

« Durant l'été 2010, Martin Miguel propose deux réalisations monumentales complémentaires : l'occupation d'une salle du château-musée de Cagnes sur mer (dans le cadre de la biennale de l'UMAM) et l'habillage d'un angle de bâtiment dans une exposition personnelle au domaine de Torre Fornello, aux alentours de Piacenza.

Dans les deux cas, le projet de l'artiste est de prendre en compte l'architecture particulière d'un espace bâti et de réaliser une œuvre en dialogue avec la réalité du lieu où elle s'inscrit. À Cagnes, il s'agit de faire écho à la structure d'un intérieur traditionnel. À Piacenza, de s'intégrer à l'extérieur de l'espace architectural dans un environnement agricole. [...]



Marquant l'angle d'un bâtiment de vie et de travail dans un territoire viticole émilien, l'œuvre qui restera en place à Torre Fornello est composée d'une trentaine de briques en béton armé de cinquante centimètres sur vingt et cinq centimètres d'épaisseur, incluant chacune un cep de vigne scié longitudinalement, et ajustées de manière à épouser l'angle qui leur sert de modèle. Entre béton et bois, une montée chromatique reprend les couleurs de la terre au ciel en passant par les colorations de la vigne au long des saisons.

Dans les deux cas, le projet artistique est clair : il donne forme plastique à la relation que nous entretenons avec des espaces humainement organisés, en utilisant des éléments saisis dans ces espaces mêmes ou, au moins, dictés par eux, interprétés à partir d'eux. On voit que la thématique choisie s'inscrit dans de multiples traditions. Sans remonter jusqu'aux préoccupations de l'art pariétal ou des fresquistes depuis le Moyen-Âge occidental (avec quoi, cependant, l'artiste est bien en dialogue), le travail de Miguel est l'héritier direct des peintres d'intérieurs et des paysagistes. Aux traditions de l'art moderne, il reprend l'utilisation, dans la

peinture, de matériaux extérieurs à elle. Des avant-gardes de la seconde moitié du XXe siècle, auxquelles il participa en son temps, il retient, par exemple, la mise en cause des genres artistiques, le recours à des procédures non-artistiques, la diversification des outils, des savoir-faire et du métier, la notion de processus et la mise au second plan des préoccupations esthétiques. Par certains aspects, enfin, le travail de Miguel est ici parent des mouvements qui lui sont contemporains : minimalisme et conceptuel, land art, arte povera, installations et jusqu'à certaines préoccupations des nouvelles figurations. Les différences, l'apport, sont tout aussi remarquables : ainsi Miguel délaisse la notion de paysage, avec ce qu'elle contient de spectacle et de centration sur le regard de l'artiste et de contemplation du regardeur, au profit de celle de « territoire » avec ce qu'elle suppose de volonté et d'organisation humaine, de présence du corps agissant et œuvrant. Dans cette même optique, il n'utilise pas les moyens plastiques, graphiques, photographiques, vidéo, pour rendre compte d'une réalité visible, et, d'une certaine façon, réfute tous les moyens, traditionnels ou contemporains de mise à distance de l'objet représenté. Cette position est évidente dans la réalisation de Torre Fornello. Miguel colle au plus près de ce qu'il faut bien appeler son « modèle » et en donne une représentation « grandeur nature ». Ainsi apparaît un autre apport du travail de Miguel : les « modèles » de l'art y sont « agissants » : dans ce cas encore, la réalisation de Torre Fornello explicite ce propos : la forme du travail de l'artiste est directement donnée par la structure du bâtiment, comme sans intermédiaires, une partie de ses constituants directement prise dans la production du territoire. En ce sens Miguel est fondé à dire que, dans son travail, le modèle est non seulement ce qui est représenté, mais ce qui représente, qu'il est en même temps objet et outil.



Dans un entretien avec Max Charvolen daté de 1979 (1), les deux artistes définissent leurs orientations artistiques. À Charvolen qui s'interroge sur la relation entre processus de la peinture et systèmes de représentation et qui insiste sur son intérêt pour les écarts entre les résultats selon les modalités de mise en œuvre, Miguel répond :

« Voilà... écarts. Dès qu'on parle de modèle, on pense à représentation dans le sens de ressemblance. En fait ce qui est important ou intéressant, c'est l'écart. D'un côté, parce que nous sommes remplis, formés, de modèles, il est difficile de penser des pratiques de la non-représentation, d'un autre côté parce que le problème n'est pas celui du modèle passif, ou

d'un rapport passif au modèle, mais de savoir comment on l'utilise, parce que le problème c'est de savoir comment la pratique de la peinture transforme le regard sur le modèle, il est faux de penser les pratiques de la représentation comme des pratiques de la ressemblance. Moi c'est pour ça que je ne trouve pas nécessaire de revenir à la figuration pour traiter la représentation.
» [...]

