

CHAMP DE VISION, Par Joselina Cruz

Les racines de l'art du paysage plongent dans le désir de capturer le monde entre les bords du cadre, pour contenir « aussi loin que porte le regard » un rendu pictographique de l'élément topographique. Pour Simon Shama, Joaquim Patinir et Peter Bruegel, le Vieux, sont les premiers maîtres d'une branche ancienne de la spécificité du site, de l'installation et de la recherche urbaine. Pour ces artistes, un regard suffisait à mettre la terre à leur disposition, même si l'immensité devait être réduite pour être contenue dans les limites finies de leur toile. C'est par cette pratique (et ce désir) de saisir la terre, la mer, et le ciel, que furent conçus les progrès du dessin en perspective qui procure un témoignage plus réaliste de ce que le regard peut posséder. Cette pratique initiale était au service du spectateur, et elle l'est restée en débit des coups de boutoir de la pensée conceptuelle contemporaine.

C'est dans les divagations romantiques d'artistes tels que Caspar David Friedrich, J.M.W. Turner, John Constable et Gustave Courbet que se révèlent les premières ambiguïtés dans l'art du paysage. Dans certaines œuvres, le sujet est peu clair, sinon absent, ce qui a donné lieu à des comparaisons avec l'impressionnisme. Le paysage en tant qu'impression renvoie à des moments passagers, à des changements légers et rapides, à des paysages piégés qui s'enfuient, à des aperçus mouvementés. A l'emprise première du regard se superpose l'accumulation temporelle des secondes, l'impossibilité de l'immobile. Le paysage, en refusant de jouer les natures mortes, ou même de rester tranquille et sans bouger pour que la main du peintre puisse engendrer, s'est glissé hors des limites du cadre.

Dans les années 60, l'*Earth and Land Art* est venu contester le règne de la toile comme celui du musée et/ou de la galerie qui la contenait. « The Spiral Jetty » (1970) de Smithson avait acquis une dimension spatiale qui devait être traversée (ou vue d'en haut) pour que puisse être perçue l'immensité et la véritable nature de l'œuvre. Denis Oppenheim a dit une fois : « Je vois la terre comme une sculpture : voler au dessus d'elle c'est comme regarder des plages peintes, ou des surfaces picturales ou colorées, mais sur le sol il s'agit surtout de volume, c'est comme marcher dans une sculpture »¹. En s'appropriant la vraie terre, mer et ciel de la peinture de paysage, ces pionniers de l'*Earth and Land Art* ont opéré le passage de l'œil au corps. Pour eux - Robert Smithson, Richard Long ou Walter de Maria – le territoire (et parfois l'échappée) dominait l'artiste et l'expérience qu'il en avait. On y pénétrait non seulement visuellement mais aussi physiquement. C'était une matière, une matrice dans laquelle recomposer la nature.

Le travail d'Alberto Reguera vient complexifier cette évolution historique linéaire. Alors que les praticiens du *Earth and Land Art* voulaient créer des sites - l'art du paysage dans le territoire – hors du non-site qu'est la galerie, Reguera fait précisément le contraire. Ses paysages abstraits sont installés sur le sol que ce contact terrestre extrait des limites du cadre. Les lieux où nous déambulons alors sont de mini sites. Des sites où l'imagination emplit les espaces que les toiles de Reguera ont découpés. Gaston Bachelard écrit : « Loin des immensités de la mer et de la terre, par la seule mémoire, nous pouvons retrouver, grâce à la méditation, l'écho de cette contemplation de la grandeur. Mais est-ce vraiment la mémoire ? N'est-ce pas uniquement l'imagination qui peut élargir indéfiniment l'image de l'immensité ? »². L'immensité intime dont parle Bachelard résonne dans cette exposition des paysages de Reguera qui ponctuent l'horizon de la galerie. Son travail comprime des propos intérieurs et des vues extérieures. Le dialogue continu de Reguera avec le paysage le ramène à sa préoccupation permanente qui est le sujet en tant qu'impulsion, et qui contient pour lui suffisamment de matière visuelle et intellectuelle pour être sans cesse pensé et repensé.

