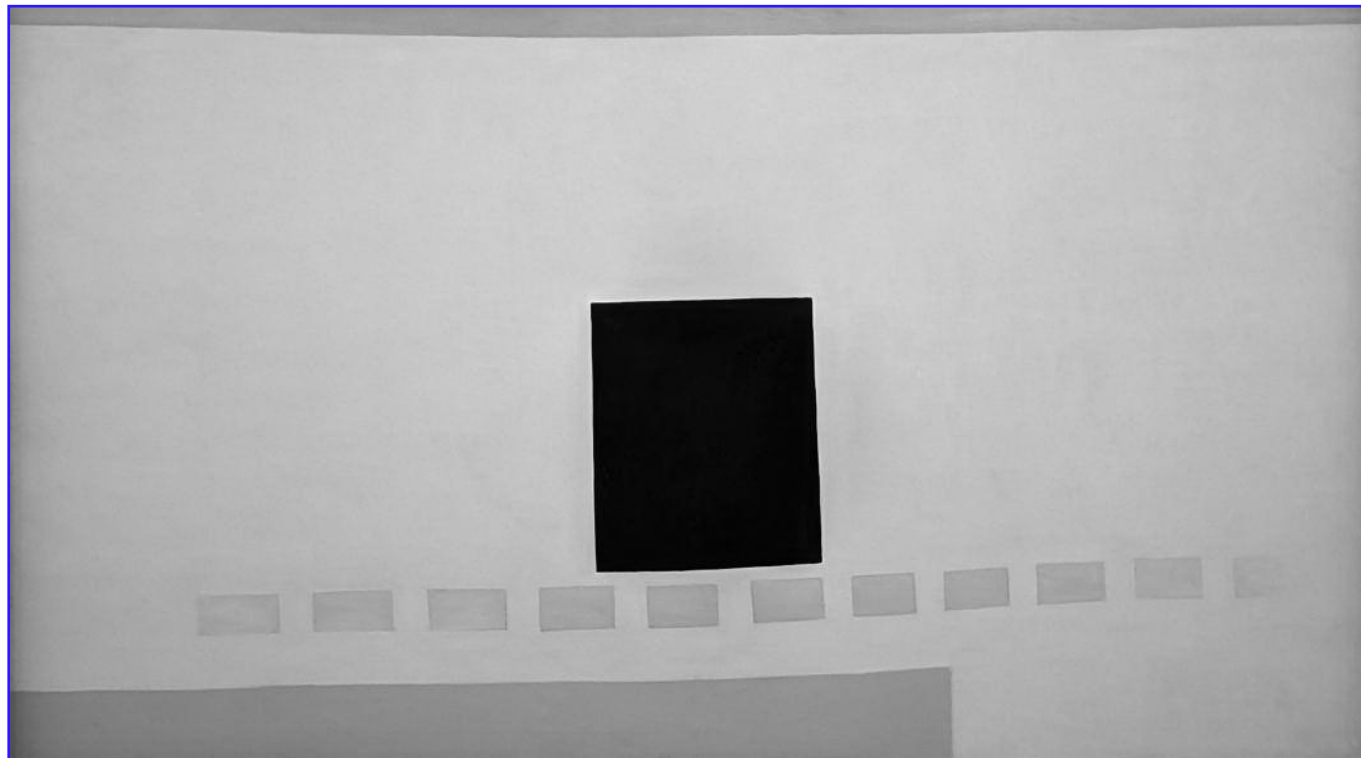
De 1946 à 1960, elle réalisera une vingtaine de tableaux, guidée par le désir-obsession de saisir l'harmonie de cette structure. Des formes pures et aplaties. La série exprime ses réflexions sur l'ombre et la lumière, sur les rapports du vide et du plein, sa fascination pour une porte s'ouvrant sur le patio.

Une collection d'images poétiques où se mêlent intérieur et extérieur, l'intimité de la maison en terre et l'infinité du ciel. Où l'équilibre des proportions de ce **petit espace clos ouvert sur le ciel**, baigné de lumière, dépouillé à l'extrême, dénué d'ornement, aménagé selon les principes de l'harmonie zen, annonce le minimalisme américain des années 60.

SÉRIE PATIOS

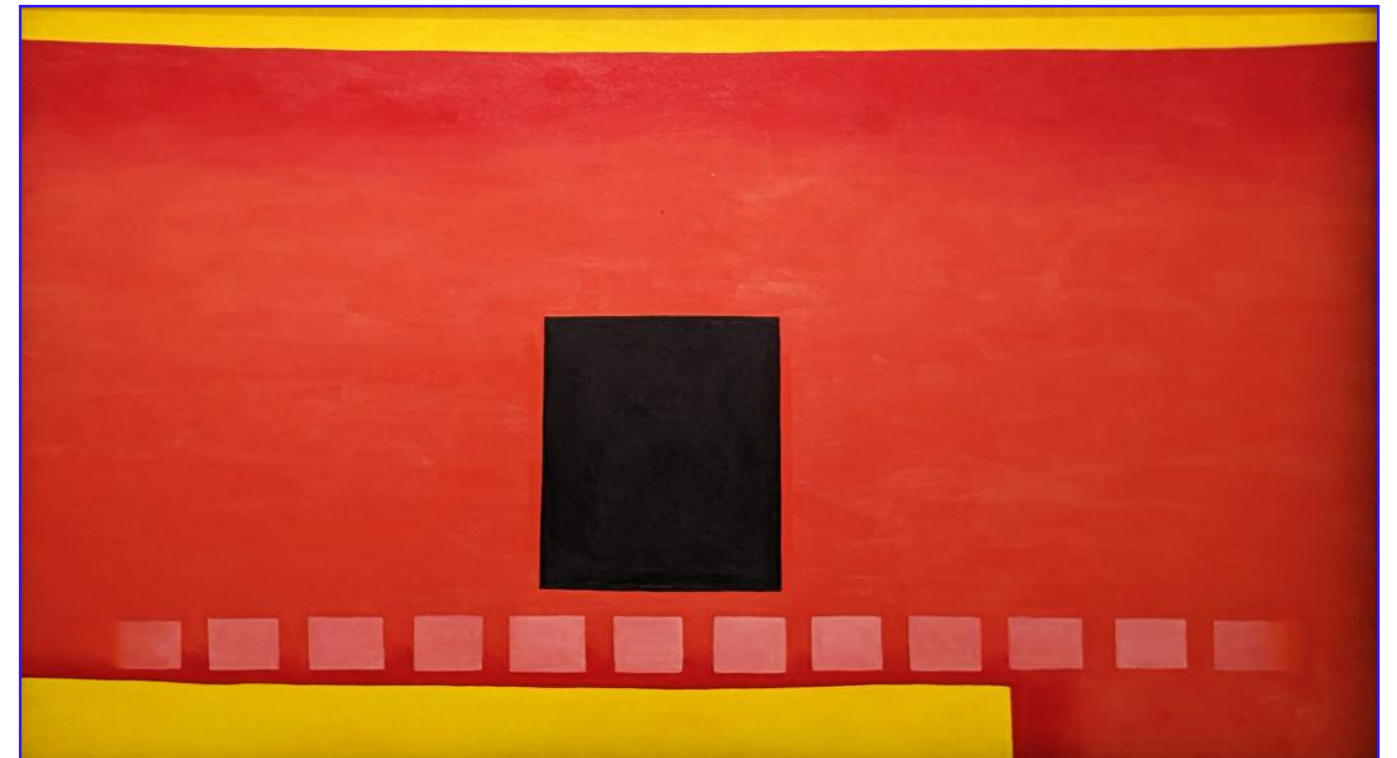
“LE PATIO EST EN LUI-MÊME MERVEILLEUX. VOUS ÊTES DANS UNE BOÎTE CARRÉE, VOUS VOYEZ LE CIEL AU-DESSUS DE VOUS, ET LE SOL EN DESSOUS”.

My Last Door 1952-1954 / Huile sur toile.



“LA NUIT, C’EST MERVEILLEUX, UN CIEL ÉTOILÉ ENCADRÉ PAR DES MURS”.

Black Door with Red 1954 / Huile sur toile.

