



Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
École des Arts de la Sorbonne

Inhyuk CHOI

La transparence
comme expression artistique contemporaine de l'isolement

Mémoire de Master 2 Arts Plastiques et Création Contemporaine
Préparé sous la direction de M. Kouadio Benjamin BROU

Année académique 2024-2025

Résumé

Ce mémoire part d'une question personnelle : « Comment les conditions sociales, physiques et culturelles qui m'entourent influencent-elles mon existence ? » Les choix et les actions de chaque individu sont influencés par les conditions sociales dans lesquelles il évolue. Cette étude définit ce concept sous le terme d'« isolement », qu'elle interprète non pas comme une simple rupture, mais comme une expérience complexe, formée par l'interaction entre l'individu et son environnement.

Alors, comment un tel concept peut-il être représenté dans l'art visuel ? J'ai choisi la résine transparente comme médium pour explorer plastiquement la notion d'isolement. Ce matériau, bien qu'il paraisse vide, est en réalité fermé, et même s'il existe physiquement, il échappe souvent à notre perception visuelle. Cette nature paradoxale en fait un élément plastique essentiel pour représenter la complexité de l'existence humaine. Pour approfondir ce concept, cette recherche s'appuie sur les explorations de la transparence dans l'art contemporain, en partant de son lien avec la perception visuelle pour examiner son évolution vers une notion plus immatérielle. Sur la base de ce cadre théorique, je propose d'analyser comment la transparence peut exprimer visuellement l'isolement humain à travers trois aspects. Premièrement, le processus d'atténuation des propriétés matérielles à travers la réflexion et la réfraction de la lumière. Deuxièmement, l'effet de disparition des contours fixes lorsque les formes et les limites deviennent floues. Troisièmement, la manière dont les couches transparentes superposées permettent de relier continuellement l'espace et le temps.

En conclusion, la transparence peut devenir un outil d'expression efficace pour représenter visuellement la complexité du sentiment d'isolement, et cette recherche vise à explorer la possibilité de réinterpréter et d'exprimer, par des moyens artistiques, la relation entre l'existence humaine et son environnement.

Summary

This thesis stems from a personal question: *“How do the social, physical, and cultural conditions that surround me influence my existence?”* The choices and actions of each individual are shaped by the social conditions in which they evolve. This study defines this concept under the term *“isolation”*, interpreting it not merely as a rupture, but as a complex experience formed by the interaction between the individual and their environment.

So, how can such a concept be represented in visual art? I chose transparent resin as a medium to explore the notion of isolation through a plastic approach. Although this material may appear empty, it is in fact closed; and while it physically exists, it often escapes our visual perception. Its paradoxical nature makes it an essential plastic element for representing the complexity of human existence. To deepen this concept, this research draws on explorations of transparency in contemporary art, starting from its link with visual perception and examining its evolution toward a more immaterial notion. Based on this theoretical framework, I propose to analyze how transparency can visually express human isolation through three aspects: First, the process of reducing material properties through reflection and refraction of light. Second, the disappearance of fixed contours as shapes and boundaries become blurred. Third, the way in which overlapping transparent layers continuously connect space and time.

In conclusion, transparency can serve as an effective expressive tool to visually represent the complexity of the feeling of isolation. This research aims to explore how artistic means can reinterpret and express the relationship between human existence and its environment.

Mots clés

Transparence - Isolement - Interaction - Immatérialité - Lumière

Condition - Réflexion - Réfraction - Temps - Espace – Ambiguïté

Keywords

Transparency – Isolation – Interaction – Immateriality – Light

Condition – Reflection – Refraction – Time – Space – Ambiguity

Remerciements

Je remercie tout particulièrement monsieur Kouadio Benjamin BROU, professeur à l'École des arts de la Sorbonne, Université Paris 1, et directeur de ce mémoire.

Étant dans une situation personnelle et académique délicate, il a rendu possible la poursuite de ma recherche malgré les nombreux obstacles. Grâce à sa compréhension, son soutien concret et son engagement généreux, j'ai pu continuer ce parcours.

Sans son aide, ce mémoire n'aurait jamais pu voir le jour. Je lui adresse ma gratitude la plus sincère.

Je remercie madame Céline Hervé, enseignante du cours *Dispositif de création* en Master 1, pour son aide précieuse dans l'élaboration du cadre de ce mémoire et pour les ressources bibliographiques qu'elle m'a généreusement transmises en lien avec mon sujet de recherche.

J'adresse également mes remerciements à messieurs Benjamin Sabatier, Yann Toma et Miguel Almiron, professeurs dont j'ai suivi les enseignements.

Sommaire

Résumé et mots clés	2
Remerciements	5
Sommaire	6
Introduction	7
Chapitre I. La transparence dans la visualisation de l'isolement artistique	12
1.1 Comprendre la transparence	12
1.2 Contexte philosophique et esthétique de l'isolement	22
1.3 Visualisation de l'isolement à travers la transparence	28
Chapitre II. Le concept et les caractéristiques de la transparence dans l'art contemporain	32
2.1 La formation d'une sensation d'immatérialité par la transparence	32
2.2 La transparence des frontières floues	38
2.3 L'expansion spatio-temporelle par des couches transparentes	45
Chapitre III. Étude des expressions de la transparence dans l'art contemporain	50
3.1 Symbolisation de l'isolement psychologique	50
3.2 Le lien entre l'existence et un environnement	61
3.3 Représenter le temps, l'espace et la mémoire avec la transparence	70
Conclusion	82
Bibliographie	84
Table des illustrations	88
Index Nominum	90
Index Rerum	91

INTRODUCTION

Ce mémoire est né d'une question qui m'accompagne depuis longtemps dans ma vie. Je me suis interrogé sur la manière dont les environnements sociaux, physiques et culturels influencent l'existence individuelle, et j'ai voulu explorer comment le temps et l'espace que j'ai expérimentés, ainsi que les souvenirs qui s'y sont accumulés, interagissent les uns avec les autres.

La vie humaine est, par essence, marquée par la séparation et l'individualité. Chaque personne vit le monde à sa manière, à travers des expériences uniques façonnées par un temps et un environnement qui lui sont propres. Ces expériences, en grande partie, ne peuvent jamais être pleinement partagées avec autrui. Ainsi, chacun existe dans son propre espace-temps, suspendu quelque part entre un passé révolu et un avenir encore à venir. De plus, de nombreux éléments décisifs dans la vie d'un individu — tels que l'époque de naissance, la nationalité, l'origine ethnique ou encore les parents — sont des conditions imposées, indépendantes de toute volonté personnelle. Ces données définissent des frontières physiques et des situations limitées, qui deviennent la trame à partir de laquelle l'expérience et l'identité personnelles se construisent. Le concept de « frontières de l'existence humaine » renvoie alors au cadre fondamental à travers lequel l'individu prend conscience de lui-même et s'exprime au sein de l'environnement qui l'entoure.

Dans ce mémoire, je définis ce cadre de perception et d'expression de soi dans un environnement donné par le terme d'« isolement ». Ici, l'isolement ne signifie pas simplement

une coupure avec le monde extérieur, mais inclut le processus et les contraintes par lesquels l'individu forge et vit son identité au travers des conditions et des limites qui lui sont assignées. Ce choix est délibéré pour révéler à la fois les limitations et les possibilités de l'existence humaine, telles qu'elles sont déterminées par les cadres sociaux, physiques et culturels.

Le psychologue américain Mihaly Csikszentmihalyi souligne dans son ouvrage « Flow : The Psychology of Optimal Experience » que la plupart des conditions dans lesquelles nous vivons ne peuvent être modifiées par la volonté ou les efforts individuels.

La plupart des facteurs qui influencent la vie humaine échappent à notre contrôle. Il est difficile de changer le tempérament ou l'apparence physique que nous avons depuis la naissance. Nous ne pouvons pas augmenter notre taille à volonté, ni transformer notre intelligence pour atteindre celle d'un génie. Il ne nous est pas possible de choisir nos parents, pas plus que notre date de naissance. La composition de notre ADN, la gravité, le pollen en suspension dans l'air, ou encore les circonstances historiques au moment de notre naissance sont autant d'éléments externes innombrables qui influencent notre humeur, nos pensées et nos actions. Il n'est donc pas étonnant que certains croient que notre vie est déterminée par ces conditions environnementales.¹

Le point de vue de Mihaly fournit des informations importantes pour comprendre l'isolement que les individus ressentent dans leur environnement social et physique.

Dans son ouvrage, Jared Diamond explore les raisons pour lesquelles les civilisations se sont développées à des rythmes différents et comment certaines ont pris une position de domination par rapport à d'autres. Diamond examine les causes des inégalités historiques en mettant l'accent sur les facteurs environnementaux et géographiques. « Les différences entre les nations ne sont pas d'ordre biologique, mais environnemental. Ce qui compte, c'est l'endroit où on naît.² », explique-t-il, clarifiant l'influence déterminante de l'environnement.

L'isolement individuel est une condition universelle de l'existence humaine. Le concept selon lequel l'individu est isolé par le temps, l'espace et l'environnement a longtemps été un

¹ Mihaly Csikszentmihalyi, *Flow: The Psychology of Optimal Experience*, Séoul, Hanulim Publishing Co., 2004, p. 27.

² Jared Diamond, *Guns, Germs, and Steel: The Fates of Human Societies*, W. W. Norton & Company, 1997, p. 5.

sujet de discussion philosophique. Dans « *Être et Temps*³ » de Martin Heidegger, le concept de « Dasein » (être-là) explique que l'homme est un être isolé dans le temps, révélant ainsi la condition essentielle de l'existence humaine. La « temporalité » est présentée comme l'une des caractéristiques clés du Dasein, où l'individu comprend son existence à travers le passé, le présent et le futur.

En conséquence, l'isolement est une émotion universelle expérimentée par de nombreuses personnes dans la société moderne. À travers les époques, l'humanité en a toujours fait l'expérience, sous des formes diverses. Cette exploration artistique va au-delà de l'expérience personnelle pour croiser des débats scientifiques et philosophiques, abordant des questions essentielles sur l'existence humaine.

Les émotions intérieures humaines, avec leur profondeur et complexité, sont souvent difficiles à exprimer pleinement par les mots seuls. En particulier, la situation, l'état et le sentiment d'isolement sont par nature abstraits, et les représenter visuellement nécessite un langage plastique plus qu'ordinaire. Mon mémoire commence avec cette question : comment visualiser l'isolement physique et émotionnel des humains enfermés dans un temps et en espace ?

Dans mon processus de recherche, je me suis particulièrement intéressée à la résine. Traditionnellement, ce matériau n'est pas utilisé en peinture, mais plutôt comme agent de durcissement ou de protection, notamment pour restaurer des œuvres d'art. Grâce à cette propriété, la résine isole l'œuvre d'art, la protégeant et la scellant face à l'environnement extérieur. Possédant cette caractéristique d'enfermement, la résine incarne l'isolement tout en créant un lien avec le spectateur. Cependant, la transparence de la résine rend l'expression de l'isolement paradoxale, car elle révèle ce qui est dissimulé à l'extérieur.

L'isolement est un état intérieur qui reflète la solitude émotionnelle et psychologique, ou le sentiment de rupture que peut ressentir un individu. En revanche, les matériaux transparents symbolisent parfois une ouverture vers l'extérieur, ou une forme de sincérité. À première vue, ces deux notions peuvent sembler opposées, mais je choisis de les associer dans mon travail afin d'y insuffler une signification plus profonde et complexe. La transparence ne sert pas à couper complètement l'être isolé du monde extérieur, mais au contraire à le révéler. Ainsi exposé, l'isolement devient plus perceptible, et la solitude intérieure se trouve d'autant plus

³ Martin Heidegger, *Être et Temps*, trad. par François Vezin, Paris, Gallimard, 1986, p. 459.

mise en relief dans sa relation avec l'extérieur.

La transparence révèle l'état interne, permettant une interaction avec l'extérieur plutôt qu'un état de déconnexion entre l'intérieur et l'extérieur. Je soutiens que cette caractéristique permettra aux gens de percevoir le sentiment d'isolement non pas comme une simple fermeture ou solitude, mais comme un état ouvert qui peut être révélé et interprété dans le contexte des relations avec les autres. Cela permettra au public d'aborder le concept d'isolement sous un angle complètement nouveau.

Je combine les deux éléments que sont l'isolement et la transparence de l'existence humaine pour exprimer les tensions internes et externes qui surgissent entre eux. À travers l'interaction paradoxale créée par l'imbrication de concepts opposés, je vise à explorer les aspects complexes de l'existence humaine. En outre, j'entends analyser les effets visuels et sensoriels des phénomènes physiques de transparence et de lumière sur l'œuvre d'art et, sur cette base, explorer de nouvelles possibilités d'expression artistique.

L'introduction présente le point de départ et l'objectif de cette recherche, tandis que le chapitre 1 examine les différents facteurs qui ont influencé la formation et le développement de la transparence dans l'art contemporain, sur la base d'une compréhension du concept de transparence. Ce faisant, il justifie logiquement comment les thèmes de la transparence et de l'isolement de l'existence humaine peuvent être combinés dans un contexte philosophique et esthétique.

Après une exploration approfondie du concept et des caractéristiques de la transparence dans l'art contemporain au chapitre 2, le chapitre 3 analyse la manière dont ces caractéristiques se manifestent dans les expressions et les techniques artistiques à travers une variété d'exemples d'œuvres d'art contemporaines. Ce faisant, je présenterai les possibilités artistiques d'exprimer visuellement le thème de l'isolement par le biais de la transparence.

En conclusion, sur la base du déroulement de la discussion jusqu'à présent, j'examinerai comment les questions et hypothèses soulevées précédemment peuvent être justifiées dans le contexte de l'art contemporain. Dans cette démarche, je confirmerai que la transparence peut fonctionner comme une stratégie artistique incarnant visuellement le thème ontologique de l'« isolement ». Par ailleurs, à travers cette discussion, je mettrai en lumière de nouvelles possibilités formelles et significations de la transparence dans l'art contemporain.

La question centrale de mon mémoire est donc la suivante : comment les caractéristiques visuelles des matériaux transparents peuvent-elles exprimer symboliquement le sentiment d'isolement propre à l'existence humaine ? À partir de cette problématique, mon objectif est d'examiner en profondeur les modes d'expression artistique qui révèlent les relations complexes entre l'être humain et son environnement, entre le temps et l'espace, par le biais de la transparence.

Chapitre I. La transparence dans la visualisation de l'isolement artistique

1.1 Comprendre la transparence

La transparence est un concept important dans l'art, qui estompe la frontière entre les images perçues visuellement et les espaces réels, permettant aux spectateurs de découvrir l'œuvre de manière plus tridimensionnelle et de l'interpréter de différentes manières. Le concept de transparence crée un environnement où les œuvres peuvent être appréciées sous plusieurs angles, plutôt que d'un point de vue fixe, grâce au chevauchement des espaces, au déplacement des regards et à la réfraction de la lumière.

Dans le dictionnaire, le terme « transparent » a le sens de « voir à travers », utilisé dans le sens relatif d'« opaque ». Son étymologie latine est une combinaison de *trans* (à travers, à travers) et de *parent* (apparaître, voir), signifiant « au-delà », et il a la connotation d'une qualité de perception visuelle. La définition du dictionnaire de la transparence est la qualité ou l'état d'être transparent, c'est-à-dire apparent ; la pénétrabilité de la lumière et des objets.

Avant que la discussion sur la transparence dans les arts visuels tels que la peinture et la sculpture ne commence sérieusement, les propriétés matérielles et les attributs opaques tels que la texture et le poids des matériaux qui composent l'œuvre étaient des concepts plus importants.

L'histoire de la matière est avant tout celle de son opacité. Conçue comme substance, texture, résistance à l'œil et au toucher, surface sur laquelle viennent buter et se reposer les organes des sens, la matière est d'abord caractérisée par son épaisseur [...] La naissance de l'art moderne est, inversement, liée à la redécouverte d'un élément d'ordre impondérable et quasi invisible : la lumière. Il n'est d'ailleurs pas indifférent que l'impressionnisme fasse suite à l'invention de la photographie (1839).⁴

La transparence a entraîné un changement majeur dans notre perception du monde et dans la manière dont l'art touche le public. Les peintres impressionnistes ont commencé à se concentrer sur les expressions transparentes en tentant de capturer le mouvement de la lumière, les subtils changements de couleur et l'ambiance du moment. Ces expériences ont donné un

⁴ Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne et contemporain*, 4e édition revue et augmentée, Larousse In Extenso, 2017, p. 61.

nouvel élan à l'expérience visuelle du public et ont eu un impact majeur sur les tendances artistiques ultérieures.

La conscience de ce qui se trouve au-delà de ce que nous voyons a été développée par les artistes qui s'intéressent à ces questions : « Les artistes qui réfléchissent beaucoup à ce qu'ils voient apprennent à voir avec leur esprit.⁵ » Constatant la nécessité d'une nouvelle approche visuelle, les artistes ont commencé à réfléchir à la transparence du processus.

Je me baignais dans le lagon. [...] Je plongeais ma tête dans l'eau, transparente sur le fond a bsinthe du lagon, les yeux grands ouverts.... et puis brusquement je relève la tête au-dessus de l'eau et fixe l'ensemble lumineux. Les contrastes [...] Ce lagon permet au plongeur, peintre en vacances, d'analyser la particularité de la lumière du paysage, sous l'eau et au-dessus de l'eau, par impressions successives, en rentrant la tête et en la sortant vivement, et de chercher le rapport de l'or pâle du premier, et du vert céladon du second.⁶ (Henri Matisse)

Dans cet essai, Matisse décrit son expérience d'observation des changements de lumière et de couleur dans l'eau claire en nageant dans le lac. Il fut impressionné lorsqu'il découvrit accidentellement que la lumière sous l'eau était d'un doré pâle, alors qu'elle était d'un vert transparent à la surface de l'eau. Ce moment fut le facteur décisif qui le conduisit à s'intéresser à la couleur, et en même temps, le point de départ de sa prise de conscience du concept de transparence. Après cette expérience, Matisse commença à s'efforcer de comprendre l'interaction entre la couleur et la lumière.

Je m'intéresse à l'interaction entre la lumière, la couleur et les matériaux transparents, et je poursuis mes expériences dans ce domaine. Plus particulièrement, j'utilise de la résine transparente et des surfaces réfléchissantes pour observer les changements visuels qui se produisent lorsque la lumière traverse ou se reflète sur les matériaux. Je m'intéresse aux moments où les propriétés et les limites des objets semblent changer à l'endroit où la lumière et la couleur se rencontrent. À travers ce processus, j'explore la manière dont des matériaux ordinaires peuvent créer des impressions inhabituelles sous l'influence de la lumière et de la couleur.

⁵ Maurice Merleau-Ponty, traduit par Byeongnam Oh, *Phenomenology and Art*, Seogwangsa, 1989, pp. 289-291.

⁶ Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne et contemporain*, op. cit.



[fig. 1] CHOI Inhyuk, *Forme figée_couleur fluide*, résine époxy, bois, 85 x 85, 2024.

Dans ce travail, quatre pièces de même taille sont disposées de façon équilibrée, en haut, en bas, à gauche et à droite. Au lieu d'être dessinée sur un plan comme dans la peinture traditionnelle, chaque pièce est recouverte d'une résine transparente d'environ 3 cm d'épaisseur, ce qui donne une impression de profondeur à l'écran. En conséquence, cette œuvre ressemble plus à une sculpture en trois dimensions qu'à une image plane. La couche visuelle créée par l'épaisseur de la résine donne à la forme organique de l'intérieur l'impression de flotter dans l'air, et la surface transparente reflète la lumière et miroite subtilement l'espace environnant. Ces caractéristiques incitent le spectateur à se déplacer et à apprécier l'œuvre, et permettent également d'expérimenter la façon dont la transparence est révélée en fonction du changement de position du regard et du flux de la lumière.

La résine est un matériau très sensible à l'humidité et à la température, et la lumière joue un rôle crucial dans le processus de solidification. L'un des attraits de la résine est qu'elle peut prendre des formes complètement différentes selon la température et l'intensité de la lumière, mais pour utiliser ces caractéristiques afin d'exprimer une sensation de fluidité plutôt qu'une image fixe, le moulage devait être réalisé en une seule étape. Les résultats variaient considérablement en fonction du rapport entre la résine transparente et la résine colorée et du type de colorant, de sorte qu'il a fallu plusieurs expériences pour obtenir l'effet souhaité. De

plus, comme la résine est sensible aux changements de température, j'ai dû travailler avec le matériau dès le stade de l'idée pour trouver la quantité et l'épaisseur exactes de résine qui pourraient exprimer la profondeur visuelle souhaitée. L'épaisseur que j'avais initialement envisagée n'était pas suffisante pour obtenir la profondeur attendue, j'ai donc dû revoir mon plan et recommencer le processus. Pour révéler efficacement la réflexion et la réfraction de la lumière, j'avais besoin de beaucoup plus de résine que prévu, ce qui a inévitablement nécessité des ajustements dans mes méthodes de travail et ma composition.

