

Halos et échos

Matthieu Poirier, Dr. Pr.

Manuel Espinosa (1912-2006) et Luis Tomasello¹ (1915-2014) sont présentées pour la première fois en dialogue à la galerie Sicardi | Ayers | Bacino. La perspective géographique est elle aussi double : elle croise l'Amérique du Sud et la vibrante scène parisienne de l'après-guerre. Les deux artistes peuvent y être considérés comme des représentants essentiels, aux côtés de Bruno Munari ou Carmelo Arden-Quin, d'une génération intermédiaire. Celle-ci, sur un plan tant chronologique qu'esthétique, s'inscrit d'une part dans la continuation des avant-gardes de l'art géométrique de Piet Mondrian, Sophie Taeuber-Arp ou Josef Albers, tout en traçant d'autre part la voie de la tendance cinétique et optique (Kinetic and Op Art trend) de Jesús Rafael Soto, Carlos Cruz-Diez ou encore Julio Le Parc, qui connut un grand succès dans les années 1960. Mais ce rôle de transition ne permet que d'introduire la singularité des travaux de Tomasello et Espinosa, qui s'inscrit avant tout au cœur d'enjeux esthétiques aussi essentiels que souvent méconnus.

Avant toute chose, il faut réaliser à quel point leurs références artistiques à l'époque – avant-gardes, constructivisme, suprématisme, Bauhaus ou art concret – bénéficiaient d'une audience incroyablement limitée, tout spécialement en Argentine. Car le contexte y était nettement plutôt favorable au réalisme, à l'impressionnisme, au surréalisme ou au post-cubisme. Plus de dix ans après sa mort à New York en 1944, Piet Mondrian n'avait toujours pas bénéficié de la moindre rétrospective de son œuvre. De la même façon, il était encore plus audacieux de se pencher sur des aspects fondamentaux du perceptualisme naissant chez Henri Bergson, Maurice Merleau-Ponty ou encore James Gibson. Retenons par exemple, dans le contexte strictement artistique, la récusation de la polychromie et de la

¹ Je me permets de renvoyer ici à mon étude plus approfondie de l'œuvre de Luis Tomasello, publiée à l'occasion de son exposition monographique à la galerie Sicardi (Houston TX, 2007).

composition, la radicalisation systématique de la frontalité moderniste de Mondrian et du all over de Pollock, la naissance d'une esthétique du spectateur, l'infiltration de la théorie de l'information et la phénoménologie de la perception et, plus généralement, du développement au sein de certaines pratiques d'une forme de dynamogénie – cette propriété, intrinsèquement cinétique, d'un objet de susciter une réaction motrice chez son observateur².

À l'instar d'une poignée d'artistes soucieux de renouveler le langage de l'abstraction géométrique et d'en étendre la portée sensorielle, Tomasello et Espinosa sont allés puiser à ces sources rares. Ils y ont tous deux creusé leur propre sillon de façon rigoureuse, peignant et sculptant comme ils respiraient, non sans se montrer quelque peu rétifs aux logiques de production, de diffusion et, au fond, de réseaux professionnels exacerbés par exemple par un Victor Vasarely, pour ne citer que lui. Ainsi la simplicité géométrique, essentialiste, pourrait-on dire, des œuvres de que nous avons sous les yeux, notamment par les images qui en sont diffusées et qui accompagnent le présent texte, est trompeuse : elle ne dit rien de la subtile et troublante expérience sensorielle proposée, qui ne se déploie que dans le temps et l'espace réels de l'observation physique. Elle ne dit rien non plus de l'expérience du détail qui est la leur : ces reliefs et ces tableaux sont tous peints au pinceau et de façon manuelle. Car le fantôme de Malevitch n'est pas loin. Aussi la facture industrielle anonyme, alors en vogue chez les membres du GRAV, n'intéresse ni Tomasello ni Espinosa, tous deux profondément attachés au travail solitaire au sein de l'atelier, aux subtiles et précises touches de peinture acrylique déposée au pinceau. Quelque chose d'incroyablement discret, presque intime, comme susurré, se joue dans leurs œuvres refusant toute emphase spectaculaire. Il faut absolument leur prêter une attention supplémentaire – « tendre l'œil », comme on dirait « tendre l'oreille », sous peine de passer à côté.

² J'ai tenté de caractériser cet tendance de l'art perceptuel dans ma thèse de Doctorat "Phénoménologie et seuils de la vision dans l'art optique et cinétique depuis 1913" et mes cours de Master à la Sorbonne University in Paris, puis en ma qualité de commissaire dans l'exposition « DYNAMO. A Century of Light and Motion in Art. 1913-2013 », aux Galeries Nationales du Grand Palais à Paris en 2013, qui rassembla les oeuvres de 143 artistes sur près de 5.000 m2.

