

OSWALDO VIGAS

Merida / Paris / Caracas

Peintures

éditions du félin
villa tamaris centre d'art

Oswaldo Vigas

Merida / Paris / Caracas - **Peintures**

Villa Tamaris centre d'art - La Seyne-sur-Mer
COMMUNAUTÉ D'AGGLOMÉRATION TOULON PROVENCE MÉDITERRANÉE



Sommaire

Robert Bonaccorsi	5	Oswaldo Vigas ou les complexités de l'exil
Oswaldo Vigas	8	Peintures
	44	Biographie en images
Mary Ann Manning	61	Au fil de nos conversations
Oswaldo Vigas	67	Peintures
Jacques Leenhardt	129	Oswaldo Vigas
Oswaldo Vigas	137	Peintures
	184	Biographie en images
Oswaldo Vigas	186	Poèmes
	187	Expositions collectives Expositions individuelles



Iglesia de Guacara [église de Guacra] - *encre sur carton - 13,5 x 10 cm - 1941*

Oswaldo Vigas ou les complexités de l'exil

Robert Bonaccorsi

Merida, Paris, Caracas... Le titre de l'exposition d'Oswaldo Vigas à la Villa Tamaris implique l'idée de parcours, d'itinéraire. Une pérégrination au sens premier, un voyage dans un pays lointain avec en filigrane l'idée de pèlerinage. « Tous ceux qui veulent peindre, sculpter, en un mot se consacrer à l'art, n'ont qu'un rêve, n'aspirent qu'à un but : venir à Paris. La grande affaire est là »[1]. Une irrésistible attraction pour la *Capitale des arts*[2] se développe dès la fin du XIX[e] siècle. Deux grands noms de la peinture vénézuélienne, Arturo Michelena et Tito Salas, fréquenteront ainsi l'atelier de Jean-Paul Laurens. En rejoignant Paris en novembre 1952, Oswaldo Vigas n'est pas pour autant un débutant. À 26 ans, il a déjà obtenu un diplôme de médecin, tout en menant de front une intense création picturale. Membre du *Taller libre* de Caracas, il a obtenu en 1952 le prix national d'Arts Plastiques, les Prix John Boulton et Arturo Michelena. Il suit certes des cours à l'école des Beaux-arts de Paris (dans l'atelier de lithographies de Marcel Jaudon) mais se confronte à ses pairs dans un rapport où la révérence n'est pas de mise. Il se retrouve immergé dans cette « deuxième École de Paris » (1945-1965) qui se caractérise par sa diversité voire son éclectisme et dont Lydia Harambourg a établi le dictionnaire sans pour autant l'inclure. Un oubli ? Plutôt l'indication en creux de la place originale qu'occupe Oswaldo Vigas dans ce foisonnement créatif, complexe et contradictoire qui caractérise l'après-guerre. L'unité de lieu conditionnant l'effervescence artistique. Le fait pour le jeune peintre de Merida de ne pouvoir être rattaché à une quelconque école aussi œcuménique soit elle, manifeste cette esthétique de la liberté dont il ne se départira jamais. « À partir de 1950 donc, la voie s'ouvre librement vers l'extérieur et le rejet du passé. Sous l'impulsion de Tapié, Estienne, Ragon, bientôt Restany, de nouveaux essais ou courants entrent en lice, rivalisent, s'étiolent ou se renforcent en attendant que d'autres les remplacent. Sous la pression de la nouveauté et sous l'influence américaine, la cadence des changements s'accélère en effaçant les expériences précédentes. Combien de nouveaux liens se sont tissés au long des années avec les animateurs des mouvements qui se succèdent à l'étranger ou en France : de Vigas, Lam ou Guayasamin, de Léger à Masson, d'Hartung ou Schneider à Zao Wou-Ki, de Vasarely à Soto, Cruz Diez ou Calder, de Corneille à Alechinsky, de Debré à Messagier ou César »[3]. Une époque féconde de débats, de confrontations, d'antagonismes féroces également, que Gaston Diehl pense rétrospectivement telle une renaissance. L'atelier de Vigas, rue Dauphine, devient très vite un lieu d'échanges qui lui permet de côtoyer Manessier, Lam, Matta, Herbin, Dewasne, Doucet, Léger, Corneille, Marx Ernst... Picasso, tout naturellement avec qui il établit dès 1954 une relation forte, intense, de créateur à créateur. Il lui rend visite à Cannes (à la Californie) tout en prenant ses distances : « j'ai toujours eu un peu peur qu'il me dévore »[4]. Dans le même temps, il expose dans plusieurs galeries (Neufville, La Roue) ainsi qu'au Salon des Réalités Nouvelles, au Musée d'art Moderne, en Espagne, aux États-Unis (The 1955 Pittsburg International Exhibition of Contemporary Painting, Museum of fine arts, Houston). La fidèle amitié de Gaston Diehl lui ouvre les portes du Salon de Mai dès 1953 et il expose ponctuellement dans son Venezuela natal. Paris ville ouverte, cité d'ouverture, s'affirme comme un centre lui permettant de rayonner, d'établir des passerelles, de multiplier les contacts et les centres d'intérêt. En 1959, il accepte d'occuper la charge de conseiller culturel de l'Ambassade du Venezuela. Une vitalité exceptionnelle, une activité débordante, donc, qu'on ne peut qu'évoquer à grands traits. À Paris, Oswaldo Vigas conjugue la solitude du créateur avec un sens aigu du collectif. Il refuse la marginalité au profit de la singularité. Pour autant, les influences existent (le surréalisme des débuts, par exemple), l'intérêt pour certaines écoles se révèle au fil du temps



Avec Lam - *Paris - 1954*

(ainsi Cobra) sans pour autant oblitérer l'originalité profonde d'une démarche en perpétuelle évolution qui possède une profonde cohérence esthétique et sociale tout en se déployant dans la multiplicité des approches formelles. « Oswaldo Vigas est l'un des véritables inventeurs de l'art latino-américain. Inventeur, ici, prend un sens assez polémique en ces temps plus généralement adonnés à la perte et à la déconstruction. Pourtant il s'agit bien d'innovation : celle d'un ensemble culturel et celle d'une visibilité ; mais l'art n'a-t'il jamais été autre chose qu'invention du visible ? »[5]. Son séjour parisien de dix années a constitué une phase décisive dans l'accomplissement de son grand œuvre, de son « œuvre-vie » : « doter son pays et le continent tout entier d'un langage typique »[6]. Le retour au Venezuela, en 1964, (au moment même où les pratiques artistiques basculent dans une dimension autre) doit ainsi se comprendre comme un prolongement, un dépassement dialectique. Vigas ou les complexités de l'exil. Se dépayser pour mieux s'enraciner dans les cultures préhispaniques, dans le folklore, les croyances, l'art populaire en les confrontant à la radicalité d'un regard artistique contemporain[7]. Les sources ancestrales comme creuset de la modernité. « Ce que je suis, un homme d'Amérique » affirme t'il en 1958, en soulignant immédiatement que « l'Amérique est un cosmos »[8]. Ainsi, l'œuvre d'Oswaldo Vigas (tour à tour et simultanément, peintre, céramiste, sculpteur, licier, poète) par sa fulgurance même, pense et construit son identité visuelle dans un rapport conscient à l'histoire en y intégrant une dimension concrète et une portée universelle.

(1) Lydia Harambourg, *l'École de Paris 1945-1965*, Ides et Calendes, 2010, p.7. Voir également Laurence Bertand Dorléac, *Après la guerre*, Gallimard, 2010.

(2) Sarah Wilson et alii, *Paris Capitale des arts 1900-1968*, Hazan, 2002.

(3) Gaston Diehl, *La Peinture en France dans les années noires*, Z'éditions, 1999, p.134. Dès 1961, Gaston Diehl soulignait que « toute une jeunesse, dont le talent est pleinement reconnu aujourd'hui, s'était de bonne heure jointe aux précédents, après avoir fréquemment bénéficié d'un temps suffisant à Paris pour compléter sa préparation. La plupart ont déjà hardiment montré leur désir d'interpréter le potentiel cosmique de la grandiose nature américaine et de tirer davantage parti des possibilités expressives immédiates de la touche et des rapports de tons. La nouvelle école vénézuélienne s'est engagée dans cette voie avec décision (.) surtout Vigas doué d'une extrême acuité sensible et d'un profond sentiment des exigences spirituelles ». G. Diehl, *La Peinture moderne dans le monde*, Flammarion, s.d, p.183.

(4) Entretien avec Mary Ann Manning in *Vigas, Merida/Paris/Caracas*, Villa Tamaris, 2011.

(5) Jean-Clarence Lambert, « Totems sans Tabou » in catalogue de l'exposition *Oswaldo Vigas de 1952 à 1993*, Monnaie de Paris, 15 septembre -10 octobre 1993, p.38.

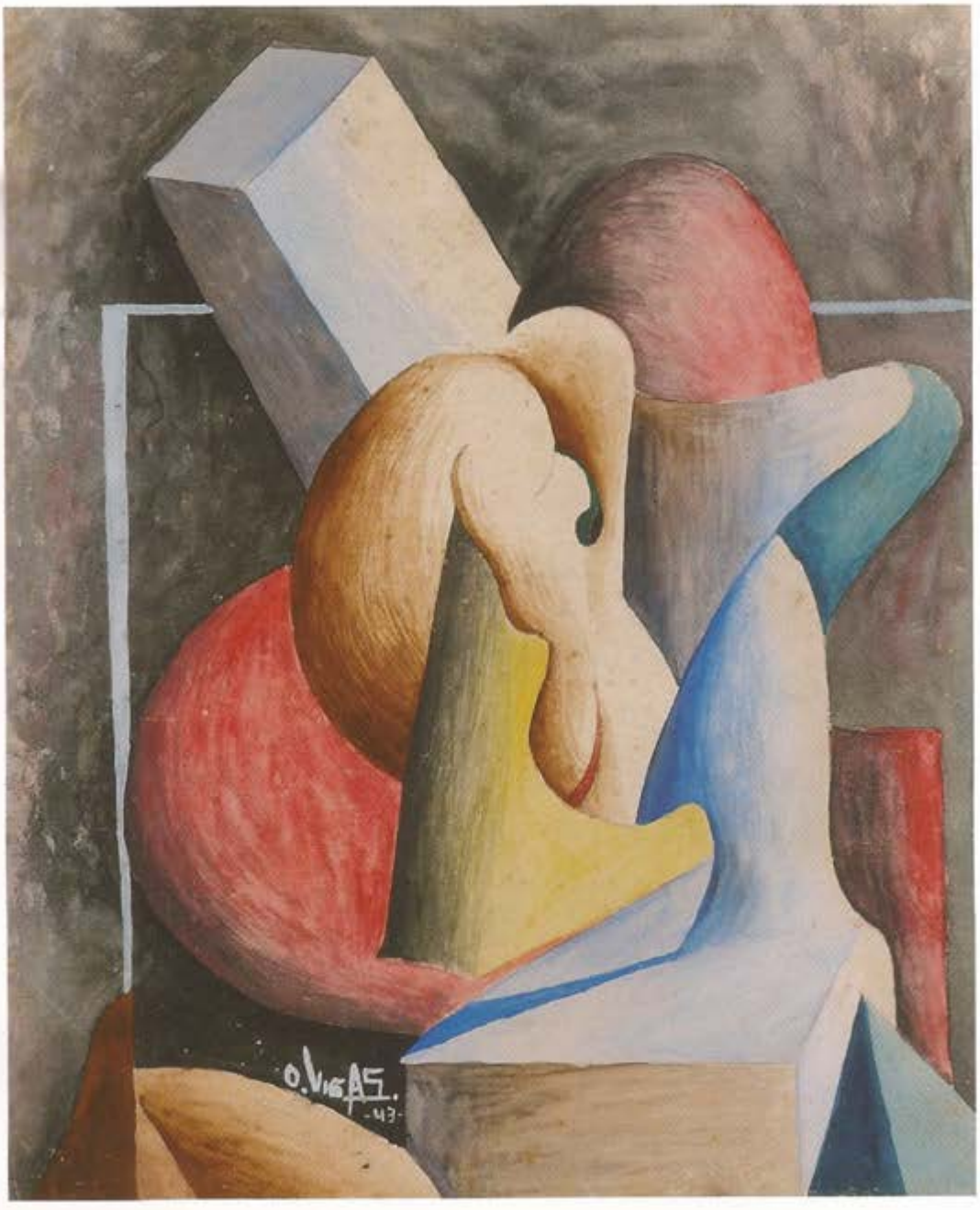
(6) Gaston Diehl, *Oswaldo Vigas* – Armitano Editores, 1993, p.58.

(7) On consultera avec profit à cet égard le catalogue de l'exposition organisée par le centre culturel de Boulogne-Billancourt (25 octobre au 16 décembre 1995) *Venezuela, de l'art populaire à l'art contemporain*. Ed. Sépia, 1995. Oswaldo Vigas y était présent aux côtés de Samuel Baroni, Milton Becerra, Carlos Cruz-Diez, Gaudi Esté, Antonio Lazo, Pancho Guilici, Jésus Rafaël Soto, Cornélis Zitman. « Les œuvres d'Oswaldo Vigas exposées ici appartiennent à la série *Mutants, pélélés, contorsionnistes et autres zigotos* (...). La comparaison de l'œuvre actuelle de Vigas et du langage formel et conceptuel de ses célèbres « sorcières » est inévitable. Rappelons que dans les années cinquante, Vigas avait développé un registre iconographique d'une grande force plastique et d'une portée symbolique fascinante. Évocateurs d'atmosphères énigmatiques, ses personnages féminins étaient d'une force expressive bouleversante » (catalogue de l'exposition), p.60.

(8) Interview d'Oswaldo Vigas, *Estampas* N° 225, Caracas 32-1-1958 « le peintre et son credo » in G. Diehl, *Vigas* (op.cit. p.58).



Objeto caballo I - *Objet cheval I - gouache sur carton - 21 x 19 cm - 1943*



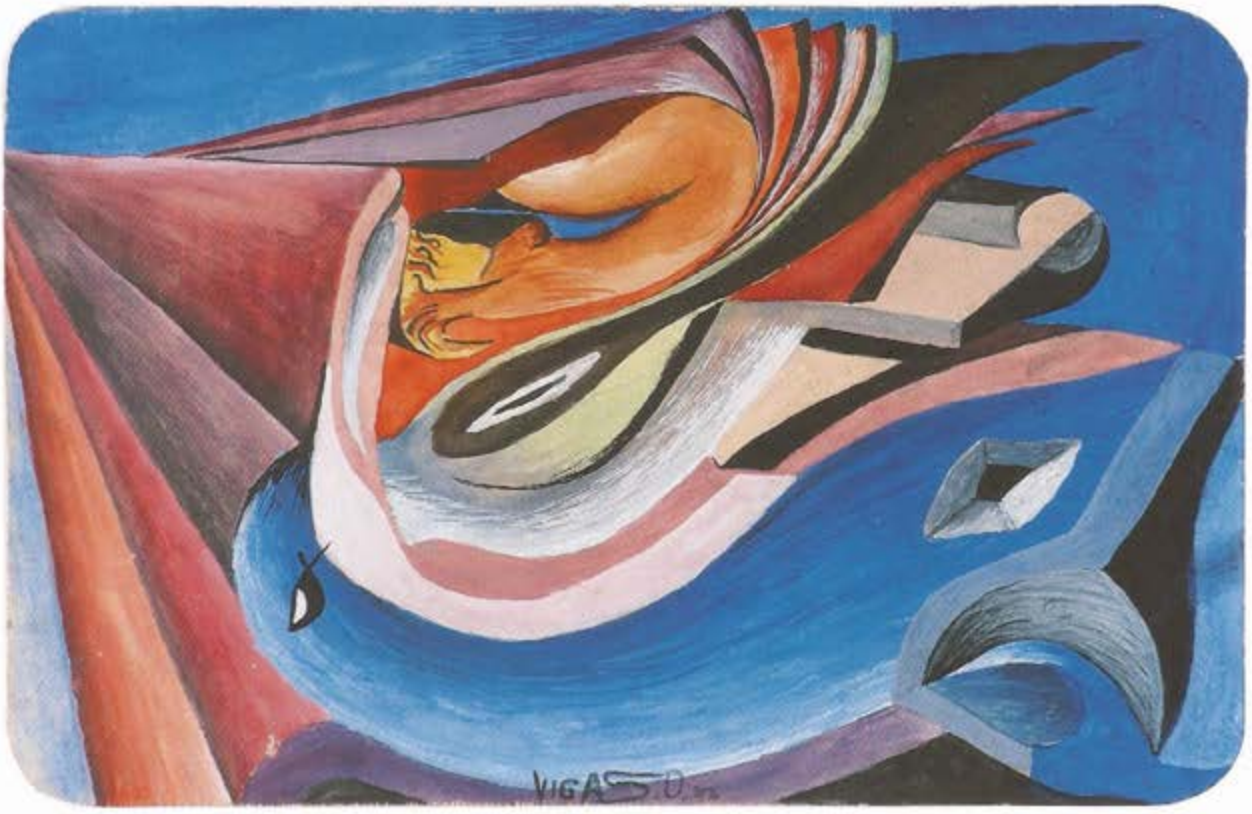
Objeto caballo II - *Objet cheval II - gouache sur carton - 34 x 28 cm - 1943*



Composición con flor - *Composition avec fleur - gouache sur carton - 25 x 32 cm - 1941*



Bodegón de jarrón con dalias y botella - *Nature morte avec vase et dahlias - aquarelle sur papier - 21,5 x 28 cm -1941*



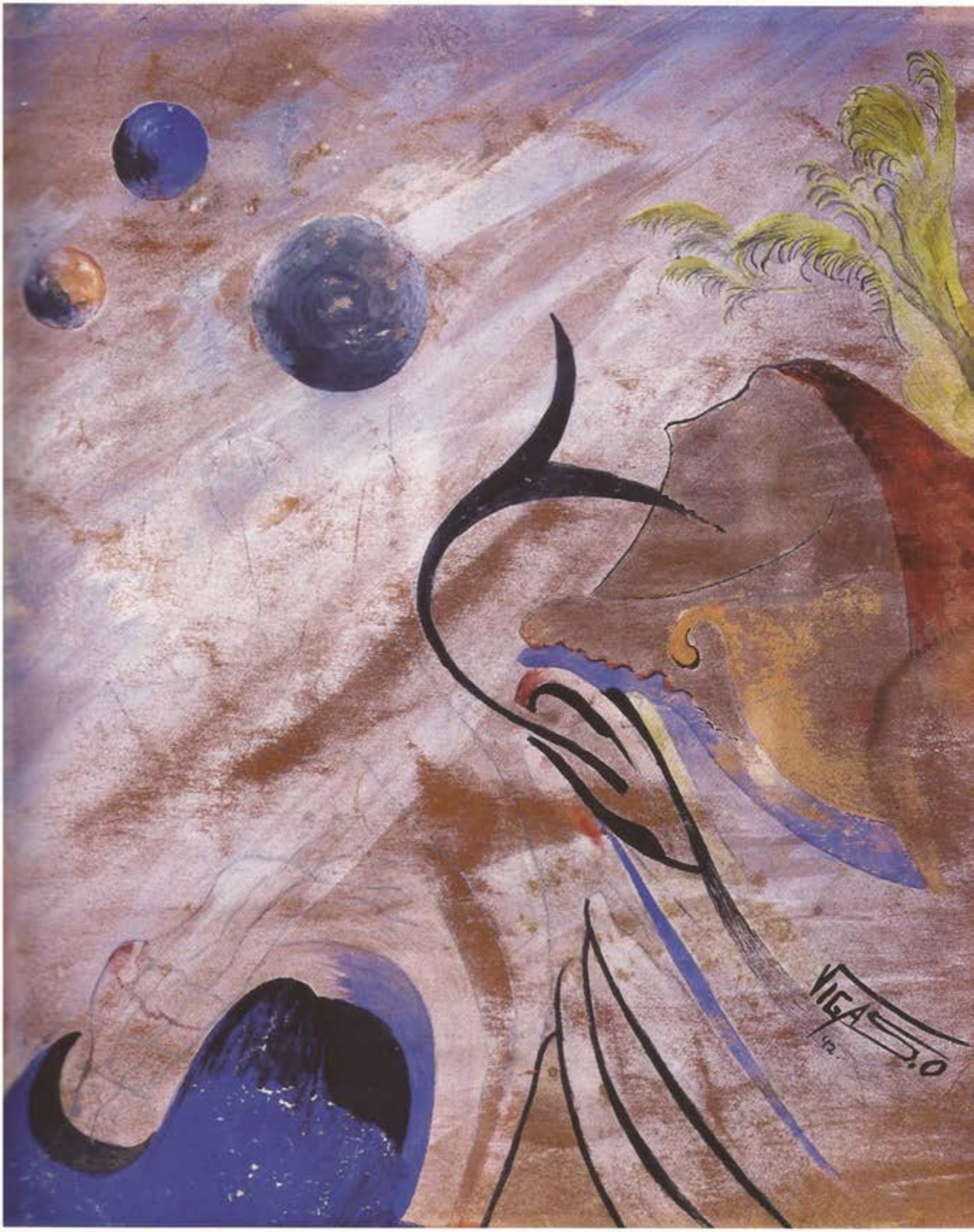
Composición con pájaro azul - *Composition avec oiseau bleu - gouache sur carton - 12,5 x 19 cm - 1941*



Hilo, tejo, construyo - *Je file, tisse et construis - gouache sur carton - 32.5 x 29.5 cm - 1942*



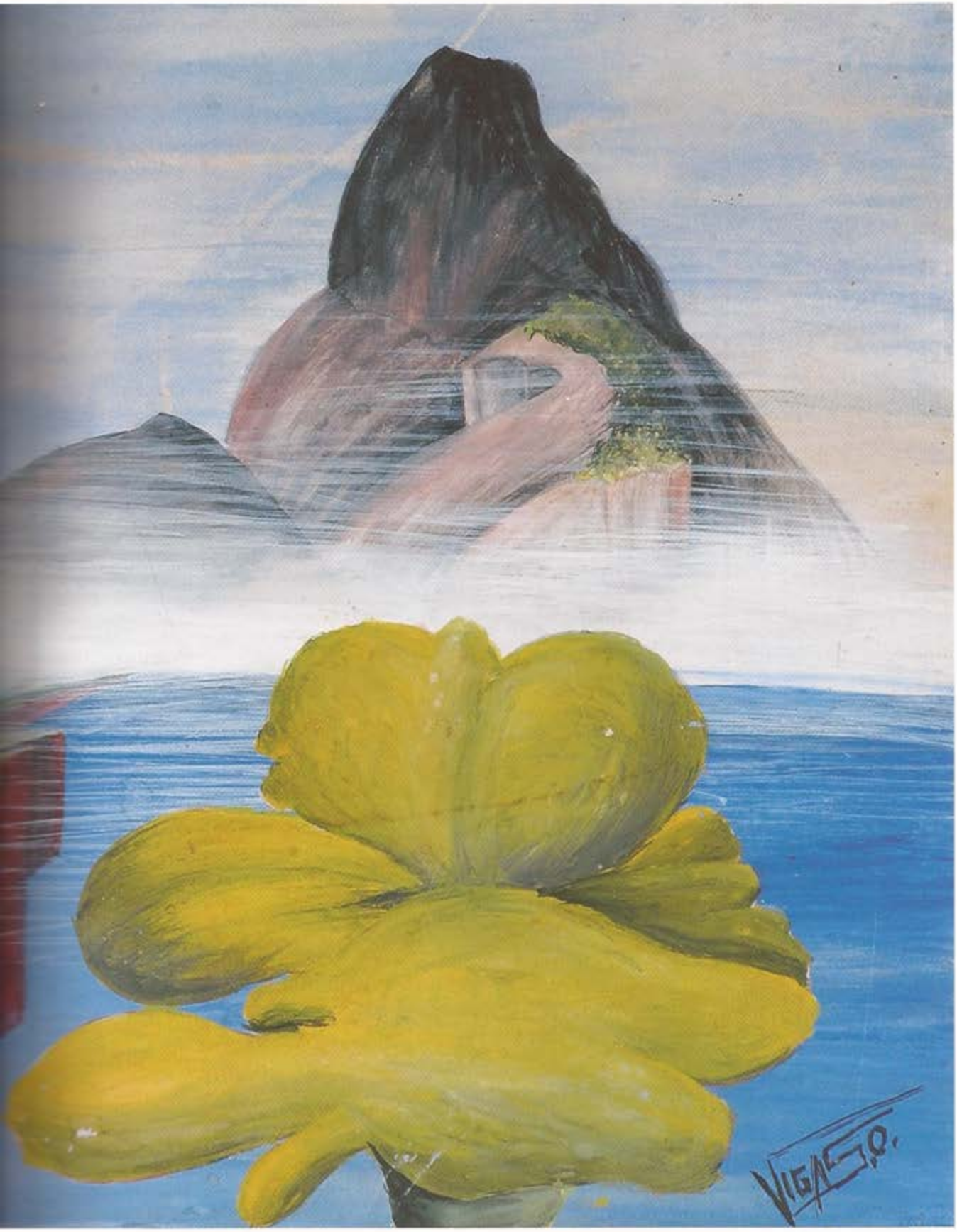
La Toilette - *La toilette - crayon sur papier - 21,5 x 24 cm - 1943*



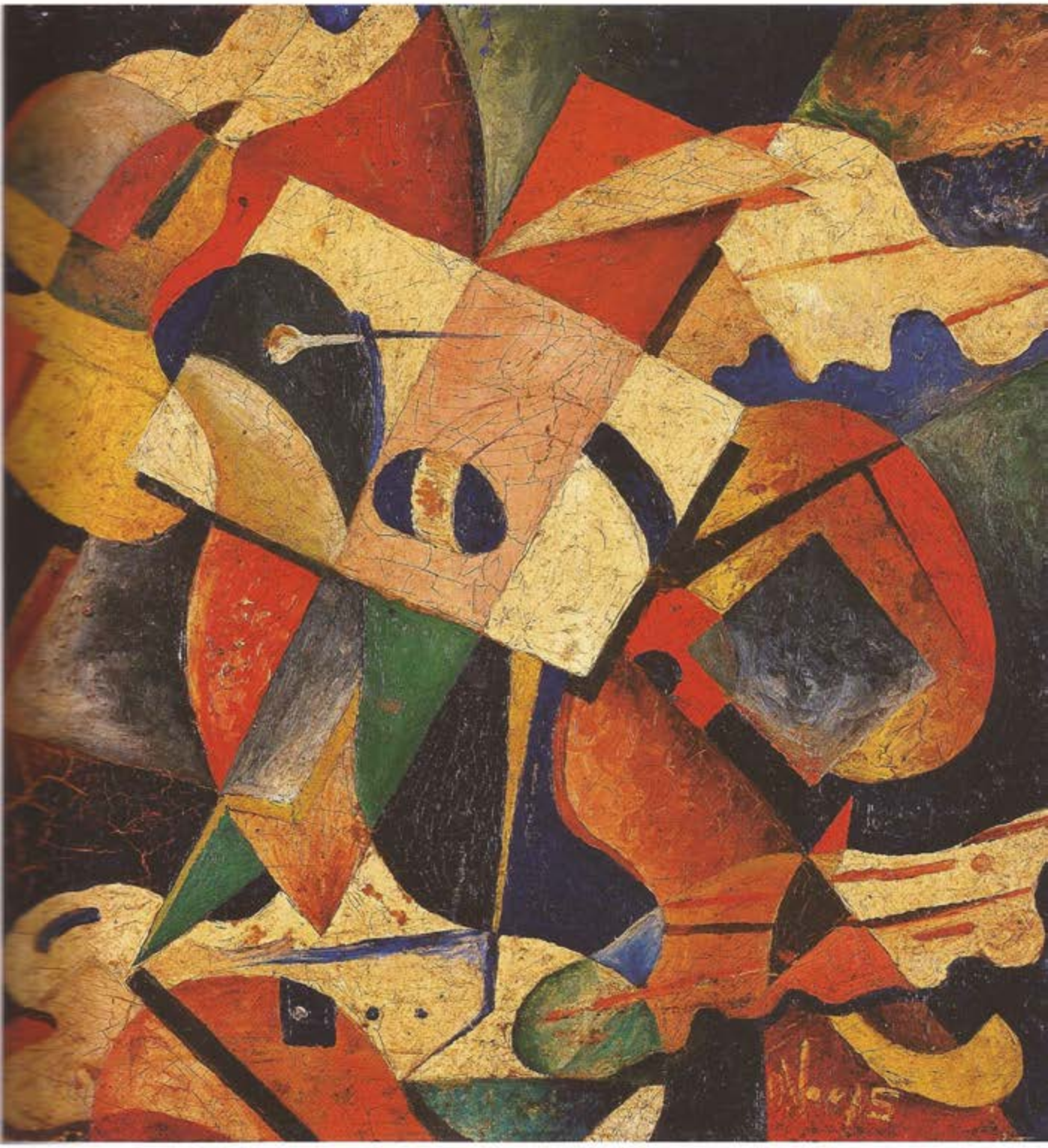
Planetas - *Planètes - gouache sur carton - 28 x 23,5 cm - 1941*



Esperaré - *J'attendrai - gouache sur carton - 20 x 32 cm - 1941*


VIGAS.P.

