



ACADÉMIE
DE NANCY-METZ

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Ressources
Programme terminale
Spécialité
ARTS PLASTIQUES



La matière, les matériaux et la matérialité de l'oeuvre

Propriétés de la matière et des matériaux, leur transformation : états, caractéristiques, potentiels plastiques.

Matières premières de l'oeuvre : états et usages de la matière dans une création plastique...

Caractéristiques physiques et sensibles de la matière et des matériaux : potentialités plastiques de la rigidité, souplesse, élasticité, opacité, transparence, fluidité, épaisseur, densité, poids, fragilité...

Modalités et effets de la transformation de la matière en matériaux : matières et matériaux transformés, fabriqués, amalgamés dans une visée artistique...

Matériaux de la couleur et couleur comme matériau de l'oeuvre : exploitation de la matière colorée, aspects sensoriels, rapports à la perception, à l'espace...

Valeur expressive des matériaux : attention aux données matérielles et sensibles de l'oeuvre, primauté du langage plastique des matériaux...

Élargissement des données matérielles de l'oeuvre : intégration du réel, usages de matériaux artistiques et non-artistiques.

Introduction du réel comme matériau ou élément du langage plastique : matériaux artistiques et non-artistiques, collages d'images et d'objets, stratégies du ready-made...

Traitements et usages de la lumière dans une pratique plastique : lumière naturelle ou artificielle comme matériau...

Autonomie de la lumière : lumière comme médium exclusif...

Extension de la notion de matériau : données numériques, sons, gestes, lumière, mots, idées...

Reconnaissance artistique et culturelle de la matérialité et de l'immatérialité de l'oeuvre : perception et réception, interprétation, dématérialisation de l'oeuvre.

Question de la cohérence plastique : traitement des données matérielles de l'oeuvre visant l'homogénéité ou le composite...

Valeur artistique de la réalité concrète d'une création plastique : présence physique de l'oeuvre, sa possible immatérialité...

Question de l'authenticité de l'oeuvre : valeurs artistiques, sociales, symboliques de la matérialité, de la dématérialisation, et leurs évolutions...

Renouvellements de l'oeuvre : pratiques sociales, événements, gestes, rites, happenings comme sujets des oeuvres et moyens d'expression des oeuvres...

- États de la matière (solide, liquide, gazeuse...) dans les pratiques plastiques, les usages des « matières premières » et des matières transformées en tant que matériaux (bois, fer, toile...), incidences sur la perception de l'oeuvre ;
- caractéristiques physiques de la matière première ou des matériaux, leur mise en oeuvre technique et l'exploitation de leurs potentialités ;
- exploitation de la matière colorée (pigments, liants, siccatif...), fabriquée par l'artiste ou l'industrie, incidences sur les pratiques artistiques et leurs évolutions ;
- aspects sensoriels de la couleur (matière, quantité, fluidité, épaisseur, teintes, intensité, nuances...), mais aussi rapport au format, à l'espace, à l'environnement de l'oeuvre... ;
- etc.

- Introduction d'éléments issus du réel (collages d'images, d'objets...) dans l'oeuvre constituée de matériaux artistiques traditionnels ;
- matériaux artistiques et non-artistiques, incidences sur les pratiques plastiques et le statut de l'oeuvre ;
- usages et effets artistiques de la lumière naturelle ou artificielle (tradition du vitrail, projections de lumière et d'images fixes ou animées...)
- incidences de la lumière électrique comme matériau d'une création, comme médium exclusif ;
- etc.

- Cohérence plastique en lien avec le degré de transformation des matériaux (homogénéisation d'éléments composites ou hétérogénéité affirmée), importance de la trace et du geste ;
- relations entre le niveau de transformation de la matière et des matériaux et la cohérence plastique de l'oeuvre (entre homogénéisation d'éléments composites et hétérogénéité affirmée, minoration ou accentuation des données matérielles, de la trace, du geste...)
- expérience de l'oeuvre par des perceptions visuelles ou tactiles suscitées par la matérialité, incidences sur la polysémie et l'interprétation ;
- partis-pris sensibles et réception par le spectateur, valeur artistique, sociale, symbolique de l'oeuvre et nature des savoir-faire de l'artiste (de l'affirmation de la technicité jusqu'au basculement vers d'autres modalités, lien avec la reconnaissance de la qualité d'une création) ;
- jeux dans la création artistique, notamment contemporaine, sur l'authentique et le factice, le pauvre ou le précieux, le réemploi et le recyclage ;

DEFINITIONS

« L'oeuvre est matérielle : elle est faite de matière. » Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, op. cit., p. 990.

Matière et matériau déterminent les aspects formels et les caractéristiques physiques de toute production plastique.

Matière (du lat. *materia* substance):

C'est la réalité matérielle constitutive des corps. Elle est douée de propriétés physiques reconnaissables.

Matières premières : matières naturelles transformables, utilisables.

Une matière mise en oeuvre devient un matériau.

Le bois, le fer, le papier, la toile etc. sont des matières, appelées matériaux à partir du moment où elles sont utilisées au sein des oeuvres.

Traditionnellement en sculpture on retrouve le marbre, grès, bois, etc., Au cours du XXe siècle les matériaux se sont ouverts à la diversité : plexiglas, plâtre, acier, béton etc.

Matériaux :

Substance d'origine naturelle ou artificielle mise en oeuvre par l'art.

Ex : le marbre est le matériau d'une sculpture, la toile et le pigment sont les matériaux d'une peinture. Le mouvement chorégraphié comme matériau de la danse. La vibration sonore (le son) comme matériau d'une partition musicale.

L'oeuvre a forcément une existence matérielle : l'artiste travaille et domine une matière. Et la nature de la matière intervient dans le travail en déterminant l'aspect formel.

Les matériaux sont symptomatiques et contingents de l'évolution des techniques.

Diversité des origines des matériaux: minérale, organique, sonore, naturelle, artificielle, « noble », « triviale », etc

Diversité des processus de transformation des matériaux qui mènent à l'oeuvre : modelage, collage, assemblage, stratification, empilement, etc

Qualités de la matière/des matériaux : la technique mise en oeuvre par l'artiste dépend d'une intention de révéler les qualités de la matière : opacité, transparence, rigidité, porosité, malléabilité, etc

Il peut y avoir, dans le domaine des arts plastiques, une orientation pour nier le matériau au profit d'une oeuvre spirituelle, intellectuelle, conceptuelle.

Matérialité:

Manière réaliste et sensuelle de représenter les choses, c'est ce qui caractérise la réalité matérielle des objets.

L'expérience de la matérialité relève du sensible et de l'intelligible (appréhender par le corps et par l'esprit). Elle s'ancre aussi dans les représentations que chacun a du matériau et de ses significations : symboliques, poétiques, technologiques, politiques, etc.

L'expérience de la matérialité est le moment d'un face à face avec l'oeuvre qui conduit à prendre en considération des notions : d'échelle, de mesure, de volume, de temps d'apparition, de temps d'exposition, d'immersion, de mise à distance, etc.

Il existe une variété de conceptions relative à la matière avec des créations par les artistes d'**oeuvre «matérielles» et «immatérielles »**.

La **MATIERE** est mise en avant en tant que notion fondamentale des arts plastiques.

La production plastique et plus largement l'oeuvre est une conséquence de la transformation de celle-ci.

Les éléments du langage plastique - Les constituants plastiques

LES NOTIONS:
Forme, espace, temps, lumière, couleur, **matière.**

Les variables fondamentales

Supports	Médiums	Outils	Gestes/Corps
Sa nature Son format Ses dimensions Son orientation Sa texture Ses qualités matérielles	<i>Intermédiaire entre un outil et un support pour marquer une trace</i> Sa nature Sa texture Ses qualités matérielles Sa couleur	Sa nature Sa forme Ses qualités matérielles Son mode d'action	La posture corporelle Les parties du corps impliquées L'ampleur du mouvement La structure du mouvement L'intention

Les opérations/ actions plastiques

Reproduire	Isoler	Transformer	Associer
L'image et l'objet reproduits exercent un pouvoir de fascination. C'est aussi un moyen d'appréhender le monde, de se l'approprier.	Consiste à séparer un élément de ce qui l'entoure. On prive alors celui-ci de ce qui lui donnait une identité par son environnement	C'est modifier une forme, une couleur, une matière, un volume... pour les faire devenir autres.	Créer des combinaisons originales. On associe des éléments différents (images, couleurs, matières, objets, volumes...), au sein d'un même espace, ce qui entraîne des modifications de forme et de sens.
Copier, doubler, calquer, photocopier, photographier, filmer, refaire, répéter, multiplier, imprimer	Priver du contexte, supprimer, séparer, effacer, cacher, cadrer, extraire, découper, détacher, dissimuler, privilégier par rapport au contexte, montrer, suggérer, choisir, différencier, distinguer, valoriser, entourer, désigner, révéler, voiler, dévoiler	Changer, modifier, modeler, fragmenter, dissocier, effacer, supprimer, ajouter, combiner, déplacer, inverser, intervertir, substituer, déformer, raccourcir, rétrécir, allonger, exagérer, changer d'échelle, enfermer, emballer, compresser, convertir, , découper, déchirer, déchiqueter, griffer, lacérer, trouser, plier, froisser, changer de technique (outil, support, couleur, format), changer le contexte, métamorphoser, transposer, maquiller, déguiser	Rapprocher, juxtaposer, superposer, intercaler, alterner, faire cohabiter, relier, opposer, réunir, joindre, lier, assembler, rassembler, imbriquer, combiner, intégrer, compléter, ajouter, prolonger, entasser, empiler, accumuler, collectionner,

Les pratiques

- des pratiques bidimensionnelles (dessin, peinture, collage, etc.) ;
- des pratiques tridimensionnelles (modelage, sculpture, assemblage, installation, etc.);
- des pratiques artistiques de l'image fixe et animée (photographie, vidéo, création numérique).

1

Propriétés de la matière et des matériaux, leur transformation : états, caractéristiques, potentiels plastiques.

« Entre ces deux pôles extrêmes, la manifestation de l'absolu et le rire nihiliste, tout l'éventail des possibilités peut donner lieu à des versions monochromatisées. Les unes aspirent à la beauté, les autres au sublime, d'autres encore relèvent du spiritualisme, du matérialisme, de l'ironie ou du désespoir. Il en est de toutes les couleurs, et encore des blanches, des noires. On en rencontre des petites et des grandes, des lisses et des fripées, des rugueuses, des chaotiques, des brillantes, des mates et des satinées. Elles peuvent être peintes à l'huile, à l'acrylique, à la détrempe, avec un pinceau, une brosse, un rouleau ou un pistolet. Les unes sont exécutées par l'artiste en personne, d'autres, plus rares, il est vrai, par ses assistants du moment. Bref, il en est de toutes sortes, et le genre, si étroit qu'il paraisse *a priori*, n'en offre pas moins d'inépuisables possibilités d'invention aux artistes imaginatifs qui mettent ainsi à l'épreuve la sagacité des commentateurs. ».

Denys Riout, La peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre, Gallimard, folio Essais, p.14.



Oscar Oiwa. « À l'heure actuelle beaucoup de gens ont recours aux médias numériques, mais depuis l'âge des cavernes, les hommes ont toujours dessiné. Nos enfants continuent à faire des dessins mais les adultes ont complètement oublié comment il faut s'y prendre. Je veux revenir à cette façon très simple de faire une œuvre d'art en traçant des lignes au stylo marqueur sur un mur ou un ballon. »

Tim Hornyak: Entretien avec l'artiste lors de son passage au Japon à l'occasion de la grande exposition personnelle « Voyage vers la lumière » (Journey to the Light) que lui a consacré le Musée d'art contemporain du XXI^e siècle de Kanazawa.



« Antoni Tàpies, l'esprit de la matière

...Mais ces récupérations et manipulations n'ont de sens que dans la mesure où elles font surgir des formes symboliques, des signes universels qui s'offrent aux interprétations morales, politiques et psychiques.

Il est assez curieux à cet égard que Tàpies soit défini par les dépêches qui annoncent sa mort comme un "abstrait". Abstrait, l'auteur de nus monumentaux et explicitement sexués ? Abstrait, celui qui emploie vieux meubles, paille, couteaux, échelles ? Abstrait, celui qui, dans les années 1980, modelait dans l'argile crânes, pieds et membres humains dans lesquels, parfois, des lames et des clous étaient fichés ?

... Vers 1951, au moment où Tàpies accomplit son premier séjour parisien, l'essentiel est acquis : il expérimente les couleurs sourdes enrichies de poudre de marbre, puis le bois, la tôle, les tissus pliés ou chiffonnés, les cordes. Le plâtre, les résines, les colles, toutes les aventures chimiques et techniques qui ont suivi au cours des décennies sont le développement de la même conviction : l'œuvre naît de la matière même, de ses accidents et de ses dégradations. Elle naît de la nature et des choses qu'affronte l'artiste, lui-même corps en mouvement, animé de sensations et de gestes. »

Le Monde, Antoni Tàpies, l'esprit de la matière, Par Philippe Dagen , Publié le 08 février 2012 / Tapiés est mort le 6 février 2012

Extraits de l'entretien entre Ousmane Sow et Marie-Odile Briot, commissaire de l'exposition sur le Pont des Arts au printemps 1999

M.-O.B. : Y a-t'il une différence entre tailler le marbre et modeler le plâtre ou la terre ? Entre la résistance du matériau et la fabrication ex nihilo du volume ?

O.S. : Chaque technique a ses conséquences. Celui qui taille, taille ce qui existe déjà. Cela demande une grande dextérité, pour ne pas prendre plus qu'il ne faudrait. Le tailleur a un bloc devant lui. S'il le laisse sur place, dans cent ans, dans mille ans, la nature l'aura sculpté. Et on s'aperçoit qu'elle fait parfois de belles formes.

Mais celui qui modèle part de rien. C'est un vide. Et il faut qu'à la fin, devant lui, il y ait une sculpture.

L'opposition des deux me paraît superflue. Même le plus grand sculpteur commence par un rien, je veux dire quelque chose qui ne ressemble pas à l'homme. C'est par association, par explosion, que les formes se composent.

Comme lors de la création de l'homme : d'abord une boule, puis une explosion et, petit à petit, on voit une forme, la tête, quelque chose qui ressemble vaguement à une main et ainsi de suite. Je pense que les branches torturées que la nature a faites représentent la perfection. On ne peut pas tenter de rivaliser avec ça. C'est pour cela qu'il faut rester modeste.

M.-O.B. : Quand avez-vous commencé à utiliser des matériaux de récupération pour "fabriquer" votre propre matière ?

