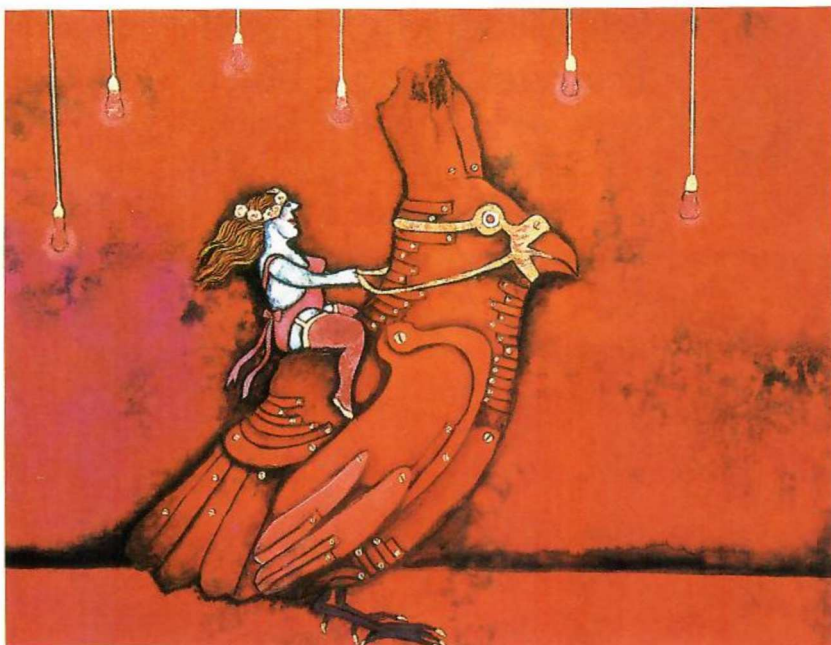


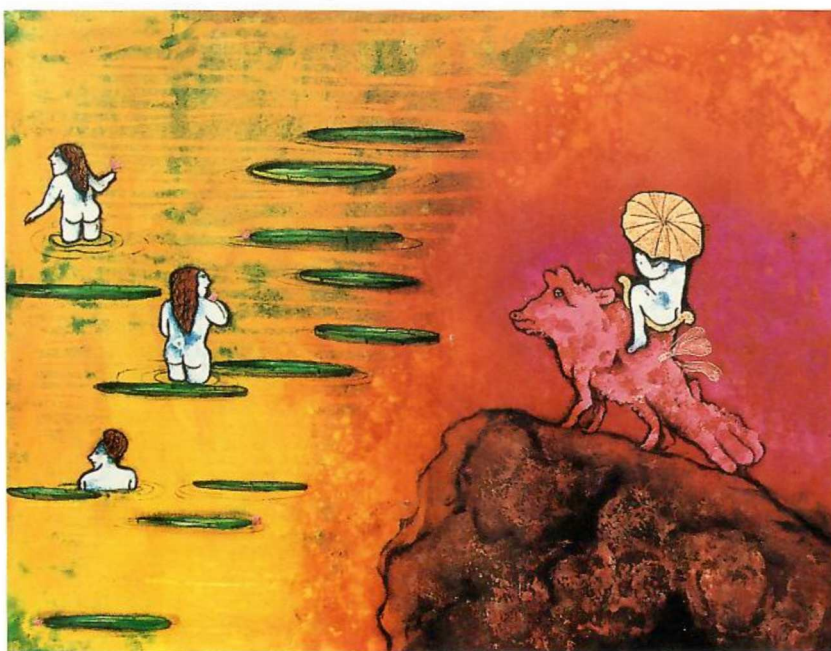
RICARDO MIGLIORISI
Peintures, dessins, objets
présenté par Ticio Escobar et Daniel Lefort



De la série *Histerias de la conquista*, 1997



El pajar de Troya, 1998



Las recolectoras de Victoria regia, 1998

Portraits du rêve

Ricardo Migliorisi représente un cas particulier dans le développement des arts plastiques au Paraguay. Non seulement parce qu'il choisit des contenus et des thèmes peu explorés par nos artistes, parce qu'il pousse à l'extrême une sorte d'humour fantastique, de magie cruelle et innocente dans un climat qui lui est propre, mais surtout parce qu'il reste essentiellement fidèle à ses significations premières et qu'il continue à sédimenter ses expériences et ses conquêtes autour d'un axe planté solidement au milieu de ce tourbillon délirant qu'est son œuvre.

