



**HAL**  
open science

# Rejouer les In-dépendances avec Miguel Ángel García: l'utopie de l'Europe, du public à l'intime, de l'institutionnel au citoyen

Pascale Peyraga

► **To cite this version:**

Pascale Peyraga. Rejouer les In-dépendances avec Miguel Ángel García: l'utopie de l'Europe, du public à l'intime, de l'institutionnel au citoyen. *l'image translucide dans les mondes hispaniques*, Apr 2015, Pau, France. pp.335-360. hal-01287557

**HAL Id: hal-01287557**

**<https://hal.science/hal-01287557>**

Submitted on 27 Apr 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# LA IMAGEN TRANSLÚCIDA EN LOS MUNDOS HISPÁNICOS

PASCALE PEYRAGA, MARION GAUTREAU,  
CARMEN PEÑA ARDID, KEPA SOJO GIL (EDS.)



© Éditions Orbis Tertius, 2016

© Les auteurs, 2016

Éditions Orbis Tertius, 40 rue de Bruxelles F-69100 VILLEURBANNE

ISBN : 978-2-36783-081-0

ISSN : 2265-0776

[www.editionsorbistertius.fr](http://www.editionsorbistertius.fr)

## COMITÉ CIENTÍFICO/EVALUADORES

Juan Carlos Baeza Soto (Université de Cergy-Pontoise),  
Francisco Javier Codesal Pérez (Universidad de Salamanca),  
Ana Corbalán (The University of Alabama),  
Fabrice Corrons (Université Toulouse – Jean Jaurès),  
Luis Miguel Fernández (Universidad de Santiago de Compostela),  
Alberto Fernández Hoya (Universidad Complutense, Madrid),  
Amélie Florenchie (Université Bordeaux Montaigne),  
Luis Garagalza Arrizabalaga (Universidad del País Vasco, UPV/EHU),  
Marion Gautreau (Université Toulouse – Jean Jaurès),  
Agustín Gómez Gómez (Universidad de Málaga),  
Martine Heredia (Université Paris-Sorbonne),  
Nieves Ibeas Vuelta (Universidad de Zaragoza),  
Philippe Ortel (Université Bordeaux Montaigne),  
Gonzalo Moisés Pavés Borges (Universidad de La Laguna),  
Carmen Peña Ardid (Universidad de Zaragoza),  
Pascale Peyraga (Université de Pau et des Pays de l'Adour),  
Isabelle Prat (Université de Cergy-Pontoise),  
Fernando Sanz Ferreruela (Universidad de Zaragoza),  
Kepa Sojo Gil (Universidad del País Vasco, UPV/EHU),  
Agnès Surbezy (Université Toulouse – Jean Jaurès),  
Isabelle Touton (Université Bordeaux Montaigne).

## ÍNDICE

### INTRODUCCIÓN

La imagen translúcida y los desafíos de la representación..... 11

### LA IMAGEN TRANSLÚCIDA Y LA INEXORABLE PÉRDIDA

Sandrine LE CORRE

Une vitre à travers quoi on devine : Anna Malagrida..... 29

Cristina HIDALGO JAÉN

Aballí – Pérec: raptos, desapariciones y textos invisibles..... 45

Maité METZ

Translucidité et transcendance : Bill Viola et la tradition espagnole du  
Siècle d’Or, un « dispositif mystique » ?..... 67

Teresa SOROLLA ROMERO, Antonio LORIGUILLO LÓPEZ

*Tactilvisiones* de lo intangible. Lo translúcido en *Fuego en Castilla*  
(J. Val del Omar 1960) ..... 93

Jorge OTER

Transformación por sostenimiento del tiempo: *paisaje – duración* y  
representación del paisaje en Lois Patiño ..... 111

Charles GAUTIER, Fabrice MALLORCA

Isidro Ferrer, vers une esthétique de la translucidité graphique ..... 133

### EL CUESTONAMIENTO DE LA REPRESENTACIÓN:

#### HACIA UN LECTOESPECTADOR CRÍTICO

Marion GAUTREAU

Una realidad de contornos borrosos: la fotografía documental con  
cámara Holga..... 149

Marta MARTÍN-NÚÑEZ

Imágenes difíciles en el fotodocumentalismo de creación español..... 165

Euriell GOBBÉ MÉVELLEC	
Translucidez de la imagen, translucidez del medio: reto estético y didáctico del álbum infantil contemporáneo .....	183
Blanca RIESTRA	
<i>Submáquina</i> d'Esther García Llovet : vers une poétique des marges ....	211
Gianna SCHMITTER	
El formato texto-foto amalgama de Mario Bellatin, o la puesta en escena de umbrales.....	227
Agatha MOHRING	
Lo íntimo en la novela gráfica <i>Duelo de caracoles</i> de Sonia Pulido y Pere Juan, entre transparencia y opacidad .....	251

LA IMAGEN TRANSLÚCIDA O LA IMAGEN QUE PIENSA:  
LA DIALÉCTICA DE LA IMAGINACIÓN

Jacques TERRASA	
La photographie translucide : une brouille avec le réel ? .....	277
Ana GARCÍA VARAS	
Dialéctica de la imaginación: conocimiento y acción en imágenes translúcidas .....	299
Marie-Pierre RAMOUCHE	
De la opacidad al deslumbramiento en <i>11'09"01</i> de Alejandro González Iñárritu .....	319
Pascale PEYRAGA	
Rejouer les <i>In-dépendances</i> avec M. Ángel García : l'utopie de l'Europe, du public à l'intime, de l'institutionnel au citoyen.....	335
Gloria CAMARERO GÓMEZ	
La imagen translúcida en las películas de recreación pictórica.....	361
Carmen PEÑA ARDID	
La iluminación retrospectiva del pasado en <i>La Morte rouge</i> , de Víctor Erice .....	377
Sabine FORERO MENDOZA	
Images translucides et dispositifs mémoriels dans l'art colombien.....	399

## DECIRSE O CALLARSE, MOSTRARSE O ESCONDERSE

José Enrique MORA DÍEZ	
La memoria translúcida. Opacidad y transparencia de la imagen en el cine de Pedro Almodóvar (1980-1999) .....	415
Kepa SOJO GIL	
Imagen translúcida de la ciudad provinciana franquista a través del plano final de <i>Calle Mayor</i> (1956), de Juan Antonio Bardem.....	439
Paula ORTIZ	
La hermandad también es un concepto translúcido.....	459
Christelle COLIN	
L'esthétique du translucide dans <i>De tu ventana a la mía</i> (2012) de Paula Ortiz.....	471
Haizea BARCENILLA GARCÍA	
Rompe la ventana. Exposición y ocultación en <i>Exhibition 19</i> de Señora Polaraiska .....	491
Shaila GARCÍA-CATALÁN	
El desvanecimiento del Yo. Fundidos del cine español.....	513

## LA FENOMENOLOGÍA DE LA IMAGEN TRANSLÚCIDA

Nadia MÉKOUAR-HERTZBERG	
La posibilidad de la luz – Clara Janés .....	533
Sandrine LASCAUX	
Devant l'irréductible, le vernis comme opérateur du translucide dans <i>Celebració de la mel</i> d'Antoni Tàpies.....	555
Julien HONNORAT	
Du <i>Mystère</i> Picasso au spectaculaire Barceló : le filtrage <i>scéno-graphique</i> de la patine du temps pictural par sa <i>trans-lucidité</i> .....	575
Victoria PÉREZ ROYO	
Poéticas del tiempo expandido en el cine. La mirada fascinada como producto de la imagen translúcida.....	597
AUTORES.....	615

REJOUER LES *IN-DÉPENDANCES* AVEC M. ÁNGEL GARCÍA :  
L'UTOPIE DE L'EUROPE, DU PUBLIC À L'INTIME,  
DE L'INSTITUTIONNEL AU CITOYEN

---

Pascale PEYRAGA  
*Université de Pau et des Pays de l'Adour (France)*

---

**Résumé**

Ce texte explore la sémantique de l'image translucide dans le projet photographique de Miguel Ángel García, *In-dependencias* qui, tel un palimpseste, accumule les sens « sous » des images et génère une réflexion sur ce que montre ou occulte chaque réalisation photographique. L'interface translucide articule des discours pluriels, sociaux, géopolitiques ou énergétiques, qui visent à une relecture du territoire tout en révélant le caractère illusoire d'une indépendance sans dépendance.