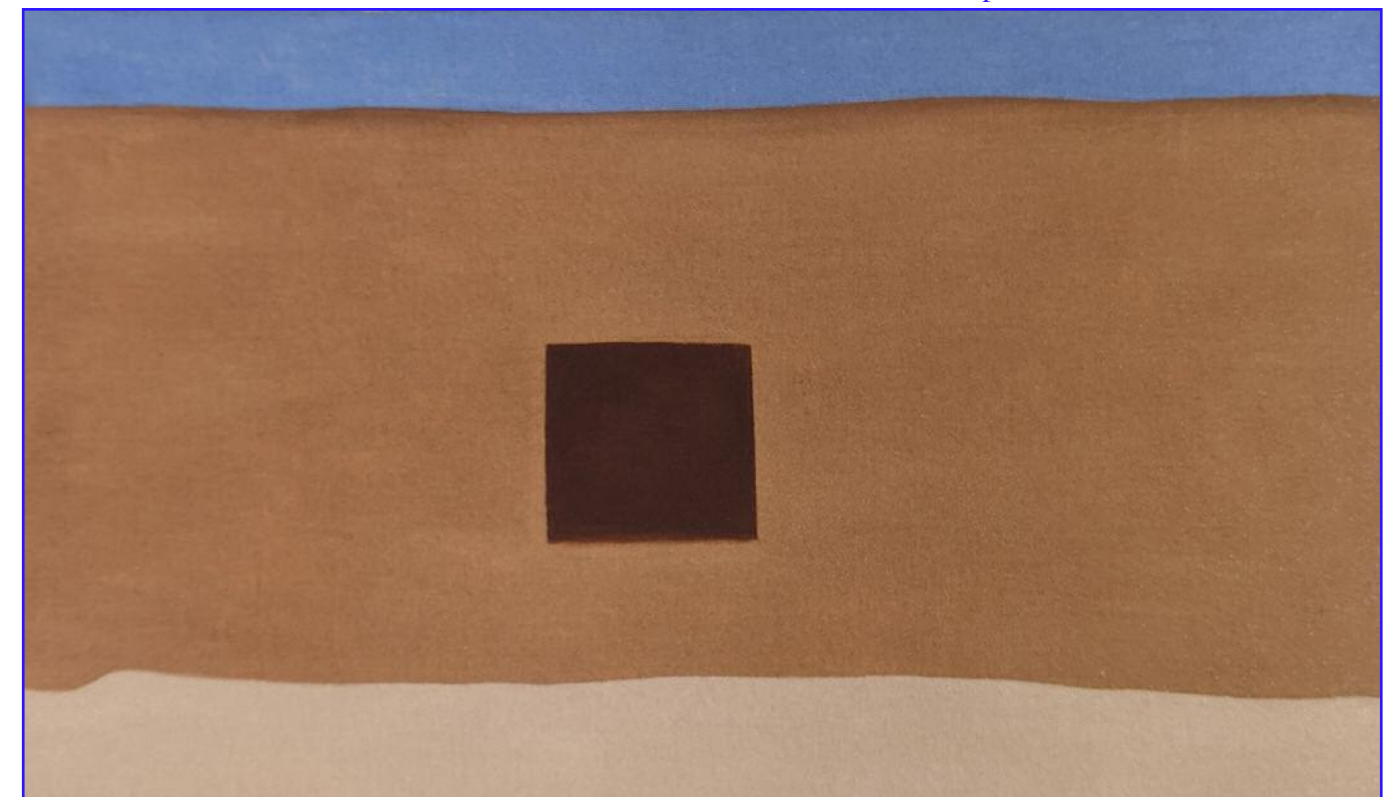




“JE N’EN FINIS PAS D’ESSAYER DE PEINDRE CETTE PORTE ET JE N’Y ARRIVE JAMAIS TOUT À FAIT. C’EST UNE MALÉDICTION, CETTE IMPRESSION DE N’EN AVOIR JAMAIS FINI AVEC CETTE PORTE”.

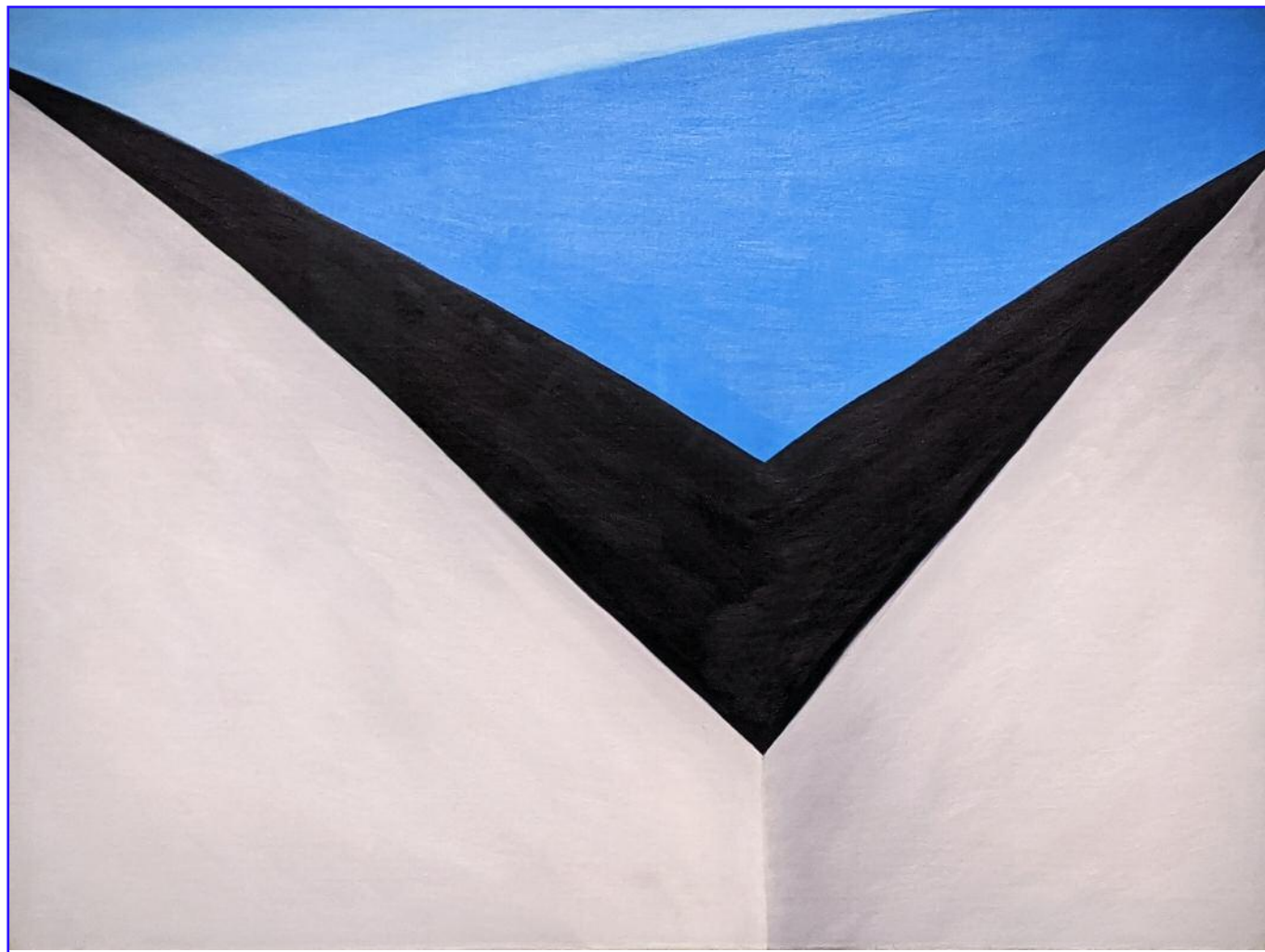
Patio with Cloud, 1956 / Huile sur toile.

In the patio III, 1948 / Huile sur toile.



“JE PENSE MIEUX DANS UN ESPACE VIDE”.

In the patio IX, 1950 / Huile sur toile.

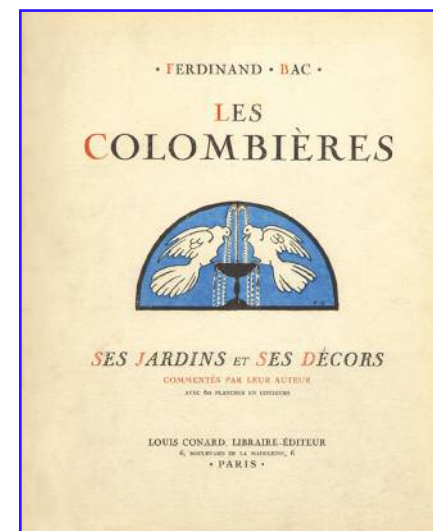
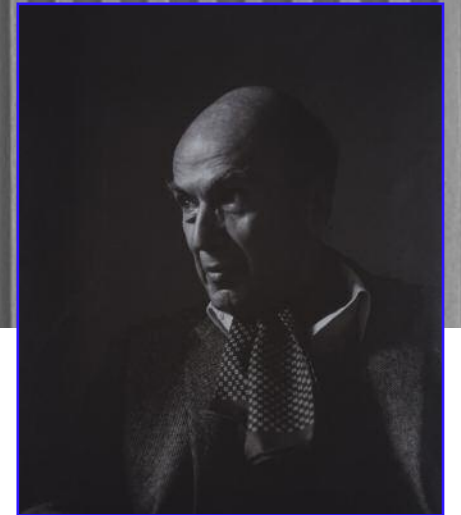


Ladder to the Moon, 1958.
Huile sur toile.

Patio / Porte de Salida, 1956-1957 / Photographie Georgia O' Keeffe Museum.



Luis BARRAGAN



Couverture de l'édition originale du livre "Les Colombières" de Ferdinand Bac, 1925.

