

VERSÃO

Androula Michael
Jacques Villeglé

Uma palavra vivida*

Traduzido por Patrícia Reuillard e Pascal Reuillard

Resumo

Em um tom caloroso, com uma rara clarividência e sensibilidade, grande testemunha de uma época, Jacques Villeglé dá um depoimento excepcional sobre o estado da arte da crítica na França, desde meados do século XX. Recorda seus anos de formação em plena Ocupação da França pelos alemães, quando era difícil se documentar. Ser artista, ele pensava, não era uma atividade para ele, já que os críticos reacionários qualificavam então de judeus ou de degenerados os artistas mais importantes da época. Ele gostaria de ter convivido com Picasso, mesmo que o considerasse, de certo modo, seu rival. Duchamp não contara para seu trabalho; aliás, ele confessa não ter se esforçado para encontrá-lo apesar das várias oportunidades que se apresentaram. Discorre sobre sua relação com o crítico de arte e autor do manifesto do Novo Realismo, Pierre Restany, e descreve em detalhes vários traços de sua personalidade complexa. Paralelamente, revela de maneira implícita sua própria prática da descolagem dos cartazes rasgados, atividade que consistia numa ação direta na vida, de um alcance sociológico e político certo e que rompia definitivamente com a arte do cavalete.

Palavras-chave

Novo Realismo. "*Affiches lacérées*". Pablo Picasso. Marcel Duchamp. *Readymade*, Alfred Jarry. Pierre Restany.

* Entrevista feita em Paris, no dia 10 de outubro de 2014, na casa de Jacques Villeglé. Respeitamos o registro oral da entrevista, transcrita e revisada pelo artista para não perder a naturalidade de sua fala vívida.

Como citar:

MICHAEL, Androula; VILLEGLE, Jacques. Entrevista concedida em 10 de outubro de 2014, na casa de Jacques Villeglé, em Paris. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v. 22, n. 37, p.1-30, jul.-dez. 2017. e-ISSN 2179-8001. DOI: <http://dx.doi.org/10.22456/2179-8001.80099>

1. Partindo de uma proposta de Sophie Duplaix, a exposição intitulada "O sentido escondido das coisas" aconteceu na Galeria Saint-Séverin de 2 de outubro até 30 de novembro de 2014. [Nota AM]

2. Isidore Isou (1925-2007) nasceu na Romênia. Chega à França em 1945 depois de ter atravessado a "cortina de ferro". Ele criou com Gabriel Pomerand o Letrismo, um movimento que se situa na esteira do futurismo e do dadaísmo. A poesia letrista privilegia a sonoridade das palavras ao invés do sentido. [Nota AM]

3. Georges Pompidou (1911-1974): ex-presidente da República Francesa (de 20 de junho de 1969 até 2 de abril de 1974). Em 1969, decide construir um centro cultural pluridisciplinar no Plateau Beaubourg, que dará origem ao Centro Georges Pompidou, construído pelo arquiteto Renzo Piano e inaugurado em 1977. [Nota AM]

* Cerca de 23 mil euros atualmente. [Nota Trad.]

4. Robert Lebel, *Sur Marcel Duchamp*, Trianon Press, 1959 e Paris: P. Belfond, 1985 (com extratos da correspondência inédita entre Marcel Duchamp e Robert Lebel, de uma entrevista de Marcel Duchamp e do relato da última noite com o artista na véspera da sua morte), reeditado por Mamco, Genebra, fac-símile da primeira edição, 2015. [Nota AM]

5. Alexina Duchamp, conhecida como "Teeny" (1906-1995), nascida Sattler, foi casada com Pierre Matisse (filho do pintor Henri Matisse), dono de uma galeria em Nova York, e segunda esposa de Marcel Duchamp (de 1954 até o falecimento deste, em 1968). [Nota AM]

ANDROULA MICHAEL:

O que o senhor disse sobre Picasso, no dia da inauguração da sua exposição na Galeria Saint-Séverin¹, me interessou muito.

JACQUES VILLEGLE:

Tudo isso começou a me interessar durante a Ocupação da França, na Segunda Guerra. Você sabe que a censura era grande naquela época. Além disso, havia na nossa geração um fenômeno, Isidore Isou², que conhecia o passado da arte e da poesia do início do século XX, e a gente se perguntava como. Ele era romeno e, quando aconteceu a libertação da Romênia há alguns anos, muitos jornalistas ficaram surpresos ao ver tantos romenos falando francês. Então eu pensei que a Romênia, equidistante de Moscou, Berlim e Paris, ficava no mesmo nó de circulação que Isou. Então, ele conhecia o passado porque era romeno e nós, na França, não sabíamos nada disso porque passamos por uma censura muito grande. Em 1972, Georges Pompidou³ se dá conta de que a França não tem um conservador capaz de dirigir o museu que ele quer criar. Havia Dominique Bozo, mas era jovem demais; era o único funcionário que demonstrava compreender os artistas contemporâneos. Conhecia o gosto de Pompidou; seu erro foi comprar um Martial Raysse num leilão, um quadro composto, do início da decadência de Martial Raysse. Quando soube disso, pensei: "Mas claro, foi ele que decidiu comprar o quadro num leilão". Custava 120.000 francos* na época. Então quando o vejo chorar tanto... é curioso, porque ele era protegido do Ministério da Cultura.

AM:

Então, o senhor se dava conta de que havia preferências. Como o senhor era visto na época?

JV:

Marcel Duchamp não tem nada a ver com o que eu fiz ou pensei depois da Ocupação. Ele só ficou conhecido na França em 1959, quando Roberto Lebel publicou seu livro⁴. Lebel era amigo de Marcel Duchamp, que tinha acabado de aproximar-se da mulher do Pierre Matisse⁵, marchand de quadros em Nova York. E como ela não queria viver com um tipo totalmente indiferente, que não

gostava das coisas mundanas, certamente incitou Lebel a publicar esse livro. Naquele momento, o artista mais mítico, para mim, era Malevich. Malevich, de um lado, e Marcel Duchamp do outro. Lendo os textos de André Breton⁶, sabíamos que Duchamp era uma pessoa inteligente; conhecíamos o *ready-made*, mas como uma pilhéria. Então, havia o Quadrado de Malevich e Duchamp. Mas Malevich nos impressionava porque o Quadrado era o absoluto, isso era bem claro. Até mesmo Tinguely, íntimo de Pontus Hulten desde os anos 1950, só se interessou por Duchamp a partir de 1959. Ele tinha feito uma exposição Malevich⁷ no Moderna Museet, de Estocolmo, com tudo que estava disponível em reproduções nos. Não dá para entender a ignorância que havia na França. Era descomunal. Eu sofri com isso; na inauguração do Centro Pompidou em 1977, a direita achava o prédio horroroso, e a esquerda dizia, forçosamente, que era uma construção (...) do século XIX em ferro fundido. Todos, tanto a direita quanto a esquerda, eram contra essa construção. Além disso, Pontus Hulten foi muito mal recebido na França, foi chamado pejorativamente de “cara de alemão”. Os americanos logo entenderam que o Centro Pompidou era um monumento fantástico; emprestaram o que havia de melhor em Nova York, de modo que o povo francês pagou o Centro para a glória da pintura americana. E não se podia recriminar Pontus Hulten já que ele fora mal recebido. Nós o conhecíamos porque era próximo de Tinguely. Quando eu expus em Estocolmo⁸, em 1971, ele tinha tirado um ano de licença. Em 1972, Pompidou se aproximou dele.

AM:

O que o senhor está me contando sobre o contexto dos anos sessenta é muito interessante... Como jovem artista, como vivia nesse ambiente?

JV:

O que eu conhecia de Jarry, era *Ubu Rei*; é o primeiro *ready-made* para mim. Eu ficava perplexo que um jovem assim apresentasse um texto escrito por estudantes num teatro famoso de Paris. Claro, Jarry não era muito conhecido nos



Figura 1. Jacques Villeglé, *quai d'Ivry*, 27 novembro 1989. Foto: François Poivret

6. Trata-se, entre outros, do texto que André Breton dá para a revista *Littérature* de 1º de outubro de 1922 (retomado nos *Les pas perdus*). Ver também a retomada em *Anthologie de l'humour noir*. Mas o texto mais importante é “*Phare de la mariée*” publicado na revista *Minotaure*, nº6, 1935. Duchamp tinha acabado de publicar a sua obra *La mariée mise à nu par ses célibataires même*, também chamada de *Boîte Verte*. A vírgula entre “*célibataires*” e “*même*” não aparece na capa da caixa, nem no artigo do *Minotaure*. [Nota AM]

7. A exposição Malevich foi organizada no Centro Pompidou de 15 de março a 15 de maio de 1978 com a curadoria de Pontus Hulten e Jean-Hubert Martin. Reunia esboços e esquemas que Pontus tinha acabado de comprar em Berlim. [Nota JV]

Versão

8. Trata-se da exposição “Villeglé. Rétrospective, 1949-1971”, que aconteceu no Moderna Museet, em Estocolmo, Suécia, de 16 de outubro a 21 de novembro de 1971. [Nota AM]

9. Alain Jouffroy (1928-2015): poeta, escritor e crítico de arte francês. [Nota AM]

10. Pierre Restany, “Dada et l'esprit du siècle”, *Luna Park* #7, nova série, primavera 2013. A revista *Luna Park* foi criada e dirigida pelo historiador de arte e tradutor especialista do Movimento Dada, Marc Dachy (1952-2015). Ela foi publicada de 1975 a 1985, e numa nova série de 2003 a 2013. [Nota AM]

anos quarenta; eu só o conhecia pelos livros de Charles Chassé, que o criticavam. Sua obra não era muito publicada. Depois disso, alguns universitários bretões de Rennes se dedicaram a estudá-lo e destacaram todos os acréscimos que ele fez. Agora Jarry é conhecido, mas naquela época não era.

AM:

Alfred Jarry era uma referência tanto para Duchamp quanto para Picasso...

JV:

Sim, Marcel Duchamp contava pelo *ready-made*, mas ele não nos impressionava tanto quanto Malevich. Sem nenhuma dúvida. Em 1959, Pierre Restany era um jovem crítico de 29 anos; precisava se lançar. Havia Alain Jouffroy⁹, mas ele recusava qualquer escala de valores. Ele se interessava por nós, mas sem a mesma impulsividade, sem o mesmo voluntarismo que Pierre Restany. A grande maioria era contra ele, mas o seguia, apesar de ser insuportável; ele se queimou também com os políticos. Um pouco antes de falecer, ninguém mais o lia na França; o único que o publicava era um certo Vollerin, que fazia filmes sobre artistas em Lyon. Eu lhe disse que seu boletim era a única tribuna que restava a Restany quando queria dizer alguma coisa. O que é incrível é que Restany era um conversador – um mediterrâneo; acho que os textos eram secundários para ele. Marc Dachy publicou um artigo na revista *Luna Park*, em 1966, na Itália¹⁰; quando li, eu lhe disse que poderia muito bem ter publicado na França. Não conhecíamos Dada na França. Quando houve a exposição de Dada, em 1966, entendemos que não era um movimento destruidor, mas um movimento de liberdade em que cada um estabelecia suas regras, sem impô-las aos outros. Era bem claro. Vimos que eles amavam a arte, a pintura, etc. E o mais engraçado foi o congresso de Weimar: a gente não sabia exatamente se era construtivista ou dadaísta, porque o holandês Van Doesburg convidou por gozação os dadaístas e os construtivistas. Deram-se muito bem juntos. É isso, mexe-se nas ideias e se tem liberdade. Por isso, dizer sempre que um é mais forte que o outro é fazer uma crítica primária.

AM:

Com certeza. Aliás, as épocas mudam, mas tudo continua igual.