Composición IV - *Composition IV - huile sur carton - 31,5 x 31,5 cm - 1943*

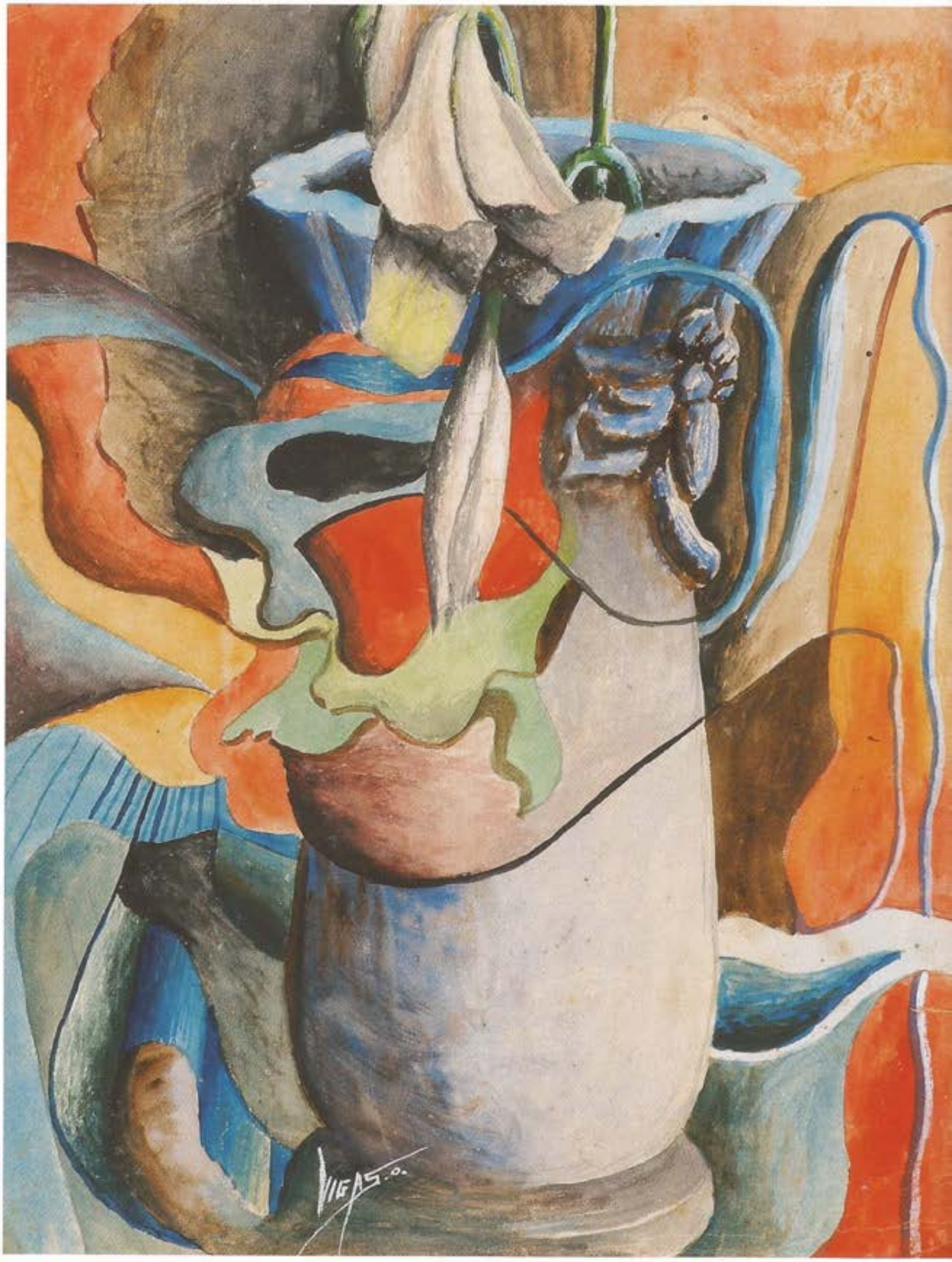




Naturaleza muerta con compotera - *Nature morte au compotier - huile sur carton - 38 x 47 cm - 1944*



Sin título - *Sans titre - gouache sur carton - 27,5 x 36 cm - 1944*



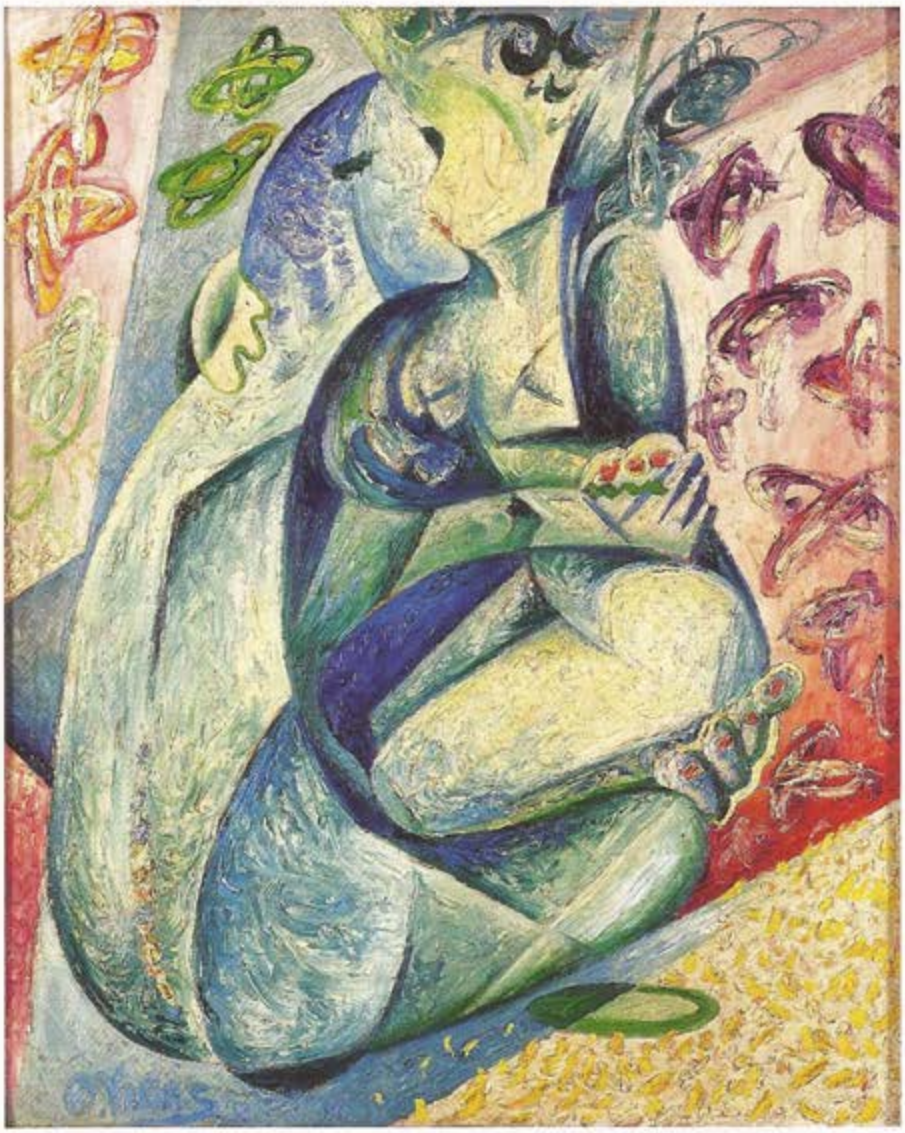
Florero con Lirios - *Vase aux lys - gouache sur carton - 32,5 x 25 cm - 1944*



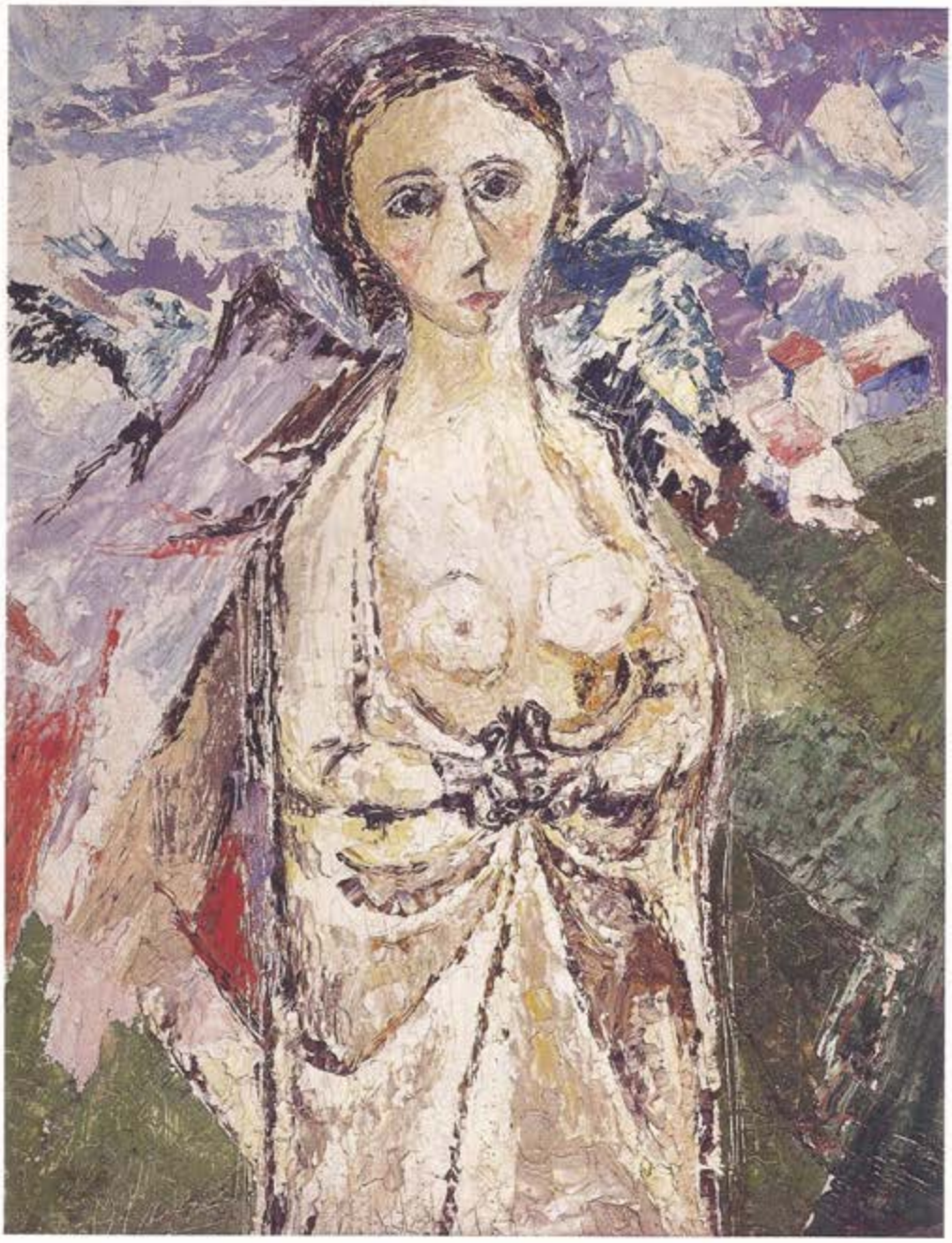
Músico - *Musicien - gouache sur carton - 41,5 x 30 cm - 1943*



Composición con cabeza vegetal - *Composition avec tête végétale - gouache sur carton - 22 x 27 cm - 1942*



Abrazo - *Étreinte - huile sur toile - 80 x 49 cm - 1944*



Muchacha de Los Andes - *Jeune fille des Andes - huile sur carton - 45 x 35 cm - 1947*



Torso Femenino
Torse féminin
huile sur carton
34 x 24 cm - 1946



Niña Andina con frutas
Fillette des Andes avec fruits
huile sur carton
43,5 x 30 cm - 1948

Florero - *Vase aux fleurs - huile sur carton - 44,5 x 34,5 cm - 1946*





Estudio para el caucho - *Étude pour l'élastique - huile sur papier - 20,5 x 26 cm - 1949*



Estudio para La Viuda - *Étude pour la veuve - huile sur carton - 32 x 46 cm - 1948*





Grupo de niños - *Groupe d'enfants*
huile sur toile - 57 x 44 cm - 1947

Mujeres Andinas - *Femmes des Andes*
gouache sur carton - 70,5 x 51,5 cm - 194

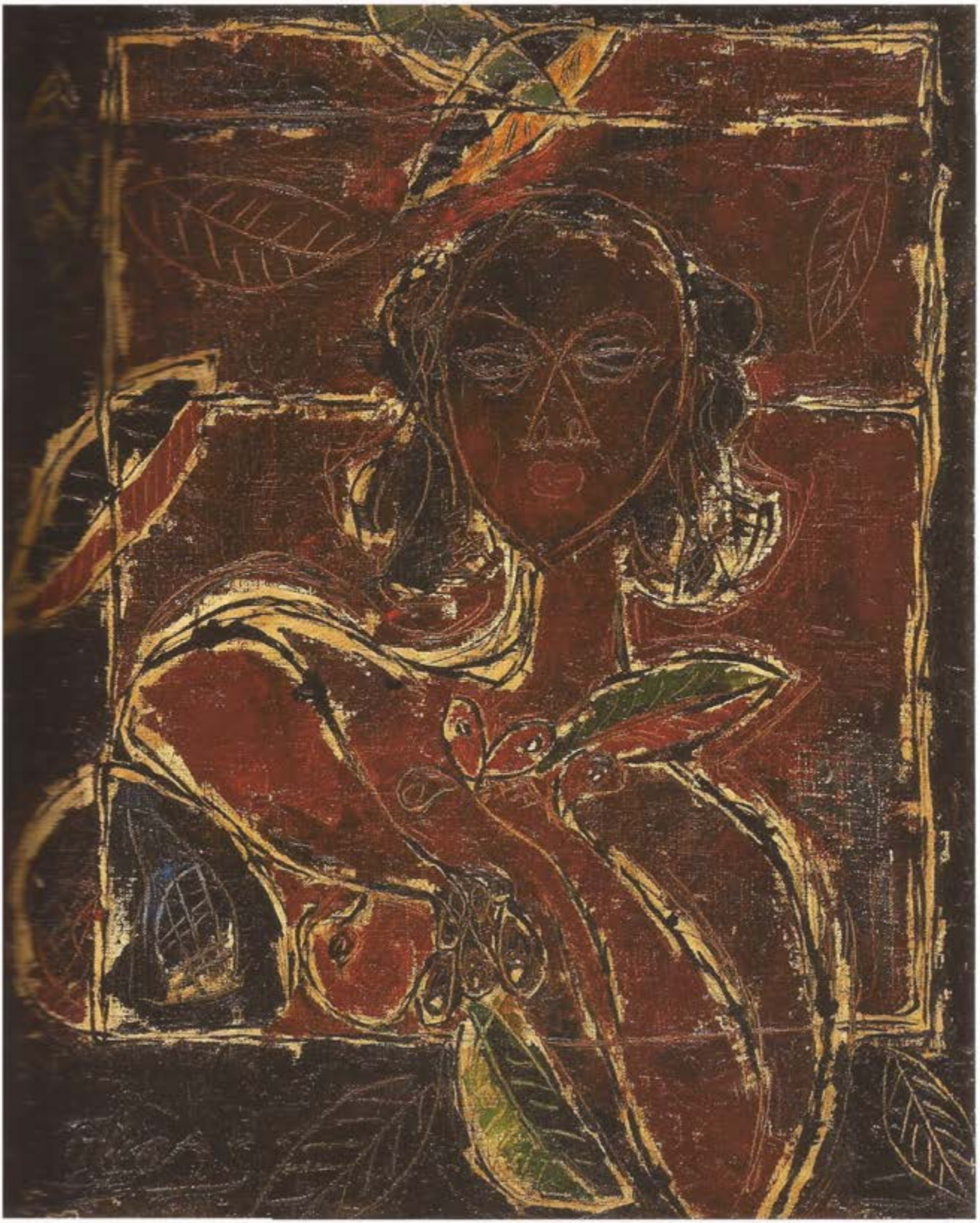


Figura en otoño - *Personnage d'automne - huile sur toile - 63 x 50 cm - 1949*



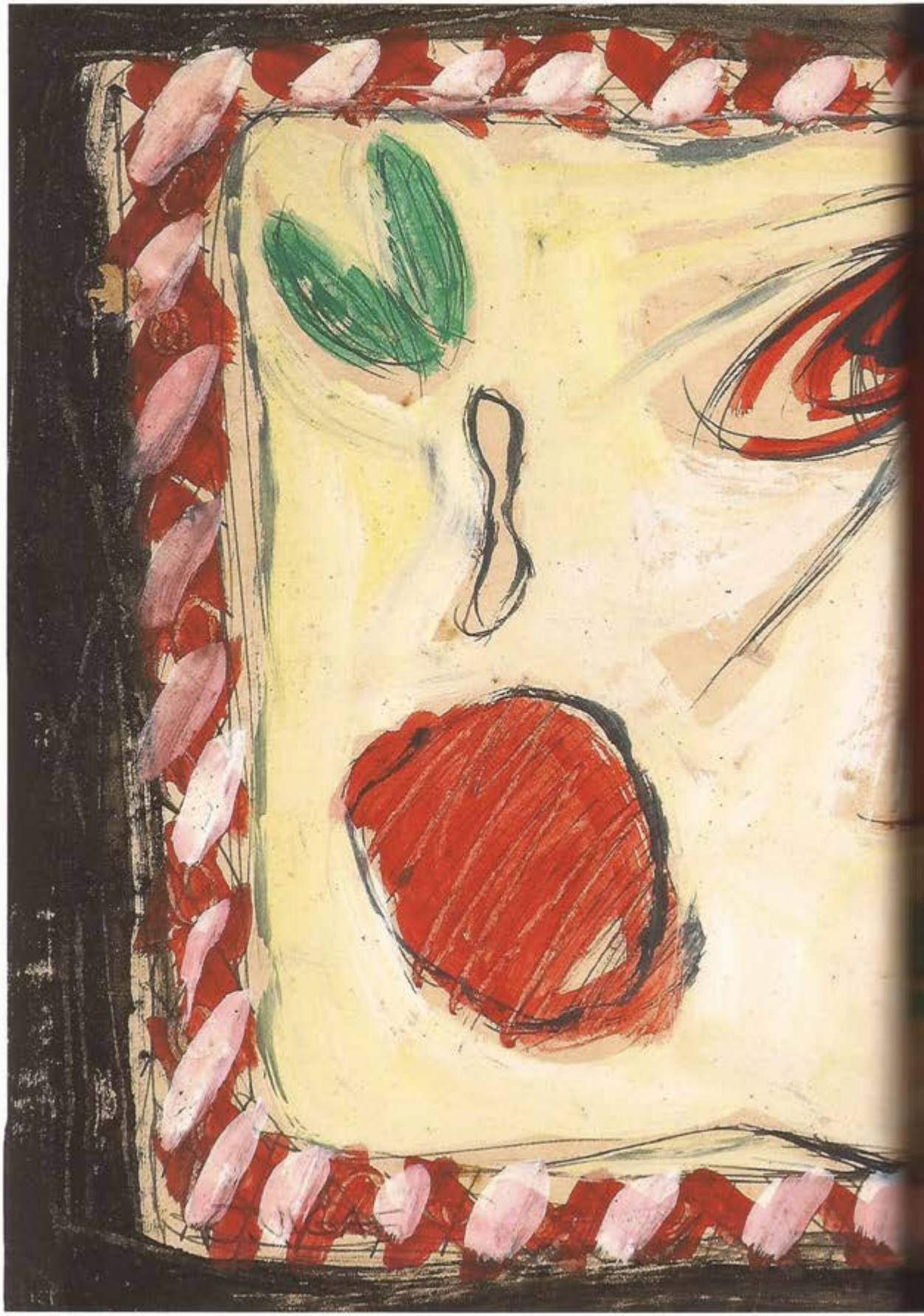
Tigre I - *huile sur papier - 26,5 x 41 cm - 1949*



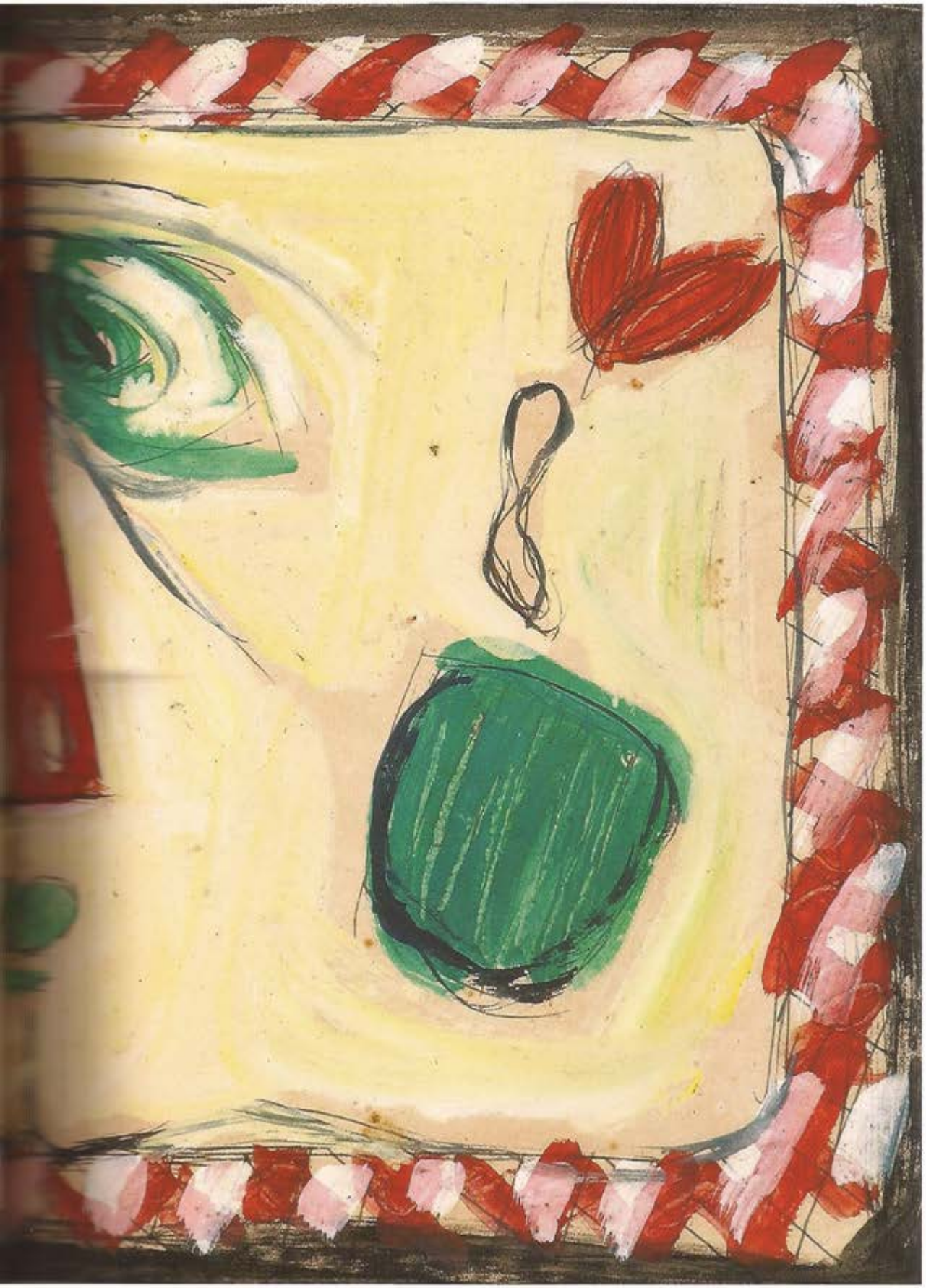
Vaquita - Petite vache - Encaustique sur papier - 30 x 48 cm - 1950

