FUNDARTE
Consejo Municipal
y Gobernación del D.F.

Asociación Internacional de Críticos de Arte

aica

17 CONGRESO EXTRAORDINARIO
36 ASAMBLEA GENERAL

QUELQUES APPROCHES A L'IMAGINATION DE LA TRANSPARENCE

María Elena Ramos

QUELQUES APPROCHES A L'IMAGINATION DE LA TRANSPARENCE

María Elena RAMOS
Juillet 1983

Je me rappelle le moment précis où j'ai commencé de cesser d'être une enfant, quoique, sur le moment, je n'en aie pas eu conscience. C'était vers le milieu de mon adolescence, le jour où j'ai découvert qu'à une action d'un certain type ne correspondait pas nécessairement une réaction de tel autre type. J'ai découvert que les relations de cause à effet n'étaient pas, dans le monde réel, comme elles l'avaient été dans l'image illusoire du monde dans lequel s'écoule en général notre enfance protégée.

Aujourd'hui, je puis le dire en d'autres termes : ce que j'ai découvert alors, c'est que la causalité n'existe pas nécessairement entre les êtres et le monde. Le découvrir était cesser d'avoir des certitudes, cesser d'avoir des confiances absolues et donc, commencer de laisser derrière soi l'enfance crédule. Mais, en même temps, c'était voir s'ouvrir devant moi de nouvelles possibilités: voir le monde comme l'endroit où, à partir de ce moment, et pour le mieux ou le pire, n'importe quoi pouvait se passer. Cela, qui pour moi fut une authentique découverte, n'était rien de neuf pour la philosophie, pour la science et pour l'art de l'homme de notre siècle.

Par la recherche scientifique et philosophique, nous savons que l'espace et la matière sont devenus relatifs, l'indéterminisme et la probabilité sont devenus davantage le langage de l'époque que cette causalité qui nous liait au monde. Des termes comme scepticisme, nihilisme sont sous-jacents à cette difficulté de l'homme contemporain d'appréhender des totalités, de donner un sens unitaire et cohérent à son existence. La manière de percevoir, de voir et de palper le monde est, pour cet homme de notre époque, fragmentaire, interrompue, multiple, toujours mobile, difficilement saisissable. Il connaît la fugacité, la superposition des faits, des temps et des espaces, il connait la simultanéité.

La création artsitique du XXème siècle a été particulièrement sensible à cette facon de percevoir, de voir et de palper, de sentir et de créer. L'art de notre siècle a fait sien le langage de la relativité, de la dématérialisation. La dématérialisation a été, et ce n'est pas un paradoxe, une des structures fondamentales de

l'art contemporain. Ernst Fischer (dans son ouvrage La Nécessité de l'Art, p.236) dit que : " On reproche souvent à l'art et à la littérature modernesde "détruire la réalité"... mais ce ne sont pas les écrivains et les artistes qui ont aboli la réalité".

Le travail que nous présentons ici veut approfondir certains aspects visuels qui, s'il est vrai qu'ils s'inscrivent dans cette "epistemis de la discontinuité et des différences" dont parlait F. Menna ("Option analytique dans l'Art Moderne", p. 75), peuvent également être vus dans leur caractère dialectique : dialectique entre dématérialisation et formation, entre fragmentation et intégration. Entre la continuité et la discontinuité. Entre le différent et le semblable. Entre l'opaque et le cristallin. Entre le perméable et le solide. Ainsi l'art, en plus de recréer et de refléter le langage du fragmentaire peut être (dans un monde où le langage et la communication sont également en crise) une "tentative désespérée d'intégrer des discordes non résolues " ("La Désintégration de la Forme dans les Arts", p. 30) comme dirait Erich Kahler.

L'aspect visuel dont nous parlerons principalement comme l'un des domaines d'action dans lequel l'artiste se pose cette dialectique, est le recours visuel-plastique à la transparence. Recours visuel qui nous intéresse ici en tant que recours "pour dire". Recours qui renvoie au concept, qui obéit à des besoins d'expression conceptuels, qui s'inscrit dans cette vision contemporaine dont nous avons déjà parlé : c'est autant la vision qui perçoit le monde comme multiplicité de fragments que la vision qui prétend réintégrer, reconstruire, retrouver les zones communes.

