

Laura Rolim Dias Zernik

9 Boulevard du Roi René

laura.zernik@gmail.com

+33 7667 5 7302

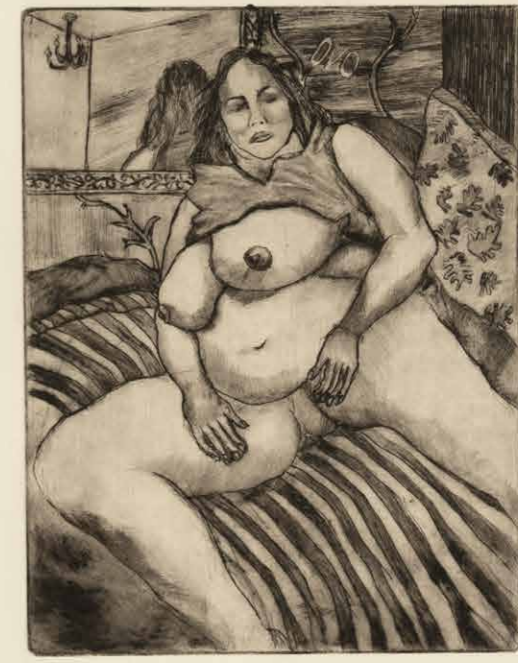
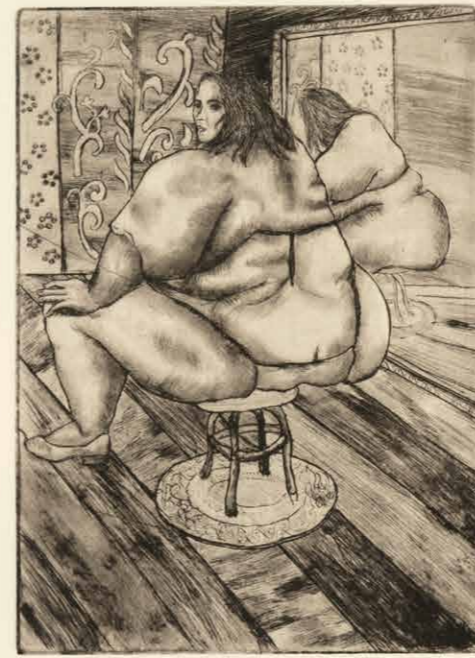
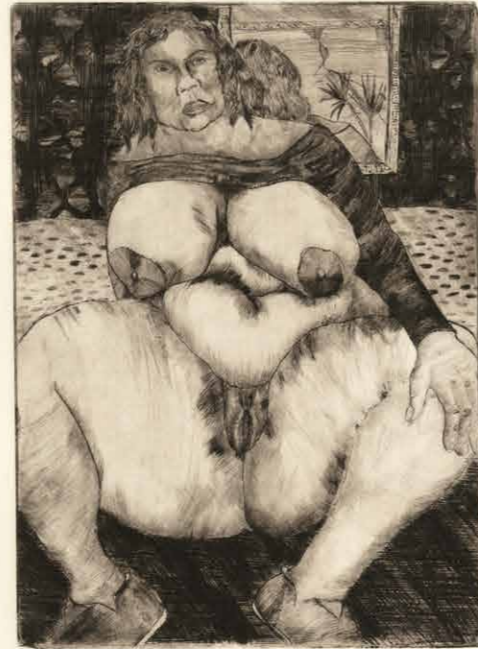
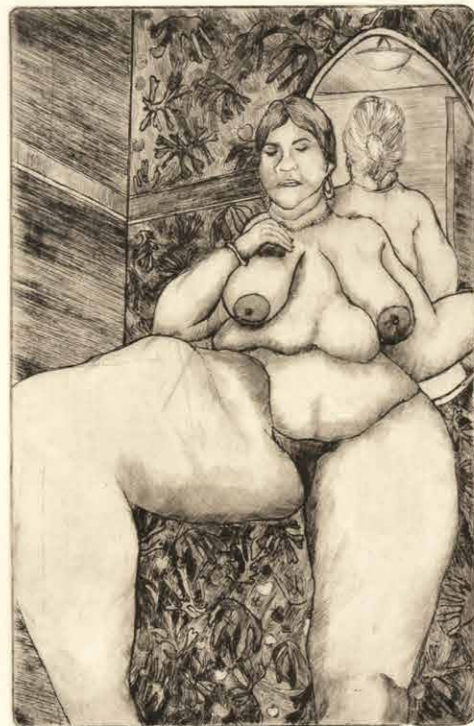


Ana Paula Maya Miranda

Gravure sur métal

120 x 50 cm

2018

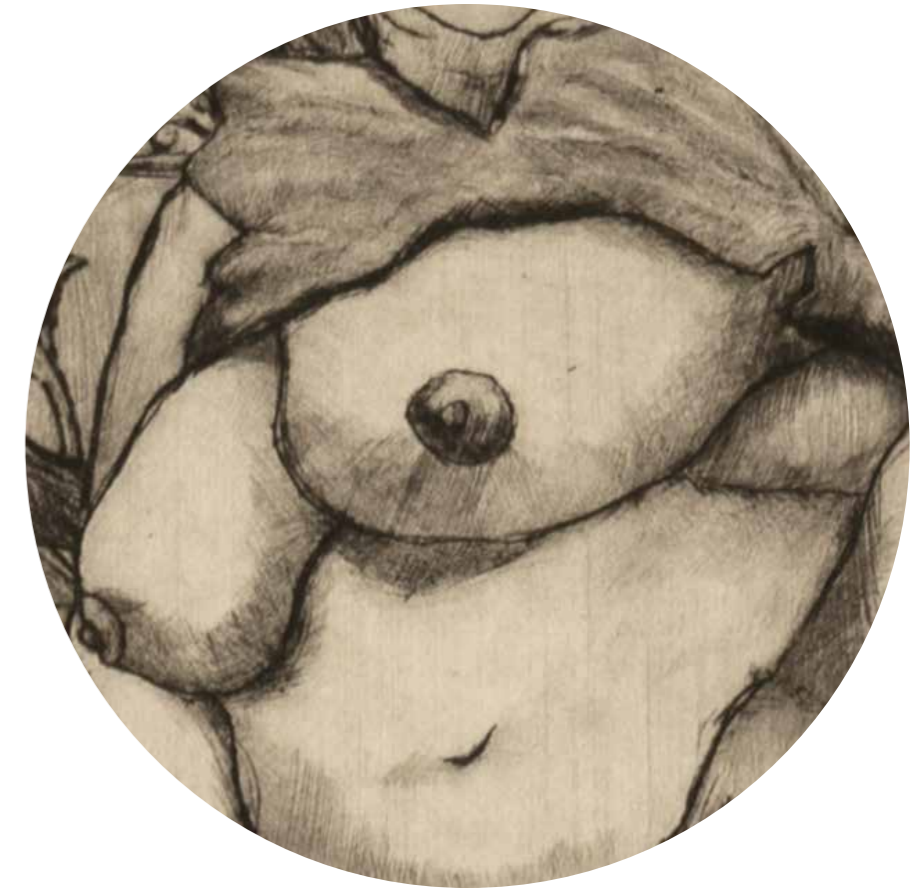
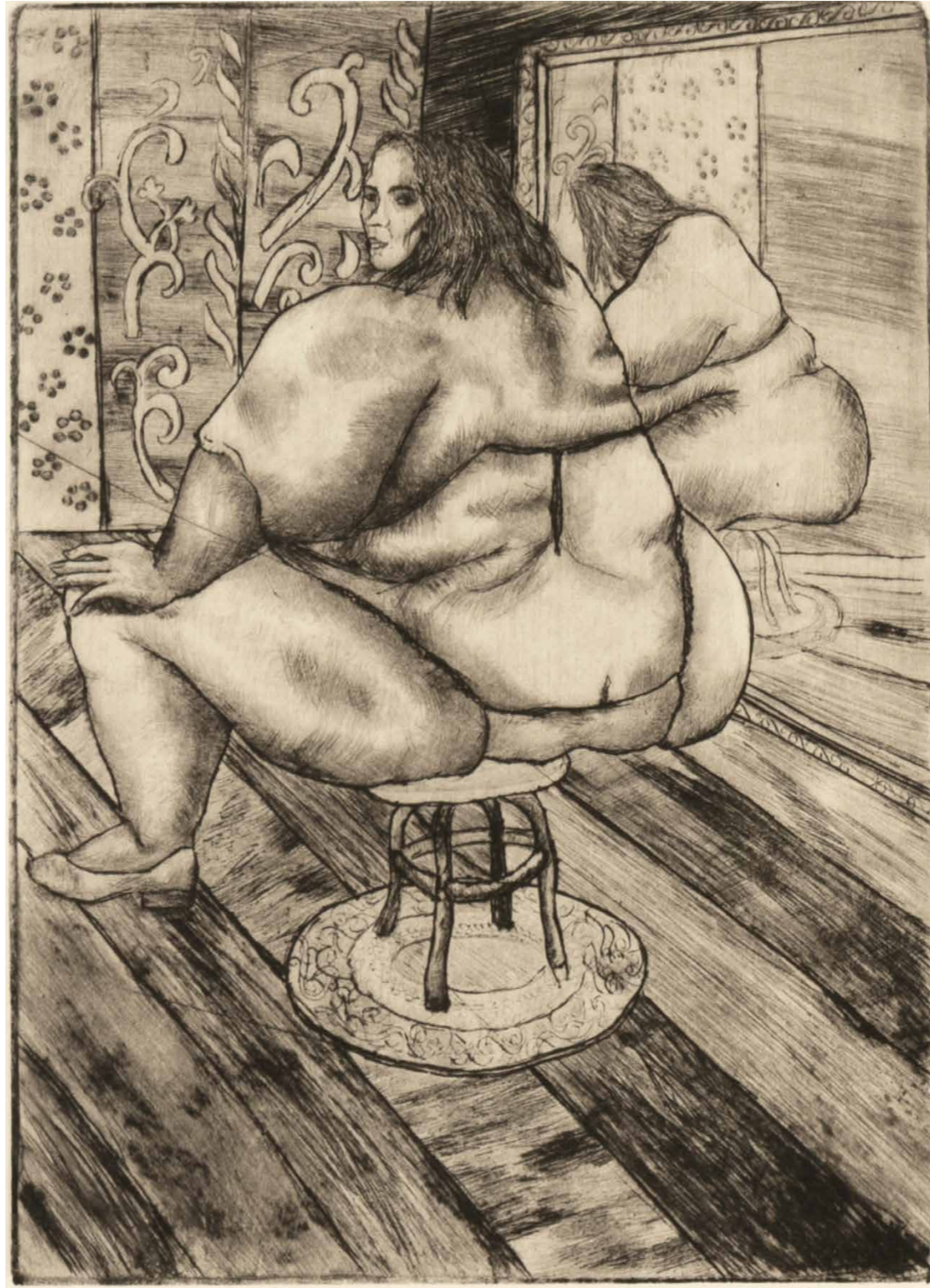
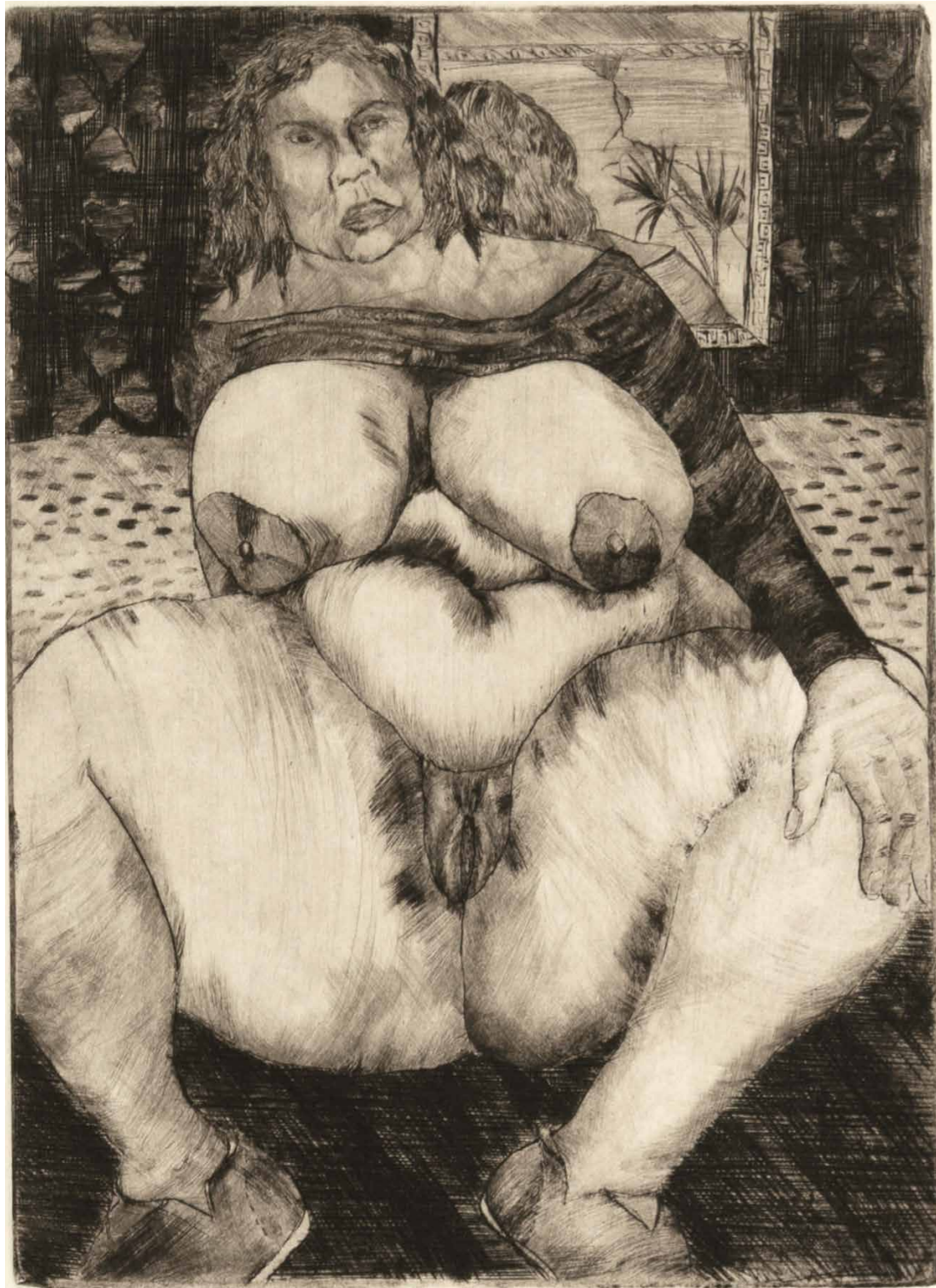


