

Sujet de culture artistique et plastique

INTRODUCTION

Ce corpus de documents nous présente quatre œuvres et une citation qui, chacune à leur manière, nous montre en quoi le choix du support peut déterminer la réception de l'œuvre.

Le support est, par définition, ce qui sert à supporter une chose matérielle ou un élément matériel susceptible de recevoir une graphique ou picturale. Dans ce corpus de d'œuvres, nous allons être amenés à questionner la notion du support et son importance dans la perception de l'œuvre finie. Le spectateur, lorsqu'il regarde une œuvre, est forcément, sans même parfois le savoir, confronté à la réception de son support. De ce fait, un support étant mal pensé, mal réfléchi, utilisé dans le seul but technique de maintenir et non dans le but esthétique de se faire discret ou, au contraire, de se faire voyant, — comme c'est le cas du Centre Georges Pompidou à Paris, bâtiment dont l'ossature et les tuyauteries sont visibles — parti pris esthétique de la réalisation — pourrait détourner, déconcentrée, gêner le regard du spectateur venu observer l'œuvre qu'on lui présente. C'est pourquoi nous allons, sur l'étude des œuvres mises à notre disposition et en appui sur la citation de Etienne Souriau, nous poser la question suivante : Dans quelle mesure le choix du support de l'œuvre est-il inhérent au processus de création de l'artiste ?

Nous verrons dans un premier temps que le support est un dispositif de présentation de l'œuvre qui permet la perception de sa présence dans l'espace, nous approfondirons la notion de support et ses utilisations possibles en évoquant la question de sa matérialité et de l'importance de la prise en compte de celle-ci. Puis nous verrons

que le support peut également faire œuvre de lui-même et de sa représentation. Enfin, dans un second temps, nous verrons que le choix du support nécessite, de la part de l'artiste, une réflexion autour de l'effet recherché, de la réception de celui-ci par le spectateur, notamment quand la nature de l'outil doit définir, par sa matérialité, la nature du support. Nous verrons également que l'espace et le corps peuvent être choisis comme supports, comme c'est le cas pour les œuvres in situ ou encre pour les performances artistiques.

PLAN

- I. La présentation de l'œuvre, sa présence matérielle dans l'espace.
 - A. Une rapide définition du support et de ses utilisations ;
 - B. La question de la matérialité du support ;
 - C. La représentation du support, le support comme œuvre à part entière ;

- II. La prise en compte du spectateur, de l'effet recherché.
 - A. Quand la nature de l'outil définit la nature du support ;
 - B. L'in situ : le choix du lieu comme support pour créer ;
 - C. Le cas de la performance : le corps comme support de l'œuvre ;

ANALYSE DES ŒUVRES

Jean-François De La Motte, *Coin d'atelier avec « Vanitas »*

Il s'agit d'un trompe l'œil, réalisé par le peintre dans le but de donner l'impression à celui qui regarde de voir le cadre caché derrière la peinture d'une vanité, le tout posé sur une étagère au milieu d'autres bibelots. Ici le support réel du tableau est la toile tendue sur laquelle est peint le trompe l'œil, mais le premier support que l'on remarque c'est le support fictif : le cadre en bois hyper-réaliste peint par l'artiste. On assiste ici à une sorte de mise en abîme du travail de l'artiste, il nous montre, à travers une reproduction de son espace de travail, à la fois la façon dont il crée, produit, et ce

qu'il crée et produit. Il tente grâce à ce trompe l'oeil de questionner la perception du spectateur.

RÉFÉRENCES :

- **Brice Marden, *Thira*** = Il s'agit d'un triptyque de trois toiles de dimension identiques sur lesquelles sont peint des rectangles colorés dont les formes sont centralement symétriques. Les toiles étant apposées les unes contre les autres, on a du mal à définir la limite des toiles de la limite des formes. Les dimension et formes du support sont alors questionnées car difficile à percevoir au premier regard. L'œuvre devient cependant plus lisible une fois que l'on a comprise sa composition et la nature de son support, entre alors en jeu la notion de symétrie centrale par rapport aux formes mais aussi par rapport au support. ainsi que la compréhension du titre par rapport à la composition.