Je voulais créer l'effet visuel de la réflexion et de la réfraction de la lumière, et les éléments les plus importants étaient la manière d'ajuster l'épaisseur de la résine et de positionner l'image blanche qui coule le long de la couleur de fond. À travers ces tentatives, je voulais créer une œuvre qui donne au public une impression de fluidité et d'étrangeté. Je pensais que cette approche permettrait d'étendre la transparence à une expérience qui varie en fonction de la position ou des sens du spectateur. Cela s'inscrit également dans la lignée des diverses expériences d'artistes contemporains qui tentent de modifier l'image fixe de la perception de l'œuvre par le spectateur à travers des matériaux transparents.

En quoi la découverte de la lumière a-t-elle constitué un point de départ pour la notion de transparence ?

La formation de la transparence est étroitement liée à l'évolution de la pensée artistique de l'époque moderne à l'époque contemporaine. La perspective de la Renaissance a constitué une avancée dans la reproduction de la réalité, mais elle a placé le spectateur dans une position passive, fixée à un point unique dans le temps, l'obligeant à regarder l'œuvre d'art d'un point de vue fixe plutôt que de l'explorer librement. Cette perspective créait une sorte d'« illusion visuelle » qui paraissait naturelle, mais qui était en réalité très éloignée de la réalité, et limitait finalement la liberté créative de l'artiste et l'autonomie d'interprétation du spectateur. En réponse à ces défauts, Herbert Reed a souligné que la perspective est une convention scientifique et non une vérité absolue. Il a déclaré : « Nous ne réalisons pas toujours que la théorie de la perspective, formulée au XVe siècle, n'est qu'une simple convention scientifique. Elle n'est qu'un moyen parmi d'autres de représenter l'espace et ne possède aucune valeur absolue.⁷ » Dans ce contexte,

⁷ Ernst H. Gombrich, *Art and illusion*, new preface, Phaidon, 2002, p. 61.

la peinture ne se limite plus à une simple reproduction de la réalité, mais explore l'autonomie de la surface picturale et cherche à ouvrir de nouvelles possibilités d'interprétation.

Parallèlement, l'invention de la photographie au milieu du XIXe siècle (1839) a remplacé le rôle de reproduction de la réalité telle qu'elle était, incitant les artistes à explorer des représentations plus sensuelles et subjectives par le biais de la lumière et de la couleur. Cherchant à représenter la lumière directement sur la toile, les peintres impressionnistes ont développé de nouvelles techniques pour capturer les changements de lumière et les atmosphères transparentes. L'impressionnisme s'est concentré sur la représentation de la lumière et des changements de couleur qui en résultent, et a ainsi commencé à explorer la transparence et la translucidité.

Après la découverte de la lumière, en quoi la transparence s'est-elle étendue à la différenciation des points de vue et à l'interprétation spatiale ?

Au début du XXe siècle, les artistes cubistes et modernistes ont développé le concept de transparence, déconstruisant et reconstruisant l'espace à travers de multiples perspectives. En représentant simultanément plusieurs points de vue, plutôt qu'un seul, ils brouillent les frontières entre les objets et l'espace, ce qui contribue à maximiser l'effet visuel de la transparence.

Notre perception de la transparence littérale semble provenir de deux sources : de la peinture cubiste et de ce que l'on désigne généralement comme l'esthétique machiniste. [...] Notre perception de la transparence phénoménale provient probablement uniquement de la peinture cubiste ; et une toile cubiste datant d'environ 1911 ou 1912 illustrerait la présence des deux ordres, ou niveaux, de transparence. Les éléments temporels et spatiaux du cubisme [...] La frontalité, la suppression de la profondeur, la contraction de l'espace, la définition de la source lumineuse, l'inclinaison des objets vers l'avant, une palette restreinte, les grilles obliques et rectilignes, ainsi qu'une tendance au développement périphérique, sont toutes des caractéristiques du cubisme analytique.⁸

Le concept de la quatrième dimension (l'intégration du temps et de l'espace), apparu à la

⁸ Colin Rowe and Robert Slutzky, « Transparency : Literal and Phenomenal », *Perspecta*, vol. 8, The MIT Press, 1963, p. 46.

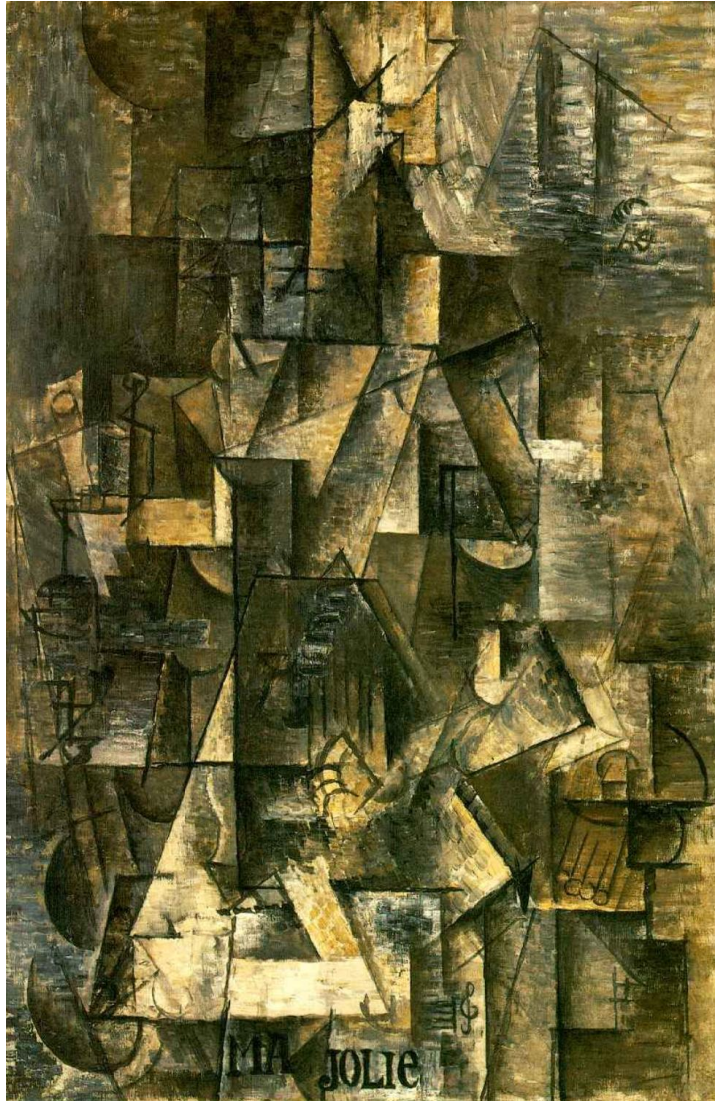
fin du XIXe siècle, a joué un rôle important dans le cubisme. Il a permis aux cubistes d'utiliser des représentations qui reflétaient des angles multiples et le passage du temps, plutôt que de simples représentations visuelles. C'est devenu une caractéristique essentielle du cubisme. Le critique d'art de l'époque, Roger Allaire, l'a décrit comme « un art qui fournit les éléments essentiels d'une synthèse située dans le passage du temps.⁹ » Les cubistes comme Picasso ont déconstruit et reconstruit des objets et ont tenté de créer des représentations véridiques à partir de perspectives multiples, rejetant la représentation d'un point de vue unique et reflétant les concepts de multifacette et de multidimensionnalité, en montrant simultanément plusieurs aspects d'un objet.

La façon perceptive dont nous observons un objet n'est pas en le saisissant d'un seul coup avec une vue unique et fixe, mais par une expérience dense qui est formulée et logisée dans l'esprit de l'artiste. Partant de ce constat, les peintres cubistes ont cherché à représenter de multiples coupes transversales d'un objet sur une seule surface, rendant inutile la méthode précédente qui consistait à représenter un objet à partir d'un seul point. En permettant à la vérité de plusieurs angles de coexister sur une seule toile, ils ont pu mieux exprimer la vérité de l'objet et fournir une explication plus véridique de l'objet au spectateur.¹⁰

La méthode de saisie de perspectives multiples sur un seul écran dans le Cubisme va au-delà de la simple tentative de déconstruction et de reconstruction d'un objet, et repose sur le principe visuel de « transparence ». L'expression de différents côtés qui se chevauchent et qui révèlent l'intérieur et l'extérieur en même temps est un moyen d'obtenir la transparence visuelle par le regard transmis et la structure qui se chevauche, ce qui est le principe fondamental qui permet au spectateur de percevoir simultanément diverses informations visuelles dans une même scène. C'est le même concept que le « chevauchement », qui est une caractéristique visuelle de la transparence.

⁹ Roger Allard, « Salon d'Automne », *L'art Libre*, nov. 1910, p. 114.

¹⁰ David Cottington, *Cubism*, Séoul, Yeolhwadang, 2003, p. 50.



[fig. 2] Pablo Picasso, *Ma Jolie Woman with Zither or Guitar*, 1911.

Comme on peut le voir dans l'œuvre de Picasso [fig. 2], le cubisme rejette la façon de regarder les objets à partir d'un seul point de vue fixe, et tente plutôt de les appréhender dans un espace fluide et continu. Cette approche conduit à l'intention de capturer à la fois la temporalité et la spatialité, ce qui est profondément lié au concept de transparence. La transparence n'est pas seulement capturée par un seul regard, mais crée également des stimuli visuels dans différentes directions à travers de multiples couches. Le cubisme permet à l'observateur de percevoir simultanément de multiples aspects d'un objet grâce à cette expérience visuelle multicouche, qui peut être considérée comme étant en accord avec les caractéristiques visuelles de la transparence.

« Cette saisie de la véritable forme (essence) nécessite de supprimer la distance de l'objet et de quitter le monde visible centré sur l'homme, Il ne s'agit pas de saisir l'objet d'un seul point de vue, mais de multiples points de vue.¹¹ » Cette méthode d'expression révèle efficacement le concept de transparence. Comme on le voit dans l'œuvre de Picasso, la transparence ne reste pas à un point fixe, mais permet au spectateur de percevoir les différentes faces de l'objet en même temps. Il s'agit d'une tentative de révéler non seulement l'apparence, mais aussi la structure et la nature cachées dans cette transparence, laquelle est profondément liée aux expériences visuelles poursuivies par le cubisme.

En conclusion, le cubisme rejette à la fois le point de vue unique et un système visuel figé. Il cherche plutôt à explorer la nature des objets à travers une expérience visuelle continue et multidimensionnelle. Les concepts de multiperspectivisme, de simultanéité et d'espace fluide constituaient une manière d'incarner visuellement la transparence. En ce sens, le cubisme a ouvert de nouvelles perspectives pour l'art moderne en proposant des systèmes visuels et des concepts spatiaux dépassant le cadre de l'art traditionnel.

Comme nous l'avons vu, l'exploration de la lumière et de la couleur dans l'impressionnisme a ouvert de nouvelles possibilités d'expression visuelle, tout en définissant clairement les frontières entre transparence et opacité. L'approche de la perspective multiple du cubisme qui a suivi a déconstruit la forme, mettant en évidence le sens intérieur que l'œuvre voulait transmettre à travers la transparence, et l'a élargie pour en faire une occasion d'explorer les propriétés conceptuelles. Par la suite, à travers le surréalisme et l'art conceptuel, la transparence n'est plus restée un simple élément visuel, mais est devenue un instrument d'exploration philosophique à travers l'immatérialité.

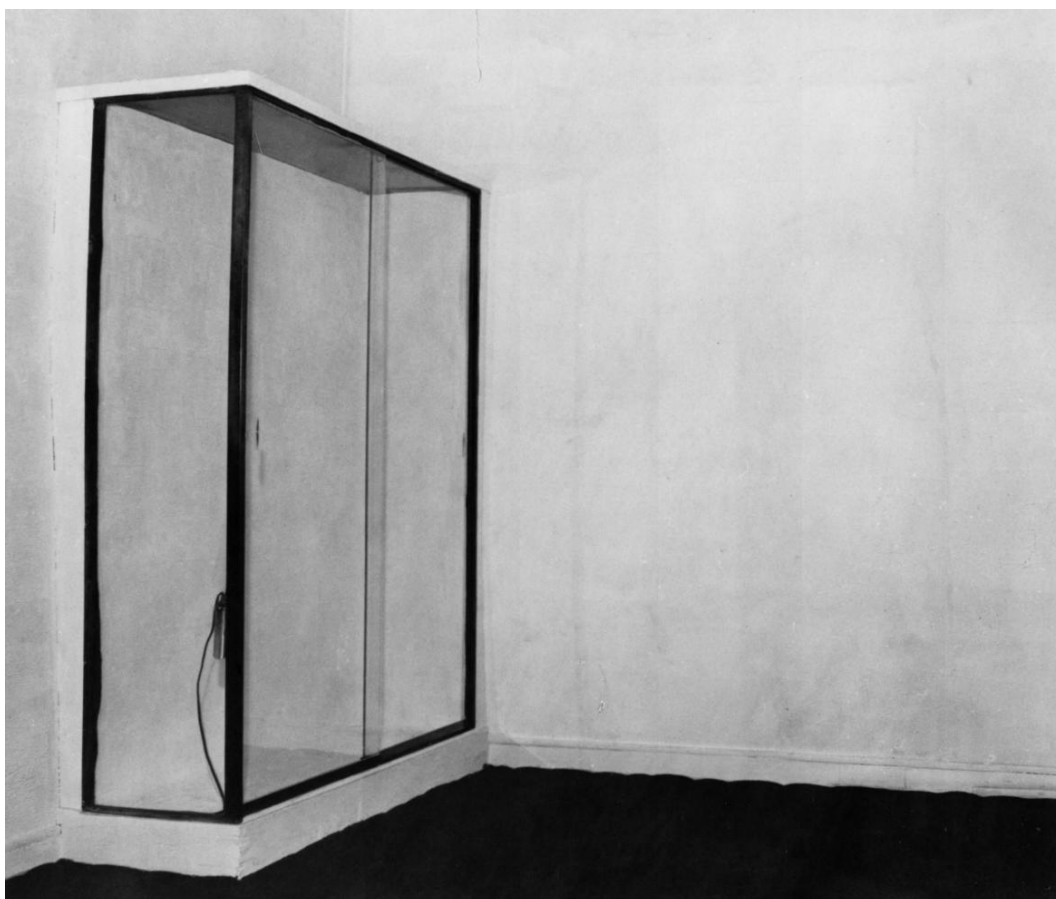
En quoi la transparence, dans l'art contemporain, s'est-elle développée en un concept qui dépasse la matérialité ?

Florence de Mèredieu mentionne cette tendance dans son livre *Histoire de l'art*, en soulignant que la transparence constitue un outil important pour l'expression immatérielle dans l'art contemporain.

L'œuvre moderne oscille ainsi en permanence entre la pleine opacité qui

¹¹ Kwangsoo Oh, *History of Western Modern Art*, Séoul, Iljinsa, 1985, p. 57.

définit la matière et la pure transparence où se reconnaîtrait – de façon négative, et comme par soustraction – la dimension de l'immatériel. La grande transparence restant celle du concept ou du signe qui en arrive à ne plus fonctionner que comme simple index, la matérialité du signe étant alors évacuée et transmuée.¹²



[fig. 3] Yves Klein's, *Le Vide*, 1958.

La « pure transparence » à laquelle font référence les œuvres d'art peut signifier un état dans lequel la lumière passe complètement, c'est-à-dire un point relié au vide ou au néant. Cette exploration de la transparence est révélée de manière spectaculaire dans l'œuvre d'Yves Klein *Le Vide*. Klein a retiré toutes les œuvres physiques de l'exposition à la galerie Iris Clert à Paris et a présenté l'espace vide lui-même comme une œuvre d'art. Cette installation encourage le public à ressentir la transparence et la plénitude sans aucun objet physique, et à reconnaître à

¹² Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne et contemporain*, op. cit., p. 67.

nouveau la frontière entre le matériel et l'immatériel à travers une expérience sensorielle dans un espace immatériel.

Dans l'art contemporain, la transparence ne se limite plus à de simples propriétés physiques ou effets visuels. Les artistes utilisent des matériaux transparents pour révéler des émotions, des relations ou même le flux de la perception invisibles. Dans ce cas, la transparence ne consiste pas à cacher mais à révéler, et elle devient un « canal de sensation » plutôt qu'un simple passage.

Le Vide d'Yves Klein en est un exemple frappant. En présentant un espace vide comme une œuvre d'art, le spectateur peut avoir l'impression que quelque chose est plein, même dans une situation où rien n'existe. Pour moi, cette œuvre s'est révélée être un dispositif de transparence, comme une « attitude ». Pour voir l'invisible, nous devons nous vider. Ainsi, nous nous retrouvons face à face avec l'espace, l'art et nous-mêmes d'une manière nouvelle.

En fin de compte, la transparence fonctionne comme une stratégie et un dispositif de raisonnement sensoriel au sein de l'art contemporain. Elle fait tomber les frontières, rend le familier inconnu et ouvre l'expérience de « ressentir et interpréter » au spectateur, plutôt que de simplement « voir ».

1.2 Contexte philosophique et esthétique de l'isolement

Dans la société moderne, les liens entre les gens s'affaiblissent progressivement et la solitude des individus s'intensifie. Ce sentiment d'inquiétude a fait l'objet d'une exploration constante de la part de nombreux artistes, qui ont tenté à plusieurs reprises de l'incarner visuellement. De plus, à travers l'exploration de divers domaines tels que la philosophie, la littérature et l'art, « l'isolement » a été compris comme une condition essentielle de l'existence humaine. Chaque fois que je suis confronté à ce sujet, je me dis que l'isolement n'est pas un simple sentiment personnel, mais un sentiment qui ne se produit que lorsque l'on est face à un objet ou à une autre personne. Dès que l'on prend conscience de la distance entre soi et le monde, l'isolement devient plus apparent.

Nous nous reconnaissons par la séparation des autres et nous nous formons dans la distance au monde. Cet isolement agit comme une structure fondamentale de l'existence pour se refléter et s'établir comme sujet. En d'autres termes, on peut dire que l'isolement est une condition existentielle qui ne se révèle que dans la tension qui naît dans la relation avec les autres.

Quelle est la raison pour laquelle l'existence humaine implique fondamentalement l'isolement ?

Le concept de Dasein chez Heidegger met en avant que l'être humain est un être jeté (Geworfenheit) dans le monde, qui se révèle à lui-même à travers sa relation aux autres. L'homme est toujours situé dans le monde et parmi les autres, mais ce dévoilement s'accompagne fondamentalement d'angoisse, de solitude et d'isolement. Dans la société contemporaine, la surveillance, le contrôle et les logiques de performance forcent l'individu à exposer constamment son existence vers l'extérieur et à en justifier la légitimité. Cette ouverture produit, paradoxalement, une forme d'isolement intérieur et d'aliénation. Autrement dit, la condition même du dévoilement de l'existence engendre l'isolement. Ainsi, c'est précisément dans cette manière d'exister – où l'être ne peut qu'apparaître – que l'humain fait l'expérience d'un isolement encore plus profond. Ce paradoxe existentiel se manifeste aujourd'hui sous diverses formes dans la vie humaine.

Même l'être-seul du Dasein est être-avec dans le monde. L'autre ne peut

manquer que dans et pour un être-avec. L'être-seul est un mode déficient de l'être-avec, sa possibilité est la preuve de celui-ci.¹³

Après tout, l'isolement est une condition existentielle à laquelle les êtres humains sont inévitablement confrontés dans leurs relations avec les autres. Dans les moments de distance et de silence avec les autres, nous prenons davantage conscience de notre existence. L'art sert de terrain pour explorer et incarner de manière sensuelle ce sentiment d'isolement. L'isolement est un chemin qui permet aux êtres humains de prendre conscience de la profondeur de leur existence et d'y réfléchir, et l'art sert à ouvrir ce chemin de réflexion.

Esthétiquement, l'isolement est traité comme un thème qui va au-delà de la simple expression d'une émotion et qui fait réfléchir sur la nature de l'existence et de la vie humaine.

Cette structure existentielle de l'isolement devient plus claire à travers la pensée du philosophe Jean-Luc Nancy. Nancy comprend l'existence humaine à partir de la condition d'« être-avec ». Cependant, cet « être-avec » ne signifie jamais fusion ou communication totale. Au contraire, Nancy affirme que c'est précisément la distance infranchissable entre soi et l'autre, l'impossibilité d'atteindre pleinement l'autre, qui rend la relation possible. Autrement dit, ce n'est pas dans la rupture avec l'autre, mais dans l'inatteignabilité même que la relation se forme, et c'est à travers cette distance que l'on se reconnaît comme un être existant. Nancy condense cette compréhension dans la phrase suivante.