Paysage de la Sierra del Tigre.

Rue de Mazamitla.



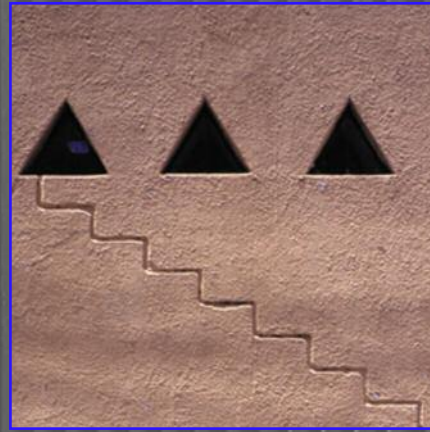
Luis Ramiro Barragán Morfin né le 9 mars 1902 à Guadalajara au Mexique et décédé le 22 novembre 1988 à Mexico-City, est un architecte mexicain atypique. Sa vie traverse le siècle, s'en nourrit, sans jamais l'épouser. Pour nous enchanter. Son œuvre offre le paradoxe d'être ancrée dans la tradition créole du XIX^e siècle et de se projeter dans le jardin planétaire du XXI^e siècle. A la fois mémoire et vision, elle est une contribution en mexicain à la culture universelle.

Son enfance se partage entre sa ville natale et l'hacienda familiale de Corrales. Région rurale, la Sierra del Tigre, est marquée par l'austérité des hommes et des paysages. Espaces infinis, luminosité incandescente, terre rouge, vents violents, pluies abondantes. **Architecture de tradition andalouse, patios, vérandas, fontaines.** Ici réside l'influence majeure. Passion pour les chevaux, profonde foi catholique, morale franciscaine fondée sur le principe de sobriété comme révélateur de la beauté. Aristocrate déclassé, l'homme sera animé par la nostalgie, la constante recherche du temps perdu des haciendas.

Sa formation à l'école libre d'ingénieur de Guadalajara comme ingénieur civil en hydraulique le préserve de toutes inquiétudes techniques et de l'académisme de l'école des Beaux-Arts. **Apprendre à bien bâtir.** Sous la direction d'Augustin Basave, il entreprend une formation en architecture qui restera inachevée. Sa vision de l'architecture sera celle d'un autodidacte.

Voyage / En 1925, il abandonne sa thèse en architecture pour partir à la découverte de l'Europe, notamment du monde méditerranéen. Les jardins de l'Alhambra de Grenade, alliance magnifique de pierres, de plantes et d'eau, où l'art de vivre des Maures d'Espagne lui évoque celui de son enfance tapatia. San Gimignano en Toscane, où les tours lui confirment la majesté des architectures ordinaires.

Paris où il découvre les publications de l'écrivain, illustrateur et créateur de jardins, Ferdinand Bac : "Les Colombières" et "Les jardins enchantés". Les images poétiques de Bac, entrent en écho avec ses propres visions, éveillent en lui le **désir d'architectures de jardins** et lui révèlent l'esprit méditerranéen.



Percements précolombiens. Résidence d'été, Chapala.

Ecole Tapatia 1926-1930 / Le message de Bac sera l'enjeu d'un débat dans les cercles intellectuels de Guadalajara. Les tapatios interrogent, dans une quête identitaire, les traditions culturelles et constructives créoles au regard de la Modernité. **Le thème du patio**, la recherche de l'intimité, fondent l'architecture méditerranéenne comme elle fonde celle des pueblos mexicains et devient source d'inspiration. Barragan initie une première période d'œuvres d'inspiration hispano-mauresque et de facture mexicaine fondée sur une relation intime entre maisons et jardins.

Rencontre avec la Modernité 1931 / La période tapatia est interrompue par la crise financière mondiale. Barragan entreprend un voyage. Première étape à New-York pour rencontrer José Clemente Orozco, le peintre muraliste exilé à Manhattan considéré comme le précurseur de l'Art Moderne au Mexique qui lui présente un architecte viennois, **Frederick Kiesler**, auteur d'une conception spatiotemporelle de l'habitation. Son *plan spatial* est un principe d'organisation de l'espace qui intègre le temps par le recours à un système de cloisonnement mobile et transformable.

La force plastique des gratte-ciels de la capitale de la Modernité fascinent Barragan. Il rejoint l'Europe tente de se rapprocher de Le Corbusier, **rencontre Ferdinand Bac** et visite le jardin des Colombières. L'esprit méditerranéen, celui des atriums et patios rencontre l'esprit tapatia au moment même où l'**Esprit Nouveau de Le Corbusier** suscite une remise en cause.

De retour d'Europe, il restructure sa résidence d'été à Chapala. Suppression des ornements et des toits, création d'une terrasse, modification des percements, enduit blanc lissé. Simplicité formelle. Fonctionnalité renouvelée. C'est la même **quête de dépouillement** qui le conduira dans la réalisation d'une maison-atelier pour Orozco.

Mexico City 1935 / Carrefour intellectuel de l'Amérique latine. Terre d'exil. La métropole accueille les paysans, migrants de l'intérieur, les républicains espagnols, les Avant-gardes européennes. Par nécessité et sous la double influence du Bauhaus et de Le Corbusier, il réalise dans le **Style International** une architecture qu'il qualifie de commerciale. Immeubles de rapport, maisons de ville.

L'adoption du langage triomphant du fonctionnalisme, de la **caisse soffe** en verre, béton et acier, apparaît comme un renoncement. En vérité, c'est une déviation temporaire sur la route de sa propre quête. Le Bauhaus et Le Corbusier n'auront grâce à ses yeux que pour avoir dépouillé l'architecture de ses excès, l'avoir purifiée.

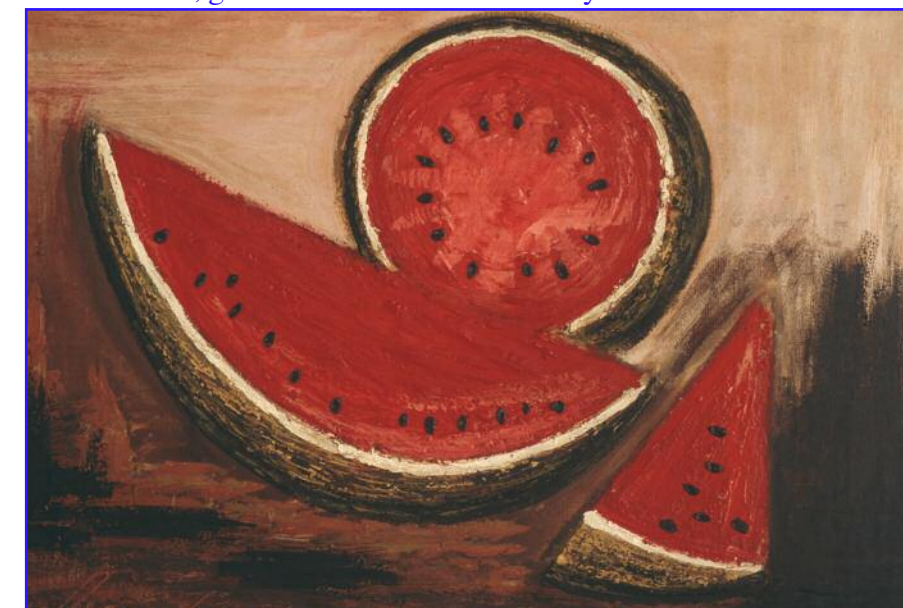
L'ESTHÈTE & LE PHOTOGRAPHE

Vers une œuvre autobiographique - A partir de 1940 / Barragan refuse la tyrannie de la clientèle et de la commande. Il décide de n'avoir d'autres clients que lui-même. Ainsi s'amorce, une œuvre autobiographique animée par le désir d'architectures-jardins. Inflexion vers la question du paysage comme territoire de l'âme, où l'artifice se met au service de visions et de la révélation de la beauté. En parallèle, il initie deux amitiés et collaborations exemplaires.

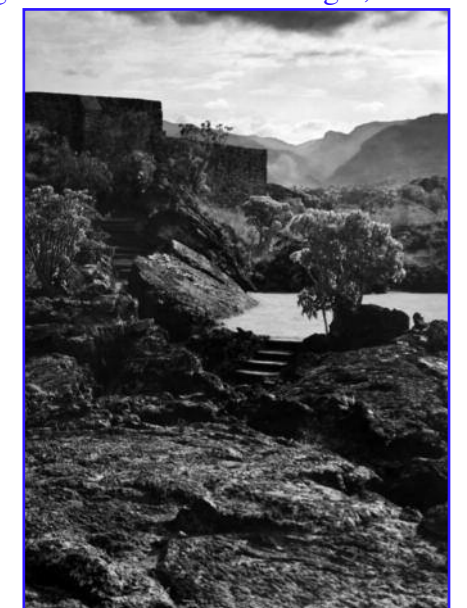
La première avec l'esthète, **Jésus "Chucho" Reyes Ferreira**, l'ardent défenseur de la culture amérindienne, peintre à la palette éclatante, collectionneur d'artisanat populaire, d'œuvres précolombiennes et de statues baroques.

