

## UMA HISTÓRIA DA ARTE ALTERNATIVA: OUTROS OBJETOS, OUTRAS HISTÓRIAS – DA HISTÓRIA COLONIAL AO PÓS-MODERNISMO

Ana Magalhães, Jens Baumgarten e Thierry Dufrêne

O século XX assistiu ao advento da arte moderna e do modernismo em diferentes países e contextos. Tal fenômeno permitiu, por vezes de maneira paradoxal, a descoberta e integração de outras formas de cultura e produções artísticas que aquelas às quais a cultura clássica nos havia acostumado. A crítica e a história da arte foram transformadas, no momento em que instituições e coleções novas se constituíram. As pesquisas em andamento apresentadas nessa coletânea procuram entender como as "outras artes"<sup>1</sup> tornaram-se um domínio de estudos da arte do século XX, através da comparação de pesquisas realizadas entre a França e o Brasil.

No que concerne à parte brasileira, procuramos entender o fenômeno do Modernismo (1917-1967)<sup>2</sup> como o momento em que a "grande narrativa" da arte e da cultura brasileiras, desde o período colonial, é reescrita. Tal narrativa do Modernismo foi concebida para substituir aquela construída anteriormente pelo projeto político de afirmação do Império brasileiro (entre 1822 e 1889). A primeira metade do século XX assistiu à instauração da República e à construção de um dito novo projeto nacional, que foi o Modernismo. Aqui, os homens de letras e intelectuais brasileiros procuraram questionar a imagem da nação imperial, e constituir uma nova tradição artística, literária, histórica para o País. Por isso, o Modernismo deve ser visto como um filtro através do qual fez-se a revisão de toda a história da arte no Brasil.

Esse filtro deveria se distinguir dos modelos europeus e assim relacionar-se com a grande narrativa da nação brasileira. Nesse contexto,

---

<sup>1</sup> Por "outras artes", além de uma acepção alargada, envolvendo a cultura popular, formas de manifestação culturais ou formas de expressão que não estiveram ligadas às artes visuais, entre outros, entende-se também aqui como a ideia do moderno e da arte moderna circularam através dos meios de comunicação de massa e se popularizaram.

<sup>2</sup> Tomamos como limites cronológicos da história do modernismo no Brasil duas exposições: 1917 foi o ano em que a artista Anita Malfatti realizou sua primeira exposição em São Paulo, que desencadeou a polêmica entre o crítico e escritor Monteiro Lobato (que atacou a artista) e os críticos modernistas Oswaldo de Andrade, Mário de Andrade e Menotti del Picchia. Cinco anos mais tarde, isso levou à famosa Semana de Arte Moderna (1922). O ano de 1967, em plena ditadura militar no Brasil, assistiu a uma virada das proposições artísticas apresentadas na IXa Bienal de São Paulo, aonde houve claramente o abandono das tendências abstratas da década precedente e as práticas contemporâneas chegaram ao meio artístico brasileiro. É a partir desse momento que um crítico como Mário Pedrosa fala em Pós-Modernismo.

determinados artefatos, objetos ou práticas, bem como as questões que os acompanham, compuseram a noção de um "tipo-ideal" do fenômeno artístico no Brasil. A abordagem modernista tem isso de paradoxal, no Brasil, já que ela legitima uma concepção alargada de arte que leva em consideração a arte popular, os objetos antropológicos (arte indígena, por exemplo, mesmo do período pré-colombiano), a arte primitiva ou art brut, a presença do elemento africano na formação cultural do Brasil enquanto identidade<sup>3</sup>. Coloca-se ainda a questão do descompasso temporal, isto é, de como tratar do passado colonial, que é, ao mesmo tempo, resultado de um processo de importação (e imposição), mas entendido como momento de criação original para a experiência modernista.

A esfera social é tomada como determinante para a interpretação da prática artística, daí a noção de uma história da arte "sociológica", com sua dimensão de educação do público. A narrativa modernista foi assim marcada pela constante contribuição de outras disciplinas (a antropologia, a formação artística, a arte-educação, a sociologia e a história).