JV:

Sim, e a indiferença. Não conheci muito Tristan Tzara, mas ele frequentava o bairro Saint-Germain-des-Prés, reduto de intelectuais; sentei com ele algumas vezes, mas ele não era indiferente, como Marcel Duchamp. Ele mantinha suas antigas

relações. Seu filho conseguiu vender seus arquivos porque encontrou tudo em ordem e bem classificado, daí a facilidade de montar um catálogo – trabalhando como engenheiro em usinas nucleares, ele não tinha tempo de cuidar disso. Tristan Tzara era um tipo... a gente sentava junto, ele não tinha esse lado André Breton de querer agradecer, etc., e se vestia de modo muito simples.

AM:

Era um homem que se abria tanto para Picasso quanto para Duchamp, que recusava as panelinhas, assim como o senhor também as recusava na época.

JV:

Sim. Acontece que a inteligência de Duchamp... Ele conseguia entender Picasso ao passo que Picasso tinha dificuldade de entender Marcel Duchamp. Picasso, por exemplo, não admitia que Brassai visse suas fotos como uma obra de arte. Isso é muito claro nas memórias de Brassai¹¹.

AM:

Na época, o senhor via Picasso só como pintor?

JV:

Sim, sim, era realmente o tipo de personagem com quem teria sido bom conviver, tinha muita vivacidade... Dava para sentir claramente seu espírito de liberdade, etc.; tinha os defeitos de um pintor, e eu conheci pessoas que o conheceram. Se, diante de um quadro alguém hesitava em fazer um elogio, Picasso ficava vexado. Isso é bem conhecido. Então, mesmo que *Guernica* seja uma obra-prima da pintura engajada, ele não conseguiu o mesmo com *Massacre na Coréia*. Bem, esse não era admirado, e um pintor disse para mim “que ele (Picasso) ia dar um pequeno esboço disso, mas eu mostrei minha decepção e ele não me deu nada”. Depois de nossa entrevista, vi o *Massacre na Coréia*, no Museu Branly-Chirac. Fiquei surpreso porque achei que apresentava uma qualidade plástica sólida e uma força de composição que respondia ao objetivo político que levou Picasso a fazê-lo. Isso era muito nítido com os *cartazes rasgados*¹²; as pessoas me diziam: “Com os cartazes, você pode pegar um cartaz inteiro de manhã e algo mais rasgado à noite?”. Eu pensava: “Será que Picasso fazia, no mesmo dia, Juan Gris e depois expressionismo?”. Não estudei isso, mas acho que não. Ele estava com Max Jacob, que nasceu na minha cidade e cujos poemas conheci logo depois da Libertação. Acho que Picasso se irritava que Max Jacob pintasse e, por isso, se desentenderam. Não admiro a pintura de Jacob, que era próximo de Paulhan. O que Paulhan gostava em Jacob era sua tentativa de fazer um texto da linguagem

11. Brassai Gyula Halasz, *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1964. [Nota AM]

12. Trata-se de cartazes aos pedaços, que Jacques Villeglé descola do suporte na rua, rasgando-os às vezes em certos lugares. Depois, escolhe pedaços, que reenquadra e cola numa tela. [Nota AM]

Versão

13. Trata-se do escritor (e médico) francês Louis-Ferdinand Céline (1894-1961), famoso por seu livro *Viagem ao fim da noite* (1932), entre outros. [Nota AM]

14. Rémy de Gourmont nasceu em Bazoches-au-Houlme (Orne, França), em 1858, e morreu em Paris, no sexto distrito, em 1915. Foi um dos fundadores, em 1898, da revista *Mercure de France*, com Alfred Valette, Jules Renard, Louis Dumur. [Nota JV]

15. Em 1945, são publicados dois textos de Picasso na *L'Éternelle revue*, nº2, Paris, fevereiro de 1945, p.36-46. Revista fundada em 1944 por Paul Eluard e Louis Parrot. Textos de 11 de fevereiro a 16 de setembro de 1941, intitulados, "Fragments" (Poemas e litografias). [Nota AM]

16. Jaime Sabartés, *Portraits et souvenirs*, Louis Carré e Maximilien Vox Editores, Paris, 1946. [Nota JV].

17. Raymond Hains (1926-2005): artista francês e um dos fundadores do Novo Realismo. Realizou obras-paliçadas e cartazes lacerados transferidos para telas ou deixados no seu suporte metálico. [Nota AM]

falada. Muitos aspiravam a isso. E foi Céline¹³ quem conseguiu de saída, ainda que frequentasse poucos intelectuais. Não admiro Queneau e fiquei bastante decepcionado quando eu li suas obras completas: dá para sentir o maneirismo na sua escrita, embora ele também aspirasse ao "falado-escrito". Max Jacob procurava algo que Rémy de Gourmont¹⁴ buscava também; mas de Gourmont era vinte anos mais velho. Eu descobri a poesia de Picasso numa pequena revista chamada *L'Éternelle revue*. Só saíram três números... Fiquei muito surpreso¹⁵.

AM:

O que surpreendeu o senhor nessa escrita?

JV:

"Mas Picasso vê tudo como pintor e imagina quadros compactos de linhas impressas (...): Nunca esqueci essa frase sobre Picasso no livro de Sabartés, nunca. Eu falava com críticos, mandava cópias para eles, mas nada. Eles nunca falaram disso. Então, naquele ano, eu tinha exposto com um jovem artista, Nicolas Aiello, numa galeria minúscula da rua Saint-Honoré, e falamos disso; então os galeristas prestaram atenção e me pediram para expor o livro¹⁶.

AM:

Em sua opinião, por que eles não prestavam atenção?

JV:

São coisas totalmente incompreensíveis. Ou eles veem isso como um detalhe secundário, ou não lhes dei uma boa explicação. Ele (Sabartés) fala disso rapidamente, não desenvolve o assunto. Mas chamou muito minha atenção e achei que estava certo. Via que era algo expressivo e, na época da publicação de *Hépérile éclaté*, comecei a trabalhar com Raymond Hains¹⁷ porque ele fazia filmes também, e fazer filme é um trabalho de equipe. Ao mesmo tempo, publicamos *Hépérile éclaté* em 1953. Hains falava desde 1947 do "estouro" da escrita. Foi quando me mudei para Paris, em 1949, que começamos realmente a trabalhar com a escrita "estourada". Bem, tínhamos dificuldades técnicas para realizar nossos filmes, precisaríamos de filme americano para ter cores mais nítidas, mais vivas; para a fotografia, não havia filmes tão sensíveis como os de hoje. Dez anos depois, teríamos feito *Hépérile éclaté* no computador... Desde o início da década de sessenta, Hains e eu achávamos que conseguiríamos fazer escritas "estouradas" e filmes no computador.

AM:

Retomando o que o senhor disse sobre os compartimentos na história da arte:

de um lado, Picasso pinta, do outro, Duchamp faz *ready-made*. Entretanto, Duchamp não fazia só *ready-made*, e Picasso não pintava apenas...

JV:

Picasso era um cara sortudo: ele não participou da Primeira Guerra Mundial como Braque, não foi trepanado como ele. Os homens que voltavam para casa tinham sido trepanados¹⁸ e tinham dificuldades em recomeçar a vida profissional. Picasso era um sujeito sortudo – até durante a Ocupação, ele sentia um pouco de medo e tinha cuidado, mas era livre; como ele tinha dinheiro, podia suprir a falta de materiais por outra coisa. Então teve sorte, realmente. Em relação ao desentendimento com Max Jacob, acho que Jacob devia incomodá-lo com sua pintura. Ainda assim, Picasso foi para Quimper – fiquei surpreso com sua ida, até tirou uma fotografia da família Jacob na Avenida do Parque. Era uma pequena foto como aquelas da época, de 5 cm de altura, então fiquei surpreso. Foi em 1929¹⁹ e eu ainda estava em Quimper nessa época. Então esse desentendimento entre eles vem dessa irritação; vendo seus estudos²⁰, eu me pergunto se Jacob não se irritou porque Picasso se pôs a escrever.

AM:

Numa época da sua vida, Picasso não queria que ninguém se metesse com ele. Queria ficar tranquilo.

JV:

Sim, sim.

AM:

Durante a Ocupação, como o senhor disse, ele tinha medo, mas ao mesmo tempo era protegido...

JV:

Eu achei o livro de Raynal²¹ no chão de uma livraria, na seção dos não vendidos, no fundo da livraria. Até pisei nele. O Miró que tinha dentro²²... Pensei que intelectualmente dava para entender Picasso, mas o Miró... No entanto, ao invés de desencorajar, pensei: é nessa direção que eu quero ir, para entender alguma coisa. Eu não tinha provas, nada; estava estudando num colégio jesuíta com seiscentos alunos, sempre era o último da turma, me sentia muito infeliz lá; mas em 1943 – foi em junho de 1943 que achei esse livro –, eu tinha 17 anos e pensei que tinha achado algo fantástico que me mostrou meu caminho. Ainda não sabia se queria trabalhar com isso, mas sabia que queria viver nesse meio e entendê-lo.

18. Jacques Villeglé refere-se aqui aos numerosos soldados (dentre os quais, o poeta Guillaume Apollinaire) que foram trepanados durante a Primeira Guerra Mundial. A trepanação é a mais antiga forma de cirurgia, conhecida desde o neolítico. Consiste em fazer um buraco na caixa craniana (com um instrumento chamado trépano) para curar feridas cranianas. [Nota AM]

19. De férias em Dinard (Bretanha, França), Picasso visitou a família de Max Jacob em Quimper, em 1929. O poeta Max Jacob (Quimper, 1929 – campo de concentração de Drancy, 1944) foi o amigo francês mais antigo de Picasso. Entre 1901 e 1921 e depois disso, as relações entre eles ficaram menos regulares e um tanto agitadas. Sobre isso, ver o catálogo de exposição muito bem documentado por Hélène Seckel, Emmanuelle Chevière e Hélène Henry, *Max Jacob e Picasso*, 1994, Museu das Belas Artes, Quimper, e Museu Picasso, Paris. [Nota AM]

20. Androula Michael, *Picasso poète*, Paris, Les Beaux-arts Editions, 2008 e *Picasso, Cahiers de l'Herne*, Paris, Editions de l'Herne, 2014 (Laurent Wolf e Androula Michael eds), e em particular os textos: "Claude Picasso: 'Si j'avais peint comme Delacroix, on en serait où maintenant?', disait mon père", entrevista com Claude Picasso, p.13-21; "Picasso: je suis un poète qui a mal tourné" *texte et choix de manuscrits*, p.187-201, "La poésie de Picasso: une suite de coq-à-l'âne mais qui se suivent", p.234-241 e "Duchamp rencontre Picasso, ou pas", p.141-154. [Nota AM]

21. Trata-se do livro de Maurice Raynal, *Anthologie de la peinture en France de 1906 à nos jours*, Paris, Mouton, 1927. [Nota JV]. "Um recorte do jornal que coleí página 236 de Raynal há pelo menos trinta anos, sem referência". Lá no fim dos anos 20, Uhde, o bom crítico do cubismo, escrevia: "Como se comportar quando jovens, de resto inteligentes e simpáticos, apresentam-se com uma tela de três metros de comprimento, que tem no canto superior uma mancha azul, no canto inferior esquerdo uma linha serpentina, no meio um tipo de gema diluída e nada mais". [Nota JV]

22. É a obra de Miró intitulada *Amour* (1926), coleção Museu de Colônia, reproduzida no livro de

Versão

Maurice Raynal, *Anthologie de la peinture en France de 1906 à nos jours* (op. cit). [Nota JV]

AM:

Como o senhor disse, não havia livros circulando durante a Ocupação...