Mais le recours aux voiles translucides et aux couches écarlates souligne surtout la portée autoréflexive du médium photographique – entre transparence transitive et opacité réflexive –, son aptitude à se distancier du réel ou à réfuter l'immédiateté du regard. La conception que l'artiste visuel se fait du « savoir en photographie », de la relation qu'entretiennent « voir », « savoir », et « concevoir » émerge alors de la dialectique établie entre le lien contraint du photographique à son référent et la liberté de l'artiste visuel, ouvert sur des utopies et des alternatives multiples.

---



## INTRODUCTION

L'activité créatrice de Miguel Ángel García (Madrid, 1952) – photographe et artiste visuel espagnol – prend fréquemment appui sur la combinaison des disciplines et des techniques de l'image, ses derniers projets tendant à une relecture du territoire inhérente à une sursémiotisation iconique : les sens s'accumulent « dans » l'image, « sous » des images qui fonctionnent à la manière de couches ou de strates, et ils génèrent une réflexion sur ce que montre ou qu'occulte chaque réalisation photographique<sup>1</sup>.

Ainsi en est-il de la série des *In-dependencias* (2009-2012), élaborée à partir des visions panoramiques de vingt-sept capitales européennes saisies depuis une hauteur symbolique – institutionnelle, religieuse ou culturelle –, et dont le photographe désature les couleurs pour les recouvrir d'une couche de blanc translucide : l'épiderme alors formé au-dessus des habitats crée une première disjonction entre l'espace privé des appartements et l'espace commun et totalisant de la ville, une seconde source de perturbation du regard prenant la forme des taches rouges opacifiantes déposées sur le subjectile translucide – à la surface des cheminées, des antennes paraboliques ou des fenêtres –, afin de rappeler, selon les dires de l'artiste, les dépendances multiples des habitants, qu'elles soient énergétiques ou communicationnelles. Ce double dispositif est sous-tendu par une méthode documentaire ou scientifique, la quantité de résultats obtenus sur *Google* à la recherche du concept d'« indépendance » devant réguler la transparence ou l'opacité de chacune de ces deux couches dans chaque capitale. Enfin, la dialectique entre translucidité et opacité, entre dépendance et indépendance qui régit les vingt-sept premières réalisations photographiques se poursuit dans la création de deux synthèses graphiques intitulées « *Europa 1* » et « *Europa 2* », elles-mêmes nées de la

---

1. Nous citerons, à titre d'exemples, les séries *El paisaje dual* (2007), *Pintando la luz* (2008), *Reflections* (2010), *High Energy* (2012), visibles sur le site personnel de l'artiste (<<http://www.miguelangelgarcia.info/index.htm>>).

superposition des couches de « dépendance » ou d'« indépendance » des panoramiques : ces deux paysages finaux, mis en regard et en tension l'un par rapport à l'autre, permettent alors d'étendre la problématique soulevée dans la représentation de chaque capitale à l'espace politique de l'Europe appréhendé dans sa globalité [figure 1].

Notre projet est de montrer comment Miguel Ángel García, développant une radiographie complexe des indépendances dans les capitales européennes, exprime le caractère illusoire d'une indépendance sans dépendance – qu'elle soit individuelle ou collective – et la nécessité profonde d'articuler la création d'un paysage, non pas seulement avec la reproduction mimétique de la nature, mais surtout avec un acte de conscience sollicitant des dimensions socio-politiques, économiques et culturelles.

#### DÉFAIRE LA TRANSPARENCE, RECONQUÉRIR L'INTIME

Le titre du projet, « *In-dependencias* », offre, sous une simplicité apparente, une première voie d'accès à l'exégèse de la série photographique de Miguel Ángel García, dont il exprime la quintessence. Par la présence du tiret, césure articulaire séparant et unissant en un même temps le suffixe privatif « *in* » et le substantif « *dependencias* », il promeut le paradigme fonctionnel de la série, cet oxymore par lequel la « dépendance » et l'« indépendance » se trouvent explicitement associées dans un même morphème, ou dans une même image. Il convoque en soi les relations ambiguës d'attachement, de conditionnement, voire de subordination qui existent, de façon antithétique mais indéfectible, entre personnes, objets et territoires. Par ailleurs, la marque plurielle de l'intitulé stipule la multiplicité de ces indépendances, soit qu'une même « in-dépendance » se reproduise en divers lieux, soit que les rapports antithétiques de « dépendance » ou d'« indépendance » se déclinent à différents niveaux, ainsi que le prévoit, dans les dictionnaires, la définition de chacun des deux termes. Nous serons donc amenée à revenir sur les principales acceptions de la « dépendance » (Dubois 2009 : 521), en considérant dans notre étude que les « in-dépendances » de Miguel Ángel García prennent appui sur des dépendances parfois celées, sous-jacentes ou rémanentes, pour procéder à l'annulation, à la négation ou à l'inversion de ces liens spécifiques préalablement établis dont nous tenterons de révéler les variantes. Car les liens de subordination de la « dépendance » peuvent être établis entre personnes, entre une personne et une chose qui la



Fig. 1 – Miguel Ángel García : *In-dependencias*.  
Exposition Fotografía 2.0, Photoespaña 14.  
Madrid : Círculo de Bellas Artes, 3 juin-27 juillet 2014.



Fig. 2 – Miguel Ángel García : *In-dependencias 4, Madrid* (2010).  
Photographie couleur, impression avec des encres minérales sur papier  
RC, 80 x 150 cm.

conditionne, entre une collectivité et une autre, voire entre un territoire et un État ou une division administrative plus importante auquel il se rattache administrativement.

Une deuxième voie d'accès aux *In-dependencias* est apportée par le « trouble » qui domine la série, un phénomène optique qui recouvre une dimension sociale et psychologique : si le trouble s'impose dans les *In-dependencias* en affectant avant tout la vision, il perturbe également la relation directe entre la source du regard – le sujet regardant – et son objet, une perturbation qui agit à l'intérieur de l'œuvre tout en impactant les perceptions du spectateur ou en ébranlant ses certitudes [figure 2]. Le propos des *In-dependencias* étant justement de mettre en scène des relations « contrariées » – dans la mesure où elles combinent des dépendances et leur contraire –, le trouble visuel apparaît comme le signe ou le révélateur privilégié de ces relations complexes, et revenir sur la nature du regard, sur son origine et sur son objet permettra, à n'en pas douter, de caractériser un premier type d'in-dépendance convoqué par Miguel Ángel García dans son projet artistique.

Nous remarquerons en premier lieu que, bien que chacune des réalisations photographiques représente une capitale de l'Union européenne, les bâtiments photographiés ne sont pas des monuments emblématiques de ces capitales, du point de vue culturel, religieux ou politique. Les clichés embrassent davantage des habitats ordinaires, des quartiers résidentiels abritant les activités quotidiennes des citoyens. C'est en revanche à la source du regard que l'on trouve les « hauts lieux » des capitales, choisis tout autant pour leur hauteur propre que pour leur importance symbolique, étant tous représentatifs de la culture nationale ou du pouvoir étatique (l'Acropolis d'Athènes, l'hôtel de ville de Copenhague, etc.)<sup>2</sup>. Ce double paramétrage – élévation physique et pouvoir social, politique ou culturel – détermine alors la relation symbolique entre la source du regard et son objet : la plongée caractérisant chaque réalisation photographique dépasse la simple visée panoramique et suggère l'existence d'un regard institutionnel dominant posé sur les citoyens, semblant les écraser ou leur imposer son autorité. Il permet d'envisager un premier lien de « dépendance » entre institutions

2. Miguel Ángel García souligne l'importance des emplacements sélectionnés en fournissant, en annexe du catalogue de l'exposition, une somme de précisions permettant de reconstituer toutes les variables du dispositif, incluant l'origine visuelle des panoramiques (García González / García Cortés / De la Fuente 2012 : 83-97).

et individus, voire entre collectivité et individus, illustrant visuellement la définition donnée par Gérard Wacjman d'un espace public conçu comme un « espace-sous-regard », quand l'intime se présente davantage comme un « espace-hors-regard » (Wacjman 2011).