Ces significations sont facilement reconnaissables: humour et érotisme, absurde, rêve et irrévérence. Même son répertoire thématique est aisément identifiable: personnages, objets, paysages et animaux oscillent toujours entre le naturel et le mythologique. Mais, en combinant les images d'une manière arbitraire et désordonnée, leur production se transforme en une fabrique de cauchemars et d'obsessions, de fantaisie et de folie. Le résultat est un monde à la fois asphyxiant et plein de fraîcheur, où le féroce et le sordide, la luxure et la tendresse, le trivial et le dramatique deviennent des ingrédients compatibles et devant lequel le spectateur ne sait pas très bien, au fond, s'il se divertit ou s'il se trouve ridiculisé, voire agressé.

Bien qu'elle soit engagée dans les défis et les problèmes de l'histoire des arts plastiques au Paraguay, cette œuvre définit si fermement ses caractères particuliers qu'elle peut évoluer en marge du souci de se conformer aux modes ou aux tendances. C'est pourquoi le style personnel de Migliorisi est inconfondable et son œuvre difficile à classer du point de vue formel. Il en ressort que son recours constant aux symboles et aux techniques de l'art actuel est une façon d'être de son temps sans perdre son lieu propre, sa manière particulière de l'exprimer et d'en faire le portrait.

Un rêve

Une fois terminés les travaux et les occupations du jour, hommes et femmes se retirent dans la pénombre pour pénétrer dans un lieu caché qui, derrière eux, referme ses portes. Personne n'ose désigner par son nom le lieu du lit — du moins, personne ne l'exhibe — bien que s'y déroule une longue étape de la vie et que, derrière lui, se trouve le vestibule muet qui mène au rêve. C'est que, en entrant dans ce réduit, ses habitants se dépouillent de leurs masques et de leurs déguisements et y font l'apprentissage du silence et de l'obscurité. Dans l'intimité de cet espace fermé se consomment la plus intense solitude et la rencontre la plus profonde. Entre les draps, les corps se livrent au souvenir et au délire, à la trêve du repos ou à la crainte de l'oubli.

Ricardo Migliorisi décide de suivre les êtres anonymes qui se dirigent vers le lit. Il les observe pendant qu'ils dorment ou qu'ils aiment, il pénètre dans leurs rêves, dans ce monde éloigné qui s'ouvre lorsque la conscience

capitule. C'est là qu'il dresse une scène. Il découvre les autres masques et déguisements qu'utilisent les acteurs une fois franchi le seuil de la veille. Il expose sur le couvre-lit les centaines de phallus qu'entraîne le flux de la mémoire endormie, le courant lumineux des fleuves nocturnes, les taches ineffaçables de la faute, des peurs antérieures à leur nom même.