Près de la transparence, nous découvrirons les comportements visuels et conceptuels qui lui sont proches : c'est ainsi que l'aérien, le flottant, le volatile, la spéculation, le reflet, le cristallin sont aussi quelques idées qui compléteront ce travail. Ce ne sont que des manières dont les images visuelles créées par l'art de notre siècle nous parlent de ce qui est incorporel, inappréhensible, relatif, incertain, accidentel, non-causal, non-saisissable, multiple, fragmenté, simultané, diffus, dissout, dispersé.

Un des autres aspects importants que l'on trouvera tout au long de ce travail, sera de nous rapprocher de la transparence et des idées qui lui sont apparentées, en tant qu'essence même de la poésie. Cela est explicite dans certaines parties de ce travail et implicite et permanente réflexion dans d'autres. A une époque où l'art conceptuel nous a déjà habitué à ce que l'art puisse se distancer de lui-même et s'auto-observer, il n'est pas étrange de voir en images

qui se dissolvent, deviennent transparentes, se relativisent, ce qui est caractère essentiel, central de la création artistique : son ambiguïté, sa richesse d'ouverture et d'information, sa polysémie, sa capacité de produire l'encouragement qui pousse le spectateur à compléter, à reconstruire, à réincorporer, à utiliser sa mémoire et ses perceptions dans un acte d'intégration ou, au contraire à continuer indéfiniment la desincorporation des formes. De plus, chez l'artiste, la transparence et ses affinités dématérialisantes reflètent bien la démarche de l'esprit créateur : le songe, la mémoire diffuse et superposée, les flashes et interruptions de la pensée, les vides et les pleins de la pensée poétique, qui se pénètrent et se partagent l'espace intérieur et extérieur de celui qui crée, au moment où il crée.

La transparence, conçue ici comme une approche au caractère essentiel du poétique, est ce qui cache et voile mais en même temps, ce qui dé-couvre et dé-voile. Ce qui "fait voir". Ainsi, des images transparentes (ou flottantes, ou cristallines, ou spéculatives, ou dissoutes, ou voilées) sont fréquemment présentes dans la peinture contemporaine tant pour cacher, mystifier, rendre mystérieux, que pour fuir, évader, être scoptiques, mais aussi pour multiplier les regards, signaler, découvrir des angles insoupconnés. De telles images peuvent rompre et singulariser mais peuvent également permettre de trouver des zones partagées et communes, de trouver les fusions. C'est par elles que s'estompe la limite entre l'impossible et le possible, entre le visible et le non-visible.

La peinture vénézuélienne, particulièrement depuis Reveron jusqu'à l'heure actuelle, abonde en transparences, en désincarnation, en volatilité. Tant dans l'optique abstraite, constructive et cinétique, dans laquelle on été créés de véritables poèmes au vibrant, au spatial, à l'ouvert, au changeant, à l'insaisissable, que dans l'optique figurative qui est à son apogée chez les générations les plus récentes de peintres et de dessinateurs, trouverons-nous dans l'art vénézuelien une imagination riche et variée du transparent.

Pour mener à bien ce travail nous avons voulu concrétiser deux approches. La première, à celle de l'oeuvre plastique de Jacobo Borges, peintre figuratif qui arrive à la transparence comme ressource pour approfondir son obsesion fondamentale : l'obsession du temps, du temps insaisissable, des temps simultanés. L'autre approche nous menera à étudier le travail abstrait de Luisa Richter, espace visuel dans lequel, toutefois, s'estompe la limite entre l'abstrait et le réel, entre le visible et le non-visible; espace visuel qui est de plus en rapport direct avec une forme de voir-dans-les-tropiques : voir dans la lumière, dansla transformation de l'atmosphère, voir dans l'air et ses transparences.

La raison centrale pour laquelle nous avons choisi de lier ces deux oeuvres dans ce travail, est que chacun de ces deux créateurs est parti d'une perception de ce qui est fragmentaire dans le monde qui nous entoure et, de plus, ils partagent, à partir de visions du tout différentes, une volonté d'intégrer, de se rapprocher des totalités. Tous les deux utilisent la transparence et les ressources visuelles apparentées pour atteindre cette dialectique permanente de la destruction et de la construction. Les caractéristiques tellement différentes de leur oeuvre et de leurs obsessions fondamentales, comme nous le verrons, ont fait de leur travail un domaine d'intérêt plus grand encore pour cette recherche.