Tout l'être est en contact avec tout l'être, mais la loi du contact est la séparation ; de plus, c'est l'hétérogénéité des surfaces qui se touchent. Le contact est au-delà du plein et du vide, au-delà de la connexion et de la déconnexion.¹⁴

Nancy explique cette structure relationnelle par le concept de « résonance ». La résonance n'est pas un contact direct, mais une manière dont deux êtres séparés réagissent l'un à l'autre et produisent une vibration commune. Ce type de relation ne suppose ni connexion physique ni compréhension totale ; au contraire, il se fonde sur la distance, la différence, le vide et le silence. La philosophie de Nancy affirme que c'est précisément dans l'impossibilité d'atteindre pleinement l'autre que nous nous reconnaissons et vivons en tant qu'êtres. Ainsi, l'isolement devient une occasion essentielle de repenser notre manière d'entrer en relation avec l'autre et

¹³ Martin Heidegger, *Être et Temps*, op. cit., p. 157.

¹⁴ Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel*, Stanford, Stanford University Press, 2000, p. 5.

avec le monde.



[fig. 4] Edward Hopper, *Morning Sun*, 1952

Dans *Morning Sun* d'Edward Hopper, une femme est assise près d'une fenêtre baignée de lumière, regardant dehors. Elle regarde clairement vers l'extérieur, mais demeure toujours à l'intérieur de la pièce. La fenêtre n'est pas ouverte, et une frontière nette existe entre elle et le monde extérieur. Son regard s'étend au loin, mais aucun contact ne s'établit avec le monde qu'il atteint. Cette scène montre un état d'attente ou d'élan vers quelque chose ou quelqu'un — un moment figé avant toute relation, une suspension où le lien reste encore impossible.

Les personnages de Hopper sont toujours plongés dans une tension silencieuse. D'apparence immobile et calme, ils contiennent en eux un mouvement subtil vers une connexion avec le monde. Ils sont seuls, sans être totalement coupés. Au contraire, ils demeurent dans une tentative de contact avec l'Autre et avec le monde — tentative qui, toujours inachevée, fait naître un sentiment d'isolement encore plus profond. Les fenêtres closes, les gestes figés, les espaces silencieux sont autant de dispositifs qui expriment, de manière sensible, cet état de « non-contact ».

Lorsque j'ai découvert cette scène pour la première fois, j'ai ressenti une tension dynamique malgré l'atmosphère statique qui se dégageait de l'écran. Le personnage assis près de la fenêtre reste silencieux, mais son regard semble s'étendre vers le monde extérieur, hors de sa portée, comme s'il nourrissait un mouvement intérieur pour s'échapper de cet espace clos. Cette tension, qui se ressent clairement même dans le silence, est profondément liée à l'image d'isolement que je voulais visualiser à travers mon travail, c'est-à-dire un état d'isolement avec un désir tourné vers l'extérieur.

Ce sentiment est étroitement lié au concept de « résonance » tel que le décrit le philosophe Jean-Luc Nancy. Selon lui, les êtres humains sont des êtres qui ne peuvent jamais être complètement reliés aux autres ; les relations se forment justement à travers une certaine distance entre les individus. Même si ce contact n'est pas direct, des réactions mutuelles surgissent dans cet écart, créant ainsi une résonance. C'est dans cette distance que nous nous reconnaissons, et que nous faisons l'expérience d'un état où la solitude persiste, même dans la présence de l'autre. La figure chez Hopper demeure elle aussi immobile et silencieuse, mais son regard reste tendu vers l'extérieur. Cette tentative sans réponse, bien qu'elle ne débouche pas sur une rencontre pleine et entière, suggère une autre forme possible de relation — une présence sans contact, une « coexistence sans résonance » telle que Nancy la décrit. En fin de compte, la peinture de Hopper ne donne pas à voir l'isolement comme une simple solitude. Il compose, avec une grande sensibilité, ce décalage — cette distance inachevée entre le sujet, l'Autre et le monde — et il en fait une expérience perceptible pour le spectateur. Ce qui en ressort n'est pas une rupture, mais bien une invitation à penser, avec Nancy, une manière d'être : une structure relationnelle dans laquelle on est avec l'autre précisément parce qu'on ne peut jamais complètement le rejoindre.

En fin de compte, l'œuvre d'Edward Hopper ne traite pas de l'isolement comme simple expression d'émotion ou de solitude. Il matérialise sur l'écran les écarts subtils et les manques insatisfaits qui se produisent entre les personnes et le monde extérieur, permettant aux spectateurs de les vivre visuellement. Cette tentative nous fait repenser les conditions de l'existence, la structure des relations qui « existent ensemble parce qu'elles ne peuvent être pleinement atteintes », comme le dit Jean-Luc Nancy.



[fig. 5] CHOI Inhyuk, *Relation (fusion/division)*, résine époxy, 20 x 30, 2023.

Deux silhouettes latérales sont placées l'une en face de l'autre. L'une d'elles est une forme de tête remplie de tons sombres, qui se trouve dans une marge transparente, mais la limite n'est pas perçue visuellement en raison de sa transparence. L'autre silhouette est représentée par des lignes simples sur un fond bleu opaque, donnant l'impression d'une trace plutôt que d'une entité. Les deux formes sont exprimées de manière contrastée, créant une tension entre les images opposées. L'œuvre utilise des matériaux transparents, translucides et opaques pour créer une variété de textures de surface, et l'environnement environnant se reflète subtilement sur l'œuvre en fonction de la réflexion de la lumière. La profondeur et l'atmosphère de l'écran changent également en fonction de l'intensité et de la direction de l'éclairage.

Je voulais utiliser cette sculpture pour poser des questions sur les frontières entre réalité et fantaisie, et sur ce que nous voyons et croyons. Les deux personnages de l'œuvre se font face, mais il ne s'agit pas d'un simple reflet dans un miroir. Si vous regardez de près, les personnages sont subtilement déformés, et ils ressemblent davantage à des répliques déformées qu'à de véritables répétitions. L'espace vide au centre ressemble à un passage menant quelque part, mais le paysage qui s'y reflète ressemble davantage à un monde étrange et déformé qu'à la réalité. Le spectateur regarde à travers l'espace vide dans un espace qui ne ressemble à rien, mais en fait,

il y a une figure invisible à l'intérieur. Cela suggère comment nous percevons la réalité et avec quelle facilité notre perception peut être déformée.

Cette œuvre examine la nature complexe de l'existence humaine telle qu'elle se révèle dans les relations avec les autres à travers la position et le regard des personnages qui se font face. L'effet visuel créé par le matériau transparent utilisé sur l'écran, le fond opaque et le reflet de la lumière révèle la tension d'une relation étroite mais pas totalement connectée. L'état d'un personnage placé dans une situation où ils semblent exister ensemble en surface mais sont en fait déconnectés est exprimé visuellement. L'utilisation de la transparence dans ce cas sert à exprimer l'ambiguïté de la relation et la distance psychologique.

1.3 Visualisation de l'isolement à travers la transparence

La transparence a joué un rôle central dans l'art contemporain en élargissant la perception visuelle et en approfondissant la portée de l'expression artistique. Dans la section I-1, j'ai examiné les différentes manifestations de la transparence dans l'art contemporain, telles que la multiplicité des points de vue, la superposition visuelle, la transformation sensorielle et l'immatérialité. Ensuite, dans la section I-2, j'ai abordé la question de l'isolement en tant que condition existentielle émergeant de la relation à l'Autre, et en tant que caractéristique structurelle de l'existence humaine, d'un point de vue philosophique et esthétique. À partir de ces réflexions, ce chapitre explore comment la transparence peut incarner de manière sensible la condition ontologique de l'« isolement », constituant ainsi un moment clé dans l'exposition du thème central de ce mémoire.

Pourquoi la transparence est-elle adaptée à l'expression de l'isolement ?

L'isolement ne se réduit pas à une simple rupture avec l'extérieur ou à une absence, mais peut être défini comme une « impossibilité de contact » dans la relation à l'Autre — une présence sans possibilité de toucher. Comme l'ont montré les philosophies de Heidegger et de Nancy évoquées précédemment, l'isolement apparaît non pas comme une coupure, mais comme une forme paradoxale de relation fondée sur l'absence de contact.

Ainsi, pour visualiser l'isolement, il est nécessaire de recourir à une forme capable de transmettre intuitivement la suspension de la relation, la tension de la distance, l'inaccessibilité. En ce sens, la transparence s'avère un médium visuel particulièrement efficace. Elle opère à la frontière entre visibilité et invisibilité, entre exposition et dissimulation, et peut ainsi fonctionner comme une métaphore visuelle de l'« état d'existence sans contact », à la fois présent et inaccessible.

Un objet transparent est clairement perceptible, mais ne se révèle jamais totalement en lui-même, laissant le regard le traverser. Ainsi, la transparence offre simultanément une sensation de présence et une expérience d'absence. Cette caractéristique présente une structure analogue à la condition existentielle de l'être humain, qui se manifeste dans le monde et face à l'Autre sans jamais pouvoir être pleinement atteint. De cette manière, l'isolement et la transparence sont étroitement liés par leur similarité structurelle.

La transparence constitue, sur le plan conceptuel, un « plein » (solid) qui peut être perçu comme un « vide » (void), et elle renferme une dualité entre le visible et l'invisible, l'objet et l'image, le concept et l'idéal.¹⁵ Ce qui est transparent dissipe notre curiosité. La transparence de l'opacité, l'opacité de la transparence — cela ne peut être expliqué que par une approche conceptuelle. Les significations associées à la transparence — sincérité, visibilité intérieure, légèreté, absence de sens, vide — ne prennent forme qu'à travers la projection de significations conceptuelles dérivées, permettant ainsi de saisir ce qu'est véritablement la transparence.¹⁶

À cet égard, la transparence devient une forme pertinente pour visualiser et rendre sensible la structure existentielle de l'isolement. Sur le plan conceptuel en particulier, la transparence est à la fois vide et pleine, révélatrice et dissimulatrice. Cette dualité est étroitement liée à la complexité de l'isolement telle qu'elle est vécue par l'être humain.

Comment cet isolement, en tant que condition philosophique, peut-il être traduit visuellement à travers la transparence ?

Colin Rowe a analysé les caractéristiques de la transparence du point de vue de la composition spatiale, en identifiant trois effets majeurs sur l'expérience visuelle : l'effet superficiel, l'effet spatial et l'effet conceptuel.

<Tableau 1> La transparence dans la composition de l'espace.¹⁷

La transparence de la composition spatiale		
Effet Superficiel	Effet Spatial	Effet conceptuel
Perceptuel		Conceptuel
Facteur limitant : entité physique (perception)		Facteur limitant : opération mentale (image)
Externe (niveau 1)		Interne (niveau 2)

¹⁵ Donis A. Dondis., *A Primer of Visual Literacy*, MIT Press, 1973, p. 67.

¹⁶ Pil-Hoon Lee, « Mur, transparence et ce qui se trouve derrière », *Architecture et culture mensuelle*, août 1994, p. 160.

¹⁷ Colin Rowe, *Théories de l'architecture moderne*, trad. par Yoon Jae-hee et al., Séjin-sa, 1997, p. 89.

Le concept de transparence de Colin Rowe fournit un indice conceptuel significatif pour explorer les moyens de visualiser mon sujet de mémoire, l'« isolement ». Sa théorie décrit les caractéristiques de la composition spatiale qui peuvent être exprimées par la transparence en trois catégories : effets épidermiques, spatiaux et conceptuels, et présente un cadre d'interprétation qui englobe les propriétés internes et externes. À cet égard, la transparence est une théorie appropriée et flexible pour l'expression sculpturale du thème de « l'isolement ». En référence à la théorie de Rowe, les trois effets sculpturaux qui peuvent être exprimés par la transparence peuvent être organisés de manière spécifique.

Tout d'abord, l'effet éphémère est la transparence immédiatement reconnaissable visuellement, qui se révèle à travers des couches visuelles, des chevauchements et des superpositions planes. Cet effet est basé sur des éléments qui sont visibles et peuvent être réellement expérimentés dans l'espace, créant un sentiment de distance qui sépare visuellement le spectateur de l'œuvre.

Deuxièmement, l'effet spatial fait référence au flux entre les espaces, à la continuité et à l'impression que la structure d'une œuvre ou d'un espace est en réalité ouverte pour que les gens puissent s'y déplacer ou y accéder. Par exemple, un mur transparent ou présentant une ouverture dans sa structure peut donner au spectateur l'impression qu'il peut entrer et sortir librement de l'espace. Cependant, en réalité, en raison de limitations structurelles ou de facteurs psychologiques, le spectateur ne ressent pas l'espace comme étant complètement « libre », mais plutôt comme s'il y avait une barrière invisible ou un sentiment de déconnexion. Par conséquent, selon la perception et l'interprétation du spectateur, cela peut révéler une structure spatiale isolée ou un sentiment psychologique de fermeture.

Troisièmement, l'effet conceptuel semble être un espace avec une forme claire, mais sa signification n'est pas fixe et peut varier en fonction de l'expérience et de l'interprétation de l'observateur. En effet, l'espace n'est pas perçu comme une simple forme physique, mais est interprété en fonction de contextes personnels tels que les émotions, les souvenirs et les origines sociales. Ainsi, la signification de l'espace peut changer ou se chevaucher en fonction de la perception du spectateur, ce qui peut créer un sentiment psychologique de distance ou d'isolement.

Ces trois effets formateurs constituent le contexte conceptuel de la discussion sur la catégorisation des caractéristiques de la transparence qui suit au chapitre II.

Cette stratégie formelle sert de langage expressif efficace pour transformer visuellement le thème abstrait de l'isolement. Pour transmettre efficacement des états émotionnels complexes, un format unique et fixe ne suffit pas ; il faut un langage visuel complexe et double qui puisse contenir simultanément plusieurs niveaux de signification et de sensation. La « transparence » en est un moyen représentatif. Ce langage n'explique pas simplement l'isolement, mais construit une structure visuelle qui permet au spectateur de le ressentir, de l'expérimenter et de s'interroger. L'art partage ainsi la profondeur de l'existence avec le public à travers cette structure.

Chapitre II. Le concept et les caractéristiques de la transparence dans l'art contemporain

2.1 La formation d'une sensation d'immatérialité par la transparence

L'une des caractéristiques les plus marquantes de la transparence, l'immatérialité, fait référence à la manière dont les entités physiques s'affaiblissent ou disparaissent pour offrir une expérience sensorielle. L'immatérialité est révélée par des éléments intangibles tels que la lumière, l'espace et le temps, qui permettent au spectateur de faire l'expérience d'une perception sensorielle au-delà de la réalité physique. C'est un peu comme si une œuvre d'art achevée passait d'abord inaperçue, mais devenait peu à peu reconnaissable par les sens du spectateur. À cet égard, le penseur français André Gide a déclaré. « J'estime que l'œuvre d'art accomplie sera celle qui passera d'abord inaperçue, qu'on ne remarquera même pas.¹⁸ »

Ce concept s'est renforcé tout au long du XXe siècle avec la progression continue de l'immatérialisation des matériaux et la tendance croissante à leur diffusion sous diverses formes. Ezio Manzini explique que, dans le domaine de l'art, la notion de matériau s'étend au-delà de la physicalité tactile pour englober des dimensions techniques et conceptuelles. Dans son ouvrage, il affirme :

La nouvelle matière d'où tirer l'inspiration n'a plus la physicalité d'un matériau tangible ; elle se présente plutôt comme un ensemble de possibilités et de performances, comme un possible qui émerge du productible dans un Système technique capable d'effectuer des manipulations toujours plus subtiles.¹⁹

À mesure que l'importance de la non-matérialité est mise en avant, la forme physique devient de moins en moins importante, et le spectateur se concentre davantage sur ses sens et ses émotions intérieures. En particulier, lorsque les limites deviennent floues et que les formes deviennent indistinctes dans l'œuvre, le spectateur est contraint de reconsidérer ce qu'il voit et ses modes de perception familiers sont ébranlés. Cette expérience joue un rôle important dans la révélation visuelle du thème abstrait de l'isolement. Elle ouvre un processus qui va au-delà de ce qui est visible et qui fait ressentir et questionner.

¹⁸ André Gide, *Incidences*, Paris, Gallimard, 1924, p. 38.

¹⁹ Ezio Manzini, *La Matière de l'invention*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1989, p. 52.

Un élément important de l'immatérialité dans ce contexte est la transparence. Si l'immatérialité et la transparence sont étroitement liées, elles ne sont toutefois pas identiques. La transparence est une manière d'exprimer l'immatérialité. C'est également une propriété des matériaux physiques : les matériaux transparents sont réels, mais leur présence physique est réduite. Les matériaux transparents ont également la propriété de laisser passer la lumière à travers eux, si bien que leur forme n'est pas évidente. Cette propriété joue un rôle important dans l'obtention de l'immatérialité.

L'immatérialité, quant à elle, est un concept plus large que la transparence. Elle englobe des expériences sensorielles et philosophiques qui vont au-delà des entités physiques. Elle est obtenue grâce à des éléments qui ne peuvent être vus ou touchés, tels que la lumière, la couleur, l'espace et le temps, et se concentre sur l'expérience sensorielle de l'observateur plutôt que sur la forme matérielle. L'immatérialité fait référence aux sensations qui naissent de l'absence ou de la présence réduite de la matière elle-même.

IMMATÉRIEL :

- 1° Qui n'est pas fait de matière, ou qui n'est pas en rapport avec les sens.
- 2° Ne semblant pas être de nature matérielle. Très délicat et mince, semblant immatériel (Robertson's Dictionary).²⁰

Cette définition du dictionnaire est utilisée pour décrire un phénomène perçu par les sens ou mentalement, par contraste avec quelque chose de matériel. Les auteurs de *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain* décrivent notamment les matériaux immatériels de la façon suivante :

Matériaux de la transparence (le verre, la lumière), la couleur (envisa- Parmi les composants de matériel, nous retrouverons, outre la gée sous ses formes limites, blanc et noir apparaissant et disparaissant), ainsi que la plupart des éléments qui relèvent de la forme (point, ligne, plan, limitant la matière, la contenant ou l'amenant à disparaître). Ce qui également a trait à la vitesse et au mouvement, faisant exploser les formes et diluant les matériaux en un processus de méta- morphose incessant. Tout ce qui enfin relève de l'esprit ou de la pensée - langage, concept. Une place à part sera réservée au

²⁰ Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne et contemporain*, op. cit., p. 495.

son, dont la entre l'abstrait et des manifestations plus concrètes.²¹

La non-matérialité ne se trouve pas seulement dans l'utilisation de matériaux transparents. Des éléments tels que de subtils changements de lumière ou d'ombre, des sons entendus ou des images abstraites vues peuvent également avoir un fort effet sur nos sens, même s'ils n'ont pas de forme matérielle. Par exemple, les ombres et les changements de couleur créés par la lumière du soleil lorsqu'elle traverse un espace ne sont pas tangibles, mais ils sont clairement ressentis par la personne qui traverse cet espace à ce moment-là. Ces éléments intangibles, qui n'ont pas de forme mais s'infiltrant dans les émotions du spectateur, jouent un rôle important en guidant le spectateur pour qu'il « ressente » l'œuvre plutôt que de la « voir ».

Dans ce contexte, quel rôle la transparence peut-elle jouer en tant qu'outil pour atteindre l'immatérialité dans l'art contemporain, au-delà d'une simple propriété des matériaux physiques ? Quel est l'impact sensoriel et psychologique des œuvres utilisant la transparence sur les spectateurs, et comment cela peut-il enrichir l'expérience artistique ?



[fig. 6] Marcel Duchamp, *Le Grand Verre*, 1915-1923.

De loin, *Le Grand Verre* ressemble à une machine industrielle. Avec ses pistons, ses tubes

²¹ *Ibid.*

et ses engrenages disposés à l'intérieur d'un panneau de verre transparent, il a l'air d'une machine qui ne fonctionne pas. Mais cette machine n'est pas seulement un dispositif industriel, c'est aussi un mécanisme mental qui illustre les émotions et les relations humaines.

L'œuvre est divisée en deux zones. La zone supérieure est réservée aux mariées et la zone inférieure aux célibataires. Ils coexistent dans le même dispositif, mais ils sont absolument séparés dans l'espace. Cette division n'est pas simplement une distinction visuelle, mais exprime l'état d'une relation dans laquelle le désir existe mais n'atteint jamais son but. Le prêtre se tient comme s'il flottait dans le ciel, tandis que le célibataire est prisonnier de mouvements répétitifs, comme une machine. Ils se dirigent l'un vers l'autre, mais restent à une distance inaccessible.

Marcel Duchamp, écrivant en 1949 à Jean Suquet, sans doute le plus sagace investigateur du Verre, signale que celui-ci n'est pas fait pour être regardé (avec des yeux "esthétiques"), il devait être accompagné d'un texte de "littérature" aussi amorphe que possible qui ne prit jamais forme; et les deux éléments, verre pour les yeux, texte pour l'oreille et l'entendement, devaient se compléter, et surtout s'empêcher l'un l'autre de prendre une forme esthétique-plastique ou littéraire.....²²

Le verre semble être un matériau qui révèle tout tel qu'il est, mais il cache en lui une étrange dualité. Être transparent signifie qu'il ne cache rien, mais cela signifie aussi qu'on ne peut pas tout comprendre en le regardant. Tout comme les émotions dans les relations humaines changent constamment en fonction de la situation et du contexte, Duchamp semblait vouloir que ses œuvres soient consommées non seulement comme une expérience visuelle émotionnelle et belle, mais aussi pour que les spectateurs regardent à l'intérieur, se posent des questions et interprètent par eux-mêmes.