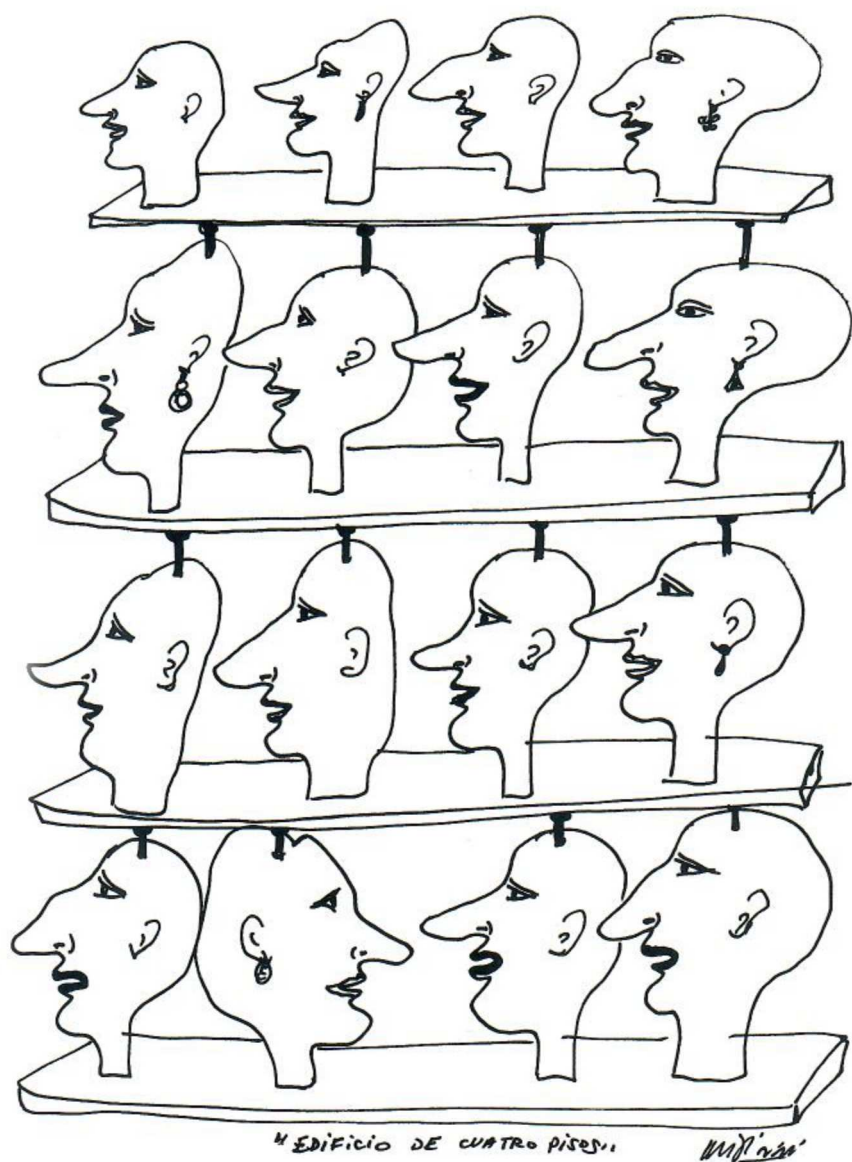
C'est pourquoi, sur ce théâtre qui est de l'autre côté, les personnages se transforment en fonction des rôles étranges qu'exige le scénario de la nuit: cette gitane endormie prend la forme obscène d'un de ses rêves possibles; ces femmes abandonnées gisent à côté de caïmans et d'esturgeons, monstres échappés de leurs cauchemars ou complices de leurs solitudes. Et c'est pourquoi la même scène se change en un passage ambigu: c'est la couche où s'ébattent les amants, la chambre où la veuve se rappelle ses plaisirs, où le mar tyre souffle ses tourments — le lit où le malade délire, où le poète se dévoile.

Aux confins de ce domaine sans limites, le rêveur se réveille dans un autre rêve. De là, il observe à nouveau le lit immergé dans de clairs courants, traversé de sagettes dorées, envahi de lézards et de mandolines, semé de sexes, de poissons velus, de corps ignorés. Alors, il se rend compte que la scène ne comporte ni entrée ni sortie, que l'envers de la veille des autres est dépourvu d'accès et qu'il a déambulé sur ses propres terres. Qu'il s'est égaré peut-être, dans le crépuscule d'un certain endormissement, empêtré dans des draps et des toiles, à tâtons dans le vestibule hermétiquement fermé qui se situe au fond du lit.