JV:

As revistas, os semanários... obras de Matisse... As únicas reproduções eram ilustrações de gravuras que ele fazia para ilustrar poemas de um príncipe de Orleans, preso desde a batalha de Azincourt na Inglaterra. Então tudo que havia era pintura. E quando eu ouvia falar do "retorno à ordem"²³, não sabia o que isso significava. Eu não entendia todas essas coisas e, se tivesse ido à escola secundária talvez encontrasse professores. Em 1945, um jovem poeta estava dando um recital e, de repente, no final, ouvi um idoso falando dos surrealistas como se os tivesse conhecido muito bem. Fiquei muito surpreso. O poeta que estava lá era um bretão que ganhou vários prêmios de poesia, ele tinha minha idade; morreu faz uns dez anos. Ainda assim tinha uma biblioteca onde eu não devia ir porque era leiga, estava fora do centro da cidade, que era meio privada...²⁴

AM:

O senhor disse em outro momento que existiam preconceitos sobre Picasso – dizia-se que era ele que colocava um olho no lugar no umbigo... O que sabia sobre isso?

JV:

Sim, eram manhas, mas eu percebia que tinha outra coisa atrás, pensava que dava para entender do ponto de vista intelectual, mas isso... eu não entendia; no caso de Miró era qualquer coisa, mas isso não me afetava, e eu me dizia que estava interessado por isso; notava que Miró era um pouco mais jovem; então me impressionou que ele nunca se deixara influenciar por Picasso. Quando expôs em Landerneau, no Finistère, no Acervo Leclerc para a Cultura²⁵, o embaixador do Japão passou por lá porque ia ver barcos japoneses em Brest; fez um pequeno discurso para explicar o lado zen de Miró e lembrou que tinha conhecido artistas japoneses na sua juventude. Nessa época, eu estava na casa de um conhecido que tinha um jardim e eu adivinhava que ele queria ser artista, fazer um pouco [...] E eu pensava, sim, a gente pega uma pedra e pinta ela, mas isso parecerá fabricado, enquanto Miró conseguiria na primeira vez. E eu estava pensando que ele devia pensar isso, mas como explicar que não conseguiria porque não tinha o lado zen?

AM:

Com o distanciamento, o que o senhor acha hoje da importância de Duchamp para os novos realistas ainda que não houvesse nenhuma referência a Picasso?

23. O "retorno à ordem" ou "chamado à ordem" (segundo a fórmula de Jean Cocteau em 1926) define uma tendência caracterizada por uma recusa dos vanguardistas e de uma volta ao realismo que começa durante a Primeira Guerra Mundial e se espalha em vários países como a França, a Itália e a Alemanha. [Nota AM]

24. Suponho que o esse senhor era o responsável; não parecia ter mais de 65-70 anos. [Nota JV].

25. E. Leclerc é o fundador dos supermercados do mesmo nome. Criou em 2011, em Landerneau, o Fonds Hélène et Édouard Leclerc pour la Culture. [Nota AM]

JV:

Li um texto sobre Edouard Leclerc, que tem a mesma idade que eu, e foi ele quem introduziu a palavra distribuição no comércio... Pois bem, depois da Guerra, falava-se em diminuir os atravessadores entre o produtor e o comprador. Então eu achava que tínhamos que fazer o mesmo no mundo da arte. Com o gesto do Duchamp era importante, mas eu pensava que ele agia por diversão. Arrancar os cartazes rasgados também era agradável. Mas, para mim, isso não era ir contra a arte; eu era o único cartazista que achava possível fazer uma grande obra pictórica com as lacerações, porque certamente tinha uma cultura do cartaz desde o início. Era uma coisa que não se aprendia na escola, mas eu conhecia todos os cartazes de farmácias, eu tinha uma cultura e, logo depois da Ocupação – havia uma exposição na Galeria Charpentier²⁶, em frente ao Palácio do Eliseu –, eu conhecia então a frase, o cartaz, “O jornal da rua”, isso me interessava muito. Portanto eu era o único a entender que se podia fazer uma obra e foi por isso que imaginei meu catálogo tematicamente para mostrar a riqueza que se podia obter. Era, por conseguinte, uma concorrência com Picasso. Eu podia passar de algo calmo com as transparências a lacerações expressionistas. Era uma conversa com a pintura, não anti(-pintura), então era engraçado. Você precisa de uma semana para fazer um quadro, eu faço um em dez minutos. Tinha também o lado agradável porque todos os livros disponíveis durante a Ocupação eram os livros do Instituto²⁷, as reedições; desse jeito, os editores não tinham problemas com os censores do Estado. Eu lia os ataques contra o impressionismo e um membro do Instituto dizia: “oh, não tinham mais preto na paleta e então colocaram azul”. E eu pensava: “É incrível poder inventar alguma coisa com os recursos que se tem à mão. Entende, é porque para mim a arte é a liberdade e tem algo de agradável; ela pode ir do trágico ao agradável.

26. Pierre du Colombier, *L'affiche*, Ed. Galeria Charpentier, 1944. [Nota JV]

27. A Academia Francesa/Instituto da França. [Nota AM]

AM:

O senhor não recusava a ideia de obra, mas queria fazer uma obra com esses restos, com esses cartazes...

JV:

Achei os folhetos da N.R.F.²⁸ de 1922 sobre os futuristas. Há, primeiro, um manifesto seguido de reproduções meio afetadas. No primeiro texto que escrevi, eu disse: “É um ajuste”; eu nunca teria escrito um manifesto porque achava que uma ideia devia evoluir. Um artista como Mathieu se perdeu por causa da sua presunção; ele não considerou que, ao envelhecer, iria fazer uma obra diferente. A pintura gestual é mecânica porque é física; os gestos são tiques, ele não entendeu isso, era pretensioso e não aceitava envelhecer porque renegava sua juventude, ao passo que se vive adaptando o comportamento; a pintura evolui assim.

28. A N.R.F. (*Nouvelle Revue Française*) é uma revista literária e de crítica francesa criada em 1908. O primeiro número oficial foi lançado em fevereiro de 1909. Em 1911, Gaston Gallimard se tornou o editor-chefe da revista e de livros. Foi interrompida durante a Primeira Guerra Mundial, mas continua até hoje. Da revista nasceram em 1911 as Edições N.R.F., sob a responsabilidade de Gaston Gallimard. [Nota AM]

AM:

Foi na época em que havia uma espécie de processo contra a pintura, contra a abstração...

JV:

Sim. Tivemos sorte na primeira Bienal dos Jovens de Paris, porque Raymond Cogniat era seu curador; ele tinha sido redator-chefe, nos anos 1930, da revista *Arts*; então ele conhecia as notícias de Alemanha, de Berlim. Alguém me deu um jornal de 21 de janeiro de 1938, onde relata uma palestra com todos os conservadores alemães, coordenada por um conde alemão, que dizia que “a degenerescência da pintura começa com Rembrandt”. O jornalista escreve que alguns conservadores saíram da sala, perguntando-se o que ia ser deles. Raymond Cogniat tinha essa cultura, gostava dos impressionistas e defendia a pintura a óleo. Quando houve a primeira Bienal de Paris, ele viu que os melhores pintores eram jovens pintores abstratos reunidos por jovens críticos²⁹. Então ele pensou que, para salvar a pintura a óleo, era preciso defender os pintores abstratos. Essa primeira Bienal foi nossa chance, porque a gente fez bastante barulho e porque Restany fez muito bem o seu trabalho nessa época. Mas ele se perdeu sozinho, não foram os outros que provocaram a sua queda.

29. Georges Boudaille, Michel Conil-Lacoste, Pierre Descargues, Michel Ragon, Pierre Restany, Guy Weeler, Yvon Taillandier. Para participar da Bienal, tinha que ter menos de 35 anos. Mas só dois críticos convidados tinham menos que isso. Na época, um artista de 40 anos era considerado jovem. [Nota JV]

AM:

Quais eram as suas relações com Restany?

JV:

O primeiro texto de Restany foi influenciado pelo esclarecimento que fiz – *Des réalités collectives*³⁰ [Realidades coletivas], onde o termo ‘realismo’ aparecia. Então, os outros artistas ficaram com ciúme. Nessa época, eu estava muito doente, tive que operar uma úlcera no estômago e quase não ficava em Paris. Por isso não percebi esse ciúme. Desse texto, Hains só gostava do título. Execrava todo o resto, mas não conseguia explicar-se. Foi quando surgiu a questão do grupo dos novos realistas que ele evocou “abstrações personificadas”. Exatamente o contrário do “lacerado anônimo”³¹. Como sou alguém aberto, achei isso muito interessante; a riqueza da vida é cada um ficar no seu canto; cada indivíduo tem opiniões diferentes; enquanto eu admitia o que ele fazia, ele recusava o trabalho dos outros, mas pessoalmente nunca o ataquei. Uma curadora do museu Pompidou prefaciou uma exposição de Raymond Hains e só falou do lacerado anônimo. Ela não entendeu nada do artista que ela expôs, porque ele é mestre em embaralhar as pistas. Era muito bom e foi exposto três vezes no Centro Pompidou. Você não pode imaginar: ele sempre fazia o contrário do que se esperava dele, recebia distinções porque, como me disse um conservador, “não sabemos como ajudá-lo”,

30. Jacques Villeglé, “Des réalités collectives”, *Grâmmes*, n°2, 1958, pp. 9-11, citado em Jacques Villeglé, *La comédie urbaine*, catálogo da exposição do Centro Pompidou, p. 258, com a curadoria de Sophie Duplaix, de 17 de setembro de 2007 a 5 de janeiro de 2009. [Nota AM]

31. “Lacerado anônimo” é a pessoa anônima que passa na frente de cartazes na rua e os rasga. Jacques Villeglé continua a sua ação de laceração. [Nota AM]

emprestavam-lhe ateliês. Ele era genial e então eu pensei que o centro devia estudar a diferença; fiz pesquisas. “As abstrações personificadas” deve ser um termo criado durante a Revolução Francesa. Os políticos discursavam com palavras pomposas lembrando a eloquência romana, etc.; eles se tornavam “abstrações personificadas”. Ouvi, não sei onde, a frase “as abstrações personificadas prejudicaram tanto a Revolução quanto a antirrevolução”. É por isso que acho que essa expressão data de 1789, depois de todos os discursos dos revolucionários e dos antirrevolucionários... É Renan, em suas lembranças de infância, que fala de uma “abstração personificada”, o que é bem datado. Trata-se de um jovem padre que, durante a Revolução, foi protegido e escondido por uma senhora. Depois que ele se tornou bispo, a senhora pensou, “ele vai me receber”. Ela lhe escreve e ele responde: “Sim, mas não sou mais o pobre padre, sou bispo”. Renan³² vê nisso um exemplo de “abstração personificada”. Renan é do início do século XIX, que está muito próximo. Então você vê, dá para fazer cartazes com ideias opostas. Mas a crítica não deu a mínima atenção para isso. Restany... Nunca briguei inteiramente com ele, porque eu o considerava o mais inteligente; percebia os seus defeitos, mas ele tinha uma cultura. Tinha estudado na Itália, e lá Mussolini se interessou pelos futuristas; a Itália não teve a censura que a França teve com o regime de Vichy³³. A Itália é a velha cultura europeia, e Restany foi suficientemente inteligente para ir para Roma estudar com Carlo Giulio Argan. Em 1966, foi o único na França capaz de escrever um texto sobre os dadaístas, no qual Dachy³⁴, especialista do dadaísmo, só encontrou erros de datilografia.

AM:

O senhor estava falando dos políticos...

