

DU SENS DE L'INSIGNIFIANT : ESTHÉTIQUE ET IMAGES DE L'ART DANS L'EXPERIENCE HUMAINE DU SAVOIR

Rita Márcia MAGALHÃES FURTADO*

Résumé : Cette recherche théorique cherche à s'approfondir en quelques réflexions ponctuelles à propos d'une réflexion qui parcourt les domaines philosophique, esthétique, pédagogique et sociologique : l'image. Je prétends tracer avec cette recherche quelques lignes d'argumentation qui permettent d'affirmer et d'amplifier l'entente de l'esthétique et de l'art comme importantes références pour le champ éducationnel qui contribuent au processus d'expérience humaine du savoir. Je prétends aussi réfléchir au sens de la pensée esthétique dans la conception des concepts du sensible et de l'intelligible et leurs implications pour le débat éducationnel actuel en ce qui concerne le processus de formation et d'autoformation.

Mots-clés : esthétique ; image ; formation.

Abstract: This theoretical research seeks to deepen in some specific thoughts about a reflection that runs the philosophical, aesthetic, educational and sociological areas: the image. I intend to draw with this research some lines of thought that allow to affirm and increase the understanding of aesthetics and art as important references for the educational field that contribute to process of knowledge's human experience. I pretend also reflect on the meaning of aesthetic thought into the design concepts of the sensible and the intelligible and their implications for the current educational debate regarding the process of formation and self-formation.

Keywords: aesthetics ; image ; formation.

I. INTRODUCTION

Parmi les éléments qui confèrent de l'importance à l'éducation dans la contemporanéité, figure sa capacité pour la formation de sujets critiques face à divers récits auxquels ils sont exposés dans une société cognitive et informatisée où prédominent la technique et la science. Telle société, de plus en plus médiatisée et consommatrice, possède dans la superposition d'images la vue comme aspect renforçateur du caractère éphémère et superficiel des événements. Cette prolifération d'images dans les espaces qui nous entourent met en évidence un flux continu de dispositifs visuels qui s'accroissent, à une vitesse vertigineuse, au-delà d'une représentation simplement symbolique, celle fondée sur la relation mécaniste moderne de l'œil-monde. Il y a indubitablement une résistance

* Professeur/Chercheur à l'Universidade Federal de Goiás, Faculté d'Éducation, Brésil. Domaine de recherche *Culture et Processus Éducationnels*. Stage postdoctoral à l'Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle – CERLIS. Adresse e-mail : rmmfurtado@uol.com.br

au caractère épistémologique des images, dans une tradition de l'opposition entre le sensible et l'intelligible, héritage de la philosophie platonique.

D'après ce qui a été exposé, je propose comme objectifs de cette recherche d'étudier : les processus d'investigation de l'image dans le cadre des expérimentations et des recherches dans les sphères culturelles, esthétiques et artistiques, analysant la pertinence du passage d'un ordre exclusivement visuel des images à un système général de représentation en tant que phénomène qui permet d'appréhender les relations entre les éléments sensibles et intelligibles ; réfléchir sur la production picturale moderne et contemporaine – considérant les grandes transformations survenues durant la conception, l'emploi et l'appropriation de l'image –, comme voie d'accès à la réflexion esthétique et, par conséquent, à sa formation ; analyser et problématiser les représentations élaborées par les individus à partir de leur sensibilité et de leur rationalité et leurs rapports étroits avec les relations sociales permettant un nouveau regard sur les formes du regard collectif.

II. IMAGE, REPRESENTATION ET EXPERIENCE ESTHETIQUE

L'image, en tant qu'espace intermédiaire entre la perception et l'intellection, intègre la sphère logique à mesure que la conscience se révèle au contact avec l'objet externe comme une contreposition au niveau sensoriel, qui se révèle dans le psychique. En dépit de mon accord avec cette notion de contreposition, je pense que l'idée de fusion semble plus pertinente à mon propos. Ici, l'analyse se focalise aussi bien sur ladite image fabriquée ou *image chose*, dénotation qui dérive de son extériorité, que sur l'*image intramentale* venant d'une « subjectivité interne », d'une représentation, d'une élaboration intérieure qui suppose une production de sens. Considérant, avec Aumont, que