À la fin des années 1950, l'un comme l'autre effectuent de nombreuses expérimentations liées notamment aux œuvres de Piet Mondrian, nous l'avons vu plus haut ou encore de Georges Vantongerloo. C'est une période à laquelle le langage des deux Argentins se concentre et se façonne, principalement en réaction au bavardage formel et coloré caractéristique par exemple de l'esprit du Salon des Réalités nouvelles à Paris, auquel participent alors la plupart des artistes liés à l'abstraction. Ainsi le refus du dit salon en 1955 d'inclure les premiers monochromes d'Yves Klein est significatif : l'art abstrait est en train de devenir un nouveau formalisme et Klein se dit alors « ravi de ne pas être un peintre abstrait ». Conscient de ce nouveau territoire à explorer, Luis Tomasello amorce alors à la fin des années 1950 ses premiers reliefs caractéristiques, qu'il nomme rapidement « Atmosphères Chromoplastiques ». La lumière naturelle ou électrique est reçue par les surfaces arrières des polyèdres. Ceux-ci sont agencés en grille régulière et en haut-relief, c'est-à-dire en saillie de plus de la moitié de leur volume, et peints d'une couleur vive. Cette couleur se projette aussitôt sur le plan immaculé du support.

Notons qu'une évolution similaire se fait jour au même moment chez Lucio Fontana, Piero Manzoni ou encore Enrico Castellani, soucieux eux aussi de récuser la planéité du tableau pour explorer cette catégorie intermédiaire entre peinture et sculpture qu'est le relief. Luis Espinosa est impliqué lui aussi, et de longue date, dans la refonte de l'abstraction picturale, notamment en tant que co-fondateur en 1945 de l'Asociacion Arte Concreto-Invención à Buenos Aires. Comme Riley, son choix est de respecter cette contrainte à proprement parler « picturale », du tableau recouvert d'une couche plane de peinture, le plus souvent de l'acrylique, en vue de transformer ce domaine de l'intérieur, d'en faire un déclencheur dynamique et spatial. Ce cheminement s'est consolidé par le biais de rencontres personnelle lors d'un premier voyage en Europe en 1951-1952 avec des artistes tels que Georges Vantongerloo, Friedrich Vordemberge-Gildewart ou encore Max Bill.

Évoluant au sein de cette même nébuleuse intellectuelle, Espinosa et Tomasello nourrissent un objectif commun nouveau, d'ordre phénoménologique, qui intègre désormais la lumière et le mouvement

en tant que flux – ou halo – et non en tant qu'images. Cet objectif consiste en une attaque contre la forme stable, via la dématérialisation et la démultiplication de la forme géométrique sous une forme désormais spatialisée, lumineuse et rétinienne. Désormais, pour ces deux artistes, l'œuvre ne correspond bien sûr plus à l'univers de l'illusion perspective et figurative, mais elle se distingue tout autant de l'univers mathématico-matérialiste de l'art concret suisse. Leurs œuvres se déploient – et prennent tout leur sens – dans les arcanes de nos cerveaux, devenus un nouvel territoire d'exploration et de conquête esthétique. Notons que ces données furent par ailleurs longtemps délaissées dans l'histoire du conjointe du modernisme et de l'abstraction cinétique, malgré les proclamations éloquentes affirmant alors, comme Bridget Riley en 1965, que « la perception est le médium ». Une autre victime est à déclarer dans cette entreprise de déconstruction menée par les deux Argentins : la forme unique, sujet central et unifié de l'observation, elle-même statique et passive.

L'observateur, par son déplacement actif et le changement de ses points de vue, est devenu le véritable moteur de l'œuvre, à la différence notable des réalisations d'Alexander Calder ou de Jean Tinguely, animées soit par les courants d'air soit par le courant électrique. Ce facteur perceptuel permet le déploiement de l'œuvre pourtant statique dans le temps et l'espace réels. C'est dans cet esprit qu'en 1968, dans le cadre d'une exposition collective au Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, Espinosa présente un ensemble de dix-huit tableaux carrés de grand format qu'il dispose régulièrement sur les murs et sols de l'institution. La variation d'échelle chromatique, où chaque forme génère son écho, est perceptible non seulement au sein de chaque toile, mais aussi et surtout à mesure de la déambulation dans l'espace réel, d'un tableau à l'autre. Propriété dynamogène de l'installation, l'architecture en tant qu'espace de déplacement et le corps spectateur, actif et mobile, font désormais partie intégrante de l'œuvre. La réalité des tableaux est double : matérielle (une toile peinte et tendue sur un châssis) et perceptuelle (un halo, c'est-à-dire un pur phénomène ondulatoire et lumineux).