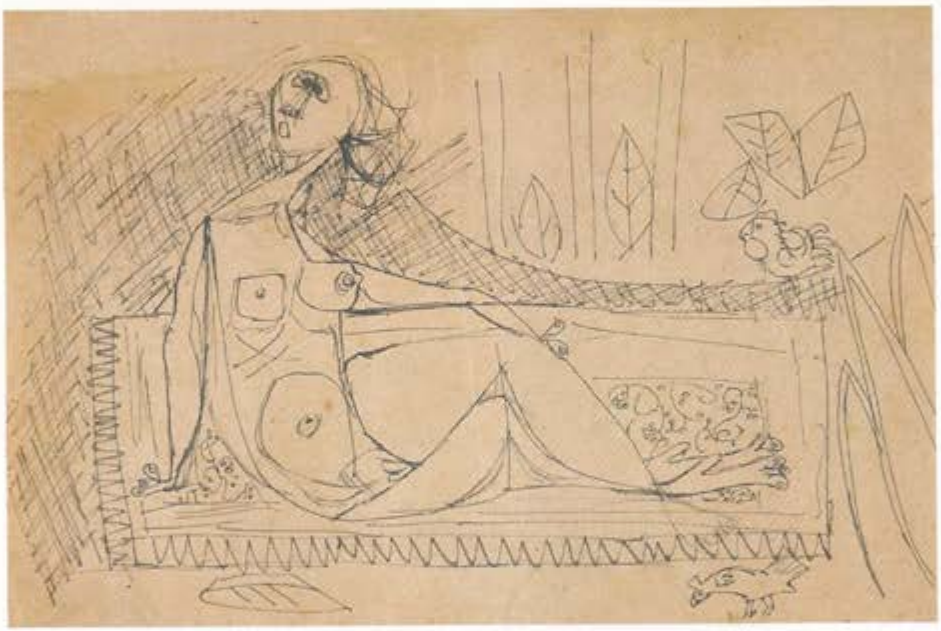
Torso - *Torse*
gouache et encre sur papier
33 x 21,5 cm - 1950





Cabeza de Bruja - *Tête de sorcière - gouache sur papier - 21 x 31 cm - 1951*



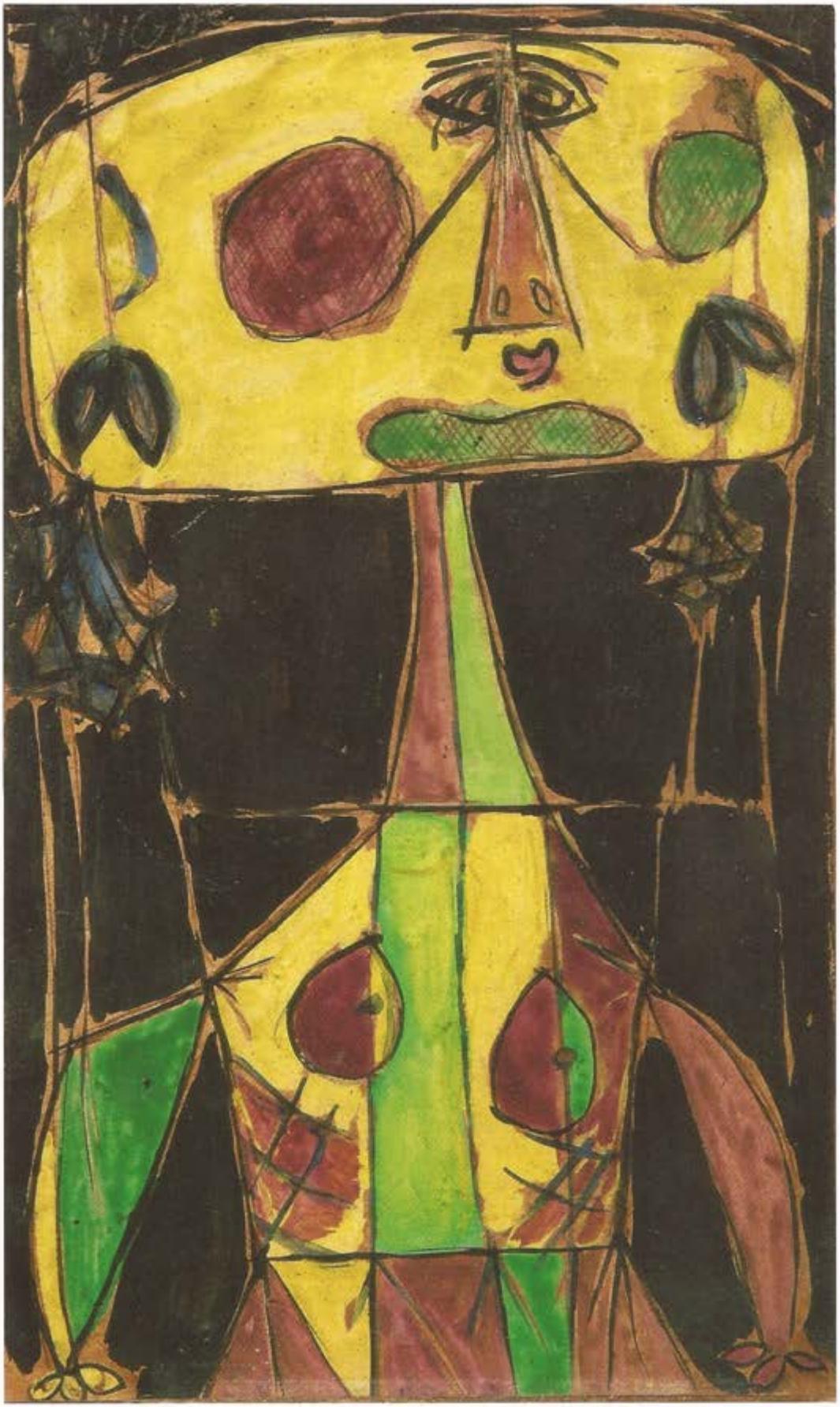


Estudio Bruja tapiz amarillo
Étude pour la sorcière du tapis jaune
encre sur papier - 24,5 x 34,5 cm - 1951

Estudio para la "Gran Bruja"
Étude pour la grande sorcière
encre et huile sur papier - 35,5 x 21,5 cm - 1951

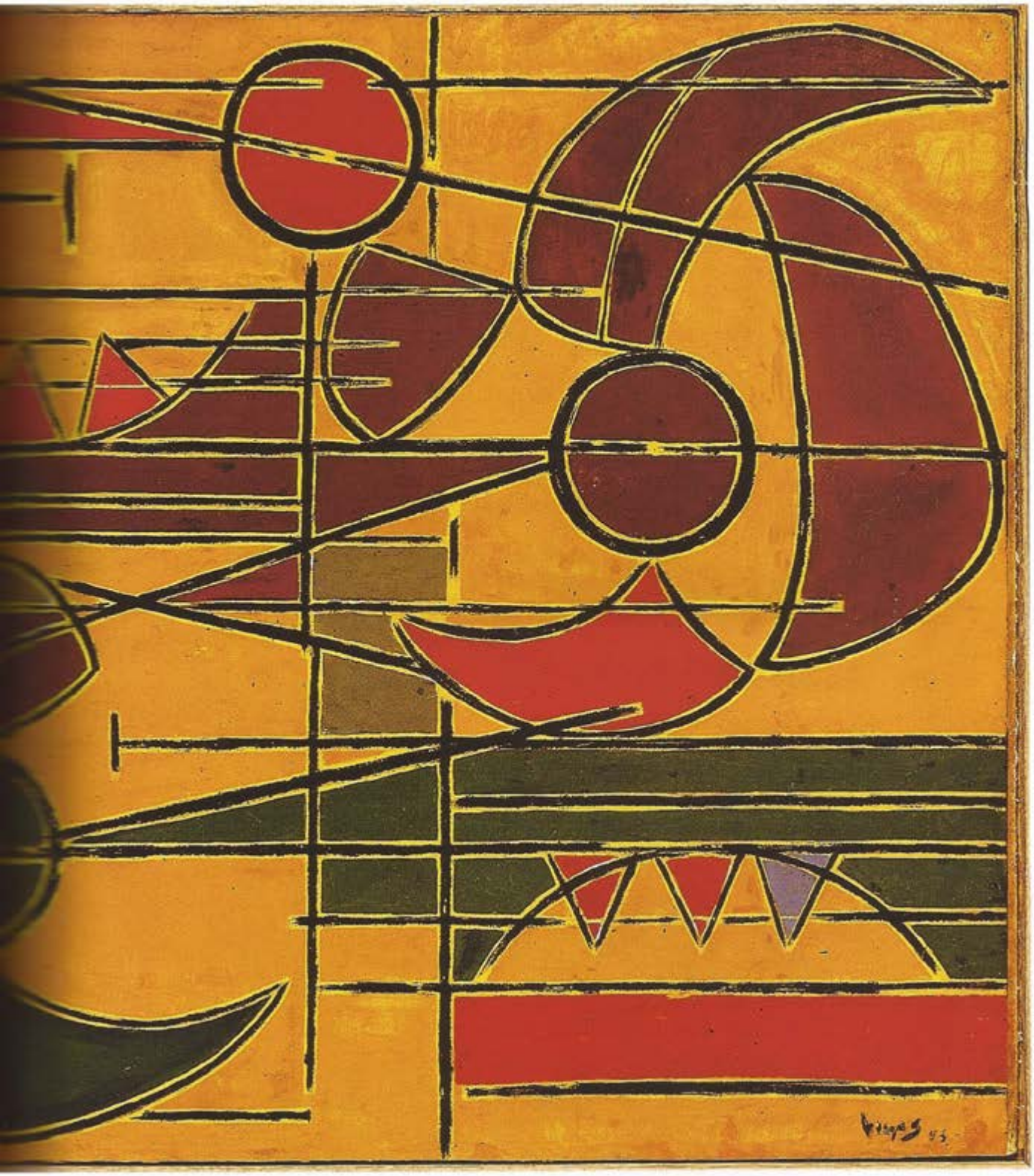


Estudio Bruja Infante - *Étude pour la sorcière infante - huile sur papier - 24,5 x 15,2 cm - 1951*





Proyecto de mural - *projet mural - huile sur papier - 67 x 123 cm - 1953*



Biographie en images

1 - Caracas 1951, Alirio Oramas, Oswaldo Vigas, Mario Abreu
2 - Caracas 1951, Regulo Pérez, Oswaldo Vigas, Alirio Oramas, Adelita Rondon et Hector Poleo
3 - Valencia (V) 1954, Wifredo Lam rencontre avec la mère d'Oswaldo Vigas
4 - Macuto Vargas (V) 1952, Armando Reveron visite chez lui et à son atelier.
5 - Paris : de gauche à droite, Elbano Mendez Ozuna, Jesus Soto, Oswaldo Vigas et Angel Hurtado
6 - Article de presse 1955 indiquant que Picasso accepte d'être Président d'honneur de l'exposition de Valencia (V).
7 - Paris 1955, "Au chat qui pêche", Amy Courvoisier, Angel Hurtado et Jesus Soto au fond, Oswaldo Vigas, Jaimes Sanchez et Peran Erminy au centre, Rafael Delgado à droite.
8 - Paris 1963 Oswaldo Vigas et Martin Bradley
9 - Paris 1963, Exposition galerie librairie anglaise, Martin Bradley, Karl Ringström, Oswaldo Vigas, Byun.
10 - Paris 1963, avec Paul Rebeyrolle, vernissage exposition Vigas à la Galerie Neufville
11 - Atelier St-Cyr, Chantilly, 1982, Pierre Daquin, Oswaldo Vigas étudiant la réalisation d'une tapisserie.
12 - Paris 1993 Monnaie de Paris, Etienne Vatelot regardant "Divinidad Lunar"
13 - Paris 1993 rencontre avec Corneille
14 - Paris 1993 avec Raoul Jean Moulin
15 - Paris 1995 avec Ivry Gitlis à l'exposition Galerie Corinne Timsit












Picasso Presidente Honorario de la Exposición de Valencia





















El encuentro - *La rencontre - huile sur toile - 195 x 130 cm - 1954*





Gran Signo - *Grand signe - encre sur papier - 72 x 91 cm - 1956*



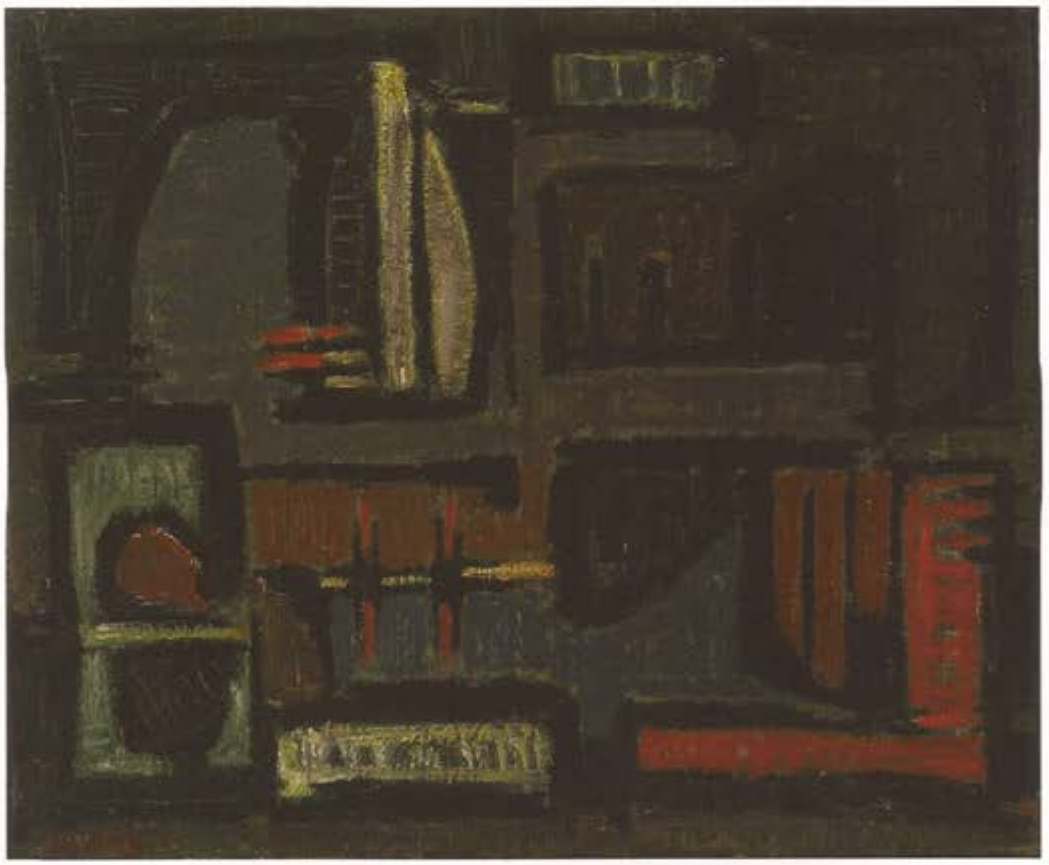
Objeto negro II - *Objet noir II - encre sur papier - 61 x 72 cm - 1956*



Regreso - *Retour - huile sur toile - 61,5 x 50 cm - 1954*







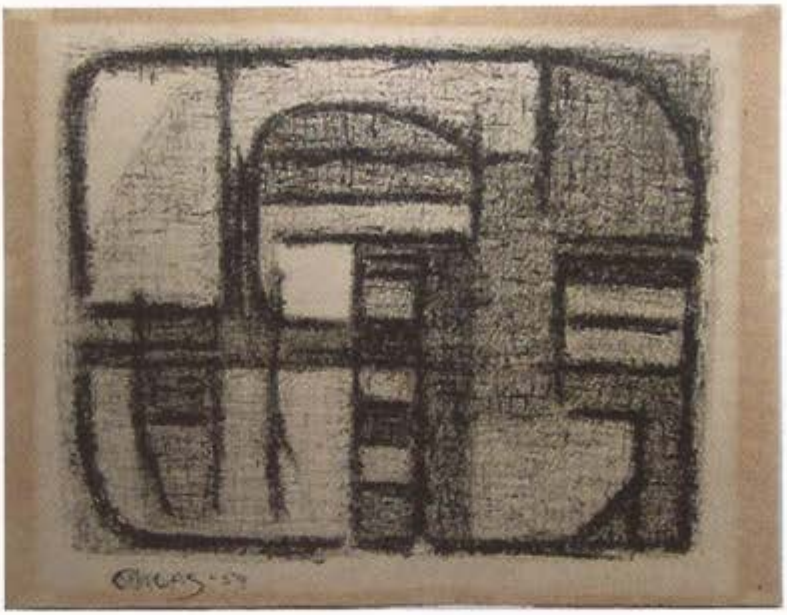
Formas objetos americanos
Formes et objets américains
huile sur toile - 50 x 61 cm - 1954



El Gallito - *giglée ed.20, Le Petit Coq - 112 x 128 cm - 1952*



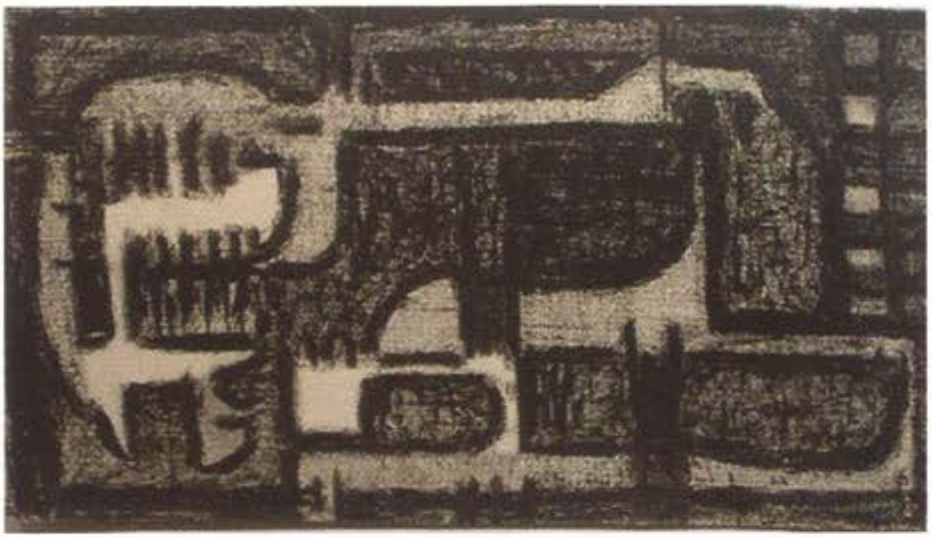
Yare - *giglée ed.20 - 119 x 112 cm - 1952*



Estudio para Objeto Negro IV - *Étude pour Objet Noir IV - encre sur papier - 55,5 x 73,5 cm - 1954*

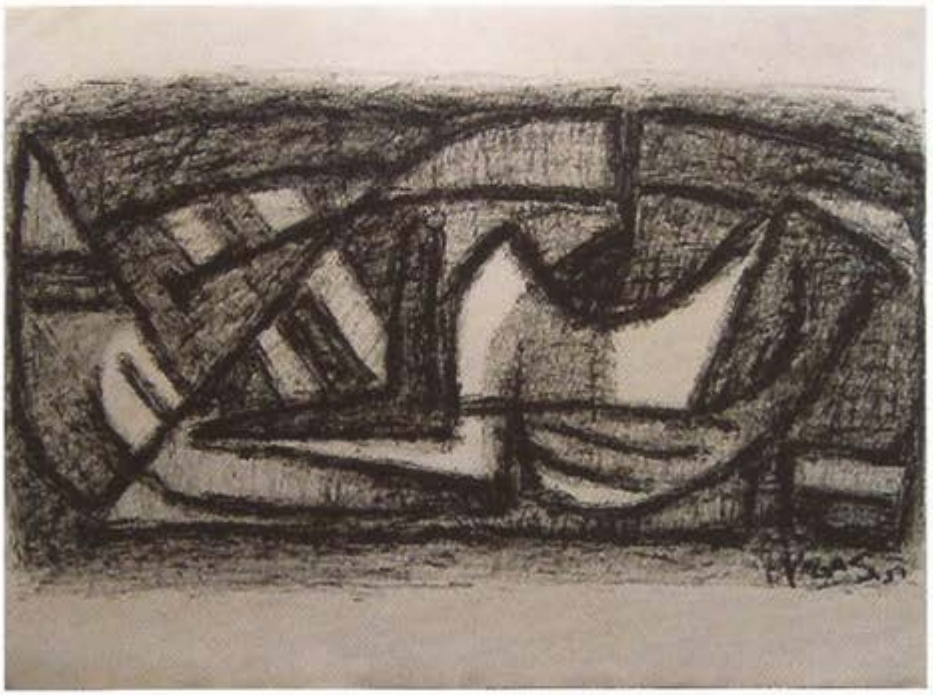
Estudio para Objeto Negro II - *Étude pour Objet Noir II - - encre sur papier - 55,5 x 70 cm - 1954*





Estudio para Objeto Negro III - *Étude pour Objet Noir III - encre sur papier - 26,5 x 47 cm - 1954*

Estudio para Objeto Negro I - *Étude pour Objet Noir I - encre sur papier - 55,8 x 75,2 cm - 1954*





Estudio para Objeto Negro V - *Étude pour Objet Noir V*
encre sur papier - 63 x 48 cm - 1954



Estudio para Objeto americano I - *Étude pour Objet américain I*
encre et pastel sur papier - 63,5 x 48 cm - 1954



Pablo Picasso, Maya Picasso, Oswaldo Vigas et Humberto Castillo - *Cannes, 1955*

Au fil de nos conversations,

Merida - Les débuts

Mary Ann Manning : Continuons notre discussion si tu veux bien en regardant les dessins préparatoires depuis le début 1940 dans le bureau archives..
Oswaldo Vigas : Tu vois au-dessus de tous ces dossiers il y a tous les livres d'art des copains et de ceux qui nous ont précédés, (Oswaldo feuillette Chaissac, très ému) je l'aime bien, il est au bord de tout sentiment, ni en dehors ni en dedans de la culture, il a pris une place que personne n'avait prise auparavant, Dubuffet l'a prise d'une autre manière. 1940-45, je suis lycéen à Valencia (V), je dessine tout ce qui m'entoure, les paysages, les êtres de ma vie quotidienne, des autoportraits, des scènes de drame, je fais mes premières aquarelles, gouaches et mes premières expositions ; je vis avec ma mère, ma sœur et mes deux frères, mon père (médecin) a 70 ans à ma naissance et décède lorsque j'en ai 12. Il est médecin d'une très grande générosité, devenu aveugle, il ne peut plus exercer sa profession, nous vivons très pauvrement. Nous sommes sous la dictature de Juan Vicente Gomez, des assassinats dans la rue à l'arme blanche, des attaques la nuit dans les maisons, ma mère un modèle de force, de courage, d'intelligence et de bonté nous défendra sans concession. Nous avions un jardin de fleurs et les vendions pour vivre. J'obtiens une bourse pour faire ma médecine à Merida et l'Attaché à la Culture me propose de l'assister, cela met un peu de beurre dans les épinards. Regarde, mes dessins deviennent gouaches formats 35X30 en général sur carton et je réalise mes premières huiles également sur carton, ce dessin donnera Diablo de Corpus (1944), celui-ci Abrazo, Tetragramista, Maternité...
Je suis quelqu'un d'un peu suffisant à l'époque, tout me réussit, on m'envie...cela me passera.

MM : Les années passent vite entre nos mains, des émotions profondes remontent
OV : Je commence à militer contre la dictature de Perez Jimenez, ce qui m'amène à être poursuivi et à quitter Merida précipitamment pour Caracas pour y terminer ma médecine.

MM : Le Venezuela à cette époque (1950), la découverte du pétrole depuis les années 20/30, l'Europe la 2e guerre mondiale, la situation en Espagne, pour un jeune étudiant vénézuélien de 24 ans , quelles images et pensées ?..
OV : Nous étions ignorants de tout cela, la découverte du pétrole a modifié beaucoup de choses mais nous ne mesurions pas encore l'étendue de ce changement et ce vers quoi nous nous dirigions. Les évènements en Europe étaient trop loin de nous, presque un autre monde. Diplômé de médecine, les deux Prix obtenus pour ma peinture en 1952, une bourse pour venir étudier l'Art en France, c'est une ouverture gigantesque pour moi.

Paris 1953 - 1964

MM : Tu arrives à Paris en Novembre 1952 ? mis à part le manteau qu'il t'a fallu acheter pour la première fois compte tenu du grand froid à New York où tu embarques puis à Paris, que ressens-tu ?
OV : Je suis assistant aux Enfants Malades quelques mois en arrivant, j'y côtoie les professeurs Marie et Debré, mais je découvre un monde grouillant de créativité dans tous les domaines et une extraordinaire liberté. La découverte qu'une telle liberté était possible m'amène très rapidement à me dédier totalement à la peinture. Nous formons un groupe d'artistes d'Amérique Latine, Lam, Matta, Berni, Cardenas, Penalba, Guzman, Szyszlo, Lora, Krasno,

Camacho, etc. et nous créons la revue *Sen(gn)al*, se joindront à nous Raoul Jean Moulin, Jose Augusto França, Jean Clarence Lambert et Karl Ringström.