C'est là qu'intervient le voile ou l'épiderme translucide dont Miguel Ángel García recouvre l'ensemble des vingt-sept panoramiques et qui s'intercale entre la source du regard et les édifices des capitales. Ce voile translucide laisse passer la lumière sans toutefois permettre de distinguer clairement les objets à travers lui, s'opposant à ce qu'une vision perçante franchisse les fenêtres et s'immisce dans l'espace privé des citoyens, venant contrarier en cela la transparence traditionnellement associée à l'art photographique, grâce à laquelle le regard traverse l'image sans rencontrer d'obstacle lié au médium<sup>3</sup>. Effectuer un bref détour par l'histoire de la transparence est ici primordial, car si depuis la Renaissance, la fantasmagorie de la mimésis s'est fondée sur la dimension transitive et transparente de la « représentation »<sup>4</sup>, l'illusion de la transparence dans l'art a atteint son apogée avec la modernité, grâce au médium photographique. Or, cet engouement moderne pour la transparence photographique n'est pas fortuit, et il ne peut pas être appréhendé isolément ou dissocié d'un courant de pensée plus vaste parcourant les sociétés occidentales du xx<sup>e</sup> siècle, des sociétés ayant déclaré la « fin des idéologies »<sup>5</sup> et soudainement saisies par une idéologie hypermoderne redoutable : « la transparence ». Dès le début du siècle, le culte de la transparence a investi le domaine de l'architecture et de l'urbanisme – également au cœur des *In-dependencias* –, l'Allemand Paul Sheerbart décrivant dans un traité visionnaire sur *L'architecture de verre* (1914) le devenir de l'homme des temps nouveaux, voué à habiter des maisons entièrement faites de verre, toujours propres et pures<sup>6</sup>. Walter

3. « Quoi qu'elle donne à voir et quelle que soit sa manière, une photo est toujours invisible : ce n'est pas elle qu'on voit » écrit Roland Barthes dans *La Chambre claire* (Barthes 1980 : 16 ; 18).

4. Voir Marin 1992 : 123-130.

5. Titre de l'ouvrage du sociologue américain Daniel Bell, publié en 1960.

6. Nous renvoyons à l'article de Mireille Buydens, « La transparence : obsession et métamorphose » (Buydens 2004 : 51-77), qui dresse un panorama de la transparence dans les domaines de l'architecture, de la cybernétique et du design contemporain, et montre à quel point le concept de transparence joue un rôle majeur dans les représentations contemporaines, par sa capacité à nouer une esthétique et une politique résolument modernes.

Benjamin, quant à lui, expliquait dans le *Livre des passages* (1939) comment l'habitat avait perdu sa fonction d'étui protecteur pour devenir un lieu « poreux, transparent, lumineux », un espace de communication ouvert vers l'extérieur ne représentant plus l'univers du particulier ou de l'intime (Benjamin 1989b : 239)<sup>7</sup>. Pour l'un comme pour l'autre, l'utilisation du verre transparent, ennemi de l'intrigue bourgeoise, exprimait la montée en puissance d'une transparence « éthique », érigée en valeur absolue et devenue synonyme de vérité. Bientôt, la transparence fut interprétée au niveau des individus comme un signe d'authenticité et, appliquée aux affaires publiques, perçue comme porteuse de légalité, de liberté, de démocratie. Elle entraînait avec elle un recul de la vie privée ainsi qu'une dévalorisation du secret, qu'il s'agisse du secret professionnel, du secret de l'instruction ou du secret d'État, considérés comme des obstacles sur le chemin de la vérité.

La pertinence du concept de transparence ne se dément pas de nos jours, et plusieurs ouvrages récents confirment son incontestable actualité<sup>8</sup>. Mais loin d'entériner le culte de la diaphanéité, ces dernières publications mettent en garde contre l'utopie de la transparence absolue, tout excès finissant par engendrer l'excès contraire. Dans le domaine juridique, Guy Carcassonne insiste sur la dimension pathologique de la « frénésie de la transparence » (Carcassonne 2001 : 17), là où ses partisans lui avaient attribué des vertus de prophylaxie et de sécurité (Buydens 2004 : 64). Dans une perspective philosophique, Byung-Chul Han dénonce l'assimilation abusive effectuée entre « transparence » et « vérité » (Han 2013 : 23), ainsi que l'impasse sociopolitique d'une société transparente qualifiée de « pornographique », qui défait tous les seuils, et entraîne une confusion entre la sphère publique et le domaine privé (Han 2013 : 63). Et dans les arts visuels, nombreux

7. La parenté entre la pensée des deux écrivains est manifeste, tous deux établissant un lien direct entre l'architecture et l'évolution des valeurs sociétales. Ainsi une réforme de la société doit-elle passer par une révolution dans le mode d'habiter, « du moment que chaque civilisation est le produit de son architecture » (Benjamin 1989a : 73). Commentant le projet de Scheerbarth, Benjamin oppose les constructions de verre aux salons du XIX<sup>e</sup> siècle imprégnés d'une douillette intimité : « Le verre n'est pas pour rien un matériau si dur et lisse, sur lequel rien ne s'accroche. [...] Le verre en général est l'ennemi du secret. Il est aussi l'ennemi de la possession » (Benjamin 1989a : 73).

8. Citons notamment l'ouvrage coordonné par Michel Guérin, *La transparence comme paradigme* (Guérin 2008), le numéro 7 de la revue *Appareil, La transparence*, qui pose un regard nouveau sur le concept de transparence envisagé selon des perspectives esthétiques et politiques, ou encore le récent essai du philosophe coréen Byung-Chul Han intitulé *La sociedad de la transparencia* (Han 2013).

sont les artistes contemporains à recourir aux effets de filtre ou de saturation brumeuse pour altérer la diaphanéité de la représentation (tels Gerhard Richter, Laurent Saksik ou encore Alejandro Guijarro)<sup>9</sup>, une démarche adoptée par Miguel Ángel García lorsqu'il trouble l'air pour souligner les impasses et les apories sociopolitiques de la transparence.

Que la surface translucide puisse opérer de façon ambivalente est fondamental dans les *In-dependencias*, car elle permet en même temps de se référer à la transparence et de s'en écarter. Parce qu'elle laisse filtrer la lumière et qu'elle offre au regard l'illusion de pouvoir percer l'écran pour défaire l'hétérogénéité des espaces, elle est rappel du diktat de la transparence, de l'ère de la surveillance généralisé ; elle suggère ainsi la capacité du regard – et des images – à extraire de l'ombre les forces de la vie interne pour les publiciser, à transformer l'espace « hors-regard » en espace « sous-regard », en bref, à métamorphoser l'espace privé en espace public. Mais parce que – tout en suggérant de façon sous-jacente cette transparence première, propre à l'esthétique du médium photographique –, les *In-dependencias* imposent un frein au regard, elles opèrent inversement une disjonction entre l'œil et les objets de la représentation, révélant une aspiration à « défaire la transparence », à reconquérir l'intime grâce à cette interface complexe qui réinjecte de la discontinuité dans l'espace, du retard dans la perception même de l'image : ce qui est représenté, c'est finalement le passage, l'écart, l'altérité. Il semblerait que, refusant la société de la transparence, Miguel Ángel García la signifie et la libère visuellement grâce au translucide, rompant le processus d'homogénéisation et de désindividuation imposé par la société des images.

