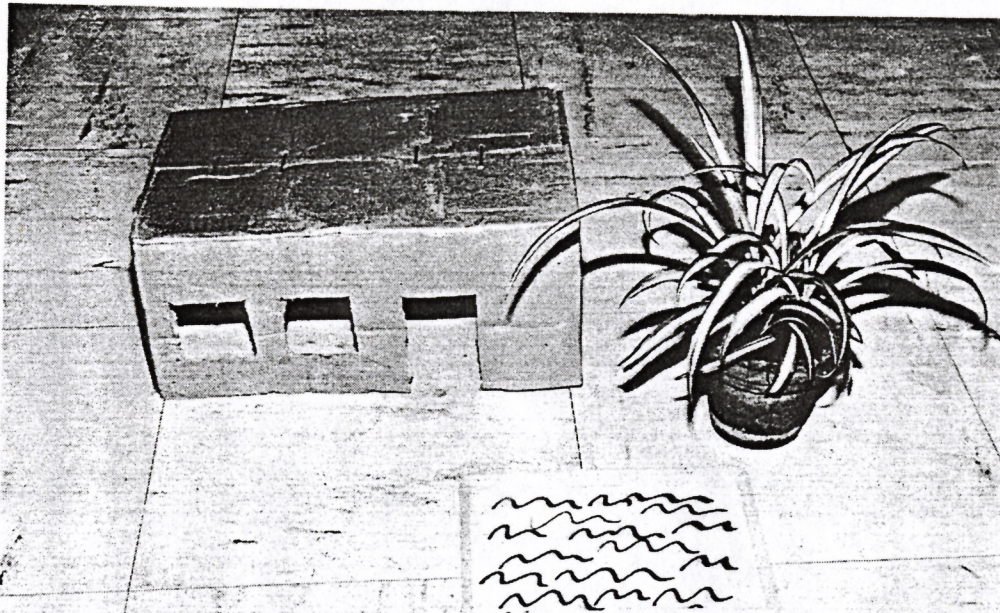
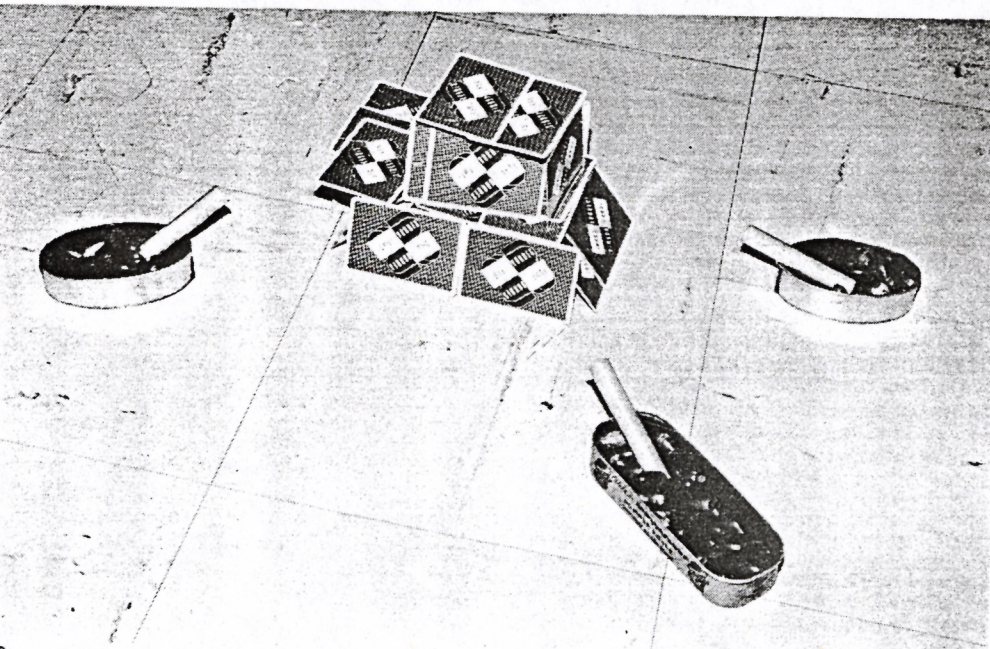


la lumpen photographie de JOACHIM MOGARRA

DOMINIQUE G. LAPORTE



villa californienne. (a bigger splash.)



la prise de l'ambassade.