- **Tony Cragg, *Palette*** = Pour *Palette*, Tony Cragg joue avec la notion de support on agençant des objets de différentes couleurs de façon à donner à l'ensemble une forme de palette de peintre, support de la peinture lors de l'étape de création. Ici la palette, outils du peintre dans son atelier et support de la couleur, devient œuvre finie.

Maurizio Cattelan, *Untitled (Zorro)*, 1995

Cattelan travaille la trace du geste à même la toile. Il a peint sur le support (la toile) à la peinture à l'huile, et a découpé cette toile avec un objet contondant de façon à former la lettre Z, référence à la signature de Zorro. Ici c'est le support et sa matérialité qui font œuvre, l'incidence du geste de l'artiste n'aurait pas été la même sur un support différent, plus rigide par exemple. La nature du support, la qualité physique des matériaux qui le constitue (cycle 3 et 4) constitue un élément central dans la perception par le spectateur de l'œuvre finie.


RÉFÉRENCES :

- **Vilhs, *street art, série « VILHS »*** = Ce street artiste travaille directement à même les murs, on pourrait le cataloguer comme sculpteur puisqu'il retire de la matière au lieu d'ajouter. Dans son travail, la matérialité du support constitue un élément important puisque c'est cette matérialité et la forme du support qui vont dé-

finir la qualité de son œuvre. En retirant directement les revêtement des murs pour reproduire des poudrait gigantesque, l'artiste se sert à la fois du support dans son intégralité (mur + revêtement) mais révèle également le support original de son œuvre : le mur brut, sans revêtement, et sa couleur originale. 


- **Alain Fleischer, série « Les objets miroirs »** = Dans la série des objets miroirs Alain Fleischer revisite le support. Il utilise en effet des ustensile de cuisine au revêtement réfléchissant dans lequel il prend en photo des reflets. La question du choix du support ici est donc totalement inhérente à la perception de l'œuvre finie. C'est le choix du support qui définit la forme finale de l'œuvre, c'est le support la matière première.

Adrian Piper, *Catalysis III*, 1970

Dans *Catalysis III*, Adrian Piper utilise directement son corps et ses vêtements comme support de sa performance. A travers ce choix de support, la perception, l'imprégnation de l'œuvre par le spectateur est différente, car il s'agit directement d'un rencontre entre l'œuvre (ici également l'artiste) et le spectateur. L'œuvre est ici en mouvement au milieu des rues bondées, percutant directement les passants, au sens propre comme au figuré  élément clé dans cette performance est le panneau « wet paint », cependant l'œuvre ne prend tout son sens que parce qu'il s'agit de peinture franche sur un corps et non sur un mur. Le concept est décontextualisé et transformé en œuvre d'art.

RÉFÉRENCES :

- **Dennis Oppenheim, *Reading position for a Second Degree burn*** = Les photographies réalisées pendant *Reading position for a second degree burn* nous montre directement le processus de réalisation de l'œuvre ainsi que l'utilisation du corps comme support d'impression. La matérialité du support a ici aussi une importance, une « impression » aux UV ne peut pas être efficace si on la fait sur de papier, du bois, de la toile... il faut une surface photosensible, c'est-à-dire, du papier photo ou de la peau. Si l'artiste a choisi la peau et non le papier photo c'est bien sur pour l'effet produit, il est plus percutant d'imprimer un corps que d'imprimer du papier (support d'impression étant sa fonction principale).

- **Stefan Sagmeister, graphiste performeur** = Sagmeister utilise son propre corps comme support d'écriture, il se scarifie en écrivant des mots et des informations sur son torse, son ventre et ses bras, puis se prend en photo. L'organisation textuelle sur son corps, une fois prise en photo et imprimée, reprend les codes de l'affiche, aucune retouche n'est à faire, l'affiche est publiée telle quelle. Ici aussi le choix du support a été fait en fonction de l'effet que le résultat produira, on peut graver une planche de bois, une feuille de métal, mais quoi de plus fort comme message que de graver un corps ? Ce geste va également faire surgir de l'empathie de la part des spectateurs, tout le monde connaît la douleur de se couper, tout le monde peut alors imaginer la douleur de se faire graver la peau. C'est par l'empathie, la perception par le ressenti que l'artiste va réussir à marquer la mémoire du spectateur. 