MM : En parlant des jeunes générations d'artistes
OV : Ils veulent être reconnus très vite, il veulent gagner beaucoup tout de suite, Picasso me disait chaque fois, as-tu travaillé hier ? et aujourd'hui ? travaille Oswaldo travaille tous les jours... rater c'est seulement quand on ne fait pas.

MM : On parle un peu sur ta rencontre avec Picasso ?
OV : Je suis toujours allé le voir à La Californie dès 1954, la chose plus importante qu'il m'ait dit en me demandant ce que je pensais de sa peinture,- j'étais bien embarrassé pour répondre et je n'ai dit que des banalités, "Vélasquez est important, pas moi". et puis il y a l'exposition que j'ai organisée à Valencia (V) pour la célébration des 400 ans de sa fondation. Tous ont prêté des toiles Vasarely, Magritte, Léger et Picasso. Il a accepté d'être le Président Honoraire de l'exposition. Seulement voilà, subissant les pressions C'est Perez Jimenez (dirigeant/dictateur à ce moment là de la Province de Valencia) qui a pris la Présidence. La toile de Picasso n'a pas été acquise ni les œuvres des autres artistes, seulement des toiles mineures d'artistes obéissants. Cela a été dramatique pour moi. J'ai revu cette toile, de la série Madame B. à l'exposition au Palais des Papes. (lourd silence, des larmes expriment la douleur jamais effacée, la communion de pensées et l'intensité de la relation établie entre Picasso et Vigas). Après il m'a souvent demandé de venir le voir, mais je n'ai jamais voulu, j'ai toujours eu un peu peur qu'il me dévore ; je crois que j'ai bien fait même si cela me fait mal encore aujourd'hui.

MM : Les temps forts, les amis, les divergences ?
OV : Il y a principalement deux moments, mon exposition en 1957 au Musée d'Art Contemporain de Madrid, j'inaugure la salle "Noire" et présente 100 œuvres, huiles, dessins et gouaches. La police de Franco a saisi mes catalogues à cause d'une phrase que j'avais écrite (traduction) ...me rappelant les mots de Cesar Vallejo "je crois que de tous les coins du monde nous devrions être venus, depuis longtemps, pour vous chercher, être ici, ce qui signifierait nous rencontrer nous-mêmes dans cette Espagne de Unamuno, Ortega, Miguel Hernández, Rafael Alberti, Pablo Picasso, que nous portons tous dans notre cœur ... C'est ainsi que Vallejo reposerait en paix. Espérons qu'en nous il y ait aussi quelque chose à vous communiquer : ma peinture ne prétend être autre chose que moi-même. Oswaldo Vigas, Madrid, 1957.
Puis l'année 1962 pendant laquelle je présente la toile "El encuentro" à la XXXI[e] biennale de Venise mais surtout la même année au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, la première exposition de l'Art latino-américain à Paris. Krasno et moi avons initié cet évènement, idée née devant un café au Old Navy. 138 artistes résidant à Paris y participeront. Jean Cassou nous a confié les lieux, l'exposition a duré six mois, nous avions même dû enlever la poussière. J'étais au milieu des fidélistes et des anti-fidélistes et je tentais de concilier les positions. C'était très vivant. Avec Fernand Léger nous avons travaillé ensemble chez les frères Gaudin sur les muraux pour l'université, Rebeyrolles était là à tous mes vernissages nous sommes devenus très copains de même qu'avec Max Ernst qui passait à mon atelier Rue Dauphine très fréquemment. Et puis Magnelli, Vasarely, Dewasne et Herbin, nous étions régulièrement ensemble. Les divergences ? les directions prises par chacun de nous dans le choix de sa voie artistique. Ceux qui se sont détachés pour aller vers la recherche visuelle, Soto, Cruz Diez. À l'inverse je me suis affirmé comme "peintre de la préhistoire" comme me disaient mes compatriotes, et plus tard comme leader de l'anti-cinétisme, qui demeure pour moi un art appliqué. Cette période m'a amené à une prise de conscience double, d'une part de mon identité latino-américaine ce dont je n'étais pas conscient avant de quitter mon pays, puis de ce merveilleux sentiment de liberté, de vouloir et pouvoir s'exprimer fortement et librement.

MM : Le précolombien ? dans ton travail ?
OV : Le précolombien n'est pas de l'art, c'est une expression vitale dans la recherche d'union avec les ancêtres, les intermédiaires, d'union entre le passé, le présent et l'avenir. C'est pendant que je finissais ma médecine à Caracas que j'ai fréquenté le Musée des Sciences et y ai découvert ces formes de nos ancêtres dans les collections précolombiennes et africaines. Mon travail spontanément se rapprochait de ces deux sources. Des figures de mes êtres féminins, de mes "niñas andinas" surgiront mes "sorcières".

Caracas 1965 - 2010

MM : À la lecture des articles de presse qui suivent les expositions de la période 1944-52 puis 1970/75, je m'aperçois que lorsque tu présentes tes "Brujas" cela déclenche une vive polémique, critique très violente dans la presse, de la part des critiques d'art... Pourquoi cette violence sur la Bruja ?
OV : Vois-tu les brujas ne sont pas des figures reconnaissables par chacun, ce sont des archétypes, archétype de la féminité, de la virginité par exemple : s'éloigner de la figure religieuse chrétienne donc ne pas chercher d'explication à ce que l'on voit. Donner une plus grande liberté au regardeur. L'homme repousse l'archétype. Ces figures s'éloignaient trop de la figuration de l'art européen, de l'art connu à cette époque. Cela choquait énormément. Elles étaient au bord de l'irrationnel. À ce moment là on refusait violemment l'irrationnel. Les couleurs n'ont pas pour moi de valeur symbolique, je cherche à m'éloigner de plus en plus du raisonnement, l'art est la voie royale de la contestation et de l'inconscient. Les crucifixions - regarde celle qui a gagné Monaco, il lève un bras contestataire, la colombe tombe, le serpent est support de l'homme. Je m'intéresse à la souffrance de l'homme, à la psychologie, aux croyances simplistes des païens.

MM : Si nous regardons la planète et ses maux, si nous écoutons des personnes comme Garry Kasparov ou Peter Thiel qui sont parmi les quelques-uns qui se posent LA question, que faire ??? ils sont conscients qu'un retour aux racines, aux fondamentaux, aux vraies valeurs est le chemin à prendre, n'est-ce pas ce que tu nous proposes pas par les brujas, les mujeres, les viudas, les selvaticos, cabezas, pierres fertiles, germinaciones, personagrestes, comadres, coquetas un chemin depuis que tu as commencé de peindre ? comment faut-il s'y prendre ?
OV : Non l'art enfin mon expression artistique n'a rien à voir avec la politique, je ne propose pas, c'est là.

MM : Leur questionnement est je crois davantage en temps qu'humanistes plus tôt que politiques et c'est en cela que je fais le rapprochement avec ta peinture
OV : Va savoir si inconsciemment tout ce qui a formé mon inconscient n'a rien a voir avec ça... ?

MM : Ce qui m'interpelle aussi, c'est qu'en fait ce que l'on ressentait dans ta peinture comme une expression du continent latino-américain il y a 50 ans, pressentie comme universelle il y a 20 ans par Gaston Diehl, est maintenant universellement partagée
"Notre continent est peuplé de signaux et d'avertissements obscurs. Symboles telluriens,magies et exorcismes sont des éléments inhérents à notre condition. De même qu'ils révèlent notre nature profonde, ils nous situent et nous impliquent dans un monde d'effervescences inquiétantes. L'objectif de ma peinture est de parvenir jusqu'à ce monde souterrain, l'interpréter et le traduire en nouveaux avertissements." catalogue exposition de Washington DC 1967 qu'en penses-tu aujourd'hui ?
OV : Plus que jamais on peut le considérer comme mon crédo

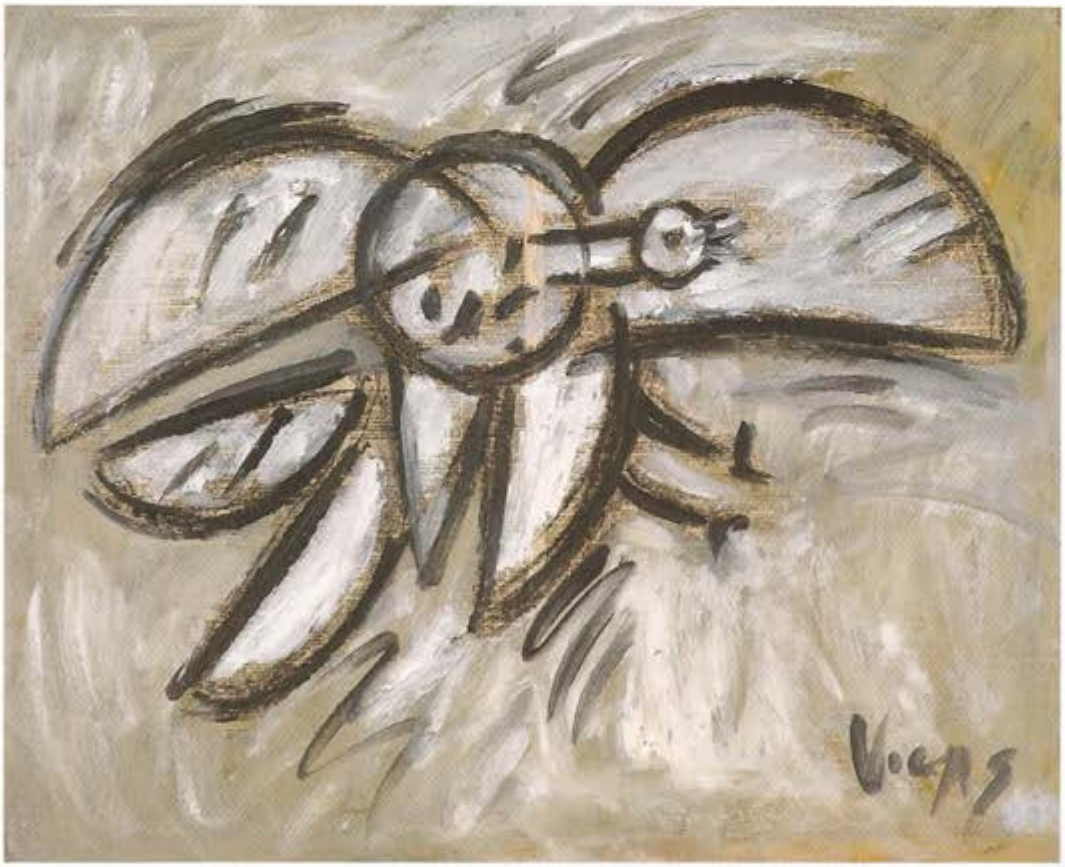


Objeto paisaje I - *Objet paysage I - huile sur toile - 65,5 x 92 cm - 1954*

MM : Regardons les dessins 2009, environ 40 datés du 7 Décembre, différents formats
OV : Choisis ceux qui te plaisent le plus... sur 40 j'en conserve en général une quinzaine, couples en marche, en conversation, personnages feminins seuls... quand je dessine il y a un moment où cela se passe sans que je sache pourquoi cela glisse tout seul, je m'éloigne du rationnel, c'est flirter, s'approcher de la folie, ne pas la craindre... pas d'explication sur le geste

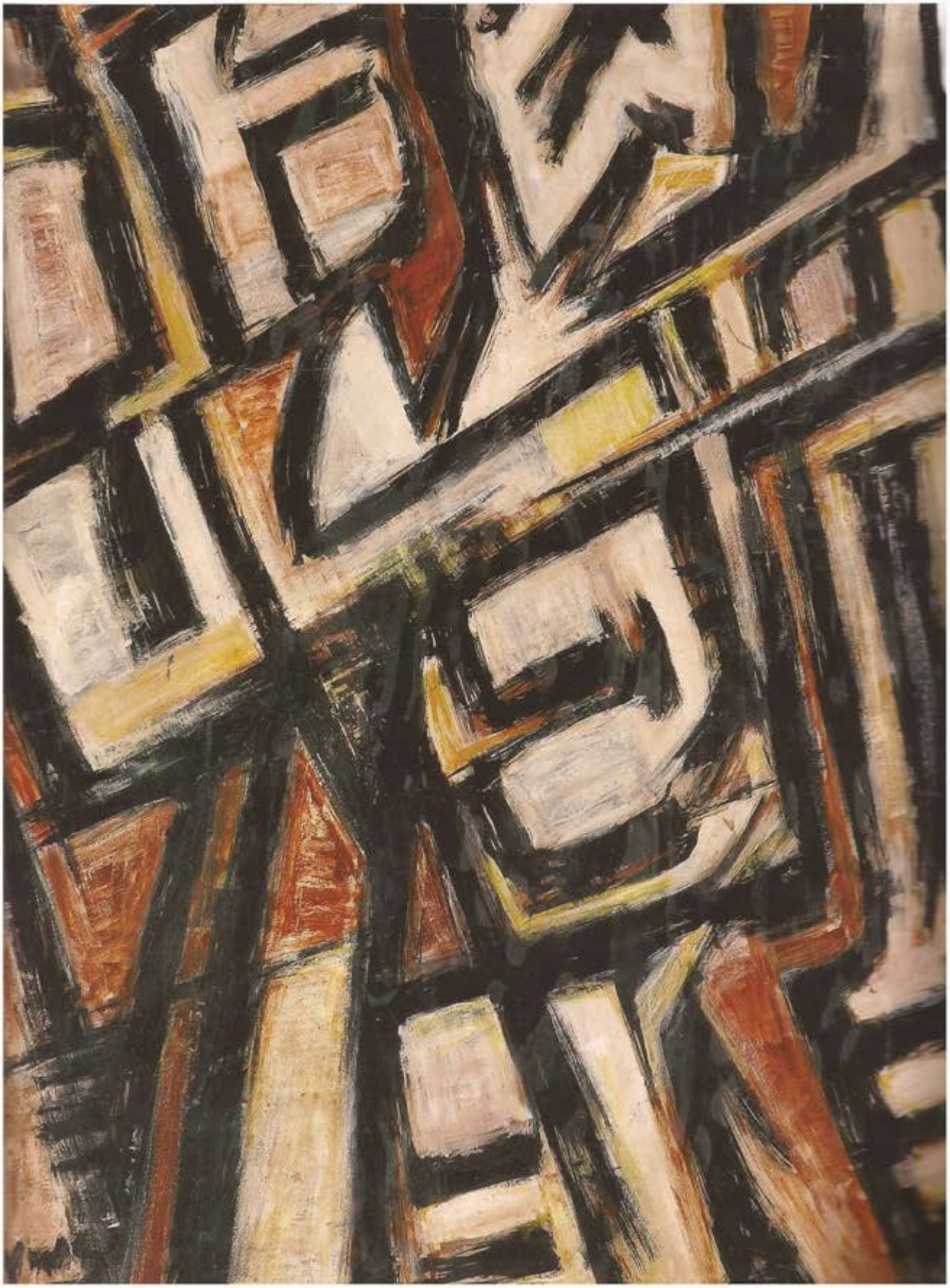
MM : Comme en poésie ?
OV : Exactement, des mots alignés non expliqués, pas de signification et pourtant c'est enchanteur, sublime et puis il arrive un moment où cela ne passe plus, pas d'explication, la composition, le sujet, le motif, non ce n'est plus bon...
... je suis toujours en retard en peinture, souvent 5 voir 6 mois... voir 6ans entre les dessins et la toile, parfois je fais un long retour en arrière pour aller chercher des dessins dont je me souviens et qui sont ceux qu'il me faut pour peindre aujourd'hui.

Avril 2005 - Décembre 2010



Paloma de la Paz y de la Guerra - *Colombe de la Paix et de la Guerre - gouache sur papier journal - 57 x 56 cm - 1984*

Formas III - *Formes III - gouache sur papier - 106 x 80 cm- 1955*





Objeto americano negro - *Objet américain noir - huile sur carton - 51 x 64,5 cm - 1955*

Objeto vegetal - *Objet végétal - huile sur carton - 49 x 63 cm - 1955*





Objeto tensión II - *objet tension II - gouache sur carton - 50 x 65 cm - 1955*

Objeto tensión I - *objet tension I - gouache sur carton - 50 x 65 cm - 1955*





Proyecto para mural miniatura I
Projet mural miniature I
technique mixte sur bois
3 x 33 x 9 cm - 1955



Proyecto para mural miniatura II
Projet mural miniature II
technique mixte sur bois
3 x 23,6 x 9 cm - 1955



Proyecto para mural miniatura III
Projet mural miniature III
technique mixte sur bois
3 x 22,6 x 9 cm - 1955



Estudio en azul
Étude en bleu
gouache sur carton
35,1 x 25 cm - 1956



Estudio en rosa
Étude en rose
gouache sur carton
24,9 x 17,5 cm - 1956



Estudio en Azul y verde
Étude en bleu et vert
gouache sur carton
25 x 17,5 cm - 1956



Sujeto Selvático -*Personnage forêt vierge - gouache sur papier - 45,5 x 37 cm - 1956*



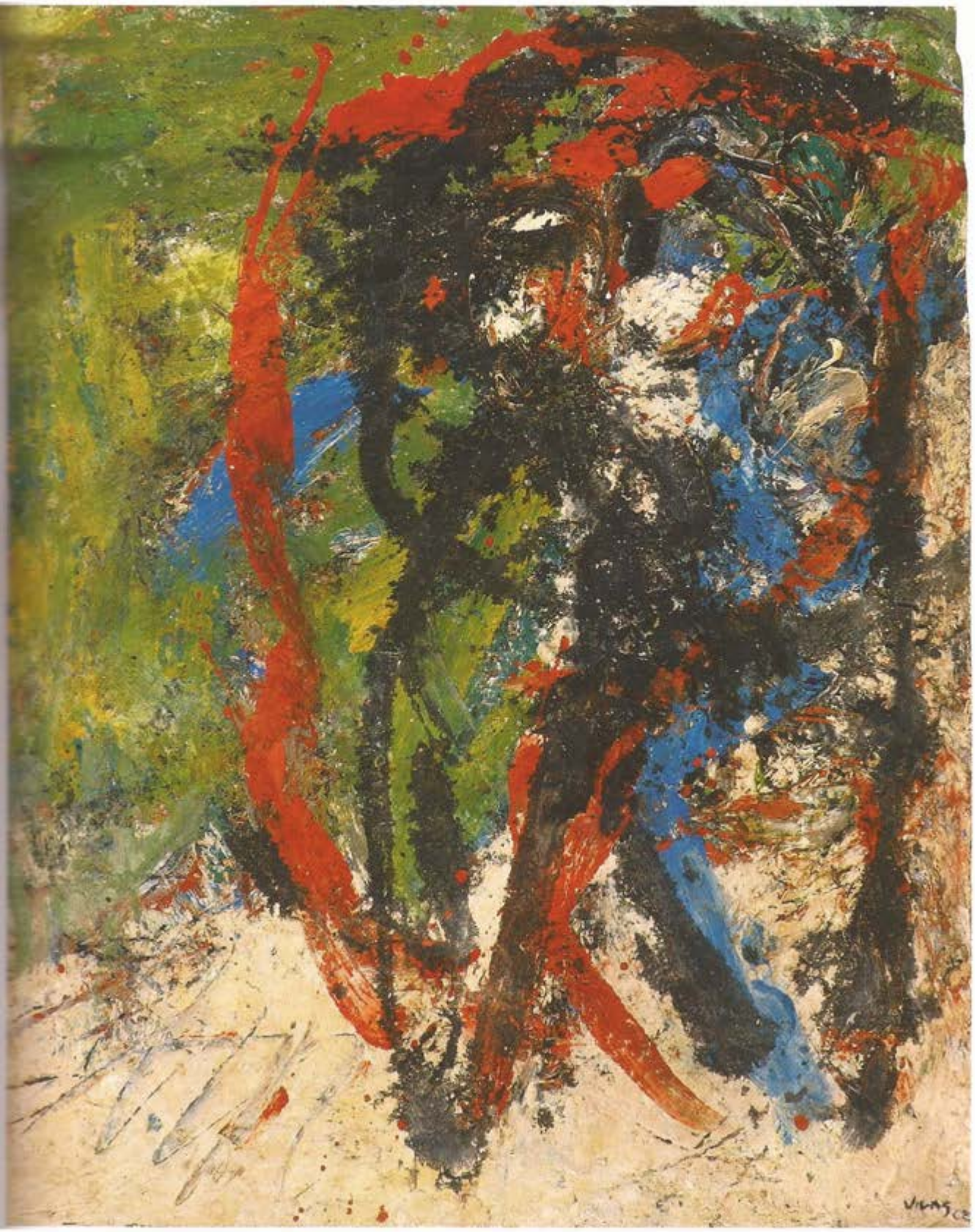
Formas I
Formes I
huile sur carton
80 x 53 cm - 1956



Estudio para Objeto americano II
Étude pour Objet américain II
gouache sur papier
29,7 x 24,5 cm - 1956



Personagreste naciente II - *Personnage agreste naissant II - huile sur toile - 93 x 73 cm - 1962*



Personagreste naciente I - *Personnage agreste naissant I - huile sur toile - 93 x 73 cm - 1962*



Pierres fertiles I
Pierres fertiles I
huile sur toile
55 x 46 cm - 1959



Pierres fertiles II
Pierres fertiles IV
huile sur carton
73 x 60 cm - 1959



Concretización I - *Concrétisation - huile sur carton - 73 x 60 cm - 1959*



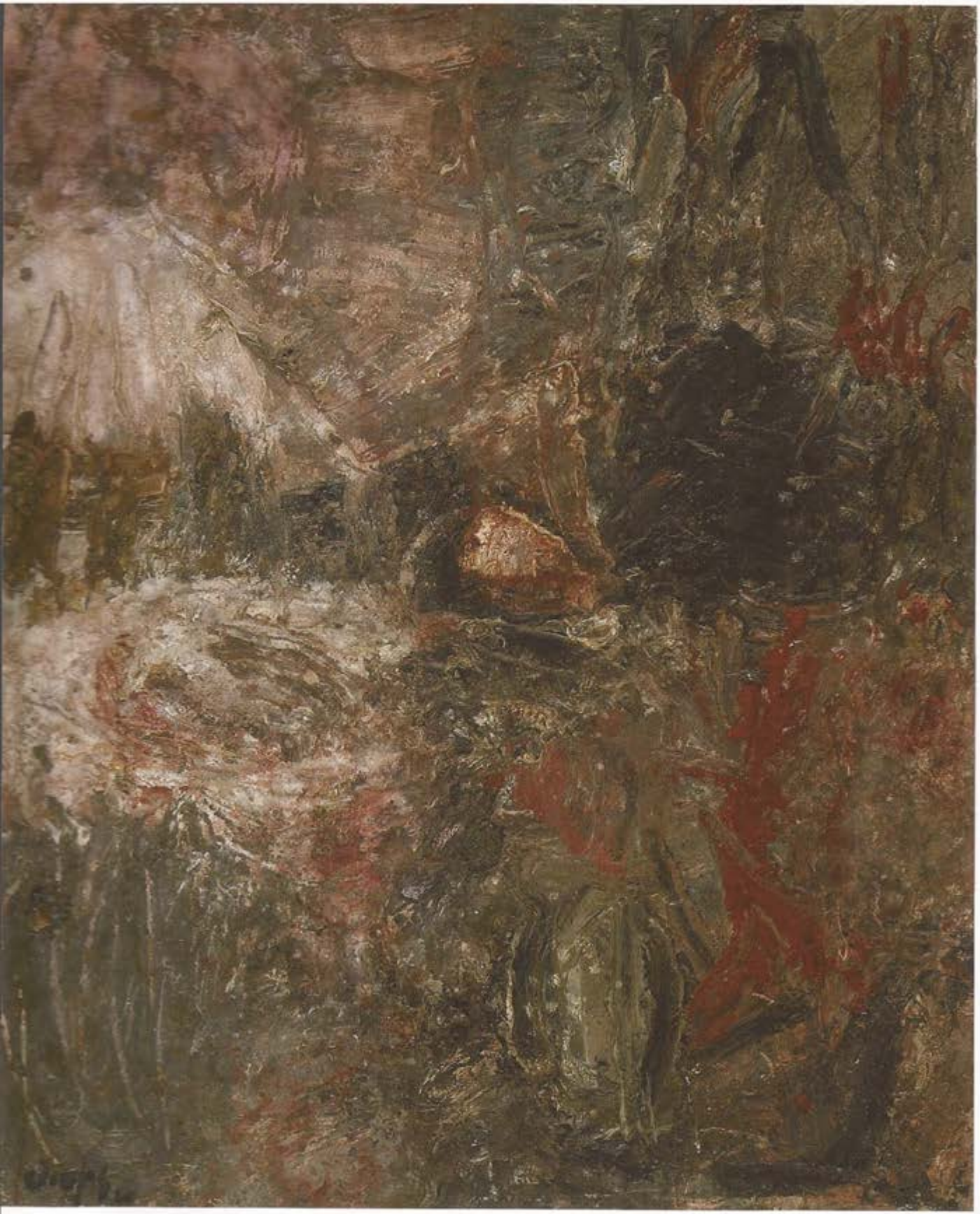
Piedra fértil - *Pierre fertile - huile sur toile - 81 x 100 cm - 1959*

Paisaje mítico II - *Paysage mythique II - huile sur toile - 116 x 89 cm - 1959*



Formas en un paisaje mítico I - *Forme dans un paysage mythique I*
huile sur toile - 117 x 89,7 cm - 1959





Concretización (pierres fertiles) - *Concrétisation (pierres fertiles) - huile sur toile - 65 x 54 cm - 1960*



Sin título - *huile sur toile - 54 x 65 cm - 1959*





Formas en un paisaje mítico
Formes dans un paysage mythique
huile sur toile - 50 x 61 cm - 1959



