

Campo de Visión, por Joselina Cruz(*)

Los orígenes del arte paisajístico emanan del deseo de atrapar el mundo entre las lindes de un marco, conteniendo “tan lejos como el ojo pueda llegar” una versión pictográfica del detalle topográfico. Simon Schama considera a Joachim Patinir y a Pieter Bruegel el Viejo los primeros maestros de una de las ancestrales ramas de la especificidad del terreno, la localización y la investigación urbana. Con una simple mirada, la Tierra se pone a disposición de estos artistas sin importar que la inmensidad se haga diminuta para encajar en los confines de un lienzo. A esta práctica (y deseo) de capturar la tierra, el mar y el cielo, se añade la perspectiva en el dibujo y así se obtiene una visión más realista de cómo el ojo puede hacerlos suyos. En un principio, se trató de una práctica supeditada al espectador y así seguiría siendo pese al ataque del pensamiento conceptual contemporáneo.

Las incursiones Románticas de artistas como Caspar David Friedrich, J.M.W. Turner, John Constable y Gustav Courbet pusieron de manifiesto el inicio de la ambigüedad en la interpretación del arte paisajístico. En algunas obras, la importancia de un tema concreto es dudosa, si no inexistente, y esto conduce a su comparación con el impresionismo. El paisaje como impresión que imagina momentos fugaces, ligeros y acelerados cambios, enmarcados paisajes de un pasado que se precipita, miradas que se hacen vivas. Lo que el ojo captó primero revestido ahora de la temporal acumulación de segundos, de la imposibilidad de permanecer parado. Esta negativa del paisaje a cooperar, a convertirse en vida inmóvil, a colocarse (quieto o sentado) para que la mano del pintor pueda engendrar, nacer su trazo sobre el soporte. En la década de los 60, el Earth Art y Land Art redefine el mundo, no sólo sobre el lienzo sino también el propio museo y/o galería donde exponerlo. La obra “The Spiral Jetty” (1970) de Smithson adquirió tales dimensiones, que había que desplazarse a través de ella (o verla desde lo alto) para poder experimentar la inmensidad y la verdadera naturaleza del trabajo. Dennis Oppenheim dijo en una ocasión: “Veo la Tierra como una escultura. Volar sobre ella es ver vivientes áreas pintadas o ilustradas superficies pictóricas. Sobre el suelo, el volumen resulta mayor. Es como caminar sobre una escultura”.(1) Las obras de estos pioneros del Earth Art y Land Art adquirieron forma de auténtica tierra, mar y cielo de pintura paisajística, significaron la proyección del ojo en el cuerpo. Para estos artistas, siendo el caso de Robert Smithson, Richard Long, o Walter de Maria, el territorio (o en algunos casos el paisaje, land/scape, tierra/evasión) dominó al artista y a su experiencia del mismo. Uno entraba en la obra, no sólo visualmente, sino físicamente. Se trataba como un material, re-formando la naturaleza desde el mismo suelo.

La obra de Alberto Reguera complica esta evolución histórica lineal. Mientras los practicantes del Earth art y Land art aspiraban a crear entornos –arte paisajístico sobre la misma tierra- fuera del espacio de la galería, Reguera hace exactamente lo contrario. Sus pinturas paisajísticas abstractas se instalan en el suelo de la galería y la experiencia del territorio se filtra fuera de los límites del soporte. Los espacios por los que paseamos son mini espacios. Paisajes que la imaginación completa en aquellas áreas que quedaron fuera de los lienzos de Reguera. Gaston Bachelard escribe “Lejos de la inmensidad de la tierra y del mar, simplemente con la memoria, podemos recuperar, con la meditación, los ecos de esta contemplación de grandeza. Pero ¿se trata realmente de memoria? ¿No es capaz la imaginación por sí sola capaz de ampliar hasta el infinito esta imagen de inmensidad?”.(2) Son precisamente los ecos de esta inmensidad íntima de la que habla Bachelard los que crean el horizonte de la galería donde se exponen los paisajes de Reguera. Su obra colapsa toda locución interna gracias a la del panorama exterior. El constante diálogo de Reguera con el paisaje, evoca su preocupación por el tema como impulso; cuenta con suficiente material intelectual y visual como para ser pensado y re-pensado una y otra vez. Pero existe otro aspecto en la obra de Reguera que induce a pensar en la idea de paisaje como hilo conductor de su consistente recorrido a través de la práctica. Los iniciales paisajes abstractos de Reguera evolucionan hacia objetos cúbicos que diluyen los límites entre la escultura y la pintura. La sencilla recuperación de la pintura como objeto, pero esta vez sin tener necesariamente que colgarse, hace posible que sus obras oscilen en el precipicio de la disyunción, balanceándose en su ahora ambigua categorización, o quizás en la imposibilidad de definir. El artista explora ese “algo” que seguramente sea un cuadro, pero que al mismo tiempo amenaza con convertirse en objeto. Una reflexión así, entraña el desafío de la “pintura como objeto”.