Ana Paula Maya Miranda

Gravure sur métal

120 x 50 cm

2018



Les femmes retraitées, pour le regard direct, confrontent l'observateur, facteur qui impose une certaine gêne à ce qui serait tout simplement agréable à regarder. Les motifs décoratifs que se réfèrent à Matisse ou Vuillard, par exemple, donnent des petits indices de que la discussion fait partie de l'histoire de l'art : les questions que le travail soulève tournent autour de la façon dont les femmes sont retraitées, l'inconfort que la nudité ajoutée au regard direct peut encore causer. Elles parlent d'auto-référencement d'une image.

Endomorphes

Point sèche

10 x 15 cm

2020

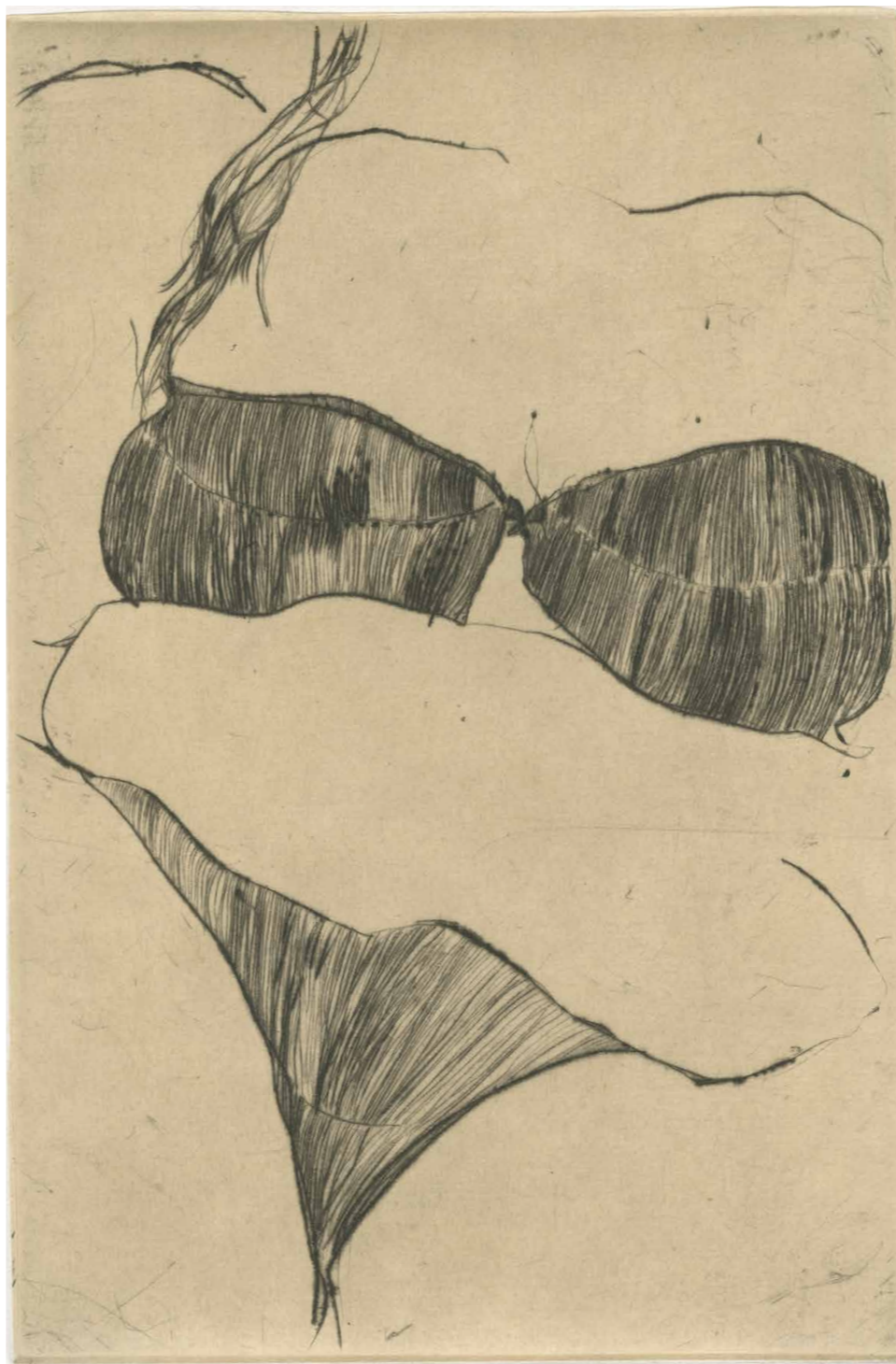


Endomorphes

Point sèche

10 x 15 cm

2020



L'attention aux détails est mise dans leurs vêtements que, même minimes, fonctionnent comme une façon de délimiter la corporéité perdue dans le plan image. Lorsque les femmes sont traitées avec les lignes simplifiées, elles sont immédiatement jetées sur le plan du papier, elles perdent la définition.

Endomorphes

Point sèche

10 x 15 cm

2020



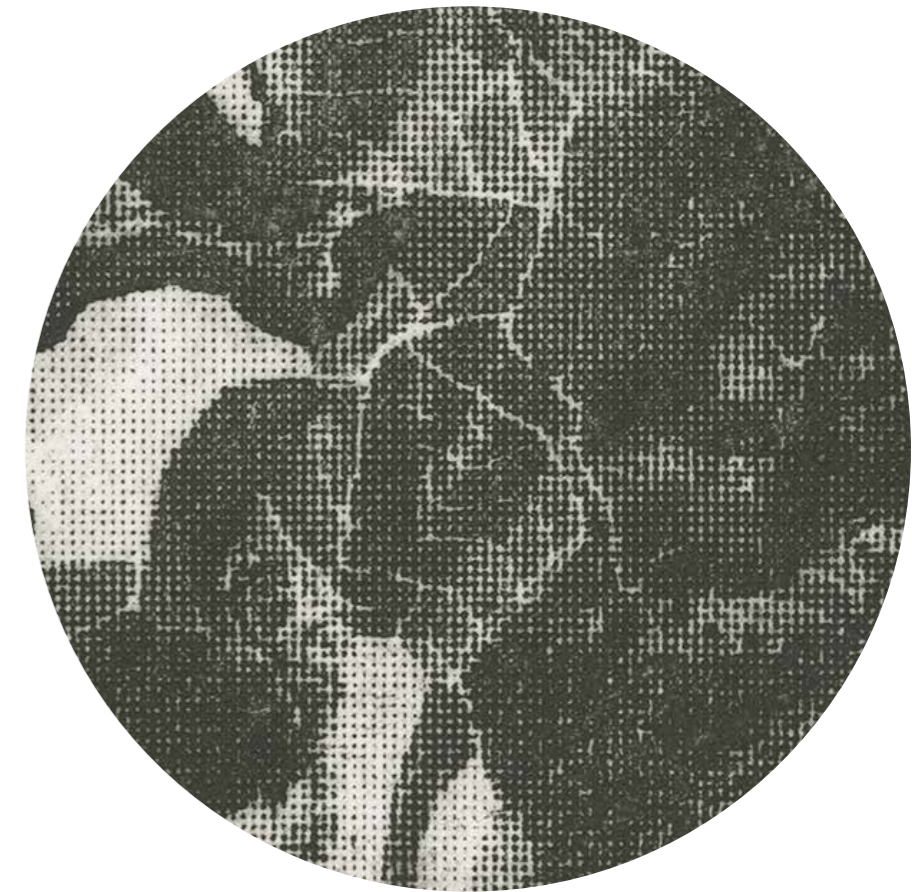
S'arrêter à une pratique minutieuse, qui est la pointe sèche, implique déjà une temporalité qui ne correspond pas au temps et au rythme de vie dans notre système aujourd'hui. Après, faire voir le petit détail de la rebarbe renforcé par l'impression dans un papier Japon, par exemple, est un type d'observation que demande temps de contemplation. J'ai l'envie que le faire et l'observation et puis la réception du travail soient politiques.

