

SANTOS, Eriel de Araújo. *Images détournées. Une approche de la représentation dans les procédures artistiques contemporaines*. In : Déplacements culturels, migrations et identités. Eds. : ARAUJO, Mélanie Létocart ; BOXUS, Dominique ; FLORES, Célia Navarro. Bruxelles : PETER LANG Éditions scientifiques internationales, 2013.

Images détournées. Une approche de la représentation dans les procédures artistiques contemporaines.

Eriel de Araújo Santos

Université Fédérale de Bahia, Bahia (Brésil)

Le déplacement, physique ou virtuel, d'images produites en un lieu déterminé est porteur de nombreuses questions que l'individu se pose sur lui-même, son expérience sociale et son interaction avec l'espace géographique, les objets, les personnes. Il s'avère que la production de ces images et le plaisir qu'elles peuvent induire manifestent une vérité hésitante, inhérente à l'acte photographique, et renforcée par des projets qui ressortissent à l'art contemporain. En ce sens, dans les démarches artistiques contemporaines, nous pouvons observer des processus de *détournement* incorporant une représentation hybride surgie de l'expérience quotidienne, laquelle peut être de type politique, économique, social, scientifique ou artistique. Le texte qui suit veut parler, sous l'angle poétique, de l'importance de la représentation visuelle contemporaine, notamment des détournements que celle-ci opère dans les images qui la caractérisent.

La recherche que nous présentons ici articule des procédures d'atelier et une réflexion théorique sur les actes photographiques contemporains, à partir de la production de l'artiste. Le but poursuivi est d'étudier le comportement des images présentes dans la vie quotidienne et de percevoir les rapports qu'elles entretiennent avec des matériaux symboliques et certains systèmes mis en oeuvre pour leur visualisation. Les stratégies artistiques analysées supposent des altérations de la qualité des images photographiques : l'utilisation de supports non

conventionnels et le recours à des situations inhabituelles de présentation garantissent une instabilité, qui peut signifier une disparition de l'image. Notre recherche remet ainsi en question la mémoire et la perception des faits vécus au jour le jour.

L'introduction du doute dans une image photographique est l'objet de notre investigation ; elle réfute les principes de vérité établis par la photographie documentaire, instaure de nouvelles perspectives de travail : une photographie expressive, expérimentale et transitoire.

Les images façonnées au sein de notre mémoire déambulent entre ce que nous voyons et ce qui se trouve déjà enregistré par l'esprit, ou *boîte à mémoire*. Nous considérons comme des archives visuelles tout ce qui excite nos sens, depuis les signes les plus simples absorbés par le corps, comme la lumière, le reflet ou la chaleur, jusqu'aux signes les plus complexes qui résultent de procédés virtuels. L'homme emmagasine ainsi d'innombrables images nées de la vie quotidienne.

La lumière contribue à la visualisation, construction et définition d'images analogiques ou virtuelles. Avec l'avènement de la photographie, des scènes du réel peuvent être fixées sur une surface déterminée. D'importantes altérations surgissent dès lors dans la perception humaine, où l'instant éternel¹ produit une sorte de jeu dans le monde des apparences. Ainsi, il est possible d'entrevoir certains éléments du passé, mais c'est dans la continuité du présent que peut se construire un travail qui se réfère à un *avenir des images*.²

En étudiant des expériences que nous avons développées dans des laboratoires et en atelier, nous avons pu percevoir que le caractère transitoire des images produites trouve son origine dans un conflit inscrit dans les matériaux choisis et dans les démarches adoptées. L'oeuvre construite correspond à une image créatrice du doute, de la reconfiguration, voire de l'auto-destruction.

Nous parlerons de l'image photographique en tant que document, de

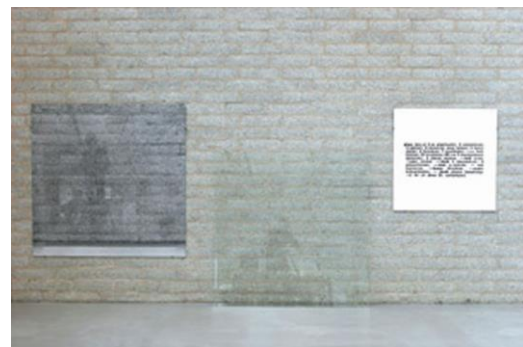
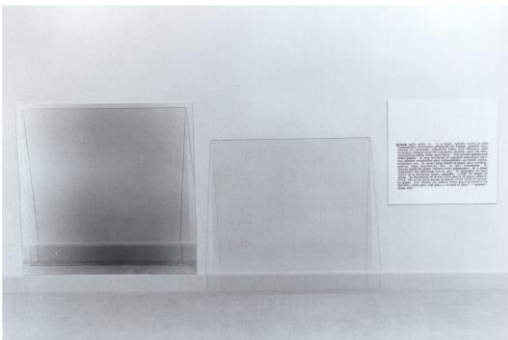
¹ MAFFESOLI Michel, *O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*, Porto ALEGRE: Zouk, 2003.

² L'expression *avenir des images* définit une poétique se rapportant à la fragilité et à la mutation provoquée dans les expériences visuelles que nous avons développées au moment d'utiliser des images photographiques.

l'image tournée vers le processus lui-même et de l'image instable ou *in process*.