Como cuadros, sus obras se realizan meticulosamente. Colgado en la pared o como parte de una composición, cada lienzo revela su propia luminosidad. La pintura, capa a capa, crea texturas que enlucen, cada pincelada se hace precisa y oportuna. No hay grandes envoltorios de color que nos atraigan. Sus obras nos sugieren otras perspectivas, más lejanas, más profundas, que preocupan a nuestra vista y a nuestra mente, como matices de color trémulo. ¿Se trata de animaciones de perspectivas imaginadas que renuncian a la pintura paisajística tradicional y delatan la abstracción en el paisaje?

El artista ofrece en *Maritime Fragments* (2008), una referencia a la obra de Caspar David Friedrich titulada *Monk by the Sea* (1809), uno de sus primeros paisajes alejados de las composiciones pictóricas del paisajismo tradicional. El pintor del XIX, en lugar de crear una perspectiva, traza bandas horizontales de color que dominan el campo de visión, en el que inserta un monje como único staffage mirando fijamente a un punto del océano. Por su parte, la obra de Reguera nos remite al lienzo de Caspar David Friedrich con la esperanza de descubrir, quizás, el objeto de contemplación del monje. De forma elegante, Reguera eleva una zona oscura del cuadro –un punto en la opaca confusión del mar– y con una lírica capa de azul Prusia, entre salpicadas motas castañas, medita sobre sus sentimientos. Esta obra nos introduce con fuerza en el recurrente discurso de Reguera sobre las posibilidades del paisaje pintado.

Así, las obras de Reguera se basan con firmeza en la propia acción de pintar. Inunda su trabajo de color y se preocupa de la pincelada y la unidad, de la profundidad y la luminosidad. Lo suyo no es crear determinados lienzos, ni destruirlos, ni despojarlos de sus marcos, ni repartirlos como material de desecho en un espacio dado, todas estas acciones no serían más que mera censura frente a la finitud de los cuadros en formato cuadrado. Demuestra, por contra, que su obra es esencia de la pintura y vinculante por la plenitud de sus preceptos históricos, indagando en sus posibilidades. Como unidades separadas, sus obras avanzan en la abstracción como paisaje en el que se hundan los principios de la pintura tradicional. Pero sus incursiones pictóricas intentan por todos los medios ampliar el horizonte del ojo de la mente, como si se tratase de un único lienzo, el único que aspira a envolver su entorno inmediato. En esta muestra, uno puede observar cómo el artista intenta subsumir el espacio que rodea al lienzo. Mendelssohn's *Melodies* (2008) es una alusión poética a la fluidez de la música, que se escurre del objeto cúbico hacia otra superficie. A un paso de aventurarse en lo que Reguera denomina sus instalaciones pictóricas. Utilizando el propio suelo como soporte para sus obras, Reguera opta por colocar sus cuadros de pie en lugar de en el muro. De esta forma, se ofrece a la vista del espectador un conjunto de paisajes a través de los cuales navegar. Este movimiento crea una alusión pictórica, al dibujar sin darse cuenta de ello, no sólo la mirada de quien observa, sino también su geografía fisiológica. Si hubiese que distinguir esta exposición de anteriores muestras, los cuadros adquieren una forma tridimensional más decisiva y sólida. Mientras que en anteriores trabajos seguía una línea más convencional con los cuadros verticalmente colocados sobre el suelo, Reguera ha creado un soporte más sólido y grueso (el objeto no llega a ser un cubo, pero bastante más voluminoso que una lámina) creando pinturas para ser vistas en un recorrido. Si decidimos darnos la vuelta, otra escapada pictórica nos aguarda. Porque uno entra físicamente en los paisajes de Reguera, en un paseo por el campo visual, de por ejemplo, una extensión de arena de la playa. Sus imágenes son paisajes vistos con el ojo de la mente, en los que cada una se convierte en un elemento posicionado en un lugar preciso creando un grandioso entorno ficticio. El artista expande el significado de un cuadro paisajístico en el propio paisaje, desmoronando las divergentes tendencias históricas y convirtiéndolas en una única y entrelazada expresión: instalación.