Navire de pierre vu de l'espace

Photogravure

19 x 12 cm

2019

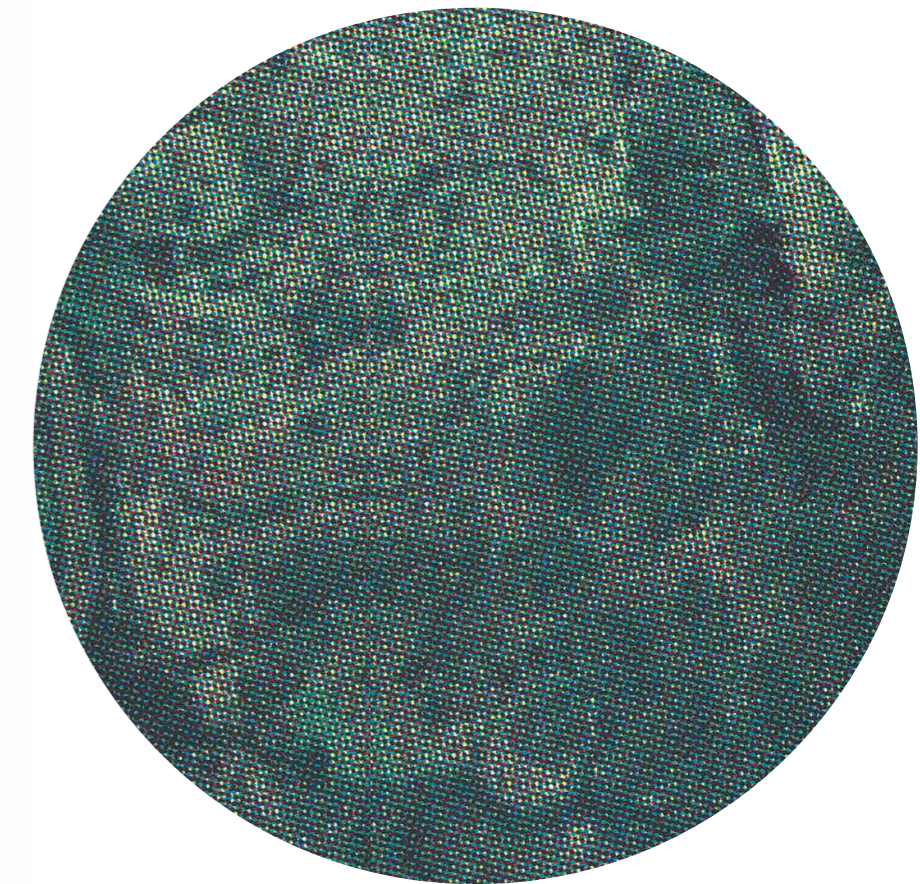
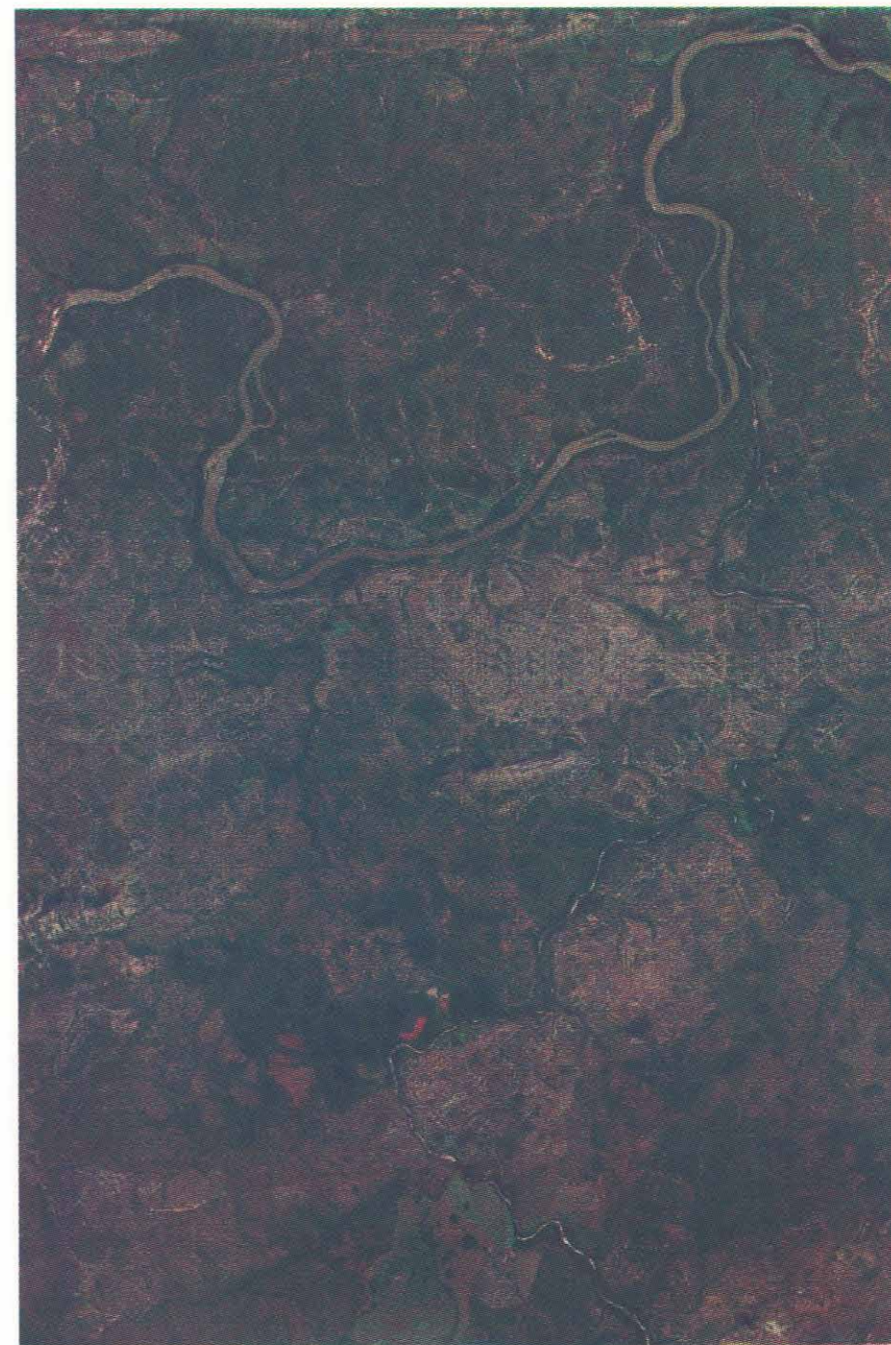
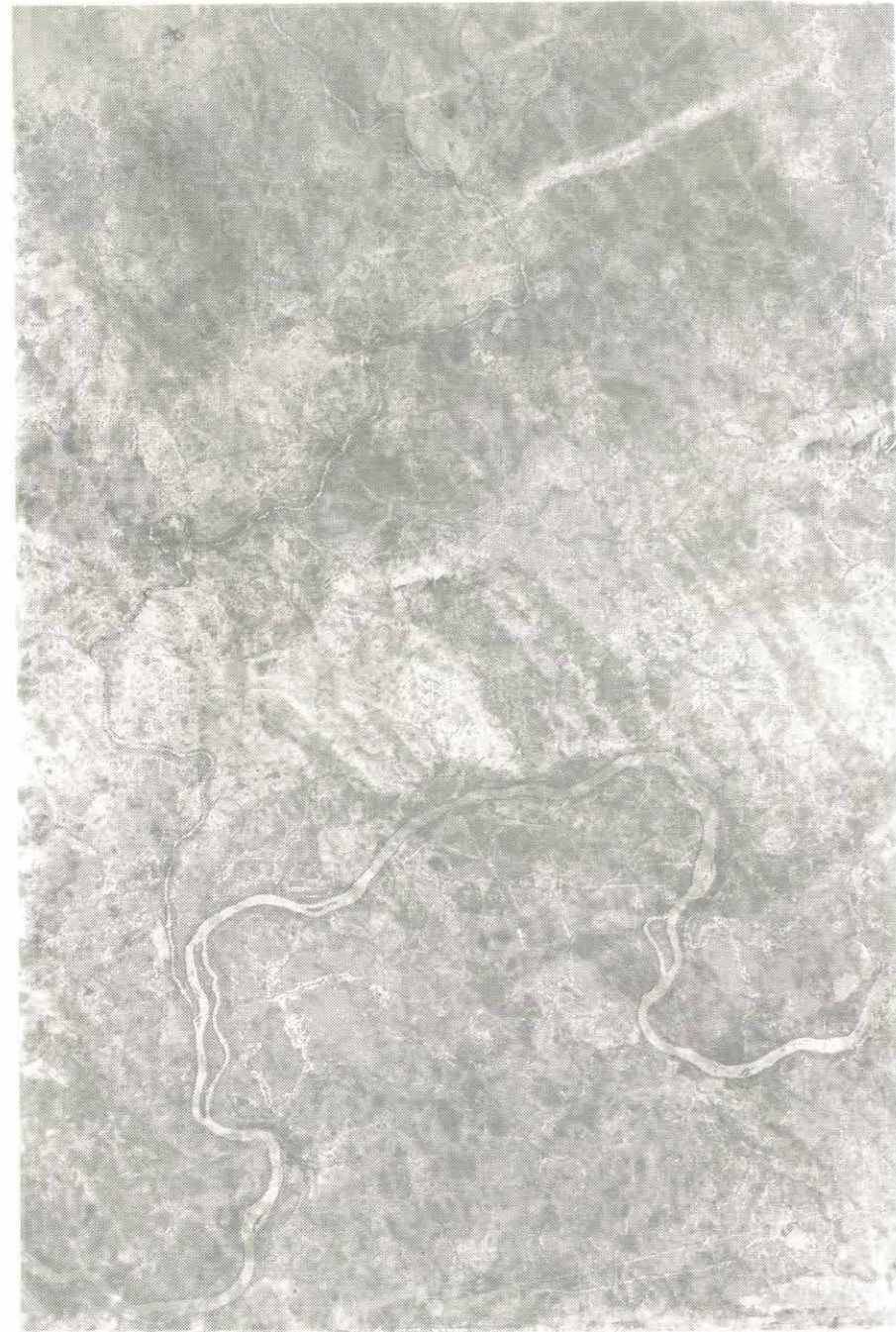