Les images produites par les artistes qui ont exploité la photographie comme méthode expressive de travail et comme instrument de remise en question nous intéresse particulièrement parce qu'elles manifestent ce que nous pourrions appeler une image au-delà de l'image. Joseph Kosuth, Marcel Duchamp, Vik Muniz et d'autres ont suscité des débats sur la vérité, l'importance et la persistance de la démarche photographique au sein de la société actuelle, spécialement lorsqu'il s'agit d'art contemporain. Le *modus operandi* propre au travail artistique directement lié à nos recherches artistiques fait voir tantôt des rapprochements, tantôt des prise de distance par rapport à la poésie de ces artistes.

Nous avons choisi une oeuvre de Joseph Kosuth pour illustrer notre propos. Elle s'appelle *Glass (one and three)*, versions anglaise et allemande de 1965 et de 1977. Dans ce travail, Kosuth traite de la représentation visuelle et verbale d'un certain objet (une lame de verre) et de sa signification dans un lieu déterminé. Son travail propose une discussion sur le signe visuel et sur le signe verbal, en les rapprochant de l'objet dans une situation que nous pouvons concevoir comme une installation artistique.



Images 1 e 2. Kosuth. *Glass (one and three)*. Version anglaise et version allemande. 1965 et 1977.

Dans ce travail, Kosuth souligne les détournements inhérents à une oeuvre lorsqu'elle est exposée et placée dans des endroits différents. La lame de verre,

son image et la signification de transparence revêtent des aspects distincts. Ce sont des possibilités de représentation de ce qui est compris comme *transparent*. Une fois exposé, le travail appréhende des aspects plastiques propres au lieu, et des altérations grammaticales pertinentes dans le cadre du langage *local*; il devient une oeuvre à venir, change en chacun de ses déplacements.

En nous penchant sur les premiers résultats photographiques obtenus par les artistes mentionnés, qui devaient réorienter le comportement de l'image et la réflexion s'y trouvant associée, nous sommes en mesure de mieux comprendre les investigations de notre propre production artistique et théorique touchant l'image : de nouvelles caractéristiques visuelles et conceptuelles affleurent soudain, disponibles pour la jouissance et/ou l'analyse. Jean-Marie Schaeffer présente et définit la précarité de l'image à partir de la photographie : l'instabilité de l'image conduit chez lui à une réflexion sur le caractère documentaire de celle-ci.

La précarité de l'art photographique est aussi liée à la contingence, au caractère risqué de la genèse de l'image : bien plus que n'importe quel autre art, le simple hasard objectif peut produire un résultat esthétiquement aussi appréciable qu'une prise de vue longuement mûrie selon les exigences artistiques.³

En suivant la logique de cette pensée, nous pouvons affirmer que les valeurs du signe sont proches du quotidien, du banal et du transitoire. La signification donnée aux choses s'amplifie à chacune des démarches, à chacun des déplacements opérés par les artistes dans leur travail. L'image d'un certain lieu, par exemple, peut revêtir des valeurs *géopoétiques* ou géopolitiques pour telle personne ; toutefois, les transferts symboliques liés à la signification de la même image engendrent des détournements dans la lecture et dans la jouissance opérant chez cette personne. Ces détournements peuvent d'ailleurs augmenter les domaines de la connaissance et les rendre hybrides.

Au XIX^e siècle, Louis Jacques Mandé Daguerre s'est fait connaître pour

³ « A precariedade da arte fotográfica está também ligada à contingência, ao caráter arriscado da gênese da imagem: bem mais do que em qualquer outra arte, o simples acaso objetivo pode produzir um resultado esteticamente tão apreciável quanto uma tomada de imagem longamente refletida segundo as exigências artísticas. » - SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária*. Campinas : Papirus, 1996, p.143.

avoir fixé une image du réel sur une surface d'argent ; il avait pu réunir beaucoup de connaissances dans des domaines divers. Lui qui était peintre, scénographe, chimiste et inventeur poursuivait l'idée d'inscrire sur une surface plane un nombre majeur d'informations visuelles extraites du réel, pour dépasser l'habileté du peintre réaliste.

En s'appuyant sur la lumière comme outil de travail (agent silencieux qui change la dynamique des choses, même celle de structures très intimes), beaucoup de peintres du XIX^e siècle ont vécu l'apparition de la photographie comme un défi pour leur activité artistique. Relativement à tout cela, nous pouvons rappeler ici les propos du peintre belge Antoine Wiertz, cité par Walter Benjamin :

Il y a quelques années est née une machine, gloire de notre temps, qui tous les jours apeure nos pensées et effraie nos yeux. Avant même qu'un siècle n'ait passé, cette machine sera le pinceau, la palette, les couleurs, l'habileté, l'expérience, la patience, la dextérité, le coloris, la transparence, l'idole, la perfection, l'extrait de la peinture... Ne croyez pas que la daguerreotypie anéantit l'art... Quand la daguerreotypie, ce gigantesque enfant, grandira, quand tout son art et toute sa force se seront développés, viendra le génie qui tout à coup la prendra par les cornes et lui dira, à voix bien haute : viens ici ! tu m'appartiens maintenant ! désormais, toi et moi, nous allons travailler ensemble !⁴

Ainsi que la peinture, l'image photographique se rapproche du langage verbal et constitue un lien, en élargissant notre capacité de traduire la réalité en mots et en images. Cette capacité est rendue possible grâce à la représentation liée aux interpolations qui découlent des différents domaines de la manifestation artistique.