Estudio III - *Étude III - huile sur carton - 37 x 27 cm - 1959*



Estudio V - *Étude V - huile sur carton - 37 x 29 cm - 1959*

Estudio II - *Étude II - huile sur carton - 37 x 27 cm - 1959*

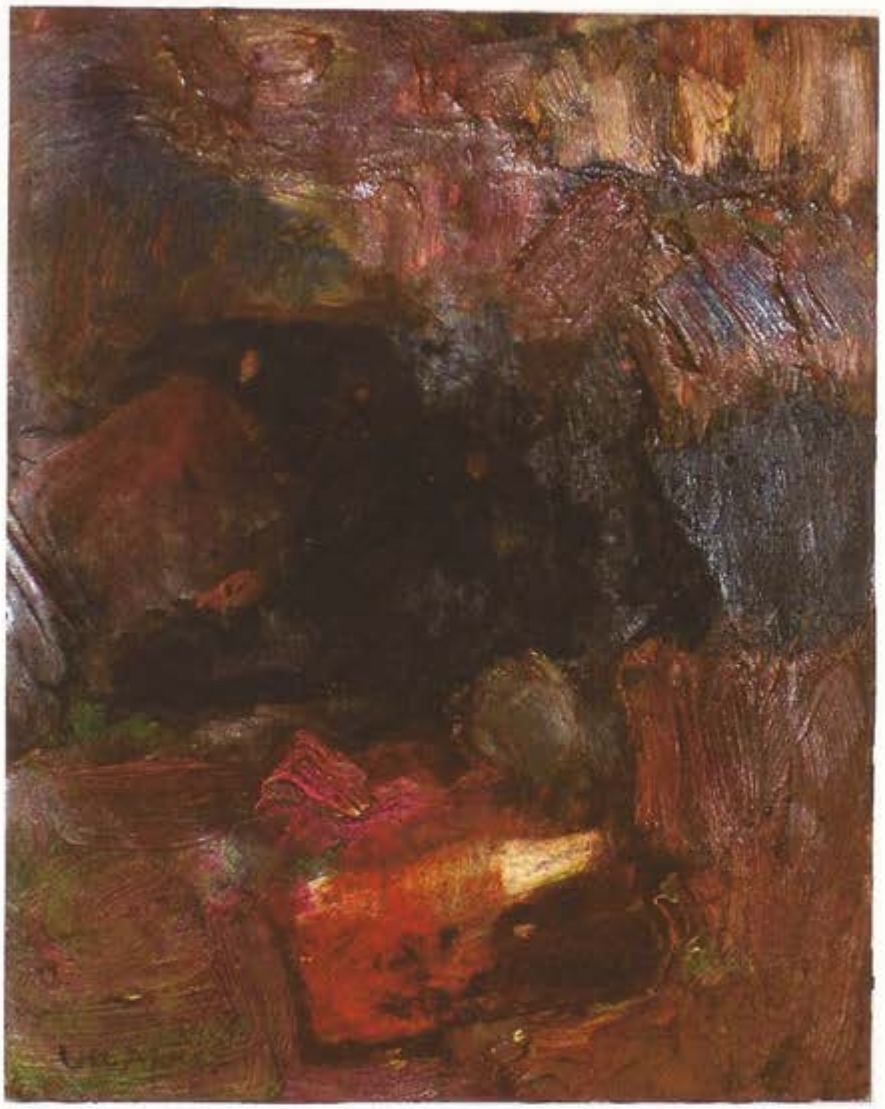


Estudio I - *Étude I - huile sur carton - 37 x 27 cm - 1959*



Estudio IV - *Étude IV*
huile sur carton - 37 x 27 cm - 1959





Entre tierras - *Entre terres - Huile sur carton - 41 x 33 cm - 1960*

De la serie Paisaje mitico
De la série Paysage mythique
huile sur toile
27,4 x 22,3 cm - 1960





Concretización V - *Concrétisation V - huile sur toile - 81 x 65 cm - 1960*



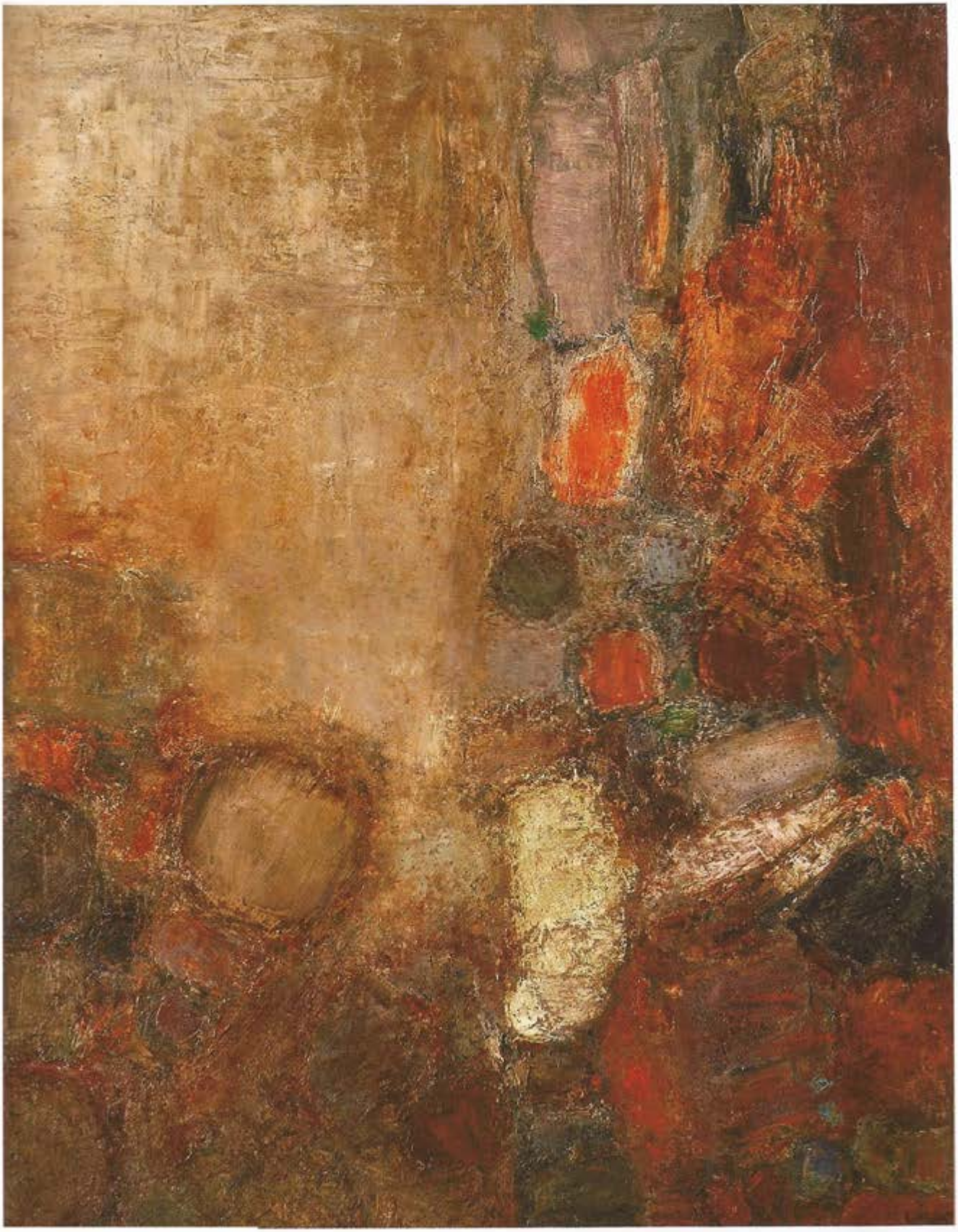
Germinación III - *Germination III - huile sur toile - 180 x 90 cm - 1960*



Pierres fertiles III
Huile sur toile
73 x 60,5 cm - 1960

Rocas igneas I - *Roches ignées*
huile sur toile
81 x 66 cm - 1960





Germinación I - *Germination I - huile sur toile - 146,5 x 115 cm - 1960*



Sin titulo - *huile sur toile - 54 x 65 cm - 1960*



Sin título - *technique mixte sur carton - 51 x 65,5 cm - 1960*

Sin título - *technique mixte sur carton - 50,5 x 65 cm - 1960*





Germinal III
technique mixte sur carton
65 x 25,5 cm - 1960



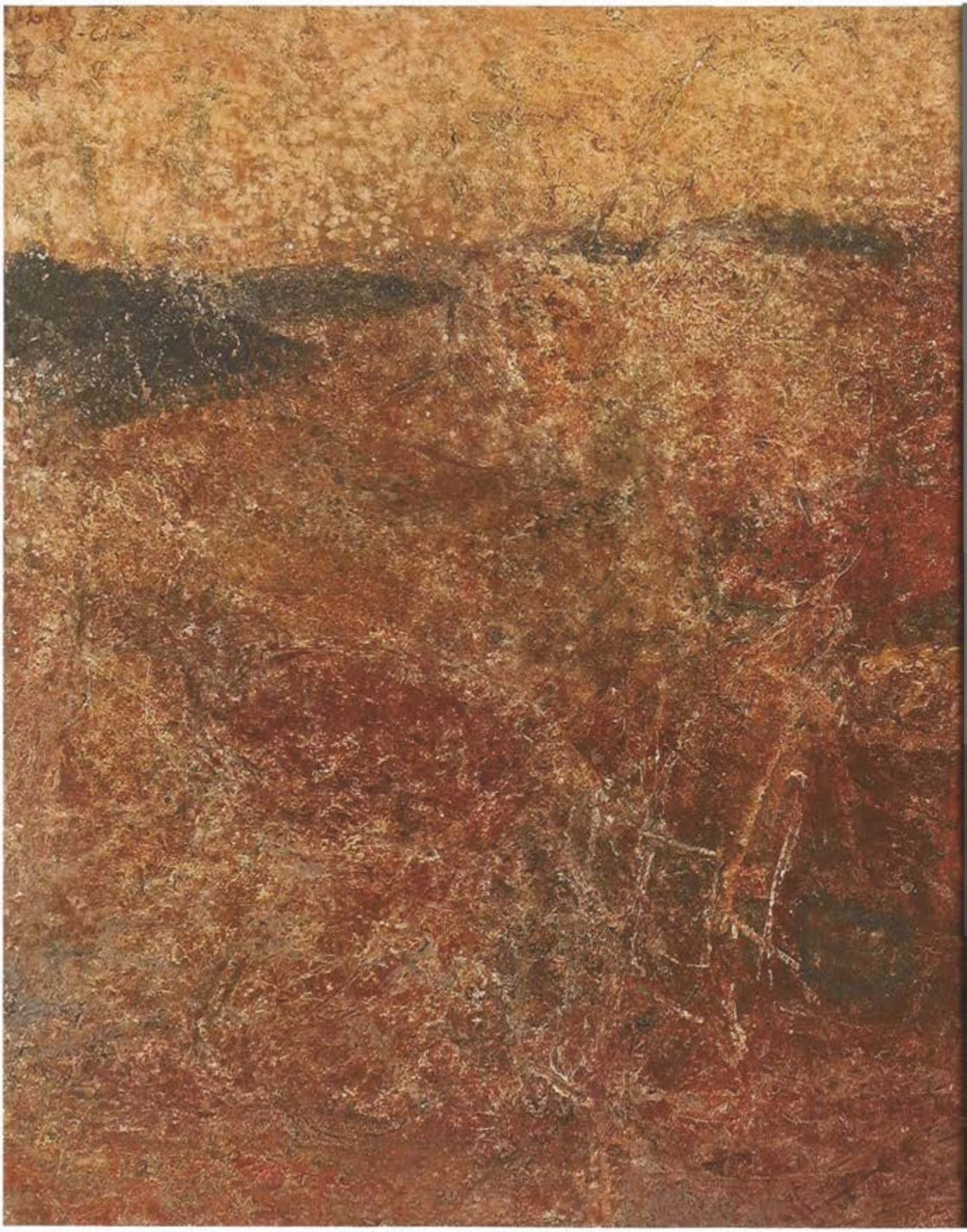
Germinal V
technique mixte sur carton
65 x 25,5 cm - 1960



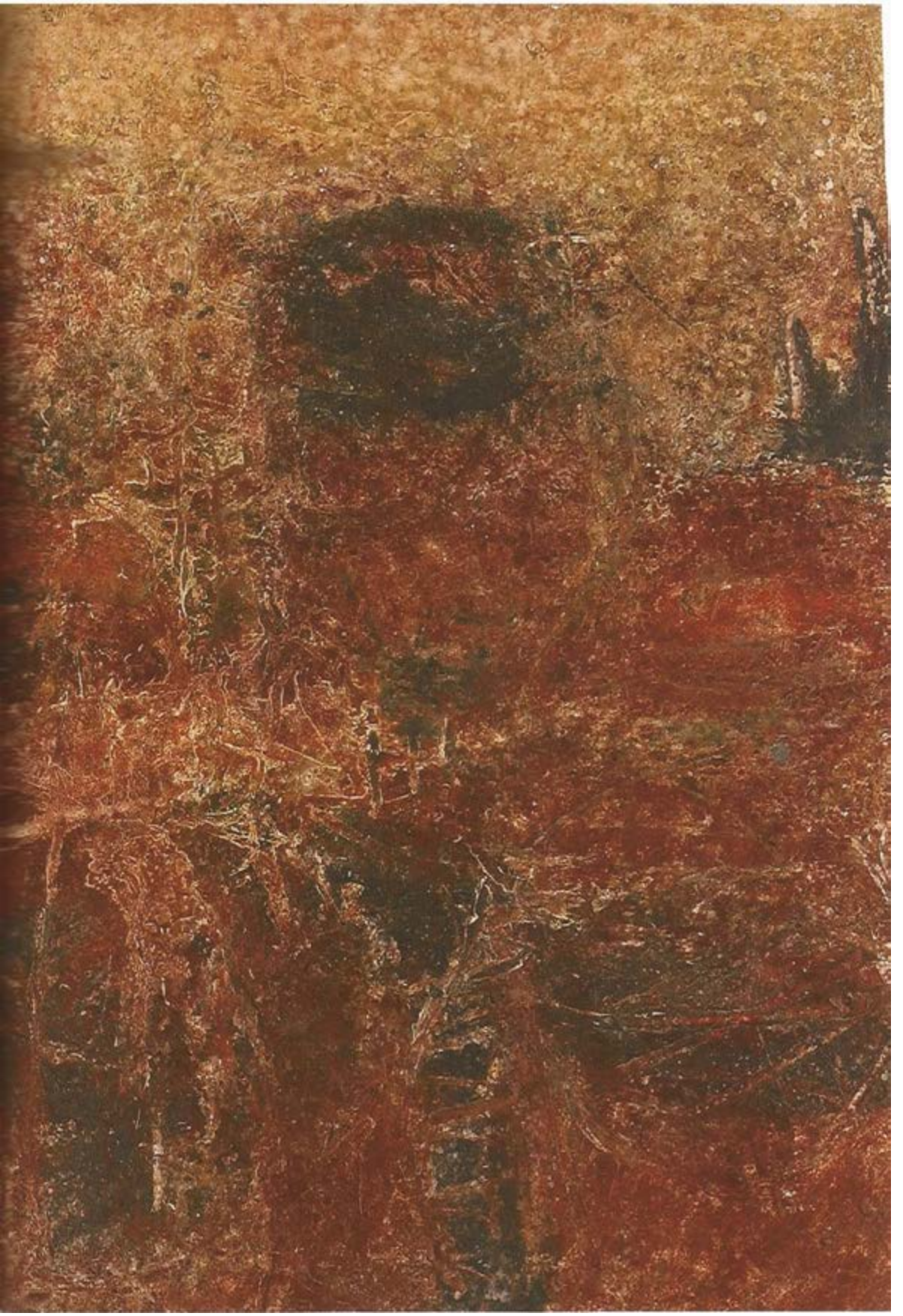
Sombra naciente II - *Ombre naissante II - huile sur toile - 50 x 65 cm - 1961*

Pasage a l'inocence
Passage à l'innocence
huile sur toile
143 x 98 cm - 1961





La grande germinal - *La grande germinal - huile sur toile - 130 x 195 cm - 1961*





Formas espontáneas II - *Formes spontanées II - huile sur toile - 61 x 50 cm - 1963*



Huella informe - *Empreinte informe - huile sur toile - 81 x 65 cm - 1961*



Diablo - *Diable - huile sur toile - 100 x 100 cm - 1962*

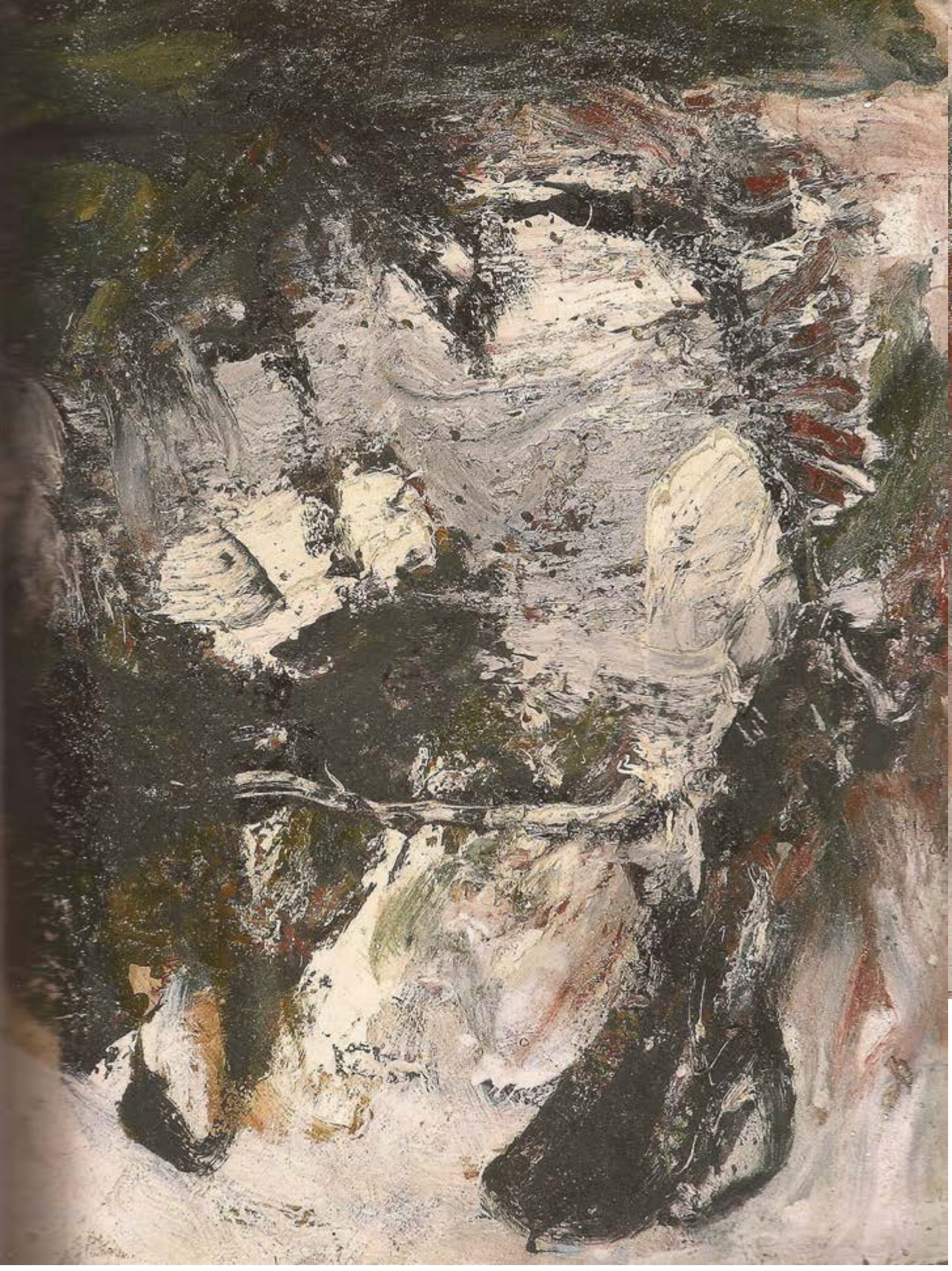
Cabezota gestual - *Grosse tête gestuelle huile sur toile - 55 x 46,5 cm - 1962*





Géminis - *Gémeaux - huile sur toile - 100 x 100 cm - 1962*

Formas musgosas - *Formes mousseuses*
huile sur toile - 80 x 60 cm - 1962





Tres cabezas nacientes - *Trois têtes naissantes - technique mixte sur carton - 65,4 x 49,9 cm - 1962*



Appareciente IV
Il apparaît IV
gouache sur carton
65 x 50 cm - 1962



Appareciente II
Il apparaît II
gouache sur carton
65 x 50 cm - 1962



Dos Cabezas V - *Deux têtes - gouache sur papier - 50 x 65 cm - 1962*



Appareciente - *Il apparaît - gouache sur papier - 50 x 65 cm - 1962*



Apareciente III - *Il apparaît III - gouache sur carton - 50 x 65 cm - 1962*



Apareciente I - *Il apparaît I* - gouache sur carton - 65 x 50 cm - 1962



Formas espontáneas II - *Formes spontanées II - huile sur toile - 61 x 50 cm - 1963*



Formas espontâneas III - *Formes spontanées III - huile sur toile - 61 x 50 cm - 1963*



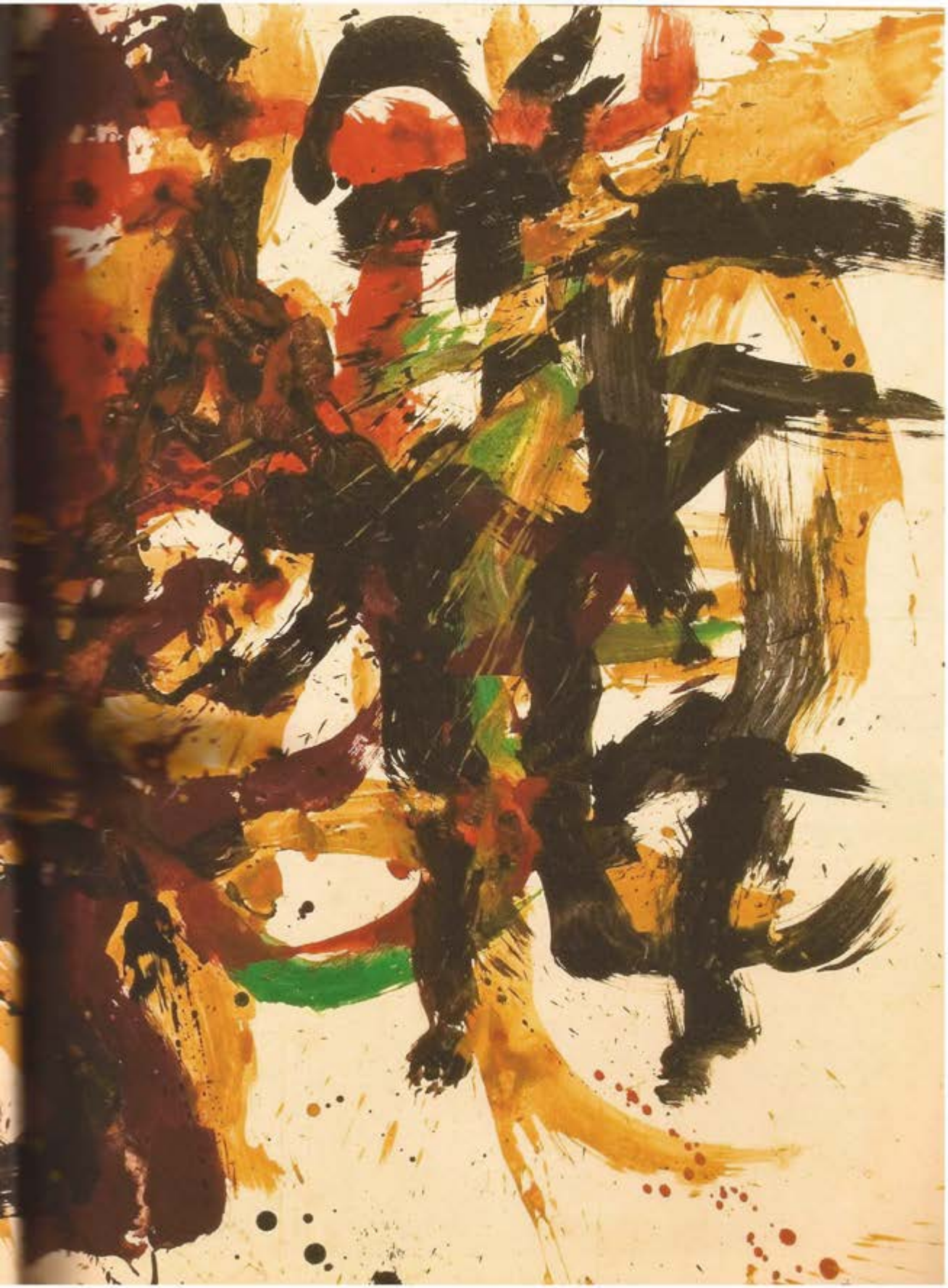
El encuentro del gesto - *La rencontre du geste - huile sur toile - 46 x 55 cm - 1963*



Efluvio - *Effluve*
huile sur toile
120 x 61 cm - 1962



Signos de Verano II - *Signes de l'été II - gouache sur papier - 100 x 152 cm - 1963*





Paraguaipoa (Liana roja)
Paraguaipoa (la liane rouge)
huile sur toile
150 x 150 cm - 1963



Bicéphale Terrien
Bicéphale terrien
huile sur toile
100 x 100 cm - 1963



Personaje II - *Personnage II - Technique mixte sur carton - 65,1 x 50,2 cm - 1963*



Mucurubá - *huile sur toile - 55 x 207 cm - 1963*





Libertario - *libertaire - encre sur carton - 65,8 x 50,4 cm - 1963*

Coqueta II
Coquette II
gouache sur papier
66 x 48 cm - 1965


VIGAS 65



Signos de verano VI - *Signe de l'été VI - gouache sur papier - 97 x 147 cm - 1963*



Signo de otoño
Signe d'automne
gouache sur papier sur toile
100 x 150 cm - 1963



Signos de primavera
Signes de printemps
gouache sur papier sur toile
100 x 149 cm - 1964



Signo de otoño III
Signe d'automne III
gouache sur papier sur toile
100 x 148 cm - 1964



Composición La Caida
Composition La Chute
huile sur toile
89 x 116 cm - 1963



Naciente
Naissante
huile sur toile
50 x 50 cm - 1963

Dantesca - *Dantesque*
encre sur carton
64,5 x 49 cm - 1963





Personagreste XI - *Personnage agreste IX - huile sur toile - 116 x 89 cm - 1963*

Oswaldo Vigas

Jacques Leenhardt

Le premier étonnement qui saisit lorsqu'on prend l'œuvre de Oswaldo Vigas par le début, est ce début même. Comment le jeune homme, destiné à la médecine par tradition familiale, dans la belle et provinciale Valencia, au centre du Venezuela des années trente, comment l'étudiant bravement attaché à remplir cette attente et celle de ses professeurs, ouvre-t-il subitement une brèche dans ce que la société locale a nécessairement de plus traditionnel : sa vision esthétique du monde ? Quelle étonnante alchimie a permis ce mystère ? Le moins qu'on puisse dire, c'est que les premières oeuvres de Vigas, sont totalement improbables dans le temps et le lieu où elles apparaissent.

