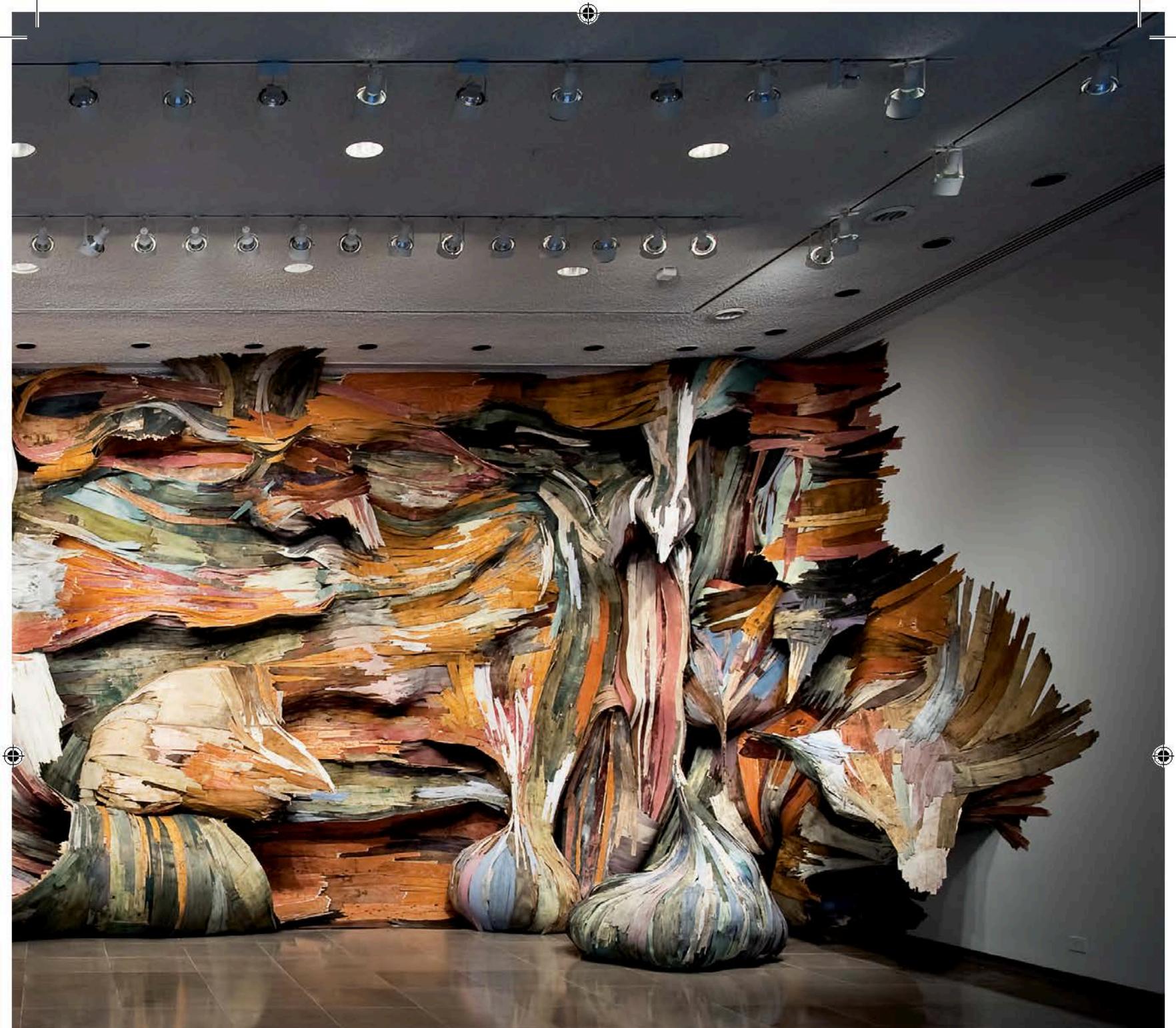


ARTISTE ÉMERGENT



ODYSSÉE ORGANIQUE

PAR FELIPE SCOVINO



FER DE LANCE DE LA JEUNE GÉNÉRATION D'ARTISTES BRÉSILIENS,
HENRIQUE OLIVEIRA UTILISE DU BOIS DE RÉCUPÉRATION POUR CRÉER
DES ŒUVRES, SOUVENT MONUMENTALES, AUX ALLURES ÉTONNAMMENT
ORGANIQUES, QUI SEMBLENT AVOIR PRIS VIE DEPUIS LE SITE DE LEUR INSTALLATION.
À L'OCCASION D'UNE RÉSIDENCE EN FRANCE D'OLIVEIRA CHEZ SAM ART PROJECTS,
LE CRITIQUE D'ART FELIPE SCOVINO, ÉGALEMENT COMMISSAIRE D'EXPOSITIONS,
ESSAYISTE ET PROFESSEUR À L'ÉCOLE D'ART DE RIO DE JANEIRO,
DÉCRYPTE CE TRAVAIL EN REGARD DE LA SCÈNE ARTISTIQUE BRÉSILIENNE.