Nous savons que le réel est insaisissable et que par conséquent sa

⁴ « Há alguns anos nasceu uma máquina, glória do nosso tempo, que diariamente é o assombro dos nossos pensamentos e o susto dos nossos olhos. Mesmo antes que um século tenha passado, esta máquina será o pincel, a paleta, as cores, a habilidade, a experiência, a paciência, a destreza, o alvejar, o colorido, a transparência, o ídolo, a perfeição, o extrato da pintura... que não se acredite que a daguerreotipia mata a arte... quando a daguerreotipia, esta gigantesca criança, se desenvolver, quando toda a sua arte e força se tiver desenvolvido, virá o gênio que, de repente, a pega pelos cornos e diz bem alto: anda cá! Agora pertences-me! A partir de agora, trabalharemos juntos. » - BENJAMIN, Walter. Sobre arte, técnica, linguagem e política. Lisboa: Relógio D'água, 1992, p.133-142.

présentation est impossible ; seule nous reste la possibilité de le *représenter*. La contribution de techniques artistiques et de perceptions transformées de la réalité permettent ce que nous appellerons *une grande odyssée* dans le domaine de la culture matérielle des images.

Précisément, partant de cette culture matérielle, nous proposons, concernant la photographie, une réflexion située au carrefour entre le banal, le traditionnel et le fictionnel et visant la construction de possibles nés des démarches mises en oeuvre pour leur matérialisation, pour leur dématérialisation ou pour les déplacements physiques et conceptuels qu'ils favorisent. Une telle réflexion donne forme à un champ fertile pour l'imaginaire et fait apparaître un caractère fantasmagorique, une sorte de chimère (combinaison hétérogène ou incongrue d'éléments divers).

Des expériences que nous avons réalisées dans des laboratoires de chimie ont pu influencer les procédures adoptées dans nos pratiques développées en atelier et promouvoir le dynamisme de l'imagination et de l'imaginaire. La matérialité des images produites à partir de transformations observées dans la vie quotidienne nous a amené à faire des recherches pour la production d'images où interviennent l'instabilité, la fragilité, le caractère insaisissable. Ces expériences nous induisent par ailleurs à réfléchir sur l'engagement de l'art photographique associé aux processus physiques et chimiques dans le cadre d'une approche artistique ; sur la présence de la photographie dans l'existence quotidienne et sur la constitution de procédures inhérentes au temps et aux déplacements géographiques et esthétiques liés à notre travail ; sur l'utilisation et la création de systèmes physiques et virtuels pour la présentation de l'image photographique et de ses implications conceptuelles.

En ce sens, nous pensons que les qualités physiques, le temps de permanence et le degré de signification d'une image présents dans les poétiques artistiques contemporaines rendent possible l'existence d'*une image au-delà de l'image* : des images qui stimulent l'imagination, un signe qui change à chaque manipulation, à chaque signification qui leur est attribuée.

La photographie a toujours été présente dans les travaux artistiques que

nous avons réalisés dans le contexte de notre recherche, que ce soit comme documentation de la démarche créative elle-même ou comme résultat final du travail, ou encore comme source de création de systèmes d'interactions poétiques entre les images et les matériaux choisis stratégiquement en vue de favoriser des déplacements concrets et conceptuels liés à l'acte photographique, à la fixation et à la représentation d'une image. Le *miroir* est l'élément-clé que nous avons défini pour fonder notre démarche artistique : c'est lui qui entre en jeu dans les procédures créatives que nous avons étudiées et mises en oeuvre.

Le recours au miroir en association avec des matériaux comme la naphthaline ou la paraffine et sa participation comme support photographique rendent possible une exploitation pour la production d'images qui reflètent le flux de la vie, conjointement aux registres d'un temps et d'un lieu déterminés pour chaque travail. Ces expériences artistiques font converger des concepts opérationnels auxquels elles s'articulent pour la mise en action du *signe-miroir* et de l'*image-reflet*.

Comme signe, le miroir joue le rôle d'une tangente entre l'action et sa représentation. En effet, le miroir est pour l'homme un moyen de reconnaissance de soi, et ce depuis la toute première rencontre de ce dernier avec son reflet dans une flaque d'eau jusqu'à la possibilité du clonage ; l'humanité peut par ce biais aspirer à un état de permanence.

Le fait d'être placé devant sa propre image n'est pas une caractéristique exclusive de l'homme. La nature présente aussi des possibilités de reflet : elle fait même voir une importante force dynamique. Il est vrai cependant que l'homme est arrivé à développer des méthodes de purification et de sythétisation de certains matériaux en vue de favoriser un degré élevé de réflexibilité des surfaces grâce aux cristaux ou aux matériaux polis ou par la création de systèmes visant une situation spéculaire propre à des réalités virtuelles.

Au-delà des caractéristiques physiques rencontrées dans les phénomènes de reflet/miroitement des matériaux et des réalités virtuelles, divers mécanismes graphiques et conceptuels entrent aussi en ligne de compte : nous pourrions les appeler *jeu de reflets*, remettant ainsi en question les expressions couramment

utilisées pour désigner le *miroitement*, phénomène tellement commun dans la société. La photographie, quant à elle, a souvent été considérée comme le reflet de la réalité : or nous avons pu vérifier que cette pensée est fautive, l'image photographique ne possédant pas le dynamisme du réel et n'étant jamais que la représentation technique de l'instant.

Les pratiques en atelier développées dans le cadre de notre recherche visent à produire des images photographiques capables de construire des relations perceptives et conceptuelles entre le passé et le présent, ou même entre ce que nous voyons et ce que nous enregistrons dans notre mémoire. Ainsi, dans la série *Situação espelhar* [Situation de reflet], nous pouvons observer des détournements nés de l'acte photographique ou des procédures de présentation d'images collées sur un miroir sous forme d'adhésifs transparents.