Il est cependant un autre aspect du travail de Reguera, tel que l'idée du paysage tisse un lien cohérent dans toute sa pratique. Ses premiers paysages abstraits se sont transformés en objets cubiques qui troublent les frontières entre la sculpture et la peinture. Cette simple récupération de la peinture en tant qu'objet, qui cette fois n'est pas nécessairement accroché aux cimaises, place les œuvres en équilibre au bord du précipice du « ou bien-ou bien », vacillant sur leur classification désormais ambiguë, voire sur son absence. L'exploration par l'artiste de « quelque chose » qui est certainement une peinture mais qui,

en même temps, tend vers l'objet. Voici qui ouvre de nouveaux horizons devant le cheminement de la « peinture en tant qu'objet ».

En tant que tableaux, ces œuvres sont minutieusement accomplies. Contre le mur, ou partie de l'installation, chaque toile révèle une luminosité qui vient du dedans. Les couches successives de peinture font que la texture naisse de l'intérieur et chaque coup de pinceau semble être un infime mouvement. Il n'y a pas de grands à-plats de couleur pour nous absorber. C'est la suggestion d'une autre perspective, plus lointaine, plus profonde qui retient notre regard et notre esprit, tandis que l'évocation des couleurs brille de l'intérieur. Ces convocations de perspectives imaginées que néglige la peinture paysagère traditionnelle déboucheront-elles sur l'abstraction dans le paysage ?

L'artiste nous dit que *Maritime Fragments* (2008) est issu de *Moine au bord de la mer* (1809) de Caspar David Friedrich, l'un des premiers paysages à s'éloigner de la composition traditionnelle de la peinture de paysage. A la place d'une perspective, des bandes horizontales de couleur dominant le champ de vision, dans lequel le peintre du 19^{ème} siècle introduit la figure solitaire du moine qui regarde intensément un point dans l'océan. A son tour, le tableau de Reguera nous conduit dans le cadre de Caspar David Friedrich dans l'espoir de discerner, peut-être, l'objet de la contemplation du moine. Reguera dévoile élégamment une partie obscure de cette image, un point dans le ténébreux tourbillon de la mer, et avec une couche lyrique de bleu de Prusse dans de rousses éclaboussures médite sur le sentiment qui s'en dégage. Cette œuvre nous installe au cœur même du constant discours de Reguera sur les possibilités du paysage peint.

Reguera inscrit donc fermement son travail dans l'acte de peindre. Ses œuvres sont baignées de couleur, il se soucie de touches et d'unité, de profondeur et de luminosité. Il n'est pas de ceux qui créent des toiles découpées, les détruisent, les extirpent de leur châssis, ou les jettent comme des rebus dans un espace, gestes qui sont autant de contestations contre la finitude de la peinture sur un format carré. Bien au contraire, il confirme la véritable « picturalité » de la peinture et, fort de la richesse de ses préceptes historiques, s'interroge sur ses possibilités. Séparément, chacune de ses œuvres conduisent l'abstraction en tant que paysage loin du naufrage des règles de la peinture traditionnelle. Mais ses explorations en peinture s'attachent à montrer à l'esprit davantage que ce qui est représenté sur la toile, à lui ouvrir un horizon qui comprend le lieu où elle s'insère. On voit dans cette exposition comment l'artiste tente de subsumer l'espace en dehors de la toile. *Mendelssohn's Melodies* (2008), allusion poétique à la fluidité de la musique, déjà s'échappe d'un objet cubique vers une autre surface. Il fallait peu pour qu'à partir de là Reguera s'aventure dans ce qu'il appelle ses installations picturales.

Prenant le sol pour repoussoir de ses œuvres, Reguera dresse ses peintures par terre au lieu de les mettre au mur. C'est ainsi que le spectateur est accueilli par un groupe de paysages entre lesquels il circule. Un tel mouvement crée une allusion picturale qui conjugue involontairement le regard du visiteur et leur géographie physique. Ce qui distingue cette exposition ce sont des tableaux qui assument plus décidément et solidement les trois dimensions. Alors que de précédents travaux suivaient une ligne plus conventionnelle qui consiste simplement à dresser un tableau sur le sol, Reguera crée ici une tranche plus solide et plus épaisse (l'objet en lui-même est moins qu'un cube mais plus qu'une lamelle) afin de montrer des peintures que l'on regarde en tournant. Si nous dévions les yeux, une autre échappée peinte s'offre à nous. On pénètre physiquement dans les espaces de Reguera, comme si on entrait, par exemple, dans le champ visuel qu'est une plage de sable. Ses images sont les paysages que voit son esprit, dont chacun devient un élément posé à un emplacement précis pour créer un espace fictif plus vaste. L'artiste étoffe le rôle de la peinture de paysage dans le paysage même, tissant différents parcours historiques en une seule expression mêlée : l'installation.