L'image est toujours modelée par des structures profondes, liées à l'exercice d'un langage, ainsi qu'au lien à une organisation symbolique (à une culture, à une société) ; mais l'image est aussi un moyen de communication et de représentation du monde, qui a sa place dans toutes les sociétés humaines. L'image est universelle, mais toujours particularisée. (Aumont 131)

La représentation ne signifie pas la scission intériorité/extériorité, mais rend présent ce qui n'est pas ou ce qui n'est pas visible, met en rapport les « multiples possibles » à l'unité de son essence et suppose une relation indissociable de la réalité externe présente dans ses propriétés formelles et dans son état originare. Pour cette raison, une image qui se présente à travers l'art apporte un univers d'invisibilités. Pour Jacques Morizot, « regarder une image n'est pas simplement la voir, c'est répondre à une sollicitation visuelle d'un type particulier, et seule la familiarité que nous avons vis-à-vis d'elle tend à nous faire oublier qu'il s'agit d'une opération complexe et parfois faillible. » (Morizot 35).

L'expérience esthétique au contact avec les images de l'art est, en même temps, individuelle et collective, car elle suscite une multiplicité de représentations sociales imprégnées dans ce processus interactif. Une telle expérience présente quelques particularités. L'appréhension de l'objet sous son mode esthétique institue la réciprocité de l'unité critique établie dans la relation sujet et objet. L'art résulte en l'établissement d'un pont qui va de lui-même à d'autres dimensions de la culture humaine. Cette unité est liée au caractère de représentation de tous les arts. Représentation de vie, représentation d'expériences, qui permet d'établir des parallèles entre des procédés les plus divers et des supports sensibles variés. Selon Guenancia, « nous ne connaissons rien du monde sans la possibilité de le recréer », c'est-à-dire, au-delà de la signification vague d'image mentale, « la représentation suppose une activité de recréation de la réalité par l'esprit. » (Guenancia 69)

À l'entrecroisement continu d'appropriations et représentations soulevées par l'image de l'art, l'expérience esthétique permet donc l'unité de ce que l'on pense être divisé – sensible et intelligible – et aussi l'unité avec les autres êtres humains et la nature dans son ensemble. Selon José Gil,

[L]’attitude esthétique crée des « personnages ». Le sujet se met dans la position d’un « regard » autre, l’adopte, se vide en lui, devient autre. Processus de fragmentation et de dissolution du sujet, à travers la multiplication des points de vue ; et, avant toute chose, à travers la différence première instituée entre l’attitude originale « triviale », et l’attitude esthétique délibérée. [...] Or, la perception esthétique n’est qu’une manière pour quelqu’un de faire sienne l’attitude esthétique : cela oblige le spectateur à devenir autre, force le regard à voir d’un point de vue différent, tout en n’abandonnant pas la perspective triviale. Si, lorsque l’on regarde une marine de Turner, surgit une multiplicité d’images, celle-ci ne donne pas le multiple sensible de l’unique intelligible, ou le divers de l’unité synthétique de la conscience ; mais l’ensemble infini d’images totales d’un noyau singulier de différenciation dynamique. C’est l’irruption des temps différenciés qui lui fournit sa forme particulière. Non l’unité d’une pluralité, mais la coexistence des différences proliférant à travers un rythme. (Gil 291) (traduction libre)

Étienne Samain, dans l'œuvre organisée par lui, intitulée *Como pensam as imagens* [Comment pensent les images], nous dit que, loin de prétendre humaniser les images leur attribuant le don de la conscience, nous devons reconnaître que celles-ci, par nature, ne sont pas destituées de vie, car elles sont des « puits de mémoire », « centres d'émotions », « archives vivantes », « formes qui pensent ». L'auteur comprend que contextuellement il n'y a pas d'entente de l'image comme une référence philosophique réelle d'un sujet, mais celle-ci serait quand même beaucoup plus qu'un objet, ayant une référence de « processus vivant », elle participe d'un système de pensée. Comment ce processus se passerait-il ? Selon lui, l'image se situe dans un temps mythique qui la féconde, la forme et la fait suivre renaissant et revivant. Ce temps est un temps profond, et les images, les endroits chargés d'humanité, « s'alimentent » de lui, font naître des idées dans les individus, mais ne dépendent pas d'eux, dans la mesure où ils

communiquent entre eux, sont des phénomènes (*phanein*) et se manifestent comme l'épiphanie (*epiphanein*). Ainsi,