Les distorsions observées sur les surfaces réfléchissantes contribuent à renforcer une tension du regard, comme dans le cas des revêtements miroitants que nous voyons parmi les objets architecturaux des villes. Dans leurs configurations, leurs situations de montage et leur fonctionnement, nous percevons que ces derniers promeuvent dans la vie quotidienne des distorsions de la vision, provoquant des détournements dans la perception et suscitant des questions sur les rapports entre la façon de voir les choses et leur mode d'existence. Le registre photographique de ces phénomènes de reflet contribue à une « esthétique fonctionnelle » que décrit Schaeffer :

L'esthétique fonctionnelle est une esthétique cognitive, mais postule une connaissance des formes, pas une connaissance des objets. C'est la forme photographique qui est cognitive. Autrement dit, les configurations et les relations spatiales qu'elle exhibe. Les contenus ne sont pas spécifiquement photographiques ou optiques : ils peuvent se référer à une connaissance extra-photographique, c'est-à-dire déjà constituée. L'image change notre façon de voir les choses, c'est-à-dire l'ensemble des relations et des connexions qui existent *entre* les choses et qui les structurent dans la globalité d'un *monde vital*.⁵

⁵«A estética funcional é uma estética cognitiva, mas postula um conhecimento das formas e não um conhecimento dos objetos. É a forma fotográfica que é cognitiva. Isto é, as configurações e as relações espaciais que ela exhibe. Os conteúdos não são especificamente fotográficos ou óticos: podem referir-se a um conhecimento extra-fotográfico, isto é, já constituído. A imagem modifica nossa maneira de ver as coisas, isto

Dans les actes photographiques intervient le signe optique entièrement objectif, où l'on s'éloigne de tout subjectivisme, comme l'affirme bien Schaeffer. Cependant dans les œuvres photographiques des constructivistes, pour prendre un exemple, nous percevons une photographie inventive qui montre un arrangement formel résultant de l'orientation des lentilles selon des perspectives variés, décentralisées, et des points de vue insités. Dans certains travaux développés dans le cadre de notre recherche, nous avons pu observer que les procédés de superposition et de réflexibilité des images conduisent l'objectivité photographique vers un état d'incertitude.

L'image présente sur une surface réfléchissante déterminée semble attendre le *miracle* de sa fixation. Dans notre recherche, le miroir vient à contribuer de façon significative à des procédures où l'image photographique se trouve collée sur lui sous forme d'adhésif. Après l'analyse des images obtenues à partir de plusieurs situations de réflexibilité, nous avons choisi d'expérimenter la fusion de l'image du miroir et d'une surface réfléchissante, une sorte de mise en abyme de l'image photographique. Le blanc de la photographie peut refléter ici l'espace et la dynamique exercée par le temps dans l'environnement où l'image s'insère.



Image 3. Eriel Araujo. De la série *Situação espelhar*. Registre photographique de façade architecturale réfléchissante, 45 X 150 cm. 2005

é, o conjunto das relações e conexões que existem “entre” as coisas e que as estruturam na globalidade de um “mundo vital” » - SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária* [L'image précaire]. Campinas, SP : Papyrus, 1996, p. 181.

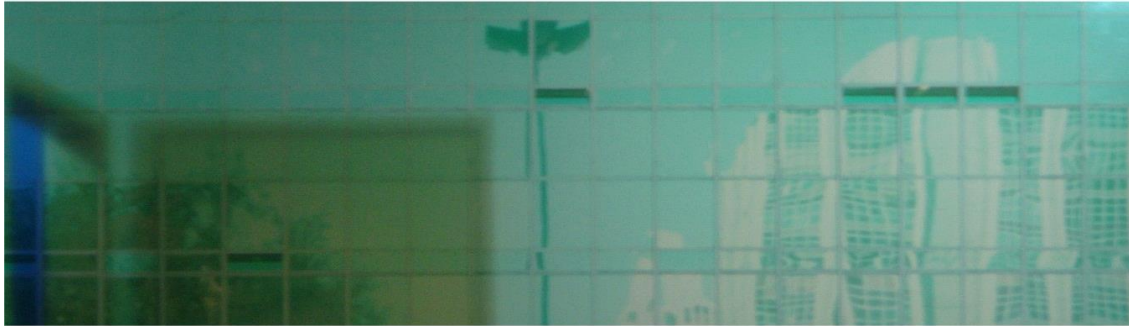


Image 4. Eriel Araujo. De la série *Situação espelhar*. Adhésif photographique sur miroir, 45 X 150 cm. 2005

L'utilisation de l'impression photographique sur vinyle transparent permet la matérialisation de ce projet et d'autres, en rendant l'image photographique instable, passible de toutes sortes de contaminations découlant des rayons de la lumière entrant dans la structure réfléchissante du miroir située derrière l'image. Un des points que nous avons voulu faire ressortir dans cette série de travaux est qu'ils ne se limitent pas au processus de réflexibilité de l'image photographique réalisée à partir du miroir, mais résultent aussi des multiples expériences observées dans les images présentes sur la surface réfléchissante. Les *déformations* altèrent notre perception et créent des doutes dans l'acte de vision grâce aux éléments reflétés. De la sorte, l'image photographique est reconfigurée à partir de ses aspects visuels, en ayant pour éléments adjuvants le temps, la matière, l'objet, l'espace, le réel, le processus de travail et les questions liées à la signification de celui-ci.

La méthode de travail commence par la production d'un cliché photographique, suivie d'une interpolation des matériaux et des techniques spécifiques. Accumuler des images par le biais de ressources techniques existe depuis la naissance de la technique photographique. La production de clichés photographiques est toujours allée de pair avec un système de documentation, pour suivre de près les faits historiques des sociétés ou les faits de la vie

personnelle et intime associés à des actes de conquête individuels ou familiaux.