La photographie de Joaquim Mogarra partage avec sa peinture un art de la citation qui la met dans le prolongement burlesque d'une « histoire » où histoire de la peinture et histoire événementielle se recouvrent, se chevauchent, passant sans transition du « remake » du raid d'Entebbé à une version clocharde des piscines de David Hockney, de la

reprise grotesque du Pont de la rivière Kwai à la version arte povera du Chien aboyant à la lune ou des Demoiselles d'Avignon. Mais là où sa peinture joue de l'excès, de la surcharge, accumulant la couleur à mesure qu'il appuie la citation, la photographie de Joaquim Mogarra s'organise tout entière autour « des moyens dont elle se prive » :

c'est la pauvreté lacunaire de ses matériaux et de ses mises en scène qui soumet le regard aux effets d'intense jubilation comparables, peut-être, à ceux que produisent chez les enfants les jouets les plus mal ficelés, les plus maladroits, - c'est-à-dire, en somme, les plus abstraits.

appauvrissement délibéré

Et d'abord, comment procède-t-il ? Par réduction systématique de la réalité à sa plus simple expression possible, par appauvrissement délibéré des objets qui organisent la disposition théâtrale de la scène à photographier : un jeu de cartes et trois boîtes de sardines suffisent à évoquer la *Prise de l'ambassade* avec un effet de vérité autrement plus ravageant que la plus sophistiquée des photos de reportage. Ce qu'il opère, c'est la dissociation maximale du référent et de l'objet qui le figure : ainsi, la traversée de l'Atlantique par Christophe Colomb se verra référée par une simple carte posée à même le sol, sur laquelle « flottent » trois caravelles en papier journal. La photo étant toujours légendée (d'une écriture maladroite, pauvre elle aussi, également distante de la calligraphie précieuse d'Adami que de la maladresse somptueuse de Twombly), la dissociation entre le référent et sa figure se voit chaque fois redoublée par l'énormité de l'écart qui sépare la légende de la scène ou de l'événement référés.

l' inanité de notre perception

En dépit de la pauvreté des moyens, le geste de l'artiste diffère ici très sensiblement de la récupération des déchets de la société industrielle rassemblés, concassés, agrégés pour produire un nouvel effet de sens, une signification la plupart du temps délatrice à l'égard du lien social dont elle se nourrit. Car c'est un effet de dérision du sens qu'il produit plutôt qu'une contestation hystérique des codes dont on sait qu'elle conduit toujours à réclamer davantage de sens. Les références picturales (Miró, Picasso, Hockney, Christo...) ne sont pas contestées pour leur autorité, pas plus que les événements historiques ou politiques (la traversée de l'Atlantique, une prise d'otages, la Nativité, les armées napoléoniennes au pont d'Arcole...) ne sont à proprement parler tournés en dérision. Ce qui se trouve mis à la merci du rire, ce n'est pas l'événement, l'objet référés en tant que tels, mais la représentation réaliste, perspectiviste, figurative que nous en avons. Ce qu'affirme Mogarra, c'est qu'il n'y a jamais trop peu de décor, trop peu de ressemblance : moins il y en a et plus nous saisissons dans l'écart de la photographie et de sa légende, dans l'écart de l'image et de la lettre, l' inanité de notre perception, la débilite de notre représentation incapables de s'accoutumer au deuil que réclame un monde devenu une fiction. C'est pourtant dans cet écart que prend place le rire, car le rire résulte d'une perte, — celle que j'éprouve à constater que ma représentation, faute d'être assez naïve, est débile. Il va de soi qu'aucun académisme n'y trouve son compte — pas plus celui des avant-gardes que celui des douairières du peloton — puisque le rire, lui, ne propose aucune direction. Mais vous avez, vous, une image plus convenable, pour rendre compte de vos actualités télévisées, que celles de trois boîtes de sardines entourant un château de cartes ? Après tout, que sont les canons, si ce n'est des casseroles qui tuent ? Faites comme Mogarra ; ajoutez des roulettes à vos baskets (1) et vous verrez que vous avez une image tout à fait supportable d'un cabriolet, hard top levé, qui en jette bien autant que votre V8, le soir sur la Promenade. □

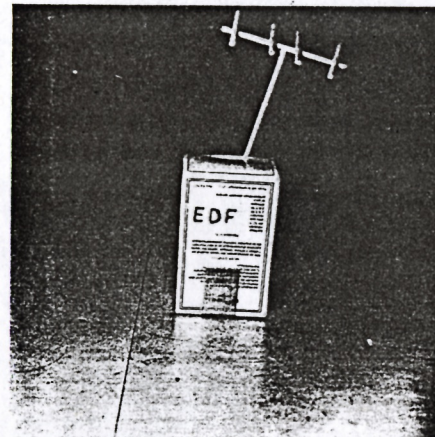
(1) Série de photographies publiée dans *Sgraffite*

JOACHIM MOGARRA
Né en 1954. Vit et travaille à Montpellier.
Exposition personnelle : Espace Laune, Montpellier 1982.
Exposition de groupe : Huit sets à Nice, L'Artistique, Nice, 1981. Travaux dans le papier, Toulouse Le Mirail, 1982.
Revue I, Montpellier, Galerie Ch. Laune, 1982. Musée Fabre, Montpellier, 1982. « L'Après Midi », Fondation Nationale des Arts graphiques, Paris, 1983.