Une confession

Parallèlement à la peinture de Migliorisi, il y a ses dessins, ses esquisses, ses traits épurés et ses lignes secrètes. Ce sont des ébauches, non qu'elles servent à tracer les contours d'un essai qui devra s'incarner dans la peinture, mais plutôt dans le sens où elles fonctionnent comme l'aliment et le nerf de l'image. Plus qu'à la manière de personnages situés derrière la scène, ces dessins agissent comme les indicateurs de ce qui s'y déroule; comme un scénario occulté, peut-être.

J'ai rarement vu une esquisse de Ricardo, au sens traditionnel du terme. Ou l'artiste peint directement, ou il se défait rapidement de ses notes et de ses brouillons. Quelle est la fonction, alors, de ces dessins poussés tout au long de la carrière de l'artiste comme l'autre côté de lui-même, son double nocturne, sa face interdite ou censurée? Je crois que Ricardo dessine poussé par une intense quête intérieure de réflexion, d'exercice spirituel au sens jésuitique. C'est pourquoi ces travaux ne doivent pas être lus dans une perspective légère, comme s'il s'agissait d'un divertissement superficiel, d'une pirouette scabreuse qui viserait à scandaliser ou à flatter l'intelligence et la sensibilité cultivées. Il est vrai que ces dessins sont chargés d'ironie et de feu, de coquetterie parodique et de citations raffinées. Ce serait presque un lieu commun que de désigner l'ironie corrosive et la voie ludique de l'imaginaire miglorisien; presque une évidence impardonnable de mentionner



Edificio de cuatro pisos, encre sur papier, 1995



La Esfinge, encre sur papier, 1995

son penchant torrentiel au délire, son culte du paradoxe, sa séduction militante pour l'absurde et la fantaisie — pour l'équivoque et le mythe. Mais ces contenus, indéniables, conduisent toujours vers un au-delà, ou un en-deça, de l'anecdote et de la circonstance, bien qu'ils s'en nourrissent toujours. C'est pourquoi, à certain moment, la farce et le fabliau, la situation la plus banale et le récit le plus cru, sinon le plus obscène, débouchent sur un recoin mélancolique, frôlent le drame. Ils jettent un bref regard en coin sur un aspect essentiel de la condition humaine.

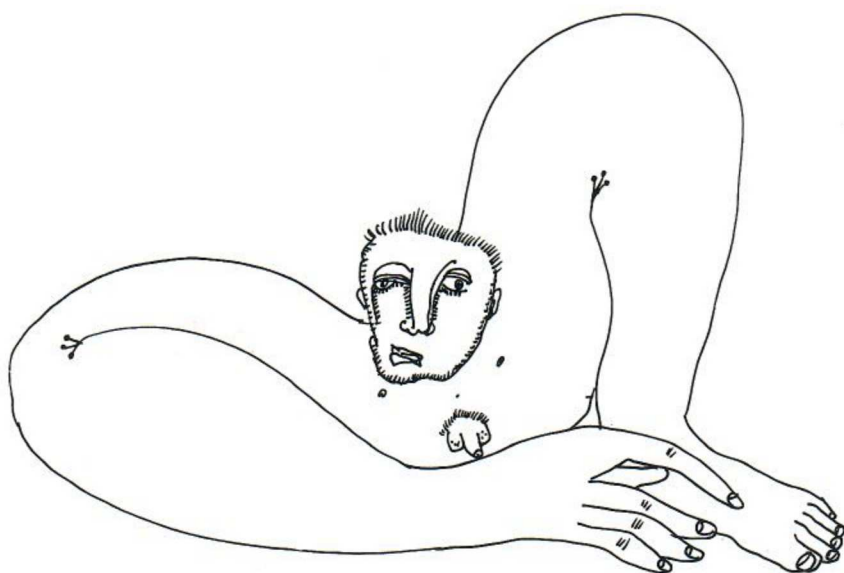
Cet engagement secret avec le sens, dans l'acception la plus solennelle du terme, trouble l'accès à l'œuvre de Migliorisi qui se montre complice d'un jeu trivial et suggère, obliquement, l'existence d'un terrain situé de l'autre côté, une annonce furtive, peut-être une absence. C'est pourquoi ces dessins sont inquiétants. Ils se présentent d'abord de manière irresponsable, presque frivole, et finissent par signaler, d'un sourire moqueur, le secret terrible qui embue parfois les blagues les plus innocentes. Ainsi, bien qu'à l'évidence les dessins de Migliorisi constituent, d'un côté, un exaltant plaidoyer dionysiaque et revendiquent à la fois le temps ambigu de l'humour et le lieu étrange de la jouissance, bien qu'ils mettent en scène le ridicule et le banal, l'indécrot et le vulgaire, de l'autre ils renvoient à des recoins obscurs de l'expérience humaine — terreurs embusquées, interrogations insolubles —, aux monstres silencieux de la solitude, aux mirages du désir, aux pièges de la sexualité — à des zones taboues et des lieux maudits —, au territoire interdit de l'altérité la plus radicale.