Suivre le cours de la vie quotidienne au moyen d'un appareil photographique devient de plus en plus fréquent parmi ceux qui souhaitent capter et fixer des instants, essayer de conserver l'image d'un moment. Avec la popularisation de la photographie et de la technologie, l'acte photographique s'impose aux hommes au point d'être aujourd'hui incorporé aux différents appareils portables, à divers systèmes de sécurité, aux appareils et autres équipements d'enregistrement, etc.

La maille architecturale de la ville de São Paulo est bien connue : elle est composée de gratte-ciel, d'objets qui définissent une *façon d'être* dans la ville développée. Au cours d'une promenade dans la célèbre Avenida Paulista, notre attention s'est ainsi trouvée attirée, et ce durant un instant, par un bâtiment (image 3) : pour le moins qu'on puisse dire, celui-ci perturbait le regard, au point que nous ne pouvions pas identifier ses éléments constitutifs, qui se multipliaient à chacun de nos pas. Il y avait dans sa structure un revêtement réfléchissant qui permettait que la surface tout entière *absorbe* l'environnement.

À partir de ce moment, tous les bâtiments dont les façades comportaient une pellicule réfléchissante paraissaient se multiplier sous nos yeux dans la dynamique de la ville. Rester indifférent devant les détails ou même devant les grands espaces reflétés croisés dans les villes nous devenait soudain impossible. Nous avons dès lors commencé à réaliser une série de clichés photographiques : fenêtres, portes, façades et éléments décoratifs dont la structure manifestait une réflexibilité.

Il s'est ainsi avéré possible de construire un ensemble de clichés portant sur ces situations de réflexibilité rencontrées au fil des jours. Dans l'esprit de Michelangelo Pistoletto : « Ce qui m'intéresse est davantage la transition entre les objets que les objets eux-mêmes. Ce qui m'intéresse est la faculté de perception, la sensibilisation de l'individu ». ⁶ Percevoir les altérations du visible nées du

⁶ « Me interessa mais a transição entre os objetos que o objeto em si. Me interessa a faculdade da percepção, a sensibilização do indivíduo. » - PISTOLETTO, Michelangelo. *Michelangelo Pistoletto*. Barcelona: MACBA, 2000, p. 7.

passage du temps nous a porté à réfléchir au caractère transitoire des choses.

Du reflet de Narcisse aux idées soulevées par la pensée lacanienne concernant la phase du miroir, la réflexibilité fait voir une intense activité technique, scientifique et artistique. Vu sa présence dans les poétiques contemporaines, cet objet vient à revêtir des significations qui se situent au-delà de ce qui est reflété sur la surface : il met en branle tout un exercice intellectuel sur le visible. L'analyse des travaux produits à partir de l'image reflétée ou de l'utilisation du miroir comme adjuvant de la photographie contemporaine trouve un support dans la pensée des artistes et des théoriciens qui en explorent ou en exploitent les qualités physiques, métaphoriques et psychiques. Il en va ainsi de Paul Virilio, Margarida Medeiros, Vik Muniz, Michel Foucault, Hal Foster et Michelangelo Pistoletto, pour ne citer qu'eux, dont les propos alimentent considérablement nos recherches sur le reflet.

Nous considérons la représentation du mythe de Narcisse telle que l'a exécutée Le Caravage comme une des peintures les plus représentatives sous l'angle de la condition de miroir. Le Caravage propose une représentation assez extraordinaire de l'*admirateur de soi*. Sa peinture exhibe la limite séparant le reflet et son *maître*. L'œuvre induit le reflet de l'image dans l'image : la présence de l'objet et de son reflet opère dans une seule et même entité, sur un même plan – la toile.



Images 5 et 6. Le Caravage. *Narcisse*. Huile sur toile. 1594-96. Vik Muniz. *Narciso after Caravaggio*. Photographie. 2005.

Le travail du Caravage attire ici notre attention dans la mesure où sa peinture, de manière générale, établit des liens pour le moins intrigants, depuis le choix de ses modèles pour la représentation de thèmes bibliques jusqu'aux résultats qui font intervenir une atmosphère magique, incertaine et introspective. L'œuvre *Narcisse* appartient à la période considérée comme transitoire dans la carrière de l'artiste. Il se peut d'ailleurs que ce caractère indécis ait contribué à la naissance d'un travail se rapprochant de l'instabilité propre aux démarches contemporaines, où les artistes expérimentent dans leurs projets une dynamique mouvante. C'est de la même façon que nous interprétons la relecture exécutée par Vik Muniz dans son œuvre *Narciso*, où il utilise des matériaux, des ferrailles et des objets pour réélaborer l'image de la toile peinte par Le Caravage, créant des détours qui reconfigurent la représentation du mythe et le *modus operandi* propre à l'élaboration d'une image.

L'intérêt pour les représentations artistiques dans la contemporanéité réaffirme le désir d'élire des matériaux susceptibles d'établir de nouvelles lectures visuelles pour une même image, en construisant une sorte d'*abyme*, quand il s'agit de dédoubler une image dans plusieurs matériaux ou supports. Le travail photographique de Vik Muniz traduit bien cette expérience du choix des matériaux pour représenter le même et proposent de nouvelles dérivations conceptuelles liées à la réflexibilité de l'image et du matériau qui la constitue.