- **Marina Abramovic, Rythm Zero** = Dans cette performance Marina Abramovic a également choisi son corps comme support, plaçant à disposition du public un large panel d'outils qu'ils pourront utiliser à leur guise sur son corps afin de faire œuvre. Ici aussi le choix du support est fait par rapport à l'effet produit lors de la réception de l'œuvre par le spectateur. Dans cette œuvre on imagine également que l'artiste a voulu expérimenter le sentiment d'empathie du spectateur, les limites de ses actions sur l'œuvre et sur autrui. Abramovic a d'ailleurs été victime d'actes très violents pour ne pas dire inhumains, commis par des gens totalement dénués d'empathie à l'égard de l'artiste lors de cette performance.

Helena Almeida, *Pintura habitada*, 1975

En regardant *Pintura habitada*, littéralement « peinture habitée », on peut voir le procédé de réalisation de l'artiste. Helena Almeida s'est tout d'abord photographiée face à un miroir et a ensuite développé la photographie. Puis, elle est venue, par dessus cette photographie, ajouter une trace de peinture. La photographie aurait pu suffire à faire œuvre et elle est, en effet, œuvre à part entière. Cependant, l'œuvre achevée ne prend forme qu'après l'ajout de ce rapide coup de pinceaux, qui fait apparaître la dimension finale de l'œuvre imaginée par l'artiste. Ce geste supplémentaire ajouté après tirage donne à l'œuvre un caractère de photomontage, une dimension étrange, étrange,

créant une mise en abîme de l'artiste en train de créer. Nous montrant à la fois son œuvre achevée et son processus de travail, comme le fait Jean-François De La Motte.

RÉFÉRENCES :

- **Christo et Jeanne-Claude, *Le Pont-Neuf emballé*** = Dans cette œuvre faisant partie des plus connues de du Duo Christo et Jeanne-Claude, les artistes, selon un procédé rappelant celui de Almeida, utilise une œuvre à part entière, déjà existante, sur laquelle il appose quelque chose (ici de grande bâche) afin de faire œuvre à leur tour. Le Pont-Neuf, monument Historique est connu de tous, et tout habitant parisien et déjà passé dessus sans même y prêter attention. Ici Christo et Jeanne-Claude enveloppe ce magnifique monument, et de façon contradictoire, le faisant disparaître, lui redonne sa visibilité. Une fois l'installation retirée, le Pont-Neuf est comme un cadeau de Noël tout juste déballé, et de ce fait, attire à nouveau les regards. Le duo a ici joué sur l'effet de surprise donné par le caractère gigantesque de la réalisation, le résultat aurait été beaucoup moins percutant s'il avait fallu emballer un banc ou un lampadaire. Le Pont-Neuf a été choisi pour sa qualification de monument historique ainsi que pour son esthétique, démonstration de l'art de l'époque.

- **Ai Weiwei, *Sunflower Seeds*** = Dans cette œuvre in situ, tout l'intérêt se trouve dans le choix du matériau, mais également dans le choix du support. Le support est ici le plus simple qui puisse être : le sol, immense, du Tate Modern. Ce choix revêt d'une envie de l'artiste de pousser le spectateur à faire l'expérience physique de l'œuvre. Le support aurait pu être un socle de dimension plutôt ordinaire avec dessus les graines de tournesol, le spectateur aurait alors pu se déplacer autour afin de l'observer. Mais quel aurait alors été l'intérêt pour l'artiste, de seulement donner au spectateur un tas de graines à observer ? Ici le choix du support est fait dans le but de rendre l'œuvre praticable, son caractère gigantesque fait également du sol un support évident, puisque c'est un support solide, viable, praticable, dont les dimensions peuvent s'étendre à plusieurs centaines de mètres carrés.

Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, 1990, p.1317

Selon Souriau, « la nature du support intervient dans l'œuvre même de l'artiste et dans l'effet obtenu ». Ce que l'on peut en effet vérifier avec les œuvres citées plus

haut. Dans chacune des œuvres que nous avons pu étudier, il s'agit d'un questionnement, d'un jeu de trompe l'œil entre la nature du support, la représentation de celui-ci, et ce que l'on en fait. En effet, le choix du support ne peut être qu'inhérent à l'œuvre fini et donc, à l'appréciation de celle-ci par celui qui regarde. « Son rôle ne doit pas être négligé » dans le sens où le support est le dispositif de présentation de l'œuvre. Comment donc présenter une œuvre dans son intégralité, et comment la percevoir dans son intégralité si l'élément principal de présentation de celle-ci n'a pas été conçu en accord avec l'idée finale ? La nature du support fait partie intégrante de l'esthétisme final d'une œuvre, comme l'illustre très bien Cattelan.