O.S. : Quand j'étais enfant, j'utilisais des produits qui s'apparentaient un peu à la colle mais ça ne tenait pas. Il m'est arrivé, quand je voulais terminer une sculpture, d'utiliser de la colle néoprène. Je prenais la colle la plus résistante, mais j'étais obligé, à un moment donné, de l'enlever parce qu'elle ne supportait pas la pression, la chaleur. Je faisais de la récupération parce que je n'avais pas les moyens d'acheter de la colle pour faire des volumes importants, et que le résultat aurait été médiocre. Les colles vendues en Afrique ne sont pas de bonne qualité.

Donc je me suis mis à récupérer des objets, à les laisser se désagréger, mélangés à d'autres produits, mais ça n'est pas venu d'un seul coup, j'ai fait de nombreux essais. J'ai surtout eu la patience d'attendre que les choses se fassent.

M.-O.B. : Mais l'histoire de vos matériaux - car il n'y a pas eu une seule sorte de matière dans toutes vos sculptures -, reflète un processus qui semble régir votre vie... vous laissez mûrir les choses, ça mûrit et ça s'exprime. Y a-t'il un mouvement intime des choses qu'il faut laisser agir ?

O.S. : Oui, il faut avoir confiance dans l'évolution.



Ousmane Sow, le soleil en face, Éditions Le P'tit Jardin. Catalogue édité à l'occasion de l'exposition d'Ousmane Sow sur le Pont des Arts au printemps 1999

Ne rien devoir à personne

«Je n'ai jamais utilisé ni l'argile, ni le plâtre, ni rien de ce genre. Je voulais une matière à moi. Je n'ai jamais non plus suivi de cours. Et je ne prends pas de modèles, pas plus que je n'établis de dessins préalables ni de maquettes. J'y vais au jugé: après tout, j'ai longtemps travaillé sur le corps humain. Je conçois mes personnages en groupe, dans ma tête, et leurs traits se révèlent peu à peu, au fur et à mesure que je les façonne. Quand j'ai commencé à me remettre à la sculpture, je travaillais des petits formats, dans l'idée de réaliser des films d'animation. Et puis, un jour, quelque chose de plus grand est sorti: c'était le Nouba assis. Aujourd'hui, mes sculptures font à peu près 2,20 mètres: c'est un constat que je fais a posteriori, comme tout le monde, pas un choix. Autrefois, surtout par manque de place, j'élaborais chaque statue de mes séries l'une après l'autre. Maintenant je mène l'ensemble de front, en passant continûment de l'une à l'autre. Je travaille les personnages dans leur posture. Je leur construis d'abord une ossature métallique avec des fers à béton de 20 mm, récupérés, que je fais souder. Et puis je mets ma matière, avec une base de paille de plastique, que je bourre en vrac sur le squelette ou que je ficelle. Pour les Indiens de la Bataille de Little Big Horn, je l'ai même carrément fondue en place, sur l'armature, au chalumeau. En surface, je recouvre avec des bandes de jute, que j'enduis.»

«Pour faire les yeux, j'introduis des oeufs de bois dans les orbites et je les peins. Ces globes oculaires, c'est une manière de me donner plus de marge, de liberté dans la recherche de l'expression. Je peux les bouger pour orienter le regard, et assujettir les paupières dessus, avec de la toile, pour qu'elles tombent mieux. De même pour les dents: derrière mes bouches, même fermées, je façonne des dents, ça contribue au volume.»

«Ma technique évolue constamment. Au début, je me cantonnais à des teintes allant du marron au bleu, assez froides. Progressivement j'ai découvert la couleur, sa diversité. Ma matière est conçue pour résister aux intempéries. J'ai fait des statues lisses, qu'on a envie de toucher, d'autres d'aspect plus rugueux. Mais l'essentiel, à mes yeux, c'est l'expression et le mouvement. Le fini léché, brillant, de certaines sculptures grecques ne m'émeut que très rarement.»

1.1 Matières premières de l'oeuvre : états et usages de la matière dans une création plastique...

Œuvre bidimensionnelle: Le SUPPORT

Support : Surface ou matière qui reçoit la trace d'un outil ou sur lequel sont déposés des matériaux comme une couche de peinture, d'encre ou de pigments, ou encore des éléments tridimensionnels. Dans le langage technique, on parle de support.

Un support peut être passif (neutre, il se fait oublier), actif (il modifie la trace de l'outil ou le matériau) ou encore productif (il produit lui-même la trace, par exemple lors d'un pliage).

Au départ à l'état de pierre brute, le support n'a cessé de varier dans le cours de l'histoire de l'art pour devenir de plus en plus sophistiqué et même oeuvre d'art à part entière. L'ère du numérique dématérialise le support offrant de nouvelles possibilités plastiques où la matière reste un défi à rendre visible, tangible malgré sa virtualité.

Le MUR

Les parois des grottes et cavernes servaient de support aux peintures rupestres. La pierre donne un effet de matière aux animaux représentés.



Grotte Lascaux



Pêcheurs sur une petite barque - mastaba de Nikausesi, à Saqqarah

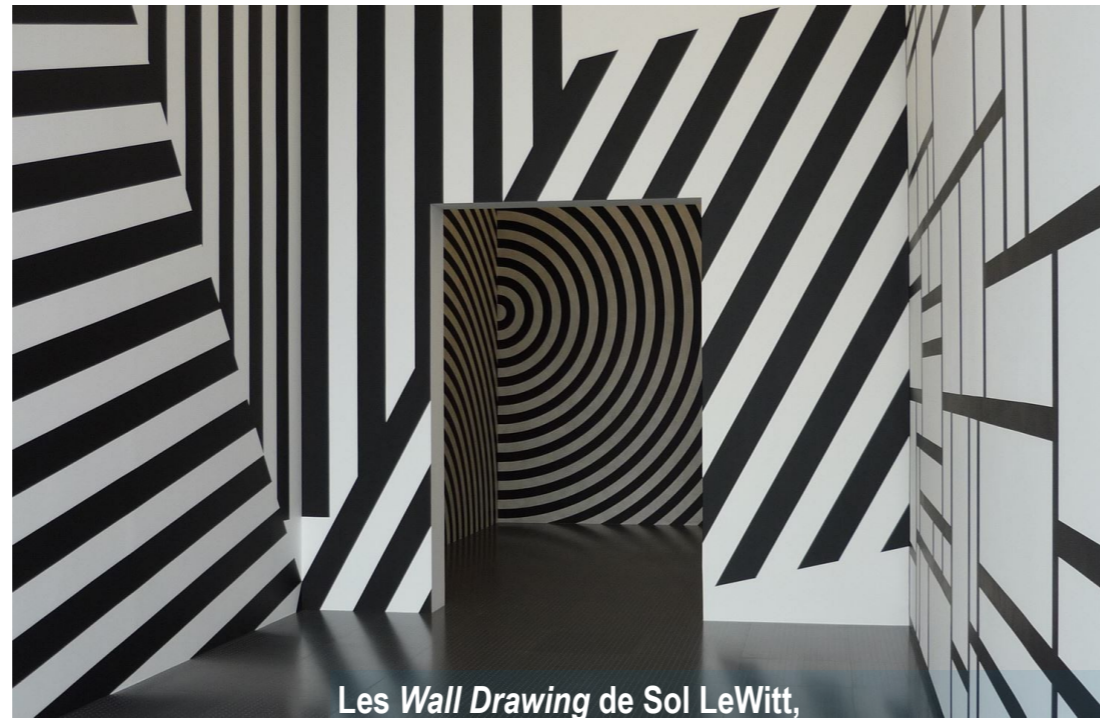
Durant la période égyptienne, les parois sont peintes ou creusées pour donner un léger relief aux figures.

Le STREET ART

Vhils sculpte des portraits sur les murs abandonnés.



Jef Aerosol, pochoiriste, issu de la première vague du street art, début des années 1980.



Les Wall Drawing de Sol LeWitt,

Traduisant des processus mentaux (*thought processes*) conçus au préalable par l'artiste, les dessins muraux sont ensuite exécutés directement sur les murs, pour la plupart, à l'échelle du lieu d'accueil. Les dessins muraux réalisés *in situ* existent le temps de l'exposition ; ils sont ensuite détruits, les murs sont repeints, conférant ainsi à l'oeuvre une *dimension éphémère*. Son contenu (ou concept) reste quant à lui, identique d'une présentation à l'autre jouant sur les formes, les couleurs et les interactions entre elles (produisant ainsi des variations). Chaque *Wall Drawing* est associé à un certificat et un mode d'emploi permettant de le réaliser à nouveau scrupuleusement, lui permettant aussi d'être vendu ou reproduit plusieurs fois.

MISE EN GARDE: Il ne s'agit pas d'une liste exhaustive mais plutôt de faire des ZOOMS sur certaines pratiques.

Le **papier** (du latin *papyrus*) est une matière fabriquée à partir de fibres cellulosiques végétales. Il se présente sous forme de feuilles minces et est considéré comme un matériau de base dans les domaines de l'écriture, du dessin, de l'impression, de l'emballage et de la peinture. Il est également utilisé dans la fabrication de composants divers.

Le PAPIER



Tiré du livre la mort de Hounefer 1275 av JC

Papyrus, papier obtenu par superposition de fines tranches tirées des tiges de la plante *Cyperus papyrus*. Il fut probablement inventé il y a 5 000 ans.

LES TRANSPARENTS

Carmontelle fit quelques grands panoramas qu'il dénommait « décors transparents animés », représentant des paysages peints sur papier de chine (papier très fin, translucide), ou sur papier vélin transparent. Le long rouleau de feuilles peintes collées bout à bout était tendu entre deux bobines et éclairé par transparence.



L'ARGILE

Malléable, soluble, solide, on peut la cuire, la transformer, la graver, la conserver relativement facilement. Il a servi de support aux écritures anciennes.



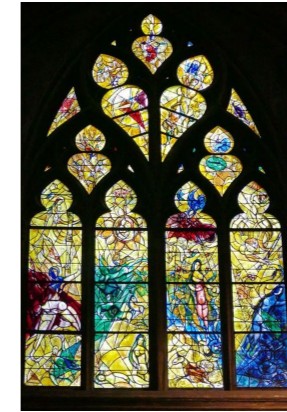
Le BOIS

Léonard de Vinci
Portrait de Lisa Gherardini,
la Joconde
Bois (peuplier)
0.77x0.53



Le VERRE

Le vitrail est une composition de verre formée de pièces de verre. Celles-ci peuvent être blanches ou colorées et peuvent recevoir un décor. En tant que forme artistique, la technique du vitrail atteint sa plénitude au Moyen Âge.



Chagall, La Création, 1959-1963, Metz



Marcel Duchamp, La Mariée mise à nu par ses célibataires, même, [Le Grand Verre], 1915-1923

Notre-Dame de la Belle-Verrière, Chartres



En peinture, la **toile** est un support utilisé notamment pour la peinture à l'huile et la peinture acrylique. L'une des premières peintures à l'huile sur toile est une œuvre française de Malouel Jean, la *Madone avec les anges* réalisée vers 1410 et conservée au musée Gemäldegalerie à Berlin.



La TOILE



La frontière est ténue entre matériaux et supports, les artistes brouillent les pistes.

Lucio FONTANA, huile sur toile 1981,
Concept spatial, La fin de Dieu, 178x123, Pompidou Paris

A partir de 1950, Lucio Fontana perce ou taille les toiles dans ses Concetti spaziale. La toile est à la fois un support de la couleur mais aussi considérée comme un matériau avec ses propres qualités plastiques. Les perforations et incisions donnent un relief particulier. L'artiste attaque le support pour créer des formes diverses, il devient matière propice au graphisme.



A partir des années 60, Hantai plie le support.

Le VINYLE

Le support d'impression : le vinyle (matière plastique). De nos jours, le vinyle est le matériau de référence pour les impressions grands formats par ce qu'il est souple, léger et résistant à l'extérieur.



Claude VIALLAT, Bâche kaki, 1981, peinture acrylique sur toile de bâche, 320x475, Pompidou Paris



Deuze dissocie la toile du châssis.

Rouan peint deux toiles qu'il découpe et tresse ensemble



Barbara KRUGER Untitled (Sans titre), 1994-95 et 2013-14

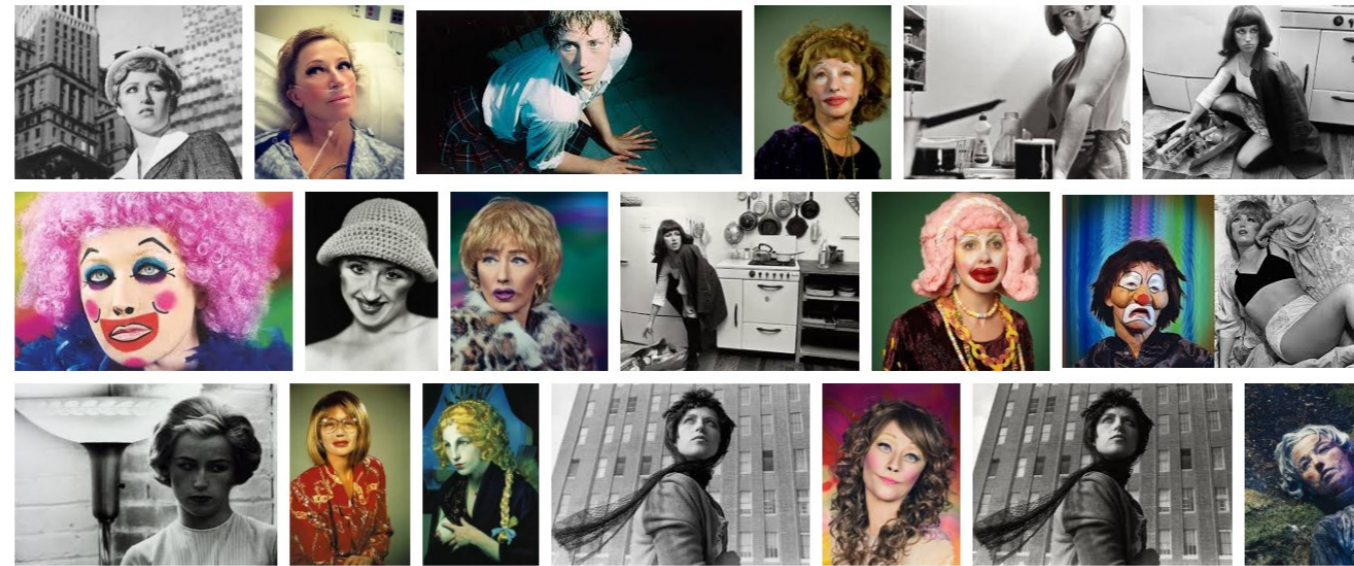


Supports / Surfaces, 1969. Le support traditionnel est remis en cause. «L'objet de la peinture, c'est la peinture elle-même et les tableaux exposés ne se rapportent qu'à eux-mêmes.» On distingue le châssis (support de la toile) et la toile (surface). Les recherches portent sur la matérialité du tableau et sa déconstruction. De nombreux outils sont utilisés comme les tampons, pochoirs, éponges, pistolets, ciseaux, bâtons... Les motifs sont répétés et les aplats de couleurs montrent des formes aléatoires. La peinture traverse la toile et met au jour la structure.