Ce double jeu constitue peut-être le mécanisme le plus transgresseur du dessin de Ricardo. Il peut, avec naturel, traverser les divers théâtres de la comédie explicite et du drame silencieux. Il peut nommer en toute innocence le geste le plus impudique et faire l'éloge, avec insolence, de l'image la plus triviale. Il peut aussi célébrer sans culpabilité le choix de la différence, le geste extrême, intime, essentiel.

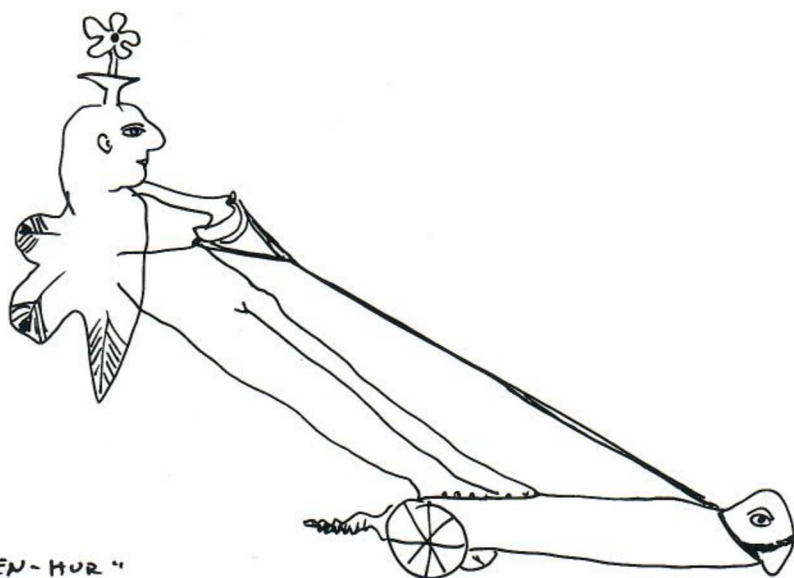
L'œuvre de Migliorisi est imprésentable, certes, pour ce qu'elle a d'incorrect et de débridé. Mais elle l'est également au sens heideggerien du mot. Elle renvoie à une présence soustraite, à une figure qui ne peut apparaître et qui pousse le trait depuis un fond vide: la blancheur muette que révèle le papier.

Ticio Escobar
(traduction Daniel Lefort)

Ticio Escobar est critique d'art et collectionneur. Ses ouvrages sur l'art paraguayen — contemporain, colonial et indigène — et latino-américain font autorité. Il dirige le musée d'art indigène du Museo del Barro ainsi que la galerie d'art Scappini-Lamarca à Assomption.