Henrique Oliveira, *Tapumes*, 2009, contreplaqué
et pigments, 4,7 x 13,4 x 2 m, Commission, Rice University Art Gallery, Houston, Texas.

Si dans le paysage artistique du Brésil des années 1950 aux années 1970 il existait des compromis esthétiques autour d'expositions et de mouvements, tels le néoconcrétisme et la nova figuração*, depuis le début des années 2000, l'idée de manifeste ou de groupe a disparu. Le développement ou l'apparition d'appels d'offre d'achat d'œuvres, de bourses d'étude, l'intérêt international qui s'est traduit par des acquisitions et des expositions hors des frontières brésiliennes et le renforcement du statut des écoles d'art dans le pays, ont permis à l'artiste brésilien, au cours des quinze à vingt dernières années, d'accéder à une formation plus solide. De ce fait, il a pu tenter de mettre en place ses propres stratégies d'insertion et de langage ainsi que des articulations avec le système artistique. Ce rapide panorama sur la place de l'artiste brésilien dans le système artistique national étant esquissé, je me rappelle de la première fois où il m'a été donné de voir une œuvre d'Oliveira. C'était en 2009, lors de la Biennale du Mercosur. Je parcourais les rues de Porto Alegre en direction de l'hôtel, après un marathon – salutaire – de conversations sur les œuvres de l'exposition, quand j'ai découvert quelque chose de très étrange. Du bois s'échappait en flux continu d'un pavillon qui semblait abandonné, comme s'il expulsait de la matière, retournant à la Terre ce qui avait fait de lui une maison. Je me suis approché pour mieux identifier la matière en question. Il s'agissait de restes de *tapumes* – palissades de bois souvent en contreplaqué que l'on trouve dans les chantiers – un procédé constamment utilisé par Oliveira. Ici, il s'agissait de provoquer efficacement l'étonnement, et de convertir un matériau dur et industriel en matière molle. Il est curieux de voir comment ce sujet – l'étrange – allait, l'année suivante, trouver écho dans l'œuvre *L'Origine du tiers-monde* présentée par Oliveira lors de la 29^e Biennale de São Paulo. Dans une référence explicite à *L'Origine du monde* de Courbet, l'artiste a construit une sorte de tunnel dont l'entrée fait métaphoriquement référence à un vagin, et l'intérieur à un corps. Cette relation organique – et non nécessairement érotique – mise à part, l'œuvre d'Oliveira s'insère dans une petite histoire de l'exploration du "mou" qui a articulé sa production, et que plusieurs artistes ont également interrogé, tels Antonio Dias, Claes Oldenburg, Ernesto Neto, Lygia Clark et Yves Klein. Via un processus d'approche, ces artistes ont mis en évidence des questions relatives à des matériaux doux ou qui font allusion à cet état de la matière. Dans l'œuvre d'Oldenburg, la douceur trouve ses limites dans une forme de curiosité tactile, qui pousse le *regardeur* à toucher l'œuvre. Un processus que l'on retrouve dans *L'Eponge bleue* (1959) de Klein qui traite les éponges marines comme des volumes sculpturaux, ou encore dans les *Achromes* (1961) de Piero Manzoni qui, en offrant des matériaux doux au toucher – comme le coton par exemple – renvoient à un corps qui se maintient en vie dans la sphère du tactile. Ses œuvres révèlent des torsions de grands

volumes de bois qui, en une succession de plis et d'articulations, transforment ce qui était déchet, restes, détritres en un signe organique, en corps. Il n'y a pas de douceur au toucher puisque le spectateur vit une expérience avec la matière. La différence avec ce groupe sélect d'artistes et, simultanément, son rapprochement avec les artistes brésiliens précédemment évoqués (je fais ici référence à une partie précise de l'œuvre de Lygia Clark, notamment à ses *Obras moles* de 1964 et pour Antonio Dias à *Camouflage* de 1968, un tissu peint sur ses deux faces prenant la forme d'une sorte de livre ou de pli dans lequel le spectateur pouvait lire sur l'une de ses faces le mot "Désert" sous une surface blanche pointillée de noir et, de l'autre côté du tissu le mot "Univers" inséré sur un fond noir pointillé de blanc, qui est au fond la métaphore visuelle du mot en question) vient du fait que ces derniers libèrent (l'idée) d'un état du mou (et aussi du doux) de l'espace du tableau et la déplacent pour l'insérer dans ce qu'est le monde. Beaucoup diraient qu'Oldenburg réalise également des expériences similaires. Toutefois, dans l'œuvre d'Oliveira, il est possible de vivre, de traverser, de "sentir le bois", contrairement aux matériaux non organiques utilisés par Oldenburg, d'en suivre les nervures, d'en voir les imperfections et les rafistolages opérés par l'artiste pour assembler toutes sortes de *tapumes* et d'objets en bois récupérés. Il donne une nouvelle qualité à la matière, qui se voit

Henrique Oliveira,
Tapumes - Casa dos Leões, 2009,
contreplaqué
et PVC.