JV:

Não se deve andar com políticos. Chirac é um homem culto. Tivemos nossa exposição em 2007 porque ele não queria terminar seu mandato de presidente sem (...). Os Novos Realistas nunca tinham sido expostos num museu nacional e Chirac se deu conta disso. Eu participei da redação da carta que Gérard Deschamps³⁵ escreveu antes da exposição para a cidade de Paris, em 1986, porque queria que ela fosse a melhor possível e verídica. Deschamps é realmente uma pessoa que vive no campo, à margem da sociedade. Não faz muito, alguém me confirmou que um alto funcionário da cultura, que sempre estimei, disse que nunca aceitaria uma exposição dos Novos Realistas por causa do caráter colérico do Restany.

AM:

Não era colagem, era descolagem.

32. Ernest Renan (1823-1892): escritor, filólogo, filósofo e historiador francês nascido na Bretanha. Dentre as obras mais conhecidas estão: *Qu'est-ce qu'une nation?* (1882) e *Une histoire des origines du christianisme* (em sete volumes publicados entre 1863 e 1881). [Nota AM]

33. Governo de Vichy: governo do Estado francês instalado na cidade de Vichy (10 de julho de 1940-20 de agosto de 1944), que dirigiu a França durante a Ocupação alemã, sob liderança do Marechal Pétain (herói da batalha de Verdun, na Primeira Guerra Mundial), e impôs um regime autoritário colaboracionista com o ocupante.

[Nota AM]

34. Marc Dachy: ver nota 10.

[Nota AM]

35. Gérard Deschamps (1937): artista francês que se aproximou dos Novos Realistas em 1963.

[Nota AM]

JV:

Sim, eu dizia que não queria que reconhecessem um político. Mas, mesmo que eu não quisesse que o reconhecessem, às vezes, se podia adivinhar quem era. Se fosse reconhecível, eu tirava um pedacinho do olho. Fiz uma exposição a pedido de um conservador do museu da Chicorée, no subúrbio de Lille, que tem uma coleção de de todas as propagandas à publicidade de hoje; ele me pediu uma exposição de cartazes de publicidade. Eu sabia que não podia fazer isso. Então Valérie³⁶ e eu pensamos: "Vamos levá-los a adivinhá-las", porque todos os nomes das marcas estavam rasgados. O conservador entrou no jogo e finalmente disse: "Traga o quiser, mas coisas grandes". O conjunto, que ultrapassava o tema inicial, lhe agradou. Parecia uma exposição diferente da encomendada, e por quê? Porque ele adorou as obras e pensou: "Se tenho um museu sobre as marcas, o cartaz lacerado se insere também no tema do museu".

36. Valérie é filha de Jacques Villeglé. [Nota AM]

AM:

O que chama minha atenção em vários artistas, incluindo você, é esse humor, o fato de não se levar a sério, mas sempre manter esse distanciamento...

JV:

A arte é um meio em que tudo é permitido, em que se pode fazer o que se quer; mesmo que seja uma coisa qualquer, talvez esse trabalho seja útil para outra pessoa. É o bem humano.

AM:

Isso me lembra o que dizia Picasso, que precisávamos respeitar pessoas que fazem coisas; aliás, ele mesmo respeitava todos os artistas, até aqueles que ele considerava ruins.

JV:

Eu dirigia o salão Comparaisons³⁷ e isso me interessava porque não podia viajar por causa do meu trabalho, mas me dava a possibilidade de encontrar artistas e a geração posterior à minha. Eu conheço bem a geração dos anos 1930, mas eu tratava de aprender com os artistas. Havia uma sala por tendência, surrealistas, construtivistas, abstratos quentes, abstratos frios, figurativos, arte *naïf*, etc. Meu papel era achar artistas que não se encaixassem em nenhum desses rótulos; portanto encontrava artistas que não podiam ser rotulados e pedia para eles fazer um quadro letrista, dizendo, por exemplo: "as letras podem entrar na sua pintura que está abstrata demais, sem traí-la, etc.". Eu ajudava os artistas próximos de mim, não era muito frequente, mas [...]. Eu era cuidadoso porque podia fazer convites para alguém expor e isso me causava dificuldades nos

37. O salão *Comparaisons* surgiu em 1956, quando a oposição entre figuração e abstração era frequentemente conflituosa. [Nota AM]

vernissages. Eu cuidava para não cruzar com um artista porque ele ia me assedi-
 ar, etc. Então era muito cuidadoso, mesmo gostando do seu trabalho... Mas
 a gente muda de opinião – observa o tipo, pensando que ele é... que tem algo
 de trapaceiro... E de repente considera que não, porque, pensando na juven-
 tude, percebe-se que não é teatro. Agora que não tenho mais responsabilida-
 des, posso conviver com qualquer um. E com a *street art*, podemos nos entender
 porque eles fazem de tudo, a *street art* me interessa. Nos anos cinquenta, eu
 ouvia dizer que na Índia faziam grandes eventos artísticos com pinturas que
 eram destruídas logo depois, isso não existia na cultura europeia. A *street art*
 corresponde hoje ao que acontecia na Índia. O artista de rua tem uma certa
 liberdade porque ele faz uma pintura num dia e outra diferente no dia seguinte.
 Dei uma palestra com Sophie (Duplaix)³⁸ sobre a *street art* e, quando o mediador
 me perguntou o que achava das obras dos artistas urbanos, respondi que se
 inspiravam no lugar – é o lugar que comanda o estilo para compor a obra.

AM:

Um pouco como o senhor: eram os lugares que inspiravam suas pinturas.

JV:

Sim, digo que escolho cartazes rasgados que
 podem me chocar do ponto de vista do assunto
 porque era o tema do cartaz rasgado... que faço
 isso como um historiador. E um historiador deve
 aceitar um acontecimento mesmo que não lhe
 agrade. Deve analisá-lo, estudá-lo, mas não pode
 calar sobre ele. Com meus cartazes rasgados, às
 vezes pegava alguma coisa que me agredia, mas
 que precisava entrar numa exposição. Lembro
 que não gostava da cor alaranjada de uma lace-
 ração. No ateliê, que não era muito grande, me
 perguntava: “mas por que eu peguei isso, que
 nunca poderei aguentar. Vou levar na próxima
 exposição e, se eu não gostar, guardarei no armá-
 rio”. Na primeira exposição, com o distanciamento,
 via que era bom. Portanto, a gente aprende a ter
 certa flexibilidade. Este é o exemplo de Picasso.
 Eu ficava chocado que ele fizesse ingrismo.

AM:

Sim...

38. Palestra-debate entre Jacques Villeglé, Lek & Sowat e Sophie Duplaix no Centro Pompidou, no dia 7 de fevereiro de 2013. http://www.dailymotion.com/video/xxgjcrlink-jacques-villegle-et-lek-sowat_creation. Sophie Duplaix é conservadora-chefe do Museu Nacional de Arte Moderna do Centro Pompidou, onde organizou a retrospectiva Jacques Villeglé. Uma segunda entrevista com ela e Androula Michael foi realizada sobre o artista em julho de 2017 (inérita). [Nota AM]



Figura 2. *Couverture Hepérile.* Escrito por Camille Bryen, Hepérile foi “estourado” por Raymond Hains e Jacques Villeglé. 1953.

JV:

E aí ele disse: “será que eu sei pintar, desenhar como todo mundo?”... Isso era bastante agradável e lhe dava a possibilidade de renovar-se.

AM:

Fazendo isso, ele dizia estar ciente de que era uma sedução. Não há nenhum problema em deitar com uma prostituta, mas que se precisa ter consciência de que se trata de uma prostituta.

JV:

Sabe, na última exposição de Picasso em Beaubourg³⁹, que mostrava os dez últimos anos da sua vida, todo mundo ficou encantado menos eu. Eu achei horrível.

39. Exposição *Le dernier Picasso* (1953-1973), no Museu Nacional de Arte Moderna (MNAM) do Centro Pompidou, em 1988. [Nota AM]

AM:

Por quê?

JV:

No geral, era mal desenhado. Eu achei o desenho dele sem firmeza... Como os outros gostavam, fui três vezes... Pensei: “O desenho dele não tem firmeza, mas ele procura novas cores, novas alianças de cor. É isso, ele tenta chocar a si mesmo... talvez não tenha mais o gesto... não era mais jovem e, quando a gente envelhece, trabalha mais lentamente. Ainda assim, pintava telas de uma certa grandeza. O que mais me surpreendeu depois disso é que vi as últimas pinturas nos outros museus e as achei todas bem desenhadas; era muito curioso. Não entendi. Em Beaubourg, deviam realmente ser as últimas, não sei as datas.

AM:

Essa recusa da mestria não era também um jeito de lutar contra a sua destreza? É curioso porque, de um lado, ele é acusado de pintar bem demais e de fazer quadros ingrescos, do outro, de deformar e desenhar mal. E, entre os dois, esquece-se todo o resto: os objetos, a escultura, os escritos...

JV:

O que me surpreendeu no seu museu de Barcelona é que, de sua juventude, não há nenhum desenho de criança. Em Saint-Malo, havia um pintor que era marinho e exercia diversas atividades, como engenheiro... Foi ele que desenhou as chaminés do barco aerodinâmico *Normandie*. Chamava-se Marin-Marie⁴⁰, e pintava barcos entre as ondas. E como era rico e conhecia Marie-Pierre Toulouse Lautrec, ele almoçou com Picasso e lhe mostrou suas pinturas. Picasso disse para ele: “Mas o mar não é assim, você está inventando”. Quando fui ao museu

40. Marin-Marie (1901-1987) redesenhou as chaminés do *Normandie*, famoso barco transatlântico construído nos Estaleiros de Penhoët em Saint-Nazaire, Bretanha, orgulho da França nos anos trinta. [Nota AM]

de Barcelona, pensei: “Vou ver como ele pinta o mar”. Só achei um quadro com o mar... uma mancha branca... Então, pensei, o artista era um rico diletante, tinha feito a primeira travessia do Atlântico no início da década de trinta, e alguém conseguiu fazer a sua biografia porque ele mesmo anotava tudo, despretensiosamente. Vivía nas ilhas anglo-normandas e conseguiu defender os moradores durante a Ocupação. Os alemães estavam prestes a ir lá e expulsar os insulares, quando ele disse: “*foutez leur la paix*” [deixem eles em paz], nenhum barco pode acostar porque está cheio de rochas não cartografadas. Os alemães deixaram em paz todos os pescadores insulares.

AM:

Mais uma pergunta sobre Picasso. O que achou da sua adesão ao Partido Comunista?

JV:

Pois bem, tinha algo de simpático no Partido Comunista. Quando Cachin faleceu, Mauriac disse que ele se dedicou a vida inteira à vida operária, isso é notável. Pessoalmente, nunca me interessei pelos partidos, tanto de esquerda como de direita. Na Libertação, pensei que era hora de me interessar e fui ouvir [...] Sabe, tinha gente de esquerda que falava... pareciam padres, nunca consegui sentir interesse e ainda não consigo. As finanças e a política, confesso, jamais seria um político porque é preciso tomar decisões. E quando a gente toma decisões, descontenta muitas pessoas e se sabe disso. Quando ele disse que era a sua marca de oposição ao Franco⁴¹, achei a reflexão boa. Aliás, quando ele estava na Polônia⁴², tirava os fones de ouvido na hora dos discursos e fazia desenhos. Mostrava que não estava interessado. A foice e o martelo são stalinistas, mas não é o mesmo que uma suástica. Quando Stalin morreu, até gente que foi presa chorou. Entende, tem alguma coisa em nós que não dá para compreender. Thorez⁴³ estava doente e foi bem tratado lá... Aragon chamava seu filho de “pequeno duque” e dizia: “Ah, vocês são os filhos do duque, o pequeno príncipe...”, ou algo do gênero. Acho que ouvi o filho de Thorez dizer isso na televisão.