Toute image est porteuse d'une pensée, c'est-à-dire lie des pensées. Que prétend-on dire ? Que toute image porte en elle-même premièrement quelque chose de l'objet représenté. Dans le cas de la peinture, ce que le pinceau, en glissant sur la toile, a tracé ; dans le cas de la photographie, ce que la lumière s'est chargée d'inscrire sur la plaque sensible. Elle lie ainsi une figure, mais bien plus que cela. D'un côté, la pensée de celui qui produit la photographie, la peinture, le dessin ; de l'autre, la pensée de tous ceux qui ont regardé ces figures, tous ces spectateurs qui, en eux, « incorporent » leurs pensées, leurs fantaisies, leurs délires et, même, leurs interventions, parfois, délibérées. (Samain 22) (traduction libre)

Un besoin d'attention à cet aspect existe, et je reprends ici la notion de perception présente dans l'expérience esthétique avec l'image de l'art et qui se différencie de la perception ordinaire, commune. Les modes d'interaction avec l'image supposent la considération du *mode ordinaire*, trivial, et du *mode esthétique*, dérivé du processus de regard plus en détail, articulant de façon cognitive avec les autres structures indiquées par la conscience.

Mikel Dufrenne, lorsqu'il travaille la différenciation entre œuvre d'art et objet esthétique, élucide une caractéristique assez particulière qui est la référence à ce dernier comme un *quasi-sujet*. Dans le concept de « quasi-sujet » créé par Dufrenne, l'adverbe *quasi* qui précède le substantif *sujet* établit seulement une similitude au « sujet personne », ce qui implique d'affirmer qu'ils sont identiques. L'œuvre d'art se trouve alors localisée entre l'être matériel et l'être conscient, puisqu'elle possède une « qualité affective » qui l'approche de l'être humain vu qu'il peut « ouvrir un monde ». Les qualités affectives sont semblables aux idées, elles existent dans le monde en tant que possibilités, lesquelles ne sont ni réelles, ni psychiques, ni intentionnelles devant être, cependant, idéales. Elles dépassent, par la forme, l'extériorité de la chose, de l'objet usuel et sont unifiées, dans l'objet esthétique, qui surgit comme une « promesse d'intériorité ; il porte en lui son sens, il est à lui-même, son propre monde. » (Dufrenne 196). De cette manière, le spectateur n'est pas passif, dans le sens d'une contemplation désintéressée, inoffensive, mais agit sur une interaction fructueuse. Rancière, dans *Le spectateur émancipé*, attire notre attention sur le jeu des équivalences et oppositions entre l'artiste et/ou l'auteur et son spectateur, jeu qui, toutefois, selon lui, résulte sur la transposition du gouffre qui sépare activité de passivité. Ainsi,

Il y a partout des points de départ, des croisements et des nœuds qui nous permettent d'apprendre quelque chose de neuf si nous récusons premièrement la distance radicale, deuxièmement la distribution des rôles, troisièmement, les frontières entre les territoires. Nous n'avons pas à transformer les spectateurs en acteurs et les ignorants en savants. Nous avons à reconnaître le savoir à l'œuvre dans l'ignorant et l'activité propre au spectateur. Tout spectateur est déjà acteur de son histoire ; tout acteur, tout homme d'action, spectateur de la même histoire [...]. C'est ce que signifie le mot d'émancipation : le brouillage de la frontière entre ceux qui agissent et ceux

qui regardent, entre individus et membres d'un corps collectif. (Rancière 23-25)

Ce que l'on observe, c'est que l'image de l'art atteint ce statut quand elle est analysée dans ses modes de représentation et dans ses formes de réception. Du fait qu'elle est fabriquée, la fonction de l'image de l'art est double, car en dit beaucoup sur qui l'a fabriquée et en dit beaucoup sur son spectateur. L'image se constitue et est constituée. Elle engendre une composition visuelle, que ce soit dans l'acte cognitif et sensitif de l'artiste, que ce soit dans l'acte culturel qui pénètre le regard du spectateur.