Do ponto de vista francês, sabe-se que as vanguardas do início do século XX em Paris, cidade cosmopolita e centro das artes, introduziram outras tradições e outros objetos que nutriram a prática revolucionária dos artistas. A presença de vários artistas e comunidades de artistas estrangeiros muito contribuiu para isso. O Cubismo, o Dadaísmo e o Surrealismo introduziram objetos da arte popular, marionetes, bonecas, manequins, etc, no campo mesmo da arte.

Entretanto, quando consideramos a historiografia dos anos 1950-1960 ou a crítica de arte, essas manifestações de interesse por aquilo que chamamos "les autres arts" (outras artes) sempre foram diminuídas em relação à introdução de formas puras, novos materiais, máquinas, haja vista o merchandise da arte moderna.

É como se a modernidade hesitasse a integrar as formas que poderiam remeter a qualquer coisa de impuro, de rural, de popular ou de religioso. Finalmente, a introdução de elementos maquínicos foi debatido e apareceu

---

<sup>3</sup> Veja-se a crítica de Mário de Andrade e a revisão de suas expedições folclóricas – empreendidas desde a exposição "Da Antropofagia à Brasília"; bem como o pensamento de Mário Pedrosa, para tanto, e a concepção de museu por ele elaborada. Estudos recentes apontam ainda para a noção de arte que está em jogo na constituição do MASP, e as futuras contribuições de Lina Bo e Pietro Maria Bardi na institucionalização da arte e da cultura populares no Brasil.

como um risco de poluir o domínio artístico – que deveria permanecer dedicado à contemplação e à dilação – por uma cultura proletária.

Podemos nos perguntar se a arte moderna em Paris na primeira metade do século XX não se confronta com os debates e contradições da arte e da cultura de meados do século XVIII, entre Barroco e Neoclassicismo. Este último havia se imposto, mesmo se existe um "neoclassicismo preto", numa tripla recusa: recusa dos fetiches vindos do mundo não-ocidental, julgados dignos do museu de etnografia, recusa da arte popular abandonada à sensibilidade e à emoção grosseiras, e a recusa dos autômatos e das máquinas colocadas nos museus de artes e ofícios. Desse mesmo modo, as formas puras da arte moderna, concebidas como autônomas, não cansaram de fazer uso, elas também, de utilizar essas referências nas formas híbridas do dadaísmo e do surrealismo, em que "o objeto de funcionamento simbólico" (Giacometti, Dalí), por exemplo, contemplava aspectos de fetiche e de objeto "animado" extra-ocidental ou popular, por sua vez reabilitados por estudiosos como Carl Einstein ou Aby Warburg.

Foi assim que no pós- II Guerra Mundial, Jean Dubuffet, Michel Tapié e os Nouveaux Réalistes tentaram reconhecer a alteridade dos modos de produção artística (art brut, autodidatismo, artes exógenas, artes ditas "menores" não reconhecidas), alterando as formas cultas da arte. Eles ainda questionariam de forma crítica os modos de apropriação de "outras culturas" na tentativa de não reproduzir formas de dominação simbólica. São essas contradições da arte moderna, na Europa, e principalmente em Paris, e o debate crítico sobre as formas de dominação e de hierarquias artísticas que abriram as veias mais tolerantes e mais informadas nas práticas dos artistas contemporâneos.

É importante comparar as práticas e métodos que historiadores da arte franceses e brasileiros empregam para questionar os modos de exclusão e de incorporação das "outras artes", isto é, de tradições exógenas, anacrônicas ou ditas menores no cerne da arte e do pensamento da arte contemporâneos.