RÉFÉRENCE :

- **Felice Varini, *Cercles concentriques excentriques*** = Pour la réalisation cette œuvre in situ, Felice Varini utilise le principe de l'anamorphose. Ici, le support de l'œuvre est la pierre des remparts de la cité historique de Carcassonne sur lesquelles l'artiste appose directement des feuilles d'aluminium de couleur. Le choix du support est fait en fonction de l'effet recherché, en effet, une anamorphose nécessite un espace de réalisation proposant plusieurs plans. L'œuvre de Varini est très impressionnante notamment grâce à son gigantisme et sa « dissonance esthétique » vis-à-vis du bâtiment historique qui la supporte.

- **Marcel Duchamp, *Le Grand Verre*** = Dans cette œuvre de Duchamp, le choix du verre à la fois comme matériau, comme outils, et comme support atteste de la réflexion de l'artiste autour de la réceptivité de son travail par le spectateur. Les éléments placés à l'intérieur du capes auraient tout à fait pu être approché, cependant, qu'en aurait-il été de la perception de l'œuvre en trois dimensions, la possibilité de regarder les deux faces ? C'est en ça que le choix du support, dans cette sculpture, permet de rendre compte de l'influence du support sur la perception de l'œuvre.

CONCLUSION

Suite à l'étude des œuvres qui nous ont été présentées, nous avons tenté de répondre au questionnement suivant : Dans quelle mesure le choix du support de l'œuvre est-il inhérent au processus de création de l'artiste ?

Nous pouvons donc constater que dès qu'entre en jeu la question de l'utilisation du support, entre également en jeu la question de sa forme et de sa matière, ces deux notions étudiées régulièrement dans les arts plastiques permettent de percevoir le support dans son entièreté. En effet, ce questionnement est inhérent au choix du support dans le sens où ils révèlent d'une conscience à la fois purement technique et esthétique de la part de l'artiste. Nous avons remarqué que la notion de support a pu être grandement questionnée au cours du vingtième siècle, ainsi, le support ne doit plus obligatoirement être caché, discret, il peut être visible, détourné. Il peut également faire œuvre lui-même, être le sujet principal de l'œuvre et ainsi amener l'artiste à détourner sa fonction principale de support (dans le sens de « supporte quelque chose ») afin d'en faire une œuvre à part entière ou le constituant à part entière d'une œuvre, révélant ainsi le support dans toute sa matérialité et sa complexité.

Lors du processus de création, l'artiste est amené à se questionner, dans de nombreux cas, sur le résultat final de son travail et sur la façon dont celui-ci sera perçu par le spectateur. Dans ce processus, cette prise en compte de l'effet de l'œuvre sur le spectateur, l'artiste doit également prendre en compte la nature de son support. En effet, la matérialité de celui-ci, sa texture, sa forme, réagiront en réaction à l'action de l'artiste sur la matière. Toute action de l'artiste, tout geste, tout outils laisse une trace, or, le choix de l'outils et l'effet recherché par l'action de cet outils doit être dans la continuité du choix du support, de sa matérialité et vice versa. L'artiste peut-être parfois amené à choisir son support pour l'effet que donnera son geste sur ce support. C'est également le cas en ce qui concerne la performance : l'artiste est amené à questionner son corps en temps que support d'une œuvre à échelle humaine. La aussi, le choix du corps comme support peut être questionné en fonction de la réaction à l'action de l'outils ou du geste de l'artiste ou du spectateur. Le corps étant comme toute chose fait de matière, il peut lui aussi servir de support et être questionné sur sa capacité à supporter une œuvre ou être œuvre. Dans le cas de l'in-situ, l'artiste peut questionner l'apparence du lieu, la matérialité et la forme de ses éléments architecturaux en

réponse à ses attendus vis-à-vis de la perception de l'œuvre par le spectateur. Là aussi, comme pour tout choix de support, l'artiste est amené à questionner sa place dans l'œuvre et la façon dont celui-ci sera perçut dans chacun de ces cas, l'artiste est amené à prendre en compte toutes les données formelles, matérielles et techniques inhérentes au processus de création de l'œuvre.