Dans ce dispositif dialectique, critique et spéculatif, où le voile translucide – à l'image du tiret des « *in-dependencias* » – maintient la tension entre, d'une part, la dépendance des individus, soumis au regard omnipotent de la société de la transparence, et, d'autre part, une indépendance à défendre à travers la reconquête d'un espace privé, propre à chacun, il est légitime de s'interroger sur l'utilité des aplats de couleur rouge que Miguel Ángel García dépose à la surface de l'image et sur le supplément de sens qu'ils peuvent apporter aux *In-dependencias* [figure 3].

9. Quelques exemples de « transparence brumeuse » sont analysés par Jean Arnaud dans l'article « Les troubles de l'air : transparence brumeuse et couleur dans l'art contemporain » (Arnaud 2008 : 298-324).



Fig. 3 – Miguel Ángel García : *In-dependencias*, détails (cheminées, mansardes).  
Photographies couleur, impression avec des encres minérales sur papier RC.

Nous formulerons deux hypothèses, la première répondant à une logique de gradation, la seconde s'intégrant davantage dans une perspective de redoublement de sens ou d'insistance. L'analyse des taches de couleur rouge, presque opaques, déposées sur les lucarnes, les cheminées ou les antennes paraboliques des toits nous oriente d'une part vers une radicalisation de l'action menée contre le regard, d'abord freiné par la translucidité avant d'être contenu par l'opacité. En effet, si les formes transparentes, translucides et opaques se définissent toutes dans leur rapport à la lumière, il convient néanmoins de les placer sur une échelle graduée : l'objet transparent, comme dématérialisé ou évanescent, est le seul à n'opposer aucun écran à la vision et à traduire l'avènement lumineux, alors qu'une substance translucide laisse seulement passer une lumière diffractée, empêchant de distinguer nettement les contours ou les couleurs des objets, et qu'un corps opaque s'oppose totalement au passage de la lumière. Ainsi le rouge porté à la surface de la représentation, cette « couleur » par antonomase<sup>10</sup>, est-il un interdit, un arrêt signifié au regard. La couleur, *color*, se rattachant au verbe

10. « *Coloratus* » en latin ou « *colorado* » en espagnol signifient à la fois « rouge » et « coloré » (Pastoureau / Simonnet 2005 : 31).



*celare*, celer ou cacher, c'est ce qui masque et qui dissimule : elle implique une coupure – rouge sang – et même une révolusio du regard empêché de pénétrer, repoussé à l'extérieur des habitats. C'est donc avant tout un rejet de la transparence, celle-ci pouvant s'appliquer à la dimension sociétale précédemment développée, mais aussi, bien entendu, à la transparence de l'image en soi.

Nous approchons en réalité de notre deuxième hypothèse, liée au redoublement de sens qu'apporterait la présence des taches rouges opacifiantes. Nous avons jusqu'à présent insisté sur l'ambivalence de la surface translucide, cet outil dialectique situé à mi-chemin entre la transparence et l'opacité, capable de maintenir métaphoriquement la tension entre la société de la transparence et celle du secret ou du domaine privé. Mais ne pourrait-on percevoir ailleurs dans le dispositif photographique, par transfert ou déplacement sémantique, une reprise de cette même alternative, cette fois-ci exprimée à travers le binôme « translucide » vs « opaque » ? Confronté à la difficulté de « dire la transparence » ou de « rendre visible l'invisible », l'artiste trouverait dans le terme moyen du translucide un substitut à la transparence, tous deux permettant au spectateur de se projeter, visuellement ou par l'imaginaire, « au-delà » (*trans-*) de « ce qui apparaît » (*parens*). Le translucide donnerait alors une matérialité à la transparence, équivalant à une « transparence brumeuse », pour reprendre l'expression employée par Jean Arnaud (Arnaud 2008 : 298), et permettrait de parler de la « transparence photographiée ».

En jouant sur la polysémie du translucide, considéré dans un cas comme l'interface entre l'opaque et le transparent, dans l'autre comme la visibilisation de la transparence<sup>11</sup>, Miguel Ángel García intensifie le trouble créé – un effet accru par la réduplication du dispositif dans les vingt-sept panoramiques –, mais il impose surtout une dynamique de déplacement des sens, qui culmine dans la création des deux dernières réalisations de la série. Car si la réaffirmation des limites de l'intime se manifeste dans le traitement visuel donné à chacune des métropoles et dans la polarisation

11. Nous interprétons ici le recours au voile translucide comme une façon de rejouer la transparence, de conférer une « visibilité » à la transparence transitive, de l'utiliser comme un outil dialectique et spéculatif. Quant à l'expression de « transparence brumeuse », nous l'empruntons à l'article de Jean Arnaud, « Troubles de l'air : Transparence brumeuse et couleur dans l'art contemporain » (Arnaud 2008 : 298-324) ; nous la reprendrons désormais lorsque le translucide s'intégrera dans un dispositif de « transparence photographiée » ou de visibilisation de la transparence.

entre opacité et translucidité, la disjonction des espaces se radicalise à travers la séparation de chacun de ces plans – translucides et opaques –, et à travers leur réagencement dans deux synthèses photographiques qui dessinent une nouvelle cartographie de l'Europe, « *Europa 1* » étant le produit de la superposition des vingt-sept plans translucides et « *Europa 2* », la somme des vingt-sept strates opaques.

De fait, la conquête d'une première indépendance visuelle (plaçant l'espace privé à l'abri de l'espace public) met à jour de nouvelles dépendances ou de nouvelles hiérarchies, qui prennent désormais une coloration résolument géopolitique, dont témoignent les seuls titres de « *Europa 1* » et de « *Europa 2* »<sup>12</sup>. Néanmoins, ces deux cartes apparaissent comme des scènes désordonnées où s'agrègent, se superposent, se chevauchent une somme d'identités et de logiques, posant à la fois la question de l'articulation entre les vingt-sept lieux urbains que sont les capitales de l'Union européenne et celle de l'affirmation, dans le dispositif artistique, d'une capitale « Europe », d'une « centralité » qui impliquerait une hiérarchie, ou, du moins, la définition d'une norme du vivre ensemble.

#### PENSER, CARTOGRAPHIER, RECOMPOSER L'EUROPE

Se projeter vers une « nouvelle » Europe géopolitique implique de regarder préalablement en arrière et de se positionner par rapport au passé, pour adopter en fin de compte une perspective spécifique qui serait celle d'une « Histoire politique » des indépendances en Europe. Dans cette optique, l'analyse déconstructive (perceptible dans la démarche artistique de Miguel Ángel García) constitue un prérequis à l'élaboration d'un nouveau discours, d'une nouvelle cartographie des capitales de l'Europe, car elle permet de souligner les représentations originelles, visibles par transparence, les soubassements idéologiques « sur lesquels », ou « contre lesquels » elle s'élabore. Nous retrouvons là l'une des potentialités du translucide, déjà exploitée dans notre première partie où il autorisait, par sa nature même, la confrontation de deux idéologies concurrentes ; en effet, si les retouches graphiques par lesquelles Miguel Ángel García modifie les tirages photographiques trahissent l'intentionnalité artistique, voire

12. Les titres donnés aux représentations de mégapoles n'explicitaient pas cette dimension, les faisant davantage apparaître comme des déclinaisons du concept d'« indépendance » (« *Independencias 1, Atenas* », « *Independencias 2, Paris* », etc.).

l'élaboration d'un discours, la matière translucide, quant à elle, en dévoile la quintessence : en laissant transparaître en filigrane le « texte » ou le tissu sous-jacent, elle affirme d'emblée la nature de palimpseste de ce discours qui superpose, à la façon d'une littérature au second degré, deux énoncés échelonnés dans le temps, mais qui coexistent dans un même espace. Que ces deux discours se réfèrent à l'Union européenne et à sa construction politique, les deux dernières réalisations « *Europa 1* » et « *Europa 2* » en sont la preuve ; mais cette dimension politique est loin d'être absente des vingt-sept premiers panoramiques, comme le montre le paramétrage cartographique des *In-dependencias*. Nous reviendrons justement sur les éléments qui justifient l'utilisation du terme de « carte » par Miguel Ángel García<sup>13</sup>, et la nature du savoir spécifique qu'il entend apporter sur le paysage urbain de métropoles, en relation avec la politique européenne.