C'est vers 1958-59 que se dessinent ainsi les premiers contours d'une logique formelle qui caractérise l'œuvre de maturité des deux artistes dont les œuvres sont exposés aujourd'hui à Houston. C'est alors qu'ils se cantonnant volontairement aux « bonnes formes » de la Gestalt, immédiatement accessibles à la perception, c'est-à-dire le cercle et le carré. Mais la révolution est notable : les aplats et les contours stricts de l'art concret se retrouvent, mais ils se déploient et se dissolvent, pourrait-on dire, en un ensemble de modules qui s'échelonnent et se répondent en d'innombrables échos lumino-chromatiques. Ceux-ci ne questionnent rien de moins que les limites phénoménologiques et sémantiques de l'œuvre. Ces chevauchements (overlays) et résonances (delays) sont amplifiés par la dégradation des couleurs vives et denses vers des valeurs plus douces, ternes ou translucides. Un tel système crée une profondeur de champ spécifique, exempte de la visée illusionniste issue de la Renaissance (on pense par exemple au traitement des arrière-plans de paysages montagneux). Pour être plus précis, il s'agit ici d'une postérité à proprement parler cinématique, spatialisée et temporalisée de l'« espace maigre » ou de la « profondeur plate » qui sera pointée dans les tableaux de Mondrian ou Pollock. Les échos dégradés (fading) dont il est ici question, qu'ils concernent la forme (cercles et carrés chez Espinosa ; polyèdres réguliers et leurs ombres chez Tomasello³) ou la couleur, permettent d'ailleurs de voir dans les travaux des deux Argentins un singulier précédent pictural au fameux relief mural de Robert Irwin (Sans titre, 1967-68, Musée national d'art moderne-Centre Pompidou). Celui-ci, constitué d'un disque convexe – une lentille – en Plexiglas peint à la Laque acrylique qui, solidement fixé sur le mur tel un tableau ou un relief, se voit démultiplié sur sa périphérie, à même le mur, par quatre projecteurs. La synthèse, sous forme d'installation, des enjeux soulevés par nos deux protagonistes, est faite.

Une tension particulière est essentielle dans les travaux de ces deux artistes : si le support de leurs œuvre demeure matériellement statique,

³ Tomasello exprime même son souhait de permettre au spectateur de « passer la tête derrière les cubes » et, ainsi, de se projeter littéralement dans l'atmosphère du relief (Luis Tomasello, cité par Patrick d'Elme, « La lumière de Tomasello », *Cimaise*, n° 98, septembre-octobre 1970, p. 53).

Rudolf Arnheim nota très tôt, dès 1957, toutefois que la conscience d'éléments immobiles peut s'avérer intrinsèquement cinétique. Il souligne à cet égard que le spectateur « reçoit » optiquement « l'image visuelle de formes extérieures, qui acquièrent leur caractère dynamique à mesure que l'image est traitée par son système nerveux »⁴. L'époque est à la prise de conscience phénoménologique et deux ans auparavant, lors de l'exposition « Le mouvement » à la Galerie Denise René, à propos des reliefs en bois peints de Jesús Soto ou encore de ceux en verre sérigraphié de Victor Vasarely, le critique Roger Bordier définit le « mouvement optique » non pas comme une mobilité de l'œuvre elle-même mais comme une transformation, par le déplacement du spectateur et la modification de son champ de vision⁵.

Imprégnés de tels principes, Espinosa et Tomasello s'inscrivent dès lors avec force au sein de la tendance cinétique, alors même qu'ils en récusent l'emploi de matériaux nouveaux⁶, la mobilité physique de l'objet ou encore la participation sur un modèle cybernétique. Leur cinétisme s'épanouit donc dans un sillage post-constructiviste. Ainsi les polyèdres peints à leur revers de Tomasello, pourtant subordonnés au plan de leur support (panneau de bois ou cimaise, comme dans la présente exposition à Houston), ou les tableaux d'Espinosa, dépourvus de relief ou d'artifice électrique, plongent l'observateur dans les arcanes d'un subtil feuilletage optique, où la rétine papillote et perd son assise et son confort. Se révèle alors à la conscience la mécanique de notre perception spatio-visuelle, qui n'est rien de moins que le pivot central de notre rapport sensible au monde. Une telle pensée, profondément didactique chez ces artistes, est plus que jamais d'actualité à notre époque actuelle, où l'illusion hypnotique de nos écrans tend, de façon évidemment délétère et dangereuse, à nous désincarner, à nous insulariser.

⁴ Rudolf Arnheim, *Dynamique de la forme architecturale* (1957), [trad. fr. par M. Schoffeniels-Jeunehomme et G. van Cauwenberge], Bruxelles, Mardaga, 1986, p. 212.

⁵ Roger Bordier, « Propositions nouvelles : le mouvement, l'œuvre transformable », *Aujourd'hui, Art et Architecture*, n° 2, mars-avril 1955, p. 15.

⁶ À l'exception de pigments chimiques employés pour leur forte luminosité.