La seconde avec le photographe **Armando Salas Portugal**, le chroniqueur graphique qui enregistre et révèle les paysages du Mexique.

Nature morte, gouache / Jesus "Chucho" Reyes Ferreira.



El Pedregal / Armando Salas Portugal, 1939.

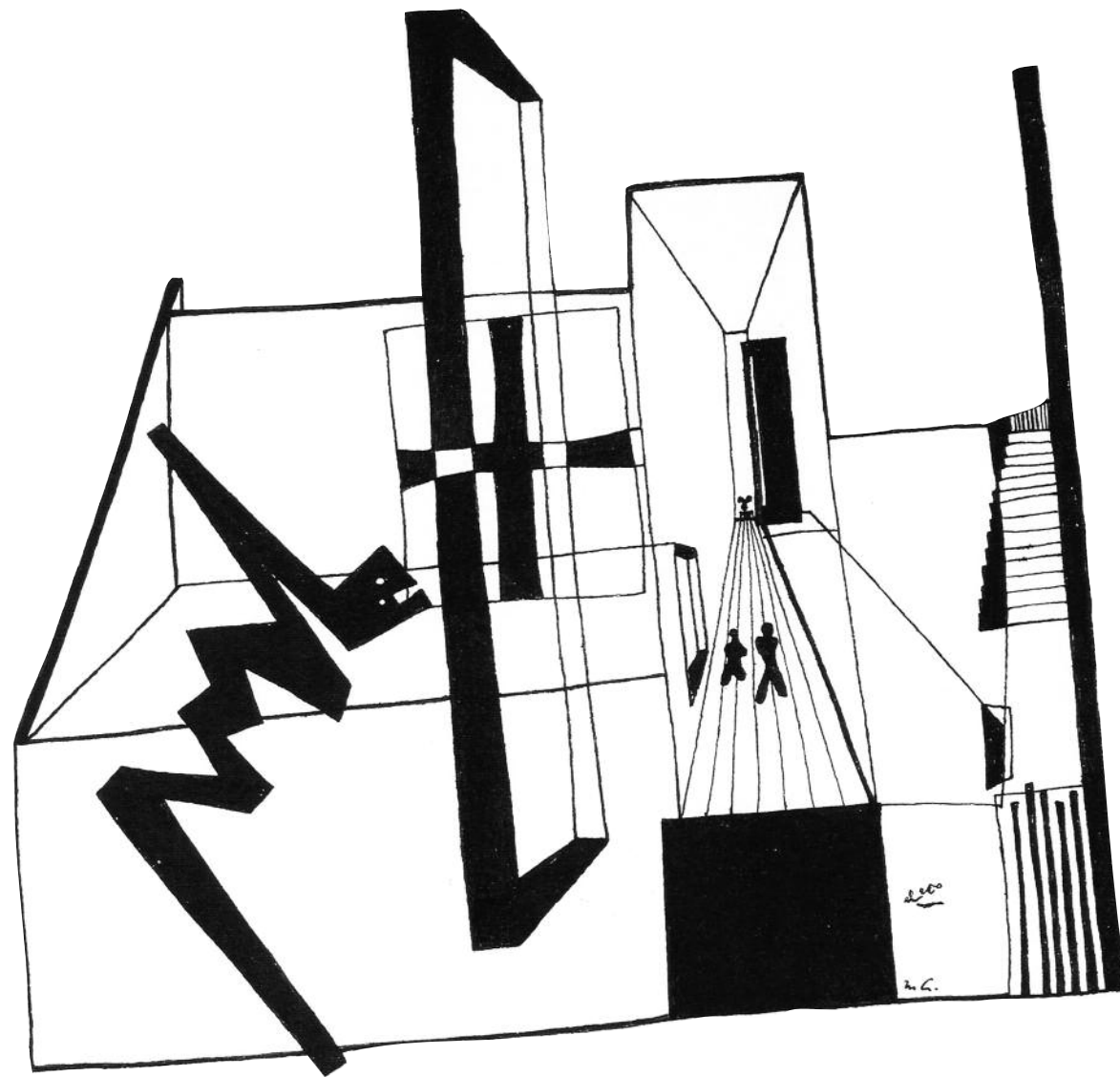


TRAVAIL FRATERNEL



Luis Barragan & Mathias Goeritz.

LUIS BARRAGAN MATHIAS GOERITZ JESUS "CHUCHO" REYES FERREIRA



DESSIN IDÉOGRAPHIQUE / MUSÉE EXPÉRIMENTAL EL ECO 1952

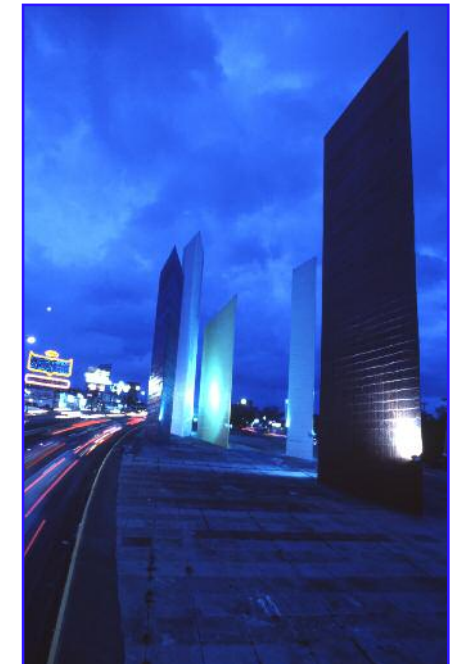
Un troisième personnage fera son apparition à partir de 1949, Mathias Goeritz, le philosophe et historien de l'art, exilé allemand, devenu peintre, architecte, sculpteur, créateur d'environnements avec l'expérimentation comme éthique. En 1953, ils inaugurent à Mexico le Musée Expérimental El Eco (l'écho), un dispositif qui accueille des pratiques artistiques en relation avec la question spatiale : l'espace majeur est un patio habité par le serpent. L'année suivante Goeritz publie le **Manifeste de l'architecture émotionnelle**.

Barragan l'architecte, Goeritz l'inclassable et Reyes le coloriste initient de 1951 à 1957 un travail fraternel au service d'une œuvre hybride à paternité plurielle. **L'art comme une prière plastique**, où la recherche de l'émotion mobilise des regards croisés, vise une communion. La collaboration fraternelle concerne principalement trois œuvres : le Musée Expérimental El Eco 1952, la Chapelle de Tlalpan 1953 et les Tours de Ciudad Satélite 1957.

Triptyque de l'autel / Mathias Goeritz, Chapelle, Tlalpan, 1953.



Tours, Ciudad Satélite, 1957.





PATIOS

CASA EDUARDO PRIETO LOPEZ 1948

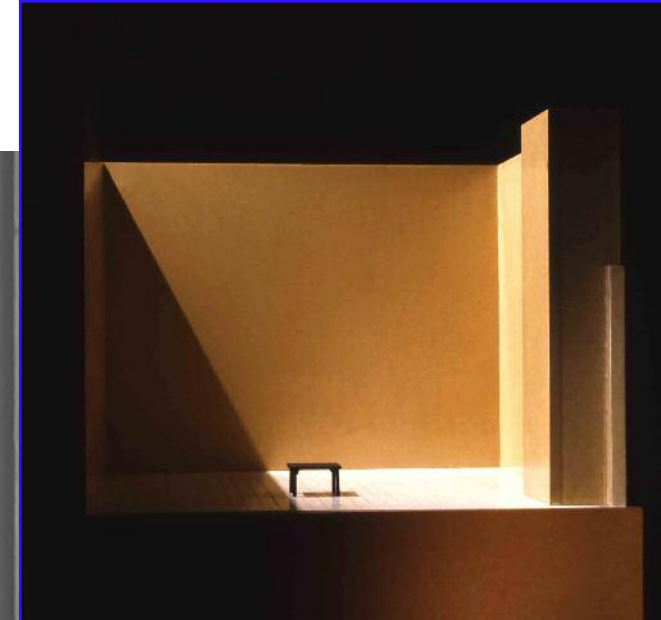
La maison Prieto fait office de référence dans le projet de paysage des Jardines del Pedregal à San Angel. Un territoire de lave grise de six cents hectares, au pied du volcan Xitle. Une mission sacrée, métamorphoser un site vierge et inhospitalier en un jardin pour méditer et jouir de la nature. En référence à Bac **“un jardin parfait qui contiendrait rien moins que l’univers entier”**. Une vision proche de la conception des Perses anciens où le jardin est l’esprit de la maison.