Ainsi, *Le Grand Verre* n'est pas une œuvre figée, au sens figé, mais une structure ouverte qui continue à se transformer en fonction de l'environnement qui l'entoure et de la position du spectateur. Octavio Paz l'a exprimé ainsi : « [...] véritable monument, est inséparable du lieu qu'il occupe et de l'espace qui l'entoure : c'est un tableau inachevé en perpétuel achèvement.

²³ »

Les matériaux transparents réduisent le poids ou la présence des matériaux visibles tout

²² Pierre Cabanne, *Duchamp & Cie*, Paris, Éditions Pierre Belfond, 1976, p. 132.

²³ Octavio Paz, *Deux transparents : Marcel Duchamp et Lévi-Strauss*, trad. Monique Fong-wust et Robert Marrast. Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1971, p. 65.

en mettant en valeur les émotions invisibles ou la signification conceptuelle. Cette caractéristique a permis aux artistes d'exprimer efficacement des éléments immatériels tels que les pensées et les émotions au-delà de la forme et de la couleur. Depuis Marcel Duchamp, la transparence a été utilisée de manière plus étendue dans l'art. Elle est devenue un moyen de transmettre des messages émotionnels ou symboliques par la réflexion ou la réfraction de la lumière et de la couleur.

Dans ce processus, de nombreux artistes ont exploré les frontières entre la transparence et l'opacité et la manière dont les deux peuvent se chevaucher et s'entrecroiser. Certains objets peuvent être clairement visibles mais leur signification peut être ambiguë, et inversement, certains objets peuvent être moins visibles mais avoir un impact émotionnel plus fort. En fin de compte, cette double nature de transparence et d'opacité agit comme un outil visuel important qui soulève des questions fondamentales sur « ce que nous voyons, comment nous le ressentons et l'interprétons ».

La transparence a joué un rôle clé dans l'expansion des modes d'expression conceptuels dans l'art en réduisant la présence matérielle et en mettant l'accent sur les éléments immatériels. Depuis Duchamp, la transparence dans l'art contemporain a été étendue aux dimensions psychologiques et symboliques à travers la lumière, la couleur et le verre. Les artistes ont exploré les limites de la transparence et de l'opacité, utilisant cette dualité comme un outil clé pour soulever de nouvelles questions sur la perception et la sensation humaine.

Ce concept est conforme à la philosophie de l'art de Marcel Duchamp. Il considérerait l'art non pas comme un produit matériel, mais comme un acte conceptuel qui se déroule dans l'expérience et la pensée. « Chaque seconde, chaque respiration est une œuvre qui n'est inscrite nulle part, qui n'est ni visuelle, ni cérébrale.²⁴ » Cette approche a permis de réduire la présence matérielle grâce à la transparence et à la mise en valeur d'éléments immatériels.

En conclusion, la transparence est un élément important qui enrichit l'expérience visuelle par une expression immatérielle et procure une expérience sensorielle et conceptuelle au-delà de la matière et de l'espace. Lorsque la matière est visible mais que sa substance est floue ou que ses limites disparaissent, le spectateur éprouve une sensation immatérielle au-delà de la

²⁴ Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne et contemporain*, op. cit.

matière, qui agit comme un puissant outil d'expression de l'immatérialité.

2.2 La transparence des frontières floues

La transparence ne consiste pas seulement à laisser passer la lumière, elle a aussi pour effet de brouiller la distinction entre l'espace et la forme, ce qui rend les limites plus difficiles à percevoir. La transparence brouille notamment les limites spatiales, rendant impossible la distinction claire entre l'intérieur et l'extérieur, le premier plan et l'arrière-plan, et créant un effet de superposition. Elle déconstruit ainsi les notions fixes de compartimentage de l'espace. Cette approche est conforme au concept de « transparence phénoménale » de Colin Rowe dans *Transparency* (1977).

Colin Rowe, théoricien et historien de l'architecture d'origine britannique, a décrit le concept de transparence dans l'architecture et l'art comme un élément important pour comprendre la structure et l'ordre de l'espace au-delà de ses simples qualités visuelles. Il a défini la transparence comme ayant deux types principaux : la transparence littérale et la transparence phénoménale, pour expliquer comment nous pouvons faire l'expérience de la complexité et de la structure multicouche de l'espace.

Au tout début de toute recherche sur la transparence, une distinction fondamentale doit être établie. La transparence peut être une qualité intrinsèque de la substance, comme dans un mur-rideau en verre ; ou elle peut être une qualité intrinsèque de l'organisation. On peut, pour cette raison, faire la distinction entre une transparence littérale et une transparence phénoménale.²⁵

La transparence littérale de Rowe, la transparence visible, fait référence à la transparence par les propriétés physiques. Il s'agit d'un état dans lequel un objet est clairement visible grâce à l'utilisation de matériaux tels que le verre ou l'acrylique. La transparence visible offre à l'observateur une structure et une profondeur d'espace claires et met l'accent sur une compréhension visuelle intuitive et concrète. La transparence phénoménale, quant à elle, est plus qu'une simple transparence physique ; il s'agit d'une transparence qui se forme à travers l'expérience visuelle ou la perception spatiale. En d'autres termes, lorsque nous percevons un espace, les éléments individuels n'existent pas de manière isolée, mais se chevauchent, interagissent et sont révélés simultanément. La transparence phénoménale ne se limite pas à la transparence visuelle ; elle implique également la création de relations multicouches et

²⁵ Colin Rowe and Robert Slutzky, « *Transparency : Literal and Phenomenal* », op. cit., p. 46.

d'expériences spatiales complexes.



[fig. 6] CHOI Inhyuk, *Dissociation I*, acier inoxydable réfléchissant, polycoat, bois, 200 x 100 x 120 cm, 2021.

Les deux silhouettes de filles installées se font face dans une forme bidimensionnelle, mais elles ne sont pas directement face à face, elles sont plutôt subtilement décalées dans la composition. Chacune des deux silhouettes est faite d'un matériau réfléchissant qui reflète le paysage environnant et le spectateur tels qu'ils sont. Cela permet à la sculpture de fonctionner comme un médium qui interagit constamment avec son environnement, allant au-delà d'un simple objet fixe, et estompe la frontière entre la sculpture et l'environnement extérieur.

Sous l'œuvre, des formes organiques incurvées se superposent comme si de l'eau s'écoulait, et ces courbes entourent naturellement la sculpture, créant un flux visuel entre les personnages et l'espace. Le même motif que celui du sol est relié au côté d'un personnage, partageant la couleur et la forme, tandis que l'autre personnage est une image en noir et blanc du même motif et n'a aucun lien direct. Ce contraste révèle symboliquement le sentiment d'aliénation dans les relations et le sentiment d'être exclu du centre.

En fait, lorsque j'ai conçu cette œuvre pour la première fois, je n'avais pas l'intention d'utiliser un miroir comme matériau. Je voulais me concentrer sur la forme et la composition

pour exprimer la relation entre les personnages qui se font face mais ont des regards mal alignés. Ce qui était important pour moi, c'était la tension et la direction de l'émotion qui circulent entre eux, mais je me suis heurté à la limite que la forme pure seule ne pouvait pas suffisamment transmettre cela.

Au fur et à mesure que je travaillais sur ce projet, j'ai surtout senti que le plus important était la façon dont l'œuvre d'art s'insérait dans son environnement. La possibilité que le monde extérieur et les spectateurs interviennent dans l'œuvre d'art et en modifient le sens s'est imposée à moi comme un nouveau langage formateur. À partir de là, j'ai commencé à réfléchir profondément au concept de transparence et je me suis intéressé aux matériaux qui évoquent des expériences sensorielles et cognitives plutôt que de simplement exprimer des formes physiques. En fin de compte, cette pièce a été l'élan décisif qui m'a amené à commencer à explorer sérieusement les matériaux transparents, et elle a ouvert la possibilité que la sculpture ne soit plus une forme fermée, mais qu'elle devienne un « champ d'expérience » toujours ouvert et en constante évolution.

Cette méthode est conforme au concept de « transparence phénoménale » décrit par Colin Rowe. Il ne s'agit pas simplement d'un espace qui ressemble à du verre, mais plutôt d'une nouvelle relation visuelle créée par la superposition de l'image réfléchie et de l'espace réel. Cette œuvre est particulièrement efficace à l'extérieur, car la composition visuelle de l'œuvre elle-même continue de changer au fur et à mesure que la lumière naturelle change au fil du temps et que les mouvements environnants se reflètent dans le miroir. De cette façon, l'œuvre va au-delà de la simple illumination de l'environnement, en ouvrant la relation entre l'espace et le spectateur et en encourageant la création de nouvelles significations en son sein.

Espace divisé et défini en deux pour expliquer les deux concepts de transparence (phénoménale et visuelle) - la distinction entre l'espace littéral et l'espace implicite. L'espace littéral fait référence à un espace concret qui existe physiquement. Par exemple, c'est un espace avec une structure physique claire définie par des murs, des plafonds et des planchers. Un espace implicite au contraire est un espace qui n'existe pas physiquement, mais qui est ressenti par l'expérience visuelle ou la perception de l'observateur. C'est un espace qui est perçu comme s'il existait par la superposition d'éléments physiques ou d'effets visuels.



[fig. 7] Pablo Picasso,
Portrait of Daniel-Henry, 1910.

[fig. 8] Georges Braque,
Portuguese, 1911.

Rowe illustre ces deux concepts d'espace à l'aide des techniques de représentation du cubisme. Les œuvres de Pablo Picasso et de Georges Braque expriment chacune la transparence de manière différente, ce qui permet de clarifier la nature de l'espace. Dans l'œuvre de Picasso, les objets sont clairement visibles dans la profondeur de l'espace. Cela révèle la forme tridimensionnelle de l'objet tout en conservant sa profondeur naturelle, donnant l'impression que l'objet est tangible dans l'espace profond. Dans l'œuvre de Braque, en revanche, les objets sont déconstruits et superposés dans un espace plat et peu profond. Cette approche met l'accent sur l'interaction des objets dans un espace plat et étendu plutôt que sur la sensation de profondeur. Par conséquent, ils ont pour effet de rendre la profondeur de l'espace peu profonde et de permettre aux objets d'être reliés de manière complexe dans un plan horizontal étendu. Il décrit ces deux figures comme suit : « Dans la première, nous voyons la transparence du fil, mais dans la seconde, nous voyons la transparence du vide.²⁶ »

En conclusion, Colin Rowe a utilisé la transparence pour souligner la profondeur,

²⁶ *Ibid.*, pp. 25-27.

l'interpénétration et les relations multicouches de l'espace. Il cherchait ainsi à exprimer l'ordre et la structure spatiaux au-delà des simples effets visuels. Il considérait qu'il était important d'exprimer la complexité et la multiplicité des couches de l'espace à travers deux types de transparence (phénoménale et visible) et d'encourager l'observateur à aller au-delà de la perception physique de l'espace pour en percevoir le sens implicite. La théorie de la transparence de Lowe fournit un cadre théorique important pour comprendre la structure de l'espace dans l'architecture et l'art contemporains, ainsi que pour explorer les significations implicites de l'espace. Elle souligne que l'organisation et la représentation de l'espace ne sont pas uniquement physiques, mais qu'elles ont des significations complexes qui peuvent être interprétées à différents niveaux.

Alors que Rowe considérait la transparence comme un processus de superposition visuelle, discutant de la manière dont nous percevons et organisons l'espace, Kepes ne l'a pas limitée à un simple phénomène visuel, mais l'a vue comme un processus dans lequel l'espace et la forme interagissent pour former de nouvelles significations. Il a exploré les limites ambiguës formées par les matériaux transparents comme un processus conceptuel qui n'est pas fixé en tant qu'entité indépendante, mais qui change de manière fluide dans l'interaction entre l'environnement externe et l'objet. Au lieu de limiter la transparence à un simple effet visuel, Kepes a soutenu que les éléments de l'espace sont interprétés en couches multiples et forment de nouvelles relations en fonction de la perception de l'observateur. Comment, dès lors, les formes et les limites floues des matériaux transparents peuvent-elles être comprises comme un concept dans lequel l'environnement extérieur et l'objet ne sont pas simplement séparés, mais forment aussi l'un et l'autre par l'interaction ?

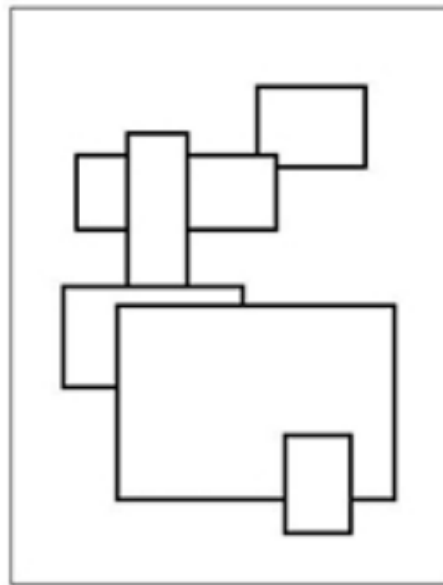
Il a souligné que la transparence visuelle permet à l'espace et à la forme de changer constamment, formant une structure ouverte qui n'est pas perçue d'un seul point de vue. Cela suggère que la transparence des frontières floues joue un rôle important dans la création d'un lien plus organique entre l'espace et la forme.

Dans son livre *Language of Vision* (1944), György Kepes définit une méthode d'expression de la transparence comme suit.

Si une forme spatiale obstrue notre vue d'une autre forme, nous ne supposons pas que la seconde cesse d'exister parce qu'elle est cachée. Nous reconnaissons, en observant de telles figures superposées, que la première ou la plus haute possède deux

significations spatiales : elle-même et ce qui se trouve en dessous d'elle. La figure qui intercepte la surface visible d'une autre figure est perçue comme plus proche. Nous faisons l'expérience des différences spatiales ou de la profondeur. La représentation du chevauchement indique la profondeur. Elle crée une impression d'espace. Chaque figure apparaît parallèle au plan de l'image et tend à établir une relation spatiale en recul.²⁷

La « transparence spatiale » de Kepes ne se limite pas à la vision simultanée de formes superposées, mais décrit la manière dont chaque forme entretient une relation avec une autre tout en conservant son indépendance. Cette transparence crée une profondeur spatiale en permettant au spectateur de percevoir simultanément plusieurs informations, ainsi que des relations entre les formes. Les formes n'interfèrent pas les unes avec les autres et ne s'effacent pas, mais forment plutôt un système visuel à plusieurs niveaux. Plutôt qu'une simple superposition, les différentes structures sont organiquement connectées pour créer une expérience spatiale unifiée. Cette approche permet une compréhension multicouche des espaces complexes dans l'art contemporain et offre au spectateur une nouvelle dimension de l'espace.



[fig. 9] Profondeur par superposition de Györg Kepes²⁸

²⁷ György Kepes, *Language of Vision*, Chicago, Paul Theobald and Company, 1969, p. 77.

²⁸ *Ibid.*, p. 76.

Il explique la transparence en ces termes : « Lorsque deux ou plusieurs formes se chevauchent partiellement et que chacune revendique pour elle-même la partie commune, on est confronté à une contradiction spatiale.²⁹ » Pour résoudre cette contradiction, il faut supposer l'existence d'une nouvelle propriété visuelle : autrement dit, le seul moyen de permettre leur interpénétration sans destruction visuelle mutuelle est d'introduire la transparence.

Dans ce contexte, György Kepes a considéré la transparence comme un outil d'organisation des relations spatiales, et non comme une simple propriété visuelle. Il a défini l'essence de la transparence comme un état dans lequel, malgré le chevauchement des formes, aucune forme n'obscurcit complètement une autre forme. Dans cet état, l'observateur peut voir clairement les différentes parties de toutes les formes, lesquelles sont alors perçues comme existant simultanément, même si elles se trouvent à des endroits différents dans l'espace. En d'autres termes, les éléments de l'espace ne sont pas confinés à un seul plan, mais forment une relation multicouche et tridimensionnelle.

Kepes note également que « La position d'une forme transparente possède une ambiguïté, semblant être à la fois proche et lointaine.³⁰ », suggérant que la transparence fait que les limites de l'espace ne sont pas fixes mais dans un état de changement constant. Cette caractéristique amène le spectateur à accepter la profondeur ou la position de l'espace comme une sensation fluide qui peut varier selon la situation, plutôt que comme un cadre fixe. En d'autres termes, la forme transparente donne l'impression d'être proche des yeux du spectateur et en même temps d'être éloignée, permettant une expérience visuelle complexe au-delà de ce qui est simplement visible.

En conclusion, le concept de transparence de Kepes permet à différents éléments de coexister en se chevauchant visuellement, mais sans perdre leur forme individuelle. Ce concept fournit une base ou un cadre théorique qui nous aide à comprendre les espaces complexes qui ne sont pas simples et plats, mais qui ont plutôt plusieurs couches et significations. En outre, le concept de transparence est également utilisé comme une méthodologie importante dans la théorie spatiale moderne pour comprendre les configurations spatiales variables et multicouches.

²⁹ György Kepes, *Language of Vision*, op. cit., p. 76.

³⁰ *Ibid.*, p. 78.

2.3 L'expansion spatio-temporelle par des couches transparentes

Dans cette partie, il convient d'adopter une approche clairement distincte de celle développée dans la section II.2. Celle-ci portait sur l'ambiguïté des frontières induite par la transparence, c'est-à-dire un état de superposition où espace, forme et sens se confondent sans démarcation nette. L'analyse s'intéressait à des structures dans lesquelles l'intérieur et l'extérieur, l'avant-plan et l'arrière-plan se fondent, faisant disparaître toute distinction.

À l'inverse, la section II.3 examine comment la superposition de couches transparentes produit une expansion de l'espace et du temps, tant sur le plan physique que conceptuel. Alors que la transparence fondée sur des frontières floues évoque des relations fluides et instables, les couches transparentes visent à créer une nouvelle profondeur et une organisation spatio-temporelle à travers le chevauchement.

Ainsi, la transparence peut soit effacer les limites spatiales, soit générer une extension du temps et de l'espace par l'accumulation de strates. Elle permet au spectateur de percevoir plusieurs niveaux simultanément, intensifiant ainsi la sensation de profondeur ou de durée. Dès lors, comment les matériaux transparents, agencés en couches, peuvent-ils offrir une telle expérience spatio-temporelle tout en révélant plus vivement les sentiments d'isolement ou de déconnexion ressentis par l'individu ?

La transparence est l'une des caractéristiques des formes spatiales contemporaines et est utilisée comme synonyme de temporalité, de simultanéité, d'interpénétration, de polymérisation et de valeur à double tranchant.³¹

La nature transparente des objets étend la notion de temps en permettant la perception visuelle de formes qui sont simultanément cachées derrière eux. En outre, le concept de simultanéité, c'est-à-dire la capacité de percevoir simultanément depuis différents endroits dans l'espace, est une condition importante de l'efficacité de la transparence dans l'espace.

László Moholy-Nagy a décrit la transparence comme un concept artistique important, surmontant la fixité de l'espace et du temps. Il a cherché à créer de la profondeur et des significations multicouches de l'espace par le biais de la transparence, soulignant la complexité

³¹ Colin Rowe and Robert Slutzky, « Transparency : Literal and Phenomenal », op. cit., p. 25.

et le symbolisme véhiculés par les œuvres d'art.

La superposition des formes transforme une spécificité vide de sens en une complexité significative, faisant apparaître des qualités structurelles et même symboliques qui ne sont pas visibles à la surface du matériau, tout en suggérant la transparence de l'arrière-plan. Il a expliqué que l'effet de la superposition implique une désambiguïsation, en choisissant un moment particulier dans le temps pour profiter d'une nouvelle dimension.³²



[fig 10] László Moholy-Nagy, A II, 1924.

Moholy-Nagy pensait que les espaces imbriqués étaient essentiels pour atteindre la transparence dans l'art, et sa peinture [fig. 00] en est un bon exemple. Dans cette œuvre, des formes de base telles que des cercles et des parallélogrammes de tailles et de couleurs différentes sont superposées, soulignant la transparence. Les surfaces colorées se superposent également les unes aux autres, créant un effet visuel de recul ou d'avancée. À mesure que les tons des couleurs s'estompent ou s'approfondissent, une relation spatiale entre l'avant et l'arrière

³² László Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, Chicago, The Institute of Design, 1947, p. 188.

du plan est créée, et cet effet visuel donne à l'œuvre une impression d'espace à plusieurs niveaux.