AM:

O senhor sabia que, na época, Picasso pediu a nacionalidade francesa e que ela foi recusada durante a Ocupação?

JV:

A polícia descobriu que ele tinha uma relação com alguém, o que o penalizou muito. Foi por isso que não pôde se naturalizar depois. Malraux⁴⁴ Ilhe escrevia

41. Francisco Franco (1892-1975) foi nomeado general em 1927, quando tinha 33 anos, e chefe de estado-maior do exército em 1935. Liderou um golpe contra o governo da Frente Popular eleita em 1936. Desde o Marrocos, liderou a oposição contra o regime republicano e iniciou uma guerra civil que durou até 1939. Recebeu o apoio da Itália fascista e da Alemanha nazista. No dia 8 de agosto, autoproclamou-se “chefe do Estado para sempre” e instaurou uma ditadura. Picasso era um grande inimigo de Franco e se recusou a ir à Espanha enquanto Franco estava no poder. Ofereceu a sua obra *Guernica* ao povo espanhol, a qual ficou no depósito do Museu de Arte Moderna de Nova York e só voltou à Espanha em 1981, alguns anos depois da morte de Franco. [Nota AM]

42. Picasso aceitou participar da delegação francesa para o Congresso dos Intelectuais para a Paz, que aconteceu em Bretislávia. Estava com Paul Eluard e Ilya Ehrenbourg. [Nota AM]

43. Maurice Thorez (1899-1964) era militante da seção francesa da Internacional comunista. Em 1930, tornou-se secretário geral do partido comunista, que ele encarna com a sua personalidade. Conservou essa função até 1964, quando se tornou presidente de honra do partido, até a sua morte dois meses depois. [Nota AM]

44. André Malraux (1901-1976): escritor, intelectual e político. Em 1958, o presidente General de Gaulle o nomeou ministro delegado à presidência do Conselho e responsável pela informação. Foi Ministro da Cultura de 1959 até 1969. Escreveu, entre outros: “*Le musée imaginaire*”, primeiro volume da *Psychologie de l'art* (1947). Também escreveu um livro de memórias sobre Picasso, *La Tête d'obsidienne* (1974). [Nota AM]

e tinha entendido sua posição. Durante a Ocupação, Picasso tinha medo de ser entregue à polícia espanhola, estava sempre um pouco inquieto.

AM:

Os documentos da polícia mostram que a recusa da nacionalidade foi em 1942⁴⁵.

JV:

Nessa época, eu estava estudando arte nos livros de Camille Mauclair⁴⁶.

AM:

Que coisa!

JV:

Sim. Ia buscá-los na loja de propaganda antissemita, na rua do Mené, em Vannes, porque tinham fotos. Naquela época, eu pensava que não tinha nada para ser um pintor, que precisava ser judeu para ser pintor. Ou estrangeiro. Ou, para um francês, que precisava ser trapaceiro. Era isso. Eu pensava: "Sou de uma família do interior que não tem relações no exterior, não é estrangeira nem judia, então não tenho nada a ver com esse meio e minha família não tem uma má reputação". Então, como você vê, Camille Mauclair era a elite!

AM:

Entretanto, ele criticava a arte moderna.

JV:

Sim, mas eu tinha as reproduções. Até Pierre Soulages disse que conheceu a arte contemporânea nas revistas que a criticavam. Entende, era a censura.. Jean Tinguely tinha tido uma educação em Berna que a gente não tinha. A formação que Yves Klein tinha era melhor do que a minha, graças a seus pais. Dufrene⁴⁷ não; o pai dele era um pintor Salão de Outono que trabalhava na Galeria Bernheim, então não tinha este tipo de formação. Eu conheci todos os letristas, e todos reconhecem que foi o romeno Isou quem lhes ensinou tudo da cultura e da arte contemporânea.

AM:

O senhor lia as revistas do período antes da guerra, por exemplo, os *Cahiers d'art*⁴⁸?

JV:

Não, de jeito nenhum. Morava em Vannes⁴⁹, uma cidade resistente. O prefeito tinha sido excluído pelo governo de Vichy, mas conseguiu que seu sucessor fosse

45. Pierre Daix e Arman Israël, Pablo Picasso: les dossiers de la Préfecture de police: 1901-1940. Paris, Moudon, Suíça. Ed. des Catalogues Raisonnés, Acatos, 2003. Ver os documentos da Prefeitura de polícia, Departamento arquivos, inquéritos criminosos. [Nota AM]

46. O livro panfleto contra a arte moderna de Camille Mauclair, *La crise de l'art moderne*, Paris, CEA, 1944. Mauclair (1872-1945) era historiador do simbolismo, crítico de arte reacionário, antisemita e adepto do governo de Vichy. [Nota AM]

47. François Dufrene (1930-1982): poeta e artista francês conhecido por seus poemas fonéticos, os "cri rythmes". Participou do movimento letrista de 1946 até 1953 e assinou em 1960 o manifesto do grupo do Novo Realismo, fundado por Pierre Restany. [Nota AM]

48. *Cahiers d'art* era uma revista criada por Christian Zervos. Existiu de 1926 até 1960, com um total de 97 números publicados. Zervos publicou também (de 1932 até sua morte, em 1970) o catálogo *raisonné* da obra de Picasso, em 33 volumes. [Nota AM]

49. Vannes é uma cidade da Bretanha, sudoeste da França. [Nota AM]

o melhor amigo dele, porque Vannes era uma cidade do interior, burguesa aristocrática. O prefeito era radical socialista, mas o bibliotecário da cidade era totalmente pétainista⁵⁰, então tudo era censurado na biblioteca. Porém, como era uma cidade de consenso, ninguém foi atrás dele depois da Guerra; era um pai de família e, como o aposentaram mais cedo, teve um assistente, etc. Além disso, nenhum rapaz foi fuzilado nessa cidade enquanto, em Lorient⁵¹, dezenas de jovens operários foram fuzilados porque eram comunistas. Numa cidade burguesa, os alemães se sentiam muito bem porque ninguém os incomodava. Lembro de dois negros que trabalhavam para eles como ordenanças e faziam compras para o coronel alemão. Vestiam-se praticamente com uniforme de oficial francês e gozavam de liberdade total, porque eram os dois únicos negros na Bretanha. Em Rennes, havia seis negros, então não podiam fugir. Espero que tenham tido sorte depois. Quando velhos, devem ter pensado: “Tivemos sorte, porque passamos quatro anos longe da família”. Mas a população gostava deles e eles faziam as compras para o coronel. Quando um jovem fazia besteira, toda a população ia ver o prefeito, que era transparente com a opinião pública. Eram transparentes. Faz parte da história de Vichy. Um morador de Vichy escreveu que Laval⁵² dizia ao prefeito: “A colaboração, sou eu, então seja flexível!”.



Figura 3. Picasso - *La Pagode*, 7º distrito de Paris. Fevereiro de 1971. 78 x 160 cm. Cartazes rasgados colados sobre tela. Coleção F.R.A.C. Nord - Pas-de-Calais, Lille. Foto: François Poivret

AM:

Então quando o livro de Robert Laval sobre Duchamp⁵³ é publicado, é um acontecimento...

JV:

Tudo mundo só falava de Duchamp. Eu tinha 33 anos, e nessa idade a gente já é alguém. Restany tinha 29 anos quando se formou e publicou um livro sobre a pintura abstrata. O único elo que eu tinha com Restany, desde o início, inclusive antes de conhecê-lo, era Camille Bryen⁵⁴. Bryen convivera com Duchamp; Picabia também, depois da Guerra, mas muita gente não gostava do Bryen porque não era surrealista. Os surrealistas estavam por cima, Aragon, Eluard eram os favoritos das editoras. Ele era muito, muito pobre, e favorável a essa liberdade dadaísta. Era muito simpático. Restany também aprendeu muito com ele do ponto de vista do espírito. Então, não era o pintor Camille Bryen que a

50. Adepto do Marechal Pétain. Ver nota 33. [Nota AM]

51. Lorient é uma cidadezinha situada no departamento do Morbihan, na região da Bretanha, noroeste da França. [Nota AM]

52. Pierre Laval (1883-1945): advogado e político francês. Começou sua carreira política na extrema-direita antes de vir a ser, junto com o Marechal Pétain (ver nota 33), um dos personagens-chave da colaboração com o ocupante alemão durante a Segunda Guerra Mundial. [Nota AM]

53. Robert Lebel, Marcel Duchamp, Paris, Trianon, 1959, *op. cit.* [Nota AM]

54. Camille Bryen (1907-1977): poeta, pintor e gravador francês da Escola de Paris, próximo da abstração lírica e do tachismo.

gente encontrava, mas o homem que pintava porque era incapaz de sustentar-se de outro modo. Conforme me disseram, ele disse – antes de nos conhecermos – que “qualquer idiota pode desenhar um traço e vendê-lo”. Assim, pensou que poderia também pintar. Se olhar a pintura dele do início, verá que era realmente um pintor inábil. Depois se tornou um pintor abstrato, um precursor da pintura informal com Hartung, Mathieu, etc. E conseguiu se sustentar com isso. Portanto, ele não andava com os surrealistas. Foi um espírito singular.

AM:

Então foi através dele que o senhor conheceu mais a abstração.

JV:

Não. A gente convivia com ele porque nos convinha. Eu só comecei a frequentar os artistas da minha idade em 1959, porque antes não os achava interessantes. A pintura abstrata ou figurativa não me dizia nada [...] Kandinsky tinha a idade do meu avô [...] Eu queria fazer coisas desconcertantes. Se eu tivesse sido engenheiro, teria sido para melhorar as máquinas, para criar novas. Era essa minha ambição.

AM:

O livro de Robert Lebel sobre Duchamp é lançado quando os abstratos já estão na moda e são muito famosos. Então é muito importante.

JV:

Duchamp ficou muito famoso de um dia para outro. Mas, sabe, no que diz respeito à indiferença, um dia eu pensei repentinamente: “Tristan Tzara não falava de indiferença, mas era um homem indiferente”. A gente podia sentar-se à mesa dele, ele tinha uma aparência comum, jogava xadrez com os aposentados num bistrô da rua du Four... Bryen andava com ele já antes da Guerra. A primeira geração surrealista nasceu antes de 1900. E aqueles que nasceram depois de 1907 já são a segunda geração. Eles ficaram à sombra.

AM:

É precisamente nesse momento que os novos realistas (e talvez mais Arman) se sentem mais próximos de Duchamp? O senhor sentia que havia uma busca de paternidade?

JV:

Sim e não. Pessoalmente, eu não quis aparecer com Duchamp porque achava que ele desdenhava um pouco os jovens em alguns dos seus textos. Claro, acho

que a gente não revolucionou como o cubismo, o dadaísmo e outros, mas trabalhamos talvez nessa linha e instituímos um novo comportamento. É por isso que não me sinto complexado, porque sei que não se mexe nas sociedades a cada vinte e cinco anos, não é possível... Então era realmente uma revolução o cubismo sintético, as colagens de Braque e o cartaz... O primeiro que usou cartaz para criar foi Mallarmé. Ele olhava os cartazes para ver sua composição. Então temos um bom antepassado.

AM:

Sim, com certeza.

JV:

Então, conheci Alfred Jarry⁵⁵ logo depois da Libertação, quando eu tinha 18 anos. Foi Malevich, que estava vivo. Era um antepassado que não era perigoso, na verdade, e todos os jovens artistas iam tirar fotos com Duchamp.

AM:

O senhor fez isso?

JV:

Não, e de propósito. Para mim, o *ready-made* era uma sequência de Ubu.