La PEAU, le CORPS



Qin-Ga "Longue Marche miniature", Son tatouage a été réalisé en 23 étapes toutes photographiées au moment du passage sur les traces du père de la Chine communiste. Un hommage qui n'a pas été apprécié par les autorités chinoises.



Dans ses photographies, Cindy Sherman se prend pour seule modèle mais sous les traits de différents personnages par le biais d'une mise en scène, de maquillage et de costumes. Ce sont autant de questionnements sur l'identité et les images d'aujourd'hui.



Huang Yan, paysage sur corps, 1999
L'artiste chinois décline les techniques de la peinture traditionnelle sur un médium inhabituel. Huang Yan réalise ainsi une fusion entre tradition et modernité.



Série photos Tour de Babel

Le NUMERIQUE

Les supports sont dématérialisés pour entrer dans l'ère du virtuel. On parlera plutôt de médium que de support. L'art numérique désigne un ensemble varié de catégories de création utilisant les spécificités du langage numérique. Il s'est développé comme genre artistique depuis le début des années 1960. Médium (Média au pluriel). En peinture, et dans le sens premier du terme, le médium désigne le liant qui sert à mélanger et étaler les pigments de couleur (l'eau, l'huile, l'essence, etc...). Média a pris un sens second dans la communication et désigne un mode de diffusion d'informations (la télévision, les journaux, les livres, etc...). Le matériau physique sur lequel les données sont enregistrées et écrites. Les bandes magnétiques, les cartes perforées, les cédéroms et les disquettes sont autant d'exemples de media. Le terme Média désigne dans l'acception contemporaine la plus courante un moyen de diffusion et/ou d'échanges



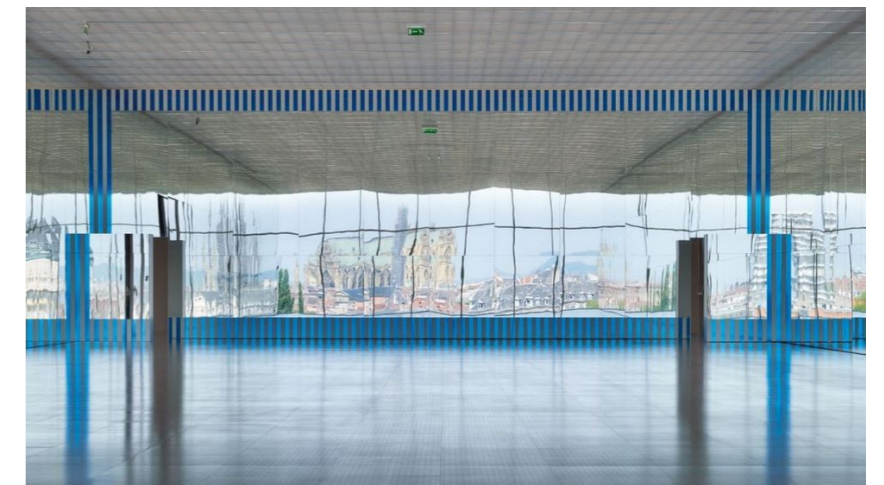
Du Zhenjun connu pour ses installations interactives contemporaines, comportant des capteurs qui permettent de créer des rencontres entre les spectateurs et des personnages virtuels. « J'efface la trace », 2001

Le MIROIR

Au départ représenté, il entre dans la scène artistique de manière physique pour ses propriétés plastiques.



Artiste du miroir, Michelangelo Pistoletto affilié au courant de l'Arte Povera. . Entre le miroir, le reflet, le spectateur.



Daniel Buren, "La Ville empruntée, multipliée et fragmentée : travail in situ" Centre Pompidou-Metz, mai 2011

La NATURE

Le land art: intervention direct sur le paysage comme matière première en y imprimant des marques souvent éphémères. L'oeuvre se développe par étapes projet, préparations, action, traces de l'action (Christo, Long, Dennis Oppenheim, Smithson...)



Spiral Jetty Robert Smithson Avril 2005, la plage est le support et les pierres les matériaux.

Et bien d'autres supports encore....

Œuvre tridimensionnelle: La SCULPTURE

On peut distinguer différentes catégories:

PAR RETRAIT DE MATIERE ou taille directe (c'est-à-dire en taillant directement dans un bloc de matière brute). C'est le plus souvent le bois ou la pierre qui est utilisé.

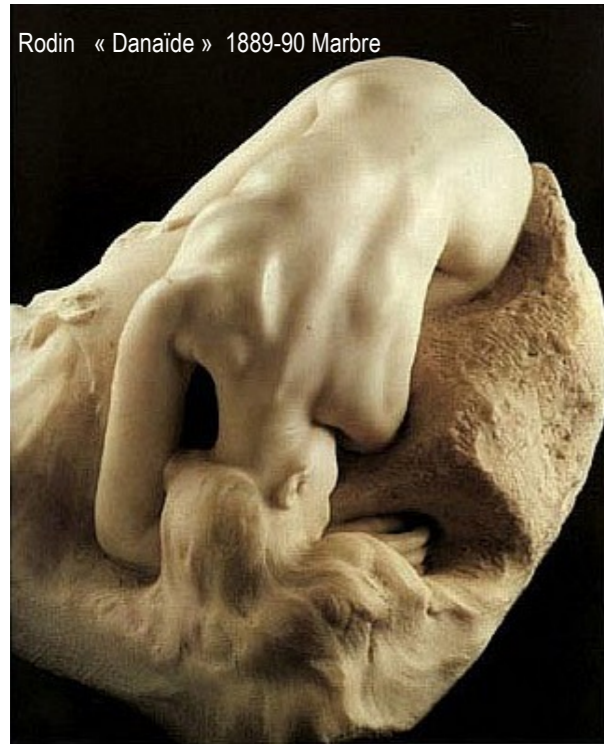
PAR ASSEMBLAGE

Lorsqu'elle est créée par assemblage, tous les matériaux imaginables peuvent être utilisés pour sa réalisation.

PAR MODELAGE

Le modelage se fait essentiellement avec de la terre qui sera cuite par la suite.

Le Moulage permet d'obtenir des sculptures en bronze et de pouvoir les reproduire.



Rodin « Danaïde » 1889-90 Marbre



Serpent d'océan 2012 , Huang Yong Ping



Tinguely, mouvement , son, métal, récupération, assemblage, monumental...

La Vénus de Willendorf, paléolithique, (Autriche). Statuette de femme stéatopyge, symbole de fécondité. Calcaire



La Vénus Dolní Věstonice, paléolithique, (République tchèque). Cette figurine, avec quelques autres trouvées à proximité, est la plus vieille céramique connue. Elle est haute de 111 mm et sa largeur maximale est de 43 mm. Elle est faite d'argile, cuite à une température assez basse.

Avec le XX^e siècle, la sculpture a diversifié ses formes et ses techniques et la limite entre oeuvre et réalité est devenue ténue.

Voir pages suivantes

Les OUTILS

2D



Pinceau, Brosse, Spatule....

La TOUCHE picturale, le GESTE du peintre

Par points, En virgule, En flochage, En aplat, En glacis, En lavis, En frottis, Courte, Longue, Nerveuse, Saccadée, Flexueuse, Lâche, Large, Serrée, Vigoureuse, Appuyée, Brutale, Emportée, Exacerbée, Torturée, Tourmentée, Convulsive, Tendue, Ténue, Fragile, Délicate, Souple, Légère, Hésitante, Empatement, peinture léché (sans marque de pinceau), lavis, aquarelle...

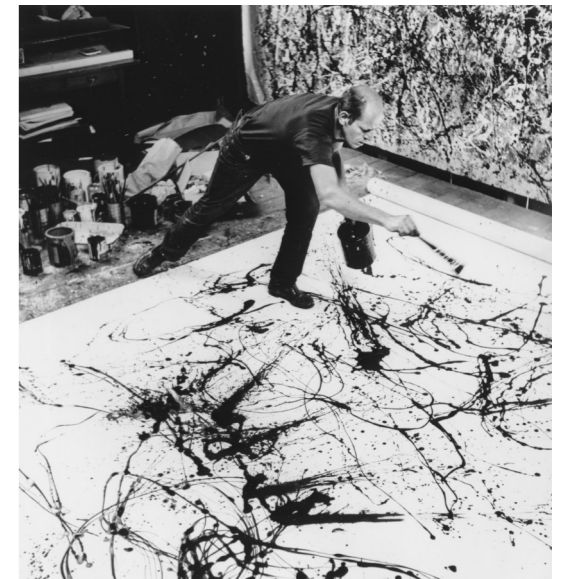
Peinture, encre, pastel, mine graphite, feutre, stylo....

GRAVURE en creux ou taille douce

Jackson Pollock, utilise à partir de 1947 une technique appelée le dripping.

Nouveaux outils : Morceaux de bois, pinceaux, spatules, boîtes trouées suspendues... le corps...

Taches, coulures, traces, lignes envahissent la totalité de l'espace au rythme des gestes et mouvements de l'artiste . Le corps de est totalement impliqué.

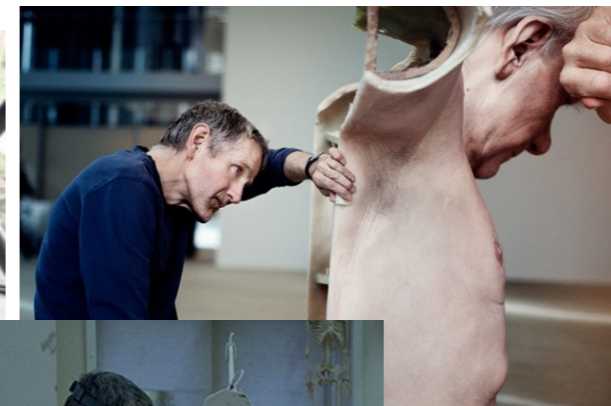


3D

Matériaux : marbre , bois , métaux divers , argile, terre cuite, porcelaine , mixte...

Textures : lisse, rugueuse, brillante, patinée , traces d'usure... Les détails sommaires ou minutieux, les traces des outils visibles dans la matière...

Les couleurs : celles des matériaux employés ou la sculpture est peinte.



Ron MUECK, silicone, résine polyester et peinture à l'huile



Le côté artisanal et virtuose du travail des matériaux nobles a été en partie délaissé pour les matériaux pauvres, les matériaux industriels et l'intérêt pour l'objet. Tout ce qu'utilise l'artiste est devenu oeuvre d'art. Avec ses Ready-made, Marcel Duchamp a été encore plus loin en affirmant que tout ce que désigne l'artiste est oeuvre d'art et que l'idée (concept) est équivalente à l'oeuvre.

1.2 Caractéristiques physiques et sensibles de la matière et des matériaux : potentialités plastiques de la rigidité, souplesse, élasticité, opacité, transparence, fluidité, épaisseur, densité, poids, fragilité...

Des artistes, de la matière

La période de l'Après-guerre est propice à de nouveaux courants picturaux et plusieurs artistes comme Jean Dubuffet et Jean Fautrier rejettent les valeurs culturelles établies. Dans leurs créations, ils utilisent toutes sortes de matériaux inhabituels comme le sable, le gravier, le goudron, l'asphalte, etc. Ils conçoivent l'art comme un processus créatif dont le spectateur doit pouvoir revivre l'élaboration grâce aux traces laissées par l'artiste : grattage, incisions, empreintes,... mais également ressentir une émotion face à la puissance du geste et du traitement de la matière.

Dans les années 50 Antoni Tapiès, admirateur du travail de Jean Dubuffet qualifie ses œuvres de « champs de bataille où les blessures se multiplient à l'infini ». Au travers du médium, il exprime la profondeur, la lumière, l'ombre mais aussi la violence et la colère d'un peuple qui renaît de ses cendres.



Jean Dubuffet, Michel Tapié Soleil, 1946, 110x87, Gravier, sable, filasse, Pompidou Paris

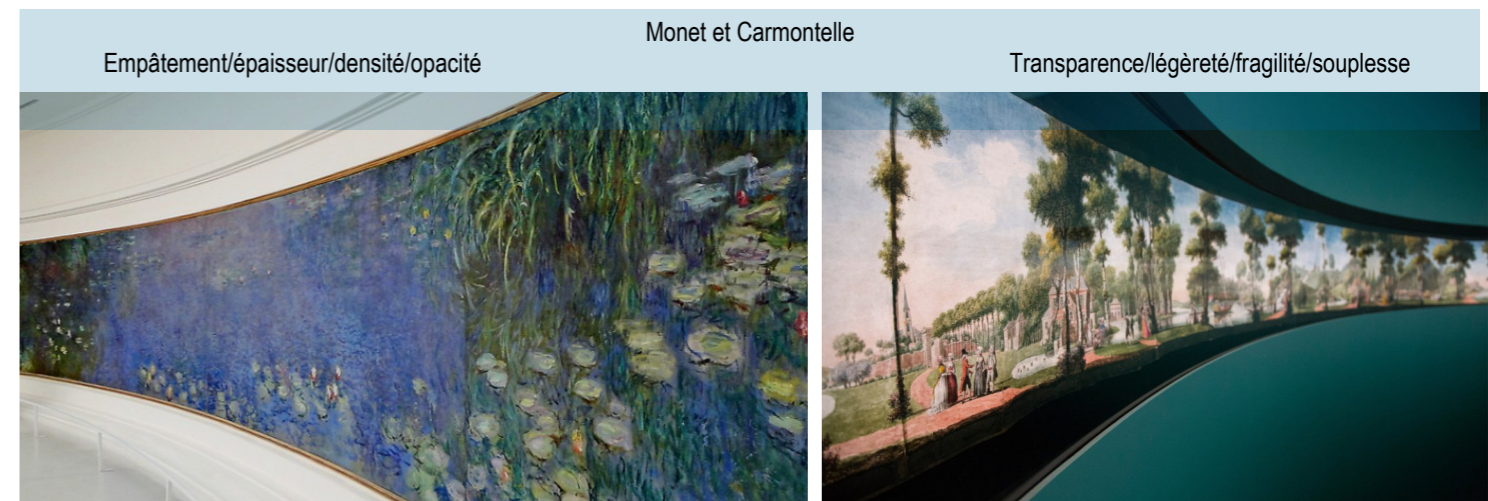


Jean Fautrier, Série Tête d'otage, 1943-1945, Huile sur papier marouflé sur toile.