L'on peut parler de « carte » du moment que l'on propose une représentation conventionnelle d'une région ou d'un pays, la cartographie englobant quant à elle l'ensemble des arts et des techniques graphiques ayant pour objet l'établissement et l'édition des cartes. La représentation cartographique a une fonction pratique (sociale ou politique), servant entre autres à délimiter l'extension des possessions territoriales, démontrant en cela une connaissance du monde. Si la base photographique des *In-dependencias* indique la dimension mimétique des images, les procédés par lesquels l'artiste les modifie obéissent à un code, à des conventions visant à apporter une connaissance sur un domaine spécifique : selon Miguel Ángel García, l'apparence finale de chaque panoramique n'est ni aléatoire, ni arbitraire, puisque la densité des surfaces translucides traduirait pour chaque capitale le nombre de réponses données dans *Google* et *Flickr* à la recherche du concept d'« indépendance ». Les vingt-sept cartes des mégapoles impliquent donc un arrière-plan cognitif, invisible dans les panoramiques eux-mêmes<sup>14</sup>, mais que présentifie toutefois le catalogue de l'exposition des

13. Dans la présentation de son projet, Miguel Ángel García met en avant l'objectif des *In-dependencias*, qui consiste à « *elaborar diferentes "mapas" que vienen a ser una radiografía de las independencias* » (García 2012 : 29).

14. Le terme d'invisible est ici impropre dans la mesure où, s'il se réfère aux paramètres spécifiques de la recherche et aux résultats tangibles obtenus, le spectateur en perçoit néanmoins le transcodage visuel sous la forme du voile translucide. Dans une perspective sémiotique, le spectateur disposerait donc uniquement de la partie dénotative du signe, du représentamen, sans que son objet ou que son interprétant, qui dynamise la relation de

*In-dependencias* (García González / García Cortés / De La Fuente 2012). Là, les réalisations photographiques sont mises en regard avec leur grille de lecture théorique, la « légende » iconique et verbale de cette carte urbaine [figure 4] basée sur « les expériences et les souvenirs, davantage que sur la situation de ses rues et de ses places » (Balbona 2012 : 50)<sup>15</sup>. Cette précision de M. A. García est éclairante, car elle intègre dans la lecture des cartes le paramètre temporel – celui de l’histoire individuelle ou collective – qui primerait sur le paramètre physique ou spatial. L’idée que la cartographie figure un savoir, qu’elle a partie liée avec l’Histoire et qu’elle la met « devant les yeux » n’est pas récente, puisqu’on la percevait déjà dans les cartes des *xvi<sup>e</sup>* et *xvii<sup>e</sup>* siècles (voir Alpers 1990 : 274 sq, Arasse 1993 : 121-127). Dans les cartographies des *In-dependencias*, cette dimension se manifeste sous des formes plurielles : bien que les rappels de l’« indépendance » reproduits dans le catalogue soient tirés d’enseignes de restaurants, de plaques topographiques désignant des places ou des avenues, et de marques signalétiques variées, les plus récurrentes se réfèrent à la mémoire de l’Indépendance collective du pays, et leur fonction n’est pas tant de désigner un endroit sur une carte que de concourir à l’évocation historique de cette Indépendance, plus ou moins lointaine dans la temporalité de sa conquête ou dans l’actualité de sa réalisation<sup>16</sup>.

---

signification, ne soient fournis. Au demeurant, le recours au translucide, dans la codification du concept d’« indépendance » est habile, car la charge sémantique préalable du translucide, qui trahit l’existence d’un objet sans en préciser les contours, permet de « faire signe » et de demeurer dans l’implicite sans que le message ne soit totalement altéré.

15. « *Crear un mapa de la ciudad que esté basado en las experiencias y en los recuerdos más que en la situación de sus calles y de sus plazas* », tels sont les propos de Miguel Ángel García, cités par Guillermo Balbona, dans l’article « Mapas de recuerdos, ciudades de memoria », *Diario Montañés*, 01-03-12.

16. Les mouvements d’indépendance ayant parcouru l’histoire des pays de l’Union européenne s’échelonnent sur plusieurs siècles : l’indépendance du Portugal face à l’Espagne date du *xvii<sup>e</sup>* siècle (1640), quand les pays fondateurs de l’Europe connurent plutôt des indépendances historiques au *xix<sup>e</sup>* siècle ; tel est le cas de l’Espagne (guerre d’Indépendance contre la France de 1808 à 1814), de la Belgique (révolution de 1830 et indépendance politique et territoriale contre la Hollande), de la Hongrie (1848) ou de l’Italie (1849). D’autres pays, enfin, ne conquièrent leur indépendance territoriale et politique que récemment, dans la deuxième moitié du *xx<sup>e</sup>* siècle, à l’exemple de Chypre (1960) ou de Malte (1964) vis-à-vis du Royaume-Uni ; c’est aussi le cas des indépendances acquises à la faveur de la chute du mur de Berlin et de la dissolution de l’Union soviétique, ou des indépendances gagnées à la fin de la guerre des Balkans.



démocratie des nations avaient constitué les prérequis à leur candidature à l'Union européenne, l'acceptation comme État membre avait généré l'effet contraire et créé de nouvelles dépendances. De fait, la restriction partielle de la souveraineté nationale, liée au processus d'intégration européen<sup>17</sup>, prend des formes diverses, qu'elles soient politiques ou économiques, liées aux transports ou à la protection de l'environnement.

Mais ce premier énoncé géopolitique ne s'impose pas sous un simple mode déclaratif ou résultatif, les *In-dependencias* traçant le portrait de capitales qui serait simultanément la trace d'un passé rémanent et la structure d'un avenir à faire. Comme l'a montré Michel de Certeau en analysant le rapport entre « lieu », « espace » et « discours », le lieu est l'ordre selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence et impliquent des indications de stabilité, alors que l'espace est un « lieu pratiqué », circonstancié et temporalisé, les récits effectuant un travail capable de transformer les lieux en espaces et d'organiser « les jeux des rapports changeants que les uns entretiennent avec les autres » (Certeau, 1990 : 173-174). En réalité, la cartographie de l'Europe est mise en crise, dans son agencement spécifique, à travers deux des « lieux » stratégiques qui la constituent, à savoir la première et la vingt-septième des images panoramiques : loin de borner le territoire de l'Europe, ces deux limites – à l'image du voile translucide – fonctionnent comme des entre-deux, comme des lieux de passage entraînant potentiellement déplacements, mutations ou inversions : ouvrir la série avec la capitale de la Grèce, Athènes, et la clore par Vilnius, capitale de la Lituanie, n'est en rien fortuit. La Grèce est, à travers la crise économique, politique et sociale qu'elle subit, source d'une redéfinition de l'Europe, pouvant soit modifier son mode de fonctionnement interne, soit ses limites extraterritoriales, dans le cas d'une sortie pure et simple de l'Union européenne. La quête d'une nouvelle configuration, qui est aussi la recherche nostalgique d'une indépendance perdue, est également signifiée dans l'entre-deux translucide de la cartographie de Vilnius qui accueille l'imaginaire instituant de ses habitants, lancés dans l'expérience utopique

17. Diverses études se sont attachées au problème de la souveraineté des États membres confrontés au processus actuel de l'intégration politique européenne, au transfert de certains de leurs droits de décision vers les institutions qu'ils avaient eux-mêmes mis en place. Voir par exemple l'article d'Éva Dékány-Szénási, « La question de la souveraineté et la construction européenne » (Dékány-Szénási 2007) ou celui de Sabine Saurugger, « Théoriser l'État dans l'Union européenne ou la souveraineté au concret » (Saurugger 2012).