La représentation de la superposition est l'effet de la projection, où les unités superposées semblent être séparées les unes des autres et exister dans des plans différents en même temps. La transparence peut être utilisée pour montrer la profondeur lorsque des formes sont superposées dans une composition. En effet, la transparence est l'élément qui permet à l'observateur de voir toutes les formes.³³

Moholy-Nagy a constaté que les formes et les couleurs n'étaient pas simplement énumérées, mais qu'elles se chevauchaient et se connectaient pour créer un seul flux visuel. Il a interprété que cette structure de chevauchement forme un rythme à l'écran et que la luminosité et la densité de chaque élément créent l'effet d'être perçu comme le premier plan ou l'arrière-plan. Cela permet au spectateur de ressentir la profondeur et le mouvement de l'espace même dans une scène plate, ce qui lui fait vivre des sensations qui vont au-delà de la simple perception visuelle.

Cette structure va au-delà du simple sens de la profondeur visuelle et permet également de transmettre les émotions et les significations multiples de l'image. Pour Moholy-Nagy, la superposition et la transparence fonctionnent comme des structures flexibles qui peuvent être lues différemment selon la perspective et les émotions du spectateur, plutôt que de conduire à des interprétations fixes. Il considérait que les images ne sont pas des résultats fixes, mais existent comme une couche ouverte qui peut changer avec le temps et les émotions, et a exploré les possibilités d'élargir l'expression de l'art visuel à partir de ce point.

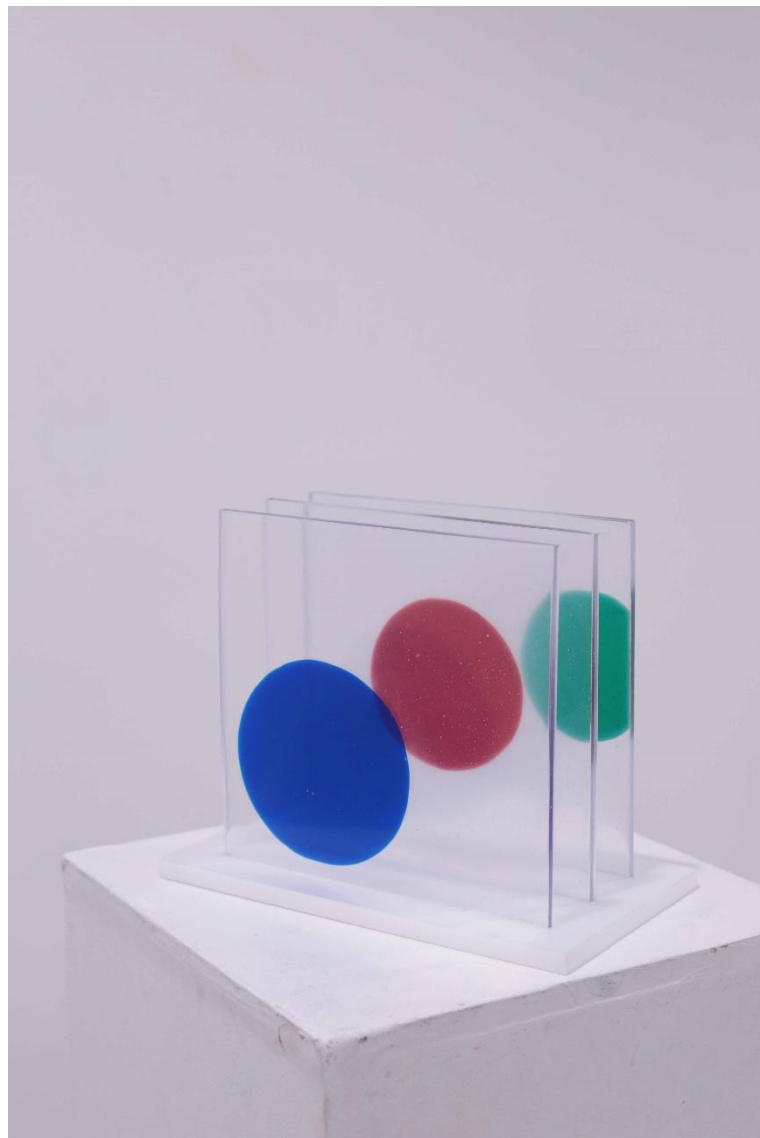
C'est pourquoi Moholy-Nagy a décrit la transparence en termes de propriétés physiques et de significations figuratives. Dans son livre *Vision in Motion*, il ne se contente pas de comprendre la transparence comme une propriété physique permettant à la lumière de passer ou de se refléter ; il l'élargit également à des significations philosophiques et symboliques. Il souligne que la transparence n'est pas seulement un phénomène physique, mais qu'elle peut également servir à transmettre des messages ou des émotions.

Ces significations figuratives sont mises en œuvre dans les œuvres d'art d'une manière qui exprime la profondeur, le chevauchement et les significations multicouches, de sorte que le

³³ Charles Wallschlaeger, traduit par Yoo-Hong Won , *Les concepts et principes du design*, Ahn Graphics, 1998, p. 328.

spectateur ne perçoit pas simplement la transparence du matériau, mais fait l'expérience des significations et des relations complexes que l'œuvre transmet à travers ses couches et sa transparence.

Moholy-Nagy utilisait la superposition de plans colorés dans ses peintures pour exprimer la profondeur et la signification multicouche de l'espace. De même, j'explore la manière dont le placement direct dans l'espace physique permet au spectateur d'expérimenter et d'élargir son sens de l'espace.



[fig. 11] CHOI Inhyuk, *Les frontières séparées*, résine époxy, 20 x 20 x 30 cm, 2024.

Il s'agit d'une installation qui utilise des supports transparents ou des propriétés matérielles pour créer une impression de couleur flottant dans l'espace. La composition chromatique se compose de couleurs primaires vives aux contours clairement définis.

Dans l'espace, les éléments de l'œuvre présentent des distinctions clairement définies entre le dessus et le dessous, l'avant et l'arrière, fournissant un point de référence spatial clair pour le spectateur. Cependant, lorsque le spectateur se déplace dans l'espace, la forme de l'œuvre semble changer et se transformer en fonction de son point de vue.

Une fois l'installation terminée, les différents éléments de l'œuvre sont disposés dans l'espace de manière à se chevaucher aux yeux du public. Bien que cela donne l'impression d'un chevauchement des couleurs, il existe en réalité une distance physique entre les éléments, ce qui permet au public de percevoir la subtile différence entre l'illusion visuelle et la structure réelle.

Cette combinaison de superposition et de distance donne de la profondeur à l'espace, et les matériaux et couleurs transparents réagissent les uns avec les autres pour créer une expérience visuelle plus riche. L'œuvre semble différente selon les mouvements du spectateur, et fonctionne comme une structure ouverte qui change en fonction de la position de vue, plutôt que comme une image fixe.

Alors que Moholy-Nagy mettait l'accent sur la profondeur statique par le biais de couleurs et de transparences superposées, mon travail tente d'y ajouter le mouvement du public et le flux de son regard, créant une expansion spatio-temporelle plus fluide. Le point clé de cette œuvre est que l'expérience du spectateur intervient, créant une sensation multicouche qui va au-delà des simples effets visuels et dépend du mouvement du corps.

Chapitre III. Étude des expressions de la transparence dans l'art contemporain

3.1 Symbolisation de l'isolement psychologique

L'isolement psychologique que ressentent les individus dans la société actuelle va au-delà d'une simple déconnexion des autres et reflète des fissures émotionnelles et une incertitude quant à l'existence même de chacun qui trouvent leur origine en soi. Alors, comment cette déconnexion invisible et cette instabilité émotionnelle peuvent-elles s'exprimer dans les arts visuels ?

Le concept d'« immatérialité » évoqué précédemment peut apporter un début de réponse à cette question. L'immatérialité n'est pas simplement une forme visible, mais une manière d'être perçue par les sens, étroitement liée à l'isolement psychologique. Le sentiment de distance par rapport au monde extérieur et le sentiment de déconnexion ressenti de l'intérieur sont des expériences difficiles à concrétiser, des émotions abstraites qui ne peuvent être représentées visuellement.

Dans l'art contemporain actuel, diverses tentatives sont faites pour exprimer ces émotions invisibles. Chaque artiste a sa propre approche, utilise des matériaux et un langage qui lui sont propres, ce qui rend difficile de définir une tendance unique. Certains révèlent leur anxiété intérieure à travers le corps ou le mouvement, tandis que d'autres évoquent des émotions à l'aide de sons, du temps ou d'éléments totalement non visuels. Parmi ces différentes possibilités, j'ai choisi comme moyen d'expression la transparence, une propriété visuelle, et l'immatérialité qui en découle. En effet, malgré leur existence physique, les caractéristiques de ces matériaux, qui brouillent les frontières et troublent subtilement les sens, me semblent en résonance avec des sentiments tels que l'isolement psychologique ou l'incertitude.

En ce sens, on peut se demander si la dématérialisation provoquée par la transparence peut-elle exprimer symboliquement un état d'isolement psychologique et spirituel, marqué par une rupture avec le monde extérieur ?

Ce chapitre se penchera sur les caractéristiques immatérielles de la transparence afin d'analyser des œuvres qui expriment symboliquement le sentiment d'isolement psychologique. L'objectif de cette étude est d'examiner comment l'art visuel peut représenter l'incertitude de l'existence et de la perception.



[fig. 12] Charlotte Charbonnel, *ADN*, 2006.

L'*ADN* de Charlotte Charbonnel est une installation qui explore les frontières entre le matériel et l'immatériel, et traite de l'existence éphémère des nuages capturés dans une bouteille en verre. Cette œuvre a été créée à l'aide de diverses techniques mixtes et montre le processus des nuages dans un récipient en verre de trois litres qui durent environ 60 heures et finissent par disparaître. Le concept de base consiste à recueillir les nuages dans l'air, à observer leurs changements et à les dissiper finalement dans leur composant essentiel, l'eau. « Les nuages nous montrent nos propres projections. Un scientifique a dit à Charlotte Charbonnel qu'il voyait la structure de l'ADN dans les nuages.³⁴ »

Inspirée d'expériences scientifiques, l'œuvre montre des nuages flottant à l'intérieur d'une bouteille en verre, s'enfonçant progressivement, puis disparaissant finalement en s'assimilant à leur composant essentiel, l'eau. Sa structure est basée sur une tentative de visualisation d'éléments immatériels qui, en même temps, révèle leur impossibilité. Les nuages sont capturés sous une forme physique, mais ils sont essentiellement fluides et détachés. Cela renvoie à la façon dont les humains perçoivent le monde, faisant vivre au spectateur une expérience de projection de soi au cœur de l'existence, de la disparition et de l'incertitude. Tout comme les scientifiques ont établi un parallèle entre la structure des nuages et l'ADN, l'ADN va au-delà

³⁴ <http://charlotte-charbonnel.com/adn-2006/>

d'un simple phénomène naturel pour servir de métaphore à la nature fondamentale de l'existence humaine.

Le nuage emprisonné dans la bouteille de verre semble être déconnecté du monde extérieur, et le processus de perte progressive de sa forme d'origine reflète l'expérience de l'identité d'un individu qui change et s'estompe. En fin de compte, cette œuvre symbolise la déconnexion et l'aliénation psychologique en ce que la fixation visuelle de l'immatériel accélère sa disparition et met en évidence l'incertitude de l'existence.



[fig. 13] Charlotte Charbonnel, *Nebulas*, 2014.

Nebulas est une série d'estampes basée sur le thème de l'œuvre précédente *ADN*, et est une visualisation du concept d'*ADN* sous forme solide. Les deux œuvres partent de la question « Comment capturer quelque chose d'intangible comme un nuage ? » L'image floue des nuages sur un matériau transparent et froid appelé verre brouille la frontière entre ce qui est et ce qui n'est pas. Il ne s'agit pas seulement d'une imitation de la forme des nuages, mais semble être

une question sur « les choses qui disparaissent » ou « les choses qui ne peuvent être saisies ».

À mesure que les plaques de verre s'empilent, nous assistons à une obscurité croissante, à un flou croissant et à un écart croissant. Des images qui ne sont pas clairement visibles, mais qui deviennent plus claires à cause de ce flou. Il peut s'agir d'une porte qui donne sur la frontière entre l'existant et l'inexistant, ou entre la mémoire et l'oubli.

En fin de compte, *Nebulas* est une forme psychologique qui se modifie dans les sens du public, que nous pouvons voir mais pas saisir pleinement. Le fait que quelque chose d'aussi immatériel et éphémère soit gravé sur du verre, l'un des matériaux les plus solides, revient à dire qu'il est là mais qu'il disparaît aussi.

La pure-transparence du verre redouble celle de l'air, tandis que sa transparence-translucide une fois gravé s'apparente aux nuages. Paradoxalement, la transparence du verre, matériau dur et solide, permet à l'artiste de figer l'insaisissable immatériel des nuées et flux d'air. C'est cette immatérialité en puissance du verre que révèle Charlotte Charbonnel en gravant sa surface. Mince, non-démonstrative, l'œuvre semble ainsi relever de l'inframinence duchampien.³⁵

Cette œuvre visualise une déconnexion qui ne peut être saisie comme matériau à travers la transparence du verre et les traces laissées à sa surface. Le nuage, qui est faiblement gravé sur la plaque de verre, ressemble à un vide flottant dans l'air. Le verre agit comme un seuil entre ce qui est perçu et ce qui échappe à notre portée, soulignant une tension entre visibilité et distance. Cela évoque visuellement le sentiment de distance face à un objet inaccessible et l'isolement ressenti dans une relation avec une autre personne.

De plus, le contraste entre la solidité du verre et la fluidité de la forme floue qu'il contient métaphorise la double nature de l'existence. L'impression que l'entité est claire mais que sa signification est dispersée de manière instable nous rappelle que l'identité n'est pas une essence fixe mais une sensation en constante fluctuation. En fin de compte, on peut dire que cette œuvre tente de traduire l'état invisible, c'est-à-dire les sentiments d'isolement, d'anxiété et de déconnexion, en un langage formateur à travers le visible.

³⁵ Elisa Salmon, *Transparences. Surface et profondeur dans le phénomène vital*, thèse de doctorat en arts plastiques, sous la direction de Miguel Egaña, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, École des arts de la Sorbonne, soutenue le 6 février 2021.



[fig. 14] CHOI Inhyuk, *Piège*, bois, résine époxy, 20 x 30, 2023.

Cette œuvre est composée de cubes transparents reliés les uns aux autres, et la structure elle-même forme une masse sculpturale unique. Les cubes créent des rythmes différents en fonction de leur taille et de leur hauteur, et à l'intérieur de ceux-ci, des formes organiques de différentes couleurs s'étalent comme si de la peinture se répandait. Ces couleurs sont indépendantes mais reliées les unes aux autres, et elles s'harmonisent au sein de la structure globale.

L'épaisseur et la nature du matériau transparent confèrent à l'œuvre une profondeur tridimensionnelle qui va au-delà de l'impression d'une surface plane. La surface transparente reflète la lumière et l'environnement environnant et les projette sur l'œuvre. Cela permet au spectateur de voir non seulement la surface de l'œuvre, mais aussi le flux à l'intérieur. Grâce à cette expérience, j'espérais que le spectateur plongerait son regard dans la structure de l'œuvre et aurait naturellement l'impression de « regarder à l'intérieur ».

Au début du projet, j'ai effectué beaucoup d'essais et d'erreurs dans le processus de mise en œuvre de la structure cubique transparente. En raison de la nature de la résine, la transparence globale était fortement affectée par le rapport entre le durcisseur et le temps de durcissement,

ainsi que par le type de pigment. J'ai également obtenu des résultats inattendus en fonction du moment et de la concentration de l'injection de couleur. Au début, j'étais frustré par cette incertitude et cette nature incontrôlable, mais j'ai progressivement réalisé que le flux des couleurs et les chevauchements accidentels qui en découlent naturellement sont l'essence même de cette œuvre. Plutôt que le « contrôle total » auquel je m'attendais au départ, c'est le flux imprévisible qui a donné vie à cette œuvre, et les couches d'émotions que j'y ai ressenties – confusion, attente, acceptation – ont également imprégné naturellement l'œuvre. En fin de compte, cette œuvre est devenue le résultat de l'incertitude à laquelle j'ai été confrontée et du processus d'acceptation de celle-ci.

À cet égard, elle est conceptuellement liée à l'œuvre *Nebulas* de Charlotte Charbonnel. *Nebulas* tente de capturer des phénomènes naturels intangibles en gravant une forme de nuage sur une plaque de verre. Les deux œuvres témoignent d'une tentative de visualisation de phénomènes intangibles à travers des matériaux transparents. Elles explorent les frontières entre le réel et l'irréel et font réfléchir le spectateur sur la distance psychologique et l'incertitude de l'identité.



[fig. 15] Sainte Chapelle, 1241-1248, Paris.

Le vitrail est un élément important du design qui explore les frontières entre le matériel

et l'immatériel. Bien qu'il soit fait de verre solide, il transmet la lumière et induit des changements dans l'espace, brouillant les frontières physiques. Dans l'architecture gothique, le vitrail était plus qu'une simple décoration, il reliait visuellement l'intérieur et l'extérieur et créait une atmosphère sacrée.

"Les immenses vitraux de la Sainte-Chapelle minimisent les murs pour créer un espace inondé de lumière, offrant une expérience qui transcende le monde matériel. Ainsi, la lumière était perçue comme dépassant l'élément physique pour atteindre une dimension sacrée, et selon la perspective de la théologie médiévale, elle « nous entraîne des choses matérielles aux choses immatérielles.³⁶ », exprimant poétiquement ce passage.

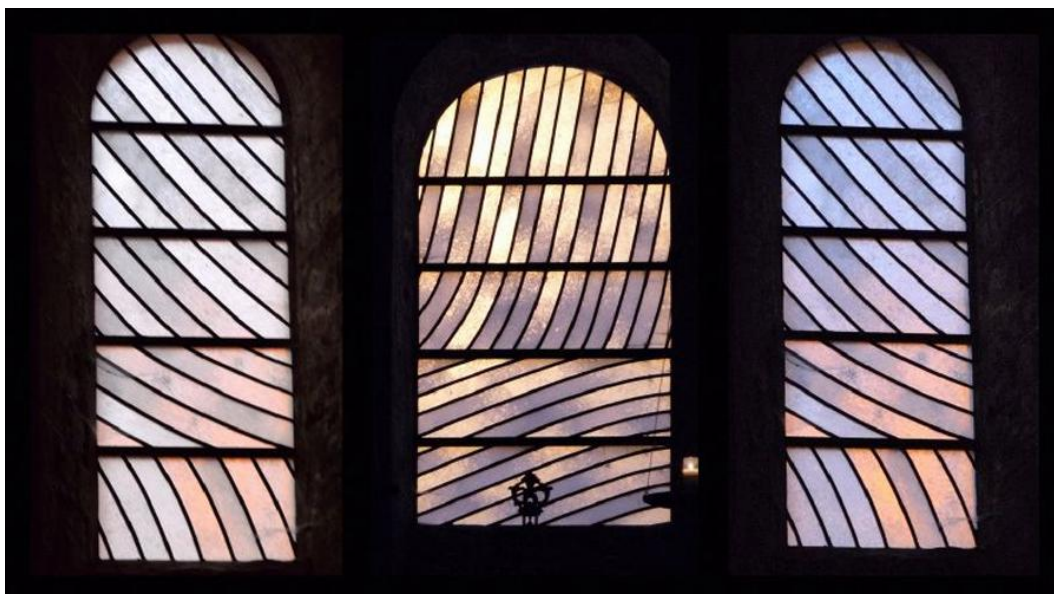
« Ces émanations de la lumière Divine se diffusent jusqu'à s'immerger presque complètement dans la matière et se dissout dans ce qui apparaît comme une masse, confuse et dépourvue de sens, de grossiers corps matériels.³⁷ »

Dans cette citation, la « lumière » fait référence au spirituel, et la « matière » au monde séculier et réaliste. Il s'agit d'une expression du processus par lequel la pureté métaphysique se dilue progressivement et disparaît dans le monde matériel. Cependant, la lumière qui filtre à travers les couleurs du vitrail suggère un lien avec le monde extérieur, tandis que la barrière matérielle du verre bloque les sens. À mesure que les frontières entre les éléments immatériels et matériels s'estompent, l'incertitude augmente.

En fin de compte, le vitrail procure une expérience sacrée tout en révélant visuellement la déconnexion sensorielle et l'isolement intérieur par la transparence. Il sert à faire réfléchir le spectateur sur lui-même ou à stimuler la pensée transcendantale, et il devient un canal pour explorer les frontières entre le matériel et l'immatériel, la réalité et l'idéal, et les sens et la transcendance.

³⁶ Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011, p. 40.

³⁷ *Ibid.*, p. 39.