Antoni Tapiès Cos Iligat, 2010 Technique mixte et collage sur bois — 170 x 200 cm

Chaque oeuvre semble avoir conservé les traces du passage de l'homme et du temps, d'évènements plus ou moins violents, plus ou moins éphémères. Le tableau, fragment du monde, témoigne. Qu'il soit de référence symbolique -lettres et croix- ou quotidienne -empreinte et objets- chaque élément apporte son « affect » à la surface et interpelle celui du spectateur.



1.3 Modalités et effets de la transformation de la matière en matériaux : matières et matériaux transformés, fabriqués, amalgamés dans une visée artistique...

PICASSO Pablo (1881-1973),
Guitare, 1912,
tôle découpée, 65x33x19 cm,
New-York, Museum of Modern
Art.



Robert Morris, Wall Hanging, 1969-1970, Pièce de feutre suspendu au mur, 250 x 372 x 30 cm



À partir de 1967, Morris entame une série de sculptures entièrement faites de plaques de feutre industriel mesurant 2,5 centimètres d'épaisseur. Préalablement découpées par l'artiste, ces plaques sont fixées au mur et se déploient dans l'espace. Si l'artiste intervient sur la variation des couleurs et des plis, ainsi que sur la disposition dans l'espace, c'est le poids du matériau qui décide de la forme finale. En 1968, Robert Morris publie d'ailleurs dans la revue *Artforum* un « manifeste » en faveur d'un processus selon lequel l'artiste délègue le choix artistique et le geste à la matière.

Processus qui « laisse parler » la matière, la gravité et le hasard.



« ...Je me suis mis à récupérer des objets, à les laisser se désagréger, mélangés à d'autres produits, mais ça n'est pas venu d'un seul coup, j'ai fait de nombreux essais. »

Ousman Sow 1990



En 1960, le sculpteur César découvre chez un ferrailleur de banlieue une presse géante d'un type nouveau, capable de produire instantanément des paquets de métal d'une tonne. Les trois compressions d'automobiles exécutées selon ce procédé, présentées à Paris en 1960, font scandale. Subtile combinaison du choix et du hasard, la *Compression « Ricard »* appartient à la période des compressions dirigées, dont l'aspect formel est déterminé par le mode de chargement de la presse et par la sélection des matériaux en fonction de leurs qualités plastiques. César réalise ici un volume à la forme élémentaire et abstraite d'une radicale simplicité, issue de l'éclatement, de la taille et de la déchirure du métal.



César (1921 - 1998), Compression "Ricard", 1962,
Tôle d'acier laquée compressée, 153 x 73 x 65 cm

1.4 Matériaux de la couleur et couleur comme matériau de l'oeuvre :

exploitation de la matière colorée, aspects sensoriels, rapports à la perception, à l'espace...

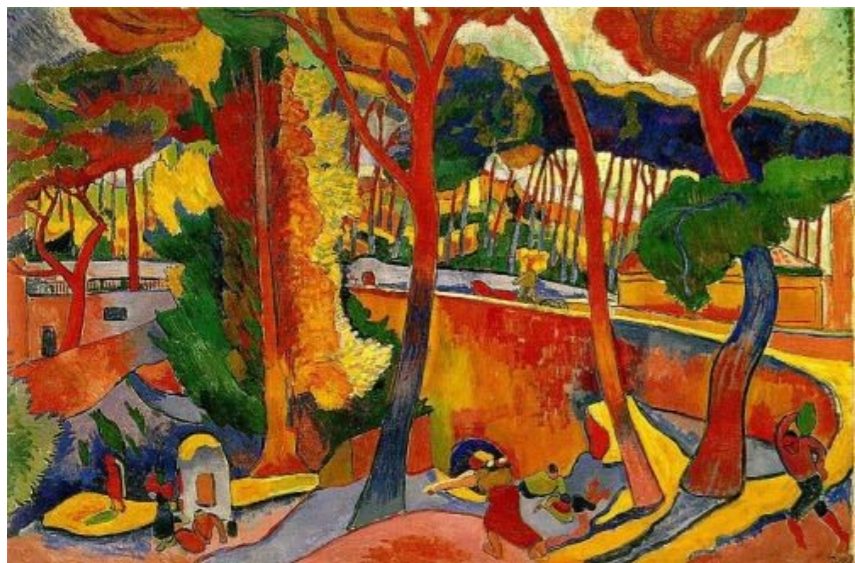
Dans le champ artistique, la couleur apparaît comme un moyen de retranscrire des images proches de la réalité en adoptant les nuances des objets réels, de créer les contrastes et les modelés. Avec la naissance de l'art moderne, la couleur s'affranchit de ce rôle mimétique pour devenir une fin en soi. C'est ce que l'on appelle l'autonomie de la couleur : sa capacité à se suffire à elle-même sans avoir à se référer à autre chose. La couleur devient ainsi le sujet du tableau

Le fauvisme: Son influence marque néanmoins tout l'art du xx^e siècle, notamment par la libération de la couleur.

« Le fauvisme est venu du fait que nous nous placions tout à fait loin des couleurs d'imitation et qu'avec des couleurs pures nous obtenions des réactions plus fortes. »

« La couleur surtout et peut être plus encore que le dessin est une libération. » Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'Art*

Il ne s'agit plus de traduire les instabilités de la lumière comme l'avaient fait les impressionnistes, mais d'affirmer avec force le regard du peintre sur un monde auquel il donne ses couleurs

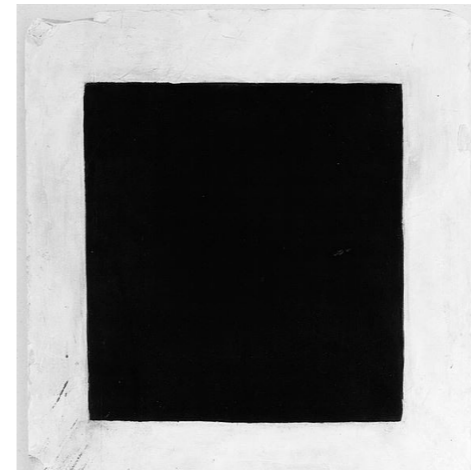


Andre Derain The Turning Road, l'Estaque 1906



Matisse sculpte « les couleurs avec des ciseaux »

Couleur unique et monochromes : Le monochrome, œuvre d'une seule teinte, constitue une des formes les plus abouties de la prééminence de la couleur. Celle-ci forme un tout avec la toile et fait œuvre en soi.



Kasimir Malévitch, *Carré noir* [1923 - 1930], Huile sur plâtre, 36,7x36,7x9,2 cm, Pompidou

« Après cela, que faire ? » demandait-on déjà en 1916, voyant dans ce carré la mort de la peinture. Pour Malevitch, le *Carré noir* n'est pas un terme mais le début d'une nouvelle étape qui conduit la peinture vers une plus grande vérité, à une sensation pure. La peinture doit contribuer à libérer l'esprit du monde matériel pour faire pénétrer l'être dans l'espace infini. Trois ans (ou cinq selon les dires de l'artiste) après le premier *Carré noir*, il peint le *Carré blanc sur fond blanc*.

Mark Rothko, comme Barnett Newman, a une haute idée du rôle de l'art, et se met comme lui dans la position d'inventer la peinture en se débarrassant de la tradition et de tout référent. Progressivement, il réduit les couleurs ainsi que les contrastes de valeur – la palette vive de ses premiers grands tableaux ne faisant, pense-t-il, qu'égarer le spectateur – et limite la composition à des formes géométriques. Rothko ne veut plus toucher chez le spectateur sa perception, mais son cheminement intérieur. Ainsi, recommandait-il que ses toiles soient exposées sur des murs peu éclairés afin que leur lumière puisse irradier de leur profondeur

Mark Rothko, *Untitled (Black, Red over Black on Red)*, 1964, Huile sur toile, 205 x 193 cm, Pompidou Paris.



Yves Klein, ANT 84, 1960, collection MAMAC, Nice

Klein fait-il encore des tableaux et de la peinture ? Pour couper court aux critiques, donner du sens à son aventure picturale, il va parler du dépassement du tableau par la couleur, de la peinture par le spirituel. Ses monochromes, dit-il, sont des espaces ouverts sur l'infini, permettant à la « sensibilité pure » de se libérer.



▲ Restaurant et Salle de cinéma et de danse ▼



▲ Escaliers



▲ La salle des fêtes ▼

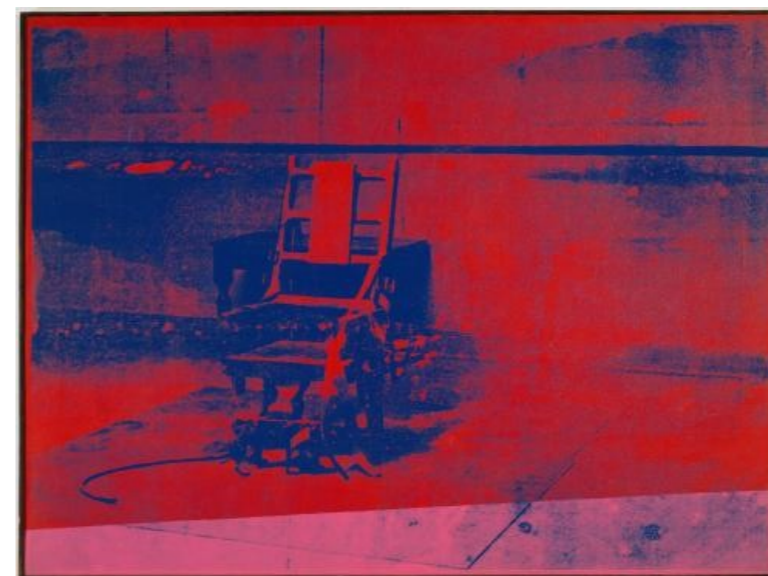


L'AUBETTE, 1926-1928, à Strasbourg



"Placer l'homme dans la peinture plutôt que devant elle"

Couleur et nouveaux médiums: Grâce aux avancées techniques qui révolutionnent l'univers de la communication dans les années 1950, la couleur devient reproductible dans les magazines, sur les affiches publicitaires et emballages, puis sur les écrans. Cette démocratisation de la couleur permet d'accéder à une infinité de nuances modifiables à l'envi par les artistes multimédias.



Andy Warhol, *Big Electric Chair*, 1967-1968, encre sérigraphique et peinture acrylique sur toile, 137,2 x 185,3 cm,

1.5 Valeur expressive des matériaux :

attention aux données matérielles et sensibles de l'oeuvre, primauté du langage plastique des matériaux...



Monumenta 2011 : Anish Kapoor au Grand Palais, Leviathan

« Mon ambition est de créer un espace dans l'espace qui réponde à la hauteur et la lumière de la Nef du Grand Palais. Les visiteurs seront invités à entrer dans l'oeuvre, à s'immerger dans la couleur et ce sera, je l'espère, une expérience contemplative et poétique ». Conçue avec les technologies les plus audacieuses, l'oeuvre ne s'adressera pas au seul regard mais invitera le visiteur à faire une découverte sensorielle et mentale globale. Défi technique et poétique sans équivalent dans l'histoire de la sculpture, cette oeuvre remet en question ce que nous croyons savoir de l'art, de notre corps et de notre vécu le plus intime, de nos origines. Spectaculaire et profonde, elle répond à ce que l'artiste considère être l'enjeu de son travail : « Parvenir par des moyens strictement physiques à proposer une expérience émotionnelle et philosophique inédite ».



Anish KAPOOR

Ses sculptures abordent la question de la **perception** par une approche minimale et sensorielle grâce à l'utilisation du pigment pur, dès les années 1980, puis du traitement minutieux (ponçage, polissage) de surfaces colorées convexes ou concaves. Son travail allie un vocabulaire issu du système de pensée et de la culture indiens (surgissement des forces naturelles, engendrement des formes, miroir du monde) et des références conceptuelles ancrées dans l'histoire de l'art occidentale

Il recouvre ses sculptures avec des pigments purs de couleurs vives. Il laisse les couleurs s'étaler sur le sol autour des pièces.

Je suis profondément intéressé par la couleur. Et pas uniquement pour recouvrir une surface en deux dimensions. Mais la couleur pour un volume tridimensionnel est un sujet délicat. On touche à la fois au matériel et au non-matériel. C'est cette bivalence de la couleur – les couleurs monochromes en particulier – qui m'intéresse.



2

Élargissement des données matérielles de l'oeuvre : intégration du réel, usages de matériaux artistiques et non-artistiques.

Dans votre dernière période connue que vous appelez vous-même « outrenoir », on voit des toiles saturées de peinture noire ; or, dans notre culture le noir revêt souvent une valeur négative, comme absence de lumière et absence de couleurs. Qu'en est-il dans votre œuvre ? S'agit-il d'une sorte d'ascèse ou de neutre pour révéler autre chose, la matière de la peinture par exemple ? Quel est ce noir que montre votre peinture ?

En vérité, cette peinture, vous avez raison de l'appeler noire parce qu'elle est faite d'un unique pigment, un pigment noir, bien sûr avec un liant, et la totalité de ce pigment recouvre la toile, mais je ne travaille pas avec ce pigment aussi bizarre que cela puisse paraître ; ce qui m'intéresse, c'est la réflexion de la lumière sur les états de surface de cette couleur noire, états de surface qui varient. Au départ la toile est entièrement noire, et non pas blanche ou rouge comme c'est le cas traditionnellement ; les peintres traditionnellement recouvraient leur toile de rouge, Nicolas Poussin, ou de gris, Goya par exemple, dans mon cas, je la recouvre de noir ; mais lorsque je travaille avec une pâte noire, je ne travaille plus avec du noir, je travaille avec la lumière que réfléchit l'état de surface de la couleur que j'apporte.— Je dis multiple parce que ces stries ne sont pas mécaniques comme dans le cas du peigne cubiste où elles sont toutes semblables -, mais il y a des stries qui ont des angles différents. Si on compare chaque strie, il y a une crête et un sillon, et l'angle de chaque crête est différent, c'est-à-dire qu'il y a une face, une minuscule face, qui réfléchit la lumière différemment ; ce qui fait qu'on obtient une réflexion de la lumière extrêmement variée parce qu'à chaque strie il y a une réflexion différente. C'est d'ailleurs pourquoi ces peintures-là sont quasiment impossibles à photographier parce que la photographie simplifie tout ça, appauvrit toutes ces qualités de différence de lumière qui donnent des lumières différentes ; la photographie les traduit par des gris, c'est-à-dire qu'elle transforme cette peinture-là en une peinture traditionnelle

Auteur(s) : Vauday, Patrick Éditeur : in "Le matériau, voir et entendre", "Rue Descartes", collège international de philosophie, PUF n°38, décembre 2002. Parution : 15/08/2002



James Turrell a étudié la psychologie de la perception. Selon-vous, comment introduit-il cette psychologie dans la perception de l'art ?