Ses travaux photographiques réalisés à partir d'images d'enfants élaborées avec des cristaux de sucre sur fond noir ou d'images de soldats composées avec des miniatures en plastique coloré, ou encore cette image montrée plus haut et composée de plusieurs matériaux produits par l'homme font voir ce que nous pourrions appeler d'autres types de réflexibilité.

Sûrement c'est le reflet qui a mené l'homme à comprendre ce qu'est l'image. C'est peut-être à cause du reflet que l'homme a perçu pour la première fois le passé comme un fait du destin. Rappelons-nous de Narcisse et de sa plongée fatale, une plongée qui représente toute l'histoire de la représentation – de l'ignorance à l'égoïsme et de l'égoïsme à l'auto-annulation. Le mythe de Narcisse parle

d'un amour qui ne peut être satisfait que par l'auto-transcendance. Il se peut que ce ne soit pas à cause de son reflet que Narcisse ait soupiré, mais bien à cause de l'immensité séductrice derrière son image. Quand il plonge dans son reflet en inventant un futur tracé à l'encontre de la volonté des dieux, il a inversé la prédestination répétitive et cyclique de son temps, a cherché un futur sous son contrôle. Depuis lors, comme le suggère le personnage de René Magritte dans *La reproduction interdite*, nous continuons le voyage transcendantal de Narcisse à travers les tréfonds de l'univers des images.⁷



Image 7. Diego Velázquez. *Las meninas*. Óleo sobre tela. 318 x 276 cm 1656

⁷ « Seguramente, foi o reflexo que levou o homem a entender o que é a imagem. Deve ter sido pelo reflexo que o homem pela primeira vez percebeu o passado como um fato do destino. Lembremo-nos de Narciso em seu mergulho fatal, um mergulho que representa toda a história da representação – da ignorância ao egocentrismo e do egocentrismo à auto-anulação. O mito de Narciso fala de um amor que somente pode ser satisfeito pela autotranscendência. Talvez não fosse pelo seu reflexo que Narciso tenha suspirado, mas sim pela sedutora imensidão por trás de sua imagem. Ao mergulhar em seu reflexo, ele, inventando um futuro delineado à revelia da vontade dos deuses, inverteu a predestinação repetitiva e cíclica de sua época, buscou um futuro sob seu controle. Desde então, como sugere o personagem de René Magritte, em *La Reproduction interdite* (A reprodução proibida), nós continuamos a viagem transcendental de Narciso através das profundezas do universo de imagens. » - MUNIZ, Vik. *Reflex: Vik Muniz de A a Z*. São Paulo, 2007, p. 113.

L'univers des images à partir du reflet dans le miroir nous fait entrer dans une sorte d'abîme, car il atteint la reproduction de la situation réelle, en passant évidemment par les caractéristiques liées au double. Cependant, c'est le double qui, après le brevet de l'invention de la machine photographique Kodak de Georges Eastman, en 1884, établit la condition de réplique d'une certaine situation qui n'existe plus, ce qui reste étant seulement son *représentant*, une image photographique.

La logique instituée à partir du regard peut être fréquemment interprétée grâce aux stratégies élaborées par les artistes qui travaillent avec la réplique d'images et de situations de réflexibilité. Dans *Las meninas*, tableau peint par Diego Velázquez, la question du reflet est perceptible comme une sorte de *labyrinthe* et un effort est exigé pour comprendre le jeu formel instauré par le peintre. Beaucoup de théoriciens voient cette prouesse artistique accomplie sur une surface plane où regard et représentation entrent en conflit permanent comme un cas d'image reflétée par miroir.

En apparence, ce lieu est simple ; il est de pure réciprocité : nous regardons un tableau d'où un peintre à son tour nous contemple. Rien de plus qu'un face-à-face, que des yeux qui se surprennent, que des regards droits qui en se croisant se superposent. Et pourtant cette mince ligne de visibilité en retour enveloppe tout un réseau complexe d'incertitudes, d'échanges et d'esquives. [...] Nul regard n'est stable, ou plutôt, dans le sillon neutre du regard qui transperce la toile à la perpendiculaire, le sujet et l'objet, le spectateur et le modèle inversent leur rôle à l'infini.⁸

Michel Foucault compare ce tableau à une sorte de cage virtuelle et le perçoit comme susceptible de s'actualiser à chaque analyse possible, des analyses qui transitent entre ce qui est présent parmi nous et les références que

⁸ FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*. Paris : Gallimard, 1966, p. 19.

nous avons de l'espace représenté et des personnages qui y sont présents. Il suggère ainsi une réflexion sur la représentation d'un miroir placé dans une position stratégique de la composition du tableau :

Qu'y a-t-il enfin en ce lieu parfaitement inaccessible puisqu'il est extérieur au tableau, mais prescrit par toutes les lignes de sa composition ? Quel est ce spectacle, qui sont ces visages qui se reflètent d'abord au fond des prunelles de l'infante, puis des courtisans et du peintre, et finalement dans la clarté lointaine du miroir ? Mais la question aussitôt se dédouble : le visage que réfléchit le miroir, c'est également celui qui le contemple ; ce que regardent tous les personnages du tableau, ce sont aussi bien les personnages aux yeux de qui ils sont offerts comme une scène à contempler. Le tableau en son entier regarde une scène pour qui il est à son tour une scène. Pure réciprocité que manifeste le miroir regardant et regardé [...].⁹

La description et l'analyse que Foucault fait du tableau *Las meninas* de Diego Velázquez font ressortir de façon étonnante l'intervention de la *réflexibilité* comme méthode de travail dans la représentation opérant dans une peinture: une façon d'agir avec la composition des éléments intervenant dans un tableau et les détours dans l'interprétation d'une scène.