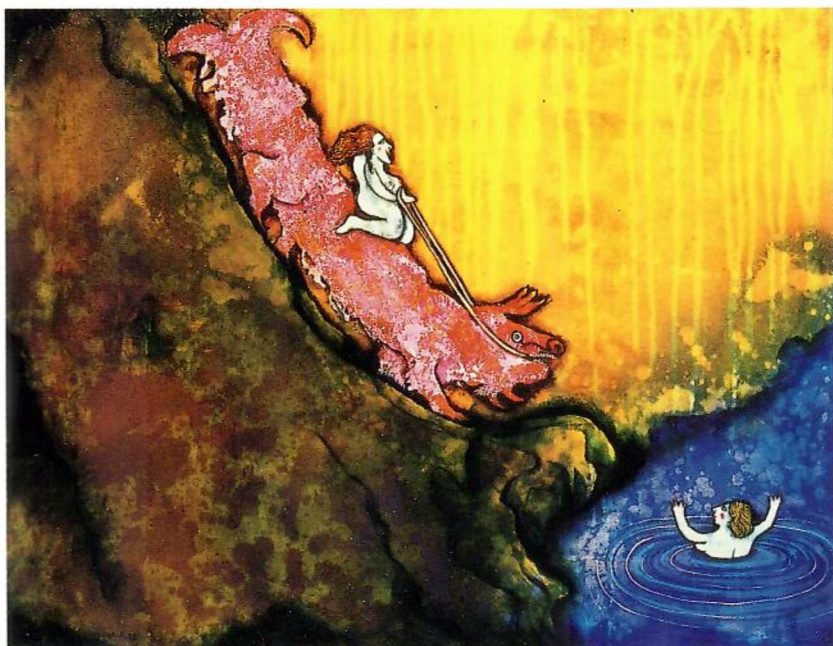


Sin título, encre sur papier, 1998

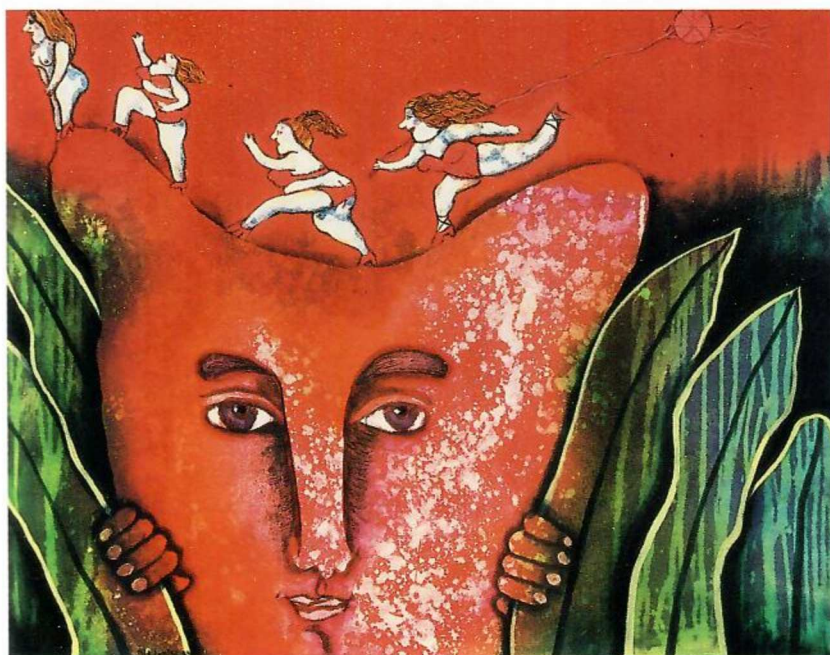


"BEN-HUR"