AM:

Com o passar dos anos, percebe-se que, nos anos sessenta, a querela em torno da abstração ainda existia; depois, Duchamp chega...

JV:

As revistas de arte foram dirigidas por pessoas que ensinaram os artistas a fazer exibicionismo para vender os exemplares. Isso me fez pensar que não são os artistas que mudam, é a sociedade que muda e os obriga a trabalhar de outro jeito. Mas, para sustentar-se e ter uma reputação, o artista é obrigado a se submeter a pessoas importantes. No entanto, me parece que alguns tomam iniciativas no sentido da mudança.

AM:

Exceto quando se é Picasso ou Duchamp.

JV:

Mas Picasso nunca foi obrigado a atender encomendas. Só fez retratos porque tinha ciúme de Van Dongen⁵⁶. Além disso, estava com a sua dançarina russa⁵⁷, vestia

55. Alfred Jarry (1873-1907): poeta, romancista, escritor, dramaturgo e desenhista francês, famoso por suas peças de teatro e seu personagem Pai Ubu (cf. entre outros, Ubu rei (1896), Ubu enchaîné (1900) e a obra póstuma Ubu cocu (1898), publicada depois da sua morte). O Pai Ubu era inicialmente uma criação coletiva de um grupo de estudantes, dentre os quais Alfred Jarry, que lhe deu uma vida pública. No seu livro *Gestes et opinions du docteur Faustrolle, pataphysicien* (também publicado depois da sua morte), ele define a patafísica como "a ciência das soluções imaginárias", que o Colégio de Patafísica perpetuará a partir de 1948. [Nota AM]

56. Kees Van Dongen (1877-1968) era holandês antes de se naturalizar francês em 1929. Depois da Primeira Guerra, ele se torna o retratista na moda. Segundo Franck Elgar, "se ele faz algumas concessões para a clientela retratada, não tem nenhuma complacência com os seus modelos". [Nota JV]

57. Olga Khokhlova, dançarina da trupe de Sergei Diaghilev (1891-fevereiro de 1955), mãe de Paulo. Picasso a encontrou em Roma, quando trabalhava no balé *Parade*, cuja estreia aconteceu no teatro do Châtelet em Paris, em 1927. Picasso tinha feito o cenário, a cortina de boca e os costumes. [Nota JV]

Versão

58. Picasso se mudou para a rua da Boétie, 23 (8º distrito de Paris), com sua jovem esposa Olga, em 1918. Morou ali até 1937. Ocupava dois andares (um ateliê e um apartamento). Esse ateliê era quase vizinho da galeria do seu novo *marchand*, Paul Rosenberg (1881-1959). [Nota AM]

59. Dinard é uma cidade e estação balneária na Costa de Esmeralda, no departamento de Ille-et-Vilaine, Bretanha, noroeste da França. Picasso passou vários verões lá (1922, 1928 e 1929). [Nota AM]

60. François Pinault é um dos grandes colecionadores franceses de arte contemporânea. Sua coleção está em Veneza (Palazzo Grassi e Punta dela Dogana). Um futuro museu para abrigar sua coleção está previsto no antigo prédio da Bolsa do Comércio em Paris, no 1º distrito. 61. Michel Roux Spitz (1888-1957) era arquiteto. Construiu a casa Greystone de frente para o mar, em Dinard (1938). [Nota AM]

smokings nessa época, morava na rua da Boétie⁵⁸, etc. Quando estava em Dinard⁵⁹, disse que não fez grandes pinturas porque lá não tinha ateliê. Mas eu acho que foi por causa do clima, porque eu conheço as casas onde ele morou. Sabe, havia casas particulares cujas peças tinham trinta, quarenta metros quadrados, com bonitos jardins na frente; mas o clima... [...] Quando eu soube que ele tinha visitado a família Max Jacob em Quimper, fiquei estupefato, porque a Bretanha não tem nada a ver com a Côte d'Azur e a Espanha. Eu sou bretão, aguento muito bem e acho muito bom para descansar, mas tem que ser bretão para ficar na Bretanha. É preciso se acostumar com a Costa do Norte. Foram os ingleses que lançaram Dinard, mas foram embora depois da Segunda Guerra. Dinard voltou à moda recentemente, assim que teve um aeroporto. E como o prefeito inscreveu nos monumentos históricos setenta e cinco *villas*, os ricos voltaram. François Pinault⁶⁰ tem três casas lá; a última que ele comprou é uma obra-prima dos anos trinta, a única construída por Roux-Spitz⁶¹. Ela é da década de 1930, mas sua construção terminou em 1950; fui uma vez lá com Yves Mahé, que a vendeu a Pinault; ele a restaurou totalmente assim que comprou. É uma obra-prima arquitetônica e a única casa em Dinard dessa época. Os proprietários sabem agora que têm uma casa luxuosa lá e que nenhum prédio vai esconder a vista, fazer sombra sobre o jardim. Eles têm uma vista espetacular. Picasso... Eu me perguntava onde estavam as suas pinturas, porque são obras-primas e bem pequenas. Por quê? Porque o clima atrapalhava a sua atividade. Quando vi em Quimper a foto tirada por Picasso, fiquei muito surpreso; ele deve ter ido de carro e as estradas têm muitas curvas. Demora para chegar por causa das subidas e descidas. Ele devia ter um carro bom e confortável.

AM:

O senhor nunca encontrou Picasso?

JV:

Eu o vi uma vez na rua. Foi incrível... Ele estava correndo no meio da multidão no *boulevard* Saint-Michel, usando uma capa de chuva. Caminhava muito rápido para não ser reconhecido, com a cabeça baixa. Era assustador ser tão conhecido. A pessoa precisa viver escondida.

AM:

Exatamente na época em que ele vive quase escondido que a figura de Duchamp é dominante. Isolado, ele pensa na sua posteridade, mas não do mesmo jeito que Duchamp.

JV:

Entendo – porque isso devia irritá-lo muito. É extraordinário, ainda assim,

porque em 1959 Duchamp não era tão jovem. Nasceu em 1887, então, nos anos sessenta, já tinha 72, 73 anos e ficou famoso. E ele podia caminhar despercebido na rua. Só era reconhecido no meio restrito das artes. Só isso...

AM:

E Duchamp, o senhor o encontrou?

JV:

Não, sim, ele ia aos *vernissages*. No *vernissage* da sua exposição no Museu de Arte Moderna do Estado, por exemplo, ele estava lá, mas não era importunado. Ao passo que Picasso nunca ia aos próprios *vernissages*. É uma época estranha. A gente organizou uma festa, “a festa da Gioconda”⁶². Duchamp foi convidado. Estava com todo mundo e depois foi para uma outra sala. Não fui porque pensei... já vez que fiz todas as minhas escolhas, para mim era Jarry o iniciador. Também me mantive afastado durante o *vernissage* da exposição com os seus irmãos no Museu de Tóquio. Como pintor, Duchamp tinha muito talento. Suas pinturas a óleo me pareceram melhores do que as obras dos colegas em quem se inspirava. Inteligentemente, largou os pinceis porque temia ser qualificado de imitador de primeira qualidade.

AM:

A sua obra está então sob o signo da poesia e da escrita...

JV:

Restany tinha 29 anos; quatro a menos que eu, o que não era tão pouco naquele momento. Rotella era oito anos mais velho, nasceu em 1918 e eu, em 1926. Ele completou 20 anos dois anos antes da Segunda Guerra e eu, dois anos depois. Isso resulta em uma grande diferença de cultura entre Rotella e eu, não só porque ele é italiano e eu bretão. Como Restany e eu somos bretões, isso era importante porque não tínhamos seu espírito mediterrâneo. Fui uma única vez com ele numa boate e me disse que seria a última, porque ele era vulgar. Com Rotella, as coisas funcionavam porque era a *dolce vita*. Então Restany preferiu Rotella a nós e o criou. Dois tipos foram criados por Restany: Rotella, para quem ele disse: “Com os franceses, os parisienses, é política, com a Itália, é Cinecittà e Cinecittà; é uma invenção mussoliniana”. A mentalidade mediterrânea fica muito clara. Durante o colóquio sobre Restany⁶³ – eu não fui porque sou surdo, não teria conseguido responder e queria evitar mal-entendidos. Então li os relatos. Um crítico, Ramon Tio Bellito⁶⁴, disse que não se interessava por Restany, mas que ficou de repente surpreso porque ele cuidava dos bascos, dos catalães, que eram originais – um deles está expondo agora na Galeria 1900-2000, na rua de

62. Essa festa aconteceu no apartamento de Enrico Baj, artista milanês, nascido em 1924, criador com Dangelo da arte nuclear e depois, com Jörn e Appel, do movimento por um Bauhaus imaginário. Em 1961, participou da exposição *The art of the assemblage* no MoMA em Nova York. [Nota JV]

63. O colóquio “Le demi-siècle de Pierre Restany”, organizado pela INHA e AICA, aconteceu na INHA de 30 de novembro a 1º de dezembro de 2006, sob a direção de Richard Leeman. [Nota JV]

64. Doutor em história da arte, curador e crítico de arte independente. [Nota AM]

Versão

65. Joan Rabascall, nascido em Barcelona em 1935, mora em Paris desde os anos 1960. [Nota JV]

Seine, Joan Rabascall⁶⁵. Eu tinha notado que ele precisava desse lado família, país, etc.. Era realmente alguém que passara a juventude na África do Norte, no Mediterrâneo... Cada grego que chegava a Paris ia vê-lo – e era muito bem recebido. Hains e eu éramos bretões; havia uma grande diferença de mentalidade e, por conseguinte, de relação.

AM:

Voltando a Jarry, que é uma grande referência para o senhor. Há algo que o interessava no texto, na escrita, no sentido, algo além do fato de que fosse um texto retomado?

JV:

Em Jarry... é o fato de ter trazido isso; fiquei espantado. Há o lado absurdo, que autoriza todas as liberdades. Ele tinha interesse pelas estampas populares e religiosas, veja, pelo ilegível. Gostava dos erros de impressão das estampas que tornavam os detalhes um pouco ilegíveis... Coisas assim. Além disso, era próximo de Rémy de Gourmont⁶⁶, que eu li muito. Minha família materna é normanda, parente dos Gourmont. Eu me perguntava se eu tinha interesse por ele porque os encontrava quando ia à Normandia. Eu li muito Rémy de Gourmont, ele fez parte da minha educação. Na biblioteca de Saint-Brieuc, havia praticamente todos os livros dele, porque muitos filósofos da sua geração passaram por Saint-Brieuc. Jules de Gaultier foi lá encontrar G. Palante, um professor do secundário que foi um modelo para Louis Guilloux⁶⁷; ele nadou em direção ao mar aberto para ver se Deus o salvaria... Então, dessa atmosfera libertária eu lia mais Rémy de Gourmont que Jarry, que era difícil de achar na época. Mas, no início dos anos 1960, três professores universitários bretões de Rennes resolveram estudá-lo; agora existem muitos livros.

66. Ver nota 14. [Nota AM]

67. Louis Guilloux (1889-1980): escritor francês originário de Saint-Brieuc (região da Bretanha, noroeste da França). [Nota AM]

AM:

E nos textos de Picasso que o senhor leu, achou algo de Jarry ou não?

JV:

Não, não via relação entre eles. Achava que havia um ritmo, que era bem feito. Isso é antigo, vi isso numa revista que deve ter sido publicada em 1945⁶⁸.

68. É a *Éternelle revue*. Ver nota 15. [Nota AM]

AM:

E o senhor disse que foi uma descoberta?