Contrairement à ce que feront nombre de ses contemporains qui comme lui occupent une place essentielle dans l'art vénézuélien, et je pense ici d'abord à Jesus Soto, Vigas n'attend pas d'être à Paris pour produire des oeuvres d'une singularité qu'à l'époque Breton n'aurait pas négligée s'il l'avait connue. Mais la province de Carabobo n'était pas sur la route du pèlerin du surréalisme fasciné par l'exil mexicain de Trotszky ou par la Martinique dompteuse de serpents de Aimé Césaire. C'est en effet avec des « compositions » en quelque manière apparentées à l'esprit surréaliste que Vigas commence son travail dans la peinture, à Valencia, tout en poursuivant ses études de médecine. Nous sommes en 1942. La connexion avec Breton et les artistes que, trois ans plus tard, ce dernier va réunir dans la nouvelle édition augmentée de son ouvrage *Le Surréalisme et la peinture*, (1928 et 1945) Alejo Carpentier aurait pu l'établir, lui qui à partir de 1946 travaillait au Venezuela et avait fréquenté le groupe surréaliste pendant dix ans à Paris. Mais la jonction ne se fit pas. Vigas resta pour quelques années encore isolé dans sa Valencia natale, n'ayant de la situation artistique de l'Europe que l'écho lointain de quelques reproductions de revues, imprimées en noir et blanc à l'époque. Les temps n'étaient guère favorables, là-bas, dans le Paris occupé, à l'explosion qui se préparait cependant dans les ateliers. Et c'est peut-être tant mieux que Oswaldo soit resté dans son isolement doublement provincial, car on peut toujours craindre les effets stérilisants qu'aurait pu avoir sur un jeune artiste les contraintes d'un mouvement déjà fortement organisé. On sait que Breton ne plaisantait pas sur ce chapitre. Au lieu de devenir un peintre surréaliste, Oswaldo deviendra donc Vigas. Même si cette période de son travail restera, en quelque sorte, close sur elle-même, on y voit pointer quelques traits personnels qui annoncent une sensibilité restée libre à l'égard de l'attrait que manifestait alors la peinture surréaliste pour un certain bazar du mystère et ses surprises de carton pâte. Dès ses premières oeuvres, Oswaldo Vigas se montre soucieux de cohérence et de forme. *Composición (Composition)* (1943-1944), tout comme *Tetragramista (Tetragramiste)* (1943), dépassent le thème, ici l'oiseau cher à Max Ernst, en l'intégrant pleinement à l'espace. Il faut regarder ce tableau comme on fait d'une « composition » de El Lissitsky dans les années 1912. Vigas se livre à un travail sur la perspective, sur sa déconstruction plutôt, révélateur de la volonté du jeune peintre d'aller chercher les formes de l'étrange au-delà des recettes devenues caduques de la représentation en perspective. Comme chez De Chirico, l'étrangeté naît d'un usage délibérément paradoxal des règles de la représentation vraisemblable. Il y a, dans le travail de cette période, une rigueur qui ne laisse pas de surprendre si on songe à l'âge de l'artiste. Rigueur dans la composition, dans la poursuite des recherches de formes et de déformations, mais aussi dans la maîtrise des dégradés de couleur qui rappelle Braque et Picasso à l'époque du cubisme analytique, rejetant tout contraste de couleur pour mieux faire valoir le jeu combinatoire des formes dans des registres de camaïeux. Vigas, quand à lui, projette certaines formes sur le devant et laisse d'autres en arrière, créant une volumétrie que vient encore souligner l'usage de la touche, présente et même soulignée ici, effacée ailleurs dans

des aplats plus uniformes. C'est comme si Miro avait eu, à distance, une influence improbable sur le jeune artiste de Valencia ! *Composición (Composition)* (1943) : le titre même de l'œuvre annonce les préoccupations de l'artiste : la toile est traitée comme une surface totale enfermée dans son cadre et que doit révéler et animer l'agencement de ses formes. Il reste quelques éléments identifiables, des fragments d'anecdote, mais le tableau dit d'abord l'unité de la surface peinte. Le peintre joue savamment du double jeu des aplats et des simulacres de volume, des ombres et dégradés d'une part, de l'uniformité de la couleur plane de l'autre. Ce souci de la forme, Vigas ne l'abandonnera jamais, même si, bientôt, sa curiosité pour ce qui deviendra son *métier* de peintre l'attire vers des continents nouveaux. *Florero en la Ventana (Bouquet sur la fenêtre)* (1944) ou *Le Baiser* (1944) seront marqués encore par le souci essentiel de la forme, même si dès cette époque Vigas effectue un tournant vers la figuration. Voyez comment le traitement de ces quelques fleurs dans un vase, thème le plus traditionnel de la peinture, démontre la volonté de l'artiste et son refus de se laisser aller à la simple illustration d'un banal bouquet. Cézanne avait su élever ces objets simples du quotidien à la dimension d'une pierre de touche de l'art. Vigas se veut à la hauteur des exigences du Maître. Il retrouve les couleurs qu'il avait abandonnées dans un geste plus « analytique ». Le bleu, le jaune et le rouge remplissent des formes fermement dessinées, qui sortent d'un jeu de plans où se mêlent la fenêtre classique, ouvrant sur un paysage verdoyant et des pans de peinture qui rappellent les toiles en attente dans l'atelier. Ce tableau n'est-il d'ailleurs pas une sorte d'allégorie de la peinture, avec au premier plan cette forme ellipsoïdale où se devine une palette, pourvue de son trou oblong pour le pouce ? Rien ne permet de décider des choses, mais la préoccupation de l'artiste est sérieuse et conséquente, quand même le sujet est plaisant. Il n'est pas besoin de faire rébarbatif pour mener plus avant la réflexion sur l'art ! Regardez également *Le Baiser* : l'œil est d'abord sollicité par le thème émouvant de l'embrassement. Il s'avise cependant bientôt de la manière dont les figures qui occupent le centre du tableau sont comme transportées sur des sortes de tapis volants aux reflets chatoyantes. Vert, jaune, rouge, comme une constellation jetée dans le ciel des amants. Les couleurs illuminent les figures attendries tout enlacées de bleu. Et c'est toute une gamme qui joue le concert de l'amour, entre le couple central et un univers ponctué de petites formes difficiles à interpréter : des planètes peut-être, comme dans telle gouache de l'année précédente, ou alors des anneaux mélancoliques de Saturne? Peut-être encore s'agit-il de ce motif qui revient dans les tapis d'orient, monogramme des amants enlacés, comme une mise en abîme sur la totalité du monde de la force qui les unit et transforme à leur image l'univers tout entier ? Toute cela est possible, et relève de l'interprétation, mais ce qui est certain, c'est que Vigas donne à travers ces signes une cohérence à l'ensemble du tableau. Cette attention aux aspects constructifs de l'oeuvre ne relève pas d'un vain formalisme. Le tableau est toujours un système de tensions que chaque artiste figure à sa manière, et celle-ci parle à son tour du climat mental dans lequel chaque tableau est conçu. Dès cette époque, il faut bien constater que Vigas, même s'il n'est pas encore élève aux Beaux-Arts, se mesure sans fausse modestie aux grands maîtres de l'art. *Descanso en la selva (Repos dans la Forêt)* (1945) n'est-il pas une manière de dialogue avec le *Déjeuner sur l'herbe* de Manet? Sans doute ne s'agit-il pas de provoquer le bourgeois en peignant un nu entouré de personnages vêtus de redingotes. Ici les corps semblent libérés des marques de la vie citadine qui choqua tant chez Manet : nus ou vêtus, les corps respirent plutôt la liberté de quelque paradis champêtre, ils méditent calmement dans une nature amie, qui donne à cette scène désormais canonique un environnement détendu de nature tropicale. Il ne s'agit plus du sous-bois manétien, avec sa perspective qui s'enfonce dans les feuillages, mais d'une sorte de décor de forêt tropicale, où les feuilles sont aussi importantes que les troncs. On est frappé d'ailleurs de la parenté qui existe entre ce tableau et *La Jungle*,(1943) de Wifredo Lam, peint l'année précédente à Cuba. Vigas ne se liera d'amitié avec Lam que bien des années plus tard, mais la rencontre se fait ici sur des questions fondamentales d'esthétique du tableau. Les deux artistes valorisent, comme faisait Matisse, le plan de la toile, et la forêt chez eux semble plus un décor qu'un

véritable paysage. Entre 1947 et 1949 se produit unxe importante transformation dans le travail de Vigas. On sait bien que la confrontation avec les images que produit Picasso est, dans ces années d'après-guerre, incontournable pour tout artiste qui se lance dans l'arène. Pourtant Vigas va tracer un chemin parallèle, et on ne saurait parler chez lui simplement d'influence. Comme si l'artiste avait lui-même ressourcé ses sources picassiennes, leur avait apporté un nouveau bagage lui venant directement de la culture vénézuélienne.
La Muchacha de los Andes (La Jeune fille des Andes) (1947) participe de plusieurs registres picturaux hérités de diverses traditions qu'elle restitue dans le paysage local. On pourrait parler d'une acclimatation légère. Il en va tout autrement du mode de traitement de la figure que révèle *Cargadora de Frutas (Porteuse de Fruits)* (1949) . Le thème « localiste » demeure marqué dans la manière de figurer le panier de fruits, par exemple, lequel rappelle les vanneries des indiens de l'Orénoque. Le buste dévêtu peut également renvoyer aux cultures autochtones du corps. Mais ce qui frappe dans cette image s'impose en son centre : un triangle formant nez, et prolongé sur le front comme une paire de sourcils verticalement posés qui aiguisent le regard et lui donnent quelque chose de farouche. Ces lignes construisent un grand X qui deviendra le monogramme marquant tous les visages humains dans l'œuvre à venir de Vigas. Il y a dans cette forme comme une colère venue du fond des âges, la face courroucée d'une divinité ancestrale. Ce qui tranche dans cette œuvre, par rapport à tout ce que le peintre a réalisé jusqu'alors, c'est, avec ce signe, l'irruption du geste. Il y a de l'urgence dans la manière de poser la couleur sur la toile, de la violence aussi. On voit à cette occasion apparaître la technique de l'*enlèvement*. La couleur est posée, et avec un morceau de bois, le peintre l'enlève, arrache de la matière à la toile, la quadrille sans pour autant la lacérer.
Mujer en la ventana (Femme à la fenêtre) (1950) va pousser ces nouveautés techniques plus loin encore, avec l'apparition d'une tonalité monochrome qui peu à peu éloigne la peinture de Vigas des règles du vraisemblable. Le tableau n'est plus nécessairement la représentation d'un moment du monde : il devient un monde en soi, travaillé de signes et de formes, pétri dans la couleur. Mais dans le même temps où cette peinture se fait plus libre par rapport aux codes de la *figuration représentative*, les toiles nous montrent des images de plus en plus fortes. La jeune fille, dont la candeur faisait écho aux cimes enneigées des Andes dans *La Muchacha de los Andes (La Jeune fille des Andes)* (1947), cède brutalement le pas à des figures porteuses d'une sacralité puissante : *La Viuda (La Veuve)* (1950), *La bruja de la culebra (La Sorcière au Serpent)* (1951) et toute la suite des « brujas », sorcières divinatrices dont les savoirs relient les mondes souterrains au quotidien des hommes. Trois ans durant Vigas explore ce monde de déesses mères, reines de la nuit dont il dresse la figure imposante et terrible. *Bruja del ramito (Sorcière au Rameau)* (1951), avec sa symétrie frontale, établit le lien symbolique avec le souvenir des terres cuites vénézuéliennes de la période précolombienne que l'artiste n'a cessé de contempler et de collectionner. Ces visages aux angles mystérieux vont peupler les toiles de Vigas durant des décennies. Ils adoptent la forme du rectangle caractéristique des figurines votives de l'art traditionnel sur lesquelles se lit, depuis la nuit des temps, le rapport charnel à la terre, la présence en l'homme et dans son imaginaire de l'origine charnelle du monde. Et si un léger rameau égaye parfois un de ces visages terribles, c'est pour rappeler que le vivant est UN dans sa diversité, que la germination produit les humains et les fleurs plutôt qu'une manière d'évoquer le rameau paisible de la colombe, bien éloigné des contrées où cette peinture magnifique et tendue invite son spectateur. Le corps de la « sorcière », retravaillé lui aussi, adopte les formes géométriques dans l'abstraction desquelles se drape le sacré. Un tracé de losanges, gratté sur son front ou ornant son vêtement, répète cette matrice essentielle et originaire et fait de ces corps de femme de véritables icônes. Les dégradés et les ombres, qui dans *Las tres Gracias (Les trois Grâces)* (1949-1950) donnaient encore du relief à ces corps et leur accordaient une expressivité sexuée et joyeuse, ces réminiscences du modelé cher à la peinture classique ont maintenant disparu. Il n'y a nulle raison de s'étonner qu'après avoir regardé et compris ce qui anime les surréaliste et Picasso d'une part, Braque et Matisse de l'autre, Vigas ait disposé des ouvertures

intellectuelles et sensibles lui permettant de renouer la relation interrompue depuis tant de siècles entre la tradition indienne qui s'était développée dans les Andes et la plaine et la quête contemporaine de l'art. À partir de *Cargadora de Frutas (Porteuse de Fruits)* (1949), on voit ainsi une sorte de résille recouvrir le fond du tableau et la figure, reprise elle aussi de ces décors si caractéristiques des statuettes précolombiennes de la région andine du Venezuela. L'Institut d'Anthropologie et d'Histoire des Etats de Carabobo et Aragua, au Musée de Valencia où réside alors Vigas, expose nombre de ces statuettes d'argile, recouvertes d'un engobe blanc strié de lignes qui se coupent presque perpendiculairement constituant une espèce de résille sur le visage comme sur le corps. Des doigts à peine formés, et plutôt quatre que cinq, annoncent les modes de figuration que Vigas utilisera dans *Mujer en la Ventana (Femme à la Fenêtre)* ou dans *Bruja del Tapiz amarillo (Sorcière au Tapis jaune)* (1951) et dans un très grand nombre d'œuvres à venir. Ces stries couvrant toute la figure ne sont parfois pas peintes mais seulement incisées, comme justement dans ces *Figuras femeninas (Figures féminines)* du Musée de Valencia. Ces marques gravées gagnent alors l'autonomie d'un ornement, à la manière d'un bijou ou d'une pièce de vêtement décorant une coiffure. Ce sont elles qu'on retrouve tout autour du visage de la *Bruja de la culebra* (1951) ou de *la Bruja del ramito* (1951). Ces figures adoptent par ailleurs de plus en plus la forme rectangulaire du visage, si caractéristique de la tradition indienne de toute l'Amérique centrale, avec cependant une exagération très particulière dans la région valencienne immédiatement précolombienne, comme l'atteste la *Figura femenina* du Musée des sciences naturelles de Caracas, (entre 1000 et 1500 D.C). Durant ces années charnières, Oswaldo plonge dans le passé indien comme pour y trouver un ancrage qui fasse contrepoids aux influences européennes. Dans ce domaine, il semble avoir tout vu. Picasso, Matisse, l'abstraction figurative, la déformation expressive, la réduction de l'espace à la surface du tableau, le libre jeu des coloris, le montage libre des formes ; rien ne lui est étranger. Les historiens de l'art européen ont souvent la fâcheuse habitude de déconsidérer les œuvres produites dans le continent américain de la première partie du XX e siècle, nord et sud, au motif qu'elles seraient « influencées » par l'art des avant-gardes européennes et par conséquent tardivement venues. Ce n'est pas le lieu de discuter la notion complexe d'influence : nul peintre ne créa jamais sur sa toile un tableau remarquable, qui n'ait formé son œil en analysant ce que ses prédécesseurs avaient fait, eux-mêmes inscrits dans une histoire de l'œil qui les dépassait. Cézanne n'a-t-il pas copié Delacroix avant d'être à son tour source d'inspiration pour d'autres ? Un artiste se construit par ses choix et pour Vigas la source indienne joue à ce moment de son expérience artistique un rôle déterminant. Elle le libère des cadres traditionnels de la figuration qui redoute l'excès et s'en tient à une vision qu'elle appelle « réaliste », mais qui se limite souvent en vérité au seul *vrai-semblable* d'un réalisme bien tempéré. Pour Vigas, la forme sera expressive, la couleur sera expressive, ou le tableau ne sera pas. L'histoire des avant-gardes rejoint en ce point la perspective dans laquelle les cultures indiennes autochtones ont elles-mêmes inscrit leurs arts. En reconnaissant cette convergence de sensibilités, Vigas crée sa propre place dans cette histoire conflictuelle des cultures au XX e siècle, et réconcilie par sa pratique des mondes qui ne se croisent alors que dans les pages de quelques rares revues comme « Le Minotaure ». On observera encore avec soin l'évolution qui se fait tout au long de la série des *Brujas* qui occupe Oswaldo durant plus de deux ans. Les points extrêmes de la série, qui lui servent en quelque sorte de cadre, sont constitués par deux œuvres très importantes qui relient respectivement la série au passé et à l'avenir : *Las tres Gracias* (1949-1950) et *Tres Brujas nacientes* (Trois Sorcières naissantes) (1952). En 1949, Vigas cherchait encore dans l'histoire artistique européenne des motifs et des formes. Je vois dans ces figures de la grâce féminine un hommage respectueux à la culture classique et un clin d'œil à certains expressionnistes allemands comme Otto Müller. On dirait la même chose de *El Caucho (Le Caoutchouc)* (1950) . Trois ans plus tard, un style nouveau a pris forme, dans lequel l'interprétation de la céramique indienne passe du statut de symbole à celui des forme. Entre ces deux moments a lieu une profonde transformation dont on sent bien qu'elle fut l'heure du véritable

accouchement d'Oswaldo Vigas comme peintre. Il gagne successivement le Prix National d'Arts Plastiques, le prix John Boulton et le Prix Arturo Michelena. Le Musée des Beaux-Arts de Caracas lui offre sa première rétrospective. L'artiste a alors vingt-six ans. C'est bien jeune pour une rétrospective, dira-t-on. Cependant, l'idée d'un regard en arrière sur le travail accompli est totalement justifiée en ce moment charnière où Vigas donne vraiment l'impression d'être entré dans la maturité de son œuvre. Comme s'il avait le pressentiment qu'une époque se clôt et qu'il faut de nouvelles impulsions pour s'engager sur le chemin qui l'attend : il part pour Paris. Contrairement à nombre de ses compatriotes qui débarquent dans ce Paris qui est encore la capitale mondiale de l'art, Vigas ne suivra pas la route de la pure abstraction. Ses choix esthétiques seront largement éclectiques. Il entre à l'École des Beaux-Arts et se lie d'amitié avec de nombreux peintres de l'École de Paris. Parmi les relations amicales qui se nouent alors, on distingue diverses orientations : Herbin et Dewasne qui, avec Vasarely, approfondissent les orientations de l'abstraction géométrique ; Magnelli et Manessier, moins doctrinaires et pour ce dernier fortement tenté par abstraction expressive ; Corneille et Doucet, qui suivent la voie d'un expressionnisme proche de COBRA, Schneider et Geer Van Velde plus résolument abstraits. Et puis il y a les latino-américains de Paris, le chilien Matta Echaurren et le cubain Wifredo Lam, que Breton avait enrôlés dans le courant surréaliste mais qui, bien sûr, ne s'y arrêtaient pas. Enfin il y avait les nombreux Vénézuéliens de Paris, parmi lesquels d'abord Jesus Soto et Carlos Cruz Diez dont, malgré les relations d'amitié, Vigas ne partagera jamais les expériences opticiennes. Quand on aura ajouté les noms de Ernst, Arp, Lobo et Laurens, on aura compris que Vigas plonge immédiatement dans le cœur tumultueux de la création artistique du temps. Les historiens et les critiques d'art sont toujours confrontés à la nécessité d'interpréter les formes que proposent au regard les œuvres picturales. Exercice dangereux, au point que souvent les artistes restent dubitatifs devant les interprétations dont ils font l'objet ! Ainsi de ces chaînes de triangles formant comme une scie que l'on voit prendre une belle autonomie dans *Gran Bruja, (Grande Sorcière)* où la figure est habillée d'une manière d'écharpe lancéolée, ou encore dans *Tres Brujas naciente*, où le motif hérissé qui occupe le fond revient sur les corps féminins, comme encore dans *La Red, (Le Piège)* ou *El Alacran, (Le Scorpion)*, avec leurs gigantesques mâchoires avides, quatre tableaux de 1952. Faut-il les relier au *motif géométrique* du triangle invoqué par les tenants de la fraction radicale de Abstraction-Création, un groupe formé à Paris en 1931 autour des revues *Cercle et Carré* et *Art Concret* ? Faut-il y voir un symbole, à la manière des interprétations psychanalytiques, et parler de vagin denté et d'angoisse de castration ? Et que signifierait un tel motif, si on notait plutôt la continuité qu'il atteste avec les incisions des divinités préhispaniques? Le discours critique de la scène parisienne des années 50 est plein de ces contradictions. Mieux vaudrait donc peut-être, sachant que Vigas a navigué sans exclusive dans ce milieu, comprendre son travail comme la superposition de significations multiples, et définir l'activité de l'artiste lui-même comme l'organisation de circulations inédites entre celles-ci. Le petit atelier sous les toits du 33 de la rue Dauphine, juste au-dessus de *La Rose rouge*, au cœur de Saint-Germain des Prés, est une sorte d'alambic dans lequel Vigas transmue toutes les impressions fortes qui bousculent son être. La patrie n'est pas plus loin de son cœur que les débats esthétiques parisiens du moment. Tous ensemble, ils constituent, pour un temps, la matière du monde. Deux images peuvent nous aider à suivre une telle voie. D'un côté *Figura (Figure)* (1952), où la complexité changeante du monde se réduit à quelques formes épurées, presque des émaux comme chez Magnelli, et de l'autre *America la madre I (La Mère Amérique I)* (1953) où nous retrouvons le thème iconographique de la « mère à l'enfant », tel qu'il apparaissait déjà dans *Niña Bruja, (Jeune Sorcière)* (1952) à laquelle est ajouté un motif tiré des *Tres Brujas naciente* . Avec cet ensemble de thèmes et de figures, Vigas construit une scène d'intérieur, à la manière des *Menines* revues par Picasso, dans une lumière grise totalement étrangère au coloris qu'il utilisait antérieurement. On objectera sans doute qu'il s'agit là d'une « étude » plutôt que d'une œuvre achevée, mais enfin elle est signée, et son manque de couleur parle fort, dans le langage de l'art, de la nécessité de trou-

ver un dénominateur commun à des fragments relevant d'univers distincts. On retrouve d'ailleurs le sens de ce rejet de la couleur dans une série d'œuvres qui vont marquer les années suivantes. C'est l'époque où Vigas prépare les cartons pour les grandes mosaïques que Carlos Villanueva lui a commandées pour l'Université Centrale de Caracas. Il y fait jouer pleinement la puissance des grands aplats de couleurs primaires. Mais dans le même temps, il se lance dans une suite d'œuvres en camaïeux de teintes étouffées. Il y aura ainsi *Edificación, (Construction)* (1954), marqué par une série de verticales organisant de chaudes tonalités ocres, puis *Objeto vegetal americano (Objet végétal américain)* (1954), qui se construit sur une gamme de gris contrastant avec le vert printanier du végétal, et finalement *Objeto cuadrado, (Objet carré)* (1956), où l'artiste semble avoir préféré, afin de mieux se livrer à une rigoureuse analyse de la forme, s'en remettre aux effets de noir et blanc empruntées à la gravure. Cet appel à l'univers de la gravure ne doit rien au hasard. Vigas travaille à l'époque dans l'atelier de lithographie et de gravure de Marcel Jaudon à l'École des Beaux-arts. Ces techniques requièrent la plus grande maîtrise de la main, même si, comme par exemple chez Alechinsky, elle sait donner tout son espace à une extrême liberté d'impulsion et de forme. Vigas s'est formé à cette rigueur, et c'est elle qu'on retrouve tout au long de son œuvre, dans ses gravures comme dans sa peinture. Pour l'heure, celle-ci s'essaye avec un bonheur communicatif aux insolences de l'abstraction gestuelle. Ami de Corneille et des foucades de COBRA, Vigas s'en donne à cœur joie dans *Materias teluricas, (Matières telluriques)* (1961) et surtout dans *Megatu, (Megatu)* (1962) où l'œil perd délicieusement les cadres de l'ordre perspectif. La couleur se fait pâte en ses contorsions animales. Des giclures, des arabesques, un fourmillement intense, donnent l'impression que l'artiste a dansé sur la toile. On entend beaucoup mieux que dans les *Boogie-Woogie* de Mondrian le rythme syncopé et la plainte des sons. Cette gestualité, que Vigas n'abandonnera plus, démontre qu'elle n'est nullement une recherche d'effets dans lesquels le hasard aurait sa part. Au contraire elle affirme l'exigence absolue de faire du geste de peindre l'origine même du monde. *Personagreste, (Personagreste)* (1963) illustre bien ce moment tournant où le geste caresse des matières, à la manière des potiers précolombiens dont les idoles semblent naître immédiatement de la terre, comme évoquées par une puissance tellurique. Vigas convie dans ces travaux des surgissements parallèles à ceux des *Matériologies* de Dubuffet, la magie du *Sacre du Printemps* de Stravinsky traverse ses peintures, qui déjà semblent avoir renoué avec l'esprit de la terre des Andes vénézuéliennes. Oswaldo se laisse envahir par les songes du retour au pays natal. Il fait encore une exposition personnelle à la Galerie Neufville, puis participe à « Donner à voir 2 » organisée par Raoul-Jean Moulin à la Galerie Creuze et, en 1964, il rentre au Venezuela. Pour essentiel qu'il aura été, le passage parisien s'achève. Il laisse au cœur de l'oeuvre une transformation profonde. Malgré des charges et des nécessités futures auxquelles il lui faudra bien parfois accorder de son temps, Vigas est « entré en peinture », accompagné désormais de sa femme française Janine, qui sera pour lui un soutien indéfectible.