Une utopie urbaine à la manière de Le Corbusier, doté d’un cahier de strictes recommandations en guise de règles urbaines et paysagères. Tracés des routes suivant les lignes telluriques des formations de lave. Parcellaire délimité par des enceintes hautes de lave extraite du site. Enceintes percées de clôtures en fer recouvertes de peinture phosphorescente. Omniprésence de l’eau : fontaines, cascades, aqueducs, bassins. Lot minimum 1 000m². Coefficient d’occupation des sols 10%. **Vocabulaire simple : lignes droites, surfaces planes, volumes primaires.**

Dans le patio, première séquence d’accès, règne une atmosphère à la de Chirico, murs ocres aveugles, sol pavé de pierre volcanique. Luminosité intense et pénombre rare, l’espace n’est peuplé que de quelques amphores, d’un arbre et ouvert sur le ciel.

Patio-cour Maison Prieto.





Fragment du patio-terrasse / Maquette, 1992.

PATIOS

CASA BARRAGAN TACUBAYA 1947

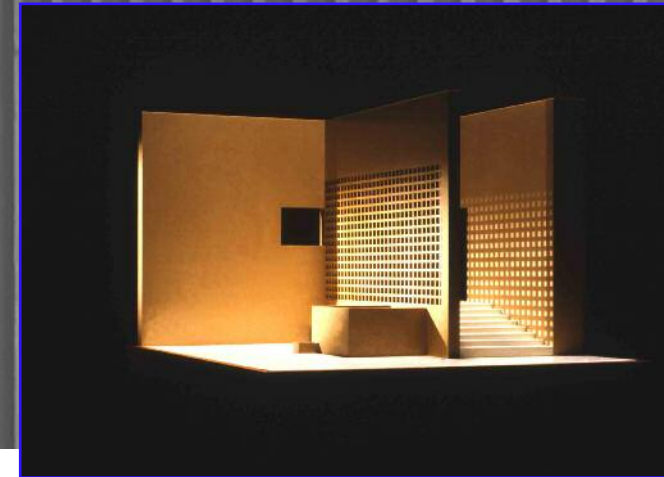
Maison-atelier et jardin ne font qu'un. Bâtiment-corps et jardin-esprit sont indissociables. Mais en vérité il y a deux jardins. Le premier en pleine terre, accueille les arbres et les oiseaux. Le second, un **patio en terrasse**, le vent et les nuages.

Architecture anonyme à l'extérieur. Architecture simple et dense, à parcourir. Architecture ou plutôt ambiance, qui vous enveloppe. Architecture marquée par l'usage de la couleur : violet, rose, orange, jaune. Architecture en perpétuelle dégradation, qui se refait cycliquement, mais d'une autre manière et se reconstruit en mémoire. Architecture qui dépasse les nécessités quotidiennes au bénéfice d'un **programme d'impératifs métaphysiques**. Architecture pour redécouvrir l'art perdu de la solitude et de l'introspection. Architecture résolument moderne et pour cela en parfait accord avec la tradition. **Atemporelle**. Architecture comme **art de la mise en scène de la mémoire**.

Patio-terrasse de la Maison-atelier Barragan.



PATIOS

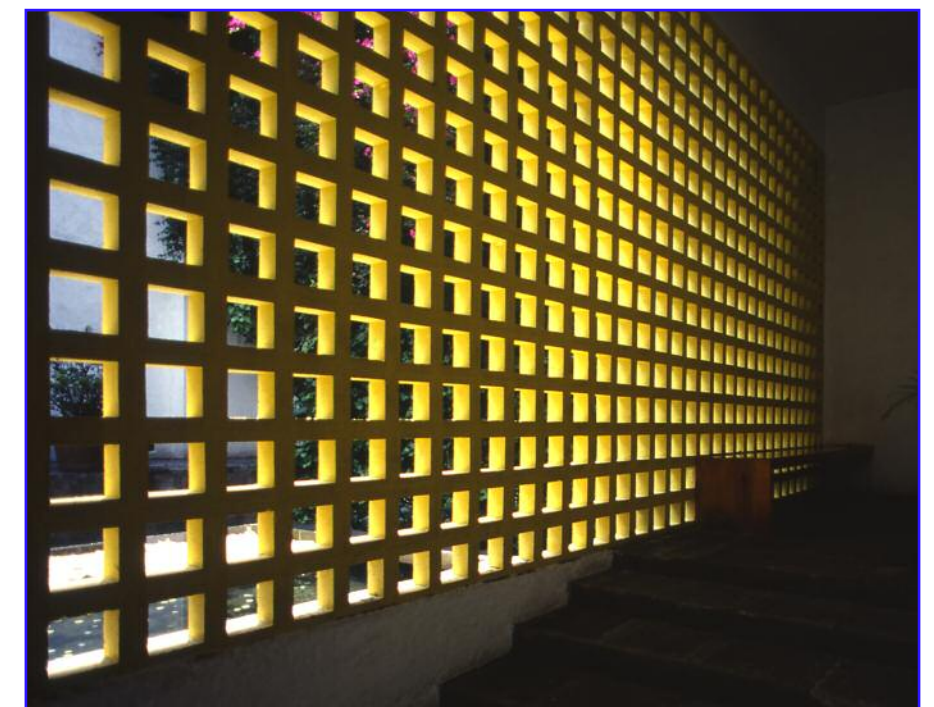


Fragment du patio après remodelage avec fontaine et claustra. Maquette, 1992.

COUVENT DES CAPUCINES Tlalpan 1953

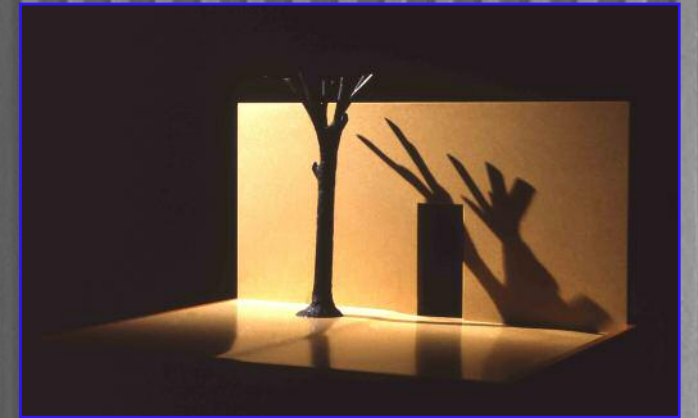
Appelé par les capucines pour entretenir la chapelle du couvent de Tlalpan, Barragan propose une rénovation plus ambitieuse. Création de mobilier, d'ornements sacrés et promet d'en assumer le coût. Travaillant par touches, il dote le patio d'une fontaine et d'un claustra où les plantes s'épanouissent entre lumière et ombre.

Patio, fontaine, croix, claustra.





PATIOS



LAS ARBOLEDAS 1958 / MUR ROUGE - FRONTON - ABREUVOIR

Accompagnant la croissance de la métropole, très loin au nord, Luis Barragan réitère la démarche entreprise pour El Pedregal : promotion, schéma directeur, espaces publics, règles urbaines. A Las Arboledas, le maître des lieux n'est plus la lave volcanique, mais l'homme et son cheval, l'univers équestre.

Le Mur rouge est l'**enceinte** qui cerne le site, l'isole de l'extérieur. Seul **un percement qui pourrait être une porte** désigne un arbre dont la ramure émerge. Il y a deux faces, celle des yeux et l'autre, voilée, qui suggère les présences du passé et disparaît dans l'horizon.

A l'intérieur de l'immense patio-jardin, vestige d'une ancienne hacienda, une longue allée bordée d'eucalyptus structure le site. A son extrémité des murs bleus évoquent le ciel et tracent la place de l'abreuvoir ponctuée d'un bassin à débordement en pierres noires et d'un fronton blanc. Le premier est un parfait miroir d'eau. Le second, un écran où se projettent les ombres mouvantes du feuillage des arbres. **Rencontre insolite des Perses et des Surréalistes.**

Mur Rouge, Fronton, Abreuvoir.



LA FIN DE LA CONSTRUCTION DE L'ESPACE HÉRITÉE DE LA RENAISSANCE. LE NATURALISME SCIENTIFIQUE DE LA RENAISSANCE, LA MÉTHODE DE REPRÉSENTATION DU MONDE EXTÉRIEUR (TROIS DIMENSIONS) SUR UN PLAN (DEUX DIMENSIONS), A ÉPUISÉ SA TÂCHE HISTORIQUE.

WALDEMAR CORDEIRO
MANIFESTE DE LA RUPTURE / 1952



HÉLIO OITICICA

Né le 26 juillet 1937 et décédé le 22 mars 1980 à Rio de Janeiro dans une famille d'intellectuels activistes. Hélio Oiticica est le fils de José Oiticica Filho, entomologiste, photographe et peintre, et le petit-fils de José Oiticica, poète anarchiste qui, en 1918, a été déporté pour avoir appelé à la grève insurrectionnelle. Dans le sillage de son grand-père, Hélio mènera des séries d'actions en direction des déshérités tout en étant une figure de l'Avant-garde moderniste brésilienne des années 55/60.

Unir l'art et la vie, l'œuvre et le public, l'improvisation et l'orchestration, la révolte politique et la poésie.

Son activité sera protéiforme : sculpteur, peintre, performeur, cinéaste, théoricien.