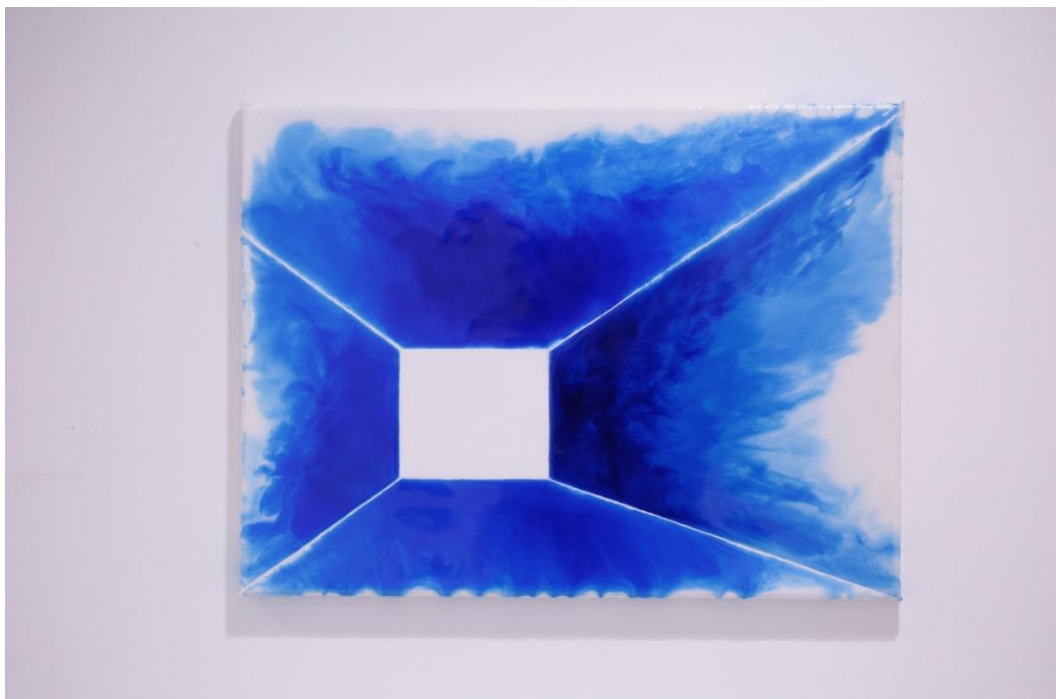
[fig. 16] Pierre Soulages, *Vitraux de l'abbaye de Conques*, 1994.

Au lieu du vitrail traditionnel, Soulages a créé un vitrail qui utilise un matériau unique avec un minimum de couleur pour moduler le flux de lumière. Développés en collaboration avec des artisans verriers, ces matériaux translucides et opalescents sont recouverts de lignes ou de traits métalliques pour créer un rythme visuel, un peu comme une gravure ou un dessin. Cette composition exclut la décoration et met l'accent sur la densité, le flux et la direction de la lumière, apportant de subtils changements à l'ensemble de l'espace. En conséquence, l'œuvre attire l'attention sur les phénomènes physiques, les vibrations de l'air et la résonance des matériaux plutôt que sur le symbolisme religieux. La lumière n'exprime plus le sacré, mais devient un catalyseur révélant les mouvements et les réactions du monde matériel. La fenêtre utilisée par Soulages n'est pas un simple objet lumineux, mais une surface qui réagit aux changements extérieurs et éveille les sens. À ce propos, un magazine d'architecture affirme :

A l'encontre de l'air la vitre n'est pas « feuille d'air solidifiée », telle que la définit l'architecte Frank Lloyd Wright, mais, bien que verre plan et se prêtant à la découpe, une surface émouvante, altérée, atmosphérique ; lucide mais pellucide, à la transparence de membrane sensible aux variations du climat ; et qui peut s'épaissir d'une opacité de taie, d'une granulosité de tamis.³⁸

³⁸ Daniel Klébaner, « La ferveur et la froidure », dans *Traverses*, n°46, Paris, Centre Georges Pompidou, 1988, p. 4.

Ces descriptions montrent que l'œuvre de Soulages est une expérience sculpturale qui va au-delà des simples effets visuels et crée des couches de perception et d'émotion dans l'espace.



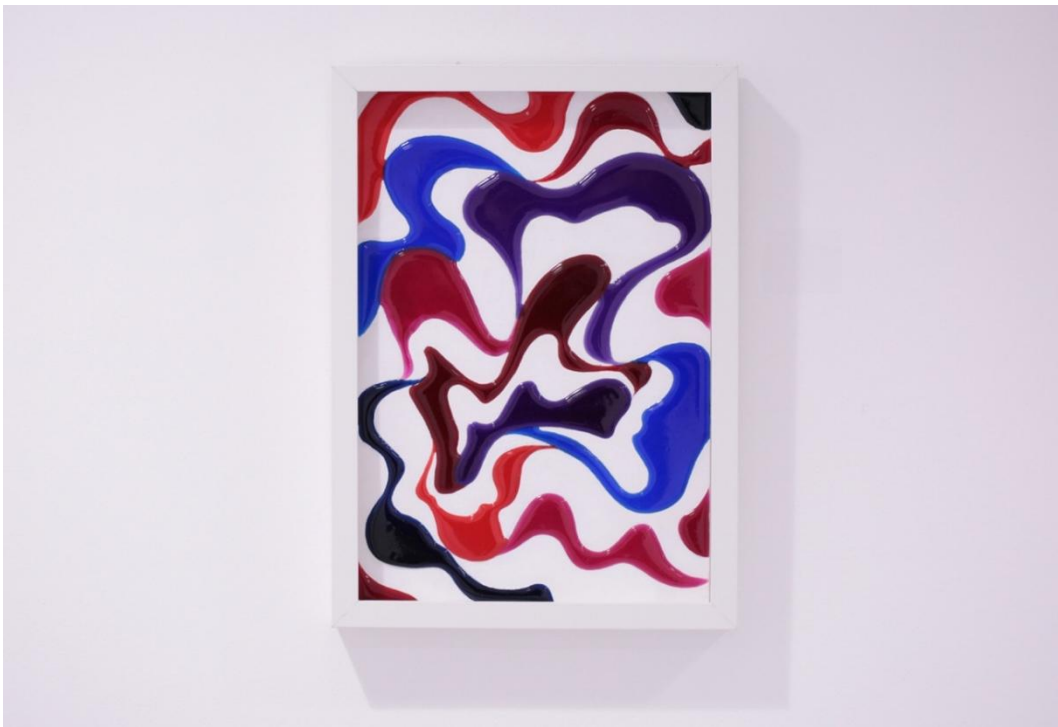
[fig. 17] CHOI Inhyuk, *clos*, canvas, résine époxy, 30 x 40, 2023.

Au centre de l'œuvre se trouve un cadre rectangulaire blanc légèrement décalé, avec des lignes s'étendant vers l'extérieur depuis ses quatre coins, attirant le regard sur tout le cadre. Les côtés du cadre sont remplis d'une couleur bleu foncé, qui forme un dégradé qui part de l'intérieur et s'estompe progressivement vers l'extérieur, attirant naturellement le regard du spectateur vers le centre.

Cette composition tente d'exprimer visuellement un espace isolé placé à l'intérieur de l'écran, et en même temps, elle vise à permettre au spectateur de ressentir la « distance psychologique » de l'œuvre à travers les effets visuels réfléchis ou diffusés depuis la surface. Pour obtenir cet effet, j'ai soigneusement ajusté la texture et l'angle de la surface du matériau, et j'ai également soigneusement expérimenté l'épaisseur de la résine, la courbure de la surface incurvée et la densité de la couleur. L'intention était de créer un effet réfléchissant subtil qui scintille et se révèle uniquement sous certains angles, plutôt qu'un changement uniforme dans lequel l'écran entier s'éclaircit ou s'assombrit lorsque la lumière le frappe.

Cette méthode est également similaire à la « matérialisation de la lumière » que Soulages a démontrée dans son travail de vitrail, dans lequel la lumière n'est pas simplement transmise mais interagit avec la surface et est ressentie de manière sensuelle. Le point central de mon travail est précisément ce « flux de lumière qui réagit sur la surface », et par conséquent, le spectateur ressent une atmosphère et une émotion complètement différentes en fonction de sa position devant l'écran.

Dans ce travail, je me suis surtout concentré sur « le reflet de la lumière et la profondeur visuelle qu'il crée ». La lumière apparaît parfois avec force, mais parfois elle disparaît presque. La subtilité des sens qui se produit à la frontière est au cœur de ce que ce travail essayait de dire, et en même temps, c'est aussi le point sur lequel je me suis concentré tout au long du travail.



[fig. 18] CHOI Inhyuk, *Relation (fusion/division)*, résine époxy, 20 x 30, 2023.

Une forme organique incurvée se déploie au centre de l'écran, créant une image dynamique semblable à des vagues. Le contraste marqué entre les couleurs très saturées et le blanc crée une tension visuelle, tandis que la connexion naturelle entre les tons adjacents donne une impression générale d'harmonie et de stabilité. Ce flux de formes crée un sentiment d'ouverture qui semble s'étendre au-delà des limites de l'écran et se connecter à l'espace

extérieur, tandis que la surface réfléchissante du matériau attire la lumière et l'environnement de l'espace de travail dans l'œuvre, invitant le public à regarder l'œuvre tout en reflétant sa propre image sur l'écran.

Cette œuvre était une tentative d'exprimer l'isolement psychologique et l'incertitude de l'existence à partir d'une exploration visuelle de l'immatérialité. Je voulais surtout capturer les émotions tourbillonnantes qui surgissent de l'intérieur et l'état d'émotions vacillantes à travers le flux de courbes organiques. Cependant, bien qu'elle ait été développée comme une extension de [fig. 17], il y avait des limites pour obtenir pleinement l'effet souhaité. Bien que la concentration du pigment ait été ajustée pour être la même, la surface de couleur réfléchissante était relativement étroite, de sorte que les effets de réflexion et de projection de la lumière n'étaient pas aussi forts que prévu.

Par conséquent, bien que l'œuvre ait conservé l'intention de visualiser la tension et le dynamisme intérieurs, elle est restée expérimentale dans son expression de l'immatérialité à travers la transparence et le jeu de la lumière. Ce processus d'essais et d'erreurs m'a clairement montré sur quels éléments je devais me concentrer à l'avenir, et il m'a amené à réfléchir plus profondément aux matériaux et aux structures pour incarner efficacement le sens de l'immatérialité.

À travers diverses expériences plastiques utilisant la transparence, j'ai exploré la possibilité de révéler des émotions invisibles telles que l'isolement psychologique et l'identité de manière sensorielle plutôt que sous une forme. Les œuvres évoquées ci-dessus utilisent des matériaux transparents, des reflets et des frontières floues pour visualiser ces états intérieurs et inviter les spectateurs à les ressentir directement. C'est un exemple de la façon dont l'art visuel peut servir de langage pour exprimer des émotions et des sensations invisibles.

3.2 Le lien entre l'existence et un environnement

L'existence peut être comprise comme un état fluide en constante évolution dans le cadre de nos relations avec l'environnement. En d'autres termes, cela signifie que nous sommes tous des êtres qui se forment en influençant et en étant influencés en permanence par le temps, l'espace et nos relations avec les autres. Par exemple, la façon dont nous nous percevons peut varier en fonction de l'espace dans lequel nous nous trouvons, des personnes qui nous entourent et du regard que nous portons sur les choses. En ce sens, l'existence peut être comprise non pas comme une essence immuable, mais comme un flux qui se crée et se transforme en interaction avec le monde qui nous entoure.

Alors, comment l'art contemporain peut-il rendre visible ces relations fluides entre l'existence et l'environnement ? Plus particulièrement, comment les dispositifs visuels tels que les matériaux transparents peuvent-ils exprimer ou modifier ces relations ?

Les matériaux transparents ne divisent pas clairement l'espace, mais rendent plutôt ses limites floues. Cela s'explique par le fait que ces matériaux ont la propriété de laisser passer ou de réfléchir la lumière. Par exemple, un mur opaque bloque complètement la vue et divise l'espace, tandis qu'un matériau transparent permet aux deux espaces de se superposer visuellement, rendant ainsi la division physique elle-même ambiguë. En conséquence, le spectateur perçoit l'œuvre et son environnement comme une scène continue et prend à nouveau conscience de l'endroit où il se trouve.

De plus, les matériaux transparents peuvent être perçus de manière totalement différente selon l'angle de vue, la distance et les variations de la lumière ambiante, ce qui donne l'impression que l'espace et les objets ne sont pas fixes, mais variables. Grâce à ces caractéristiques, l'art contemporain utilise activement la « transparence » pour tenter de réinterpréter la relation entre l'existence et l'environnement.

Les miroirs, comme les matériaux transparents, sont utilisés pour nous faire percevoir l'espace et l'existence d'une nouvelle manière. Bien sûr, les miroirs et les matériaux transparents sont physiquement différents, mais ils ont tous deux quelque chose en commun : ils changent notre façon de voir la relation entre l'existence et l'environnement et élargissent notre perception

des choses. Les miroirs reflètent ou déforment les objets, donnant à la réalité un aspect différent, et parfois ils font se chevaucher plusieurs images. D'autre part, les matériaux transparents créent une perception différente de l'espace grâce aux caractéristiques de la lumière qui les traverse ou s'y reflète. Ces effets ont un impact similaire sur la façon dont le public perçoit l'espace et lui-même. Par conséquent, les miroirs peuvent jouer un rôle similaire à celui des matériaux transparents dans certaines situations et peuvent être un outil important pour repenser les frontières entre l'existence et l'environnement.

Ces caractéristiques se sont imposées comme une technique majeure dans l'art contemporain pour explorer la relation entre l'espace et l'existence, et sont utilisées dans diverses œuvres. Parmi celles-ci, Anish Kapoor présente régulièrement des œuvres qui brouillent les frontières entre le spectateur et l'espace à travers des surfaces réfléchissantes, et il a efficacement mis en œuvre cette technique dans *Tall Tree & The Eye*.



[fig. 19] Anish Kapoor, *Tall Tree & The Eye*, 2009.

[fig. 19] est une sculpture réalisée en acier inoxydable réfléchissant, qui reflète de manière déformée l'environnement et les spectateurs. La courbure de la surface réfléchissante du miroir estompe les frontières entre l'espace et l'existence, offrant aux spectateurs l'expérience de voir leur propre image et le paysage environnant se déformer ou disparaître.

Dans cette œuvre, Kapoor n'utilise pas simplement la fonction réfléchissante des miroirs pour éclairer l'environnement, mais les utilise pour mélanger et déconstruire la réalité. La surface du miroir reflète les couleurs des bâtiments et du ciel environnant, mais l'apparence du miroir continue de changer, créant une scène différente à chaque instant. Grâce à cela, le paysage qui se trouve devant nous donne l'impression d'être en perpétuel mouvement et en constante évolution, plutôt que d'être figé. Lorsque le spectateur se déplace, le reflet dans le miroir change également en conséquence, et dans ce processus, le fait que « l'existence » et « l'environnement » s'influencent mutuellement est révélé naturellement.

En quoi, malgré la diversité des matériaux et des formes, le travail de l'artiste parvient-il à produire un effet immatériel ?

Il explique la raison de son utilisation des surfaces réfléchissantes dans son livre.

Tall Tree and the Eye, solidement ancré dans le présent, a pour vocation de refléter l'instant présent, la déconstruction de son environnement dans ses surfaces et les couleurs changeantes du ciel. Il n'émerge en tant que présence que lorsque sa géométrie se déploie sous les yeux des passants. Les mouvements des spectateurs donnent vie aux reflets qui glissent et se déplacent sur ses surfaces courbes, provoquant un « changement de vitesse » catoptrique et un effondrement total de l'architecture, éclatée par réfraction. Pour celui qui l'inspecte, l'œuvre offre une expérience phénoménologique fondée sur la ruine du présent, qui se liquéfie sous ses yeux. Plutôt que d'être réassemblée en une image, la réalité est dispersée à l'infini par la multipolarité des surfaces, tandis que le temps et la mémoire sont supprimés, et non soutenus.³⁹

Ainsi, ses œuvres proposent une expérience de déconstruction et de transformation de l'espace et du temps par la réflexion et la distorsion. Il s'agit d'estomper les frontières en mettant l'accent sur le sens

³⁹ Anish Kapoor, *Anish Kapoor*, Royal Academy, London, 2009, p. 164.

immatériel plutôt que sur l'entité physique. Cette démarche est également liée au concept de transparence, dans la mesure où elle crée une nouvelle expérience spatiale.



[fig. 20] CHOI Inhyuk, *Dissociation II*, acier inoxydable réfléchissant, polycoat, 100 x 70 x 70 cm, 2021.

Cette œuvre attire le regard grâce à son cadre en forme de miroir rectangulaire et à la silhouette humaine gravée en relief à l'intérieur. Les motifs en damier noir et blanc dispersés autour créent une impression d'incertitude quant à la profondeur et la forme de l'espace. Le spectateur peut projeter son image reflétée sur la surface du miroir et celle du monde extérieur.

Le miroir devient un dispositif qui reflète le regard extérieur, confrontant l'individu à son « soi » étrange dans sa relation avec les autres et son environnement. Au cours du processus de création, le point le plus important était de permettre au spectateur de prendre conscience de son image reflétée à travers son expérience directe. L'objectif était de créer une sensation d'« entrée dans l'œuvre ». En effet, lorsque l'on se tient devant l'œuvre, l'image familière de soi-même reflétée dans le miroir se mélange à la forme dans le miroir, provoquant un sentiment étrange.

Cette œuvre suscite des interprétations et des expériences différentes selon la position et

le regard du spectateur, ainsi que l'environnement qui l'entoure. Le mélange de plusieurs écrans enfermés dans un cadre était le « mode de fonctionnement » que j'attendais de cette œuvre.

Au final, cette œuvre fait prendre conscience au spectateur que le moment « présent » est en constante évolution à travers le mélange des regards, des reflets et de l'espace. Cette sensation reste plus longtemps gravée dans l'esprit que le concept lui-même.



[fig. 21] Dan Graham, *Triangular Pavilion*, 2008.

La série *Pavilion* de Dan Graham est une structure composée de verre et de miroirs triangulaires. Grâce à sa composition où trois faces angulaires se rejoignent, elle dégage une sensation de tension plutôt que la stabilité habituelle des bâtiments rectangulaires. Bien que la façade soit entièrement recouverte de miroirs, une ouverture circulaire au centre empêche la réflexion directe de l'extérieur, qui apparaît plutôt déformée à travers les angles vifs de la structure.

Comme l'a dit Dan Graham : « Les pavillons sont psychologiquement et socialement auto-réflexifs. Il existe une dialectique entre la conscience de soi et la conscience de soi à travers

un autre corps, de sorte que le spectateur devient conscient de lui-même en tant que corps.⁴⁰ » Ainsi, cette structure fonctionne non pas seulement comme une forme sculpturale, mais comme un dispositif permettant la reconnaissance de soi et de l'autre.

Pavilion permet également de voir simultanément l'image d'autrui et la sienne grâce au reflet dans le miroir. Au moment où l'image d'autrui et la sienne se superposent, le spectateur prend conscience de sa position et de son identité, et fait l'expérience de l'imperfection des relations et du flou de la perception.

L'explosion des télécommunications qui menace de maintenir une connexion ouverte entre chaque être humain sur terre, associée à des explosions mondiales de sécessionnisme avec son désir concomitant d'isolationnisme, semble être une métaphore appropriée pour le travail public et la vie solitaire de Dan Graham.⁴¹

En d'autres termes, son travail relie les gens les uns aux autres au sein d'une structure ouverte, tout en permettant à chacun de vivre sa propre expérience isolée. La série Pavillon illustre également bien cette caractéristique. Les miroirs et le verre de l'œuvre reflètent et transmettent l'environnement, se fondant naturellement dans l'espace, et le spectateur est constamment obligé de repenser où il se trouve et quelle relation il entretient avec l'espace. Cela correspond à son objectif de « créer un espace qui nous permette de nous voir tels que nous percevons le monde »⁴².

⁴⁰ <https://www.eai.org/titles/classic-and-recent-installations-pavilions-1974-2008>

⁴¹ Dan Graham, « Dan Graham », *BOMB Magazine*, publié par Carlota Mason, 14 septembre 2024. P. 1.

⁴² *Ibid.*



[fig. 22] Larry Bell, *Complete Cubes*, 2018.

L'œuvre est composée de grands cubes en verre, chacun renfermant une structure à quatre faces, formant ainsi une double structure. Les surfaces en verre à l'intérieur et à l'extérieur des cubes sont de couleurs différentes, qui se superposent ou se reflètent, créant ainsi diverses variations de couleurs et de lumière. Le verre extérieur est d'une couleur brumeuse claire (« Sea Salt »), tandis que la structure interne est composée de verre de différentes couleurs, telles que le bleu, le rose et l'orange. Ces couleurs se reflètent les unes sur les autres, se mélangent, se séparent ou s'estompent, créant ainsi des variations chromatiques à chaque instant. La lumière naturelle traverse ou se reflète sur l'œuvre, modifiant l'impression que donne la sculpture selon l'heure de la journée. Les couleurs sont vives en plein jour, tandis qu'elles apparaissent plus douces et oniriques par temps nuageux ou au crépuscule.