Jacobo Borges : L'Espace Diachronique; Le Temps inappréhendable; La Simultanéité.

Vers le milieu des années soixante, Jacobo Borges réalise une série d'oeuvres qui mettent un point culminant à son étape de "Le Spectacle". Borges y fragmente et détruit constamment, mais il construit et intègre aussi. C'est sur des transparences, des allègements, des dissolutions, des voilures qu'il s'appuie pour rompre la limite du pictural et du dessin, mais dans la rupture même de cette limite, il crée la synthèse des deux langages. Car la peinture devient alors dessin, devient plus libre et légère, et le dessin, pour sa part, devient pictural, prend corps. C'est dans ces espaces ambigus que commence à exister la densité de la peinture et cette possibilité que Borges attribue à la ligne : celle de décrire l'air ou le vol.

Un autre parcours important si l'on veut approfondir la peinture de Borges à partir des années soixante, est celui qu'il suit entre les langages audio-visuels et les langages pictureux. Vers 1966, Borges a participé activement au grand spectacle audio-visuel Image de Caracas et, entre 1966 et 1972, il est resté sans peindre. Lorsqu'il reprend la peinture, vers 1972, son obsession permanente du temps s'était vue stimulée par le langage éminemment temporel du cinéma. Borges, homme de transition et de synthèse, homme de conscience intégratrice, glisserait dans les moyens et les langages. Le monde de ses images, le monde de son imagination s'était vu fortement élargi par l'expérience audio-visuelle.

Etant donné le caractère et les limites de cet exposé, nous nous limiterons seulement à quelques aspects. Commençons en mentionnant ce qui, en cinéma est connu comme formes de passage ou transitions. Les plus fréquentes : le fondu, les dissolutions, les balayages, les transitions vers les changements de couleur. Par ces systèmes

de passage, de transition entre une image cinématographique et la suivante, le cinéma utilise le langage de la transparence. Le cinéma, et la télévision dans une moindre mesure, ont habitué notre oeil à voir les transparences comme des passages, des transits, des indicateurs de changement de lieu ou de temps. Dans d'autres cas - et ceci dépend de la trame - ils nous ont accoutumés à voir le simultané, le coexistant. Ce qui pour le cinéma est point intermédiaire entre une scène et l'autre (c'est-à-dire ce qui est le temps-réel et/ou temps narratif) chez Borges est la possibilité d' "ouverture" de l'espace pictural, un espace diégétique, unique, comprimé, une toile à être suspendue à un mur fixe, dans laquelle, malgré toutes ses limitations, Borges veut représenter les visions et concepts de temps inappréhendable, temps qui passe, captation de l'instant, simultanéité. Des rapports espace-temps (qui en cinéma peuvent nous être présentés comme relation entre ce qui est continu et ce qui est contigu) s'ouvrent ici, à cause des caractéristiques mêmes de ce qu'est la peinture et deviennent, chez Borges cet espace non-causal, danslequel n'importe quoi peut arriver, n'importe quoi est possible.

Qu'y-a-t-il de meilleur pour ces espaces diachroniques de Borges, espaces qui ont besoin de nous narrer le temps, espaces construits par le temps, qu'y a-t-il de meilleur pour eux que cette ouverture, cette multiplicité, cette coexistence du fragmentaire et du synthétique,que ces ressources offertes par le cinéma ou la télévision comme le sont ces formes de passage fondées sur le transparent, le diffus, le voilé ? Grâce à une dissolution, par exemple, nous pouvons non seulement percevoir le transit d'un objet à un autre objet différent, d'un espace à un autre différent, mais nous pouvons aussi créer des points communs, réintégrer, provoquer des rencontres dans ces zones partagées, diffuses et imprécises qui unissent les images en un nouvel espace plural.

D'autre part, le cinéma est un langage dans lequel la relation entre le fragment et la totalité se fait évidente : si la photo est le fragment, la congélation d'un instant et d'un lieu, le montage est son complément : c'est l'idée d'enchaînement, de durée, de totalité, d'organicité, d'unité, de cohérence. Si nous parlons de montage, nous voyons que le cinéma nous offre, et a offert à la peinture de Borges des formes de voir et de narrer aussi importantes et significatives que le flash back, ou saut en arrière dans le temps; le flash forward, ou saut en avant, formes qui proviennent à l'origine de la littérature mais sont devenues parties intégrantes de ce qui est spécifiquement cinématographique. Roman Gubern dirait d'elles que ce sont "des violences exercées sur le continuum temporel présent-futur" ("Le Langage des Comics", p. 171).