Reguera dit désirer que cette pratique « transforme l'idée la plate peinture traditionnelle pour qu'elle coexiste avec l'espace qui l'entoure. Il importe de rappeler que les installations picturales sont éphémères, temporaires. En revanche chaque tableau s'inscrit dans la durée. L'installation picturale ne se destine qu'à l'espace spécifique d'une exposition ». Par cette action l'artiste rassemble peinture, art du paysage, idée de site/non-site, en un territoire définissable où repenser chaque catégorie selon son histoire et en fonction

de la pratique actuelle. Reguera réunit ces différents fils en un unique panorama spatial permettant à l'imagination et au regard de partager une même expérience. En entrant dans ce site nous sommes subsumés par « l'intime immensité » décrite par Bachelard. Des paysages intérieurs uniques, profondément intimes – *Cosmic Fragments* (2008), *Nocturnal Territories* (2008), et *Transparent Darkness* (2008) – se rapprochent et fusionnent dans un champ d'imagination. « L'immensité est en nous », écrit Bachelard. Reguera partage l'intimité de ses paysages, dont chacun est une autre expression de son âme, presque un chant poétique de la peinture, et les place un à un dans la vastitude de lieux physiques et imaginaires. A la différence des artistes de l'*Earth and Land Art* qui travaillaient la matière – et exception faite bien sûr de la toile et de la peinture – la matière de l'œuvre de Reguera est l'étendue de l'esprit et de l'imagination ; toutefois à l'image de leurs conceptions spatiales, Reguera assigne à sa pratique la création d'un site. Dans son essai de 1968, *A Sedimentation of the Mind. Earth Projects (Une Sédimentation de l'esprit: projets terrestres)*, Robert Smithson évoque la surface terrestre qui se confond avec celle de l'esprit. « La surface terrestre et les vues de l'esprit ont une façon de se désintégrer dans de subtiles régions de l'art. Plusieurs agents, à la fois fictifs et réels, échangent leur place – il est difficile de ne pas s'empêtrer dans la réflexion lorsqu'il s'agit de projets terrestres relevant de ce que j'appellerais une « géologie abstraite ». Esprit et art vivent une constante érosion, des flux mentaux rongent d'abstraites berges, des ondes mentales sapent des falaises de pensées, les idées se décomposent en pierres d'ignorance, et les cristallisations conceptuelles se brisent en dépôts de raison caillouteuse. »³ Chez Alberto Reguera, les images s'assemblent pour dilater l'esprit vers la réalité (sans illusion d'optique), en permettant aux contraires de s'unir en une cohésion théorique. C'est ainsi que, dans son équation actuelle du paysage, devient mesquine l'initiale aspiration de posséder du regard. Face à une géologie abstraite, nous parcourons avec l'artiste des vues intérieures et extérieures, et notre regard inquiet divague dans un paysage aussi fictif qu'il est réel.

¹ Robert Smithson, Robert Smithson: The Collected Writings, ed. Jack Flam, (California: University of California Press), p177.

² Gaston Bachelard: La Poétique de l'espace.

³ Smithson, The Collected Writings, p.100

- Joselina Cruz est curatrice indépendante, actuellement attachée à des projets à Manille et Singapour où elle été co-curatrice de la Biennale en 2008. Elle a été auparavant curatrice du Musée d'Art de Singapour et du Lopez Museum de Manille.
- Joselina Cruz a obtenu un Master en Histoire de l'Art aux Philippines. Elle est également titulaire d'un MA de Curateur et Commissaire en Art Contemporain du Royal College of Art (RCA) de Londres.