III. IMAGES D'ART EN TEMPS DE FLUX SENSORIELS CONTINUS

Claudine Haroche, dans *La condition sensible*, affirme que l'effet causé par les images des médias se résume fondamentalement à vanter la culture des sens et sensations, de plus en plus caractérisée par l'inattention, l'indifférence, l'absence de réflexion, la prédominance de l'information et du spectacle. Haroche reconnaît que cette différence peut souvent être une forme de protection, mais néanmoins, il y a le risque de nier la personne qu'il y a dans l'individu. Le sentiment du moi qui, selon Haroche, impose la distance entre l'intériorité et l'extériorité, est responsable pour les modes de continuité, de durée et de permanence du sujet.

L'auteur soulève l'hypothèse que les sensations continues atteignent directement la capacité de l'individu de vivre des sentiments, y compris le sentiment de sa propre existence et de l'existence de l'autre qui le complète dans sa condition d'être social. La préoccupation explicite dans la pensée de Haroche n'est pas si récente, étant donné que Schiller, dans les lettres qui composent l'œuvre *L'éducation esthétique de l'homme*, signalait déjà à la fin du XVIIIe siècle, le risque de la fragmentation provenant des processus de transformations de la modernité. Pour Schiller, l'image de l'homme moderne ne pourrait déjà plus être reconnue de mode ample et universel dans l'individu, puisque celui-ci est déjà le fragment de l'espèce humaine. Selon lui,

C'est la propre culture qui a ouvert la blessure dans l'humanité moderne. Dès que l'expérience élargie et la pensée plus précise ont rendu une séparation plus nette des sciences nécessaire, ainsi que, d'autre part, le mécanisme le plus complexe des États a rendu nécessaire une délimitation plus rigoureuse de la société d'Ancien Régime et des affaires, l'unité intérieure de la nature humaine s'est rompue et une lutte funeste a séparé ses forces harmonieuses. L'entente intuitive et spéculative se sont divisées avec des intentions belliqueuses dans des domaines opposés, dont les limites commencèrent à surveiller avec méfiance et jalousie, et avec la sphère à laquelle a limité son action, chacun s'est donné à soi-même un seigneur qui non rarement finit par opprimer les autres potentialités. [...] Ce déchirement que l'art et l'érudition ont introduit dans l'homme interne a été amélioré et généralisé par le nouvel esprit de gouvernement. [...] Éternellement enchaîné à un petit fragment du tout, l'homme ne peut se former qu'en tant que fragment; écoutant éternellement le même bruit monotone de la roue qu'il actionne, il ne développe pas l'harmonie de son être et, au lieu d'imprimer l'humanité dans

sa nature, il devient une simple reproduction de son occupation, de sa science. (Schiller 41) (traduction libre)

Dès lors, étant menacé par l'appauvrissement de l'expérience de sentir, établie par l'usage des machines technologiques qui imposent le flux continu de la sensation, de la satisfaction et du plaisir momentané et instantané, l'individu contemporain devient passif, ce qui l'annule en tant que sujet, car il provoque le vidage de sa capacité de penser, vu que, dans une spécialisation limitée au virtuel et à une temporalité diffuse, la sensorialité semble s'épandre alors que l'intériorité tend à se réduire, causant un décalage nuisible à la subjectivité. Selon Haroche, « le fait de penser tend à se perdre dans le flux des sensations », vu que « l'exercice de la pensée est difficile, et même impossible, quand il n'y a pas de durée, profondeur, ou quand les limites et les balises deviennent ténues, quand manquent les moments d'arrêt, de pause » (Haroche 219).

Reconnaissant que les manières d'être stimulent notre attention pour les dimensions visibles de la personne, tandis que les manières de voir, percevoir, regarder et sentir tendent à souligner les préoccupations avec le moi, Haroche met dans le « lookism » le facteur décisif du regard dans le surgissement de la personnalité narcissique contemporaine. La préoccupation centrale avec le moi a apporté l'insensibilité pour l'autre et pour soi-même, avec une incapacité de percevoir, d'imaginer. Ceci exprime le déséquilibre sensoriel entraînant l'omniprésence de la vue. L'agitation constante, le mouvement permanent mènent à une absence de réflexion imposée par la rapidité, faisant que « l'individu transformé en spectateur, dont l'imagination et la capacité de représentation se trouvent coincées et, souvent, détruites, voit sans voir. » (Haroche 144). Évidemment il arrive à voir, cependant, il n'est pas capable d'attitudes comme fixer, analyser, comprendre, apprendre et, en conséquence, devient incapable de critiquer et de refuser librement.