"Idées Matérialisées " ou "Eclairs de Pensée" sont des formes de transition et de montage cinématographique que nous pouvons retrouver également dans l'oeuvre de Borges, de même que l'idée du montage par antithèse (la rencontre de l'inattendu, du contradictoire, de l'absurde dans un espace de superposition et de coexistences), ou bien le Montage Analytique, tellement lié à l'idée du Temps Détenu, du Temps Dilaté, du Temps Ralenti, dans lesquels le spectateur s'exerce à recomposer l'ellipse, à reconstruire des totalités à partir de fragments (plans courts) ou danslesquels le spectateur est obligé d'arrêter l'oeil sur des détails qui,de par leur intégration,donneront corps au drame.

Dans certaines de ses oeuvres, Borges passe par les "mouvements accélérés" du cinéma, lorsqu'il crée des transparences chargées de dynamisme, de directionnalité. Dans d'autres, il se rapproche davantage de l'idée des "mouvements retardés" du cinéma, ceux-la qui nous aident à décrire, à approfondir le geste (l'évolution du geste), ceux-la qui, en général, rapprochent le langage cinématographique du pictural (en tant qu'image qui s'arrête) ou du langage théâtral (en tant qu'exagération du geste et insistance sur l'expression corporelle qui prétend être significative).

Des idées comme celles du Temps Comprimé, de la Concentration, de l'Insertion, du Croisement ou de l'Imbrication des images, communes dans le langage cinématographique et dans certains langages audio-visuels, ne sont pas étrangères aux images picturales du Borges qui se pose le Temps Ambigu, le Temps Inappréhendable, ou la Simultanéité comme problème. Rudolf Arnheim dit : "L'interpénétration mine la solidité et va vers la transparence d'une apparition, ce qui pourrait faire soupçonner l'image de ne pas être un objet matériel et bien plutôt un produit de l'esprit" ("Art et Perception Visuelle", p. 97).

Il est intéressant d'observer ici que la perception que nous avons du cinéma est celle d'un media situé entre le bi- et le tri- dimensionnel. Arnheim toujours ("Le Cinéma comme Art", p. 29) dirait que " c'est toujours en mêmetemps une carte postale aplatie et la scène d'une action vivante ". L'oeuvre de Borges de l'époque mentionnée,et certaines de ses oeuvres des dernières années,se résolvent également de cette manière intermédiaire, entre le bi- et le tri-dimensionnel, entre le plan et le volume, entre le dessin et la peinture, entre la ligne et la matière.

Un autre aspect sur lequel nous nous devons d'abonder est le fait que le cinéma nous a habitué à la relativité : dans le sens du temps, du mouvement, des relations, des angles de vue ("il n'y a rien de

plus subjectifs qu'un objectif photographique ou cinématographique", a-t-on dit avec raison). Dans le cinéma, on flotte, on vole, on transgresse la gravité. Les figures apparaissent et disparaissent, prennent corps et se désincarnent. Dans la série "A la dérive", que Borges réalise à la fin des années 70, nous pouvons observer uen relation significative avec ces caractéristiques de l'image du cinématographe. Là, un même corps, dessiné en angle de vision qui regarde au ras du sol et vers le haut (ce qu'on appelerait au cinéma un angle en contre-piquée), est enseuite perturbé dans les différents dessins, d'après le rapport entre figure et fond, entre personnage et contexte. Relativité du cadre spatial. Relativité de la signification. D'après les rapports, une même figure pouvait être un homme couché, un suicide, un être qui vole ou un corps flottant a la dérive. Il est intéressant de mentionner ici que, avec sa série "A la Dérive", Borges cherche à visualiser un espace sans localisation précise, sans temps précis. (Enfants, on nous a parlé de l'existence d'un lieu au-delà du ciel et de l'enfer. Il s'appelait les limbes. J'ai toujours imaginé les limbes comme un espace où rien ne se passe, où les êtres ne marchent pas comme sur la terre, mais où ils ne volent pas non plus comme au ciel. C'est à peine si ils flottent, ils vont comme ces autres êtres, A la Dérive. Ils ne sont pas actifs et ne dépendent pas d'eux-mêmes mais seulement des rapports qu'un autre crée et change pour eux.).