O livro está organizado a partir de três eixos que constroem o fio condutor das pesquisas aqui apresentadas. Elas não pretendem orientar-se pelas grandes narrativas que tradicionalmente são aplicadas na história do modernismo com as suas categorias de centro e periferia e suas hierarquizações. Em contraposição, uma abordagem multiperspectiva foi

adotada para dar espaço temático e teórico-metodológico para uma história da arte alternativa do modernismo. Isso exige, em certa medida, certo ecletismo nas múltiplas perspectivas, porém sem cair em uma apresentação arbitrária. Por isso as três partes tratam de: 1. Questões da terminologia, ou seja, como seria possível definir o termo "outras artes"; 2. Apresentação de estudos de caso que questionam terminologias tradicionais da história do modernismo; e 3. Temas fundamentais na historiografia do modernismo como as noções de arte popular e arte primitiva imbricadas nas artes visuais.

A primeira parte apresenta as reflexões sobre a terminologia para propor uma revisão da historiografia e das instituições ligadas à noção de modernismo, incluída em um debate multi-perspectiva que questionou a primazia do modelo da arte ocidental e seus pressupostos universalistas. Isso não apenas se estende aos chamados "territórios" da arte moderna como Europa ou América do Norte, mas também aos diferentes gêneros, ou – de um termo mais amplo – às formas visuais expressivas que foram consideradas secundárias ou marginais como bonecos, marionetes, robôs etc. No seu ensaio "Modernidades plurais" Thierry Dufrêne analisa a questão mais teórica de se considerar outras formas de manifestação cultural e formas de expressão nessa chave. Já Florence Duchemin-Pelletier aprofundou a questão no seu texto "Outras coleções para as artes. O que conecta os objetos entre eles", a partir de um recenseamento de uma série de instituições e museus de coleções de objetos inomináveis – mas que interagem com as instâncias da cultura popular, do brinquedo, do artesanato e de outras formas de expressão.

Como a história da arte não pretende se estabelecer como disciplina no campo das ciências exatas, nem na área dos estudos fundamentais, ela sempre trabalha e reflete sobre os seus próprios conceitos fundamentais, a partir de estudos de caso. Considerando-se a afirmação de Aby Warburg que a chave da interpretação se encontra no detalhe, os objetos de pesquisa são muitas vezes "rebeldes" e "renitentes". Eles fogem às caixas de padrão das grandes narrativas e, por isso, foram marginalizados ou ignorados. A partir de três estudos de caso que colocam objetos conhecidos em novos contextos (Kaira Cabañas e Helouise Costa) e/ou apresentam novos objetos para questionar os modelos de uma "história linear" do modernismo (Kaira Cabañas e Jens Baumgarten), a segunda parte busca desafiar a terminologia tradicional. Kaira Cabañas busca, em seu texto "O dentro é o fora: Arte, Loucura e Gestalt

no Rio de Janeiro", interpretar a experiência de abstração geométrica no Brasil no contexto da produção dos pacientes que frequentaram ateliê de pintura do hospital psiquiátrico Pedro II, no Rio de Janeiro, e sua relação com os artistas que depois viriam a formar o grupo de neo-concretos no Rio de Janeiro. Já Helouise Costa desvendou um conjunto de exposições didáticas realizadas pela Seção de Arte da Biblioteca Municipal de São Paulo, no início da década de 1950, através do recebimento e aquisição de alguns conjuntos de pranchas de reproduções de obras de arte. Jens Baumgarten propõe um estudo de caso comparativo da arquitetura modernista das Filipinas com o Brasil considerando o processo de reconstrução da capital, Manila no segundo pós-guerra, e analisa a encenação de uma memória política nas Filipinas e no Brasil.