En manipulant la lumière naturelle du ciel et artificielle dans des espaces, il crée des installations qui bouleversent les repères du spectateur en l'immergeant dans l'obscurité. En bref, il intensifie l'expérience de la lumière en l'isolant et en occultant toute autre lumière. Le seul rayonnement émis par le ciel, ou par l'écran dans ses espaces fermés, fait vivre au spectateur l'expérience de physique de la lumière changeante. Par ailleurs, il veut faire perdre les repères spatio-temporels du spectateur. Comme quand on regarde au fond du ciel, on n'a pas de points de repère, il n'y a pas de début et de fin, c'est infini. De la même manière, les formes de l'intérieur du volume sont effacées pour que le regardeur ait le sentiment de ne pas savoir où il est. Dans le cas de ses installations fermées, il règle l'intensité lumineuse de façon très précise, de manière à ce que la magie émanant de la lumière fonctionne parfaitement. La transformation de la matière

Il utilise donc la lumière du ciel en tant que matériau...

Oui, il dit : « La lumière est le matériau que j'utilise, la perception, le médium, mon travail n'a pas de sujet, la perception est le sujet ». Cette citation est une très bonne définition de son travail. Il utilise la lumière comme un matériau technique et l'œuvre ne réside pas dans la lumière elle-même et pas dans le cadre. C'est le regardeur lui-même qui est le créateur de l'œuvre. Il vous rend l'œuvre.

James Turrell a été inspiré par les peintres de la lumière, souhaitant dépasser cette simple représentation de la lumière pour la sentir et la montrer réellement...

Exactement, il parle de ces influences en peinture, même si c'est très différent. Les peintres de la lumière, comme Turner ou Monet et d'autres impressionnistes, interprètent ou essaient de rendre compte de leur expérience de la lumière à un temps donné sur une toile. Il y a une dimension très immersive dans la peinture de Monet avec ses Nymphéas. On a dit, à juste titre, que c'était peut-être un précurseur de la peinture américaine des années 1960, ou le père de l'expressionnisme abstrait américain. Turrell, quant à lui, ne reproduit pas la lumière, il orchestre une expérience réelle de la lumière.

Artiste mythique américain, James Turrell conçoit, depuis les années 1960, une œuvre monumentale qui utilise, crée, suscite la relation entre la perception, la lumière, la couleur et l'espace.

Entretien avec Sophie Lévy, directrice du Musée d'Arts de Nantes et curatrice de l'exposition « James Turrell. It becomes your experience ».

2.1 Introduction du réel comme matériau ou élément du langage plastique : matériaux artistiques et non-artistiques, collages d'images et d'objets, stratégies du ready-made...

Il s'agit de la première manifestation de la technique du collage dans la sphère artistique. De forme ovale, l'oeuvre est entourée d'une corde qui peut faire office de cadre. Un morceau de toile cirée au motif de cannage y est intégré.

Nature morte à la chaise cannée, 1912



TERBAK Jana (née en 1955), Robe de chair pour albinos anorexique, 1987, Paris, MNAM.

Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic [Vanitas : robe de chair pour albinos anorexique] est une robe faite de 23 kilos de viande de bœuf crue et salée, cousue à la main. Le processus de décomposition de la chair est une composante essentielle de l'oeuvre. Entièrement refaite à chaque nouvelle présentation, la robe s'assèche progressivement, au vu et au su des visiteurs. Elle livre un commentaire critique sur les relations de pouvoir et le milieu de l'art en usant d'un matériau périssable. Le propos de l'oeuvre est conditionnel à sa dégradation, d'où son titre Vanitas.



SCHWITTERS Kurt (1887-1948), *Construction for nobles ladies*, 1919, carton, bois, métal, peinture, 102,87x83,82 cm, Los Angeles

« Comme les tubes de peintures utilisés par l'artiste sont des produits manufacturés et tout faits, nous devons conclure que toutes les toiles du monde sont des ready-mades aidés et des travaux d'assemblage. Marcel DUCHAMP, »

« À propos des Ready-mades », discours au Musée d'Art moderne de New York, 1961, dans le cadre de l'exposition *Art of assemblage*. (Reproduit dans *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1994, pp. 191-192)

Marcel DUCHAMP. *Roue de bicyclette*, Roue métallique montée sur un tabouret en bois peint, Neuilly, 1913. hauteur ; 128,5, New York,



Daniel Spoerri, *Tableau piège*, 1972



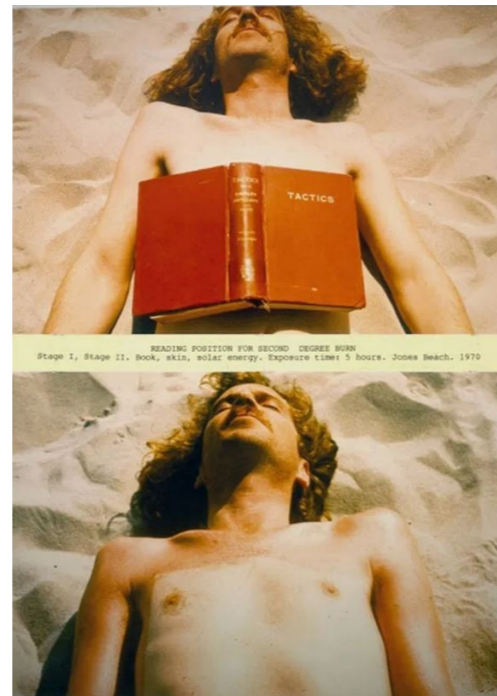
2.2 Traitements et usages de la lumière dans une pratique plastique : lumière naturelle ou artificielle comme matériau...

La lumière est représentée dans l'œuvre
 La lumière rend visible l'œuvre, elle « met en lumière ».
 La lumière réelle révèle la matérialité de l'œuvre
 La lumière est le médium, matériau même de l'œuvre

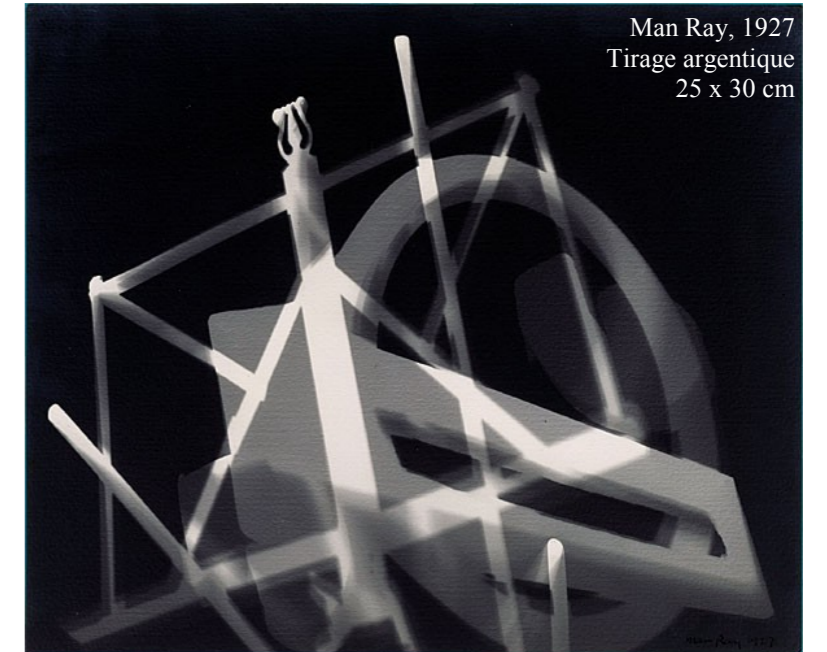
« Il y a des matériaux de lumière, soit qu'ils la laissent passer en la colorant, soit qu'ils la réfléchissent, soit qu'ils l'émettent. »
 René Passeron, *Recherches poétiques* tome II, Le matériau.



Dennis Oppenheim expérience de bronzage



Man Ray découvre par accident en 1922 le procédé du *photogramme* qu'il nomme *rayographie* ou *rayogramme*, allusion à son nom et à la technique de la radiographie aux rayons X. Selon Man Ray le *rayogramme* est une " Photographie obtenue par simple interposition de l'objet entre le papier sensible et la source lumineuse. Saisies aux moments d'un détachement visuel, pendant des périodes de contact émotionnel, ces images sont les oxydations de résidus, fixés par la lumière et la chimie, des organismes vivants. " Ces impressions directes de formes d'objets constituent pour Man Ray un équivalent photo de l'écriture automatique chère à Breton et aux surréalistes.



Man Ray, 1927
 Tirage argentique
 25 x 30 cm

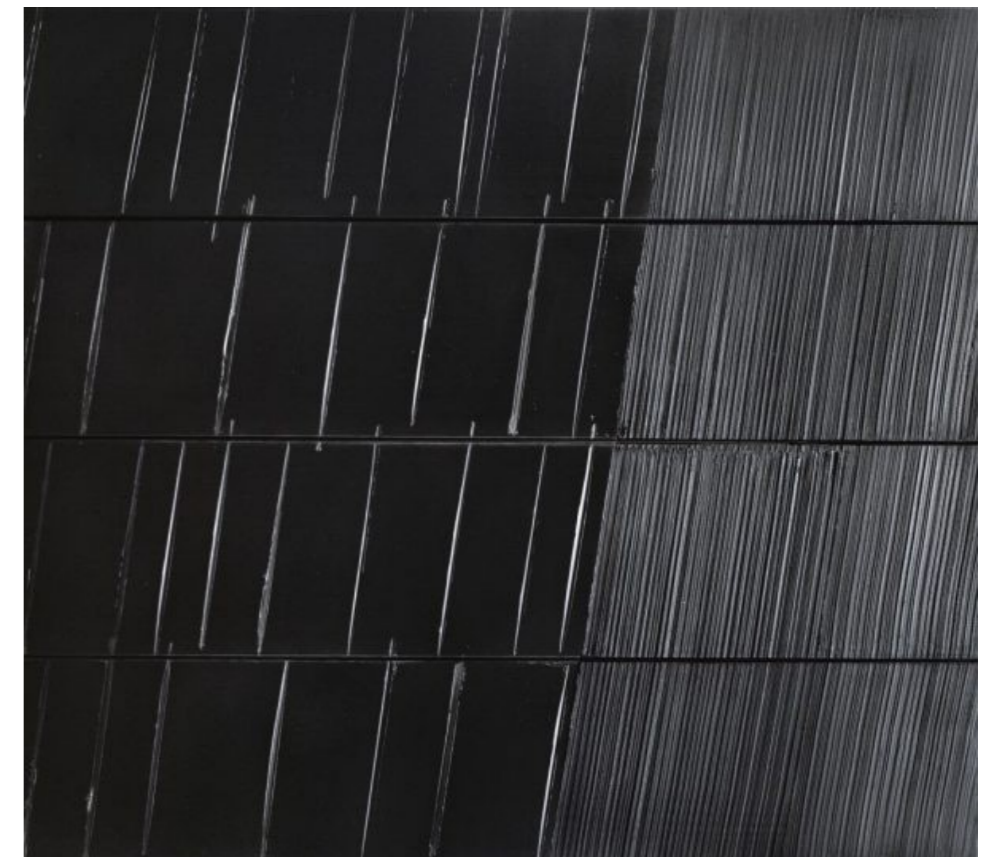


Olafur ELIASSON, *Your rainbow panorama*, 2011, espace circulaire en verre coloré de 150m de long, toit du musée d'art AROS, Aarhus, Danemark.

Claude Monet, *Les Nymphéas* – Musée de l'Orangerie
 La lumière naturelle zénithale est adoucie d'un écran dépoli.



Nicolas Schöffer, *CYSP-1*, 1956



Pierre Soulages, *Peinture 29*. x 324 cm, , 26 octobre 2010

2.3 Autonomie de la lumière :

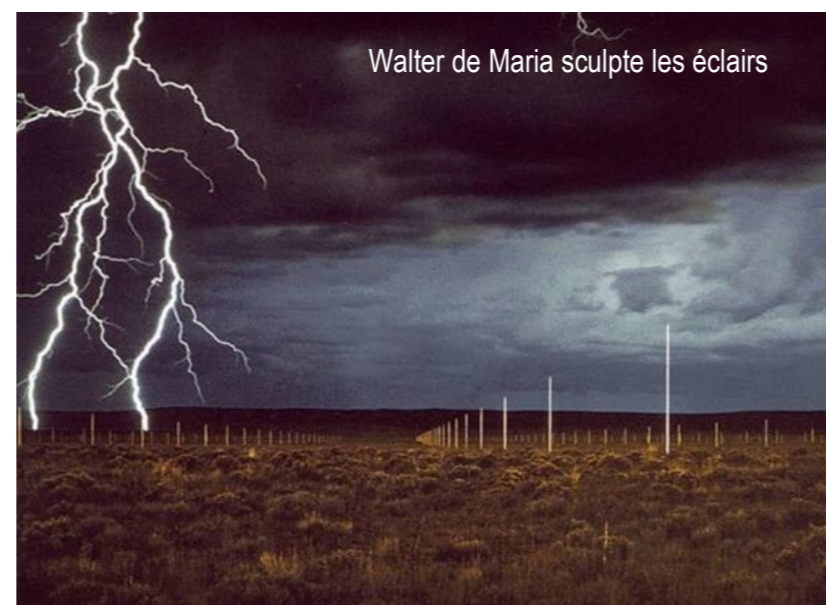
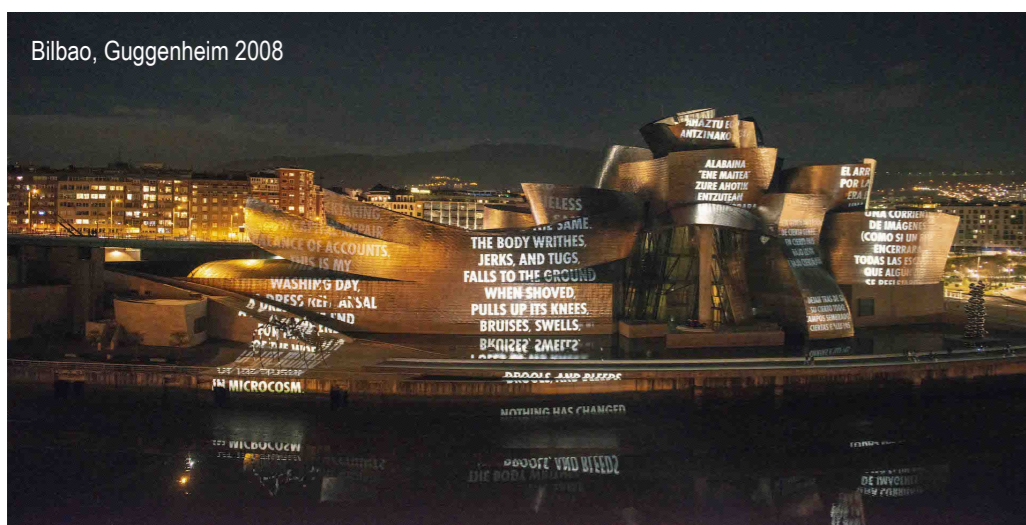
lumière comme médium exclusif...