Un autre aspect intéressant des relations entre le cinéma et l'oeuvre de Borges est que le cinéma travaille la superposition et les transparences par le recours technique de l'exposition multiple. Borges, pour sa part, cherche les superpositions et les transparences comme de nouvelles couches successives, dans des moments de travail successifs. Il travaille lentement, contenant la matière, la couleur , la valeur, l'espace. Il nous dit : " Dans la mesure où on travaille par couches, la couleur que l'on obtient est beaucoup plus profonde, car la lumière est indirecte, n'entre pas directement en contact avec le plan et ne rebondit pas. Elle doit traverser les diverses couches comme s'il s'agissait de verres. " Borges utilise même les différents procédés de la peinture comme idée de temps. Il veut que la facture du tableau fasse partie du langage.

Dans bien des oeuvres de Borges et comme c'est également le cas de l'image cinématographique, en même temps que les superspositions et transparences éliminent des parties de l'objet, du lieu ou de la

figure, elles aident à recréer une intégrité. Nous verrons alors, en un seul temps et avec l'aide de notre imagination qui complète, l'objet entier ou fragmenté, l'objet devant, derrière ou au milieu de son transit entre notre oeil et le fond "fictice". Les figures, les objets et les lieux coexistent simplement sur divers registres. Si à l'oeil ils se présentent en continu, si ils nous apparaissent comme contigus, notre connaissance sensible sait qu'ils peuvent être distants de plusieurs siècles, qu'ils peuvent être des espaces des deux pôles du monde.

Luisa Richter. Une rencontre du Visible et de l'Invisible

Aborder le travail de Luisa Richter par l'imagination visuelle du transparent nous a mené à délimiter deux domaines, pour pratiquer notre analyse : l'un, sa vision abstraite, sa vision "au-delà du réel", la création de l'espace "où tout est possible". L'autre, la transformation d'une vision dans la tropicalité et sa lumière. La rupture des limites entre l'extérieur et l'intérieur.

Pour Richter, la vision abstraite dans les arts visuels est, tout au moins en partie, produit de la conscience d'une dévaluation du visible. Dévaluation du visible que l'homme connaît tant grâce à son expérience directe que par la divulgation des découvertes scientifiques et de l'évolution du monde de la philosophie. Si l'homme, dans son contact avec les religions et les mythes au long de l'histoire, était habitué à traiter quotidiennement avec le monde du visible et du palpable en même temps qu'avec le monde du non-visible, du non connu par les sens (monde de la supposition, du désir, du craint, de l'imaginaire) et si l'homme, dans sa relation intime avec soi-même avait également fait l'expérience de ce qui n'existe pas sous forme corporelle et, pour cela, le rêve, le songe , l'imagination (ou, dans d'autres cas, les hallucinations et les états mentaux pathologiques) lui en avaient donné une expériense suffisante, c'est dans l'esprit et la perception de l'homme contemporain où cette habitude de traiter en même temps le visible et le non-visible se perfectionne : de plus, là, les limites entre l'un et l'autre se relativisent au maximum car, si auparavant il était possible de séparer ces mondes, de les expérimenter

comme circonstances même contraires, ce n'est plus faisable, tout au moins plus dansla même mesure. Il n'est pas nécessaire que nous ayons marché sur la lune pour connaître sa texture, sa lumière ou pour savoir que l'être humain l'a déjà connue directement. Il n'est pas non plus nécessaire que nous ayons pénétré dans une cellule pour croire tout ce que nous en dit la haute technologie visuelle qui est l'instrument de l'homme de science. Mais si nous pouvons même croire à ce que nous ne voyons ni connaissons directement, il est également vrai que, d'autre part, nous avons appris à douter des choses apparemment les plus corporelles, tangibles et autrefois certaines.

Le travail plastique de Richter nous rapproche de cette précarité de l'homme contemporain face à la certitude du visible. Une oeuvre abstraite qui ne nie pas toutefois des moments et références à la figure, oeuvre qui rompt les limites entre le figuratif et l'abstrait, qui rompt les limites entre dessin et peinture, le travail de Richter abonde en imagination de la transparence et ses dématérialisants apparentés tant pour provoquer la crise que pour restaurer un ordre possible.