L'inattention prêchée par Haroche détecte une relation importante entre les modes de voir tant les questions sociales que politiques d'une société démocratique qui suppose de l'attention, de la considération, du respect, de la reconnaissance et de la dignité. La démocratie suppose ainsi une attention aux dimensions non visibles de la personne, avec un droit au regard qui vise à protéger l'intégrité intime des individus. Actuellement, l'individu reçoit une super-attention qui est, selon l'auteur, « superficielle, formelle et fragmentaire ». Cette super-valorisation de l'individu qui est constamment « contraint » à voir, le rend de plus en plus dépossédé de la capacité de le faire bien, ce qui comporte une dimension aliénante, qui nie sa subjectivité. De manière générale, dans l'être humain contemporain dépourvu de la capacité de regarder avec attention, la dimension aliénante tend à devenir prédominante. Ainsi,

Les manières de voir renvoient à d'importantes questions sociales et politiques des sociétés démocratiques individualistes, ainsi qu'à la nécessité d'attention, de considération, de respect, de reconnaissance et de dignité. Elles sont toutes des manières de nommer et désigner le besoin d'une plus grande attention aux dimensions non visibles de la personne, qui

s'accompagnent d'un droit au regard visant la protection de l'intégrité intime de chacun. (Haroche 145)

La perception de l'auteur indique le besoin d'un questionnement fréquent des manières de voir et des modes de visibilité dans ses implications politiques et sociales. Dans une transposition de telle analyse pour les images de l'art, Zygmunt Bauman suggère que la recherche de sens instituée par l'art contemporain trouve, dans sa propre fluidité, une manière de se préserver de la pétrification et des certitudes esthétiques lui étant attribuées. Ainsi, sa fonction serait, fondamentalement

[A]lterer pour la polyphonie inhérente de la signification et pour la complexité de toute interprétation ; agir comme une espèce d'anticongelant intellectuel et émotionnel, qui prévient la solidification de n'importe quelle invention à mi-chemin pour un canon gelé qui détient un flux de possibilités. (Bauman 136) (traduction libre)

Comme l'analyse de Bauman dépasse les limites de l'art pour déborder dans les implications politiques de cette fluidité, la même incertitude qui ravage l'individu contemporain, retirant le sol concret des certitudes modernes et lui imputant l'instantanéité et le fragment des relations sociales, économiques et affectives, se présente comme la matière de l'artiste, qui ne trouve pas d'autre forme de création à part celle de l'expérience comme mode de résistance. Dans ce sens, Perniola, détectant le stage du « déjà senti » contemporain, comme étant un métasens, c'est-à-dire la répétition de tout ce qui a déjà été produit et senti, comme l'impossibilité de sentir quelque chose qui va au-delà de soi-même, identifie aussi les possibilités qui se présentent pour le dépassement de ce stage. Au début, c'est la défense du concept du sentir qui implique au départ le « vouloir sentir ». Ainsi,

La sensibilité, l'affectivité, l'émotion ne sont pas comparables à une mathématique inactive. Elles naissent d'une décision, se consolident comme pratique, une ascèse au sens littéral et étymologique du terme, qui signifie précisément exercice. Le sentir est sélectif. Il signifie avant tout agir sur soi-même de manière à sortir de l'impassibilité métaphysique et du dualisme entre l'activité et la passivité. (Perniola 103) (traduction libre)

Au lieu de penser à ces stages sous forme de dualismes, il suggère une convergence des dimensions opérationnelle, réceptive et réfléchie avec l'argument suivant :