***

Señora de las Molicie (Dame Molesse) (1967) nous plonge d'emblée dans l'effervescence qui va caractériser la seconde partie de l'œuvre. Comme tout retour après de longues années passées à l'étranger, celui de Vigas dans son pays fut difficile. Jalousies, incompréhensions : l'urgence est désormais de se battre et convaincre. Totalement en possession de son langage pictural, chaque tableau sera, en plus d'un challenge et d'une joie intérieure, un combat. *Señora de las Molicie* est typique de ce climat : Vigas retrouve les figures héritées de sa terre, au visage quadrangulaire. Mais il leur transmet cette fois une vitalité, un mouvement qui rappelle celui qu'il avait lui-même dansé devant la toile à Paris. Sans doute la technique qu'il met en oeuvre a-t-elle de quoi déconcerter critiques et amateurs, trop souvent attachés à l'idée du travail soigné. Les traits de pinceau semblent jetés sur la toile, avec une négligence que d'aucuns seraient prêts à condamner. Et puis on aime bien retrouver ce qu'on connaît

déjà. Or, les mystérieuses figures hiératiques des années 1949-1952 ont fait place à un théâtre de marionnettes tout nouveau. Et pourtant, quelle savante alchimie de traits et de couleurs se combinent dans cette figure alanguie et dansante de *Dame Molesse!* Certes, on peut comprendre le désarroi de ceux qui en référaient à leurs souvenirs, pourtant *Solariega* (1967) offre maints points de repères pour ceux dont la mémoire est vive : les motifs en croisillon, la grande série dentée, et surtout ce motif essentiel de la femme que n'abandonnera jamais le peintre. Il faudra à Vigas un bel entêtement pour faire accepter sa nouvelle « manière » tout expressive, dans un milieu encore peu accoutumé aux violences d'un W. De Kooning ni aux turbulences de COBRA, dont il avait été le spectateur et dont il prolongeait, aux côtés de son ami Corneille, les inquiétantes effervescences. Mais pour un artiste pourvu de tant de talents, le carcan d'une « manière » ne saurait longtemps s'imposer. Vigas se décale par rapport à lui-même, retrouve le plaisir des aplats, puis revient à la touche autonome et sauvage ; il teste le terrain du camaïeu poli et replonge dans la violence gestuelle. À vrai dire, il ne se soucie guère d'afficher un style : c'est une palette de langages qu'il exploite. Monet avec ses *Meules*, Cézanne avec la *Sainte Victoire*, Brancusi avec son *Oiseau dans l'espace* n'ont pas agi différemment. Tous ont observé et fixé dans leur art le comportement de l'objet sous la lumière changeante du jour. Les techniques picturales sont pour Vigas, ce que la lumière du soleil était pour ses prestigieux prédécesseurs. Elles sont, autant que ses figures, l'objet même de sa peinture. Ainsi donc, s'il y a une image de femme à l'origine de toute sa peinture, Vigas montre cette figure récurrente au prisme changeant des techniques et sous tous les orages de la vie. Mère féconde et primitive, jeune-fille lumineuse et sage, ou encore « sorcière » rieuse ou dévergondée, toutes ces métamorphoses ont été saisies sous la lumière incisive du stylet ou du pinceau comme dans une vaste théorie de figures originelles et ferventes. *Concitadoras (conciliatrices)*, (1972), *Agoriferas, (Augurales)*, (1976), *Feminas lunaris (Femmes lunaires)*, (1984), *Sirena reclinada (Sirène penchée)*, (1994), *Hijas de Morgana, (Filles de Morgane)*, (1997), les années passent et l'éternel féminin demeure dans l'infinité de ses visages et l'ambiguïté des mots-valises qui légendent les tableaux. Mais c'est toujours à l'organisation de l'espace, à la manière de cerner les formes, à la disposition tendre ou brutale des couleurs que Vigas accorde le rôle déterminant de la glose. Ses titres accompagnent l'image, et si la figure vient à manquer, si le vide s'est emparé de la substance, ce sera sous l'appellation *Pictografia*, (1994), qu'il nous les donnera à connaître. De ce point de vue *Sirena reclinada* ouvre encore plus largement l'éventail des registres picturaux. La couleur a presque totalement disparu. La figure est taillée dans un ocre éteint, cernée d'un trait noir appuyé. Quelques surfaces blanches organisent l'équilibre savant des masses. Mais le dessin ne se plie qu'à moitié à la logique de la forme, il garde sa liberté comme si, en Vigas, le dessinateur et le peintre voyaient, dans leur for intérieur, des formes distinctes combattant sur la toile. La lutte pour la forme fait partie de ce théâtre d'ombres d'où naît toute réalité de la peinture, puisqu'en art, aucune réalité ne préexiste au geste qui la porte à l'existence. Rodin avait vécu ce combat intérieur, dont atteste si bien ses aquarelles où il pose une flaque de couleur pour ensuite dessiner dedans. Comme Matisse dessinait avec ses ciseaux dans les papiers de couleur de *Rêve d'Océanie*. Désormais le trait qui découpe acquiert une importance fondatrice dans le tableau, et le travail de Vigas prend une allure graphique. *De las Tentaciones II, (Sur les Tentations)*, (1994), illustre bien la nouvelle manière de découper les surfaces avec un puissant cerne noir. Ce qui reste de peinture devient minimal et *La cuestion (La Question)* (1994) réduit la pâte pigmentée, jadis si importante, si charnelle, à n'être qu'un jus transparent, un lavis dirait-on s'il ne s'agissait d'huile. Mais on voit bien que cette simplification, qui est une retenue volontaire à l'égard des moyens les plus efficaces de la peinture, a sa contrepartie dans le travail auquel Vigas se livre désormais. La construction générale de la toile devient un enjeu majeur. On s'en rend compte dès *Sirena reclinada*. S'il reste quelques traces rouges de coloris, c'est davantage pour appuyer l'équilibre des surfaces blanches et crème et assurer un parfait balancement des masses, tout en facilitant la lecture de la figure : bouche, yeux, seins, sexe, doigts, sont sommairement *indiqués* mais non pas *repré-*

sentés. Cet enjeu de la construction passe désormais aussi, et c'est nouveau dans le travail de Vigas, par la présence sur la toile de deux personnages, une paire comme en conversation qui occupe la scène. De ce simple fait, la construction jusqu'alors organisée autour de la position centrale de la figure, sauf exceptions rares comme *Las tres Gracias* et *Tres brujas naciente*, repose sur deux figures, situées face à face en un fort contrepoint. Les exemples abondent, de *La cuestion*, (1994), *Las hijas de Morgana*, (1996) ou *Goyescas* (Goyesques), (1998), jusqu'aux toiles plus récentes comme *Encuentro femenino, (Rencontre féminine)*, (2002), ou *Femina y Ente (Femme et Être)*, (2003). Cette dramaturgie des corps remplit l'espace de façon presque entièrement nouvelle. Aussi longtemps en effet que le tableau était organisé autour de la solitude d'une figure centrale, comme c'était le cas chez Vigas mais aussi dans toute la tradition picturale occidentale, le peintre aménageait tout autour de sa figure un environnement savamment conçu pour la mettre en valeur. Il pouvait s'agir d'un espace structuré, chambre ou paysage, parfois agrémenté d'objets quotidiens, un bouquet de fleurs ou des livres, ou encore de symboles du pouvoir ou de la culture, plus rarement d'un lit pour signifier l'intimité. L'espace du tableau « habillait » le personnage central, explicitait son importance comme aussi sa solitude. Tout au contraire, la présence de deux acteurs sur la toile concentre les questions d'équilibre et de forme sur l'action qui les réunit. Tout se passe comme dans la tragédie : l'action produit la forme. *El Reproche (Le Reproche)* (1997) montre comment ce rapport entre les personnages construit l'ordre du tableau et comment l'ascendant d'un personnage sur l'autre crée un vide sur la toile, qu'un bras démesuré, étendu en guise de protection, vient opportunément combler. L'œuvre qui est intitulée assez mystérieusement *Dos Entes (Deux Êtres)* (1999) ne fonctionne pas différemment. La grande diagonale qui traverse le tableau de droite à gauche est à la fois un bras et une épée, si on s'en tient aux objets montrés, mais c'est aussi une agression, et plus encore la cause de la désagrégation du visage de l'un des deux protagonistes. Il n'y a plus ni couleurs ni volumes représentés sur la toile, seulement des *forces* exprimant une action décisive. La violence du coup porté est symboliquement redoublée par la position du personnage de droite, prenant fermement appui sur la limite du tableau, tandis que l'autre reste fragilisé par le vide qui l'entoure. Jamais peut-être Vigas n'a si subtilement réussi l'intégration de l'anecdote à la forme, et d'autant mieux que ses figures adhèrent totalement à l'action dramatique qui les met en scène. Désormais et jusqu'aujourd'hui, le « théâtre » de Vigas va pouvoir multiplier ses acteurs et ses drames, prendre l'ampleur d'une « comédie humaine » dans une allégresse nouvelle faite de vitalité et d'ironie.



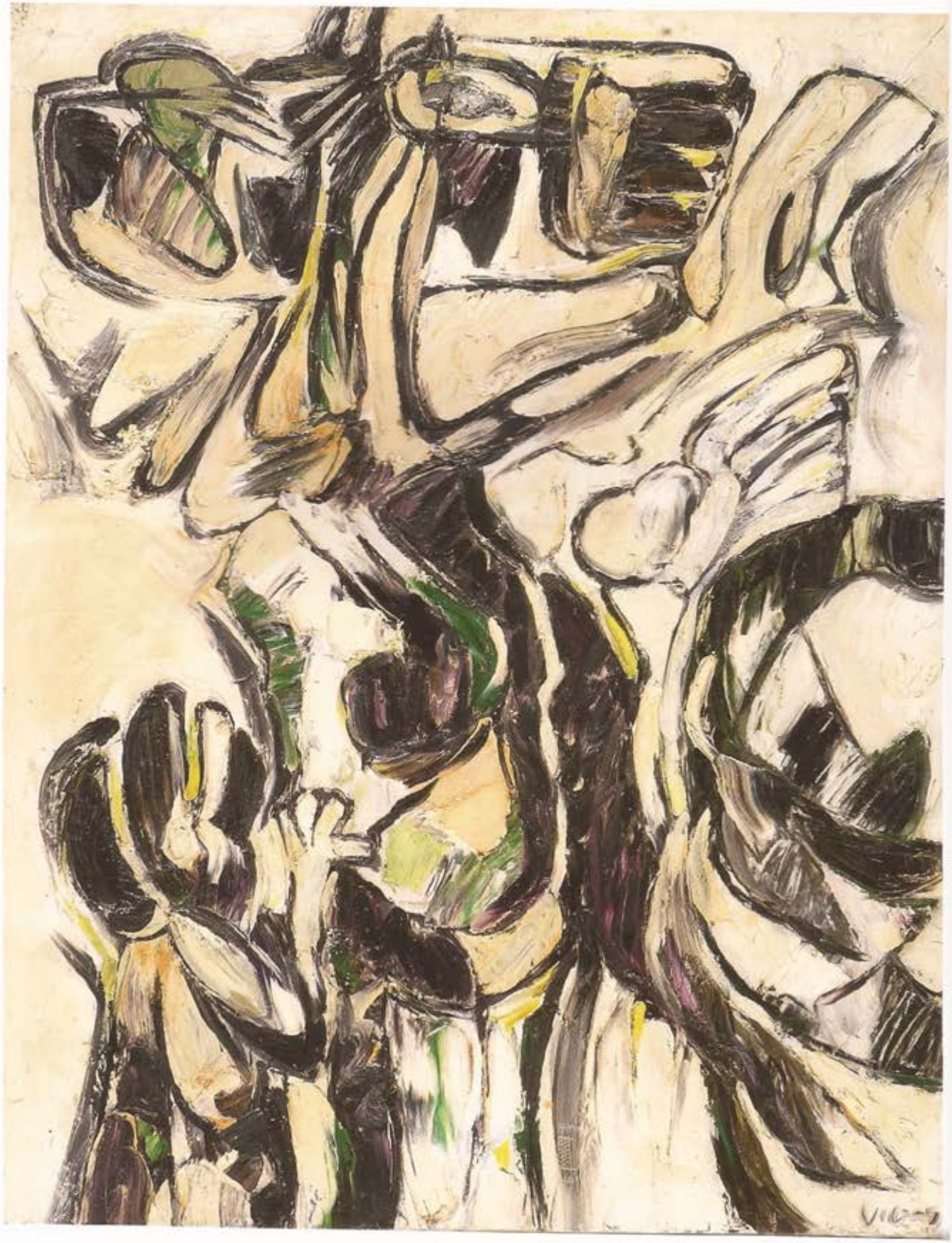
Coqueta - *Coquette - gouache sur papier - 66 x 48 cm - 1965*



Dad de comer a las bestias II - *Donne à manger aux bêtes II - gouache sur papier - 48 x 66 cm - 1965*



Dad de comer a las bestias III - *Donne à manger aux bêtes III - gouache sur papier - 48 x 66 cm - 1965*



Sin título (série M. Lonza) - *huile sur toile - 103 x 80 cm - 1966*



Jugadoras - *Les joueuses - huile sur toile - 100 x 80 cm - 1966*



Transfigurante IV - huile sur papier m. - 100 x 70 cm - 1972



Hierática IV * - *Hiérathique* - huile sur toile - 180 x 150 cm - 1971*



Transfigurante I - *huile sur papier - 100 x 80 cm - 1972*



Transfigurante II - *huile sur papier - 100 x 70 cm - 1972*

Concitadoras - Conciliatrices - huile sur toile - 180 x 150 cm - 1972



Agoriferas tropicales -*Auguraux tropicaux - huile sur toile - 200 x 130 cm - 1976*





De la serie Quiberon - *gouache sur carton - 75 x 55 cm - 1982*



Gran Fripón - *Grand fripon - huile sur toile - 162 x 130 cm - 1973*





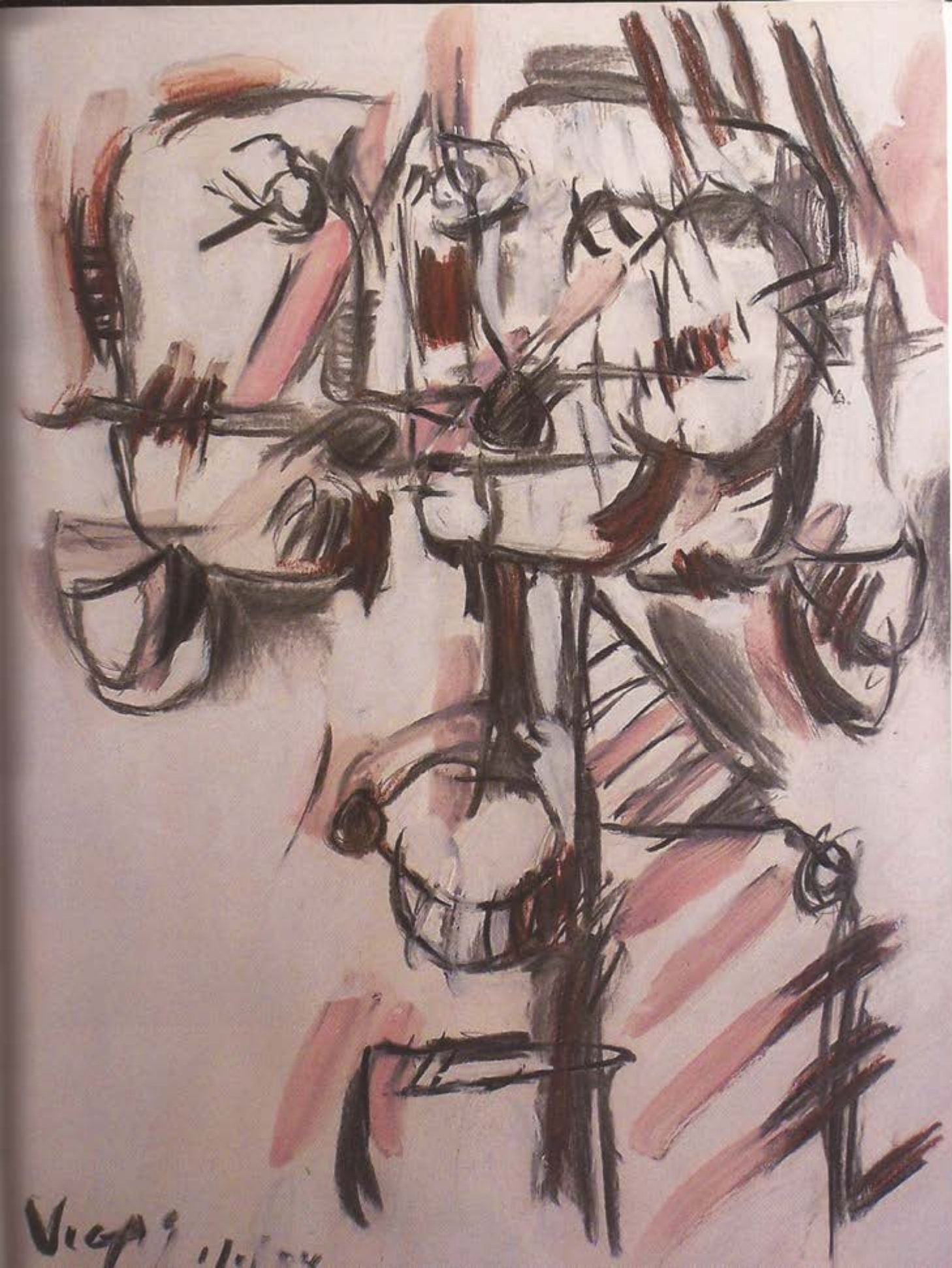
Quiberonesa II
Quiberonaise
gouache sur carton
75 x 55 cm - 1982

Personaje azul - *Personnage bleu - gouache vernie sur carton - 65 x 48,7 cm - 1975*



Personaje con parájo - *Personnage avec oiseu gouache sur carton - 65 x 49 cm - 1984*

Margariteña
gouache sur carton
65 x 49 cm - 1984





Bacantes - *Bacchantes - huile sur toile - 150 x 366 cm - 1990*





Duende azul - *Elfe bleu - huile sur toile - 185 x 130 cm - 1985*



Seres del Alba - *Êtres de l'aube*
huile sur toile - 170 x 170 cm - 1993



Café de la Paix - *huile sur toile - 170 x 240 cm - 1995*



Malabaristas - *Jongleur - huile sur toile - 230 x 200 cm - 1995*

Las hijas de Morgana - *Les filles de Morgane - huile sur toile - 130 x 100 cm - 1997*


HIGHTS 97



Equinoncio - *Équin - huile sur toile - 180 x 120 cm - 1998*



Juglares de mi pueblo III
Bateleurs de mon village
huile sur toile
160 x 80 cm - 1999

Cabeza II - *Tête II - huile sur toile - 110 x 80 cm - 1999*


VIGAS 99



De la série Pont l'Evêque I - *huile sur toile - 120 x 120 cm - 2002*



De paseo con su mascota - *En promenade avec chien - huile sur toile - 155 x 160 cm - 2007*



Juegos de amor II - *Jeux d'amour II - huile sur toile - 152 x 242 cm - 2003*


VIGAS
03



Mantuana II - *huile sur toile - 145 x 63 cm - 2007*



La celeste - *La céleste*
huile sur toile
145 x 62 cm - 2007



Pretenciosa - *Prétentieuse - huile sur toile - 100 x 80 cm - 2008*



Mirona - *Voyeuse*
huile sur toile
70 x 70 cm - 2009



Bufona V - *Bouffonne*
huile sur toile
70 x 70 cm - 2009



Zarabanda en blanco y negro - *Sarabande en blanc et noir - huile sur toile - 83 x 202 cm - 2008*





Ave y personaje IV - *Oiseau et personnage IV*
huile sur toile - 65,5 x 55,5 cm - 2008

Con su sombra - *Avec son ombre*
huile sur toile - 150 x 114 cm - 2009





De la série Festejantes XII - *De la série des festoyeurs XII - huile sur toile - 100 x 80 cm - 2010*

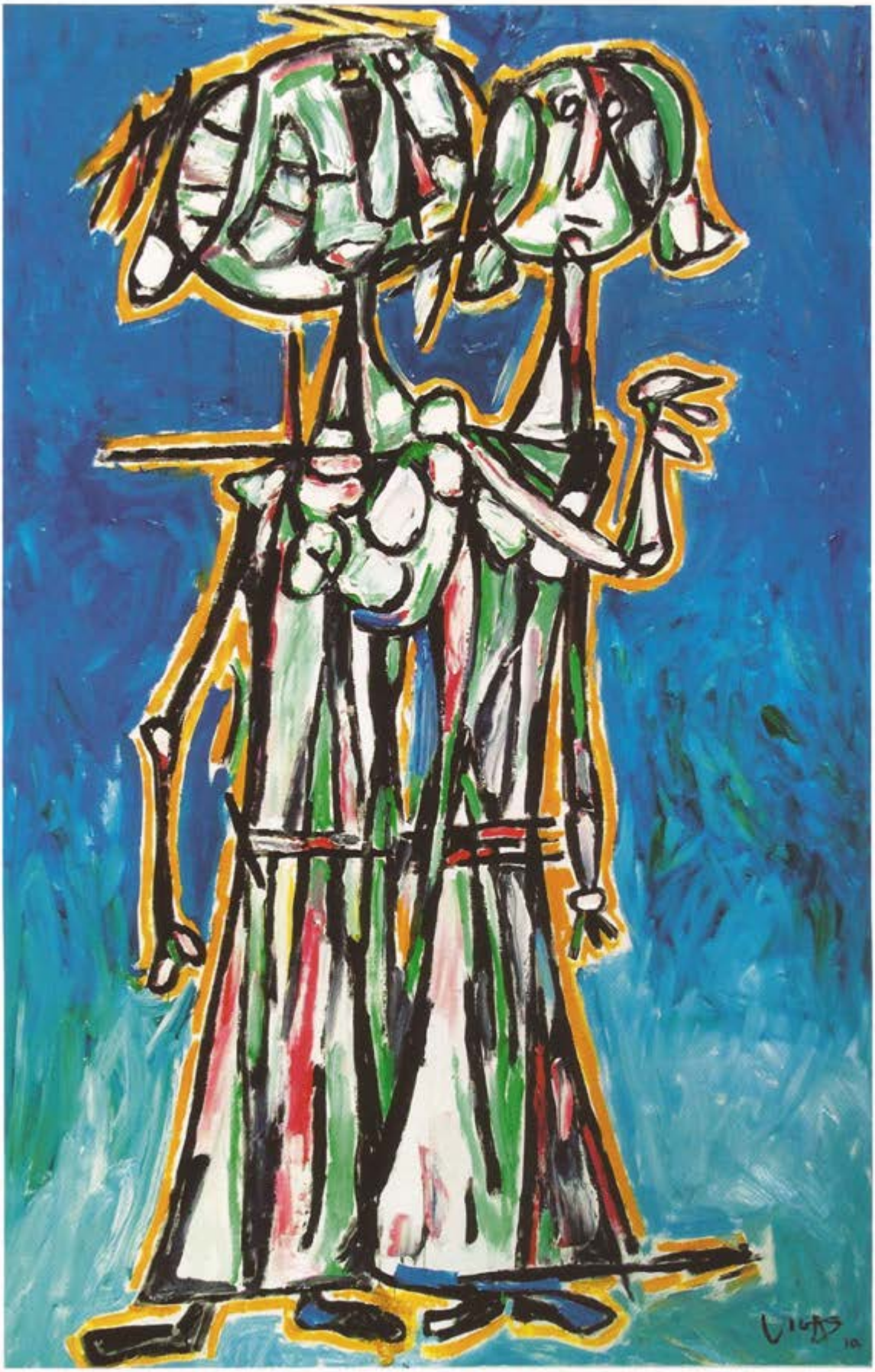


De la série Festejantes X - *De la série des festoyeurs X - huile sur toile - 100 x 80 cm - 2010*



Paseo con musaraña - *Promenade avec la musaraigne*
huile sur toile - 113,5 x 150 cm - 2010

Pareja de curanderas
Couple de guérisseuses
huile sur toile
200 x 130 cm - 2010



Biographie en images

1 - Paris 1955, de g. à dr. Carlos Lesca, Oswaldo Vigas et Mario Abreu.
2 - Washington DC 1957, Exposition à l'OEA en présence du Dr Mora, Président.
3 - Exposition OEA Washington DC 1957 avec le critique d'art José Gomez Sicre.
4 - Paris 1962, café Old Navy, Paran Erminy, Vigas, Mirella, Moreno Galvan et Jean Clarence Lambert.
5 - Paris 1980 avec W. Lam dans son atelier.
6 - Paris 1962, Atelier de Manessier, Oswaldo Vigas, M^me^ Prévot, fille de Manessier, Alfred Manessier, M^me^ Manessier, le fils de Manessier et Sonia Delgado.
7 - Madrid 1956, Exposition dans la "salle noire" du Musée d'Art Contemporain en compagnie d'amis.
8 - Monaco 1992, O. Vigas lors de la remise des prix.
S.A. la Princesse Caroline de Monaco, Giorgy Kurtag, et Hector Bianciotti
9 - Paris 1993 Exposition à la Monnaie, de g à dr. O. Vigas, Dan Haulica, Damian Bayon, Philippe Roussillon, Lionnelle Courbet Viron.
10 - Paris 1993, Maison d'Amérique Latine, présentation du livre "Oswaldo Vigas" de Gaston Diehl. De g à dr. Anne Husson, Gaston Diehl, José Antonio Abreu, Oswaldo Vigas et Janine Vigas.
11 - Paris 1993 metro / affiche Monnaie de Paris
12 - Paris 1993, remise de la Médaille Vermeil de la Ville de Paris, de g. à dr. Oswaldo Vigas, Lorenzo Vigas, Antonio Rodriguez, Patrick Segal
13 - Janine Vigas, Oswaldo Vigas et Lorenzo Vigas Caracas 2009, vernissage de l'exposition *Femmes, femmes, femmes* à l'Alliance Française.
14 - Janine Vigas au centre entourée d'une partie du personnel de la maison et de l'atelier Vigas, Caracas Juin 2008
15 - Vernissage à Caracas de l'exposition années Paris Juin 2008, Oswaldo Vigas avec son assistant Ivan Marugo.
16 - Angers 2005, vernissage de l'exposition, Monique Ramognino, Françoise de Loisy, Janine Vigas, Jean-Claude Antonini, Oswaldo Vigas, Pierre Daquin, Patrick le Nouène et José Augusto.
17 - Monte-Carlo 1995, en compagnie de Fernando Botero.
18 - Avec Antonio Ascaso et Mary Ann Manning, Vernissage de l'exposition *Vigas en Paris* à la Galerie Ascaso à Caracas en Juin 2008




















HÔTEL DE LA MONNAIE

















Extrait du recueil *Regreso de la noche*

La Vida
no tiene explicaciones
ni nada parecido
en ningun sentido
por mas que le busquemos

Ella tan solo sigue ahi
y eso es lo necesario y suficiente
para ella,
para nosotros
para todos los que estamos,
venimos o seguimos

La vida
no tiene explicaciones
me dijo un rabino
y lo repitio cantando
un mulak de Afganistan

Ningun sentido
ninguna explicacion
ni justificacion
tan solo es lo que es
una fugaz ilusion
eso es la vida

Vamos a ver
dijimos
vamos a ver
decimos
y seguimos esperando

Cuantas veces tendremos
necesidad de esperar
lo que no presentimos
si de tanto esperar
ya nos perdimos
vamos a ver tal vez en el futuro
si algo de lo esperado
llegara

Hasta hoy nada ha llegado
sera nuestro destino ?
o es que tal vez no hemos estado
en el mejor lugar para recibirlo

Seguiremos esperando
para ver si en realidad venimos
o esto sera un puro esperar
sin ningun sentido

Es lo que creo
y nos jodimos
esa es la vida.