JV:

Sim. Benjamin Buchloh tinha escrito um artigo. Foi o primeiro crítico nos Estados

Unidos América a conhecer minha obra: era alemão de Colônia e tinha visto nas reservas de um *marchand* um dos meus cartazes rasgados. Foi o primeiro crítico dos Estados Unidos a falar de mim, criticando um pouco Restany; mas este não se chateou. No fundo, quando se criticava Restany, se era bem visto. O importante era falar dele. Foi o próprio Restany que me falou do artigo de Buchloh, e fiquei muito contente por ter me avisado. O galerista Durand-Dessert me deu o livro com a tradução desse artigo. Talvez Restany estivesse feliz de ver nesse artigo o Picasso criticado por seu retorno "ingrsta". Eu achei o raciocínio plausível, então não o critiquei, mas falei disso. Na época, teria defendido Buchloh; às vezes, a gente é versátil. Hoje, diria para Buchloh que eu entendo muito bem que se passe de uma coisa ao seu oposto. Picasso dizia que era capaz de desenhar, de pintar como todo mundo; é claro que podia se perguntar. Portanto, eu sou um pouco incondicional de Picasso.

AM:

Incondicional em que sentido?

JV:

É o artista da geração anterior que, com certeza, eu gostaria de conhecer de perto, aprovaria as suas contradições.

AM:

Ainda hoje o senhor se diria 'incondicional'?

JV:

Sim. Foi através do Charles Estienne⁶⁹ que fiquei sabendo que Picasso era escultor. E quando houve a exposição de escultura no Centro Pompidou⁷⁰, fiquei surpreso. É ótimo ficar surpreso. Não era tão jovem, tinha mais de 70 anos quando vi essa exposição. Porque eu tinha 51 anos quando o museu Beaubourg foi inaugurado, em 1977. E quando a gente se interessa pela pintura de Duchamp, entendo o interesse, porque é o desenvolvimento de uma ideia. Mas eu me lembro de Hains dizer logo: "mas é um 'pictórico', é só olhar a gravata – ele usava uma gravata *op art* –, estão vendo, não é puro".

AM:

Seja como for, Duchamp brincava muito com as coisas, uma coisa e seu oposto.

JV:

Sim, sim. Quando interrogam Jackie Matisse⁷¹ sobre Duchamp, ela responde que se sentiu próxima dele, que ele foi um segundo pai, uma pessoa bem simples.

69. Charles Estienne (1908-1966): crítico de arte e escritor francês. Defendeu a nova École de Paris e a abstração lírica. Publicou em 1950 o manifesto "L'art abstrait est-il un académisme?" [Nota AM]

70. Retrospectiva *Picasso sculpteur* no Museu Nacional de Arte Moderna do Centro Pompidou em 2000, com a curadoria de Werner Spies. [Nota AM]

71. Jackie Matisse-Monnier nasceu em 1931. É neta de Henri Matisse e filha de Pierre Matisse, galerista em Nova York, e Alexina Matisse, conhecida como Teeny (segunda esposa de Duchamp). Ver nota 5. [Nota AM]

Versão

AM:

Tanto Picasso quanto Duchamp foram alvos de preconceitos. A glória deles abafava um pouco as suas personalidades.

Figura 4. Jacques Villeglé, *San Francisco*, maio 2011. Foto: François Poivret

**JV:**

E a inveja... Conheci Gérard Matisse, um dos netos. Seu irmão desapareceu na Índia e o Ministério das Relações Exteriores tentou saber onde e por quê, porque era o neto de... Mas não resolveu a questão do desaparecimento. Gérard sofreu um acidente de moto e teve que ser trepanado. Um dia, quando eu estava no carro dele, no campo, ele me disse: "Sabe, eu durmo, sou sonâmbulo". Felizmente, ele não estava correndo muito, porque era meio assustador. A inveja da família Matisse em relação a Picasso era enorme. Ficaram chocados que ele não tenha ido ao velório de Matisse. Eu entendo, Picasso tinha medo da morte e, para ele, Matisse tinha uma genialidade pictórica. Restany tinha esse lado Picasso. Quando falei mal de um artista falecido na frente de Restany, porque era um chato quando vivo, ele reagiu como Picasso. Quando um amigo falou mal do Vlamincq, também falecido, ele respondeu chocado: "É um homem!" Os textos de Vlamincq o tinham assustado durante a Ocupação⁷². Na época, era melhor não ser conhecido pela mídia, pela opinião pública.

72. Maurice de Vlamincq publicou na *Comoédia*, em 1942, um panfleto contra Picasso. Ele o apresenta como o artista que arrastou a pintura francesa na lama... a impotência que se tornou homem... [Nota AM]

AM:

Exatamente.

JV:

Restany tinha esse lado. Lembro de ter ironizado sobre um artista morto que nos incomodava muito. Era um maneirista. Expunha na galeria de Jean Larcade⁷³, que o repassou para Jeanine Restany⁷⁴; logo depois, ele mostrou como estava satisfeito. Eu achava que Restany não ia aguentá-lo. Esse sujeito dirigia um trabalho na televisão, onde dispunha de todos os computadores para fazer

73. Proprietário da Galerie Rive-Droite, mudou-se três ou quatro vezes entre a margem direita e a margem esquerda de Paris. [Nota JV]

74. Segunda esposa de Pierre Restany, proprietária da galeria J que só existiu seis anos, no máximo, em Saint-Germain-des-Prés. [Nota AM]

filmes. Liguei para ele para saber se poderia me ajudar num filme que estava começando, mas me respondeu que não era mais possível. Encontrei-o na rua três dias depois e ele me perguntou: "Tudo bem?". Respondi: "Todos meus problemas foram resolvidos", e ele morreu dois dias depois. Conte isso para o Restany, dizendo que eu o tinha matado de inveja, e ele não gostou nem um pouco. É engraçado, sabe, essas coisas eu não entendia nele, porque ele era cínico às vezes. O crítico Gérard Xuriguera⁷⁵ teve a oportunidade de criar um parque de escultura na Coreia do Sul. Escolheu Restany para ajudá-lo porque com ele o sucesso era certo. Restany tinha relações no mundo todo. Ouvi Restany falar mal do movimento CoBra a vida inteira e tratá-los de regionalistas provincianos. A primeira vez que o vi faltar a um encontro que ele deveria presidir foi porque estava doente. Ele tinha que homenagear Guillaume Corneille. Então teria sido Appel, que era realmente um grande pintor internacional, mas eram os 80 anos de Corneille, um artista muito simpático. Eu estava lá para festejar seus 80 anos, pois o conhecia por Collette Allendy⁷⁶. Era normal, mas quando contei isso para Jean-Marc Poinot, ele ficou estupefato. "Mas é ele?" Porque ele era meridional, gostava de falar; então você vê, havia nele uma falta de lógica que não se conseguia compreender.

AM:

Philippe Dagen diz em um artigo⁷⁷ que, nos textos de Restany, não havia uma única referência a Picasso, nem mesmo para se posicionar contra ele... Como se jamais tivesse existido.

JV:

Não acho isso ilógico. No meu primeiro artigo, não faço menção a ele, talvez nem tenha lembrado dele. Restany parte do princípio de todo crítico que é opor, por exemplo, Fautrier a Dubuffet. Numa conferência, eu o encontrei na platéia e lhe disse: "Concordo com sua crítica sobre os textos de Dubuffet, *Asphyxiante culture* e tudo isso, mas ele é realmente um grande artista." E ele concordou, mas não deu continuidade e parou de falar de mim; porém me obriguei a manter boas relações com ele. Na década de 1990, fui com frequência à Alemanha com ele. Como ele é culto, eu lhe pedia para escolher o menu, pois sempre tenho dificuldades com o alemão; ele ficava todo contente e graças a ele eu comia bem. Sabe, ele era engraçado. Escrevi um texto sobre minha relação com ele, que foi publicado na revista de Marc Dachy⁷⁸, *Luna Park*. Na Alemanha ele devia fazer uma palestra, havia um estenógrafo e também tinham previsto um gravador, mas da sala onde estávamos se via o bufê; então, pouco a pouco, ninguém mais estava assistindo a palestra, todos estavam degustando algo no bufê. Eu era o único que continuava a ouvi-lo, indo de vez em quando buscar um salgadinho,

75. Crítico e historiador de arte nascido em 1936 em Barcelona. [Nota AM]

76. Colette Allendy (1895-1960), importante galerista parisiense no período do pós-guerra. [Nota AM]

77. Philippe Dagen, "Pablo Picasso (1881-1959?)", *Picasso, L'objet du mythe*, éd. de Laurence Bertrand-Dorléac e Androula Michael, Paris, ensb-a, 2005, p.73-87: "Na década de sessenta, em Paris, a vanguarda se chama Novo Realismo. Ora, ela não está interessada em Picasso. Procura-se em vão seu nome nos artigos e manifestos de Pierre Restany: ele não o cita nem uma única vez. Não é de surpreender que ele analise a obra de Klein sem a referência a Picasso. Pode fazer o mesmo com os cartazes rasgados de Hains e Villeglé, que nada têm em comum com os papeis colados do cubismo. Mas, em outras situações, o mutismo intriga. [...] Literalmente, nos textos de Restany, é como se Picasso nunca tivesse existido". p.73. [Nota AM]

78. Entrevista de Jacques Villeglé para Odile Felgine, "Contribution à l'histoire des Nouveaux Réalistes", *Luna Park*, n° 6, Paris, 2011. [Nota AM]

mas voltava. Depois, durante o jantar, ele me disse: “Acho que falei um pouco demais, mas valia a pena!”. Veja que fantástico, ele apagou o fracasso da falta de platéia. É triste, porque ele era frágil. Se ele fosse normal, quer dizer, menos invejoso, teria sido o maior crítico de nossa época. Nas discussões ou quando insultava alguém, ele era muito bom, porque não hesitava diante de nada. Encontrei um bretão cartazista que estudava com um dos grandes mestres do cartaz na Polônia; quando ia a congressos, Restany passava o tempo todo bebendo vodka, sem acompanhar. Então, o professor veio chamá-lo à ordem; Restany replicou, insultando-o, e foi fantástico, durou um tempão porque o outro também era bom de briga. E eles tinham um intérprete para cada um. Todos os participantes do congresso ficaram em volta. Segundo o cartazista alemão, foi um espetáculo.

AM:

O senhor visitou o Salão da Libertação em 1944?

JV:

Não, eu o conheci por meio das inúmeras reproduções nos jornais de tendência comunista. Um dos pintores que nos defendeu na primeira Bienal dos Jovens, de 1957, expunha nesse salão. Veja, eu não compreenderia isso se eu não fosse contemporâneo. Era Gérard Singer⁷⁹. E Bloum, neta de Niky Cardenas⁸⁰ casou com o filho de Augustin Cardenas; Singer era amigo dele. Eu cruzava com ele, mas não conhecia sua obra. Edouard Adam, o *marchand* de artigos para os artistas de Montparnasse lhe aconselhava sobre os novos materiais. De fato, em 1959, eu sempre me dei bem com ele, ele tinha mudado completamente, era um pouco mais jovem do que eu. Os artistas evoluem. Hains dizia “eu viveria fazendo o que eu quero” e conseguiu; e eu me perguntava “como vou me virar?”, porque, na Libertação, havia o salão comunista. Agora, seu responsável cita Gramsci, que diz “deve-se dar liberdade aos pintores porque eles revelam coisas que temos no subconsciente”, etc. Agora ele o cita, mas naquela época não; a censura da Ocupação e do regime nazista continuava com o realismo socialista stalinista.

AM:

O senhor sempre afirma que foi terrível também após a Ocupação, o período após a Ocupação.