Joachim Mogarra

Christian Laune, Montpellier

Dans le dépouillement presque abbatial de la galerie Laune, les photographies de Joa Mogarra accusent d'autant plus l'écart entre la souveraineté de leur richesse allusive et la pauvreté proprement minimaliste des moyens dont elles jouent. La photographie cesse ici d'être une pratique de la réduction perspective du monde pour devenir un art de séduction hédonistique dont on pourrait dire que c'est littéralement qu'il met la réalité en boîte. Deux séries se partagent cet ensemble, comme elles partagent d'ailleurs l'oeuvre photographique de Mogarra en général. Une série « épique », allusive de la guerre et des grands événements historiques (« L'Etat-Major au Pont d'Arcole », « Raid sur Entebbé », « Mur et tranchée dans Berlin », etc.) où l'événement légendé voit le



Joachim Mogarra, La fée électricité, 1984.

ronflement de ses épithètes homériques remplacés par le tapage de boîtes de fer blanc qui tambourinent le chaos cocasse du monde. Une série « parodique » qui réécrit à sa façon l'histoire de l'art en répétant sur le mode burlesque le geste des grands peintres (« Jackson Pollock dans son atelier ») et le destin légendaire des oeuvres (« Les Demoiselles d'Avignon »). Groupées autour d'une unique toile très explicitement allusive de Piero Manzoni, ces pièces empruntent à l'artiste italien sa pratique de la « mise en boîte » : comme Manzoni mettait en boîte la couleur (les « merdes ») et le dessin (les « lignes »), c'est-à-dire respectivement les traditions vénitienne et florentine de la peinture, Mogarra désigne sous la forme d'une mise en boîte l'accumulation où s'entassent pêle-mêle dans le musée abstraction, land-art, conceptuel, pop, art pauvre, etc. Contrairement à ce que pourrait laisser penser cette trop rapide description, l'effet obtenu est moins de dérision (qui est un peu au rière que la délation est à la vérité) que de jubilation presque enfantine où le spectateur trouve dans son rire l'instrument métrique qui jauge l'écart institué entre la « réalité » (du monde, des oeuvres) et leur concept. Voyez « La Fée électricité » par exemple : aux kilomètres carrés de Dufy, Mogarra réplique par les dimensions d'un emballage de 25 gr. d'infusion sur lequel est perchée une antenne de télé à la taille de boîte d'allumettes ! Régression ? Pas du tout ! Au monumental du temps où l'humanité croyait encore à elle-même, fonçant à toute vitesse sur le mégalo-drome de ses accélérateurs de particules, Mogarra oppose cet art, dépouillé entre tous,

quasi cistercien, où, se sachant un survivant du désastre, il met le monde à sécher sur un fil à ligne. Etonnez-vous après cela si vous n'avez pas fini d'en entendre parler : Mogarra est un post-futuriste qui, revenu de l'électrification, du futur et des soviets, fabrique des chars d'assaut avec de vieux fers sans fil. Vous conviendrez qu'après ça, il n'y a plus qu'à repasser !

Dominique-Gilbert Laporte

L'Art à L'Oeuvre

Ecole des Beaux-Arts, Angers

L'exposition regroupe à la fois des photos de David Boeno sur les artistes au travail dans leur atelier, et sur les oeuvres de ces artistes (Alberola, Blais, Boltanski, Cognée, Combas, Garouste, Le Gac, Pincemin, Tosani, Messenger, Rousse).

Nous ne parlerons pas ici des oeuvres exposées pour la plupart déjà connues du public (et appartenant pour certaines au Frac des Pays de la Loire). Le parti de l'exposition comme de l'auteur des photos n'est pas de faire une oeuvre d'art, mais comme une illustration, un grand livre ouvert (les photos sont agencées suivant chaque artiste-sujet, elles sont encadrées de bois, comme elles le seraient dans un livre), comme une approche du travail des artistes, et non comme un portrait. Ici, le reporter décrit un espace, une attention, voire l'instant magique où l'oeuvre tout d'un coup « prend forme ».