Ben Hur, encre sur papier, 1997



El baño, 1998



Gulliver en la floresta, 1998



De la série *Histerias de la conquista*, 1997

Migliorisi, le peintre et les sortilèges

Né en 1948 à Assomption, Ricardo Migliorisi apparaît sur la scène des arts plastiques dans les années soixante, au moment où elle s'ouvre aux souffles du cosmopolitisme et de la modernité. Il se forme dans l'atelier de Cira Moscarda, réplique paraguayenne de l'Instituto Di Tella de Buenos Aires, lui-même fortement influencé par l'expérimentation plastique new-yorkaise. L'esprit satirique et démystificateur, le goût apparemment frivole et volontairement tocard, les effets pyrotechniques dont l'atelier fait montre et qui affolent un public avide de nouveauté imprègnent les premières images de Migliorisi dès l'exposition *Tajy* en 1966. Les êtres hybrides, marqués par l'ambivalence et l'ambiguïté, constituent un répertoire de formes où l'homme, l'animal et l'objet se télescopent, s'interpénètrent et se mélangent. Un monde féminisé commande une série de métamorphoses jusqu'à l'étonnante *Sophia Loren* (1969) représentée sous la forme d'une énorme grenouille de chiffon.

La fin des années soixante est marquée par une exploration dans toutes les directions: nouvelles techniques (collages), nouveaux supports (papier mâché, plâtre, sable, cire, éléments organiques), nouvelles formes d'expression (*happening*, *body art*, installations, photographie, cinéma, musique). Deux manifestations cristallisent cette turbulence créatrice en 1968: le spectacle audiovisuel *Jayne hasta el asco* (*Jayne jusqu'au dégoût*) et l'exposition montée au Centre culturel brésilien, toutes deux en collaboration avec Bernardo Krasniansky.

En 1970, commence une série de *Portraits* exubérants et colorés dont l'inspiration Renaissance est pervertie par un humour corrosif dont fait preuve *La Joconde* (1970) à tête de singe et la série *Los Borgia se divierten* (*Les Borgia s'amuse*, 1976).

Entre 1975 et 1976, Migliorisi invente de petits meubles-objets — bureaux, commodes — dont les tiroirs entrouverts contiennent des objets incongrus, ainsi que des figures à découper et à construire selon des combinaisons aberrantes et détournées de leur fonction.

Vers la fin de la décennie, ses couleurs s'assombrissent, son humour s'attendrit, avant de revenir éclater entre 1979 et 1981 dans de petits formats où l'on perçoit une certaine réceptivité aux tendances conceptuelles et analytiques alors en vogue. Cependant, loin de tirer sa peinture vers une figuration réaliste, la présence de l'objet et le naturalisme de la représentation la poussent au contraire vers la fantaisie et l'imaginaire.

La série des *Pequeños Pizarrones* (*Petits Tableaux noirs*), commencée en 1982, rejoint le monde de l'enfance à travers l'évocation du tableau de la salle de classe et des graffiti enfantins. Mais cette série est coupée en 1983 par un montage intitulé *Brigitte von Scharkoppen en el jardín de las delicias II*, où se condense, dans la rencontre des personnages de Jérôme Bosch et de Lewis Carroll, l'essentiel des recherches de Migliorisi sous la forme d'une quête individuelle à travers les figures de la culture universelle. À partir de cette expérience, doublée par la vidéo *24 horas en la vida de Brigitte von*

Scharkoppen, la violence des couleurs et l'érotisme provocant s'accroissent dans les expositions *Bestiario* (1985) et *De sonambulistas* (1986). Le grotesque comme mise en question de la condition humaine explose dans *Los últimos días de Pompei* (1991) et *La Carpilla Sixtina* (*Le Chapiteau Sixtine*, 1992). Cette dernière œuvre transpose et pervertit la fresque Renaissance en la déployant sur les toiles d'un chapiteau de cirque. Créée en 1992, elle est présentée à Paris, Galerie du Rond-Point, deux ans plus tard.