Si d'un côté la dimension affective est dès le début une opération intellectuelle, d'autre part la dimension intellectuelle est dès le début une réception affective. Penser, c'est recevoir ce qui vient de dehors, accueillir, héberger ce qui se présente comme étrange et énigmatique. Se faire sentir, c'est offrir à nous-mêmes, pour que quelque chose puisse trouver en nous une possibilité d'être dans le monde : de cette manière nous nous assumons comme conditions de manifestation de ce qui est extérieur, impersonnel, supra-individuel. Ce n'est pas nous, en tant que sujets, qui sentons quelque chose, au contraire, nous nous offrons à un sentir qui est déplacé à un autre endroit. L'expérience de se faire sentir équivaut à se donner, à se concéder,

pour qu'à travers nous, l'autre, le différent, devienne réalité, événement, histoire. (Perniola 103) (traduction libre)

Le lien social, bien qu'il surgisse et s'établisse dans les relations sociales comme un miroir de la société, permet simultanément les relations distinctes et singulières. Le lien social est donc une force sociale qui unit les groupes par identifications dans des relations relativement durables. Pour Bruno Péquignot :

La liaison entre lien social, histoire et mémoire est un enjeu fondamental de toute tentative pour penser le présent d'une société. Cette pensée du présent est toujours faite de la rencontre ou de l'opposition entre différents modes d'investigations intellectuelles : scientifique, c'est le travail des historiens ou des sociologues par exemple, mais aussi culturelle ou encore artistique. (Péquignot 117)

Ces éléments dépassent la perception du temps cristallisé de la mémoire pour une perspective dynamique de production et d'appropriation des éléments qui la constituent et entraînent aux modes de souvenirs collectifs, qui établissent le souvenir actif, le souvenir qui casse l'inertie des faits arrivés, car en se souvenant, on établit des connexions avec les événements des diverses temporalités pour chercher sa genèse et ses multiples sens, devenant une « mémoire partagée », vu qu'elle inclut le vécu de chacun de nous. Il convient ici de reprendre la pensée de Halbwachs quand celui-ci affirme que quand on évoque une mémoire, ce qui surgit au début en tant que mémoire est le plan du collectif, des événements et expériences d'un groupe déterminé.

La mémoire suppose une transposition des souvenirs, évocations qui s'inscrivent dans le présent et fixent les traits du passé, unissant raison et émotion, fragments de certitudes avec des images à construire, et établit l'identité sociale et l'appartenance. Dans ce sens, la mémoire intime et la mémoire historique s'unissent dans une tension installée dans la subjectivité et la collectivité et sa légitimation passe par le statut de l'image, soit en tant qu'objet ordinaire, soit en tant qu'objet artistique.

Ainsi, établissant des lieux qui transcendent le géographique, la mémoire institue des lieux de subjectivité, qui peuvent changer selon les expériences vécues par chacun, insérés dans le mouvement de recreation de sens et significations qui, en même temps qu'ils maintiennent leur structure d'origine (dans une *dynamicité* qui, objectivement, se perçoit et, subjectivement, se rappelle, retenue, mais créé), s'étendent, dépassant ainsi des temporalités chronologiquement établies et mélangeant la subtilité du langage à l'acuité des images en tant que possibilités, dans les interstices d'absence/présence : visible/invisible ; oubli/souvenir. J'apporte ici la réflexion de Mario Perniola:

Que la mémoire soit quelque chose dont nous ne sommes pas maîtres, qui habite hors de nous, qui soit un don qui provient de l'extérieur, est précisément la prémisse qui fait de l'opération poétique, littéraire et artistique une possession dans le sens plein du mot. La mémoire n'est pas quelque chose de subjectif et d'intérieur comme le souvenir, quelque chose que nous trouvons en creusant au fond de nous-mêmes et qui nous appartient

intimement, le passé ne circulera jamais par une expérience présente, ici et maintenant. Tant qu'il demeure à l'horizon de l'intimité, le passé ne circulera jamais pour une expérience présente, ici et maintenant. L'objectif de la mémoire ne consiste pas à nous faire avaler ce qui est arrivé, nous transportant à une époque et à des moments passés, mais consiste, précisément au contraire, à laisser que le passé trouve un espace et un accueil dans le présent. (Perniola 125) (traduction libre)

IV. CONCLUSION

L'expérience esthétique se passe dans le contexte contemporain, provenant d'un art totalement modifié en relation à l'art dit moderne, et exige de nouvelles lectures de la « superficie visible du monde » qui d'urgence doivent être considérées dans la relation du savoir. Pensant au caractère épistémologique de l'image, je considère que le sujet contemporain ne postule plus une réalité immuable, mécaniste, immobile, vu que le propre processus cognitif change au cours des générations, ainsi qu'il institue des modes déterminés de connaître. Il faut reconnaître que, transversalement, les savoirs incorporent une nouvelle forme d'identification, de perception de la réalité et des objets et images qui les constituent.