"DANS CE PROCESSUS D'INCLUSION DU SUJET, LES PLS DE LA MATIÈRE SONT LES REPLIS DU LANGAGE."

et se sent et, en même temps, vient ajouter une pierre à l'édifice qu'est cette petite histoire du mou dans les arts plastiques. Et plus encore, l'œuvre d'Oliveira, en particulier ses sculptures et installations, trompent l'œil : les matériaux utilisés semblent mous, mieux encore, le bois paraît être devenu flexible, se laissant facilement replier. Dans ce processus d'inclusion du sujet, qui adopte alors un œil-corps à l'opposé de l'œil-machine, les plis de la matière sont les replis du langage. Il est intéressant de comprendre la relation chromatique que les "solides mous" d'Oliveira instaurent ; ce ne sont pas des jointures jetées au hasard, au contraire, elles ont une cohérence – en raison de leur couleur, de leur matériau et de la façon dont elles se présentent au monde. Placez côte à côte ses peintures et sculptures, en les mélangeant de sorte que le spectateur comprenne que leur genèse ou langage est le même, indépendamment de leur support. Si dans les œuvres d'Oliveira il y a un mouvement qui va de l'intérieur vers l'extérieur et qui révèle le tissu duquel est fait le monde, on ressent également une atmosphère dense, sale, bruyante, inachevée – toute spécificité mise à part, ce langage matériel est





PHOTOS AURELIEN MOLE/GALERIE VALLOIS, PARIS-FRANCE. BOULDER MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, BOULDER, USA.

Page de gauche,
Henrique Oliveira,
Desnatureza, 2011,
contreplaqué,
3,1 x 3,8 x 3,6 m.

Ci-dessous,
Henrique Oliveira,
Sans titre,
(*Brushstroke*), 2011,
contreplaqué
et pigments,
11 x 3,5 x 1 m.

une allusion aux peintures de Rauschenberg et du brésilien Nuno Ramos – qui coexiste avec une décontraction supposée qui découle de cette organicité.

Son ouverture au monde est également caractéristique de son œuvre. Ses installations tendent à habiter, temporairement, l'espace de la ville. C'est le cas pour l'un de ses derniers projets, l'œuvre *Cascasa* (2012) dont l'installation se fera dans un nouveau parc de Rio de Janeiro aménagé dans une ancienne zone de favela. Bien que le bois utilisé n'ait aucun rapport avec les maisons détruites qui composaient la favela, et que l'on ne trouve aucune réminiscence de discours social ou pamphlétaire dans son travail, il est important de comprendre qu'il peut également exister des rapports entre une partie de l'architecture de la ville et les aspects matériels et symboliques de l'œuvre d'Oliveira.

A n'en pas douter, son œuvre est l'une des plus stimulantes produites au Brésil, en raison de la volonté de l'artiste de donner à tous, presque par imprégnation, une représentation directe des choses, la puissance du monde, même si pour cela il doit traverser les murs.

** Nova figuração : mouvement proche conceptuellement de la Figuration libre en France, et qui était composé d'un groupe d'artistes qui, dans les années 1960, explorait de nouvelles pratiques alors que le Brésil vivait dans un régime dictatorial.*

“DANS L'ŒUVRE D'OLIVEIRA, IL Y A UN MOUVEMENT QUI VA DE L'INTÉRIEUR VERS L'EXTÉRIEUR, ET RÉVÈLE LE TISSU DUQUEL EST FAIT LE MONDE, MAIS ON Y RESSENT ÉGALEMENT UNE ATMOSPHÈRE DENSE, SALE, BRUYANTE, INACHEVÉE.”

À VOIR

“*L'arbre de vie*”, du 15 février au 28 juillet 2013,
Collège des Bernardins, 24, rue de Poissy,
Paris 5^e, www.collegedesbernardins.fr

Résidence Sam Art Project, de janvier à juin 2013,
Sam Art Project, Paris, www.samartprojects.org

► Henrique Oliveira est représenté par les galeries Georges-Philippe et Nathalie Vallois (Paris), Millan (São Paulo).