JV:

Sim, é verdade. Após a Ocupação, todos os funcionários públicos, todos os magistrados foram mantidos; os responsáveis pela imprensa e os editores se

79. Gérard Singer (1929-2007): artista francês que se interessou pelos novos materiais, principalmente o plástico, e realiza obras monumentais. [Nota AM]

80. Bloum Cardenas, neta de Niki de Saint-Phalle. [Nota AM]

queixavam porque o papel ia para a publicidade porque era distribuído pelos mesmos que faziam a censura durante a Ocupação. Eu lia os jornais da Ocupação, como Ramon Fernandez⁸¹, etc. Mas o último artigo que li na véspera da Libertação intitulava-se “Amanhã a ilegalidade vai se tornar legal”; foi o último artigo que li. Os jornais... Eu lia por causa das notícias, etc. Eu vinha de uma região resistente e burguesa e, então, eu me perguntava se nossos educadores eram favoráveis a essa censura. Acredito que fossem. Eu tinha uma amiga artista que saía com um *conservateur* de museu; eu o recriminei porque nunca expunha os jovens pintores. Depois ele me disse: “Foi você que me revelou que eu precisava expor os pintores”. E a mulher do prefeito-deputado lhe pergunta: “Sr. Claude F., como conseguiu essa promoção?” E ele responde: “Amizades particulares!”. Então, encontro em uma capela o funcionário que havia conseguido aquele posto e lhe digo que temos um amigo em comum. “Qual?” “Claude...” Foi como se eu tivesse evocado o diabo! Daí, eu me disse: “Não vou ficar aqui, vou-me embora” e me dei conta de que, afinal, eles estavam contentes com a censura...

AM:

Afinal...

JV:

Durante a Ocupação e fazia sentido. A grande pintura que eles ensinavam era o afresco romano porque isso era bom para a educação. Deve-se conhecer bem o tema e pintá-lo depressa; portanto, a espontaneidade depois do raciocínio; o princípio educativo que defendiam tinha um lado inteligente.

AM:

A propósito da censura de que o senhor falava: talvez o fato de não haver muitos documentos sobre a arte dava a vocês uma liberdade ainda maior...

JV:

Não, pois sem informação a gente fica dando voltas. Acho que não tinha muita coisa na minha biblioteca, mas poderia conseguir revistas em 1943. Trabalhei com um arquiteto, que tinha, portanto, revistas de arquitetura. Depois, foi publicada a biografia de Le Corbusier. Então, eu via que o urbanismo se renovava completamente e eu trabalhava com um arquiteto que preparava a reconstrução (termo negativo) após a Libertação e que fazia cursos de urbanismo; eu fazia todos seus desenhos. Tinha os livros contra Jarry. Mas, na biblioteca municipal, eu conseguiria revistas, pois eles teriam certamente assinaturas. Eram revistas de grande público, nas quais eu encontraria reproduções. Não havia nessa biblioteca um único livro do século XX sobre a arte.

⁸¹ Ramon Fernandez (1894-1944): escritor, jornalista e crítico francês do entreguerras, militante comunista que se tornou colaboracionista. Durante a Ocupação, escreveu na *Nouvelle Revue Française*. [Nota JV]

AM:

O senhor tinha então um novo olhar.

JV:

Sim, eu via algo e me perguntava o que estavam nos ensinando, e sempre achei que a educação... As histórias da França nunca chegam até 1900, para nunca precisar abordar assuntos atuais. Era proposital e avalio que era por prudência – muitas escolas eram fechadas, alunos fuzilados – e por temor de que isso acontecesse. Mas essa não era a única razão. Os jesuítas eram, em geral, ex-militares de 1914-18 que, após aquele massacre, entraram para ordens religiosas; todos capitães, comandantes. Então, quando havia incidentes entre os alemães e os estudantes, eles se apresentavam como “comandante tal, capitão tal. Estamos entre militares e, segundo as regras, cabe a nós punir aqueles que... prometemos encontrá-lo e devolvê-lo, mas não exijam nada. E os militares não queriam se incomodar e funcionava. Um tipo fazia panfletos e tinha sido demitido; os alemães... não queriam problemas, e a resistência funcionava bem, porque o prefeito, o ex-prefeito, foi nomeado coordenador da Resistência da região e a chefia de polícia estava a par, porque o prefeito nomeado por Vichy primeiro encontrava o ex-prefeito para saber que discurso fazer junto ao chefe da polícia.

AM:

O senhor viveu isso na linha de frente. Quando chegou a Paris e fez cartazes oito anos antes de expor, lembrava dessa época?

JV:

Vim pela primeira vez a Paris com meu patrão arquiteto, em fevereiro de 1944, para trabalhar três dias nos armazéns; eu não conhecia nada, e meu patrão era medíocre do ponto de vista artístico; com ele não aprenderia nada. Eu lhe falava da Villa Savoie⁸² e ele me disse que era “uma caixa de papelão numa plantação de batatas”. Então, não vi nada em Paris. O único filme a que eu fui assistir foi o Barão de Münchhausen⁸³. Dizem que se os alemães tivessem feito só isso, eles nunca teriam sido nazistas – não havia propaganda. Vi apenas 20 minutos por causa dos alertas de ataque aéreo. Portanto, convenci Hains – já que ele fazia fotografias e desejava expô-las – a visitar todas as galerias, e, como não conhecíamos nada, fizemos todas em dois dias e, no terceiro, fomos na de Colette Allendy⁸⁴. Era uma viúva, nascida em 1895, tinha cinquenta e poucos anos, e gostamos de lá, tomamos chá e conversamos. Conhecemos até galerias. Na galeria dela, vi que minha visão havia evoluído, porque ela tinha uma belíssima exposição de desenhos, Miró, Klee, Kandinsky e o último Magnelli de uma

82. Villa Savoie, *villa* construída 1928 a 1931 por Le Corbusier na cidade francesa de Poissy, na região das Yvelines. [Nota AM]

83. Barão Brac. [Nota AM]

84. É na galeria de Colette Allendy, 67, rua da Assomption no 16º distrito de Paris, que Villeglé e Hains fazem sua primeira exposição, em 1957 (24 maio-1º junho) intitulada “*Loi du 29 juillet 1881*” [Lei de 20 de julho de 1881, sobre a liberdade da imprensa, N.T.]. [Nota JV]

geração mais nova; e eu podia ver a diferença, fiquei espantado que Miró “desse apagadas” e me perguntei por que ele apagava certos traços em seu desenho. Eu fiquei realmente surpreso que ele não conservasse o primeiro jorro.

AM:

Eu poderia ouvi-lo durante horas. Mas cabe ao senhor dizer quando paramos. Muitíssimo obrigada.

JV:

Obrigado por ter vindo e por me trazer esta documentação.

AM:

Obrigada, foi um grande prazer ouvi-lo, falar com o senhor e ver que ainda tem este espírito – não ousou dizer infantil –, esse frescor infantil. Estou emocionada.

JV:

Vou acompanhá-la.

Versão

Jacques Villeglé

Jacques Villeglé nasceu em Quimper em 1926. Em 1947, deu início, em Saint-Malo, a uma coleção de objetos encontrados: fios de aço, pedaços do muro do Atlântico, etc. Em 1949, passa a guardar apenas cartazes rasgados. Em junho de 1953, publicação de *Hépérile éclaté*, poema fonético de Camille Bryen tornado ilegível por meio das tramas de vidro envelhecido de seu parceiro intelectual Raymond Hains. Em fevereiro de 1954, o poeta letrista François Dufrêne os apresenta a Yves Klein e depois a Jean Tinguely e Pierre Restany, com os quais constituirá, em abril de 1960, em Milão, o grupo dos Novos Realistas, após sua participação conjunta na primeira Bienal dos Jovens de Paris, em outubro de 1959.

Anteriormente, em 1958, Villeglé redigira um esclarecimento sobre os cartazes rasgados, intitulado *Des réali-tés collectives*, prefiguração do manifesto dos Novos Realistas, de abril de 1960. Em 1959, criara a entidade *Lacerado anônimo*.

Coletando vestígios de civilização, principalmente anônimos, ele reuniu a partir de 1969 um alfabeto sociopolítico em homenagem ao Professor Serge Tchakhotine, autor, em 1939, da obra *A Mistificação das Massas pela Propaganda Política*. Uma primeira exposição retrospectiva consagrada aos grafismos sociopolíticos foi organizada pelo museu Sainte-Croix, de Poitiers, em 2003.

Em 2006, Jacques Villeglé começa a trabalhar com escultura, em oposição às técnicas tradicionais (bronze, vidro) e às técnicas industriais (aço Corten, inox polido espelho, ferro fundido).

Desde 1957, cerca de 250 exposições em quatro continentes foram dedicadas à sua obra; participou de manifestações coletivas nos cinco continentes. Suas obras foram compradas pelos mais importantes museus europeus, americanos e do Oriente Médio.

Vários trabalhos acadêmicos se debruçaram sobre ele: Bernard Lamarche-Vadel (Marval, 1990), Odile Felgine (Ides et Calendes, 2001), Gérard Durozoi (Hazan, 2008). Previstos para 2017: Alain Borer (Modernism, San Francisco) e Barnaby Conrad (Inkshares). Em 2007, a editora Linda & Guy Pieters publicou uma importante biografia por Odile Felgine, prefaciada por Arnaud Labelle-Rojoux. Em 2013, a editora Filigranes publicou um livro com 25 anos de retratos por François Poivret.

Em 2005, o conjunto de seus textos foi editado por Transéditions, Paris. Em 2007, por ocasião da apresentação

de sua coleção no museu de Hanover, Ahlers Pro Arte apresenta sua tradução para o alemão. Em 2012, Martin Muller Books de São Francisco publica uma ampla seleção de capítulos em inglês. Em 2013, Jean-Pierre Huguet publica o *Petit vocabulaire* (entrevista com Odile Felgine). Desde 1988, 8 dos 19 volumes do catálogo temático e exaustivo de seus cartazes rasgados foram editados.

Jacques Villeglé é representado, na França pela galeria Georges-Philippe & Nathalie Vallois, que começou em 1999 um ciclo de exposições que retoma sistematicamente os catálogos *raisonnés* de Jacques Villeglé, nove exposições já aconteceram.

Androula Michael

Androula (Andri) Michael nasceu em Chipre, em 1962. Após se graduar em Filosofia na Universidade Kapodistria, de Atenas (1984), instalou-se na França, onde vive e trabalha até hoje. Graduou-se em Museologia na Escola do Louvre (1992); na Universidade Paris I-Panthéon Sorbonne, fez mestrado e doutorado, defendendo uma tese sobre os escritos de Picasso. Historiadora da arte e curadora de exposições, ela é professora-assistente na Universidade de Picardie Jules Verne (desde 2000), vice-diretora do Centro de Pesquisas em Arte e Estética (CRAE) dessa universidade, assim como coordenadora das relações internacionais da Faculdade de Artes. É autora de inúmeros catálogos de exposições, artigos científicos e obras, dentre as quais *Picasso – Propos sur l'art*, em colaboração com Marie-Laure Bernadac (Gallimard, coleção "Art et Artistes", Paris, 1998), *Picasso poète* (Les beaux-arts Editions, Paris, 2008), *Les happenings de Jean-Jacques Lebel* (Hazan Editions, Paris, 2009), *Picasso, l'objet du mythe*, em colaboração com Laurence Bertrand-Dorléac (Les beaux-arts Editions, Paris, 2005). É editora de uma antologia de Picasso publicada pela editora du Cherche-midi (2005), traduzida para o alemão, russo, romeno, espanhol, chinês e coreano. Editou, com Laurent Wolf, o número especial *Picasso dos Cahiers de l'Herne* (2014). Trabalha atualmente sobre a recepção crítica cruzada da obra de Pablo Picasso e de Marcel Duchamp, bem como sobre questões coloniais/pós-coloniais na arte contemporânea.

(*) Texto enviado em novembro de 2017.