de la République officieuse d'Uzupis<sup>18</sup> : dans le catalogue de l'exposition, figurent, servant de légende au panoramique lituanien, le panneau de cette micro-nation fondée par les artistes de ce quartier de Vilnius situé dans un méandre de la Vilnia, ainsi que l'un des articles de sa Constitution, écrit en dix langues<sup>19</sup>. Tout comme l'*Utopia* de Thomas More, Uzupis tient à la fois de la carte et du voyage, ce vers quoi l'Europe et sa diversité linguistique peut se projeter. Construite dans le quartier de « l'Autre Rive » de Vilnius, elle s'adosse à la ville et lui propose une alternative politique et sociale, tout comme l'*Utopia* de Thomas More se construisait en opposition à l'Angleterre d'Henri VIII. Elle maintient également l'ambiguïté structurelle propre à l'utopie : n'étant pas officiellement reconnue comme nation, et étant visuellement absente du panoramique de Vilnius proposé par Miguel Ángel García, elle tient à la fois du « non-lieu » ou du « lieu-fictif » (*utopia*) mais elle est aussi le « lieu du bon » (*eutopia*), promettant l'établissement d'une société idéale centrée sur les individus et sur leurs droits, ainsi qu'en attestent les articles de la constitution uzupienne<sup>20</sup>. Enfin, comme l'utopie de Thomas More, la république d'Uzupis a beau être une utopie concrète, une conscience anticipante (Ernst Bloch 1977) permettant l'élaboration d'identités plurielles, elle se construit en référence à une origine mythique et idéalisée, le présent considérant quant à lui que cet idéal n'est pas réalisé ou qu'il y a un manque.

Ne retrouve-t-on pas là certains traits de l'Union européenne, originellement porteuse de rêves de vie en société, mais aussi de désillusions ? Comment interpréter, dès lors, les deux dernières réalisations des *In-dependencias*, « *Europa 1* » et « *Europa 2* » [figures 5 et 6], ces images de synthèse résultant l'une de la superposition des couches translucides – image des indépendances – et l'autre du feuilletage de couches rouges de dépendances ?

Une lisibilité réduite caractérise ces deux réalisations, où se superposent et s'entremêlent une somme de strates non différenciées, monochromes, créant un brouillage, ou suggérant un effacement des soubassements

18. Dans *Sur la route des utopies* (2007), Christophe Cousin décrit la communauté d'artistes et de poètes utopistes d'Uzupis, dont il a pu partager l'expérience de vie.

19. Il s'agit de l'article 31 de la République d'Uzupis : « L'homme peut être indépendant ».

20. La Constitution de la République d'Uzupis, déclinée en onze langues, est consultable sur le site : <<http://uzupis.uchplus.org/constitution/>>



Fig. 5 – Miguel Ángel García : *In-Dependencias, Europa 1* (2012).  
Photographie couleur, impression avec des encres minérales sur papier RC,  
110 x 210 cm.

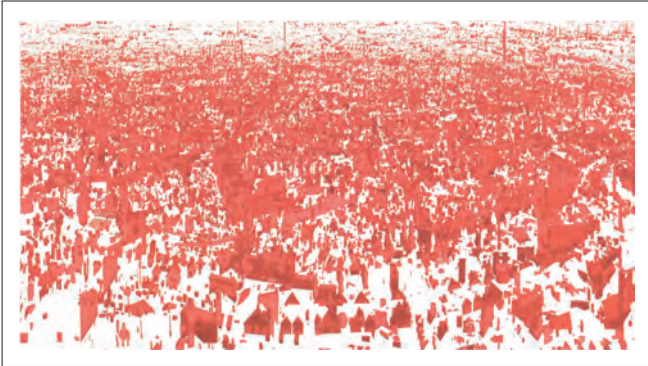


Fig. 6 – Miguel Ángel García : *In-Dependencias, Europa 2* (2012).  
Photographie couleur, impression avec des encres minérales sur papier RC,  
110 x 210 cm.



spécifiques à chaque capitale, un seul critère commun à tous ayant été retenu pour définir les identités nationales particulières. Serait-ce là l'image d'une centralisation, d'une uniformisation implacable des États-nations réunis sous la bannière englobante de l'Europe ? Assurément pas, si l'on s'attache à la double réalisation « *Europa 1* » et « *Europa 2* » qui maintient, à niveau transnational, l'antinomie entre dépendances et indépendances déjà déclinée dans les paysages nationaux. Cette double cartographie contrecarrerait l'affirmation d'une capitale « Europe », d'une centralité impliquant une hiérarchie véritable ou la définition figée d'une norme du vivre ensemble. Elle imposerait plutôt une idée d'un décentrement de l'Europe, la recherche d'un nouvel équilibre, la définition d'un entre-deux, entre la dépendance et l'indépendance, entre États-nations et Europe confédérée, entre affirmation d'identités individuelles et homogénéisation européenne.

Plus largement, il semblerait que les *In-dependencias* interrogent l'identité de l'Europe, qu'elles mettent en exergue des problématiques européennes communes, comme en témoigne l'interprétation officielle de l'œuvre proposée par Miguel Ángel García lui-même, loin de la société de la transparence ou de la dimension politique de l'Union européenne.

Ce sont en effet des préoccupations énergétiques qu'avance l'artiste espagnol, prenant comme prémisse l'analogie entre l'appartement et la sphère privée, entre la ville et l'espace commun totalisateur. Il se concentre sur l'épiderme des immeubles, les toits, pour souligner l'existence d'espaces perméables ou transitionnels, les cheminées, les mansardes, les antennes paraboliques, les lucarnes, qui révèlent les points de dépendances communicationnelles et énergétiques de leurs habitants, tels que l'eau, la lumière ou la chaleur (García 2012 : 29). Au-delà d'une préoccupation réelle liée aux pratiques énergétiques contemporaines, également au centre d'une autre série photographique, *High Energy* (2011-2012)<sup>21</sup>, la proposition de Miguel Ángel García ressort, dans *In-dependencias*, d'une véritable stratégie discursive : parce que les dépendances énergétiques affectent le quotidien de chaque citoyen tout en constituant l'un des plus grands enjeux d'une Union européenne en quête d'une politique énergétique

21. Prenant comme base de réflexion l'exploitation énergétique du désert de sel d'Uyuni, en Bolivie, le photographe construit un discours sur la conservation de la planète en recourant à une technique artistique proche de celle des *In-dependencias* : il retravaille les photographies du désert virginal d'Uyuni en y déposant des nuages et des piles rouges, de façon à susciter une analyse critique sur l'utilisation des sources d'énergie de la planète.

commune, ce troisième type de dépendances – placé entre la défense de l'espace privé et les dépendances institutionnelles – complète et articule les niveaux de dépendances envisagés au début de notre analyse. Par ailleurs, les dépendances énergétiques étant difficilement décryptables en dehors de l'aide textuelle apportée par l'artiste, cette troisième voie d'exégèse associe à sa fonction articulatoire une potentialité amplificatrice : elle suggère l'existence d'un vaste réseau de dépendances cachées sous les indépendances affichées, le voile translucide propre à chacune des œuvres ouvrant un horizon des possibles dont on ne peut que deviner la présence. Ouvrir l'imaginaire citoyen serait alors la finalité profonde des *In-dependencias*, plus qu'elle ne viserait à dénoncer une situation spécifique ou à y apporter quelque réponse.

#### EXALTER LES SPÉCIFICITÉS DU MÉDIUM PHOTOGRAPHIQUE

Mettre en exergue l'opacité des signes revient ici à assumer l'existence d'une énonciation, la production d'un discours sur la ville et ses habitants, une intention d'action visée et signifiante, et c'est probablement sur la pratique photographique que les *In-dependencias* apportent le plus de connaissance. Certains interprètes de la série ont préféré se concentrer sur leur sens socio-politique, omettant de souligner leur portée autoréflexive, leur aptitude à se distancier du réel ou à réfuter l'immédiateté du regard. Pourtant, le traitement photographique des *In-dependencias* engage profondément la conception que l'artiste visuel se fait du « savoir en photographie », de la relation qu'entretiennent « voir », « savoir », et « concevoir ».