Extrait du recueil *Mis dioses tutelares*

Mi madre tiene cien años mañana
los cumplira con los vecinos
pequeños animales
las flores del jardin
los nidos de los pajaros.

Mi madre tiene cien años de optimismo
desinteresada
gran sonrisa en corazon de alegres ramas.

Y las abejas del panal
en lo mas alto de los arboles.

Cien años para nadie son un regalo.
La ponzona no escoge po azar
la fiesta de cumpleanos.

A los cien años ella mira a travez de las cosas
mas alla
a traves de una rosa, un jazmin
caramelos de miel
perfume de limonero en los horarios.

La neblina del altardecer le sube por las manos
ya nadie tiene un rostro conocido
ni un nombre en el pasado
porque todos los recuerdos
se convirtieron en sueno
entre cenizas y llamas.

Mi madre tiene cien años
pero ella no lo sabe
se aleja toma el aire se levanta encorvada
buscando seguramente una raiz
perdida en el encaje de las aguas.

Los hijos sus parientes lejanos
que ya somos tan viejos a su lado
como si tan solo de ninos se tratara
salimos de una escuela de hace tiempo
cargados de regalos
y aqui nos presentamos

en la ceguera de la noche
al mediodia
cogidos de las manos.

Mi madre es una hoguera que se apaga
tan cerca y tan lejana
las cenizas al viento de la tarde.

Biographie

Expositions collectives importantes

1953, 1954, 1955, 1956, 1957, 1961, 1963, 1978, 1980
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Paris, Francia. Salon de Mai.

1953 Bienal de Sao Paulo, Brasil

1954 Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.
Obras para la Ciudad Universitaria de Caracas.
XXVII Bienal de Venecia, Italia
Pan American Union, Washington D.C., EUA.

1955 Bienal de Sao Paulo, Brasil
Carnegie International. Pittsburgh, EUA.

1956 Musée de Picardie, Amiens, Francia. Permanence de l'Art
Musée d'Art et d'Histoire. Ginebra, Suiza.
Picasso y el Arte Contemporáneo Hispanoamericano
Museum of Fine Arts, Houston, Texas, EUA. Gulf Caribbean Art Exhibition
Galerie Craven, París. Homenaje a Paul Klee
Palacio de Bellas Artes, México. Bienal Internacional de pintura y grabado

1958 Carnegie Internacional. Pittsburg, EUA.

1959 Palacio de la Inquisición, Cartagena, Colombia. Arte Latinoamericano Contemporâneo
Pan American Union, Washington D.C., EUA.
University of Nebraska Art Gallery, EUA. Paintings and drawings from Latin America
Dallas Museum of Fine Arts, EUA. South American Art today

1960 Galería La Roue, París
Pan American Union, Washington D.C., EUA.

1961 Galería Neufville, París, Francia

1962 XXXI Bienal de Venecia, Italia
Instituto Cultural Venezolano-Israelí, New York, EUA. Venezuelan Painter
Salon Réalités Nouvelles, París, Francia
Museo de Rabat, Marruecos. Pintores venezolanos de la Escuela de París
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Francia. L'Art latino-Américain à Paris
Galería La Roue, París, Francia
Galería Neufville, París, Francia

1963 Musée Maison de la Culture, Le Havre, Francia. Venezuela, del paisaje a la expresión plástica
Galería Creuze, París. Donner à voir nº 2
Galería-Librería Inglesa, París, Francia. Bradley, Byun, Vigas
Galería Le Gendre, París, Francia. La boîte et son contenu
Galería Neufville, París, Francia
Adams Morgan Gallery, Washington, D.C., EUA.

1964 Casa de las Américas. La Habana, Cuba.
La pintura Latinoamericana. Artistas de la Escuela de París
Museo de Argel, Argelia. Homenaje a la Revolución Argelina.
Artistas de la Escuela de París

1965 Venezolanische Malerei von Heute, Alemania.
Exposición Itinerante de artistas venezolanos

1970 Exposiciones del grupo PRESENCIA 70. Caracas

1971 Galería Antañona, Caracas. Tapices. Con Ana Teresa Dagnino y Humberto Jaimes Sánchez

1972 Museo Nacional de Wroclaw, Polonia. La Colección de Ewa Gartztecka.

1973 World Print Competition, San Francisco, EUA.

1974 Galería Aele, Madrid, Ocho artistas venezolanos

1975 Casa de las Américas, La Habana, Cuba. Panorama de la pintura venezolana

1976 Xerox Corporation Center, Rochester, New York, EUA.
Latin Excellence, Contemporary Hispanic Art

1979 Museo de Bellas Artes, Caracas. El arte figurativo en América Latina

1980 Galería de Arte Nacional, Caracas. El arte constructivo venezolano
Instituto Pedro Domecq, México. Segunda Bienal Iberoamericana de Arte
Chicago International Art Exhibition, Navy Pier-Chicago, EUA.
Galería de Arte Nacional, Caracas. Indagación de la Imagen

1981 Palazzo Robellini, Cità di Erba, Italia. Omaggio a Picasso
Galería de Arte Nacional, Caracas. Pro-Posición 20

1987 Galería de Arte de los Países No Alineados, Titograd. Yugoslavia

1989 Museo de Bellas Artes, Caracas. Arte de los Países Bolivarianos

1990 La Galerie d'Art Lavalin, Montreal, Canadá. LatinArtCa 90
Galería Arte Ascaso, Valencia. Reencuentro, Premios Arturo Michelena 1943-1989 y Premios Andrés Pérez Mújica 1951-1989
San Diego Museum of Art, California. Latin American Drawings today
Andrea Marquit Fine Art, Boston. EUA. Masters of Latin American Art

1992 Art Museum of the Americas. OEA. From Torres-García to Soto
XXVII Prix International d'Art Contemporain de Monte Carlo, Mónaco

1994 Fonds Départemental d'Art Contemporain -FDAC-, Paris. Acquisitions 1993
Château des Adhémar, Montelimar, Francia. Tapisseries d'aujourd'hui sur murs d'autrefois

1995 Espace Eiffel-Branly, Paris, Francia. Salon de Mai
XXIX Prix International d'Art Contemporain de Monte-Carlo. Invitado especial
Museo de Bellas Artes, Caracas. El arte Venezolano en los años 60. La década prodigiosa
Centre Culturel de Boulogne-Billancourt, Paris, Francia.
Venezuela, de l'art populaire à l'art Contemporain
700 Arte, Maracaibo. Ser escultor 95

1997 Museo Jacobo Borges, Caracas. El Taller Libre de Arte, 1948-1952
Sotheby's, New York. Constructivist Art from Latin America
Auditorium de Lyon, Francia. Tapisseries de l'Atelier 3

1998 Maison du Citoyen, Fontenay-sous-bois, Francia. Obras de la colección del FDAC

1999 Anita Shapolsky Gallery, New York. Four Latin American Masters
Festival "La Cita", Biarritz, Francia. Peinture et Sculpture d'Amérique Latine. Colección del Museo de Bellas Artes de Caracas
Centre Culturel de Paris Sucy, Francia. Etats d'un temps. Colección FDAC

2000 Maison de la Culture du Japon, Paris, Francia.
Un cœur, Un monde. (One Heart, one World)
Galería de Arte Nacional, Caracas. Abstracción geométrica en Venezuela
Miura Museum of Art, Miura, Japón. The Latinamerican & Caribbean Art today
Galería de Arte Nacional, Caracas. Reacción y polémica en el arte venezolano

2001 Museo Sacro de Caracas. I Salón de Arte Exxon Mobil de Venezuela

2002 Museo Alejandro Otero, Caracas. Geometría como vanguardia. Col. Banco Mercantil
M. A. Doran Gallery. Tulsa, OK. Contemporary Venezuelan Art

2003 Galería de Arte Nacional, La Mega Exposición 1900- 2000
Museo de Arte Contemporáneo del Zulia -MACZUL-. Maracaibo.
Arte venezolano del siglo XX. Colección PDVSA.

2004 Galería Ascaso. Caracas, Imagen y Figuración
Alliance Française de Paris. Caracas à Paris
Célébration des 30 ans de la fondation de l'Alliance Française de Caracas. (mai)

2006 Musée Jean Lurçat et de la tapisserie contemporaine. Angers, France.
Le Musée de la Tapisserie a 20 ans. Collective. On y expose la tapisserie "Grosse tête" acquise par le Musée. (juin-octobre).
Galería de Arte Nacional. Caracas. Documentaria. 30 años en el arte venezolano. (août-décembre)
University of Saint Francis. USA. Iberoamérica. (août-septembre)

2008 Musée Jean Lurçat et de la Tapisserie Contemporaine, Angers Artistes de l'Atelier 3. Transpositions., France. (Alechinsky, Lindström, Armand, Kuper, Corneille, Vigas, etc) Juin-novembre.
XIII Bienal de Miniaturas Gráficas Luisa Palacios. Colectiva. Galería Corporación Andina de Fomento. Artiste invité.

2009 Galería de Arte Ascaso, Caracas. Espacio Real (Sculptures)
Sotheby's, New York. Latin American Art, Mai
Galería Medicci, Caracas. Nuestros artistas. Juillet
Sotheby's, New York. Latin American Art. Novembre
Christie's, New York. Latin American Art. Novembre

2010 Galería de Arte, Parque Negra Hipólita, Valencia. Artiste honoré par le XVème Salon Cabriales de peinture.
Beach Convention Center Miami, Florida. Chicago ARTEahora, Mars.
Christie's, New York. Latin American Art, Mai
Sotheby,s New York.. Latin American Art, Mai
Christie's New York. Latin American Art, Novembre

2011 Ascaso Gallery, Miami. Artistes de la Galerie. Janvier

Expositions individuelles importantes

1942 Ateneo de Valencia, Venezuela (septembre).
Primera Exposición de pintura de Oswaldo Vigas. 22 obras

1952 Museo de Bellas Artes, Caracas (août-septembre). Exposición retrospectiva
Oswaldo Vigas: 1946-1952. Pinturas

1956 Galería La Roue, París, Francia. (mars). Blanc et Noir. 20 dibujos de gran formato

1957 Museo de Arte Contemporáneo, Madrid, España (juin). 100 obras.
Fundación Eugenio Mendoza, Caracas (octobre).Oswaldo Vigas: 1953-1957. 55 obras

1958 Pan American Union, Washington, D.C., EUA. (avril-mai)
Oswaldo Vigas of Venezuela. 27 obras.
Fundación Eugenio Mendoza, Caracas (septembre-octobre).
Blancos y Negros. 60 obras

1961 Galerie La Roue, París, Francia. (février-mars). Vigas, Peintures Recéntes. 22 obras

1963 Galería Neufville, París (novembre). Vigas Óleos

1964 Fundación Eugenio Mendoza, Caracas (juillet-août)
Oswaldo Vigas: pinturas de los años 1960-1964. 55 obras
Ateneo de Caracas (novembre). Vigas: grabados, dibujos, gouaches. 98 obras
Ateneo de Valencia (décembre). Oswaldo Vigas: Retrospectiva: 1941-1964. 145 obras

1966 Galería 22, Caracas (octobre-novembre).
Las Brujas, árbol genealógico: 1941-1952. Retrospectiva. 85 obras

1967 Galería del Banco Interamericano de Desarrollo, Washington, D.C. EUA. (mai).
Venezuelan witches. 43 obras
Fundación Eugenio Mendoza, Caracas (novembre). Vigas: pinturas 1965-1967. 55 obras

1970 Fundación Eugenio Mendoza, Caracas (juin). Mitificaciones. 43 obras
Galería Antañona, Caracas (septembre). Tapicerías

1973 Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá, Colombia (mai-juin).
Oswaldo Vigas: 1943-1973. Retrospectiva. 112 obras

1977 Galería del Instituto Nacional de Cultura. Museo de Arte Italiano, Lima, Perú (julio-agosto). Oswaldo Vigas, imagen de una identidad expresiva. 61 obras

1966-77 Galería Venezuela, New York, EUA. (octobre-novembre). Ancestors. 20 óleos

1978 Galería de Arte El Callejón, Bogotá, Colombia (avril).
Oswaldo Vigas, una mitología americana. 30 obras
Galería Durbán, Caracas (octobre-novembre). Signo y Magia. 52 óleos y 2 tapicerías

1979 Galería de Arte Nacional, Caracas (mars). Ritos elementales, Dioses oscuros.
Exposición Antológica. 61 obras 1943-1977
Instituto de Arte Panameño, Panamá (octobre). Oswaldo Vigas. 35 obras

1981 Museo de Bellas Artes, Caracas (novembre-janvier).
Tapicería de Oswaldo Vigas. 20 Tapicerías 1971-1978

1987 Galería Los Espacios Cálidos, Ateneo de Caracas. (juin-juillet). Paisajes Andinos.
En compañía de Marius Sznajderman. 66 obras.

1989 Centro Armitano Arte, Caracas (septembre-octobre). Ceremoniales. 15 obras

1990 Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber -MACCSI Caracas.
(octobre-novembre). Vigas: Lo figurativo y lo Telúrico. Retrospectiva. 170 obras

1993 Museo "La Monnaie de Paris" París, Francia. (septembre-octobre).
Vigas, de 1952 a 1993. 126 obras

1994 Corinne Timsit International Galeries INC. Paris, Francia. (mai-juillet).
Oswaldo Vigas, Obras inéditas. En el marco del "Saint-Germain des Beaux Arts,
Découvertes-redécouvertes 94". 24 óleos, 8 pasteles y esculturas

1995 Galerie La Tour des Cardinaux. L'Isle-sur-la-Sorgue, Francia. (juin-juillet).
Oswaldo Vigas, Mutants, Pélélés, Contorsionnistes et autres Zigotos. 61 obras
Grupo Li-Centro de Arte. Caracas. (novembre-décembre).
Oswaldo Vigas, La obra reciente. 105 obras

1996 Galería de Arte Ascaso, Valencia. (mai-juin)
Comadres, equilibristas, peleles y otros engendros. 87 obras
Casa de Las Américas. La Habana, Cuba. (novembre-décembre)
Oswaldo Vigas, Un Hombre Americano. 34 obras

1997 Comandancia General de la Aviación. Caracas. (mai-juin).
Oswaldo Vigas. Obras Claves de1952 a 1997. 34 obras.
Homenaje de la Fuerza Aérea venezolana al Maestro Oswaldo Vigas

1998 The Aldo Castillo Gallery, Chicago. IL. (mai-juin).
Oswaldo Vigas, Painting and sculpture. 7 obras

2001 Galería de Arte Ascaso, Valencia, Venezuela. (novembre-décembre). Ficción de Mediodía. 64 obras.

2002 Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber -MACCSI-. Caracas. (mars).
Ideografías de París, 1952-1957.88 obras
Tenji Gallery Tokio, Japón. (octobre). Oswaldo Vigas.

2003 Galería de Arte Ascaso, Caracas. (octobre-février 2004).
Oswaldo Vigas, Recuerdos del Presente. 142 obras

2004 Museo de Arte Contemporáneo del Zulia -MACZUL-. (novembre).
Ideografías de París, 1952 – 1957.

2005 Galeria 700 Arte, Maracaibo, Venezuela.(mai). Sagrado y mundano. Huiles, dessins et gravures.
« Ciudad Banesco » de Caracas (Mai). Murale (200m2) «Trilogía para Banesco » réalisée en mosaique venitienne vitrifiée.
Musée Jean Lurçat et de la Tapisserie Contemporaine, Angers, France. (mai).
Oswaldo Vigas: Sortilèges des tropiques. Tapisseries, huiles, sculptures, et céramiques.
Alliance Française de Paris. "Caracas à Paris". (mai). Pour la célébration des 30 ans de la fondation de l'Alliance Française de Caracas.
Musée Jean Lurçat et de la Tapisserie Contemporaine, Angers, France. (juin-novembre).
Oswaldo Vigas: Sortilèges des tropiques. Tapisseries, huiles, sculptures, et céramiques.

2006 Galerie Medicci, Caracas. (mai-juin). Oswaldo Vigas: Criaturas del asombro. Huiles

2007 Galerie Corporación Andina de Fomento, Caracas. (mars-avril).
Oswaldo Vigas: Pasión por la creación. Huiles, dessins, gravures, sculptures, céramiques, projets de tapisseries et d'oeuvres murales.
Galerie Fundación Banco Provincial, Caracas (novembre-décembre)
Tierra y Fuego. Céramiques. Assiettes, plaques de grès, projets d'oeuvres murales.
Une de ses peintures, Selvático II, 1963, rejoint les oeuvres de la Collection d'Art Moderne et Contemporain de la Galerie Nationale de Prague, Republique Tchèque.
Fundación Banco Provincial, Caracas "Tierra y fuego". Céramiques".
La Galerie Medicci, Caracas, présente son premier livre de poésie Mis dioses tutelares, selección des poemas par José Pulido

2008 Galeria de Arte Ascaso, Caracas. Oswaldo Vigas, oeuvres des années 60. Huiles, dessins et gouaches.
Juin-septembre. Présentation de son second livre de Poésie : « Retour de la nuit » édité para la Galerie Ascaso.
Mary-Ann Manning Gallery, Cultuurcentrum Scharpoord, Knokke, Belgique.
Art Nocturne Knokke.

2009 Alliance Française, Caracas. Femmes, femmes, femmes. Dessins et giclées.
FIAAM, Foire d'Art de Maracaibo. Artiste honoré.

2010 Parque Fernando Peñalver, Valencia. 13 gigantographies. Août à Décembre.
Caracas, Avenue Principale de Las Mercedes. Vigas à ciel ouvert. 15 gigantographies. Sept. à Déc.

2011 Merida, Paris, Caracas / Peintures - Villa Tamaris centre d'art, La Seyne-sur-Mer

Prix

1942 Premier Prix. Meilleure illustration de poésie.
Ateneo de Valencia, Venezuela

1943 Médaille d'Honneur.
Primer Salón Arturo Michelena. Ateneo de Valencia, Venezuela

1949 Premier Prix
Primer Salón de Pintura. Ateneo de Mérida, Venezuela

1950 Prix Lastenia Tello de Michelena
VII Salón Arturo Michelena. Ateneo de Valencia, Venezuela

1952 PRIX NATIONAL DES ARTS PLASTIQUES
Prix John Boulton
XIII salón Oficial Anual de Arte Venezolano
Prix Arturo Michelena
XIV Salón Arturo Michelena, Ateneo de Valencia

1955 Prix Shell

Exposición Internacional de Valencia. Ateneo de Valencia

1956 Prix Salon D'Empaire
Centro de Bellas Artes. Maracaibo, Venezuela
Prix Gulf Caribbean Art Exhibition
Museum of Fine Arts, Houston, Texas, USA.

1958 Prix Puebla de Bolívar
XIV Salón Anual de Arte Venezolano.

1959 Prix d'acquisition. Exposición de Arte Latinoamericano Contemporáneo
Palacio de la Inquisición, Cartagena, Colombia

1964 Prix Arturo Michelena
XXII Salón Arturo Michelena, Ateneo de Valencia.

1973 Première Mention: I Bienal de Arte Latinoamericano
Museo de Arte Moderno de Sogamoso, Colombia.

1992 Grand Prix "S.A.S. Prince Rainier III de Monaco"
XXVI Prix International d'Art Contemporain de Monte Carlo.

2004 Prix de la Latinité. Décerné par l'Union Latine et le jury formé par les Ambassadeurs des Pays Membres représentés au Venezuela

2007 Prix National Armando Reverón. Décerné par l'Association Vénézuélienne des Artistes Plastiques.

Décorations et Distinctions

1974 Ordre Andrés Bello. Première Classe

1990 Ordre Francisco de Miranda. Première Classe

1992 Ordre Sol de Carabobo. Grand Officiel

1993 CHEVALIER DE L'ORDRE DES ARTS ET DES LETTRES DE FRANCE
Ministère de la Culture et de la Francophonie.

1994 ORDRE DU MERITE ET DEVOUEMENT FRANÇAIS

1996 Ordre ALEJO ZULOAGA. Université de Carabobo, Valencia, Vénézuela
Ordre SAMÁN DE ARAGUA. Maracay, Vénézuela

1997 Ordre CIUDAD DE VALENCIA. Première Classe. Vénézuela
Ordre CIUDAD DE TINAQUILLO. Première Classe. Venezuela
Médaille des Beaux Arts PEDRO ÁNGEL GONZÁLEZ, Vénézuela

1998 Ordre UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA

1999 DOCTORAT HONORIS CAUSA. Université des Andes. Mérida, Venezuela

2003 INVITÉ OFFICIEL du 56e Festival International de Cannes, Francia

2008 COMMANDEUR DE L'ORDRE DES ARTS ET DES LETTRES DE FRANCE

Atelier Rue Dauphine
Oswaldo et Janine
Paris - 1963





© Villa Tamaris - O. Pastor

Ce catalogue a été réalisé à l'occasion
de l'exposition **Oswaldo Vigas**,
du 26 mars au 27 avril 2011
à la Villa Tamaris centre d'art
83500 La Seyne-sur-Mer
Communauté d'Agglomération
Toulon Provence Méditerranée

Hubert Falco
Président de la Communauté d'Agglomération
Toulon Provence Méditerranée
Ancien ministre

Jean-Sébastien Vialatte
Député-maire de Six-Fours-les-Plages
Vice-président de la Communauté d'Agglomération
Toulon Provence Méditerranée

Avec l'aide du Conseil général du Var

Direction
Robert Bonaccorsi

Commissariat
Mary Ann Manning et Robert Bonaccorsi

Conception graphique
Robert Bonaccorsi et Pierre Diez pour Hémisud

Coordination et régie des œuvres
Monira Yourid, Mireille Rousseaud

Photographies
© Renato Donzelli courtesy Mary Ann Manning Gallery

Les remerciements de l'artiste s'adressent
tout particulièrement
à tous les membres de l'équipe de l'atelier Vigas,
à Thomas Huber,
à tous les membres de l'équipe de la Villa Tamaris
ainsi qu'aux Éditions du Félin
et à tous ceux qui ont participé de près ou de loin
à la réalisation de cette exposition.

Achevé d'imprimer sur les presses
de l'imprimerie Hémisud en mars 2011

ISBN : 978-2-86645-754-9
© Les auteurs, Villa Tamaris centre d'art,
La Seyne-sur-Mer 2011

Var Conseil Général

éditions du félin

Toulon Provence Méditerranée
Communauté d'Agglomération



Villa Tamaris centre d'art
Avenue de la Grande Maison
83500 La Seyne-sur-Mer
Téléphone 04 94 06 84 00
Télécopie 04 94 30 71 89
villatamaris@tpmed.org
www.villatamaris.fr

Éditions du Félin
10, rue de Vacquerie
75011 Paris
infolefelin@kiron-espace.com
www.editionsdufelin.com

éditions du félin KIRON

Prix : 25 €
ISBN : 978-2-86645-754-9