En agissant dansla transparence, Richter convoque l'essence même du poétique, du créé, essence de l'art qui voile et dévoile, couvre et découvre, concrétise et abstrait, avance par instant vers la profondeur tout en éclaircissant, élucidant, et amenant à la surface. Richter volatilise le corporel et, en même temps donne corps au non-visible. "Donner l'irréalité à une image adhérée à une forte réalité nous situe dansle souffle même de la poésie", a dit Gaston Bachelard ("Poétique de l'Espace", p. 83).

Des plans et fragments qui nous parlent plastiquement de surfaces, pénetrent toutefois l'espace dans cette démarche complémentaire : aller vers le fond des choses, tout en éclaircissant leur surface, tout en ouvrant l'espace bi-dimensionnel aux possibilités. Nous vient ici à l'esprit le Piet Mondrian qui parlait de la vision abstraite comme d'une vision " à travers de ". Comme d'une vision ouverte et universelle. Ou l'idée de Proust : "il n'y avait pas de fin fond ". Mais l'artiste continue à chercher le fin fond. Richter travaillera couche sur couche. Cette accumulation la mènera, paradoxalement, à la rencontre avec l'intériorité, au dépouillement. Ainsi, ses images peuvent être perçues comme relation de complémentaires : entre l'intérieur et l'externe, entre subjectif et objectif, entre le psychologique et le social. Chez elle, comme nous

le verrons plus loin, l'une des voies qui permet cette relation entre intérieur et extérieur, est une perception particulière de l'espace géographique du tropique.

Une vision transformée

Luisa Richter, allemande, arrive au Venezuela en 1955, à l'âge de 27 ans. Elle est déjà passée par l'expérience figurative et par l'expérience abstraite. Son contact avec la lumière tropicale sera décisive et lui permettra d'arriver à sa production plastique plus pleine et mûre. Peut- être que à elle, européenne, il lui est arrivé quelque chose de semblable qu'à Alexandre von Humboldt, face à la découverte de cette réalité géographique. Vision d'homme de science, vision d'artiste, vision intégratrice dans tous les cas, cette réalité et son observation, la perception visuelle qui s'en produit implique une ouverture, un enrichissement de la vision de l'extérieur, de la vision de l'intérieur, de la vision du monde.

Laissons pendant un moment parler Humboldt de son "Voyage aux régions Equinoxiales du Nouveau Continent" : "Sous un ciel pur et serein, on voit les deux pyramides arrondies de la Silla et la crête dentelée du Cerro Avila.... en fin d'après-midi l'atmosphère s'alourdit, les montagnes s'embuent; des traînées de vapeur se voient suspendues sur leurs pentes et les divisent comme en des zones superposées les unes aux autres. Peu à peu, ces zones se confondent et l'air froid condense les vapeurs légères en grands nuages floconneux". Il dit ailleurs : "... une diffusion plus grande de la lumière diminue l'intensité de la couleur de l'air et mêle la couleur blanche avec l'azur de l'air." Il parle à plus d'une reprise de : "une coloration pâle de la voûte céleste". Mais il insiste non seulement sur la luminosité, la coloration pâle et sur la transparence, mais aussi sur la permanente transformation des conditions atmosphériques. Sur le changement. Il dit, par exemple que : "il faut sentir qu'un climat aussi tempéré soit généralement inconstant et variable" et que "les habitants de Caracas se plaignent que, en un seul jour, ils aient différentes saisons. Il parle de "changements d'humidité et de température", de cette "inconstance du climat et ces transitions quelque peu impensables d'un air sec et transparent à un air humide et brumeux" ou de "transitions entre la plus belle transparence de l'air à une complète obscurité".