Navire de pierre vu de l'espace

Sérigraphie

44 x 30 cm

2019



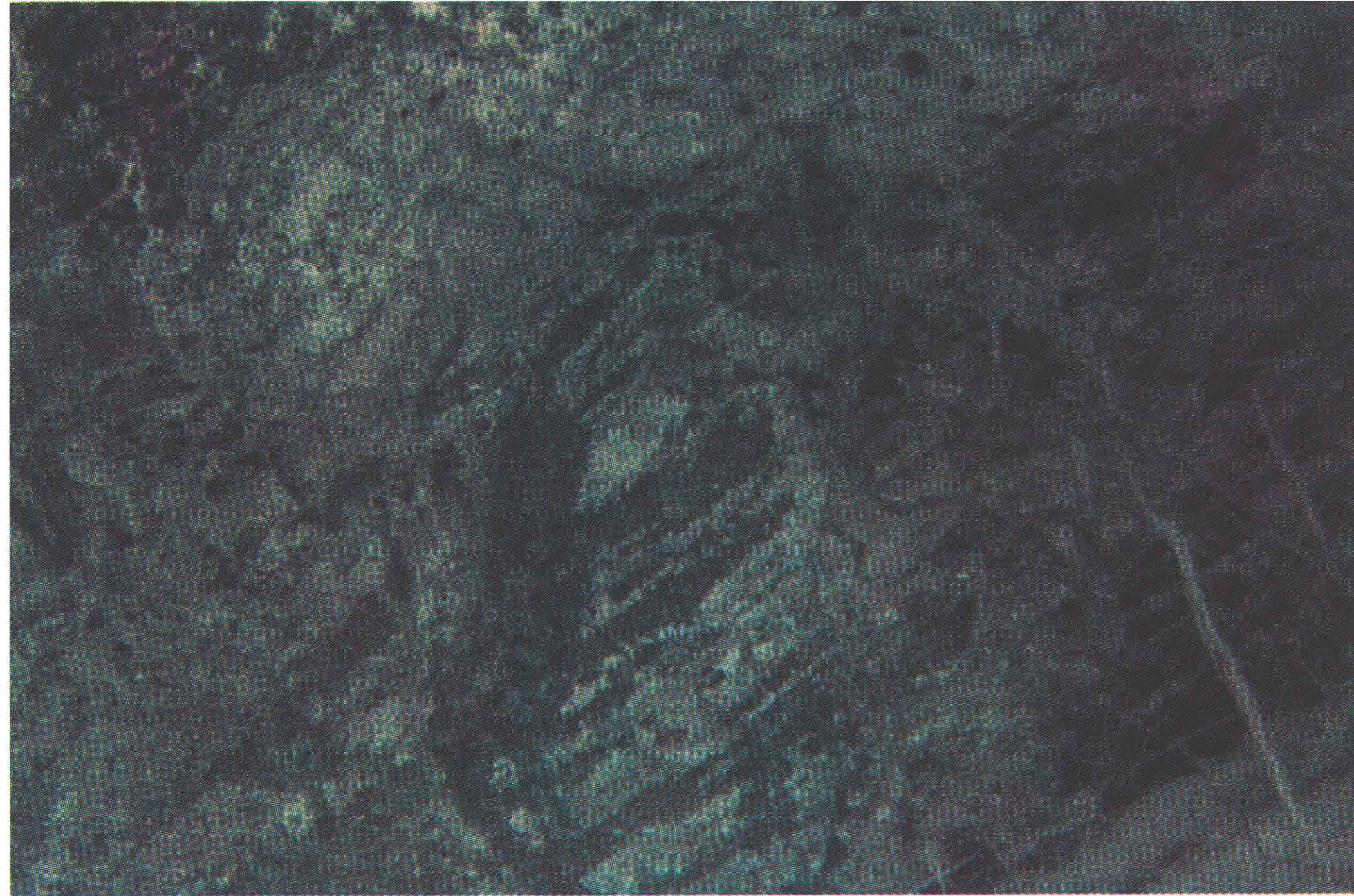
Quand nous parlons de ce que nous pouvons ou ne pouvons pas voir, immédiatement je pense au camouflage, le camouflage des animaux, des uniformes militaires ou même des navires (cubistes) de la première Guerre mondiale. À l'image qui est la texture et la couleur, que peut devenir plante, sable, mer. L'idée est de ne voir pas, mais pas à cause d'une invisibilité littéral, mais pour confondre.

Navire de pierre vu de l'espace

Sérigraphie

44 x 30 cm

2019



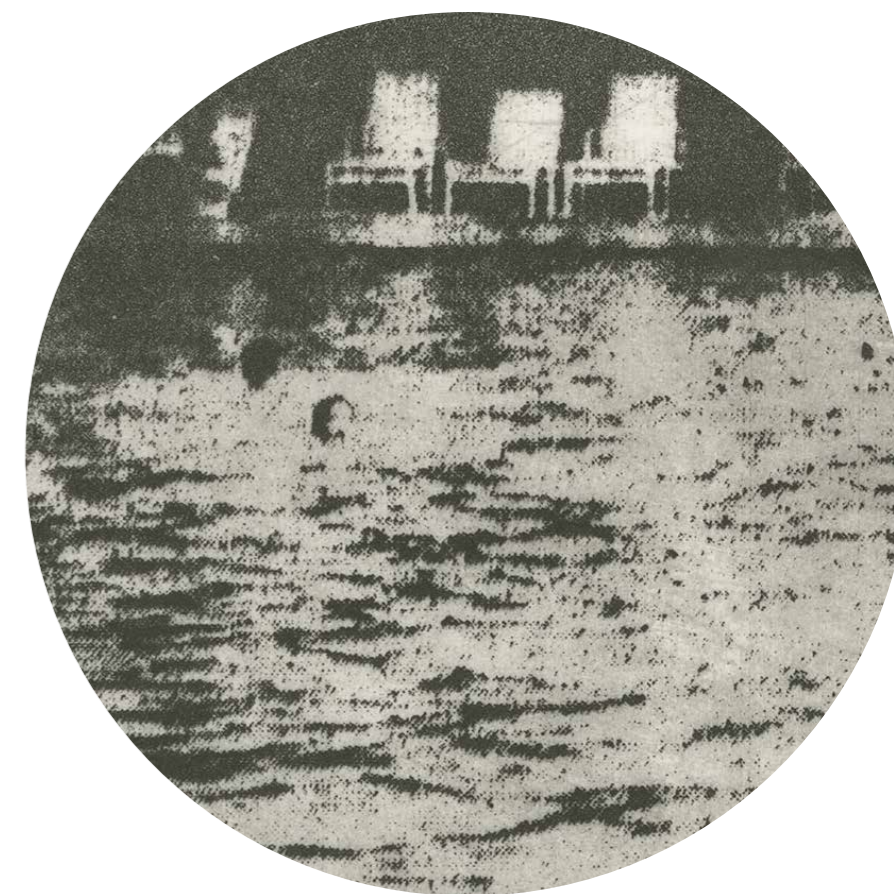
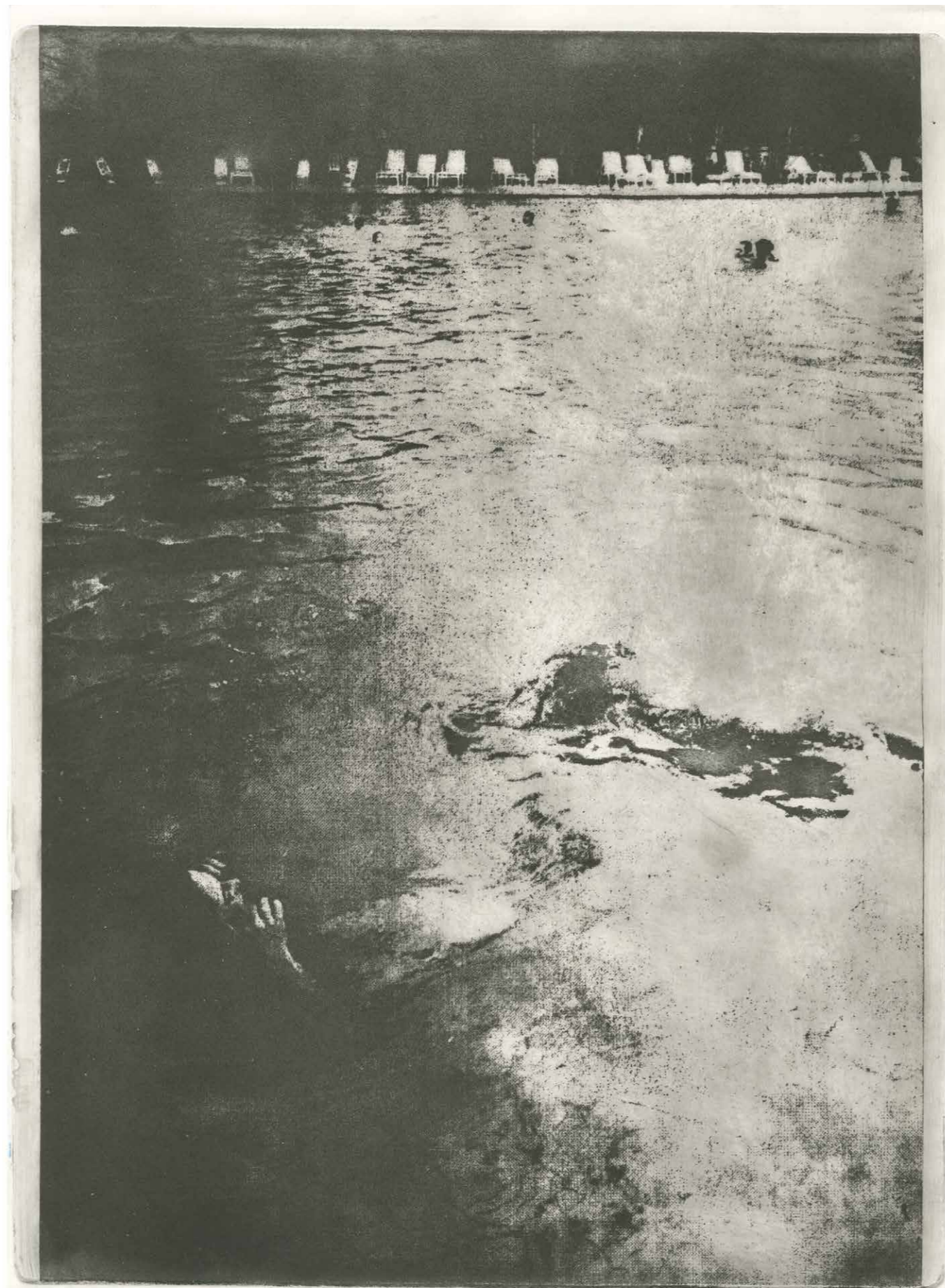
Le jeu consiste à mélanger ces images dans le processus d'impression et après, dans la disposition lors de leur affichage. Avec les couches, qui constituent la quadrichromie des deux images, entrecoupées, je propose que l'incertitude de ce qui pourrait être à la fois une pierre et/ou une image du sol soit affirmée.

Piscina Social

Gravure en métal

29 x 42 cm

2019



L'intérêt de cette image réside dans la matière plastique de la lumière et de l'ombre. C'est une image d'une piscine, d'eau, mais que devient dure et dense à cause de la façon dont elle a été travaillée.

Azulejo (Faïence)

Sérigraphie

15 x 15 cm

2018



En gardant à l'esprit les sols en céramique communs aux établissements populaires (botecos) de São Paulo, j'ai proposé un carrelage en trompe-l'œil, c'est un "azulejo" en faux bois. C'est courant que l'évidence de la trame imprimée pour composer la quadrichromie soit présent dans les images qui imitent bois ou pierre de ces carrelages.