A terceira parte busca recontextualizar algumas narrativas tradicionais da historiografia do modernismo. Na sua fundação e também na criação do seu próprio mito, os discursos dominantes do modernismo estabeleceram laços diretos entre a "valorização" da arte primitiva e da arte popular. Porém, esta dependência servia para fortalecer os discursos da relação entre centro e periferia. Os três estudos de caso aqui apresentados demonstram a partir de uma recontextualização, tanto dos objetos quanto dos discursos, várias histórias alternativas do modernismo. Ana Magalhães focaliza as ações empreendidas pelo industrial e mecenas das artes Francisco Matarazzo Sobrinho, entre os anos 1940 e 1950, para fazer alguns apontamentos sobre as relações entre arte e cultura popular e arte moderna, por via da instauração das instituições por ele apoiadas. Raphaële Fleury investiga a colaboração entre o escritor e então diplomata francês no Brasil, Paul Claudel, seu amigo, assistente e músico Darius Milhaud e a artista e bailarina Audrey Parr, durante a estadia dos três no Brasil. Finalmente, Leticia Squeff analisa a primeira exposição de arte na Maison d'Amérique Latine de Paris, e a participação dos artistas brasileiros apresentados na mostra na relação com seus pares latino-americanos, apontando para a presença de objetos da cultura indígena do continente apresentados junto com as obras dos artistas dos diversos países.

Este livro não pretende "revolucionar" a história do modernismo, mas busca vias alternativas e perspectivas múltiplas, inserindo estas contribuições em uma nova história da arte global, sem estabelecer um novo paradigma ou uma nova grande narração. Talvez não uma, mas várias "histórias alternativas" buscam demonstrar em estudos de caso que focalizam terminologia, objetos,

instituições e encenações, não apenas uma variedade maior – ainda desconhecida – mas também possibilidades de abordagens teóricas-metodológicas mais amplas. Nesse sentido, o conjunto de ensaios aqui reunidos pretende contribuir para tais abordagens.

\*\*\*

## **UNE HISTOIRE DE L'ART ALTERNATIVE: AUTRES OBJETS, AUTRES HISTOIRES – DE L'HISTOIRE COLONIALE AU POST-MODERNISME**

Ana Magalhães, Jens Baumgarten et Thierry Dufrêne

Le XXème siècle a vu l'essor de l'art moderne et du modernisme dans différents pays et contextes. Ce phénomène a également et parfois paradoxalement permis la découverte et l'intégration d'autres formes de cultures et de productions artistiques que celles auxquelles la culture classique nous avaient habitués. La critique et l'histoire de l'art en ont été transformées, alors que des institutions et des collections nouvelles se sont constituées. Cette publication montre comment les "autres arts"<sup>4</sup> sont devenus un domaine de recherche sur l'art du XXe siècle, en confrontant des études réalisées en France et au Brésil.

En ce qui concernant la partie brésilienne, le choix a été fait de revenir sur le phénomène du modernisme (1917-1967)<sup>5</sup> qui a été considéré par l'historiographie brésilienne comme le "grand récit" de l'art et de la culture brésiliens depuis la période coloniale. Ce récit du modernisme a été conçu pour remplacer celui qui fut construit auparavant dans le cadre du projet politique d'affirmation de l'Empire brésilien (après l'indépendance, de 1822 à 1889). La première moitié du XXe siècle a donc vu l'instauration de la République et la

---

<sup>4</sup> Par "autres arts", conçus dans une acception élargie, on entend aussi bien la culture populaire, les formes d'expression ou de manifestation non liées aux arts visuels, que ce que véhiculent les moyens de communication de masse.

<sup>5</sup> Les limites chronologiques de l'histoire du modernisme au Brésil peuvent être données par deux expositions. 1917 a été l'année où l'artiste Anita Malfatti réalisa sa première exposition à São Paulo, qui a déclenché la polémique entre le critique et écrivain Monteiro Lobato (qui attaqua l'artiste) et les critiques modernistes Oswaldo de Andrade, Mário de Andrade et Menotti del Picchia. Cela a abouti, cinq ans plus tard, à la fameuse Semaine d'Art Moderne (1922). L'année 1967, en pleine dictature militaire au Brésil, voyait un grand tournant des propositions artistiques présentées à la IX° Biennale de São Paulo, où très clairement on assista à l'abandon des tendances abstraites de la décennie précédente et à l'entrée des pratiques contemporaines dans le milieu artistique brésilien. C'est à partir de ce moment qu'un critique comme Mário Pedrosa parlera de Post-Modernisme.