Comprendre le Modernisme Brésilien / Au Brésil, le Modernisme dans les arts plastiques est marqué par la coexistence de deux programmes esthétiques.

Le premier, date des années 20 et puise son origine dans la Semaine d'Art brésilien de Sao Paulo (1922) organisée par le peintre Di Cavalcanti et les poètes Mario et Oswald de Andrade. Il se caractérise par un changement de langage littéraire et artistique, tantôt cubiste, tantôt expressionniste, associé à la valorisation du brésilien, à la spécificité et la singularité du Brésil, une quête qui semble avoir pris le dessus sur la recherche d'un langage artistique.

Le second qui apparaît dans les années 40 est marqué par son universalisme, son goût pour les formes, les lignes, les couleurs et les plans, au détriment des figures et de la disposition des objets dans l'espace.

Les deux visions entrent en conflit et suscitent la publication du *Manifeste de la Rupture* de Waldemar Cordeiro (Exposition du Groupe Concrétiste au Musée d'Art Moderne de Sao Paulo 1952). Le Modernisme des années 20 a forgé une identité visuelle, le Modernisme Concrétiste inaugure un nouveau chapitre de l'Art Constructiviste (après les artistes européens Piet Mondrian, Kasimir Malevitch, Théo Van Doesburg, Max Bill).

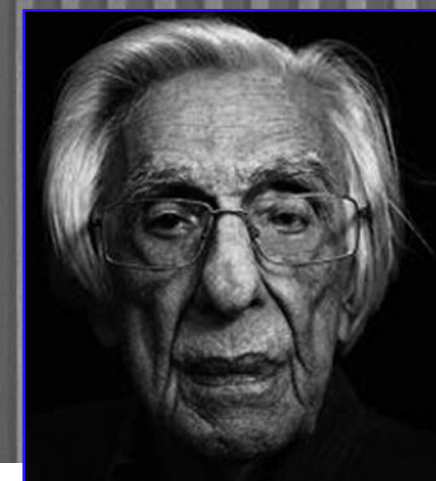


Le Moi et le Toi, Lygia Clark, 1967. Divisor, Lygia Pape, 1968.

LYGIA CLARK ET LYGIA PAPE REPROCHENT À L'ABSTRACTION CONCRÈTE RATIONALISTE D'AVOIR PRÉFÉRÉ L'EXACTITUDE DE L'ŒIL-MACHINE À LA SENSIBILITÉ DE L'ŒIL-CORPS.

ELLES MARQUENT LE PASSAGE DE L'ŒUVRE À L'ÉVÈNEMENT. AVEC L'INVENTION DES OBJETS RELATIONNELS ET DES DIVISEURS, ELLES OUVRONT LA VOIE AUX ARCHITECTURES DU CORPS, AUX HYBRIDES DE L'ARCHITECTURE ET DU VÊTEMENT.

CONCRETS NÉO-CONCRETS



Ferreira Gullar.

Le mouvement moderniste est accompagné par les processus accélérés d'urbanisation et d'industrialisation qui entraînent de profonds changements dans la structure économique et sociale du pays, incarnés par la création en 1960 de la nouvelle capitale, **Brasilia** (Lucio Costa l'urbaniste, Oscar Niemeyer l'architecte, Roberto Burle Marx le paysagiste), la multiplication des musées d'Art Moderne et la création en 1951 de la Biennale de Sao Paulo.

Le Brésil s'affiche alors comme un acteur majeur de la scène artistique internationale. L'Art Concret rejette les motifs nationaux dans les arts visuels. La lutte entre valeurs spécifiques et valeurs universelles, et en arrière-plan, les frontières entre normalité et anormalité, art et raison, académisme et expérimentation, vont alors connaître une nouvelle étape et entraîner la **scission de l'Avant-garde**.

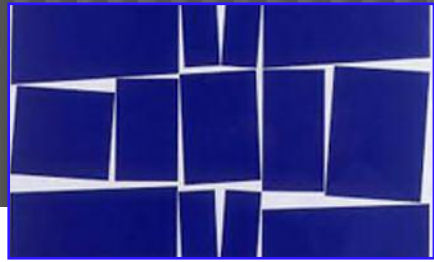
A Rio, le critique Mario Pedrosa soutient que la création artistique qui s'appuie sur l'imagination, l'intuition et la sensibilité s'éloigne naturellement des conventions. Avec quelques autres, dont Hélio Oiticica, ils rejoignent l'**Atelier libre de peinture d'Ivan Serpa** à l'Ecole des Beaux-Arts de Rio de Janeiro.

Cela se traduira en 1955 par la création du **Groupe Frente**, qui affirme son ambivalence sur les valeurs du Concrétisme. Outre le fondateur, Ivan Serpa, le groupe Frente rassemble des figures comme Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica. En 1956, le groupe implose et se recompose sous l'appellation Néo-concrets. Le Groupe Ruptura de Sao-Paulo, quant à lui, confirme son ancrage Concrétiste.

Sao Paulo, l'industrielle et la théoricienne.
Rio l'artisanale et l'empirique.
L'opposition de l'œil-machine et de l'œil-corps.

La scission mènera à deux écoles : Concrets et Néo-concrets. En 1959, le poète Ferreira Gullar publie le **Manifeste Néo-concret** ainsi qu'un essai "**Théorie du non-objet**". L'art doit être comme un organisme vivant, doit amener le spectateur à ressentir plus intensément son propre corps et son existence.

DE L'OBJET À LA RELATION

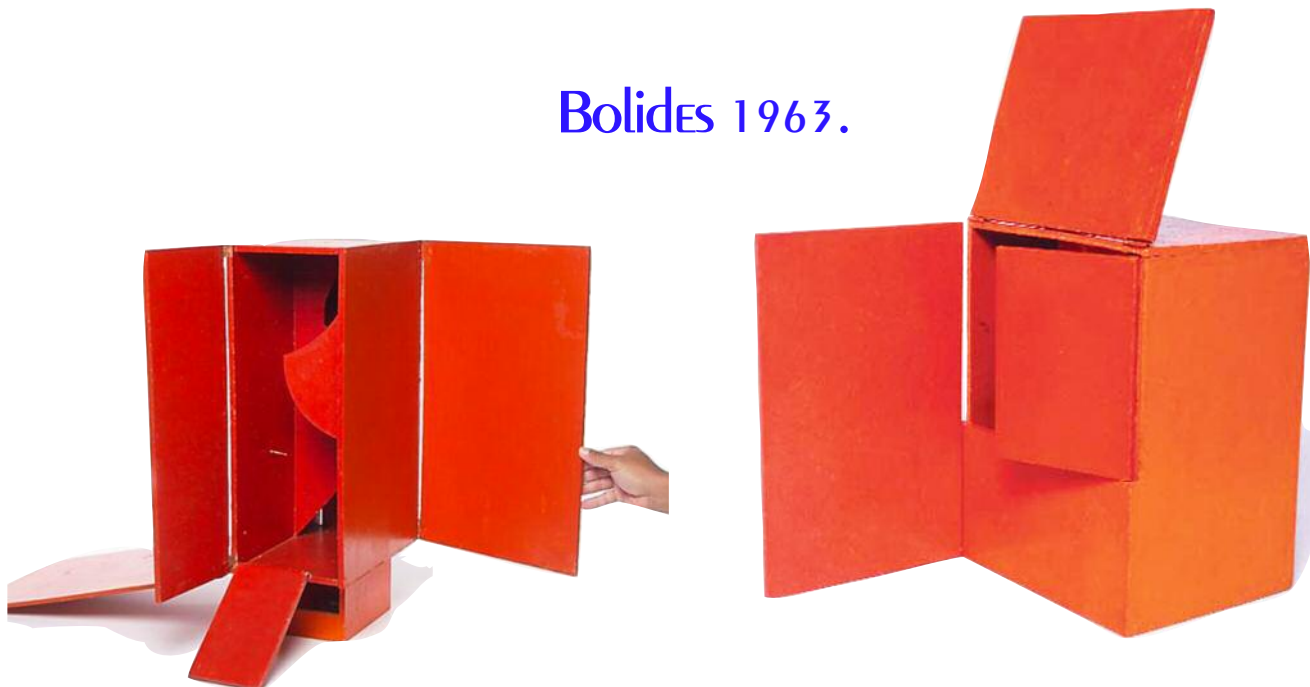


METAESQUEMAS 1957.
RELEVOS ESPACIAL 1959.



GRAN NUCLEUS 1960.

Bolides 1963.



Durant toute sa courte carrière, Hélio mèn timer de front deux types d'activités. La première, par des expositions dans les circuits classiques de l'art, la seconde par des happenings urbains. Sa peinture prolonge les recherches de Kasimir Malevitch : couleurs primaires lumineuses, formes géométriques. Une expérimentation qualifiée d'**abstraction géométrique**. Sa palette évolue vers des couleurs plus chaudes notamment des oranges.

Progressivement, par une succession de séries intitulées, Bilatéral, Relief spatial, Météorites, Noyau, puis Pénétrables et Parangolès. Il a libéré sa peinture dans l'espace.