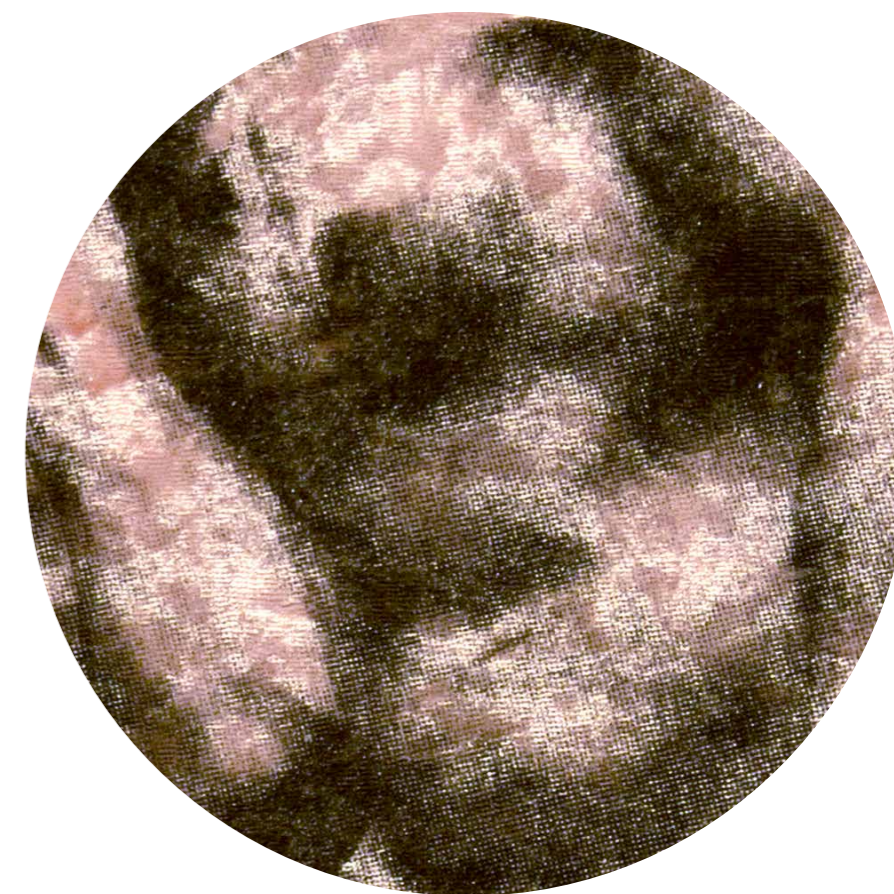


Porte

Sérigraphie sur velours

32 x 46 cm

2018



Pour l'image de porte, j'ai utilisé une photographie d'un détail de la porte de l'enfer de Rodin. Destituée de son contexte, elle devient aussi sujet d'une recherche qu'essai de parler des contradictions entre ce qui est doux et celui-là qu'est dur (soit en tant qu'image, soit en tant que matière).

Almofadinha (cousin)

Sérigraphie et coussin

47,5 x 35,0 x 14,0 cm

2018



Ce travail propose la transformation de la matière dure, le bronze, en un petit coussin, doux. Sans oublier que l'image de fesse remette à douceur.

Procédure qui j'ai fait aussi en peluche, dans une recherche pour accentuer cette contradiction.

Housse de coussin
Sérigraphie sur peluche
41 x 46 cm
2018



1:1
Serigraphie
110 x 195 cm
2018



L'idée de faire une sérigraphie 1 : 1 ne semblait amusante que si je faisais une réplique de la personne la plus grande que je connaisse. D'une hauteur de deux mètres, ces images qui font face directement à ceux qui s'approchent provoquent une gêne : en regardant d'en haut.

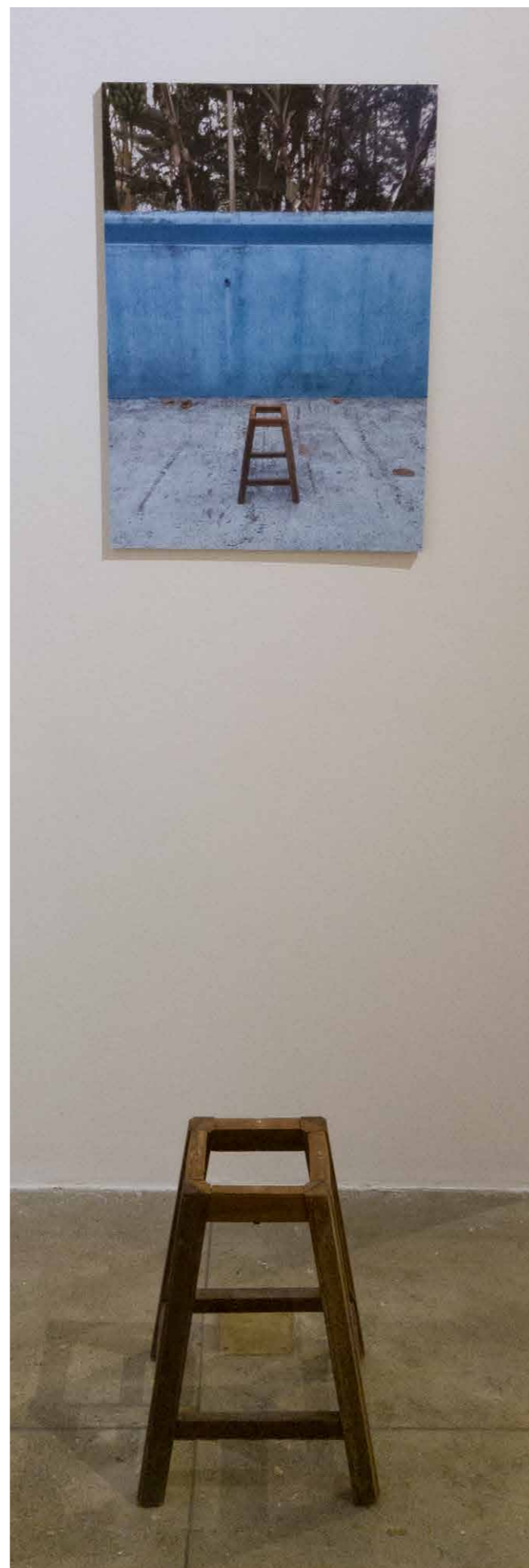
Ils n'apparaissent plus comme une image, ils deviennent une présence. Sans bouger, ils regardent tout le monde. Le visage grave et le traitement sombre renforcent l'inconfort.

Non sit

Photographie et banc en bois

50 x 70 cm et 45 x 32 x 32 cm

2017



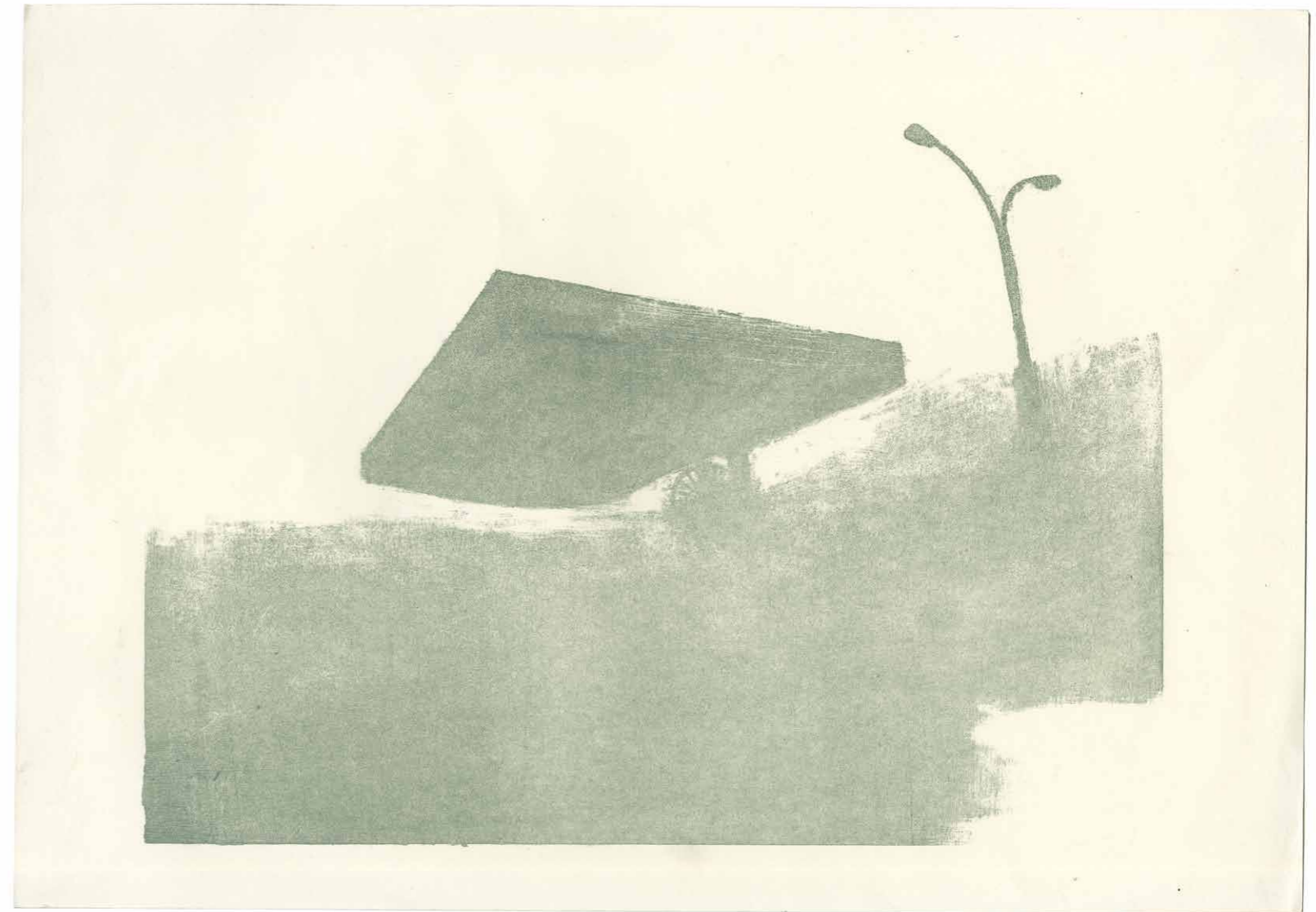
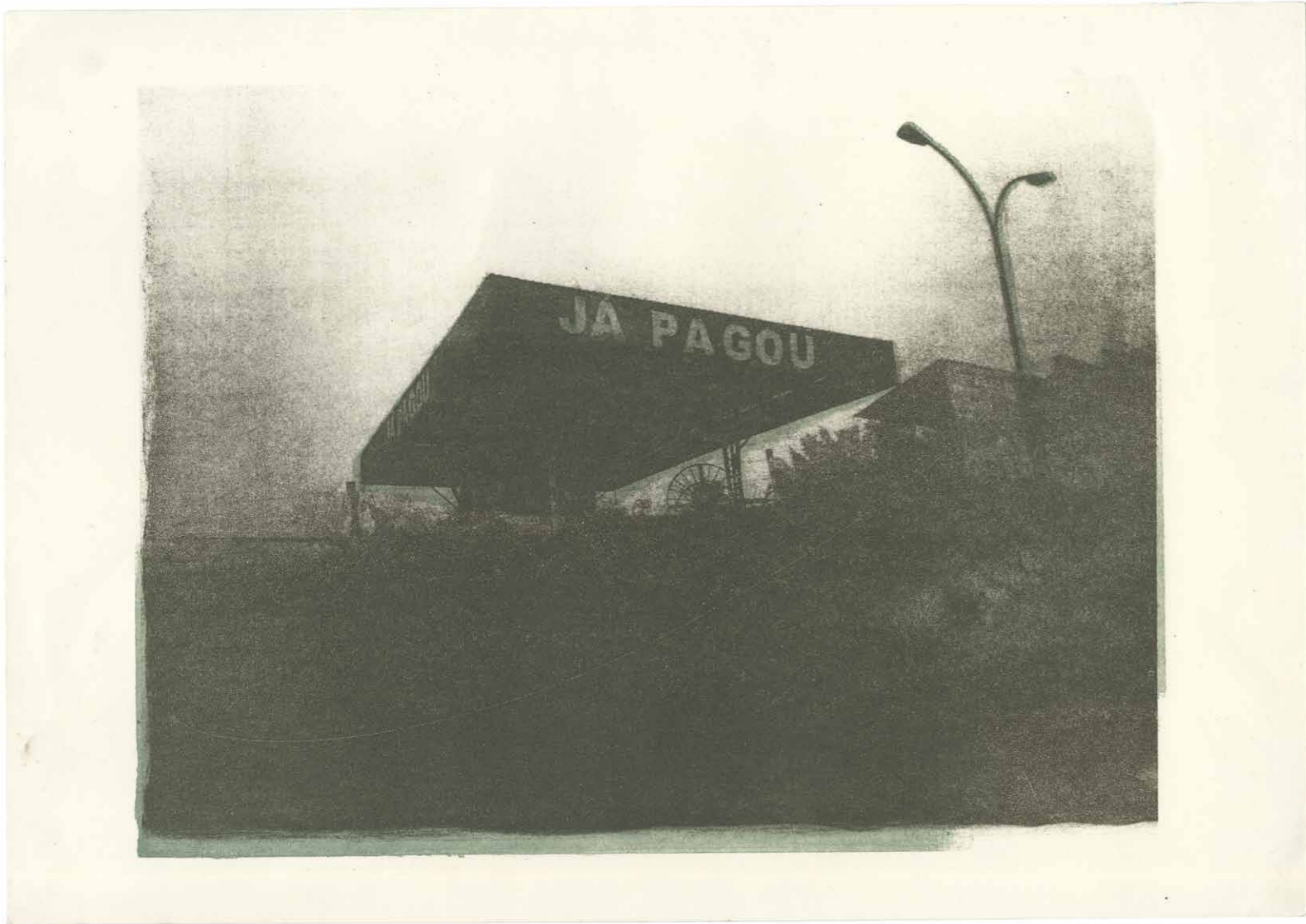
L'œuvre part d'une condition négative : elle fait abstraction du lieu dont elle dérive ; la place n'est restaurée que dans la règle interne de l'œuvre. Pour que le sens et la fonction du travail dépendent de l'articulation de ses propres termes - il ne peut y avoir ni l'espace ni l'objet qui remonte à l'expérience avant que la photographie et le banc réel ne se positionnent les uns par rapport aux autres comme une œuvre.