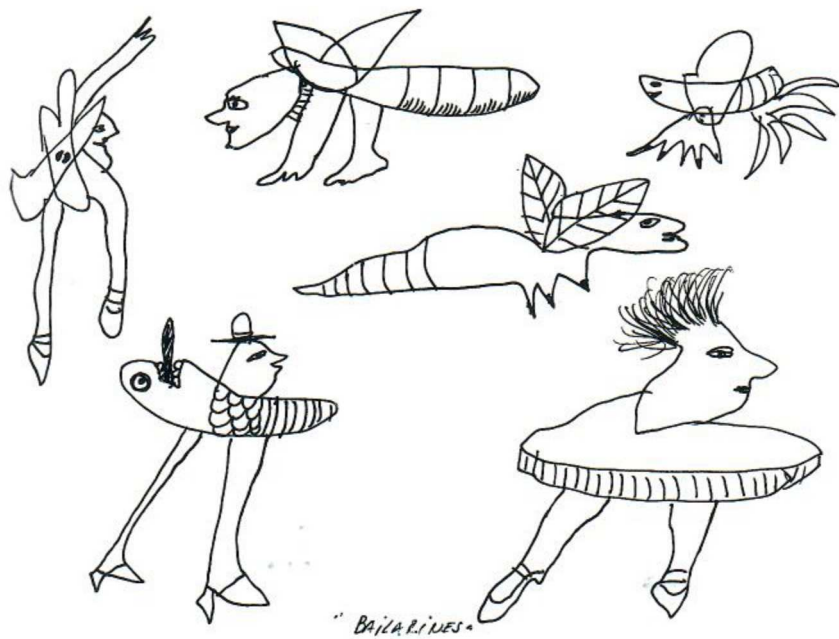
En 1995, Migliorisi revient aux installations avec *Los Durmientes* (*Les Dormeurs*), que commente Ticio Escobar dans son texte «Un rêve». En septembre 1998, il présente simultanément une exposition d'œuvres récentes à la galerie Fabrica, une rétrospective de trente années de travaux à la Manzana de la Rivera et un livre de dessins, *Trazos, trozos y laberintos*, au Museo del Barro. Les reproductions qui figurent dans ce numéro de *Pleine Marge* appartiennent à cet ensemble. Elles sont inédites en France, de même que les textes de Ticio Escobar.

Ricardo Migliorisi continue à développer sa recherche dans le cercle de la capitale du Paraguay tout en restant attentif aux nouvelles du monde. Depuis 1989, ses œuvres sont exposées dans divers pays d'Amérique latine et d'Europe.

Daniel Lefort



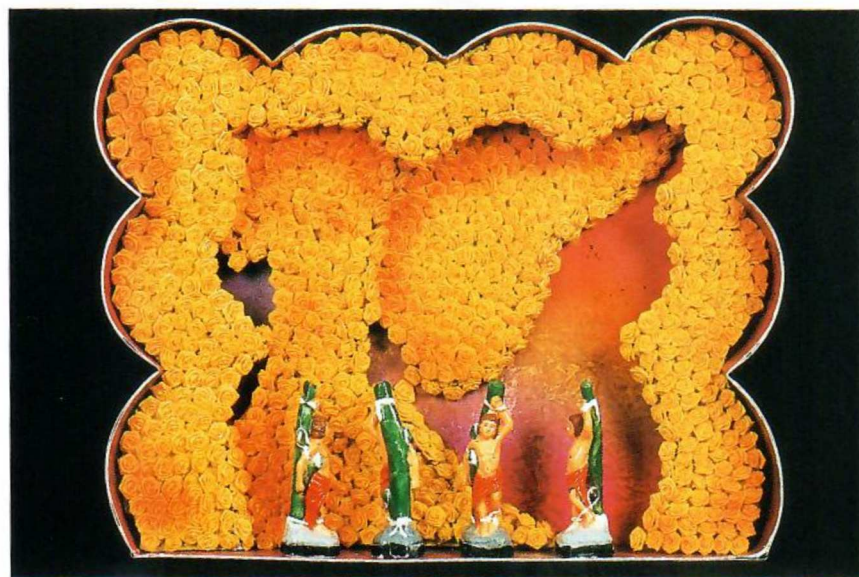
El volcán, 1998



Bailarines, encre sur papier, 1995



Relicario, 1996



San Sebastián en Primavera, 1996