Dan Flavin. Jouant sur les propriétés réfléchissantes des surfaces environnant ses œuvres, celles-ci créent des ambiances lumineuses et enveloppantes. Notamment imprégnées de culture religieuse, entre littéralité et distance ironique, les œuvres de Dan Flavin engendrent de l'aura. Au fil de son travail, les petites 'icônes' de Dan Flavin sont ainsi devenues de vastes sculptures de lumière, puis des architectures lumineuses.
MUDAAC Epinal, sans titre 1963



TURRELL James, Juke Green, 1968,
Des espaces dénués d'objets sont essentiellement habités par l'obscurité et la lumière naturelle et changeante (Skyspaces) ou artificielle et colorée (monochromes) et créent des ambiguïtés perceptives entre 2D et 3D (sortes d'anamorphoses) pour un spectateur qui évolue et expérimente la dimension immatérielle de la lumière qui "affecte le corps mais aussi le cerveau et l'âme", lui permettant d'accéder à un état de contemplation méditative.

A partir de 1996, Jenny HOLZER travaille avec des projections de textes grand format dans des espaces extérieurs sur de grands bâtiments



Invitée par le musée de l'Orangerie pour la deuxième édition du *Contrepoint contemporain* la plasticienne belge Ann Veronica Janssens déploie en 2019 une installation lumineuse. Un écho direct aux *Nymphéas*. les faisceaux lumineux de deux lampes halogènes sur un mur blanc : à travers un filtre optique (dichroïque), leur reflet dévoile des halos de couleurs acidulées qui varient selon l'inclinaison de la lumière.



Entretien Ann Veronica Janssens, musée de l'Orangerie, janvier 2019 © Musée de l'Orangerie / Sophie Crepy

SE : Votre connaissance des *Nymphéas* provient-elle de l'expérience directe ou d'images ?

AVJ : Il me semble qu'il n'est pas réellement possible d'éprouver une connaissance des *Nymphéas* par le biais de la reproduction. Cette œuvre est une aventure. Il faut avoir la possibilité de s'immerger, de bouger, laisser circuler son regard sur la toile, en apprécier la texture, l'accroche de la lumière, jouer de la distance ou de la proximité, apprécier l'effet de l'échelle et l'attraction du détail, s'y baigner, passer du temps. Mais il est vrai qu'il est impossible d'échapper aux diverses reproductions qui m'apparaissent souvent trop illustratives et ennuyeuses.



2.4 Extension de la notion de matériau : données numériques, sons, gestes, lumière, mots, idées...



Cerith Wyn Evans et Throbbing Gristle, *A=P=P=A=R=I=T=I=O=N*, 2008 Pompidou Paris
Installation sonore. Édition 1/1, 3 mobiles composés de 16 miroirs et haut-parleurs, 1 ordinateur Mac, 2 distributeurs audio, 1 caisson de basses
À mesure de sa déambulation, le spectateur se reflète partiellement (tête, buste, jambes) dans les disques, côté miroir, et perçoit des sons, sans pouvoir distinguer leur origine.

L'artiste française Orlan, née en 1947, est indissociable du thème des stéréotypes de la beauté. Elle est bien évidemment connue pour *La Réincarnation de sainte Orlan*, série d'opérations chirurgicales mettant en scène son propre corps comme médium direct de l'hybridation. Dans la continuité de son travail, *Self-Hybridation* est une série d'œuvres traitant cette fois-ci la métamorphose virtuelle, à l'aide du numérique. Orlan se met en scène dans une série de portraits qu'elle retravaille numériquement pour se donner les apparences des canons de la beauté de civilisations étrangères telles que celles des incas, des aztèques, ou encore des papoues ou des mayas.



«Je travaille avec des images et des mots parce qu'ils ont la capacité de déterminer qui nous sommes, ce que nous voulons être et ce que nous devenons» Barbara KRUGER

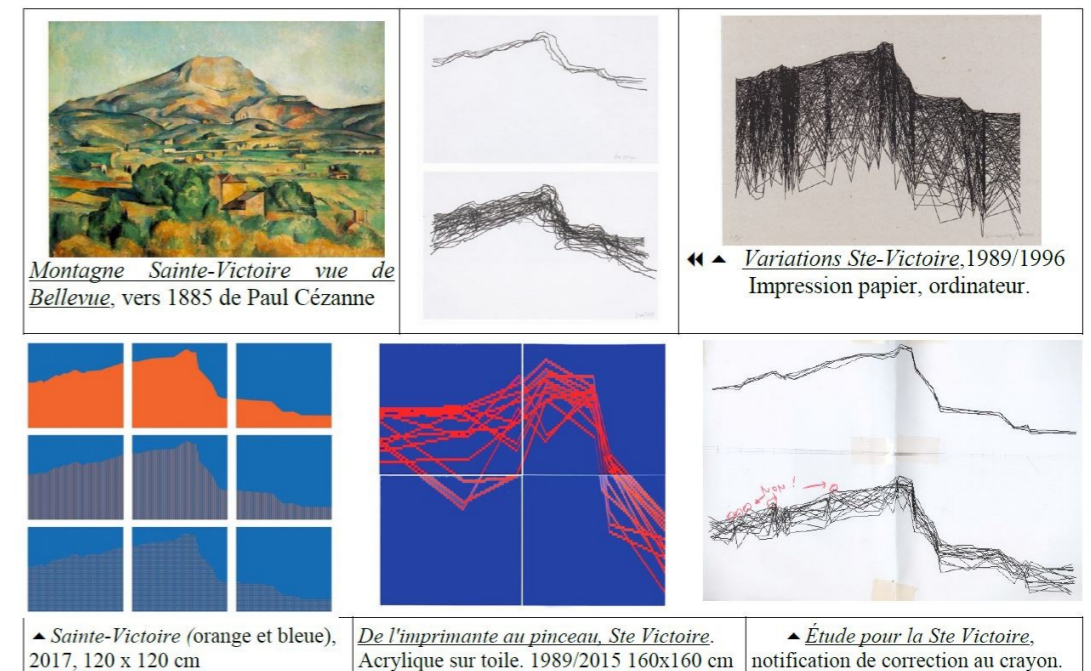
Giuseppe Penone *Le Souffle* est une Sculpture qui reflète les principes de l'œuvre de Penone. Le souffle relâché dans l'air est une trace physique, même si invisible, de l'être. L'artiste cherche à rendre cette trace visible, tout d'abord avec *Soffi* (1975), exposée au BAC, et qui consiste en une série de dix-neuf photographies en noir et blanc représentant des nuages de poussière qui ressemblent à des "souffles" survolant une forêt. Peu après, Penone commence à expérimenter des sculptures de souffle tridimensionnelles, ainsi que des sculptures qui résultent de performances faites en privé, comme *Soffio di foglie*. Dans cette dernière réalisée en 1979, Penone s'étend, le visage contre un tas de feuille de myrtes, et respire, laissant des traces de son corps et de son souffle.



Photograph from the series *Soffi*, 1975

Soffio di foglie, 1979

Les expérimentations de Vera Molnar se répandent sur le papier (dans ses cahiers, impression sur papier informatique), l'ordinateur (programmation, interférence), allant parfois jusqu'à faire des captures d'écrans pour les imprimer. Vera Molnar fait de l'outil informatique une force et un atout plastique majeur dans son travail.



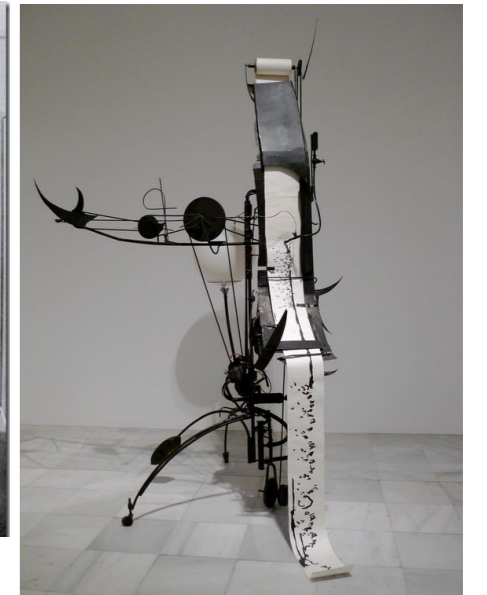
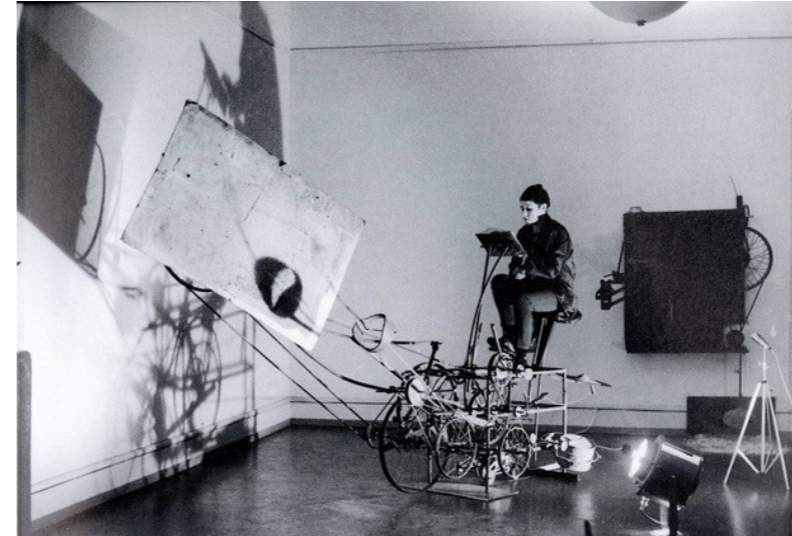
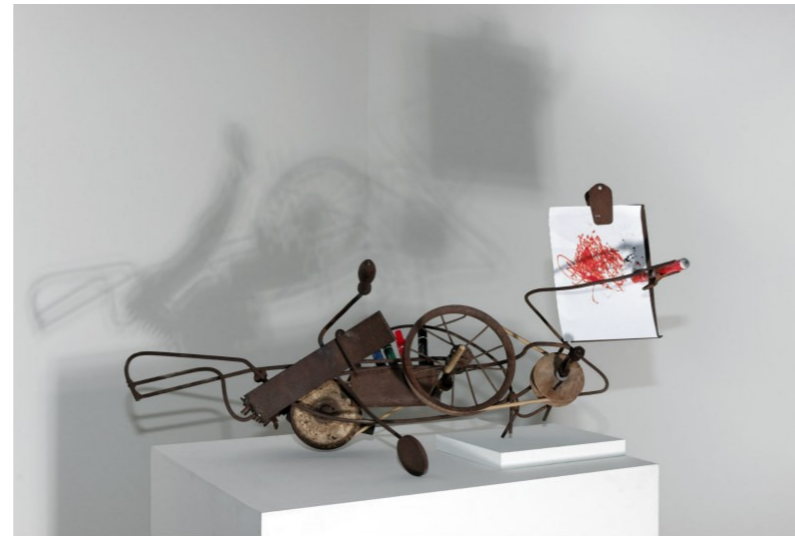
▲ *Sainte-Victoire* (orange et bleu), 2017, 120 x 120 cm

De *l'imprimante au pinceau, Ste Victoire*, Acrylique sur toile. 1989/2015 160x160 cm

▲ *Étude pour la Ste Victoire*, notification de correction au crayon.

Le SON chez Tinguely

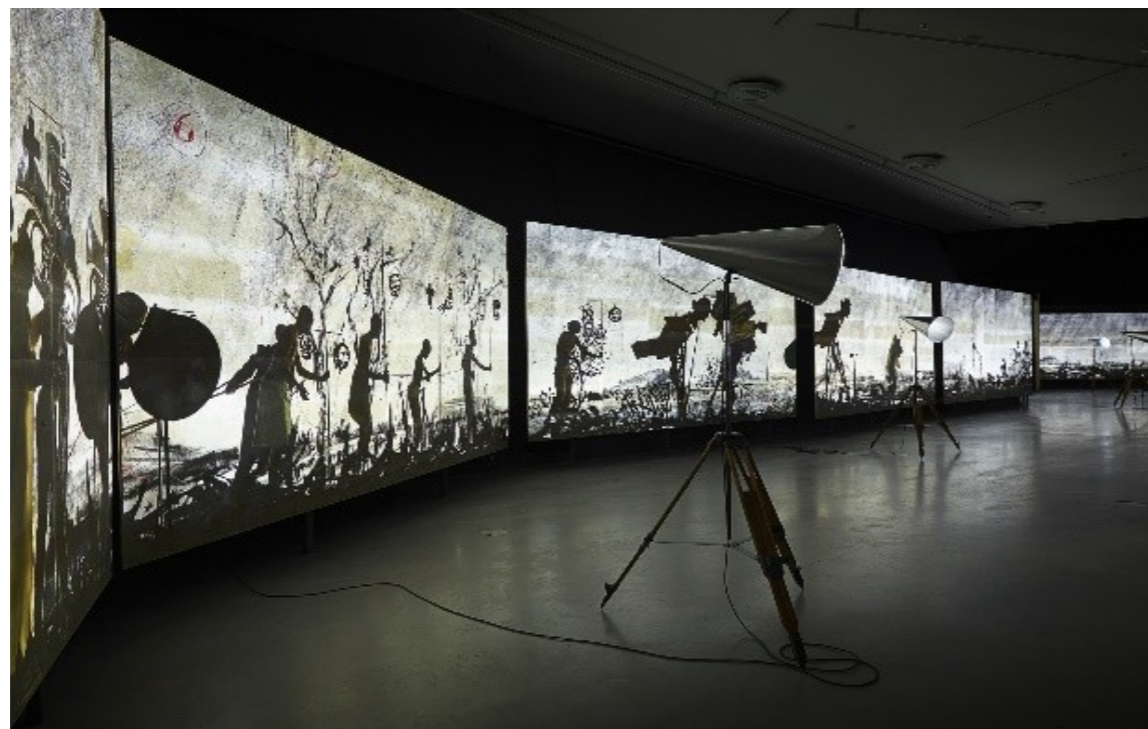
Ça couine, crisse, grince, craque et tape, et parfois, on entend même une suite de sons. Les machines offrent un bric-à-brac chaotique et sonore qui paraît tout sauf composé.
« Mes machines ne font pas de la musique, mes machines utilisent les sons ; je joue avec les sons et construis parfois des machines à mixer les sons qui laissent les sons s'échapper en toute liberté. »



Jean Tinguely intègre dans ses œuvres le mouvement, souvent le son (bruits, chocs) et parfois l'odeur. Le son est produit par la mise en mouvement des éléments de la machine (un ou plusieurs moteurs, rouages, courroies), par le frottement ou le tremblement des pièces, le martèlement des matières, l'intégration d'instruments de musique (plus tard, de radios) et de plus rares explosions (*Méta-Matic n° 17*, 1959 ; *Homage to New York*, 1960) qui seront développées par la suite (pétards, fusées, explosifs). La lumière également (flammes, feux d'artifices) est parfois intégrée mais elle le sera davantage par la suite (lampes, ampoules blanches et de couleur, phares, éclairage avec ombres portées, voire film projeté). Enfin, les odeurs sont parfois présentes, huile, fumées, voire odeur de muguet masquant celle des gaz d'échappement (*Méta-Matic n° 17*, 1959) et nuage de fumée odorante (*Homage to New York*, 1960).