construction d'un "nouveau projet national" qui fut justement le modernisme. Dans ce cadre, les écrivains et les intellectuels brésiliens ont cherché à questionner l'image de la nation impériale, et à bâtir une nouvelle tradition artistique, littéraire, historique pour ce pays. C'est pourquoi le modernisme doit être vu comme un filtre à travers lequel on a revisité toute l'histoire de l'art au Brésil. Ce filtre devait se distinguer des modèles européens et donc entrer en relation avec le grand récit de la nation brésilienne. C'est dans ce cadre que certains artefacts, objets ou pratiques ainsi que les questions qui les accompagnent, sont entrés dans la construction d'un "ideal-type" du phénomène artistique au Brésil. L'approche moderniste a donc ceci de paradoxal au Brésil, qu'elle témoigne d'une conception élargie de l'art qui prend en considération l'art populaire, les objets anthropologiques (l'art indien, par exemple, même avant la période précolombienne), l'art brut ou l'outsider art, la présence de l'élément africain dans la formation culturelle du Brésil en tant qu'identité<sup>6</sup>. Par ailleurs, il se pose la question du décalage temporel: comment traiter le passé colonial, qui est à la fois une importation mais aussi une création originale pour l'expérience moderniste. Le contexte social est conçu comme déterminant pour l'interprétation de la pratique artistique, d'où l'idée d'une histoire de l'art "sociologique", avec sa dimension d'éducation du public. Le récit moderniste est donc marqué par la contribution constante d'autres disciplines (l'anthropologie, la formation artistique, l'éducation artistique, la sociologie, l'histoire).

Du côté français, il est bien repéré que les avant-gardes du début du XXe siècle dans Paris ville cosmopolite et centre des arts ont introduit d'autres traditions et d'autres objets qui ont nourri la pratique révolutionnaire des artistes. La présence de nombreux artistes et communautés d'artistes étrangers y a beaucoup contribué. Le cubisme, le dadaïsme et le surréalisme ont introduit des objets de l'art populaire, des marionnettes, des poupées (Bellmer), des mannequins etc. dans le champ même de l'art.

Pourtant quand on considère l'historiographie des années 1950-1960 ou la critique d'art, ces manifestations d'intérêt pour ce que nous appelons "les autres arts" ont toujours été minorées par rapport à l'introduction des formes

---

<sup>6</sup> Voir sur ce point les critiques Mário de Andrade - depuis l'exposition "Da Antropofagia a Brasília" - et Mário Pedrosa et sa conception de musée. Des études récentes insistent sur la conception élargie des arts qui fonde la création du MASP et les contributions de Lina Bo et Pietro Maria Bardi pour l'institutionnalisation de l'art et de la culture populaires au Brésil.

pures, des nouveaux matériaux, des machines, voire des marchandises de l'art moderne. C'est comme si la modernité hésitait à intégrer des formes qui pouvaient renvoyer à quelque chose d'impur, de rural, de populaire, voire de religieux. Finalement l'introduction d'éléments mécaniques elle-même fit débat et apparut comme un risque de polluer le domaine artistique – qui devait rester voué à la contemplation et à la dilection - par une culture prolétarienne.

On peut se demander si l'art moderne à Paris dans la première moitié du XXe siècle ne retrouve pas les débats et les contradictions de l'art et de la culture du milieu du XVIIIe siècle, entre Baroque et Néo-classicisme. Le Néo-classicisme s'était finalement imposé, même s'il existe un "néo-classicisme noir", dans un triple rejet: rejet des fétiches venus du monde non occidental, jugés dignes du musée d'ethnographie, rejet de l'art populaire abandonné à la sensiblerie et à l'émoi grossier des sens et rejet des automata et des machines placés au musée des arts et métiers. De façon comparable, les formes pures de l'art moderne conçu comme domaine autonome, n'ont-elles pas fini par l'emporter, elles-aussi, sur les formes hybrides comme celles du dadaïsme et du surréalisme, où, par exemple, "l'objet à fonctionnement symbolique" (Giacometti, Dali) avait encore partie liée avec le fétiche et l'objet "animé" extra-occidental ou populaire pourtant réhabilité par certains comme Carl Einstein ou Aby Warburg?