Étant ainsi, même si la prolifération de telles images établit des critères d'évaluation négative sous la perspective d'une « anesthésie cognitive », je pense que, en contrepartie, les images de l'art exercent un rôle important en tant qu'espace de résistance dans le contexte social contemporain. Représentant différents moments de la formation, le phénomène artistique suppose une analyse plus détenue des potentialités en lui contenues. C'est la reconnaissance de cette importance paradoxale de la relation de l'humain avec les images, relation qui s'étend au lien social, à l'appartenance, à la compréhension de l'espace-temps et à l'orientation de cet univers peuplé « virtuellement », que penser la formation affecte les différents modes d'interaction ou de rencontre avec le monde et avec l'autre, surtout à travers les images de l'art.

Penser au caractère épistémologique de l'image a encore des conséquences non seulement dans la critique à la consommation passive d'images, mais principalement dans la configuration de champs de représentation et d'élaboration fondamentaux pour la capacité d'imaginer et de créer des récits à partir des images apportées par l'art. Je ne veux pas dire avec cela que l'image incorpore par elle-même son signifiant de manière autosuffisante. Mais elle ouvre un ample univers de possibilités qui peuvent être considérées dans le processus de la connaissance. Pour Olgária Matos,

Récupérer le sens de l'art autonome requiert une reprise de possession des emplois et un sens du temps libéré du marché et de son accélération, un temps libre qui ne soit pas celui de la monotonie répétitive des médias et leurs spectacles banalisateurs du goût et de la cruauté. (Matos 90) (traduction libre)

La relation avec les images de l'art serait alors cultivée dans l'interstice du travail, dans le temps lent du loisir, du plaisir et de la dignité humaine.

Je comprends ainsi que l'image de l'art ouvre d'innombrables possibilités d'agrandir les interventions politiques et esthétiques dans le cadre de la connaissance, au-delà de la question du style, du beau ou du goût, suscitant un regard critique dévoilant les sens profonds et implicites de ces emplois, analysant le processus de production, circulation et accessibilité des citoyens aux images de l'art et augmentant la référence esthétique présente dans les processus du voir/sentir/connaitre/penser. C'est-à-dire, au-delà de l'aspect biophysique de la vision, on vit une expérience esthétique, dans le sens d'être traversé par elle, ce qui suppose non seulement l'usage d'un des sens, mais convoque aussi une multiplicité d'éléments de la mémoire qui, en plus d'être rappelés, sont sentis.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Aumont, Jacques. *A imagem*. 5 ed. Campinas, SP: Papirus, 2001.
- Bauman, Zygmunt. « O significado da arte e a arte do significado ». _____. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. 131-41
- Dufrenne, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. 1 vol. Paris: PUF, 1992.
- Gil, José. *A imagem nua e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia*. 2 ed. Lisboa : Relógio d'Água, 2005.
- Guenancia, Pierre. *Le regard de la pensée : philosophie de la représentation*. Paris : PUF, 2009.
- Halbwachs, Maurice. *La mémoire collective*. Paris : Albin Michel, 1997.
- Haroche, Claudine. *A condição sensível*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.
- Matos, Olgária. *Contemporaneidades*. São Paulo: Lazuli/Companhia Editora Nacional, 2009.
- Morizot, Jacques. *Qu'est-ce qu'une image ?* Paris : Vrin, 2009.
- Péquignot, Bruno. *Recherches sociologiques sur les images*. Paris: Harmattan, 2008.
- Perniola, Mario. *Do sentir*. Lisboa: Presença, 1993.
- Rancière, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris : La fabrique, 2008.
- Samain, Etienne, ed. *Como pensam as imagens*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.
- Schiller, Friedrich. *A educação estética do homem numa série de cartas*. 3ed. São Paulo: Iluminuras, 1995.