La polarisation entre les prises de vues originelles – qui transparaissent sous le voile de l'image désaturée – et les marques rouges opacifiantes signale en effet un éloignement de la photographie perçue comme simple reflet transparent de la nature, et met au contraire en évidence l'aptitude de la photographie à conceptualiser, à imposer avec force sa dimension interprétative, à développer une réflexion sur le médium photographique. En étudiant la polysémie du translucide, nous avons précédemment dégagé sa capacité à être « transparence brumeuse », à « rendre visible la transparence »<sup>22</sup>, et à s'opposer en cela à l'opacité de la représentation, les *In-dependencias* reproduisant alors le binôme « transparence » *vs* « opacité » utilisé par Louis Marin pour expliciter le fonctionnement de la représentation dans les arts visuels, et selon lequel la transparence mimétique de l'image

22. Voir note 11.

s'articule à son opacité réflexive – sa présentation<sup>23</sup> (Marin 1992 : 126, Marin 1994 : 314).

Nous sommes loin d'une approche du médium photographique plus traditionnelle, selon laquelle « une photo est toujours invisible », et « ce n'est pas elle qu'on voit », ainsi que l'écrivait Roland Barthes dans *La Chambre claire* (Barthes 1980 : 18). Particulièrement mise à mal à l'ère de la photographie numérique, cette conception est également contestée dans la série des *In-dependencias*, où l'interface translucide ne permet plus vraiment de percevoir le référent, en partie effacé, et elle exhibe davantage la nature du médium qu'elle ne la dissimule. Le dispositif de l'œuvre se veut critique et génère une exaltation des spécificités photographiques, l'essentiel étant « moins de voir ce qui est représenté que de s'interroger sur la façon dont cela est montré » (Berthou Crestey 2011). A n'en pas douter, cette complexité photographique est au cœur de l'intérêt que Joan Fontcuberta, commissaire de l'exposition *Fotografía 2.0*<sup>24</sup>, porte aux *In-dependencias*, qui expriment selon lui « l'urgence qu'il y a à articuler le paysage, non plus comme un simple reflet de la nature mais comme un acte de conscience »<sup>25</sup>. En rappelant que les images ne sont pas un reflet inoffensif et objectif du monde, il étend l'horizon de la photographie et de la connaissance dont elle peut être porteuse. Si le « ça a été » barthien (Barthes 1980) demeure d'actualité dans les *In-dependencias*, les réalisations panoramiques émanant en partie des référents urbains, le projet photographique de Miguel Ángel García nous projette aussi vers un « ce sera un jour » indissociable de ces premiers. N'est-il pas là, le nœud des *In-dependencias*, entre le lien contraint du photographique à son référent et la liberté de l'artiste visuel ouvert sur des alternatives multiples, sur des utopies ou chimères sans consistance ?

23. Cette analyse trouve chez le sémiologue une application pour la cartographie de la ville, qui s'adapte particulièrement au projet photographique de Miguel Ángel García : « La carte comme tout dispositif représentatif possède deux dimensions. La première est transitive : une carte représente quelque chose – son objet. La seconde est intransitive ou réflexive : elle (re)présente représentant quelque chose – son sujet. Une carte, en tant que représentation, à la fois signifie (asserte son énoncé, son thème) et montre qu'elle signifie. Cette monstration ou présentation constitue l'énonciation cartographique dont il faut rechercher les modalités spécifiques » (Marin 1994 : 206).

24. Exposition collective organisée du 3 juin au 27 juillet 2014 dans le cadre du Festival Photospaña 14, incluant entre autres la série des *In-dependencias*.

25. « *En suma, el proyecto expresa en lo político el carácter ilusorio de la independencia y en lo fotográfico la urgencia de articular el paisaje, ya no como un ingenuo reflejo de la naturaleza sino como una actitud de conciencia* » (Fontcuberta 2014).

La ville met en scène les rêves, les chimères et les désirs d'un grand nombre d'artistes qui désirent agir sur le monde qui les entoure et donner leur vision de ce qui s'y passe. Ainsi, et face aux « solutions » d'une pratique architecturale traditionnellement caractérisée par l'apport d'idées qui prétendent ordonner, rationaliser, organiser et contrôler l'espace urbain et les relations qui s'y tissent, il existe aujourd'hui d'autres projets (artistiques, architecturaux ou spatiaux) qui souhaitent offrir des alternatives beaucoup plus ambiguës et diverses, porteuses de sens plus ouverts et pluriels, imprécis et indéfinis<sup>26</sup>.

## CONCLUSION

Par le jeu des espaces interstitiels et des palimpsestes, le projet de Miguel Ángel García ne vise en rien à donner une cartographie statique de l'Europe, mais doit être plutôt considéré comme un ensemble de stratégies de déplacement, de réagencements, comme l'expression d'un processus dont les deux vidéos rattachées au projet, de cinq minutes chacune<sup>27</sup>, donnant à voir le feuilletage progressif menant à l'élaboration de « *Europa I* » et de « *Europa II* », sont la claire manifestation. Ces œuvres affirment finalement que rien n'est figé, définitif ni univoque et le brouillage issu des voiles translucides, les feuilletages de sens, loin de montrer la réalité du réel, ne font qu'en dévoiler l'énigme. Ainsi, parmi les perspectives et les hypothèses envisagées dans le cadre de cette étude, aucune ne serait réellement à privilégier, car le dispositif permet avant tout de lire des opacifications, des brouillages, des superpositions de logiques. Nous retiendrons plutôt, de la série des *In-dependencias*, une parole, une énonciation plus qu'un énoncé démonstratif ou un dispositif lisse. En effet, tout en s'appuyant sur une réalité politique, les *In-dependencias* ne l'envisagent que de façon biaisée, n'abordant jamais le réel sous un angle unique, privilégiant à la simple

26. « *La ciudad es el escenario de sueños, quimeras y deseos de un buen número de artistas que desean incidir en la contemporaneidad y dar su visión sobre lo que en ella está sucediendo. Así, y ante las "soluciones" de una práctica arquitectónica caracterizada históricamente por aportar ideas que pretenden ordenar, racionalizar, organizar y controlar el espacio urbano y las relaciones que en él se establecen, hoy en día existen otros proyectos (artísticos, arquitectónicos o espaciales) que desean ofrecer alternativas mucho más ambiguas y múltiples con significados más abiertos y plurales, imprecisos e indefinidos* » (García Cortés 2012 : 12).

27. L'artiste a déposé sur *Youtube* deux vidéos qui reproduisent la superposition des vingt-sept couches d'indépendances (« *Europa 1* », <<https://www.youtube.com/watch?v=pV1bzFxGFCc>>) et de dépendances (« *Europa 2* », <<https://www.youtube.com/watch?v=5INuTs99nV4>>).

critique du présent la dynamique de déplacement, de projection vers un futur à construire. Elles illustrent en cela les conclusions de Gilles Suzanne lorsqu'il étudie l'investissement par l'artiste du lien entre l'homme et le réel, et qui pourraient manifestement être étendues à la production artistique récente de Miguel Ángel García :

Les œuvres actuelles adhèrent au réel et en sont à la fois les premières dissidentes. Elles engagent le réel et le tiennent à distance. [...] Désormais, les œuvres ne sont plus une critique frontale du système capitaliste, industrialiste et impérialiste. Elles profitent de sa dérégulation pour relancer l'histoire. [...] Précisons dès maintenant que les œuvres d'aujourd'hui sont moins politiques qu'elles ne nous placent au bord du politique, de l'écologie et de la morale. Elles ne sont pas moins engageantes qu'engagées et régénèrent la société du seul fait que le déplacer qu'elles y opèrent rend possible d'autres danser. (Suzanne 2008 : 127)