Il est donc sur ce point intéressant de comparer les outils et les méthodes qu'historiens de l'art français et brésiliens emploient pour questionner les modes d'exclusion et d'incorporation des "autres arts", voire de traditions exogènes, anachroniques ou dites mineures au sein de l'art et de la pensée de l'art contemporains.

C'est ainsi qu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, Jean Dubuffet, Michel Tapié et les Nouveaux Réalistes tenteront de faire reconnaître l'altérité des modes d'expression artistiques (art brut, autodidaxie, arts exogènes, arts dits "mineurs" non reconnus), voire l'altération des formes savantes de l'art. Ils devront aussi questionner de façon critique les modes d'appropriation des "cultures autres" pour ne pas reproduire des formes de domination symbolique.

Ce sont les contradictions de l'art moderne, en Europe, et notamment à Paris, et le débat critique sur les formes de domination et de hiérarchies

artistiques qui ont ouvert des voies plus tolérantes et plus informées dans les pratiques des artistes contemporains.

Le livre est conçu à partir des trois axes qui constituent le fil conducteur des recherches présentées ici. Il ne s'agit pas de reconduire la logique des "grands récits" qui sont traditionnellement appliqués à l'histoire du modernisme, avec les catégories de "centre" et de "périphérie" avec ce que cela implique de "hiérarchisation". Au contraire, une approche multi-perspectiviste a été adoptée de façon à ouvrir un espace thématique, théorique et méthodologique pour une histoire d'art alternative du modernisme. Cela exige, pour ainsi dire, un certain éclectisme dans les perspectives multiples, sans pour autant tomber dans l'arbitraire. Ainsi les trois parties s'énoncent-elles comme suit: 1. Questions de terminologie (comment peut-on définir le terme "autres arts"?); 2. Etudes de cas (qui questionnent les taxinomies traditionnelles de l'histoire du modernisme) et 3. Thèmes fondamentaux dans l'historiographie du modernisme (comme les notions d'art populaire et d'art primitif dans leurs rapports aux arts visuels).

La première partie revient sur l'historiographie et les institutions liées à la notion de modernisme, dans un souci multi-perspectiviste. Il s'agit non seulement d'aller géographiquement au-delà des prétendus "territoires" de l'art moderne comme l'Europe et l'Amérique du Nord, mais surtout des genres "réservés" si l'on peut dire par le modernisme, pour voir combien ce qui est encore aujourd'hui souvent considéré comme secondaire ou marginal, y aura finalement tenu un rôle de premier plan – tels que des poupées, marionnettes, robots, etc. Dans son essai "Arts populaires et création", Thierry Dufrêne réfléchit aux phases du "grand partage" (pour le dire en termes foucaaldiens) entre les arts qualifiés et les "autres arts". Il se pose aussi la question du "ré-enchantement des autres arts" que l'on voit s'opérer aujourd'hui quand les musées confient aux artistes contemporains le soin de revisiter leurs collections avec le double risque d'un "nouveau primitivisme" ou d'un néo-animisme. Florence Duchemin-Pelletier analyse dans son texte "D'autres collections pour les arts. Ce qui connecte les objets entre eux", les résultats d'une enquête menée auprès d'un ensemble d'institutions et de musées en France qui détiennent des collections insolites et hybrides, mettant en relation la culture populaire, comme le jouet, l'artisanat et la culture savante.