El propio Reguera expresa su deseo de “transformar la idea de pintura plana tradicional e interactuar con el espacio circundante. Conviene recordar que las instalaciones pictóricas son efímeras o temporales. Por el contrario, cada cuadro individualmente tiene vida propia. La instalación pictórica se compone en función de un espacio expositivo concreto”. El artista aúna la pintura, el arte paisajístico y la idea del espacio/no-espacio, creando un territorio definible donde repensar cada categoría, con sus propias historias. Con todos estos hilos, Reguera teje un panorama especial y único que permite a la imaginación y a la vista vivir una experiencia singular. Cuando entramos en este espacio, nos encontramos a nosotros mismos subsumidos por la “intima inmensidad” descrita por Bachelard. Paisajes internos y únicos, algunos profundamente íntimos —*Cosmic Fragments* (2008), *Nocturnal Territories* (2008), y *Transparent Darkness* (2008) — se unen y funden en un campo de imaginación. “La inmensidad la llevamos dentro”

escribe Bachelard. Reguera comparte la intimidad de sus paisajes, cada uno resulta una expresión diferente de su alma, un poético canto a la pintura, y uno a uno, los ubica en el vasto entorno de posicionamientos físicos e imaginarios. Contrariamente al trabajo basado en los materiales de otros artistas del arte térreo y paisajístico, Reguera emplea (aparte, claro está, de la pintura y el lienzo) la expansión de la mente y la imaginación, de la mano de sus amplios conceptos, imbuyendo su obra del esfuerzo de transformación del entorno. En su ensayo de 1968, “A sedimentation of the mind:Earth Projets”, Robert Smithson escribe sobre la fusión de la superficie terrestre con la de la mente “La superficie terrestre y los frutos de nuestra imaginación pueden desintegrarse en diferentes regiones del arte. De alguna manera, distintos agentes reales o de ficción, pueden intercambiar lugares entre sí –uno no puede evitar pensamientos lodosos cuando se trata de proyectos térreos- en lo que yo llamaré una “geología abstracta”. Nuestra mente y el arte están en constante estado de erosión, los ríos mentales desgastan las riberas de la abstracción, las olas del cerebro minan los acantilados del pensamiento, las ideas se descomponen en guijarros de lo desconocido, y las cristalizaciones conceptuales se convierten en depósitos de arenosa razón”.(3)Para Alberto Reguera, sus cuadros se unen para dilatar la mente hacia la realidad (sin trucos visuales), haciendo posible que los contrarios se unan en teórica cohesión. En su actual ecuación del paisaje, la aspiración inicial de “poseer” lo que miramos, se hace trivial. Frente a una geología abstracta, juntos, el artista y nosotros, viajamos a través de panoramas internos y externos. Nuestras miradas inquietas son meandros que discurren por el paisaje. Un paisaje tan ficticio como real.

(*)Joselina Cruz es comisaría independiente, con proyectos en Manila y Singapur. Donde fue co-curador de la Bienal de Singapur(2008).Fue comisariadel Singapore Art Museum y del Museo Lopez en Manila. Ha organizado numerosas exposiciones y escribe regularmente ensayos, críticas y textos para catálogos, periódicos y revistas.

(1)Robert Smitson,Robert Smithson:The Collected Writings,ed Jack Flam,(California University of California Pres,1996),p177

(2)Gaston Bachelard.The Poetics of the Space,(Massachussets:Beacon Press,1994),p 183

(3)Smithson,The Collected Writings,p100

Texto para el catálogo de la exposición individual de Alberto Reguera en la galería Antonio Machon, Madrid, 2009.

traducción:

Laurence Corrêard Unipessoal Lda