La MUSIQUE chez Kentridge

La musique est audible car diffusée à travers les 4 porte-voix/mégaphones disposés dans la salle afin de permettre une large diffusion auprès du public et ce quelque soit l'endroit où il se situe. Les porte-voix sont une image symbolique de la diffusion et de la projection de la voix pour mieux se faire entendre, c'est l'image sonore de la manifestation dans l'œuvre de Kentridge. Visuellement il attire aussi l'attention visuelle. La bande son est aussi le résultat d'une collaboration avec une fanfare locale et un compositeur.



Les VOIX chez KRUGER

Un magnétophone est utilisé pour lire des discours de haine et des déclarations d'amour (I love You) qui plaisent à une foule qui applaudit. On y entend un lauréat remercier son Dieu et jouer avec des slogans dictatoriaux, des tactiques de lavage de cerveau, des stéréotypes sexistes et des revendications racistes de supériorité... tous ces sons emplissent l'espace .

3

Reconnaissance artistique et culturelle de la matérialité et de l'immatérialité de l'oeuvre : perception et réception, interprétation, dématérialisation de l'oeuvre.

"Les zones de sensibilité picturale immatérielle d'Yves Klein le Monochrome sont cédées contre un certain poids d'or fin. Il existe sept séries numérotées de zones picturales immatérielles qui comprennent chacune dix zones aussi numérotées. Il est délivré pour chaque zone cédée un reçu qui indique le poids d'or fin, valeur immatérielle de l'immatériel acquis.

Les zones sont transférables par leurs propriétaires (voir règle établie sur chaque reçu).

Tout acquéreur éventuel d'une zone de sensibilité picturale immatérielle doit savoir que le simple fait qu'il accepte un reçu pour le prix qu'il l'a payée lui ôte toute l'authentique valeur immatérielle de l'oeuvre, bien qu'il en soit cependant le possesseur.

Pour que la valeur fondamentale immatérielle de la zone lui appartienne définitivement et fasse corps avec lui, il doit brûler solennellement son reçu, cela après que son nom, prénom, adresse et date de l'achat aient été inscrits sur le talon du carnet à souche des reçus.

Dans le cas où il désire accomplir cet acte d'intégration à lui-même de l'oeuvre, Yves Klein le Monochrome doit, en présence d'un Directeur de Musée d'Art, ou d'un marchand d'Art connu, ou d'un Critique d'Art, plus deux témoins, jeter la moitié du poids de l'or reçu à la mer, dans une rivière ou dans un endroit quelconque dans la nature, où cet or ne puisse plus être récupéré par personne.

Dès ce moment, la zone de sensibilité picturale immatérielle appartient d'une manière absolue et intrinsèque à l'acquéreur. Les zones ainsi cédées, après que l'acquéreur ait brûlé son reçu, ne sont plus transférables par leurs propriétaires.

P. S. – Il est important de signaler que, au-delà des rites de cession ci-dessus, existent, dégagées de toute règle et de toute convention, des cessions-transferts de vide et d'immatériel dans l'anonymat le plus absolu..."

Yves Klein, extrait de "Règles rituelles de la cession des zones de sensibilité picturale immatérielle", 1959, Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits, Beaux-Arts de Paris, 2003



« Une fois que l'idée de l'oeuvre est définie dans l'esprit de l'artiste et la forme finale décidée, les choses doivent suivre leur cours. Il peut y avoir des conséquences que l'artiste ne peut imaginer. Ce sont des idées qui sont à considérer comme des travaux d'art qui peuvent en entraîner d'autres... » Sol Lewitt

Extrait de "Sentences on conceptual art", Art-language, vol 1 n°1, mai 1969



"Pour moi, il n'y a pas d'art solitaire ou narcissique. Je travaille avec les gens et pour les gens. Mon travail étant devenu quasiment planétaire, je voyage d'un pays à l'autre, d'un continent à l'autre. Je suis moi-même devenu un errant, un marginal, un "drifter", un "outsider" par rapport à la société établie", m'avait dit Tadashi Kawamata lors de sa dernière intervention en France, à Metz. Et il avait ajouté : "pour moi la fin de l'art n'est pas de fabriquer des objets à exposer, mais d'établir une relation entre les hommes et les femmes au cours d'un travail qui se construit en commun, jour après jour" .

Tadashi Kawamata, Du fugitif au momentané, entretien avec Michel Ellenberger, artpress, n° 238, septembre 98, p. 24

3.1 Question de la cohérence plastique :

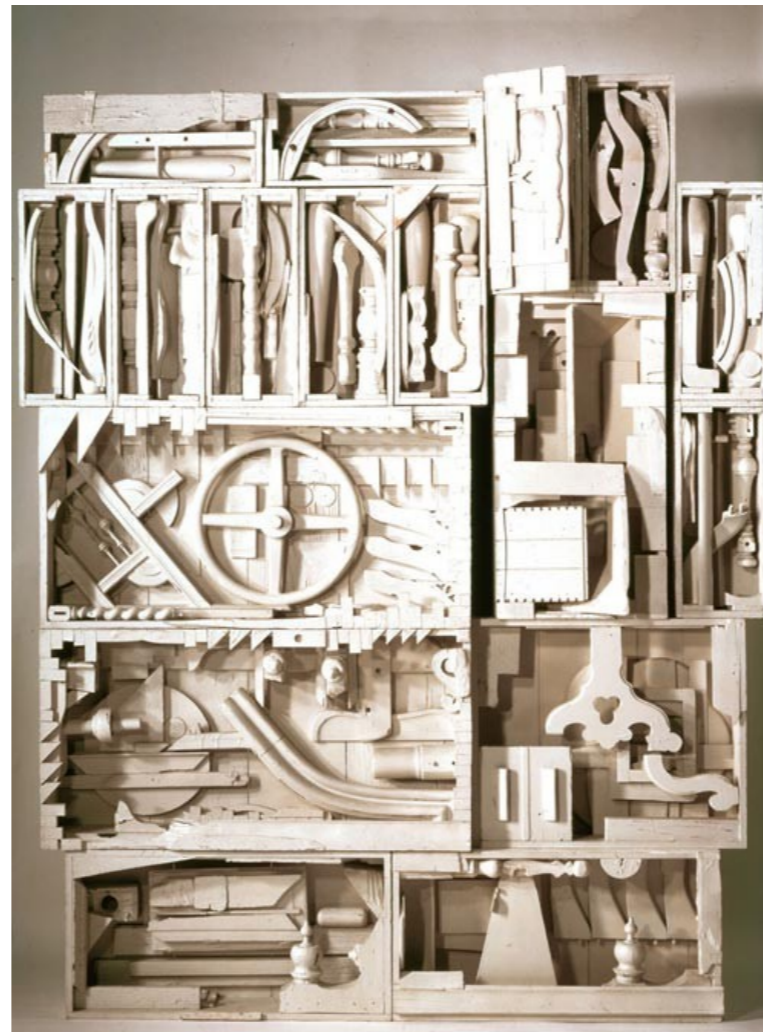
traitement des données matérielles de l'oeuvre visant l'homogénéité ou le composite...

William Kentridge s'affirme comme un artiste politique dont la production est remarquablement interdisciplinaire. Ses films d'animation, ses dessins, ses performances, son théâtre de marionnettes et ses livres s'engagent de manière incisive dans la politique et la mémoire culturelle d'une part, l'histoire des technologies visuelles et du film de l'autre.

Le refus du temps 2012, installation



Assemblages à la manière des surréalistes, à partir d'objets insolites et de morceaux de bois trouvés. Les éléments sont peints d'une « couleur totale », qui les unifie visuellement tout en absorbant leur identité propre.



NEVELSON Louise (1899-1988), *Dawn's Wedding Chapel IV*, 1959-60, bois peint, 221x277x35 cm, New-York, collection particulière.

Nam June Paik, *Electronic Super Highway: Continental U.S., Alaska, Hawaii* 1995

Installation vidéo de cinquante et un canaux (dont une émission de télévision en circuit fermé), électronique personnalisée, éclairage au néon, acier et bois; couleur, son.

L'oeuvre représente la sensation du jeune artiste coréen quand il arrive sur le continent américain. Les Néons évoquent les enseignes multicolores et tentatrices des motels et restaurants au bord de la route. La multitude d'images cliquotantes défilent comme le paysage vu d'une voiture qui fonce à travers la nuit.

Vik Muniz Série *Pictures of Garbage* ("Images d'ordures"). Univers de faux-semblants éphémères, immortalisés par la photographie.



Méta-matic N°1, 1959. Tinguely veut prouver qu'une oeuvre d'art, loin d'être une création définie, achevée, peut engendrer sa propre vie et produire elle-même de l'art. De ce fait, les dessins variant selon la manipulation, il n'y a pas deux dessins identiques – d'où l'importance de la pression du traceur sur le papier, de la fluidité de l'agent colorant ou de la qualité du papier. La machine, le constructeur et l'utilisateur participent à parts égales à l'oeuvre, à la fois sculpture, happening et dessin.



3.2 Valeur artistique de la réalité concrète d'une création plastique :

présence physique de l'oeuvre, sa possible immatérialité...

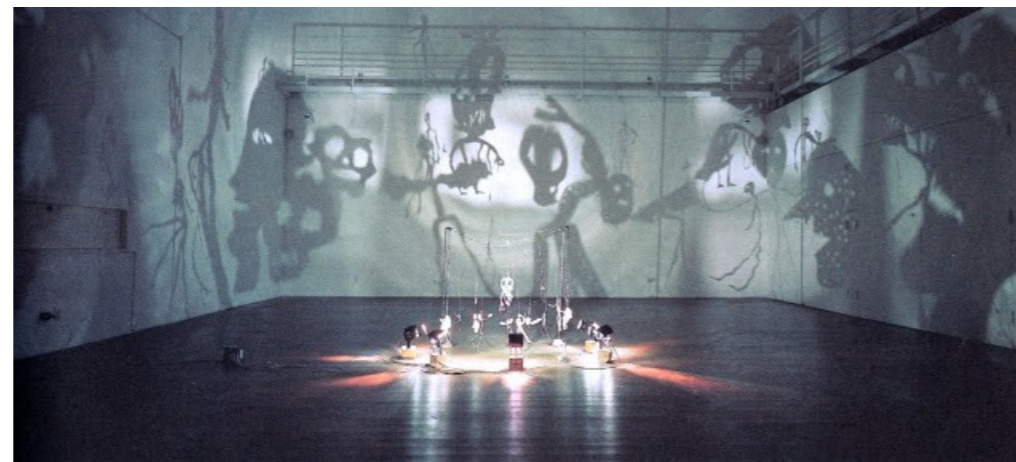


Tout est art : l'artiste se réapproprie le monde et implique la participation du spectateur (expériences perceptives, sensorielles, mentales) pour qu'il devienne artiste à son tour. Duchamp avait signé l'objet et l'air, l'artiste va signer (signature, empreinte, trace) la chose, le corps, l'espace, le vide, le ciel, la terre, et va exposer l'idée, l'expérience, l'éblouissement, le vertige, la sensibilité, le temps, l'infini, l'absence, la mémoire. Les salles d'exposition se vident d'objets, pour exposer leur propre espace, leur volume, leur air, leur lumière (naturelle ou artificielle) et obscurité, et leur environnement sonore (naturel ou artificiel). Et quand l'objet et la chose sont encore présents dans leur matérialité, ce n'est que la base ou l'enveloppe de l'idée et de l'immatériel, comme l'ampoule de Duchamp avait enfermé l'air de Paris.

artplastoc.blogspot.com



Jochen Gerz entreprend clandestinement, avec l'aide de ses étudiants de l'école des beaux-arts en 1990, de desceller progressivement les pavés de la place devant le château de Sarrebrück, ancien quartier général de la Gestapo et aujourd'hui siège du parlement régional. Sur chaque pavé, il inscrit le nom d'un cimetière juif d'Allemagne et le nombre de corps qu'il contient et le remet en place, l'inscription étant invisible puisque tournée contre terre, d'où le surnom du monument : Le Monument Invisible.



BOLTANSKI Christian, Théâtre d'ombres, 1985-1990, figurines en carton, papier, laiton, fil de fer, projecteur et ventilateur. Les ombres des silhouettes d'un petit théâtre de marionnettes sont mouvantes, projetées et agrandies sur le mur.



ROUSSE Georges, Irréel, Genève, 2003, Le mot semble barrer l'espace avec des lettres rouge de taille identique. Par l'illusion, l'artiste parvient à créer un second espace. L'artiste avoue que sa propre oeuvre n'est pas réelle. L'artiste joue sur le paradoxe de l'illusion qu'incarne l'anamorphose.



Yayoi Kusama, Infinity Mirror Room Fireflies on Water 2000, musée des Beaux arts de Nancy.

Pièce cubique dans laquelle le spectateur rentre par une seule porte qu'il est invité à refermer. En plus de l'impression de douce féerie que l'on ressent face à l'oeuvre, celle-ci s'inscrit dans les productions de Kusama qui visent à faire ressentir au spectateur l'immensité de l'espace, jusqu'à s'en oublier soi-même.



« ... de nos jours, nous nous sentons dans le monde comme un poisson dans l'eau. Nous ne sommes plus des observateurs, mais des parties constituantes du réel. L'homme n'est plus ici et le monde là. Il est dans le plein, et c'est ce plein que je voudrais faire sentir avec mes oeuvres enveloppantes. Il ne s'agit pas de rendre les gens fous, de les assommer d'effets optiques ; il s'agit de leur faire comprendre que nous baignons dans la trinité espace-temps-matière »

Jean Clay, « De l'art optique à l'art cinétique », Soto, cat. expo., galerie Denise René, 1967, n.p.