“Il ne s'agit pas de copier Mondrian, mais d'ouvrir la voie à une peinture de couleur, d'espace, de temps et de structure purs”.

Objets plastiques / Gouaches sur carton avec des variations de couleur bleu, rouge et noir nommés **Métaschémas** (*Metaesquemas* 1957). La série annonce le conflit entre espace pictural et extra-pictural, le dépassement du cadre, la remise en question du plan, la **transition de la toile vers l'espace environnant**.

Il expérimente une première série de travaux tridimensionnels en bois peint de couleurs jaune orange et rouge nommés **Relief spatial** (*Relevos espacial* 1959).

Puis une deuxième, toujours en bois peint, suspendue à des grilles par des fils de nylon et flottante au-dessus d'une surface de gravier et de résine nommée **Grand Noyau** (*Gran Nucleus* 1960).

Une troisième, des structures maniables, les **Météorites** (*Bolides* 1963) donnent du volume à la couleur et ajoutent à l'expérience visuelle d'autres stimulations sensorielles. Ils sont dotés de portes et de panneaux que les spectateurs peuvent déplacer et explorer.

Comme sa complice Lygia Clark, Hélio Oiticica, s'est progressivement détaché du cadre, celui du tableau, mais aussi du cadre mental, celui qui fixe les limites de l'art plastique, ce qu'ils appelleront conjointement la **ligne organique**.

Rejet de l'approche rationaliste au bénéfice d'une **approche sensuelle**, mobilisant un sentiment poétique, intégrant l'expression des réalités humaines complexes.



PARANGOLÈS

CAPES-SCULPTURES 1964-1979

A peine ses études terminées, Hélió a établi son quartier général dans la **favela de Mangueira** dont il devient membre de son école de Samba. Les habitants de la favela sont invités à participer à des actions de rue, des fêtes où se mêlent musique, art et politique. Ils expérimentent **l'art à porter et à danser** et encouragés par Hélió, ils s'approprient drapeaux, tentes, étendards, revêtent de grandes capes-manteaux, versions multicolores des costumes de carnaval.

Les Parangolès sont nées, **entre parures et déguisements**. Qualifiés d'anti-art, les parangolès sont des éléments qui présupposent une manifestation collective, comme par exemple celle du rituel du Candomblé, religion afro-brésilienne, ou celle du Carnaval. Comme Lygia Clark avec *Le Toi et le moi* et Lygia Pape avec les *Divisors*, Hélió Oiticica propose avec ses Parangolès, une **architecture du corps**, un hybride de l'architecture et du vêtement.



Pénétrable Tropicalia, 1967.



“ICI LA COULEUR RESPIRE À LA FOIS LE DÉCORATIF ET L'ARCHITECTURAL... POUR DEVENIR PUREMENT ESTHÉTIQUE ET INTENSÉMENT VÉCUE OU PUREMENT ESTHÉTIQUE DANS LE SENS D'UNE EXPÉRIENCE ACCRUE. ELLES SONT COMME DES FRESQUES MOBILES À L'ÉCHELLE HUMAINE SAUF QUE (SURTOUT) ELLES SONT PÉNÉTRABLES.”

HÉLIO OITICICA

PENETRAVEIS

PÉNÉTRABLES À PARTIR DE 1967

Ces travaux inaugurent ce qu'il appellera bientôt **l'art de l'environnement**, des **installations multisensorielles et labyrinthiques** qu'il nomme Pénétrables. Les spectateurs sont conviés à entrer, à établir un contact personnel avec l'œuvre, à développer une expérience sensorielle originale. Ils sont les découvreurs de l'œuvre. La première, nommée **Tropicalia** (1967) renoue avec **l'esprit de l'art total**. Une scène tropicale à la fois globale et locale (plantes, animaux, sables, graviers), **un processus de libération de la peinture dans l'espace**.

Le Cinema Novo dont le film de Glauber Rocha *Terre en transe* (1967) est l'icône et le pénétrable *Tropicalia* (1967) le totem, sont les œuvres cofondatrices du Tropicalisme.

Mouvement artistique foutraque dont la naissance coïncide avec la vague de la contre-culture, la dictature et souvent l'exil. Le **Mouvement Tropicaliste** rassemble une nébuleuse aux contours incertains et fluctuants de créateurs multi-disciplines

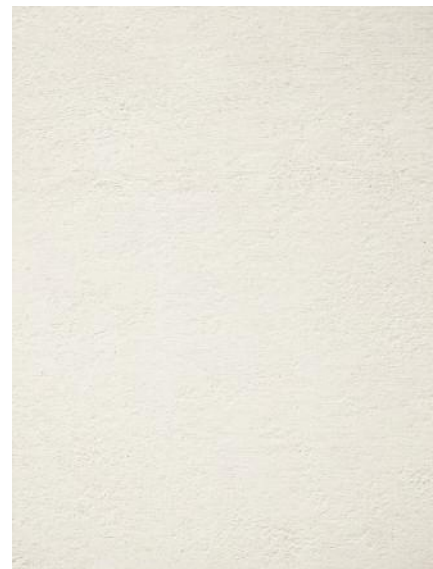
(outre les déclencheurs, Hélio Oiticica et Glauber Rocha, les principales figures sont les chanteuses Maria Bethania et Gal Costa, les chanteurs-compositeurs Gilberto Gil, Jorge Ben, et Caetano Veloso, le violoncelliste Rogerio Duprat, le groupe rock Os Mutantes, le compositeur Tom Zé, les poètes José Carlos Capinan et Torquato Neto, le graphiste Rogério Duarte).

TROPICALISME



MAGIC SQUARE #5 DE LUXE 1977

PALETTE



INVENTION PAR LA COULEUR

Jamais réalisé du vivant d'Hélio, ce pénétrable a été mis en œuvre en 2007 à l'Instituto Inhotim dans le Minas Gerais. C'est un élément d'un groupe de 6 travaux, articulés autour de **l'idée du carré** dans le double sens du mot : **la forme géométrique et la place publique**.

Ces travaux sont des propositions de structures architecturales extérieures que l'artiste n'a jamais mis en œuvre durant sa vie mais uniquement conçus sous une forme minutieusement détaillée de plans composés de textes, tirages, dessins techniques, diagrammes, maquettes et mises en pages.

Basés sur le carré géométrique, des espaces sont offerts aux visiteurs comme une place publique où l'observateur peut passer du temps même seul ou comme une expérience partagée avec d'autres pour entrer en contact directe avec les formes, les couleurs et les matières.

Depuis le début de sa carrière, Oiticica tente de créer des catégories pour nommer et classer ses travaux. Ainsi Magic Square #5 appartient à un groupe de pénétrables dans lesquels les recherches de l'artiste visent **l'occupation de l'espace par la couleur à une échelle environnementale** et propose une révision de l'espace architectural en empruntant des allures de jardin, de square public, de labyrinthe, de lieu ludique ou d'entrepôt.

Construits à titre posthume ces travaux sont en cohérence avec l'œuvre de Oiticica et permettent de maintenir vivante son ambitieuse recherche visant à établir la jonction entre l'art et la vie. Hélio Oiticica, dans une rapidité fulgurante, passe **de la peinture à la sculpture, des questions de la couleur à celles de l'espace, des maquettes à une quasi architecture**.

Ce qu'il a appelé l'art de l'environnement concerne les corps et leurs mouvements, leurs abris et leurs parures. Pénétrables et Capes-sculptures. Les archives d'Hélio Oiticica ont largement disparues dans un incendie le 17 octobre 2009 à Rio de Janeiro.



INSTITUTO INHOTIM









Anti-Patio

Avec Magic Square #5, Hélio Oiticica brise la figure antique du patio, un vide carré encadré de murs et ouvert sur le ciel, dispositif dont le mystère séduit aussi bien Georgia O’Keeffe que Luis Barragan, pour introduire la fluidité de la mobilité, pour permettre une libre traversée. Revanche de la translation horizontale sur l’ascension verticale. Renoncement au Ciel au bénéfice de la Terre.

Patio Fluxus. Patio Déconstruit. Anti Patio.