Bell explore les trois propriétés du verre – la réflexion, l'absorption et la transmission de la lumière – et tente de brouiller les frontières entre la forme et la couleur à travers la transparence. Il décrit le verre comme un « liquide à l'état solide » et, à travers ce matériau contradictoire, il fait ressortir à la fois des sensations physiques et immatérielles. Ses cubes donnent l'impression d'exister tout en disparaissant.

L'espace d'exposition est une grande salle vitrée où la lumière naturelle pénètre librement,

créant un environnement en constante évolution entre les œuvres et les spectateurs. Ainsi, les spectateurs ne se contentent pas de regarder les sculptures, mais prennent conscience de leur position, de leur point de vue et de leur perception du temps.

Cette fluidité et cette variabilité de l'œuvre de Bell sont en phase avec les caractéristiques conceptuelles de ses sculptures. Annette Michelson décrit ainsi son travail.

L'œuvre de Larry Bell incarne un paradoxe fondamental. Chacune de ses boîtes a la perfection conceptuelle et fonctionnelle de la machine, l'intransigeance autonome de l'objet tout en comportant une gamme de possibilités pour l'auto-annihilation de cet objet. Bien sûr, la présence de chacune est qualifiée ou niée par la construction de verre et de glace qui absorbe la réalité environnante. Mais son étourdissant éventail de modes et de nuances de réflexion et de transparence refuse par là la simplicité de la forme cubique, menace l'intégrité de la pureté des surfaces, enfin annule au moment où il est défini, le vide intérieur qu'elles établissent. Ces boîtes proposent une infinité de correspondances entre le réel et l'imaginaire, entre l'absence de relief et la profondeur, entre un sens de l'espace et un sens cinétique.⁴³

En d'autres termes, les sculptures de Bell sont constituées de verre, un matériau qui interagit avec des éléments visuels tels que la réflexion, la transmission et la réfraction de la lumière, ce qui fait que leur forme et leur espace ne sont pas fixes, mais en constante évolution.

Cependant, les œuvres de Bell se distinguent de celles de Kapoor et Graham par leur approche de la transparence. Alors que Kapoor et Graham utilisent des miroirs pour refléter ou déformer directement l'image du spectateur, créant ainsi un effet visuel saisissant où réalité et illusion se superposent, Bell utilise du verre translucide et le flux de la lumière pour créer des images plus douces et floues. Dans ses œuvres, la lumière traverse ou imprègne la surface du verre, créant des superpositions de couleurs subtiles, et le spectateur suit le flux des couleurs et des formes qui changent progressivement. Cette approche ne révèle pas directement la frontière entre l'existence et l'absence, l'intérieur et l'extérieur, mais permet plutôt de vivre visuellement le processus par lequel ceux-ci se mélangent et se dispersent lentement.

Au final, les œuvres de Bell explorent, comme celles de Kapoor ou Graham, la relation

⁴³ Larry Bell, *En perspective*, cat. exp., Nîmes, Carré d'Art – Musée d'art contemporain, 25 février – 22 mai 2011, sous la dir. de Marie de Brugerolle.

entre l'existence et l'environnement, mais se distinguent par leur mode d'expression. Bell se concentre sur le verre translucide et les changements de lumière, permettant au spectateur de vivre directement le processus de transformation progressive des couleurs et des formes dans l'espace. Son travail ne se contente pas de montrer des images réfléchies, mais permet de percevoir l'existence non pas comme quelque chose de « fixe », mais comme quelque chose de « changeant » à travers des scènes qui se superposent et s'estompent à l'intérieur du verre et changent à chaque instant. Ainsi, les sculptures de Bell peuvent être considérées non pas comme des formes visibles, mais comme une partie d'une expérience créée conjointement par le spectateur et l'environnement.

Les œuvres présentées précédemment utilisent les propriétés des matériaux transparents ou des surfaces réfléchissantes pour amener le spectateur à percevoir différemment son environnement et lui-même. Lorsque les images de l'œuvre et la réalité se superposent ou se décalent, le spectateur est confronté à un monde familier qui lui semble soudain étranger. Au cours de ce processus, l'existence est perçue comme un état en constante évolution, influencé par les relations avec les autres, les regards et l'espace. Cette expérience incite le spectateur à revenir sur des sensations et des pensées qu'il aurait facilement ignorées dans sa vie quotidienne. En ce sens, la transparence est un dispositif efficace qui rend plus sensible la relation entre le moi et le monde dans l'art contemporain.

3.3 Représenter le temps, l'espace et la mémoire avec la transparence

Dans l'art contemporain, l'espace est aujourd'hui abordé comme un concept beaucoup plus flexible et ouvert. En particulier, l'utilisation de matériaux transparents estompe la distinction entre l'intérieur et l'extérieur, faisant disparaître les frontières entre les espaces. En conséquence, chaque espace semble relié aux autres, et l'on a l'impression d'évoluer dans un espace « fluide », dépourvu de murs ou de structures fixes. Cette approche a une influence directe sur la perception qu'ont les personnes qui regardent cet espace, c'est-à-dire les spectateurs. La distinction entre l'intérieur et l'extérieur, ainsi que la perception de notre position, deviennent floues, ce qui nous amène à repenser notre conception habituelle de l'espace. La transparence est donc un élément important qui permet de percevoir l'espace non pas comme une « forme », mais comme une « expérience ».

Comment les couches de matériaux transparents influencent-elles l'expérience du spectateur dans le temps et l'espace, et quel impact peuvent-elles avoir sur la mémoire et l'expérience intérieure de l'individu ?

Les matériaux transparents modifient notre perception de l'espace. Lorsque la transparence et la translucidité s'associent, le regard ne se fixe pas sur un point précis, mais se déplace naturellement à travers les espaces superposés. Au cours de ce processus, le spectateur fait l'expérience de l'espace à travers une succession de scènes qui se dévoilent progressivement, et l'espace est perçu comme une « couche de scènes » où différentes images se superposent et s'entrecroisent. Le spectateur ajuste sans cesse sa position et son orientation à l'intérieur de cet espace, et ces mouvements lui permettent de percevoir l'espace comme un flux temporel. En conséquence, l'espace n'est plus un simple objet visuel, mais s'étend à une dimension sensorielle changeante et fluide.

L'objet est transformé par interpénétration spatiale due à la superposition transparente, aux concepts spatiaux variables, à la simultanéité et à la suggestivité, et il donne une continuité à l'espace à l'intérieur et à l'extérieur de l'œuvre. Cette superposition est l'un des moyens de rechercher et de créer le changement au-delà du concept de vision continue. L'apparence superposée des objets vus à travers la superposition a la propriété d'éliminer les éléments constitutifs d'un objet et, en même temps, d'intégrer ces objets. Cette technique de superposition permet de

rechercher et de créer le changement au-delà du concept de vision continue.⁴⁴



[fig. 23] Gerhardt Richter, *Quatre panneaux verticaux*, 2002.

Gerhard Richter ne considère pas la peinture traditionnelle comme une simple application de peinture sur une toile, mais tente plutôt d'élargir le cadre même de cette pratique. À travers ses œuvres utilisant le verre, il pose des questions fondamentales telles que « Qu'est-ce que la peinture ? » et « Quelle est l'expérience visuelle ? ». Ses œuvres en verre, composées de plusieurs panneaux superposés, laissent entrevoir des paysages ou des silhouettes qui changent constamment et apparaissent sous des aspects totalement différents selon l'angle de vue. On peut dire que ce sont des œuvres qui permettent au spectateur de « vivre une expérience » dans

⁴⁴ David Lauer, *Design Basics*, Yekyung, 2004, p. 101.

l'espace.

En 1967, Richter a présenté une œuvre composée de quatre panneaux de verre, qu'il a ensuite développée en 2002 pour créer une œuvre composée de sept panneaux de verre disposés verticalement. Ces œuvres exploitent pleinement les propriétés uniques du verre pour permettre au spectateur de percevoir l'espace d'une manière différente.

Le verre est transparent en soi, mais plus il y en a plusieurs couches, plus sa transparence diminue, donnant un effet semi-transparent ou opaque. De plus, le verre ne se contente pas de laisser passer la lumière comme une simple vitre transparente, il reflète également les personnes qui se trouvent devant lui et l'environnement qui l'entoure. Grâce à ces effets de réflexion et de transparence simultanés, le spectateur voit son image et le paysage environnant se refléter ou se superposer sur la surface du verre.

De plus, comme les panneaux de verre sont disposés à intervalles réguliers, le spectateur a l'impression de voir des scènes complètement différentes selon l'endroit et l'angle d'où il regarde l'œuvre. L'impression que donne l'espace change selon que l'on se tient à un endroit fixe, que l'on se déplace ou que l'on s'approche sous un angle différent. Cette œuvre n'est donc pas une image fixe, mais offre une expérience visuelle en constante évolution. Ainsi, le spectateur perçoit l'espace en se déplaçant et en « expérimentant » celui-ci.

Quelle est l'importance de la transparence dans l'œuvre de Richter, et quel type d'interprétation peut-on en tirer ?

Les œuvres en verre de Richter peuvent être comparées à *Le Grand Verre* de Marcel Duchamp, que nous avons examiné dans la section II-1. Cependant, contrairement à Duchamp qui a inclus des significations et des symboles complexes dans ses œuvres, Richter a renoncé à toute narration ou décoration complexe pour se concentrer sur la manière dont la transparence elle-même forme l'espace. Il n'utilise pas le verre comme une « fenêtre pour voir à l'extérieur », mais permet au spectateur, lorsqu'il se tient devant l'œuvre, de découvrir une sensation spatiale totalement différente grâce aux reflets et aux superpositions du paysage sur le verre, ou à la profondeur créée par les multiples couches transparentes. En effet, il s'oppose « à cette pseudo-complexité [du Grand Verre]. A cette apparence mystérieuse, à cette poussière, aux petites

lignes, à tout un tas de trucs. Je n'aime pas le mystère fabriqué.⁴⁵ »

Au final, le travail sur le verre de Richter amène le spectateur à repenser l'acte même de regarder. En superposant et en structurant le verre, un matériau ordinaire, il crée des paysages visuels qui changent constamment en fonction des mouvements du spectateur. Les scènes que l'on découvre non pas à partir d'un point de vue fixe, mais à travers un regard mobile, révèlent à la fois la temporalité et la spatialité grâce à la transparence et aux effets de réflexion du verre. Ce travail va au-delà de la simple représentation d'un objet et constitue une expérience sensorielle qui nous amène à nous interroger sur notre propre perception et notre expérience de l'espace.



[fig. 24] Robert Rauschenberg, *Solstice*, 1968.

Solstice de Robert Rauschenberg est une installation créée pour l'exposition Documenta

⁴⁵ Gerhard Richter, « Entretien avec Hans-Ulrich Obrist », traduit par Catherine Métais Bürhendt, Dijon, *Les Presses du Réel*, 1999, p. 216.

de 1968 qui expérimente la transparence et la combinaison d'images multicouches. L'œuvre se compose de cinq paires de panneaux de plexiglas transparents qui se déplacent comme des portes automatiques et sont imprimés d'images sérigraphiées en couleur. Quels enjeux la transparence revêt-elle dans cette œuvre ?

L'œuvre d'art n'est pas seulement une porte transparente, mais une structure spatiale dans laquelle le public peut se déplacer et faire l'expérience. Les panneaux de plexiglas laissent passer la lumière naturelle provenant du plafond et du sol, ainsi que la lumière artificielle, et modifient les couleurs de l'œuvre. Ainsi, le public ne se contente pas d'admirer l'œuvre, il se promène à l'intérieur et fait l'expérience de l'espace à plusieurs niveaux.

Dans son livre *Random Order* publié en 1964, Robert Rauschenberg explique son concept de la peinture, en soutenant que les images ne sont pas fixées sur un simple plan, mais constituent des couches et que la façon dont elles sont lues n'est pas fixe. Il dit également : « Le volume de l'air peut être comprimé et aplati au point qu'une charge de peinture à la brosse le maintienne sur la surface picturale.⁴⁶ » et souligne que l'espace dans une peinture peut avoir une sensation spatiale multicouche, plutôt qu'un simple plan bidimensionnel.

Rauschenberg a appliqué ce concept à ses peintures en utilisant la technique des « Combine Paintings », qui consiste à superposer différentes images et divers matériaux. Il ne s'agit pas d'une perspective unique, comme dans la peinture traditionnelle, mais d'une méthode de superposition d'images pouvant être interprétées de différentes manières par le spectateur.

Solstice de Rauschenberg développe ce concept, permettant au spectateur de ressentir l'effet des couches transparentes dans les peintures bidimensionnelles dans un espace tridimensionnel. Dans les peintures, la transparence s'exprime par la perspective et le chevauchement des couleurs. Dans *Solstice*, de véritables panneaux de verre sont superposés afin que le spectateur puisse ressentir les couches directement à travers eux. Lorsque les panneaux s'ouvrent et se ferment, les couches transparentes changent, permettant au public de vivre une expérience visuelle multicouche en se déplaçant dans l'œuvre, plutôt que de simplement la regarder. C'est une façon d'obtenir une « véritable transparence » qui peut être physiquement expérimentée dans un espace réel, au-delà de la simple « transparence virtuelle

⁴⁶ Robert Rauschenberg, « *Random order* », *Location I*, n°1, New York, 1963, p. 28.

» des peintures.

En conclusion, *Solstice* de Rauschenberg est une œuvre qui étend la transparence et la composition spatiale des peintures existantes. Elle permet au public de se promener dans un espace à plusieurs niveaux et de découvrir des perspectives et des images changeantes.

De la même manière, si *Solstice* a élargi les frontières de la peinture en impliquant activement l'expérience du spectateur, *The Veiling* de Bill Viola explore également la superposition de l'espace et de l'image à travers l'installation vidéo, conduisant ainsi le spectateur vers une nouvelle expérience sensorielle.



[fig. 25] Bill Viola, *The Veiling*, 1995.

L'artiste américain Bill Viola, considéré comme un pionnier de l'art vidéo contemporain, a présenté en 1995 son œuvre *The Veiling* lors de la 46e Biennale de Venise.

Cette œuvre consiste en neuf toiles suspendues en ligne dans une salle d'exposition sombre, avec deux projecteurs installés de chaque côté, chacun projetant une image différente. Les tissus utilisés ne sont pas entièrement transparents, mais semi-transparent, laissant passer en partie la lumière. Grâce à cette matière, les images se superposent progressivement en

passant à travers les couches de tissu, créant ainsi un effet de flou et de mélange. À ce moment-là, le tissu n'est plus simplement un moyen d'afficher l'image, mais joue un rôle qui modifie la nature de l'image en masquant certaines parties et en en révélant d'autres. En particulier, au centre, les images projetées de chaque côté se superposent pour former une seule image, créant ainsi un effet de fusion des deux images pour le spectateur.

Les personnages de l'œuvre marchent dans la nuit. Lorsque le spectateur se déplace entre les œuvres, les deux images se superposent, créant un mouvement qui semble comme s'ils se cherchaient mutuellement. Les tissus transparents jouent ici un rôle important. Chaque tissu n'est pas un simple écran, mais superpose plusieurs points de vue, créant ainsi un effet de superposition temporelle. De plus, ils permettent de percevoir visuellement le processus de transformation progressive d'une image. Le spectateur se promène directement entre les œuvres et vit ainsi l'expérience, ce qui lui donne l'impression de se déplacer avec les personnages.

Bill Viola affirme qu'il traite le « temps » comme un matériau sculptural dans son travail vidéo. Ses œuvres se déploient à un rythme lent, permettant ainsi au spectateur de s'immerger progressivement.

Comment le temps peut-il être matérialisé ? Est-il possible de façonner un concept immatériel ? Cette œuvre explore visuellement ces questions paradoxales.

Le temps est la matière première du film et de la vidéo. La mécanique peut en être des caméras, de la pellicule et des cassettes, ce que l'on travaille, c'est du temps. On crée des événements qui vont se déplier sur une sorte de support rigide qui est incarné dans une cassette ou de la pellicule, et cela constitue l'expérience d'un déroulement. En un sens, c'est comme un rouleau, qui est une des formes les plus anciennes de communication visuelle.⁴⁷

De cette manière, *The Veiling* manipule l'écoulement du temps et crée une expérience vivante à travers la superposition d'images en constante évolution selon les déplacements du spectateur.

Alors, ce que nous voyons est-il une réalité ou une illusion ?

⁴⁷ Bill Viola, *Reasons for Knocking at an Empty House* : Writings 1973-1994, MIT Press, 1995, p. 253.

Selon l'artiste, « Le paysage est le lien entre notre moi extérieur et notre moi intérieur.⁴⁸ » Cela suggère que la transparence n'est pas seulement un élément visuel, mais qu'elle peut également fonctionner comme un outil conceptuel reliant les domaines du sensible et du spirituel. Ainsi, à travers le paysage et les médiums transparents, l'être humain ne se contente pas d'expérimenter le monde extérieur, mais le réinterprète également en relation avec lui-même.

L'œuvre va au-delà d'un simple effet visuel et explore où se forment et comment s'effacent les frontières entre la réalité et l'illusion. Elle pose ainsi, en fin de compte, une question philosophique sur la fluidité du monde tel que nous le percevons et sur la nature même de la réalité perçue.

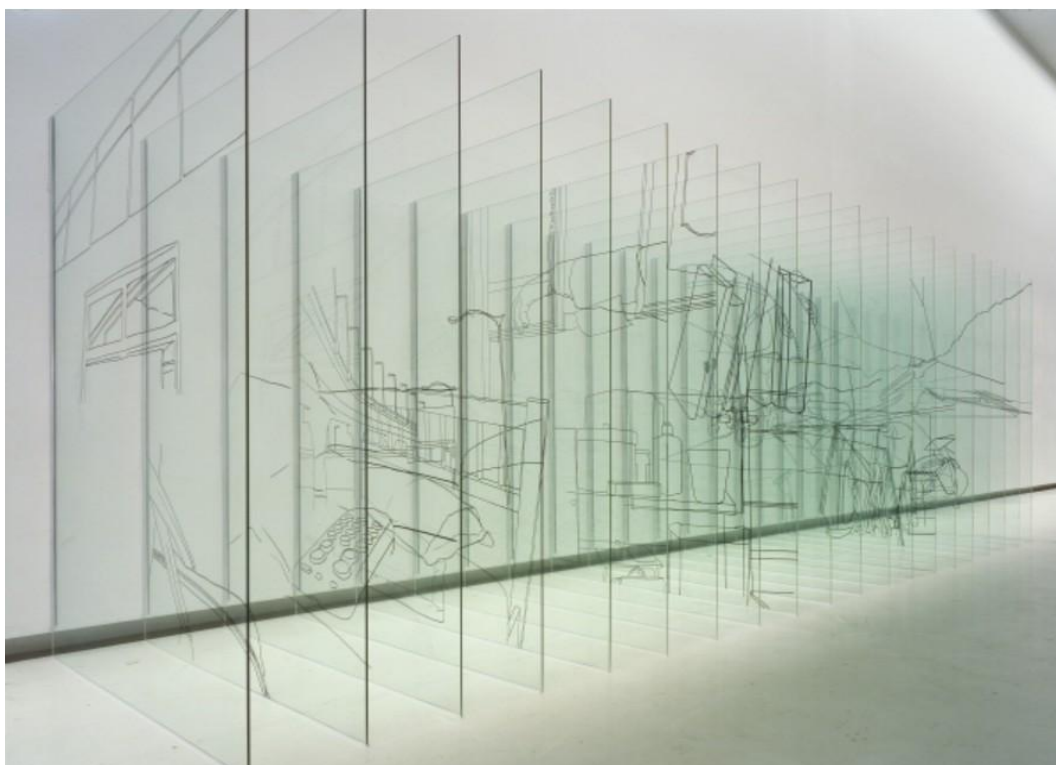
Dans *The Veiling*, les images projetées à travers les tissus transparents brouillent également la frontière entre réalité et illusion. Le spectateur voit des images reflétées sur le tissu, mais en fin de compte, ce ne sont que des combinaisons de lumière et d'ombre, sans existence tangible.

L'artiste évoque la « quête d'une signification et d'une spiritualité... Je pense que le mystère est probablement l'aspect le plus important de mon travail. Le mystère est le moment où vous ouvrez une porte et où vous la refermez, et vous ne savez pas où vous allez. Vous êtes perdu. Être perdu est une des choses les plus importantes.⁴⁹, déclare-t-il.

Comme il le dit lui-même, cette œuvre crée une atmosphère mystérieuse et place le spectateur à la frontière entre réalité physique et expérience psychologique. Dans cette structure où se mêlent transparence, temps et espace, le spectateur ne se contente pas d'être un simple observateur ; il devient un être en mouvement et en transformation avec l'œuvre.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Propos de l'artiste dans le documentaire réalisé par J.-P. Fargier en 2014 : Bill Viola, *Expérience de l'infini*, Paris, Réunion des Musées Nationaux - Grand Palais, 2014. Traduction personnelle.