Já Pagou (déjà payé)

Lithographies

63 x 45 cm

2019



“Já pagou” c’est le nom de la station d’essence, mais peut être aussi le sous-titre de l’image. Même qu’en deux façons différentes ces lithographies proposent la création d’une atmosphère. Intéressent les textures acquises en grattant les pierres.

Fumée

Gravure sur métal

63 x 45 cm

2019



L'image de l'avion est déjà largement explorée. Mon intérêt réside dans le traitement possible en gravure. Dans le but de dissoudre les limites des objets, l'avion flotte.

Une journée en bleu et blanc

Peinture a huile

Dimensions variées

2020-2021



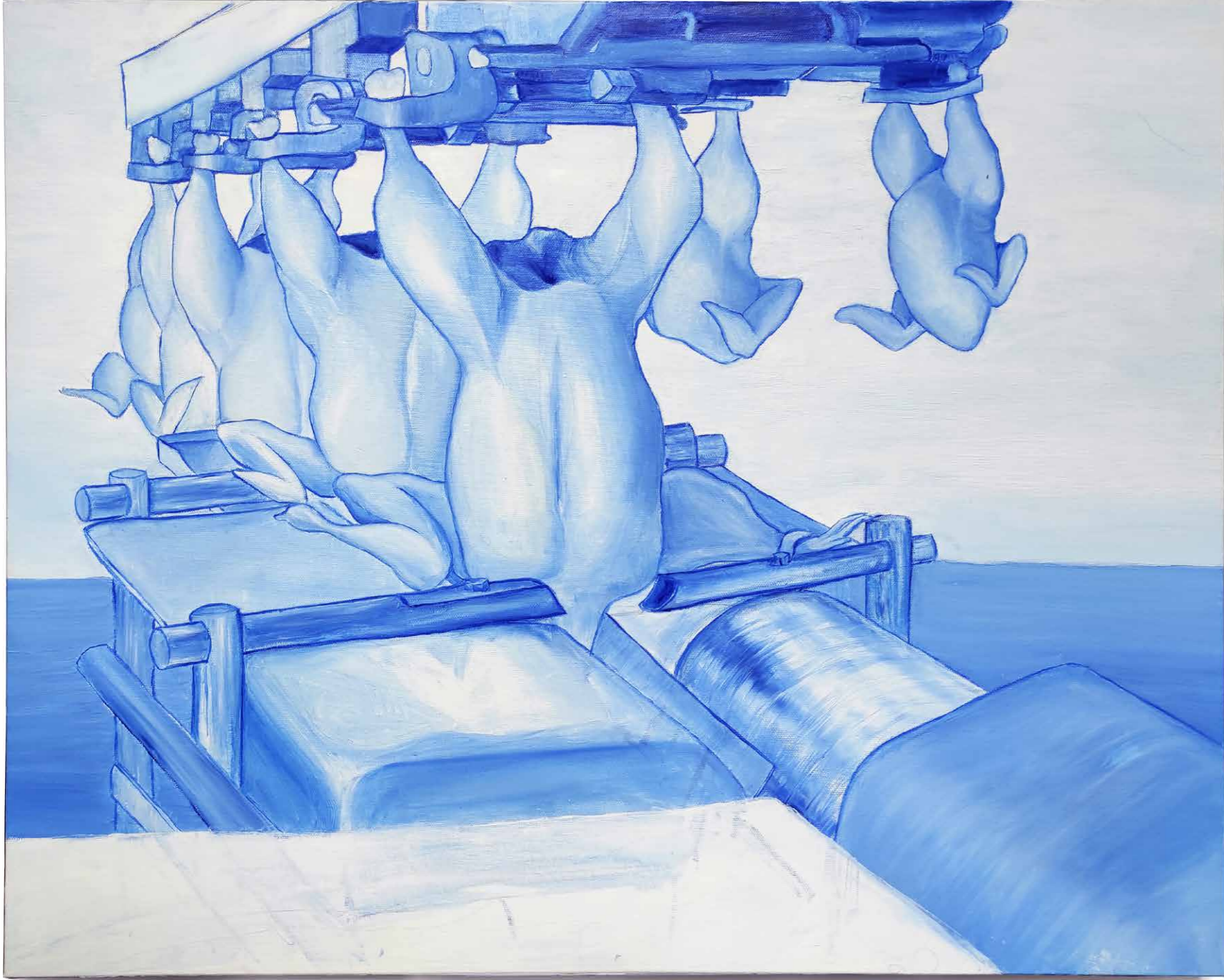
Un camaïeu, une production bleu et blanc qui fait référence aux azulejos portugais, et puis, certainement, aux brésiliens aussi. Ces peintures font partie d'une série d'images qui apportent différentes scènes - comme des azulejos narratifs - d'une seule journée. Les couleurs bleu et blanc apparaissent comme un facteur commun entre les déplacements de media, temporalité et de thème. Le passage à la toile concerne une réflexion sur la perpétuation des images dans le domaine de la culture.