**BIBLIOGRAPHIE**

- ALLOA, Emmanuel / GUINDANI, Sara (2011) : *La transparence, Appareil* [En ligne], n° 7, <<http://appareil.revues.org/1187>>, [date de consultation : 02-04-2015].
- ALPERS, Svetlana (1990) : *L'art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris : Gallimard, 401 p.
- ARASSE, Daniel (1993) : *L'ambition de Vermeer*. Paris : société nouvelle Adma Biro, 227 p.
- ARNAUD, Jean (2008) : « Troubles de l'air : Transparence brumeuse et couleur dans l'art contemporain », in : Guérin, Michel (ed.) : *La transparence comme paradigme*. Aix en Provence : Publications de l'Université de Provence, p. 298-324.
- BALBONA, Guillermo (2012) : « Mapas de recuerdos, ciudades de memoria », *Diario Montañés*, 01-03-12, p. 50.
- BARTHES, Roland (1980) : *La Chambre claire : Notes sur la photographie*. Paris : Gallimard, Le Seuil, 193 p.
- BENJAMIN, Walter (1989a) : *Expérience et pauvreté* (1933), P. Beck trad., *Poésie*, 51, 1989, p. 71-75.
- BENJAMIN, Walter (1989b) : *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle : le livre des passages* (1939). Paris : Éditions du Cerf, 972 p.
- BERTHOU CRESTEY, Muriel (2011) : « De la transparence à la "disparence" : le paradigme photographique contemporain », *Revue Appareil* [En ligne], n° 7, Mis en ligne le 04 mars 2011, disponible sur : <<http://appareil.revues.org/1212> >; DOI : 10.4000/appareil.1212, [date de consultation : 27-03-3015].
- BLOCH, Ernst (1977) : *L'Esprit de l'utopie*. Trad. de l'allemand par Anne-Marie Lang et Catherine Piron-Audard, version de 1923 revue et modifiée. Paris : Collection Bibliothèque de Philosophie, Gallimard, 352 p.
- BUYDENS, Mireille (2004) : « La transparence : obsession et métamorphose », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality : History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 3, 2004, p. 51-77.
- CARCASSONNE, Guy (2001) : « Le trouble de la transparence », *Pouvoirs, revue française d'études constitutionnelles et politiques*, n° 97, *Transparence et*

- secret*, p. 17-23. URL : <<http://www.revue-pouvoirs.fr/Le-trouble-de-la-transparence.html>>, [date de consultation : 05-02-2015].
- CERTEAU, Michel de (1990) : *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*. Paris : Gallimard, 350 p.
- COUSIN, Christophe (2007) : *Sur la route des utopies*. Paris : Arthaud, 285 p.
- DÉKÁNY-SZÉNÁSI, Éva (2007) : « La question de la souveraineté et la construction européenne », *Le Portique* [En ligne], 5-2007 | Recherches, mis en ligne le 07 décembre 2007, disponible sur : <<http://leportique.revues.org/1385>>, [date de consultation : 27-03-3015].
- DUBOIS, Jean (dir.) (2009) : *Le Lexis: Le dictionnaire érudit de la langue française*. Paris : Larousse, 2109 p.
- FONTCUBERTA, Joan (2014) : « Proyecto independencias », *Exposición 'Fotografía 2.0' - Photoespaña 14*, [En ligne], disponible sur : <<http://www.miguelangelgarcia.info/INDEPEN/indepen/index2.html>>, [date de consultation : 27-03-3015].
- FUENTE, José Luis de la (2012) : « Europa en blanco y negro », in : García, Miguel Ángel : *In-dependencias*. Santander : Galería Nuble, p. 26.
- GARCÍA CORTÉS, José Miguel (2012) : « Construyendo mapas urbanos », in : García, Miguel Ángel : *In-dependencias*. Santander : Galería Nuble, p. 7-12.
- GARCÍA GONZÁLEZ, Miguel Ángel / GARCÍA CORTÉS, José Miguel / DE LA FUENTE, José Luis (2012) : *In-dependencias* [exposition]. Santander : Galería Nuble, 99 p.
- HAN, Byung-Chul (2013) : *La sociedad de la transparencia*. Barcelona : Herder Editorial, 95 p.
- MARIN, Louis (1992) : « Transparence et opacité de la peinture... du moi », in : Fortunati, Vita (ed.) : *Bologna ; La Cultura italiana e le letterature straniere moderne*. Ravenna : Longo Editore, p. 123-130.
- (1994) : « La ville dans sa carte et son portrait », in : Marin, Louis : *De la représentation*. Paris : Gallimard, Le Seuil, p. 204-218.
- MONGIN, Olivier (2005) : *La Condition urbaine. La ville à l'heure de la mondialisation*. Paris : Le Seuil, 352 p.
- PASTOUREAU, Michel / SIMONNET, Dominique (2005) : *Le petit livre des couleurs*. Paris : Editions du Panama, 107 p.

- SAURUGGER, Sabine (2012) : « Théoriser l'État dans l'Union européenne ou la souveraineté au concret », *Jus politicum*, [En ligne], n° 8, *La théorie de l'État entre passé et avenir*, septembre 2012, disponible sur : <<http://www.juspoliticum.com/Theoriser-l-Etat-dans-l-Union.html>>, [date de consultation : 27-03-3015].
- SUZANNE, Gilles (2008) : « À l'âge de la transparence : l'être-articulaire des œuvres », in : Guérin, Michel (ed.) : *La transparence comme paradigme*. Aix en Provence : Publications de l'Université de Provence, p. 121-151.
- WAJCMAN Gérard (2011) : « Trouble aux frontières de l'intime », *Le texte étranger*, n° 8, *L'intime et le politique dans la littérature et les arts contemporains* [en ligne], mise en ligne janvier 2011, disponible sur : <<http://www.univ-paris8.fr/dela/etranger/pages/8/wajcman.html>>, [date de consultation : 27-03-3015].



# LA IMAGEN TRANSLÚCIDA EN LOS MUNDOS HISPÁNICOS

PASCALE PEYRAGA, MARION GAUTREAU,  
CARMEN PEÑA ARDID, KEPA SOJO GIL (EDS.)

Este libro se propone reflexionar sobre las manifestaciones de la imagen translúcida, considerada desde el punto de vista estético, metafórico, ético, epistemológico o incluso desde la perspectiva de la experiencia fenomenológica. La riqueza de enfoques y la complejidad de significados que genera la translucidez, así como la diversidad de los medios artísticos en los que se plasma –fotografía, diseño, vídeo performance, cine, literatura– revelan que la poética de lo translúcido rebasa la mera imagen visual para abarcar las modalidades de la representación en su conjunto.

Y si la imagen translúcida puede considerarse como la imagen por excelencia, por evidenciar las relaciones dialécticas entre presencia y ausencia, visibilidad e invisibilidad propias de toda representación icónica, algunos de los estudios reunidos llegan a cuestionar el vínculo consustancial entre la «imagen» y «lo translúcido», ya que esta cualidad translúcida amenaza la existencia de la imagen, alterándola o deteriorándola. ¿Sería posible que la turbiedad se ubicara tanto del lado de la imagen como del ojo –más o menos lúcido– que la observa, la experimenta y la moldea, de tal manera que la relación entre imagen y translucidez debiera sustituir al marco reductor de la «imagen translúcida»?

Estos planteamientos se han desarrollado en el marco del programa de investigación de la RIVIC, Red Interdisciplinar sobre las Verdades de la Imagen hispánica Contemporánea, que reúne a investigadores de las Universidades de Perpignan Via Domitia (UPVD), Toulouse – Jean Jaurès (UT2J), Pau et des Pays de l'Adour (UPPA), Bordeaux Maigne (UBM), Zaragoza, Deusto (UD) y del País Vasco (UPV/EHU).



ISBN : 978-2-36783-081-0

ISSN : 2265-0776

34,90 €

[www.editionsorbistertius.fr](http://www.editionsorbistertius.fr)