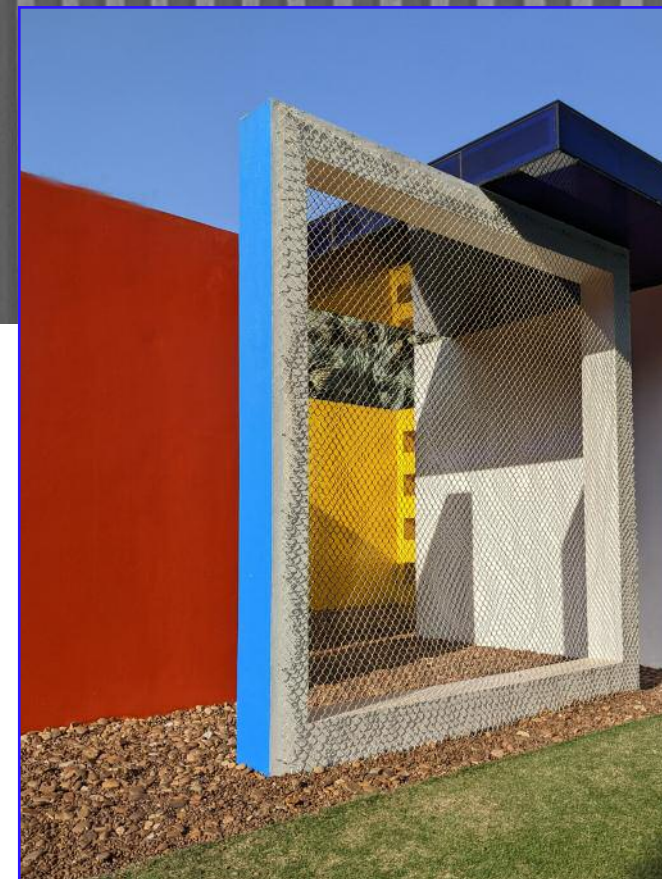


FIGURE du PATIO

UN vide ENCADRÉ DE MURS ET OUVERT SUR LE CIEL. LE dispositif NE SATISFAIT PAS UN BESOIN MAIS RÉPOND À UNE ATTENTE.

UN ESPACE QUI RELÈVE DU SACRÉ.

UN ESPACE QUI ÉCHAPPE À L'ÉTENDUE AMORPHE ET QUI RELIE LE CIEL ET LA TERRE.

LE PATIO INCARNE L'EXPÉRIENCE DE L'HABITER. C'EST-À-DIRE LA POSSIBILITÉ DE CRÉER UN MONDE QUI S'EXTRAIT DU CHAOS POUR DEVENIR COSMOS.

CORRESPONDANCES

Le récit se déroule en Amérique : du nord, centrale et du sud. Il se développe sur deux décennies, les années 50 et 60 du XX^e siècle et concerne l'**incorporation** des mouvements artistiques de la Modernité née en Europe à l'aube du siècle, et notamment celui lié à l'abstraction. Trois personnalités, trois contextes civilisationnels, trois périodes proches mais distinctes. **Trois destins construits sur l'impératif d'opérer une métamorphose à partir d'une formation académique reçue.**

Georgia O'Keeffe, Luis Barragan, Hélio Oiticica partagent un destin, celui qui dans les domaines de la création artistique constitue le **parcours conceptuel** vers les œuvres de la maturité.

Abstraction

Abstraire, l'étymologie latine dit **action d'extraire**, de séparer. L'abstraction implique de simplifier une réalité complexe pour pouvoir la penser, pour dégager l'essentiel.

Selon l'auteur *du Spirituel dans l'art* (1911), Vassily Kandinski, le langage abstrait vise à libérer la peinture de l'imitation du monde réel pour s'ouvrir à une dimension spirituelle. L'art doit construire un lien émotionnel entre le tableau et le spectateur et la couleur y joue un rôle fondamental.

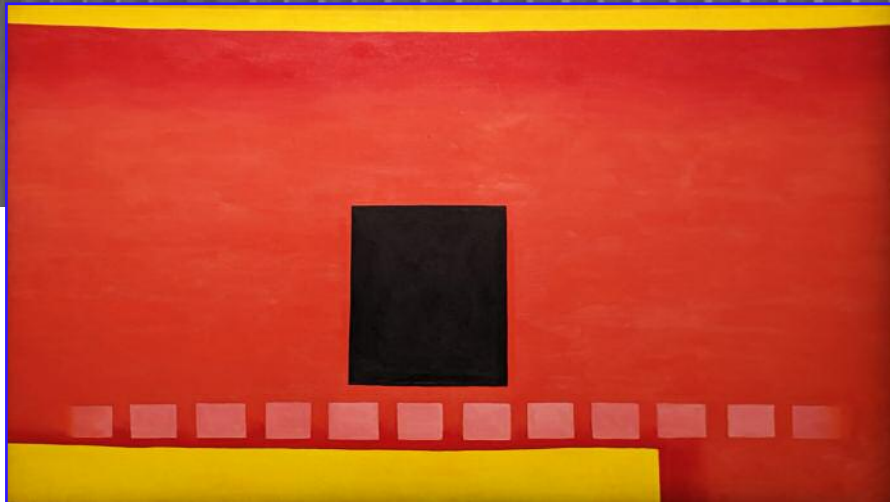
Avec son *Carré noir sur fond blanc* (1915), Kasimir Malévitch attribue à l'abstraction le sens d'une quête de l'absolu. L'initiateur du *Suprématisme* cherche à purifier la peinture de tout ce qui lui serait extérieur.

Le fondateur du *Néoplasticisme* (1917), Piet Mondrian inaugure un nouveau langage pictural abstrait, fondé sur une géométrie stricte (horizontale / verticale) et des couleurs primaires.

L'Abstraction est souvent considérée comme opposée à la Figuration, mais les frontières entre les deux paradigmes sont poreuses. L'Abstraction est plus un processus qu'un état.

Deux tendances se dégagent. La première valorise liberté, spontanéité, quête de l'expression des sentiments intérieurs (Kandinski). La seconde cultive la rigueur et valorise la géométrie (Mondrian).

1954
BLACK DOOR WITH RED



1958
LE MUR ROUGE



1977
MAGIC SQUARE #5



MURS ROUGES

Georgia O'Keeffe / Sa formation artistique (1905-08) est l'apprentissage du réalisme. En 1914, elle s'inscrit aux cours d'Arthur W. Dow où elle découvre, un enseignement qui privilégie décantation, stylisation, abstraction. Toutefois elle ne sépare ni n'oppose abstraction et réalisme. Pour elle, l'abstraction est un moyen, le fruit d'un éloignement de la forme source, une décantation. Elle pense que le sentiment intérieur est seul capable de doser le mélange d'abstrait et de concret et affirme son attachement au monde sensible, à sa dimension symbolique.

La découverte du Nouveau-Mexique et tout particulièrement de son architecture incarnée par la figure du patio donnera naissance à une série impressionnante de toiles où elle cherche à capter quelque chose qui lui échappe. La porte figurée par une masse noire, profonde, mystérieuse qui sera dans une des toiles réhaussée grâce au mur d'un rouge éclatant.

Luis Barragan / Education classique, foi catholique, morale franciscaine, formation à l'ingénierie feront de Barragan un professionnel de l'architecture d'inspiration hispano-mauresque. Voyages, rencontres et collaborations fraternelles bouleversent ses certitudes et initient un **processus de purification** qui prendra la forme d'une alliance de l'Esprit méditerranéen et tapatia avec l'Esprit Nouveau.

Géométrie primaire, lumière et couleurs. Barragan, comme il le déclare dans son discours à la remise du Prix Pritzker, mène une quête de la beauté et de la sérénité fondée sur le silence et la solitude. Un désir d'architectures de jardins où la figure majeure est, là encore, le patio qu'il associe aux claustras considérés comme dispositifs de filtrage de la lumière. Dans le projet de Las Arboledas, le projet nommé Le Mur rouge uniquement percé de ce qui pourrait être une porte dévoile un arbre. Présence silencieuse.

Hélio Oiticica / L'artiste carioca a mené une double vie : figure de l'Avant-garde brésilienne et activiste auprès des déshérités. La reprise de l'héritage de Malevitch sous l'impulsion d'Ivan Serpa son professeur aux Beaux-Arts, le mène au groupe Néo-concret, une dissidence à l'origine du Tropicalisme, de l'art de l'environnement, de l'architecture des corps.

Magic Square #5, œuvre non réalisée de son vivant, est l'apogée de son parcours dédié au conflit entre espace pictural et extra-pictural, à la remise en question du cadre et du plan. En résumé à la **transition de la toile vers l'espace environnant**. Magic Square #5, appartient à la catégorie des Pénétrables, c'est aussi une **contre-figure du patio**. Un patio traversé par les flux, à parcourir. Les éléments disjoints du patio éclaté répondent à l'expérience multisensorielle de la mobilité. L'horizontale plutôt que la verticale. La Terre plutôt que le Ciel.



ARTchITECTURES

CHRONIQUES - MARC VAYE

Passion Japon

- #1 NOTIONS spatiales - ESTHÉTIQUES - JARDINS
- #2 CÉRÉMONIE & PAVILLONS DE THÉ - KENZO & KENGO
- #3 TADAO ANDÔ & SHIN TAKAMATSU - SUSUMU SHINGU - AKIRA MIZUBAYASHI
- #4 SOU FUJIMOTO - CAPSULES HÔTEL - 2M26 - YAYOI KUSAMA
- #5 KAZUYO SEJIMA - ISAMU NOGUCHI - KANSAI AIRPORT EXPRESS



- #6 XU Tiantian - SEUN SANGGA / PAUL HARDY
- #7 CORRESPONDANCES - GEORGIA O'KEEFE - LUIS BARRAGAN - HÉLIO OITICICA

#7

ARTchITECTURES
CHRONIQUES / MARC VAYE