Une journée en bleu et blanc

Peinture a huile

Dimensions variées

2020-2021



Une journée en bleu et blanc

Peinture a huile

Dimensions variées

2020-2021

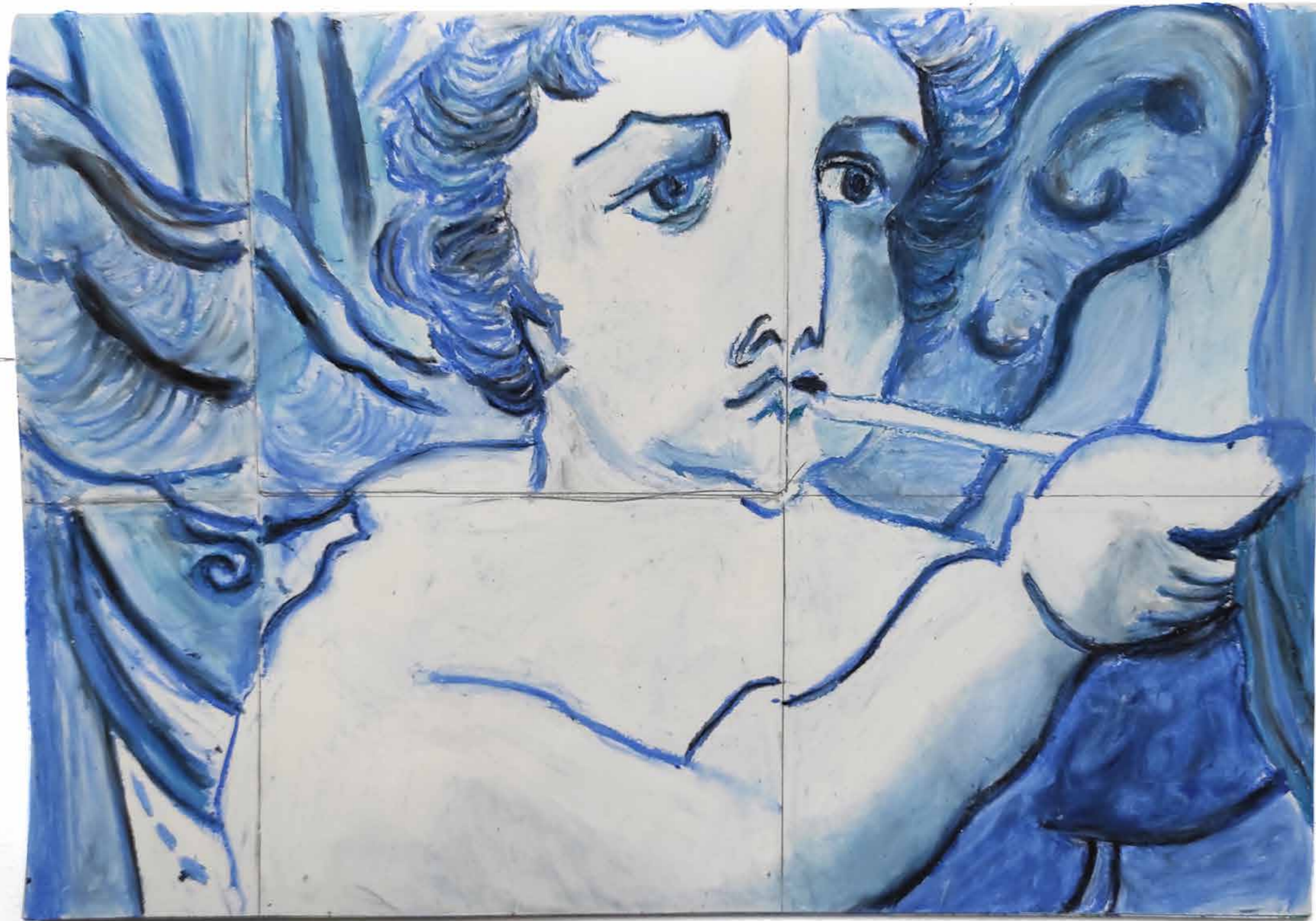


Azulejo en papier

Pastel a huile sur papier

42 X 30

2020-2021

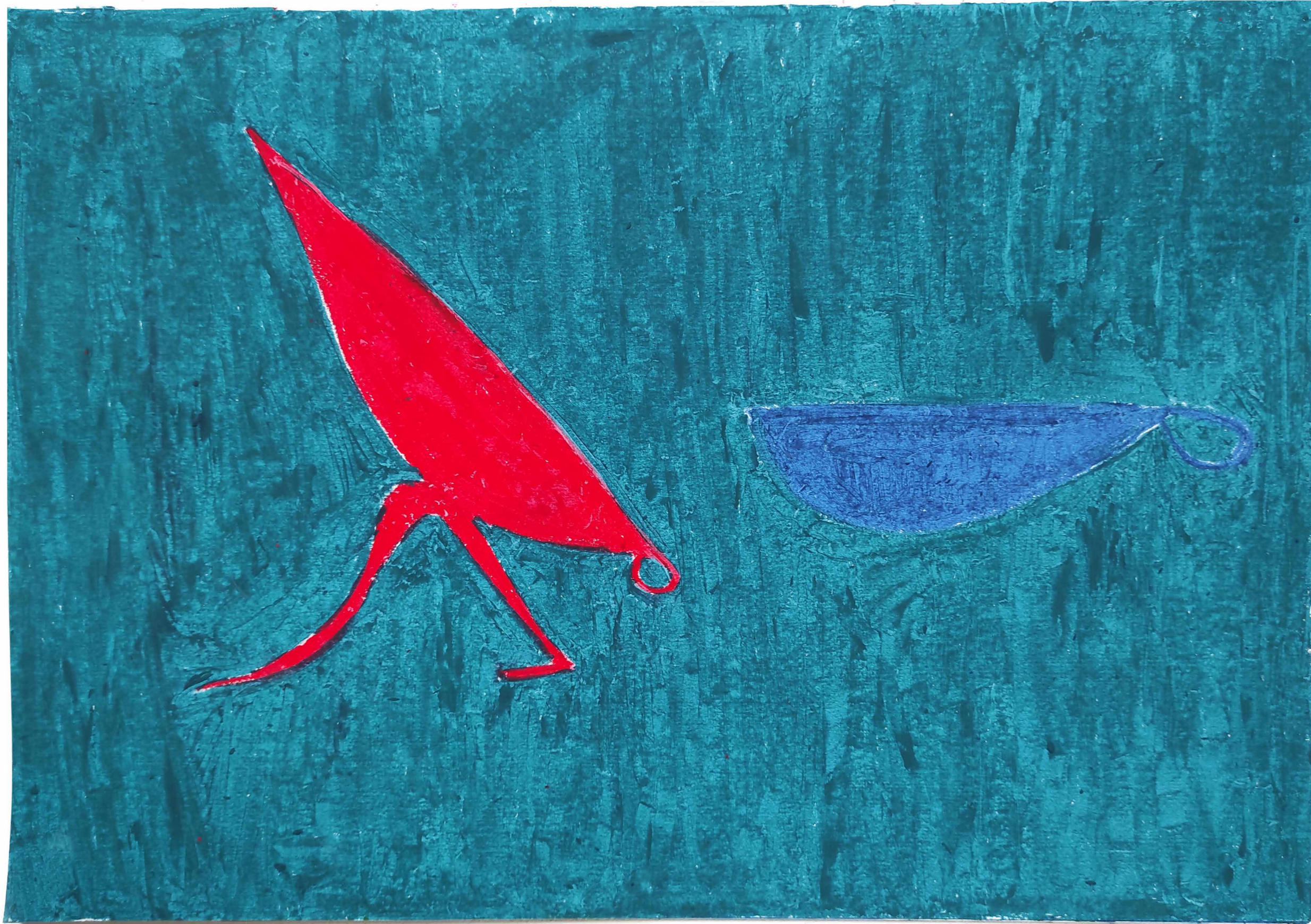


Demi-mot 1

Pastel a huile sur papier

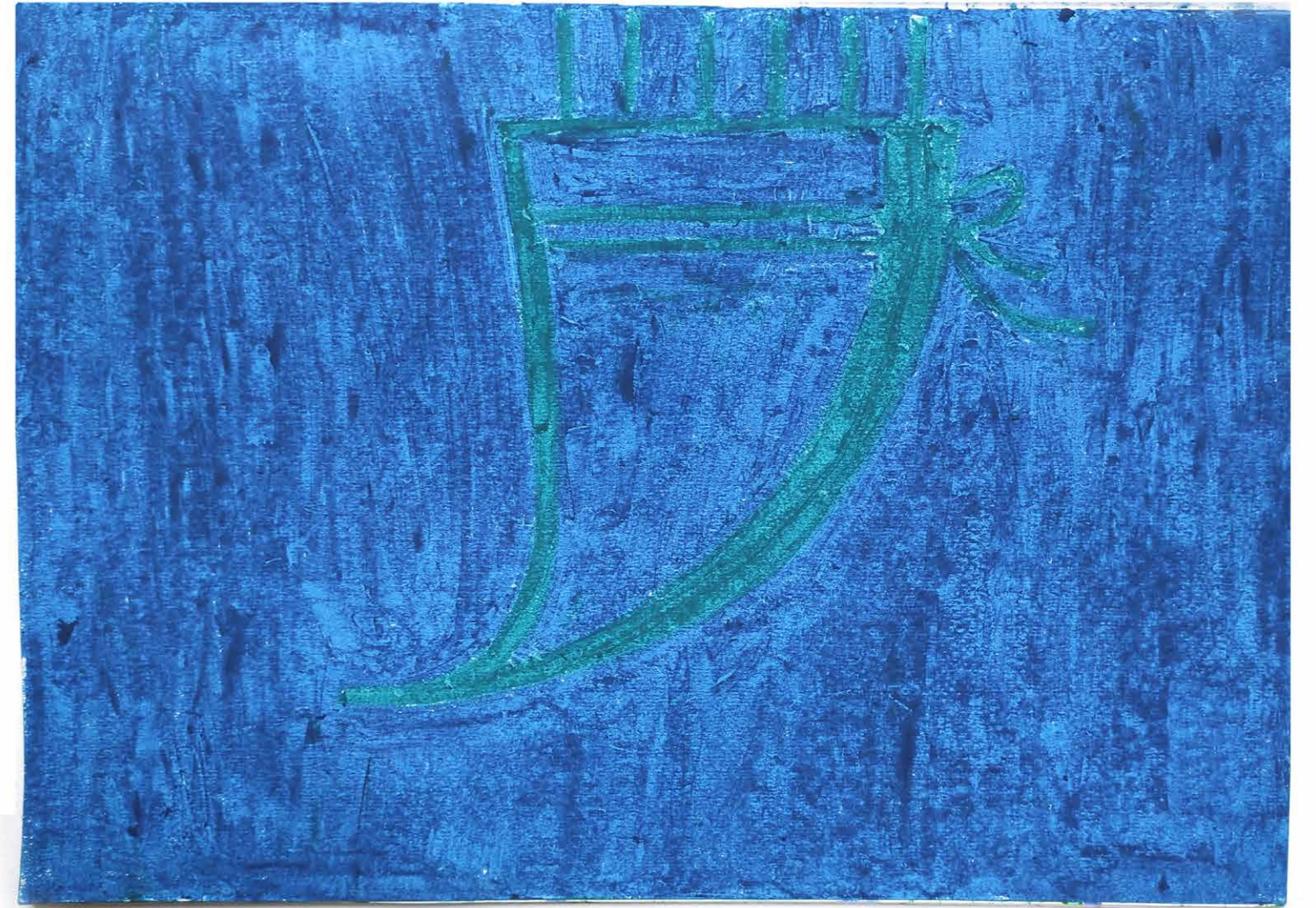
42 x 30 cm

2021



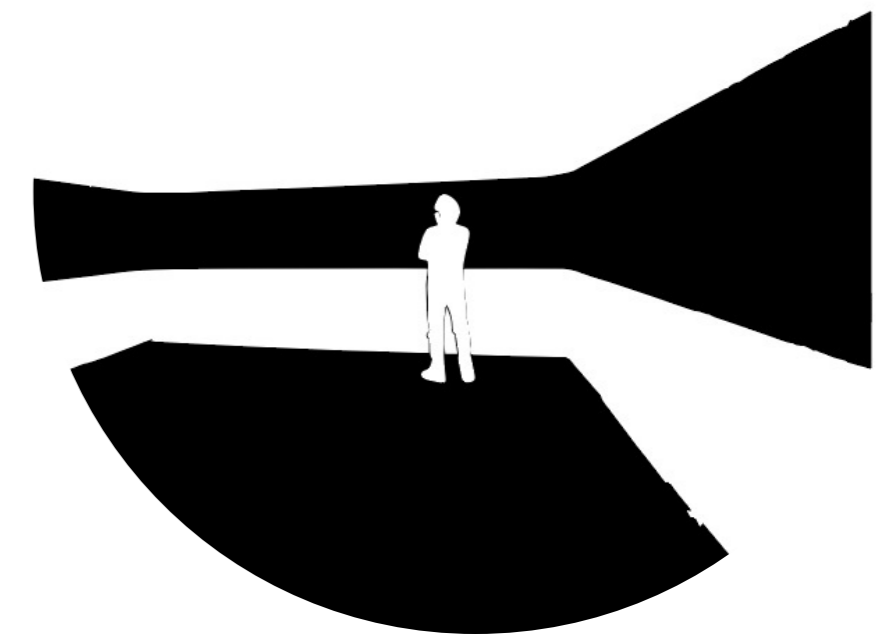
Les demi-mots apparaissent comme un sauvetage de la référence que je prête pour la constitution de ces images, parties de hiéroglyphes, c'est le titre provisoire d'une œuvre en construction.

Demi-mot 2 et 3
Pastel a huile sur papier
42 x 30 cm
2021





L'oreille indiscreète du Roi René
Installation : grand tirage photographique
110 x 1500 cm
2021



Comme dans un rouleau de film, nous voyons des gens se déplacer dans le cadre à chaque "frame". Ils me regardent et je les photographie en train de me regarder.



Ce portfolio est un rassemblement des passages d'une production constituée par à-coups, de manière beaucoup intuitive —comme attendu de toute production tournée vers l'expérience. Il met aussi en évidence un effort rétrospectif de constituer un narratif que se montre, petit à petit, continue. Naturellement, ce n'est qu'en même temps que les œuvres s'accumulent et laissent des coïncidences de différents domaines échapper, que je me rends compte à quel point, malgré leur diversité, les œuvres que j'ai produites soulignent des intérêts spécifiques. La confluence de parfois thème, traitement à l'échelle, matérialité et, surtout, la récurrence d'un nombre réduit de questions, ouvre la voie à l'autoréflexion d'une poétique personnelle en train de se définir.

C'est exactement ça qui fait que ce texte se dessine comme une narrative. Une réflexion pour voir émerger un sens dans les allées et venues des éléments. Alternés et parfois tronqués : ils sont des éléments que se distinguent progressivement comme des espèces de lignes lâches, mais qui s'emmêlent entre un travail et autre (et encore un autre).