L'image de nous-mêmes est ce que nous pensons de nous-mêmes ; elle s'ajoute à celles qui sont pensées de nous et se trouve associée à la mutation qui opère dans notre corps et aux altérations qu'il fait advenir dans le flux de la vie. Il n'est pas si simple de dessiner le concept d'une image, il faut *réfléchir* – toujours, un exercice présent dans notre perception. Et parlant des exercices de perception, pourquoi ne pas se *voir reflété*, une action simple, par la surface plane du miroir présent dans notre maison et se demander ce que l'on voit vraiment ? L'image

⁹ Idem, p. 28-29.

pourra même demeurer statique, il suffira de ne pas bouger, il sera seulement nécessaire de faire attention à l'impact des échos. Ces derniers, pour leur part, brisent souvent ces surfaces qui ne peuvent pas être réparées. Quoi qu'il en soit, la fragilité rencontrée dans l'âme d'un individu peut être confrontée à sa représentation dans le monde matériel, d'où naissent les relations possibles pour son utilisation dans l'art.

Quand nous regardons le monde, nous pouvons faire ressortir un moment, un lieu, et à partir de notre image, nous pouvons faire affleurer quelque chose qui échappe à toute analyse rationnelle, car cette image est dissolue dans une solution d'apparences diverses, propre à chaque individu. Quand Virilio attire l'attention sur la pensée proustienne, il souligne que :

Proust vérifie l'idée sophiste de l'*apate*, l'instantanéité de l'entrée possible dans une autre logique, qui dissout les concepts de vérité et d'illusion, de réalité et d'apparence, et qui est définie comme *Kairós*, ce que nous pourrions appeler « l'occasion », ce qui échappe à l'universel et permet la différence, l'*epieikes*, ce qui résulte comme étant adéquat à un moment particulier et qui est, par définition, différent... Le monde est une illusion, et l'art consiste à présenter l'illusion du monde.¹⁰

En considérant le monde comme une illusion, nous pouvons penser au spectre du visible, qui définit nos observations visuelles et les recherches scientifiques et artistiques qui en découlent, insérées dans un petit faisceau de lumière. Les reflets de la lumière garantissent un regard multidirectionnel, en faisant naître des images spéculaires de la nature et des transformations définies par l'homme. Pourtant, les détours rencontrés dans notre perception et dans notre représentation tracent des chemins dont nous ne connaissons pas exactement

¹⁰ « Proust verifica a idéia sofista do *apate*, a instantaneidade da entrada possível numa outra lógica, que dissolve os conceitos de verdade e ilusão, de realidade e aparência, e que é definida por *Kairós*, ao que poderíamos chamar 'a ocasião' aquilo que escapa ao universal e abre espaço à diferença, o *epieikes*, o que resulta adequado em um momento particular e é, por definição, diferente ... O mundo é uma ilusão, e a arte consiste em apresentar a ilusão do mundo. » - Idem, p. 39.

l'issue. Ce sont les nouvelles découvertes, les sensations.

La sensation que nous avons en visualisant les images en continuelle mutation, reflétées dans le miroir, et celles élaborées par des artistes qui proposent l'utilisation de techniques spécifiques garantissant la dynamique de l'œuvre dans ses diverses modalités perceptives provoquent des questions touchant l'existence des choses, car quand nous passons ou nous arrêtons devant leurs œuvres, nous percevons tout de suite que nous sommes en situation de participation. La surface réfléchissante, lorsqu'elle est immaculée, absorbe le flux quotidien de l'espace où elle se trouve exposée. « Rien ne peut s'échapper du miroir. Le grand espace est dans le miroir, le temps (tout entier) est déjà dans le miroir et l'espace possède la dimension du temps. »¹¹

Pour en revenir aux pratiques d'atelier développées dans le cadre de notre recherche, nous avons pu vérifier que les images photographiées réfléchissent des détails de différents types d'architecture rencontrés dans les centres urbains visités, où les objets architecturaux de styles distincts interagissent visuellement sur les surfaces des autres. Ainsi s'opère la rencontre des styles, tandis que des modèles du passé sont reflétés par d'autres dans le présent.

En faisant se cotoyer le passé et un présent continu engendré par les phénomènes de miroitement opérant dans la ville, les architectures s'ouvrent au développement d'une pratique artistique où l'image photographique arrive en quelque sorte à *répéter* la situation offerte aux yeux par le reflet des façades des bâtiments, des portes et des fenêtres.

Dans beaucoup de cas, il est possible de discourir notamment sur l'apparence de l'image photographiée, subordonnée aux différentes qualités de reflet. Les distorsions, les valeurs chromatiques, le cadrage, le respect à l'égard de la géométrisation de la structure architecturale frontale et de certains dommages résultant des attaques souffertes par la superficie réfléchissante s'ajoutent aux effets causés par des situations d'éloignement, par l'intervention de lumières internes ou même par la participation directe ou indirecte de ceux qui habitent

¹¹ « Nada pode escapar do espelho. O grande espaço está no espelho, o tempo (inteiro) já está no espelho e o espaço tem a dimensão do tempo. » - PISTOLETTO, Michelangelo. *Michelangelo Pistoletto*. Barcelona: MACBA, 2000, p. 30.

l'espace photographié.

Dès lors, partant de la série *Situação espelhar* [Situation de reflet] et de présupposés liés à la méthodologie de travail utilisée pour l'acte de création et leurs prolongements conceptuels, nous proposons d'employer le concept de *readymade situation* pour désigner les images prises photographiquement à partir de certaines surfaces qui se dédoublent sur elles-mêmes. La série *Situação espelhar* correspond aux images réalisées à partir de surfaces reflétées qui retournent au matériau qui leur a servi de source – le miroir. Ici se font voir les limites entre l'image et l'objet, entre le réel et le virtuel, dans une œuvre/image diffuse et instable.