L'art en question

La situation niçoise porte des propositions novatrices, « d'avant-garde », disait-on encore à l'époque, qui alimentent le travail et la réflexion des peintres.

Formée dans ce contexte avant-gardiste, la démarche de Miguel s'inscrit d'emblée dans la mise en cause des attendus, clichés et stéréotypes de l'art. Le rôle de l'artiste, pense-t-il, n'est pas de mettre en œuvre avec talent des savoir-faire et des techniques visant principalement à produire des effets de séduction ou de sensibilité, mais de questionner le fonctionnement de la peinture, d'en mettre à jour les procédures, de donner à voir un travail à l'œuvre dans un champ particulier des pratiques humaines, de produire ainsi des effets de questionnement. Durant la période 1968-1974, Miguel explore les éléments qui constituent la peinture – les soumet à la question – il mesure les effets induits par les variations des supports, toile, bois, polystyrène, les utilise comme outils pour déposer le pigment et multiplier les formes produites. Il tire la forme du support par découpe, empreinte, déploiement, déplacement, grossissement, superposition, stratification; son travail sur la pigmentation vise à éviter tout emploi symbolique ou lyrique, bannit la préciosité et la virtuosité.



L'un des aspects les plus intéressants de sa recherche durant cette période concerne la

gestuelle. Miguel ne s'inscrit pas dans la gestuelle classique : situation du corps tenant le pinceau, mouvements du bras et du poignet, amplitude du geste fonction de la forme à produire. Mais il ne s'inscrit pas davantage dans la peinture gestuelle ou l'*action painting*. Miguel est alors dans une recherche des gestes, positions, mouvements, attitudes, pertinents par rapport aux formats et aux outils. De 1969 à 1974, Miguel a labouré son champ.

Au terme de la phase d'expérimentation, et alors que surgissent, en France et en Europe, de nouveaux mouvements artistiques qui reviennent à la figure, abandonnent les théories et les utopies des avant-gardes, ouvrent la peinture à une perception nouvelle de l'espace, espace de monstration, espace urbain, utilisent de nouveaux dispositifs et des techniques inédites, Miguel va se servir de ses acquis, de ses découvertes techniques, de la liberté plastique dont il s'est doté, des interrogations nouvelles sur le statut, la pratique et l'histoire de l'art, pour remotiver les constituants de l'art, mettre l'activité artistique avec les référents historiques et sociaux qui la fondent et lui permettent de faire sens : après avoir labouré le champ de l'art, il investit les territoires.



Travailler la peinture revient à travailler les symboles et les signes de ces espaces référents : ceux que nous aménageons pour y vivre. Travailler la peinture, c'est produire les signes et les symboles pour nous approprier les territoires dans lesquels nous vivons. Ou pour les apprivoiser.

Raphaël Monticelli

(1) in catalogue de l'exposition *Nice à Berlin*, DAAD galerie, Berlin 1979

Vendanges italiennes

Du 20 septembre au 30 décembre 2010, l'Azienda vitivinicola Torre Fornello (Fornello de Ziano Piacentino) exposait Martin Miguel. *Fermenti naturali* est un événement annuel qui, au temps des vendanges, accompagne l'inauguration de l'acquisition d'une oeuvre conçue spécifiquement pour le lieu. A cette occasion des poètes italiens (Milli Graffi et Giulia Nicolai) et français (Alain Freixe et Raphaël Monticelli) ont donné une lecture. Dans le même temps, à Piacenza, la galerie Laboratorio delle Arti présente une exposition personnelle de l'artiste. Parallèlement, dans les deux lieux, un jeune artiste, cette année le Milanais Alberto Gianfreda, bénéficie d'une exposition. Un ouvrage, avec des écrits de Chiara Gatti, Eugenio Gazzola et Raphaël Monticelli (dont performArts) donne e ici quelques extraits) accompagne ces événements.