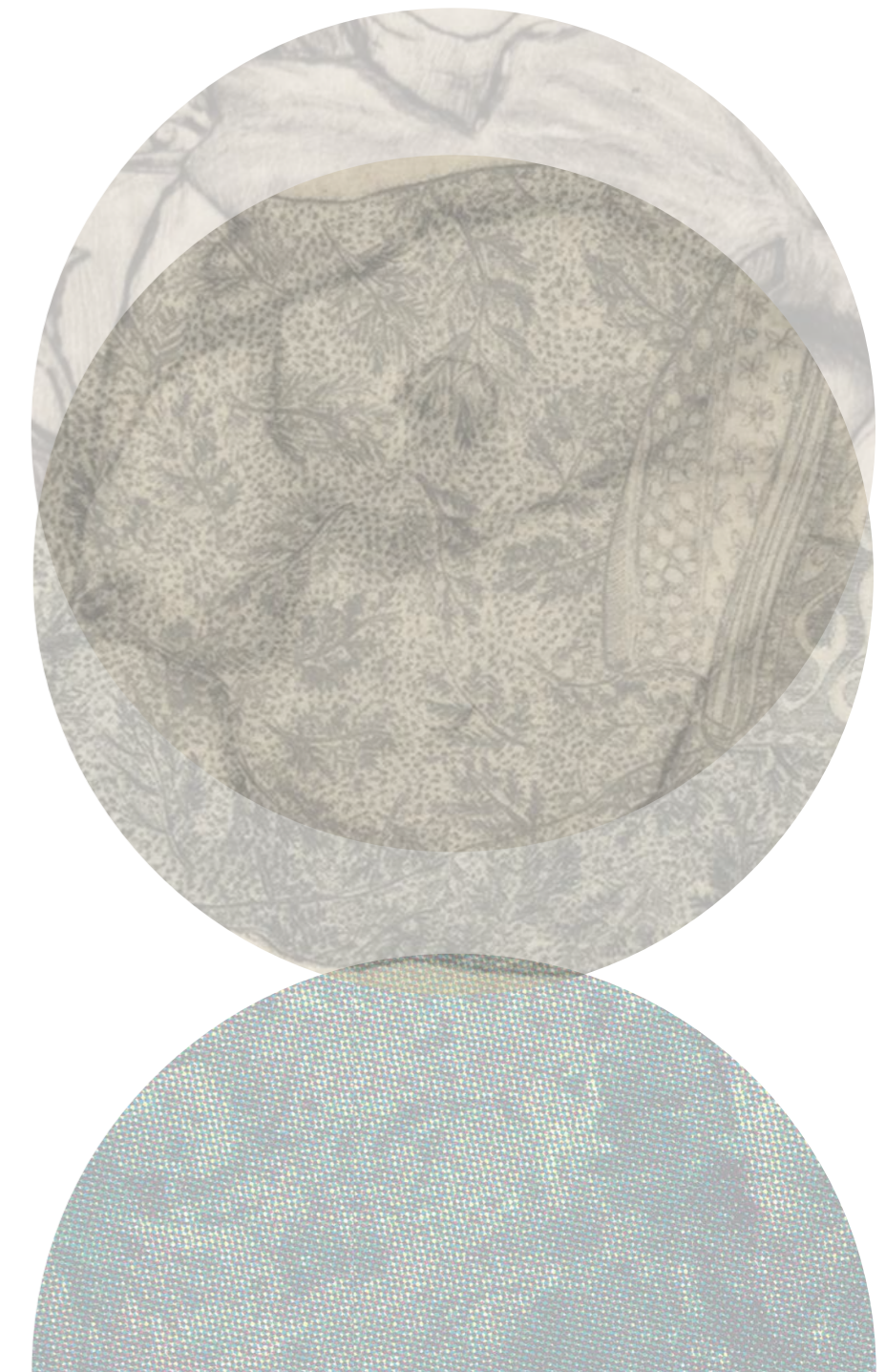
Ce n'est pas que je ne puisse pas remarquer, dès le début, la récurrence de certains éléments dans mes œuvres : il y a suivant une discussion sur les motifs décoratifs ; il y a la transposition ou la traduction, pour le domaine de la gravure, de choses qui sont en trois dimensions et l'histoire de l'art apparaît de façon décisive dans presque tous mes travaux. Cependant, il est nécessaire de convenir que, pour quelqu'un qui se consacre à la réflexion sur l'estampe, à la production de gravures, tels éléments ou sujets font partie de l'expérience. Désormais, c'est depuis - au moins - la révolution industrielle, que les motifs décoratifs sont incorporés à la circulation des textiles. L'histoire de l'art a souvent été racontée par des gravures : depuis le 16^e siècle, la gravure était, par excellence, le moyen en charge de perpétuer cela qui a été produit d'un centre européen à un autre ; et, en remorque, l'estampe bientôt se prêtait à chercher son propre langage capable d'indiquer les traces matérielles des figures et des objets auxquels elle avait été rapportée, constituant un vocabulaire de hachures et tâches pour indiquer des ombres et des variations de couleur.

De plus en plus consciemment, ces éléments, propres à toute la gravure, ne se sont plus montrés seulement comme un indice simplement extérieur et thématique de mes œuvres. Ils commencent à se renseigner, par exemple, sur les conditions actuelles d'apparition de la planéité des motifs décoratifs, qui contrastent leur silence rectiligne avec la douceur des corps robustes (comme dans « **Ana Paula Maya Miranda** »). Ou bien ils sont testés comme éléments d'interruption de la tridimensionnalité du corps, pour voir jusqu'à quel point sa disposition harmonique en surface est capable d'ordonner un monde qui n'est pas devenu une image propre, mais qui aussi n'a pas cessé de produire tels motifs (en quelque sorte, c'est la pertinence des estampes qui testent une œuvre comme « **Endomorphes** »).

Telles œuvres n'apparaissent pas pour rien en premier dans ce récit. Elles correspondent à ce qui peut être le destin moderne le plus connu de l'estampe : l'imagination d'un ordre qui permette au sujet de se détacher de la répétition et de la gravité de la vie quotidienne pour se lancer dans une dimension érotique, souvenir d'un passé arcade. Ce n'est pas par hasard que Matisse et Vuillard apparaissent constamment dans ces premières œuvres - pas tant comme de simples références, mais comme des référentiels (bien que mieux connus en peinture) de ces questions que je me pose en examinant le comportement de l'estampe.

Regarder les motifs décoratifs, c'est aussi retracer les raisons qui ont poussé les motifs eux-mêmes à se propager, ce qui m'amène à penser au Japon, d'où une bonne partie de l'imagerie harmonique a été extraite depuis le début du 20^e siècle, mais aussi d'où quelques techniques ont été apprises. D'une manière ou d'une autre, méditer sur l'estampe, c'est méditer sur son histoire.

À la mesure que je prends conscience que mon travail opère dans cette façon subtile de chercher à restituer son historicité à des images qui semblent si peu verbeuses, je me rends compte que cela fait partie de mes intérêts trouver des situations dans lesquelles les images peuvent voir leur capacité à dire restaurée, situations dans lesquelles elles peuvent attirer l'attention sur leur propre processus de production et commenter leur propre circulation.



Ce n'est pas par hasard alors (comme dans « **Navire de Pierre Vu de L'Espace** »), que je me trouve poussé à changer le point de vue frontal des œuvres précédentes pour produire des images marquées par la vue aérienne, dans lesquelles l'échelle humaine est perdue. Je me demande si n'est-ce pas quelque chose comme ça qui nous amène à juger belles les images satellites, qui décrivent peu ou rien, des géographies précises ? Et, dans un monde si peu habitué au petit temps perdu, n'est pas la surface qui semblait être une matière lisse, transparente et soudainement solide, ce qui nous fait retrouver-nous toujours à regarder la tension superficielle de l'eau (« **Piscina social** »)?

Telles enquêtes m'amènent progressivement à comprendre que mon travail regarde, à travers la réalisation de l'image imprimée elle-même, non seulement les aspects techniques d'une pratique, mais aussi ce que ces aspects disent d'un comportement ou d'une histoire sociale. Une histoire qui explique quelque chose sur le carrelage (« **Azulejo** »), le formica et leur survie dans l'environnement domestique.

Il est probable qu'un questionnement approfondi sur l'estampe oblige une réflexion sur les supports qui la portent et aussi un effort de comprendre — si l'un des points les plus pertinentes à ce questionnement concerne la pertinence de cette pratique — comment le motif peut apparaître, dans son recouvrement des choses. C'est ça qui m'a amenée à produire trois œuvres dans lesquelles j'ai pris des images des sculptures de Rodin (« Porte », « Coussin » et « **Housse de coussin** »). Les œuvres de l'artiste, elles-mêmes reproductions d'un moule et sorte « d'impressions » de la main sur un matériau doux — dont la douceur n'échappe pas à l'état final, dur — se sont offertes à moi comme une occasion privilégiée pour comprendre les limites de ce que l'image imprimée peut remplacer de la matérialité d'un objet figurativement décrit.

Certainement, rechercher la relation de l'image à l'objet qu'elle remplace, réplique, est à l'origine de mes essais de faire correspondre l'image à la taille des choses (ce qui se passe en « 1: 1 »), ce qui est quelque chose que nous apprenons des cartes de Jorge Luís Borges dans «De la rigueur de la science» : *En cet empire, l'Art de la Cartographie fut poussé à une telle Perfection que la Carte d'une seule Province occupait toute une ville et la Carte de l'Empire toute une Province. Avec le temps, ces Cartes Démesurées cessèrent de donner satisfaction et les Collèges de Cartographes levèrent une Carte de l'Empire, qui avait le Format de l'Empire et qui coïncidait avec lui, point par point. Moins passionnées pour l'Étude de la Cartographie, les Générations Suivantes réfléchirent que cette Carte Dilatée était inutile et, non sans impiété, elle l'abandonnèrent à l'Inclémence du Soleil et des Hivers. Dans les Déserts de l'Ouest, subsistent des Ruines très abîmées de la Carte. Des Animaux et des Mendiants les habitent. Dans tout le Pays, il n'y a plus d'autre trace des Disciplines Géographiques. (Suárez Miranda, Viajes de Varones Prudentes, Livre IV, Chapitre XIV, Lérida, 1658.).*

Le remplacement de l'objet, enfin, marche à côté de le remplacement des images, sans que nous puissions jamais définir avec certitude la cohérence de chacun ; qu'est-ce que j'ai pensée en produisant « Non Sit », mais quelque chose que j'ai remarquée aussi quand en produisant « Já Pagou ». Il était notable la quantité de coïncidences entre l'effacement des techniques de gravure et l'effacement de la mémoire des lieux qui sont sur le point de disparaître — comme les petites stations-service au bord de la route au Brésil. Ou encore quelque chose qui semblait se présenter non seulement dans la vapeur, dans les masses d'images indiscernables, mais aussi, dans la dimension linguistique de la description de la vapeur d'un avion tourbillonnant que fuit à la précision cristalline attendue des objets, comme dans « **Fumée** ».

...

Et c'est sans arrêter de réfléchir à ces questions que j'ai sélectionné ces deux travaux en cours pour le portfolio. Penser l'image des azulejos narratifs déplacée vers la toile pour en être déplacée, encore une fois, vers la faïence, c'est penser aux décalages posés pour la survie des images dans le domaine de la culture : la scène de l'estampe hollandaise qui a été changée en céramique bleue - parce que les hollandais avaient regardé le bleu qui venait de Chine -, qui a été regardée par les Portugais - qui l'avaient déjà également appris à faire le revêtement en céramique pour les murs avec les Arabes - a été finalement trafiquée par bateau vers le Brésil pour être vue dans une petite chapelle à Minas Gerais par quelqu'un qui a trouvé grâce dans les déformations, dans les motifs... Et de réfléchir à la constitution d'une image qui insiste pour n'avoir aucune correction historique ou l'engagement à sa référence, comme c'est le cas en demi-mots, fait partie aussi de la pensée sur la formation d'un.e artiste issu.e d'un pays périphérique, l'image a déjà traversé tant de tamis et s'est déplacée dans tant de tasses, d'estampes et d'oreillers qu'elle a proclamé sa survie déjà lointaine.