3.3 Question de l'authenticité de l'oeuvre :

valeurs artistiques, sociales, symboliques de la matérialité, de la dématérialisation, et leurs évolutions...

William KENTRIDGE "Je n'ai jamais essayé de réaliser des illustrations de l'Apartheid, mais les dessins et vidéos sont sans doute nés de, et alimentés par, la société meurtrie qui en est le résultat. Ce qui m'intéresse, c'est l'art politique, c'est à dire l'art de l'ambiguïté, de la contradiction, des gestes inaccomplis et des fins incertaines."

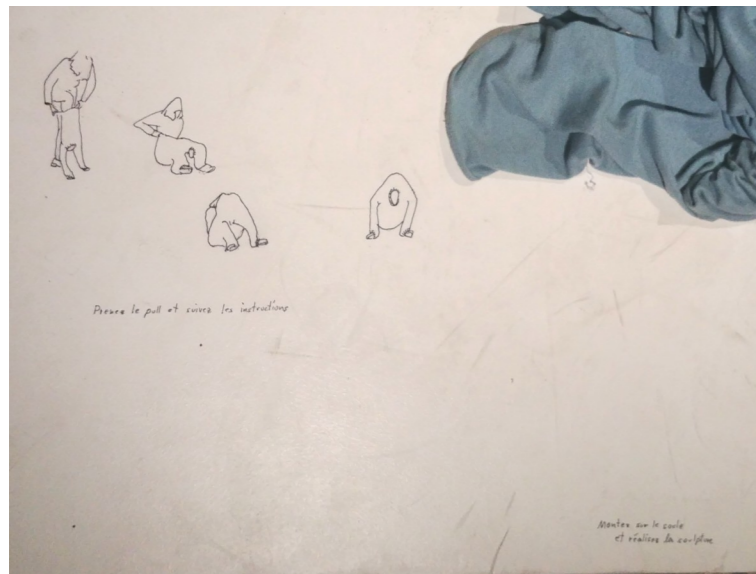
L'Afrique de Kentridge, c'est la ville de Johannesburg son histoire, son passé, W.Kentridge en devient sa mémoire visuelle et leur rend hommage Tout en alertant sur les inégalités et les violences de ce monde.



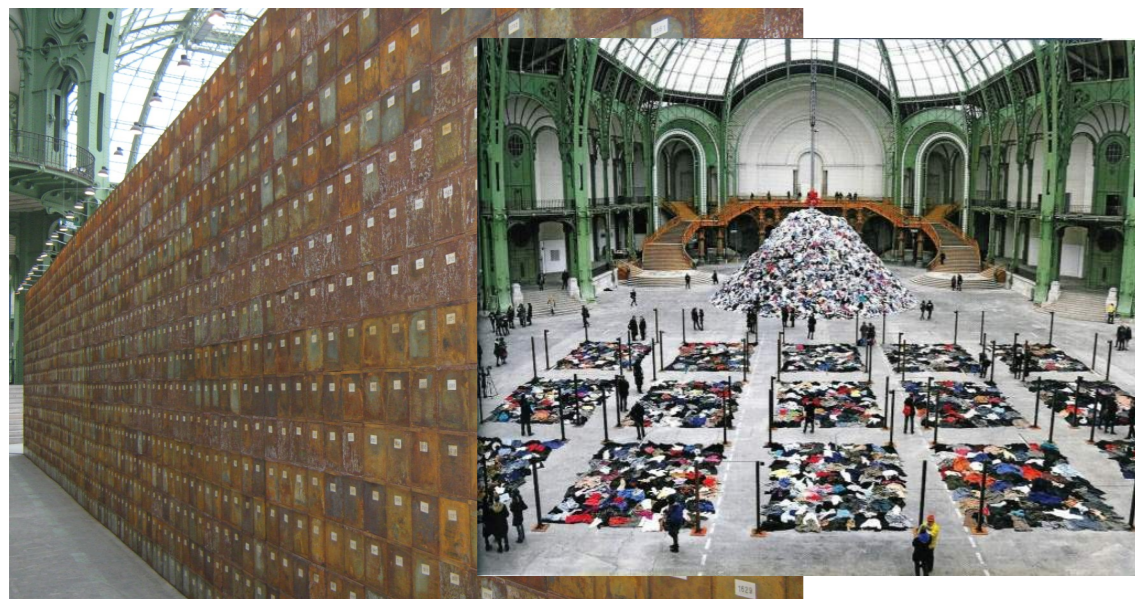
Les malades d'Ebola défilent avec leur perfusion



La procession des silhouettes découpées dresse une galerie de portraits d'hommes et de femmes dont certaines sont des figures identifiables, célèbres de statues Romaines, personnalités chinoises ou encore celle d'un mineur est identifiable avec son casque, sa lampe et son étoile autour du cou. Ici Kentridge fait écho aux révolutions mais aussi plus localement, aux exploitations minières par les blancs. Les silhouettes sont fabriquées comme des étendards (portée symbolique) et découpées dans du carton découpé puis collées sur des baguettes pour les consolider lors de la marche (aspect bricolage, matériaux pauvres voulus par l'artiste).



Erwin Wurm explore les corps, objets et habitudes du quotidien à travers ses sculptures et performances grotesques et cyniques. L'œuvre existe quand la consigne est respectée.



Christian Boltanski
« Personne »
Monumenta - 2010

Il y a d'abord l'idée d'une masse de corps transformés en objets, en objets presque industriels. L'image d'une usine, entre matériaux brutes et sonorité assourdissantes : est-ce l'histoire d'une machine ou de l'homme ? L'homme transformé en objet, tel une masse informe représenté par ces milliers de vêtements, qui dans leur tangibilité ne représentent plus personne d'où le titre de l'oeuvre : « Personnes »

« J'explore deux pistes dans mon travail. La première est guidée par une vision assez pessimiste de la société, exprimée sous une forme humoristique, sans doute pour rendre cette vie absurde plus supportable. La seconde suit une fascination pour la magie visuelle doublée d'une critique ironique pour les artistes qui se prennent trop au sérieux : l'artiste est aussi un amuseur. » Pierrick Sorin.

Nantes « Projets d'artistes » 2000

Parodie d'un reportage télévisé culturel, parodie de la parole de l'artiste sur son œuvre, parodie des codes sociaux, parodie de l'image virtuelle insérée dans une image du réel : Pierrick Sorin s'amuse à prendre l'apparence de 7 artistes européens à qui la ville de Nantes aurait commandé une œuvre qui s'insérerait dans la cité. Chacune des œuvres s'inscrit alors virtuellement dans l'architecture de la ville. Les images numériques des œuvres cohabitent avec les plans tournés en vidéo où les artistes présentent leur travail. Perruque grossière, accent appuyé, la supercherie est volontairement apparente et pourtant quelque chose résiste. Le leurre est tendu et le désir est créé : on ne peut pas s'empêcher de se demander si ces projets existent et de regretter qu'ils ne soient pas réalisés. À tel point que certains se sont plaints à la municipalité que les œuvres ne soient plus visibles dans la ville...



Siriki Pinero, artiste portugais



Criki Perone, artiste espagnol



Krisp Röniker, artiste allemande



Eros Pineki, artiste grec



Pierrick Sorin, artiste français

3.4 Renouvellements de l'oeuvre : pratiques sociales, évènements, gestes, rites, happenings comme sujets des oeuvres et moyens d'expression des oeuvres...

La performance désignera la pratique d'un artiste se concentrant radicalement sur l'effectuation d'une action, et sur l'immédiateté de son pouvoir signifiant. Cela au mépris des conventions de la représentation. Un mépris déjà traduit dans le renoncement à la mise en forme d'un objet, d'une pièce d'art.

Les happenings impliquent plusieurs intervenants, artistes de disciplines diverses, ou non artistes, dans la multiplication et l'entrechoc d'actions totalement hétérogènes, volontiers provocatrices, exemptes de toute cohérence narrative ou intention illustrative. Ils provoquent souvent l'implication directe de leur « public », censé alors cesser d'en être un. Faisant place à l'improvisation, nombre de happenings ne s'en développent pas moins à partir d'intentions et principes préalablement fixés, souvent avec une portée conceptuelle. Parfois considérés comme partie prenante de la démarche générale de l'art-performance, on peut toutefois souligner que les happenings présentent une dynamique de débordement collectif, quand la performance s'attachera plus précisément à des actions.

Centre Pompidou Paris, Dossier pédagogiques, spectacles vivants et arts visuels.



Marina Abramovic et Ulay, 1977, Imponderabilia

Un des éléments qui prime dans cette performance est de savoir si le spectateur va passer face à un homme ou face à une femme et donc, qui va t-il regarder dans les yeux?

L'espace vide entre les deux performers représente le lieu de la performance dans lequel le spectateur-observateur devient acteur. Celui-ci se retrouve confronté à une gêne mais également à la prise de conscience de son propre corps par le contact avec deux incon-nus. C'est au moment où le visiteur se retrouve entre les deux espaces/artistes qu'il joue le rôle de perturbateur : il désuni le couple, il coupe le lien, stoppe les regards qu'ils ont l'un envers l'autre. Alors la prise de décision – comment franchir la porte - ne se fait pas sans interrogations au préalable et à ce moment précis, l'intention artistique prend son sens.

Tadashi Kawamata absorbe des influences grâce à un travail en équipe (aide physique) et en interaction (idées) avec ses assistants qui peuvent être des étudiants d'Ecoles d'Art (Beaux-Arts, Architecture et Paysage), des charpentiers, des ingénieurs, des lycéens, des associatifs, des publics en difficulté, des passants. Sa démarche individuelle devient ainsi sociable et en partie collective. « Je ne fais pas cela pour le résultat (...). La démarche est plus importante ».

Les notions de respect et de dialogue qui caractérisent son travail se retrouvent également dans son processus de création. L'artiste les met en pratique avec les personnes dont il s'entoure pour réaliser ses interventions. La création d'une communauté avec laquelle il partage la recherche et l'effort du travail anime et fonde chacun de ses projets.

« Je travaille toujours avec beaucoup de gens à cause de l'échelle des projets, et c'est toujours

intéressant pour moi de les voir agir pour m'aider à les mener à bien. Ils ont constamment de nouvelles idées pour modifier le projet, et je suis à l'affût précisément de ces moment-là ; je reste ouvert à toutes leurs suggestions : sur la façon de procéder, de coopérer, de construire le projet. Pour moi c'est une méthode très efficace, il m'arrive même de partir de leurs idées pour définir la structure. »



Gandamaison, Versailles, 2008

Il a conçu les expositions photo les plus gigantesques de la planète, dans les lieux les plus improbables, tel le bidonville de Kibera, au Kenya. Par images interposées, l'artiste a pu ainsi faire dialoguer Israéliens et Palestiniens, comme il a forcé les habitants de Rio à regarder leurs voisins des favelas. Près de dix ans maintenant que JR et son équipe parcourent le monde, armés d'appareils photo et de pots de colle, faisant escale dans des lieux encore marqués par la guerre civile (Liberia et Sierra Leone), les émeutes (Kenya), une série de viols (Inde) ou une vague d'expropriations (Cambodge). Là où le monde de l'art ne pénètre jamais.



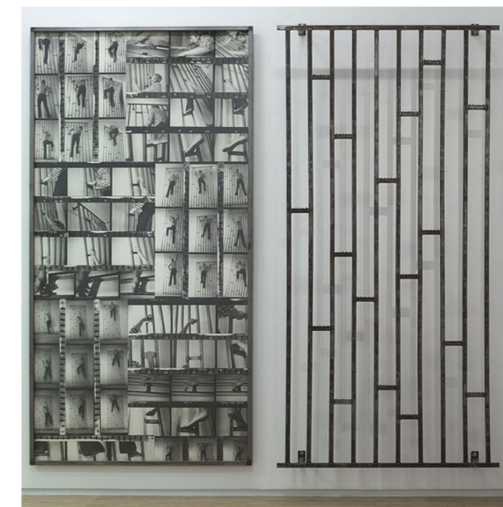
Kenya 2009

« Ce qui compte, ce n'est pas l'image, c'est ce qu'on en fait » JR
 « L'art est un outil pour questionner le monde, remettre en cause des points de vue visuels et intellectuels » JR

Lors des actions de collage, les communautés participent au processus artistique.



LONG Richard, A Line Made By Walking, 1967, l'artiste s'est arrêté dans un champ du Wiltshire et a pris contact avec le lieu par la marche ; il a fait de nombreux aller-retour sur un même parcours pour aplatir l'herbe et révéler une ligne, grâce à la lumière ; il a ensuite photographié cette oeuvre éphémère dessinée par ses pas et donc son par corps en mouvement, faisant de la marche un art.



Gina Pane Escalade non anesthésiée, 1973
 L'artiste escalade lentement une échelle de métal sur laquelle sont soudées des lames de rasoir.

Des MOTS pour décrire

Aérienne, Altérable, Artificielle, Animée, Brillante, Bosselée, Brulée, Brumeuse, Brute, Chaude, Ciselée, Changeante, Collante, Colorée, Conceptuelle, Coupante, Craquelée, Crayeuse, Cristalline, Déformable, Dense, Dentelée, Diaphane, Diaprée, Dur, Durable, Douce, Duveteuse, Eblouissante, Ecaillée, Élastique, Enveloppante, Épaisse, Éphémère, Évanescente, Ferme, Feutrée, Fine, Fissurée, Flexible, Floconneuse, Flottante, Fragile, Fluide, Fraiche, Fripée, Froide, Fugace, Gluante, Granitée, Granuleuse, Grasse, Griffée, Grossière, Grumeleuse, Hétérogène, Homogène, Humide, Immatérielle, Inaltérable, Industrielle, Instable, Insaisissable, Invisible, Irréel, Laineuse, Laitieuse, Légère, Lisse, Lourde, Luisante, Lumineuse, Maigre, Malléable, Marbrée, Mat, Métallique, Moite, Molle, Moelleuse, Mouchetée, Mouillée, Mouvante, Nacrée, Naturelle, Neigeuse, Nuageuse, Numérique, Ondoyant, Ondulée, Opaque, Palpable, Pâteuse, Pérenne, Périssable, Piquante, Plate, Poilue, Pointue, Polie, Poudreuse, Précieuse, Première, Râpeuse, Rêche, Réfléchissante, Résistante, Rigide, Rugueuse, Satinée, Sèche, Sensible, Scintillante, Simulée, Sirupeuse, Sonore, Souple, Soyeuse, Spongieuse, Striée, Tannée, Tangible, Terreuse, Ternie, Tiède, Transformée, Translucide, Transparente, Vaporeuse, Veloutée, Veinée, Vibrante, Vieillie, Virtuelle, Visqueuse, Volatile,