Marcel Alocco

L'un et l'autre

« [...] Il y a presque dix ans, les commandes d'Enrico Sgorbati ont lancé un défi à cet hôte encombrant, l'art. Il a donné un lieu à une série d'œuvres qui, revues ensemble, permettent d'apprécier certaines des positions et des nécessités extrêmes de l'art d'aujourd'hui. En quoi se décide la valeur d'une collection : sa capacité à offrir à la fois un regard toujours neuf sur le temps présent et de repérer, dans la multiplicité des intérêts, les points de départ d'une analyse du temps historique.

Année après année, les oeuvres de la collection ont montré l'originalité d'artistes affirmés à travers certaines remises en question qui les avaient déviés de leur démarche habituelle, « reconnaissable ». Modifications certainement suggérées par le lieu (les collines de la zone viticole la plus importante d'Emilie), ainsi que par une thématique bien solide (les vignes, le vin, la transformation, la fête). Motifs qui, au bout du compte, confèrent une légèreté au travail artistique. En même temps, les acquisitions ont révélé le travail en phase d'évolution de quelques jeunes artistes, parfois un peu plus que débutants, leur permettant de se mesurer avec la précieuse "morsure" de la commande, dont la présence engagée atteste la volonté, le projet, la faculté d'imaginer et de faire – de même qu'une limitation physique exalte l'aspiration à la liberté.

Les dernières acquisitions sont des oeuvres de Martin Miguel et d'Alberto Gianfreda. Dans le présent volume (1), les textes de Chiara Gatti et de Raphaël Monticelli en rendant compte avec efficacité, il nous suffira de les présenter en relevant d'abord que l'un et l'autre comprennent la sculpture selon la caractéristique que nous avons exposée jusqu'ici. Et il me semble que le sens de l'art de l'un et de l'autre, différents par le lieu d'origine, l'âge et les tolérances, réside dans la mécanique des impairs, des dissemblances, des diversifications qui oscillent entre unité et fragmentation.

En ce sens, la sculpture est une désignation dans la mesure où elle est liste des possibilités, terre soulevée ou peinture murale, scansion d'éléments, assemblages, contraste, rapport entre différences. Vus de près, les deux artistes sont fidèles au principe matérialiste : la qualité des composantes est leur vérité intime, plus encore que la forme qu'elles assument, plus que leur emplacement dans l'espace, peut-être même plus que le projet qui préside à leur assemblage.

Mais quelque chose les sépare : chez l'un, le jeune Gianfreda, les matériaux s'embrassent en plus d'une étreinte. Disons que pour rendre l'idée, nous devrions traduire mécaniquement le français « embrassement » par « abbracciamento ». Car les matériaux, les choses précédentes – c'est-à-dire les choses qui en soi précédaient cet état en une autre fonction, ou une autre existence – trouvent dans son travail un emplacement dans/à travers un « abbracciamento » autour d'eux-mêmes, autour de leur propre état. Le terme français est différent de son équivalent italien, « abbraccio », vocable qui laisse entendre qu'on peut s'en dégager, qu'on peut le défaire ou le modifier. Dans « embrassement » il y a la donnée, consolidée, ce qui reste. Il s'agit donc d'un fait. On ne peut se libérer d'un embrassement qu'en brisant la forme, à coups de marteau par exemple.

Alors, si chez l'un, le jeune Gianfreda, nous avons des choses à trouver, chez l'autre, Miguel, les choses germent en se divisant en objets toujours différents. Il s'agit d'un processus inverse. En bref : à partir d'un état du matériau unitaire naissent les diversités, les différences suivant un processus inflorescent. Et dans cette inflorescence, il y a un élément de progression et d'adhésion au corps du monde, à la crête du monde. Il y a un sectionnement, un travail parcellaire sur l'ensemble qui expose les parties et leur devenir au regard. Il y a en somme une formation continue de points visuels, simples accidents, une expansion de minéral qui procède du passage qui s'est ouvert, de l'ensemble qui s'est rompu, d'une coupure en surface.

Donc, la sculpture du premier est *devenue* ; celle du second *devient*. Tel est selon moi le trait qui distingue les productions de Gianfreda et de Miguel, sollicitées ici par une libre commande. [...] »

Eugenio Gazzola

(1) Ce texte est extrait de *La vigna delle Arti, fermenti naturali 2010*, scritte édizioni, Piacenza.