Les études de cas proposées dans la deuxième partie sont le propre de la discipline de l'histoire de l'art, qui, à la différence des sciences exactes ou de

la philosophie, élabore ses propres concepts fondamentaux à partir de cas paradigmatiques. Si l'on revient à l'idée d'Aby Warburg que la clé de l'interprétation se trouve dans le détail, on s'aperçoit que les objets de recherche sont très souvent "rebelles" et "récalcitrants" à entrer dans une modélisation. Ils fuient les boîtes standardisées des grands récits, et, pour cela, ont souvent été marginalisés ou ignorés. À partir des trois études de cas qui considèrent des objets connus pour les resituer à nouveaux frais dans leurs contextes (Kaira Cabañas et Helouise Costa) et/ou présentent des nouveaux objets pour interroger les modèles d'une "histoire linéaire" du modernisme (Kaira Cabañas et Jens Baumgarten), la deuxième partie cherche à défier la terminologie traditionnelle. Kaira Cabañas, dans son texte "Le dedans est le dehors: Art, folie et Gestalt à Rio de Janeiro", propose une interprétation renouvelée de l'expérience de l'abstraction géométrique au Brésil en montrant les liens fondateurs entre les artistes qui ont formé les groupes néo-concrétistes de Rio de Janeiro et la production des patients qui ont participé à l'atelier de peinture de l'hôpital psychiatrique Pedro II, à Rio de Janeiro. Helouise Costa analyse un ensemble d'expositions didactiques faites par la Section d'Art de la Bibliothèque de la Municipalité de São Paulo, au début des années 1950, à travers la réception et l'acquisition d'albums de planches de reproductions d'oeuvres d'art. Jens Baumgarten propose une étude de cas qui soumet à l'analyse comparative l'architecture moderniste aux Philippines et celle du Brésil, en prenant le cas de la reconstruction de la capitale Manille dans l'après-seconde guerre mondiale, et analyse la mise en scène de la mémoire politique aux Philippines et au Brésil.

La troisième partie cherche à re-contextualiser quelques récits traditionnels de l'historiographie du modernisme. À sa fondation et aussi à la création de son propre mythe, les discours dominants du modernisme ont établi des liens directs entre le "modern" et la "valorisation" de l'art primitif et de l'art populaire. Pourtant, cette dépendance servait à fortifier les discours du rapport entre centre et périphérie. Les trois études de cas ici présents montrent en re-contextualisant soit des objets soit des discours, une variété d'histoires alternatives du modernisme. Ana Magalhães focalise son attention sur les actions entreprises par l'industriel et mécène des arts Francisco Matarazzo Sobrinho, entre les années 1940 et 1950, pour suggérer quelques points de réflexion sur les rapports entre l'art et la culture populaire et l'art moderne, à

travers l'instauration des institutions qu'il a soutenues. Raphaèle Fleury enquête sur la collaboration au moment où ils se trouvaient tous au Brésil entre Paul Claudel, l'écrivain et diplomate français, le musicien Darius Milhaud et l'artiste et ballerine Audrey Parr. Enfin, Letícia Squeff analyse la première exposition d'art latino-américain à la Maison de l'Amérique Latine à Paris, et la participation des artistes brésiliens mis en rapport avec leurs pairs latino-américains, en prêtant une attention toute particulière aux objets de la culture indigène du continent exposés dans ce contexte.

Ce livre n'a pas la prétention de "révolutionner" l'histoire du modernisme, mais cherche à proposer des voies alternatives et des perspectives multiples, en insérant ces contributions dans une nouvelle histoire de l'art globale qui refuserait d'afficher un nouveau paradigme ou un nouveau récit unitaire. Peut-être pas une mais plusieurs "histoires alternatives", avec des études de cas emportant dans une focale changeante la terminologie, les objets, les institutions et les présentations de collections. Pas nécessairement plus d'objets, mais des possibilités d'approches théoriques et méthodologiques à échelle variable. C'est sur cela que le volume que l'on va lire veut être jugé.