Image 8. Eriel Araújo. De la série *Situação espelhar*. Photographie en vinyle transparent sur miroir, sur bois. 90 x 140 cm. 2006.

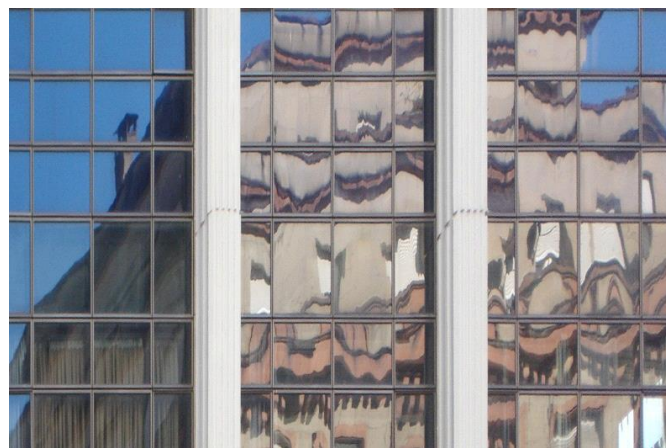


Figura 9. Eriel Araújo. De la série *Situação espelhar*. Photographie en vinyle transparent sur miroir, sur bois. 90 x 140 cm. 2006.

L'image photographique d'un reflet dans le miroir collée sous forme d'adhésif sur une autre surface réfléchissante fait songer au *Livro de areia* [Le livre de sable], écrit par Jorge Luis Borges, où la possibilité d'existence des pages s'étend à l'infini, qu'elles soient placées au début ou à la fin du livre. Nous rencontrons une situation similaire dans les images réfléchies collées par adhésif sur le miroir, car elles sont disponibles à tout ce qui existe à l'entour, quand la lumière est présente. Jamais nous ne serons devant une image *pure* ; elle est toujours contaminée par le maintenant.

Si nous instaurons de nouvelles règles pour le système d'enregistrement du visible, nous portons l'acte photographique au-delà de ce qui est vu et enregistré. Cela favorise l'articulation entre ce qui existe et les facultés imaginatives de l'être humain. Observer le flux des choses est donc la première étape pour comprendre et proposer des déplacements dans la perception de la réalité et la façon de penser celle-ci. Dans ce sens, le quotidien est une des voies que nous pouvons emprunter pour explorer la dynamique présente dans les images transitoires.

Travailler sur une image photographique nous place devant les éléments constitutifs de la photographie, soit à cause d'aspects techniques tels que la lumière, les différentes sortes d'appareils, les méthodes chimiques ou numériques, l'encadrement, etc., soit aussi à cause du système de re-signification résultant du choix de ces éléments et des altérations qui y sont apportées, de même que des stratégies adoptées pour le développement d'un travail « qui n'obéisse pas à une logique linéaire. Et tout le vocabulaire se convertit en ironie, métaphore, rupture par rapport aux codes de la photographie »¹². Ainsi, les modes de production d'une image vont au-delà de ce que nous voyons et proposent un jeu de signification dans notre mémoire, une interaction constante entre ce que nous voyons et ce que nous imaginons.

Reconnaître notre existence, c'est s'identifier dans l'action de la lumière, mais nous sommes tenté de découvrir ce qui est au-delà de l'image, au-delà du

¹² “sem que se obedeça a uma lógica linear. E todo o vocabulário se converte em ironia, metáfora, ruptura dos códigos da fotografia” – HERKENHOFF, Paulo. “Rennó ou a beleza e o dulçor do presente”. In: RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó*. São Paulo: USP, 1996, p.181.

visible. Nous pouvons considérer comme des images un ensemble de couvertures que se superposent au-dessus du réel. Elles peuvent être aussi le résultat de ce qui a été vu et a été associé aux éléments présents dans notre imagination. Voir peut se situer au-delà du spectre du visible, où toutes les couleurs, toutes les formes et tous les sons se manifestent.

En présentant les résultats de recherches que nous avons menées en atelier et de réflexions touchant les productions réalisées, nous observons une dynamique entre l'image et sa référence géographique. Nous voyons le résultat poétique comme résumant la plupart des pensées touchant la construction d'une *image plastique* à partir de la photographie, où l'image, après le traitement digital et d'autres procédés techniques, acquiert certains aspects du matériau référentiel, une image-miroir.

Répéter, reproduire ou représenter une image présente dans le réel fait partie des démarches de ceux qui proposent quelque chose de plus à la perception. Nos actions peuvent offrir des altérations dans la façon de voir, de percevoir et d'exister des choses. Il faut faire attention aux informations qui se cachent dans les images observées, car le détour des signifiés conduit la perception au-delà du visible, vers ce qui est présent dans la mémoire et dans l'imagination.

Bibliographie

BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D'água, 1992.

FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.

MAFFESOLI, Michel. *O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. :Zouk, 2003.

MUNIZ, Vik. *Reflex: Vik Muniz de A a Z*. São Paulo, 2007.

PISTOLETTO, Michelangelo. *Michelangelo Pistoletto*. Barcelona: MACBA, 2000.

RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó*. São Paulo: USP, 1996.

SCHAEFFER, Jean - Marie. *A imagem precária*. Campinas: Papirus, 1996.

VIRILIO, Paul. *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama, 1988.