Une chose est le fait naturel, physique, géographique et, autre chose, de nature différente, ce qui se passe au niveau du processus de perception de ces phénomènes. Si l'oeil qui perçoit est celui d'un artiste visuel, ces relations entre phénomène et perception deviennent plus signifiantes et plus sensibles. Nous savons, par

exemple, que notre lumière provient du soleil. Cependant, comme dit Arnheim, ("Art et Perception Visuelle", p. 248) "pour l'oeil, le ciel est lumineux par vertu propre et le soleil est seulement son attribut le plus brillant". Et il cite la réponse d'un enfant avec lequel Piaget avait fait des expériences de perception. Un enfant de sept ans a dit : "Le soleil n'est pas comme la lumière. La lumiere illumine tout mais le soleil seulement où il se trouve". Certaines conceptions religieuses et culturelles attribuaient, depuis l'antiquité, la lumière à l'espace ouvert, à la totalité du visible, et non à une source spécifique. Tout cela, qui a bien plus à voir avec la perception du phénomène qu'avec le phénomène géographique, physique même, a été assimilé par les peintres impressionistes depuis la fin du siècle dernier, moment auquel l'art commence à se référer de plus en plus fréquemment et à recréer ce qui est incorporel, ce qui est simultané, ce qui est ouvert, ce qui est immatériel.

L'oeuvre de Richter utilise la lumière changeante de ces Tropiques dans ses différentes instances : comme milieu géographique dans lequel elle vit, comme perception visuelle, comme création esthétique. Dans son travail nous pouvons suivre une "forme de voir " qui lie le géographique, le perceptif- psychologique, le poétique. Chez Richter, l'imagination de la transparence s'enrichit au contact de son oeil sensible à cette nature de l'Amérique. Voir géographiquement, voir perceptivement, voir esthétiquement c'est voir en extension, voir en intensité.

Au point de rencontre entre ces "visions", se trouvent les transparences, les fragments, les plans et leurs facettes, les zones superposées, les condensations, les allègements, les textures momentanées, les luminosités changeantes ou la luminosité étendue, généralisée, qui "ouvre" l'oeuvre et s'irradie de son centre dans toutes les directeions. Les images sont là, abstraites et qui ne laissent pas passer les idées de dissolution, de diffusion ou les idées de l'aqueux, de l'humide, du brumeux. Le paysage n'est pas là mais le paysage vibre à chaque pas dans sa lumière et son atmosphère, dans son climat et ses changements. Devant de telles images, viennent inévitablement à l'esprit des mots tels que "climat", comme "atmosphère", dans leur double acception : ce sont en même temps des climats et atmosphères géographiques et des climats et atmosphère de l'âme, intérieurs. (N'importe lequel d'entre nous a personnalisé le climat ou l'atmosphère quelque fois, en disant, par exemple : "c'est un climat triste").

Richter travaille ces atmosphères géographiques, de l'âme, perceptives et esthétiques, fragmentant, acumulant, créant des facettes, des transparences et intégrant. Reconstruire cette vision intégratrice à partir d'autant de plans fragmentés nous pousse à paraphraser

Mondrian et à voir ce travail comme : l'un au détriment de l'autre mais aussi, l'un coexistant avec l'autre, car l'un se fait transparence de l'autre. Et c'est que cette oeuvre nous rapproche, dans son ensemble, de cette rencontre entre le réel et le non-réel, entre le visible et l'invisible, qui coexistent dans ces zones communes, ces zones que le transparence unifie, visuellement et conceptuellement. C'est-à-dire : "rend un".

Face à un monde en fragment, seul l'être humain peut réintégrer. Percevoir des affinités et des rencontres. Trouver des correspondances. Le monde contemporain qui a fait notre le langage de l'ellipse, de la synecdoque, du premier plan et de l'oeil analytique, à force d'être aussi multiple, nous échappe, à force d'etre aussi fragmentaire, il nous devientexténuant et incompréhensible. L'art utilise le fragment, mais pour beaucoup d'artistes il s'agit d'un usage du fragment (poétique, pictural, cinématographique) pour récupérer le pouvoir évocateur, intégrateur, universalisateur. Aujourd'hui, nous ne nous sommes jamais qu'arrêtés à un aspect : la transparence et ses affinités. Nous avons vu un créateur qui construit le passage de l'homme dans le temps. Un autre qui organise un transit poétique entre l'extérieur et l'intérieur. Derrière leurs fragments picturaux, leurs plans et figures "rompues", nous percevons l'intuition et la nécessité de convoquer l'ampleur du monde. Nous percevons l'intuition de l'organicité : de ce fragment avec le reste. Nous percevons, par transparence, l'interaction et l'appartenance à des zones d'intérêt et d'action variées dans l'univers. Avec la transparence, Borges nous a narré le drame de l'homme dans le temps. Richter nous a laissé entrevoir l'essence du poétique.