Effacement, humilité - que les photographes parfois oublient - qui parlent le mieux de réalisation ; il s'agit de journées passées en commun, pour atteindre la définition exacte à la fois de l'artiste et de son travail. Pas d'anecdote, non, mais précision de l'atmosphère que l'on retrouve dans les oeuvres.

C'est l'amour de l'art qui ne se veut pas appropriateur mais seulement fraternel.

Catherine Grout

NEW YORK

Hervé di Rosa

Tony Shafrazi

La deuxième exposition de Hervé di Rosa à New York permet d'affirmer qu'il s'agit d'un des plus grands talents avec lequel il faudra compter.

Son travail ne rappelle le travail de personne d'autre. Tandis que sa manière de peindre est légère, « mauvaise » et expressionniste, l'atmosphère qui parcourt son oeuvre est essentiellement pop.

Les couleurs lourdement agressives semblent se complaire dans la rudesse de l'abrasion et si, en même temps, la sexualité n'est pas clairement exprimée, elle est présente à l'état embryonnaire.

Cette exposition montre les plus grands formats produits par di Rosa. Il manie élégamment les dégradés au fur et à mesure que ses travaux s'ouvrent sur des narrations se poursuivant à l'infini et dans lesquelles les traits caractéristiques de di Rosa (un jet très personnel et vertigineux) interagissent.

Les images narrent des récits épisodiques nées d'une imagination intoxiquée, des récits qui se

poursuivent d'une toile à l'autre, d'une exposition à l'autre.

A l'occasion de cette exposition, di Rosa a choisi un jaune d'un éclat insolent pour colorer les murs de la galerie. Par contre, le visiteur doit regarder des peintures d'un jaune pastel muet posées sur le sol.

Cet effet de contraste a été décidé par Tony Shafrazi. L'impact est beaucoup plus doux et la rudesse (une qualité que possède di Rosa) légèrement atténuée. C'est ce qui filtre au travers des peintures disposées de manière à nous submerger et à nous attirer dans les paysages du ridicule, du romantisme et de la vulnérabilité.

La simulation du réel est effectuée au travers de cartoons et des aller et retour entre le temporel et le spatial. L'artiste combine des mots étrangers, des planètes inventées, des clowns, des amants, des fous et des bandits, des robots et des monstres, des formules magiques et des incantations avec la banalité du quotidien, ses agitations et ses joies et la réalité de la planète Terre.

Le centre de la galerie était occupé par la grande sculpture du Professeur X, un des traits les plus pertinents de di Rosa ; derrière lui, et en face d'un panneau dépeignant « La Rue du Malheur », une autre invention de di Rosa, on remarque un couple poussant un landau dans lequel dort un bébé. Cet ensemble sculpté, fruit d'une collaboration entre Richard (Buddy) di Rosa et son frère Hervé, change les personnages en tâches géantes colorées ressemblant à des ice creams rosés arborant des lèvres rouges brillantes et charnues. Aux sourires absurdes, la réponse est un rire franc.

L'art de di Rosa est un art d'exagération. Il n'y a pas de juste milieu. Seule l'étreinte complète du comique authentique incite à aller au plus profond des choses, à l'axiomatique et à l'originalité, et rapproche les gens d'une vie plus saine et de l'absolu. Utilisant tous les moyens dont il dispose, Hervé di Rosa offre au public un art capable de lui ouvrir les yeux. Toutes les règles sont enfreintes, toutes notions préalables qui édictent ce qui devrait être l'art sont brisées. Et avec l'irruption du rire, l'art est trucidé laissant la place à la vision d'Hervé di Rosa.

Nicolas A. Moufferrage

Komar et Melanid

Ronald Feldman

C'est lors d'une exposition de ses acquisitions les plus récentes organisée par le Musée d'Art Moderne de New York, l'été dernier, que j'ai vu pour la première fois les oeuvres de Komar et Melanid. Une grande toile intitulée *I saw Stalin Once when I was a Child* (J'ai vu un jour Stalin quand j'étais un tout petit garçon), où une image hyper-réaliste de l'homme d'état était peinte vu de la fenêtre arrière d'une voiture roulant dans un sombre espace flou. J'ai été frappée par cette tentative de visualiser la mémoire. Tous les aspects du processus de mémorisation - détails majestueux, fonds nuageux, dramatisation excessive de l'instant - semblent étrangement s'emboîter.

En outre, Komar et Melanid (qui, après avoir fait sortir clandestinement leurs oeuvres de l'U.R.S.S. pendant plusieurs années, ont réussi à émigrer en 1918 tout d'abord en Israël et, ensuite, aux Etats-Unis), travaillent pratiquement en équipe et, du fait qu'ils ont dépeint pratiquement les mêmes expériences d'enfants (vraies ou ima-