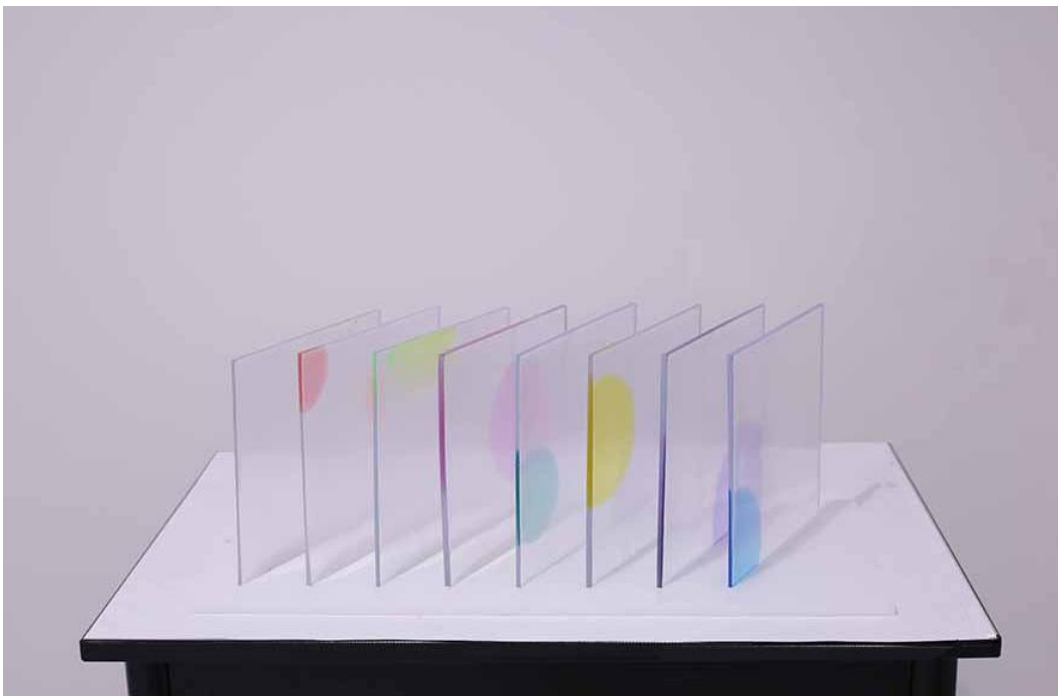
[fig. 26] Hyesun Hwang, *Le jardin aux chemins qui se divisent sans fin*, 2005.

L'artiste exprime des images d'objets du quotidien à l'aide de la technique de sérigraphie sur 25 panneaux de verre trempé, puis les superpose pour offrir une nouvelle expérience visuelle. La superposition des panneaux de verre modifie la profondeur et la perspective de l'espace, et la disposition et la superposition des images varient en fonction de la position du spectateur, créant ainsi un effet visuel fluide.

L'artiste souligne la sensation d'espace sans éléments tridimensionnels en dessinant des lignes blanches sur la surface du verre, puis en superposant ces lignes pour créer l'illusion d'une coexistence de temps et d'espaces multiples. De plus, il reconstitue son atelier, des paysages urbains, des bâtiments de Chelsea et lui-même à l'aide de collages, et utilise la transparence et le chevauchement du verre pour créer des scènes oniriques où le réel et l'irréel se mélangent.

Les couleurs sont réduites au minimum, mettant en valeur les surfaces de verre incolores et les teintes pâles, ce qui évoque des souvenirs et des émotions flous tout en permettant de percevoir l'essence des choses sous un nouveau jour. En ne laissant apparaître que les contours des objets, l'artiste fait preuve de retenue émotionnelle et offre une expérience visuelle pure, laissant au spectateur le soin d'interpréter lui-même l'écart entre l'espace et le temps.

Au final, cette œuvre est une installation qui, grâce à un espace multicouche créé par des couches transparentes et à l'utilisation de la perspective, permet au spectateur de participer et d'explorer directement l'expérience esthétique. En regardant les images changeantes à travers le verre, le spectateur devient partie intégrante de l'œuvre et vit une nouvelle expérience visuelle qui abolit les frontières entre l'espace et le temps.



[fig. 27] CHOI Inhyuk, *Les frontières disparues*, résine époxy, 20 x 20 x 100 cm, 2024.

Cette œuvre est composée de plusieurs surfaces colorées disposées séparément sur une plaque transparente. Une fois installées, les surfaces colorées sont alignées à intervalles réguliers entre elles, sans se toucher. Lorsque le spectateur regarde l'œuvre, les couleurs semblent se superposer, mais en réalité, chaque surface colorée est séparée et, en s'approchant, on peut clairement voir l'espace entre elles. Ainsi, l'œuvre crée un effet de superposition visuelle qui modifie la perception de la position et de la distance des couleurs.

Grâce à cette composition, les couleurs ne semblent pas fixées à une surface, mais semblent flotter dans l'espace. De plus, comme les surfaces colorées sont opaques, leurs contours sont flous, ce qui rend leur forme ambiguë. Par ailleurs, comme les couleurs sont disposées sur un support transparent, elles semblent changer d'aspect selon l'angle ou la position de l'observateur. La distinction entre le haut et le bas, l'avant et l'arrière s'estompe, et le spectateur vit une expérience étrange où son sens familier de l'espace s'effondre.

Cette œuvre est une expérience dans la continuité de [fig. 11], qui visait à comparer les sensations de superposition visuelle obtenues en jouant sur les différences de transparence et de densité dans une structure identique. Dans la [fig. 11], les surfaces colorées circulaires sont relativement opaques, ce qui donne une impression de formes nettes. Dans cette œuvre, j'ai réduit considérablement la concentration des pigments afin d'obtenir un état de transparence où les formes semblent presque disparaître.

Au final, ce travail était une expérience visant à découvrir directement comment les différences de transparence influencent la profondeur visuelle et la perception de la distance. Il en ressort que plus la transparence augmente, plus la forme se fond dans son environnement, et plus les contours s'estompent, donnant ainsi une impression plus forte de flotter dans l'air. Cela a également une influence évidente sur les émotions et le niveau d'immersion du spectateur. En effet, les formes transparentes semblent exister comme si elles allaient disparaître à tout moment, tandis que les formes opaques restent en place et fixent le regard. En fin de compte, cette expérience a été un processus d'exploration des sensations qui naissent à la frontière subtile entre « l'invisible » et « le visible », et l'occasion de confirmer que ces sensations peuvent transformer l'atmosphère globale d'un espace.

À travers les œuvres précédentes, j'ai constaté que les frontières floues créées par la superposition de matériaux transparents ne fixaient pas le regard du spectateur, mais le faisaient plutôt bouger de manière fluide. Dans ce processus, le spectateur est confronté à des images ou

des scènes familières d'une manière inhabituelle, ce qui lui permet d'évoquer naturellement ses propres souvenirs et émotions en faisant l'expérience des œuvres.

La transparence, qui ne révèle pas tout mais cache une partie, laisse plutôt place à l'imagination et à l'interprétation, et fait percevoir l'œuvre comme une scène personnelle. Au final, cette expérience s'imprègne tranquillement dans l'esprit du spectateur et stimule ses émotions et ses souvenirs.

CONCLUSION

L'art naît au point de rencontre entre le monde intérieur de l'homme et le monde extérieur. Comme l'a dit Jacques Martin, c'est un acte de création qui naît de la rencontre entre la sensibilité délicate de l'esprit et la nature sensorielle de la matière, et ce sont les nouvelles relations créées à partir de cette rencontre qui ont été le moteur des différentes tendances de l'art contemporain. Dans ce contexte, j'ai moi aussi voulu explorer la relation entre la condition existentielle d'isolement que l'être humain éprouve et le langage visuel qui l'évoque de manière sensible, c'est-à-dire l'expression plastique de la « transparence ».

La transparence, perçue comme une caractéristique physique ou une illusion visuelle, évoque plutôt, dans le contexte de mes recherches, une tension intérieure, déplace la position de la frontière et, surtout, fonctionne comme un langage formateur qui révèle des sens et des émotions invisibles. La transparence ne se limite pas à ce qui est visible. Elle nous fait plutôt réfléchir à ce que nous voyons et à ce que nous ne voyons pas. Comme ces moments où quelque chose est clairement là mais hors de portée, ou lorsque quelque chose semble proche mais distant. Je voulais utiliser la transparence pour traiter de ces sentiments contradictoires. Tout comme quelque chose qui est devant vous mais hors de portée, ou quelque chose que vous pouvez voir mais que vous ne pouvez pas localiser, la transparence brouille la frontière entre la présence et l'absence, entre nous et les autres, nous rendant plus sensibles à l'écart entre eux.

Dans mon travail, j'essaie d'exprimer visuellement des émotions et des états difficiles à expliquer avec des mots, à travers des éléments tels que les propriétés physiques des matériaux, les changements subtils créés par le reflet de la lumière, les espaces intentionnellement vides et les écarts entre les structures. Il peut s'agir d'une émotion comme la solitude ou d'un sentiment de distance que tout le monde a ressenti au moins une fois, ou, à l'inverse, d'un profond désir de se connecter à quelqu'un. De plus, elle est également liée à la conscience du « moi » qui existe à cet instant précis, c'est-à-dire le mouvement intérieur silencieux qui tente de déterminer où nous en sommes. Plutôt que d'expliquer directement ces sentiments, j'ai voulu y faire subtilement allusion et les révéler à travers le langage visuel, afin que chaque spectateur puisse faire ressortir ses propres souvenirs et émotions et confronter les sensations à sa manière.

L'« isolement » qui apparaît dans mon travail n'est pas simplement un état fermé et

statique. Il s'agit plutôt d'un état flexible et ouvert dans lequel on peut revenir à tout moment, plutôt que quelque chose qui ne circule que dans une seule direction, et bien qu'il semble fermé, il comporte en réalité de petites lacunes cachées. Les matériaux existent également comme des seuils ou des marges qui peuvent les traverser, plutôt que de fonctionner comme un seul mur solide. C'est dans ces intervalles que la transparence semble s'exprimer le mieux. La transparence ne révèle pas tout, mais crée plutôt un espace pour que le public puisse imaginer. Alors que la lumière, l'émotion ou même le moindre tremblement entrent et sortent des interstices, il reste le sentiment que quelque chose est toujours vivant et résonne dans l'espace.

Mon travail, qui traite de la transparence comme langage formateur, va au-delà de la simple reproduction visuelle pour évoquer des réflexions profondes sur l'isolement de l'existence humaine, les émotions qui en découlent et les relations avec les autres. Visualiser les sens qui ne sont pas facilement captés par des éléments formateurs tels que les propriétés physiques des matériaux, le flux de lumière et les interstices dans l'espace est aussi une tentative d'explorer le point de rencontre entre la forme et le sens, l'émotion et la raison. Ce processus montre que l'art peut fonctionner comme un outil de réflexion qui transcende les frontières de l'émotion, du concept, du matériel et de l'immatériel, plutôt que de rester un simple objet d'appréciation.

En fin de compte, mon travail vise à être un espace ouvert qui reconstitue la condition existentielle de l'isolement par le biais de la forme et suscite des questions sur les émotions, les souvenirs et l'existence du spectateur. Cela montre que l'art n'est pas seulement un résultat, mais un « espace d'expérience » où les sens et les significations résonnent ensemble.

La transparence est un langage délicat qui compose l'espace, et c'est une fenêtre qui reflète le monde que nous ne pouvons pas facilement voir, et en même temps, c'est un miroir qui nous fait nous confronter à nous-mêmes.

BIBLIOGRAPHIE

Livres

Agamben Giorgio, *Qu'est-ce que l'art contemporain ?*, Paris, Rivages Poche, 2008.

Aristote, *Éthique à Nicomaque*, VI, 4, trad. Tricot Jean, Paris, Vrin, 1963.

Bachelard Gaston, *La formation de l'esprit scientifique*, Paris, Vrin, 1938 ; rééd. poche 1993, 2004.

Bazin Hervé, *Vipère au poing*, Paris, Grasset, 1948.

Benjamin Walter, *Écrits français*, prés. et introd. Monnoyer Jean-Michel, Paris, Gallimard, 1991.

Benjamin Walter, *Origine du drame baroque allemand*, trad. Muller Sibylle, préf. Wohlfart Irène, Paris, Flammarion, 1974.

Benjamin Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, trad. Lacoste Jean, Paris, Cerf, 1993.

Bergson Henri, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, PUF, 1976.

Bergson Henri, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Quadrige/PUF, 1999.

Brou Kouadio Benjamin, *Enseigner les arts plastiques à l'Université*, Paris, L'Harmattan, coll. Arts et Savoirs, 2024.

Brou Kouadio Benjamin, *Les origines et les arts*, Paris, L'Harmattan, coll. Arts et Savoirs, 2024.

Cennini Cennino, *Le livre de l'art ou traité de la peinture*, mis en lumière par Tambroni, trad. Mottez Victor (1858), Paris, F. de Nobele, 1978.

Char René, *Recherche de la base et du sommet*, Paris, Gallimard, 1971.

Chiron Emmanuel, *L'Énigme du visible. Poïétique des arts visuels*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2013.

- Clair Jean, *Contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Paris, Gallimard, 1989.
- Cottington David, *Cubism*, Séoul, Yeolhwadang, 2003.
- Csikszentmihalyi Mihaly, *Flow: The Psychology of Optimal Experience*, Séoul, Hanulim Publishing Co., 2004.
- Deleuze Gilles, Parnet Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996.
- Derrida Jacques, *Khôra*, Paris, Galilée, 1993.
- Didi-Huberman Georges, *Devant l'image*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.
- Diamond Jared, *Guns, Germs, and Steel: The Fates of Human Societies*, New York, W. W. Norton & Company, 1997.
- Dondis Donis A., *A Primer of Visual Literacy*, Cambridge, MIT Press, 1973.
- Dürer Albrecht, *Œuvre gravé, catalogue d'exposition*, Paris, Paris-Musées, 1996.
- Gide André, *Incidences*, Paris, Gallimard, 1924.
- Gombrich Ernst H., *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London, Phaidon, 2002.
- Harrison Charles et Wood Paul, *Art en théorie 1900-1990*, Paris, Hazan, 1997.
- Heidegger Martin, *Être et Temps*, trad. par François Vezin, Paris, Gallimard, 1986.
- Kapoor Anish, *Anish Kapoor*, London, Royal Academy, 2009.
- Kepes György, *Language of Vision*, Chicago, Paul Theobald and Company, 1969.
- Lacan Jacques, *Le séminaire, Livre XI. Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973.
- Lampe Angela, *Bernard Frize : sans repentir = without remorse*, Paris, Dilecta / Éditions du Centre Pompidou, 2019.
- Lancri Jean, *Duchamp et le fantôme de Marcel. Trois essais sur la part de l'ombre dans Étant donnés*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2021.
- Lauer David, *Design Basics*, Séoul, Yekyung, 2004.
- Lyotard Jean-François, *Figure*, Paris, Klincksieck, 1972.

- Manzini Ezio, *La Matière de l'invention*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1989.
- Merleau-Ponty Maurice, traduit par Byeongnam Oh, *Phenomenology and Art*, Séoul, Seogwangsa, 1989.
- de Mèredieu Florence, *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse In Extenso, 2017.
- Moholy-Nagy László, *Vision in Motion*, Chicago, The Institute of Design, 1947.
- Mondzain Marie-José, *Image, Icône, Économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, 1996.
- Nancy Jean-Luc, *Être singulier pluriel*, Stanford, Stanford University Press, 2000.
- Oh Kwangsoo, *History of Western Modern Art*, Séoul, Iljinsa, 1985.
- Panofsky Erwin, *Architecture gothique et pensée scolastique*, trad. et postface Pierre Bourdieu, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011.
- Paz Octavio, *Deux transparents : Marcel Duchamp et Lévi-Strauss*, trad. Monique Fongwust et Robert Marrast, Paris, Gallimard, 1971.
- Ricœur Paul, *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.
- Richter Gerhar , *Entretien avec Hans-Ulrich Obrist*, traduit par Catherine Métais Bürhendt, Dijon, Les Presses du Réel, 1999.
- Rowe Colin and Slutzky Robert, *Transparency: Literal and Phenomenal*, Cambridge, The MIT Press, 1963.
- Rowe Colin, *Théories de l'architecture moderne*, trad. par Yoon Jae-hee et al., Séoul, Séjin-sa, 1997.
- Sicard Michel, *Chercheurs ou artistes ? Entre art et science, ils rêvent le monde*, Paris, Autrement, 1995.
- Viola Bill, *Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973-1994*, Cambridge, MIT Press, 1995.
- Wallschlaeger Charles, traduit par Yoo-Hong Won, *Les concepts et principes du design*, Séoul, Ahn Graphics, 1998.

Articles

Allard Roger, « Salon d'Automne », *L'art Libre*, novembre 1910.

Beaussant Philippe, « Orphée et les ombres », *Baroque et modernité*, Le Mans, École régionale des beaux-arts.

Bell Larry, *En perspective*, Catalogue d'exposition, Carré d'Art - Musée d'art contemporain de Nîmes, 2011.

Graham Dan, « Dan Graham », *BOMB Magazine*, publié par Carlota Mason, 14 septembre 2024.

Collectif, *L'artiste, un chercheur pas comme les autres*, Hermès, *La Revue*, 2015/2 (n° 72).

Klébaner Daniel, « La ferveur et la froidure », dans *Traverses*, n°46, Paris, Centre Georges Pompidou, 1988.

Lee Pil-Hoon, « Mur, transparence et ce qui se trouve derrière », *Architecture et culture mensuelle*, août 1994.

Rauschenberg Robert, « Random order », *Location 1*, n°1, New York, 1963.

Rowe Colin and Slutzky Robert, « Transparency: Literal and Phenomenal », *Perspecta*, art. cit., 1963.

Salmon Elisa, *Transparences. Surface et profondeur dans le phénomène vital*, thèse de doctorat, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2021.

Site internet

<http://charlotte-charbonnel.com/adn-2006/>

<https://www.eai.org/titles/classic-and-recent-installations-pavilions-1974-2008>

TABLE DES ILLUSTRATIONS

1. CHOI Inhyuk, *Forme figée_couleur fluide*, résine époxy, bois, 85 x 85, 2024.
2. Pablo Picasso, *Ma Jolie Woman with Zither or Guitar*, 1911.
3. Yves Klein, *Le Vide*, 1958.
4. Edward Hopper, *Morning Sun*, 1952.
5. CHOI Inhyuk, *Relation (fusion/division)*, résine époxy, 20 x 30, 2023.
6. CHOI Inhyuk, *DissociationI*, acier inoxydable réfléchissant, polycoat, bois, 200 x 100 x 120 cm, 2021.
7. Pablo Picasso, *Portrait of Daniel-Henry*, 1910.
8. Georges Braque, *Portuguese*, 1911.
9. György Kepes, *Profondeur par superposition*.
10. László Moholy-Nagy, *A II*, 1924.
11. CHOI Inhyuk, *Les frontières séparées*, résine époxy, 20 x 20 x 30 cm, 2024.
12. Charlotte Charbonnel, *ADN*, 2006.
13. Charlotte Charbonnel, *Nebulas*, 2014.
14. CHOI Inhyuk, *Piège*, bois, résine époxy, 20 x 30, 2023.
15. *Sainte Chapelle*, 1241-1248, Paris.
16. Pierre Soulages, *Vitraux de l'abbaye de Conques*, 1994.
17. CHOI Inhyuk, *clos*, canvas, résine époxy, 30 x 40, 2023.
18. CHOI Inhyuk, *Relation (fusion/division)*, résine époxy, 20 x 30, 2023.
19. Anish Kapoor, *Tall Tree & The Eye*, 2009.
20. CHOI Inhyuk, *DissociationII*, acier inoxydable réfléchissant, polycoat, 100 x 70 x 70 cm, 2021.
21. Dan Graham, *Triangular Pavilion*, 2008.

22. Larry Bell, *Complete Cubes*, 2018.
23. Gerhardt Richter, *Quatre panneaux verticaux*, 2002.
24. Robert Rauschenberg, *Solstice*, 1968.
25. Bill Viola, *The Veiling*, 1995.
26. Hyesun Hwang, *Le jardin aux chemins qui se divisent sans fin*, 2005.
27. CHOI Inhyuk, *Les frontières disparues*, résine époxy, 20 x 20 x 100 cm, 2024.

INDEX NOMINUM

André Gide, 32, 85

Anish Kapoor, 62, 63, 85, 88

Bill Viola, 75, 76, 77, 86, 89

Charles Wallschlaeger, 47, 86

Charlotte Charbonnel, 51, 52, 53, 88

Colin Rowe, 16, 29, 38, 41, 45, 86, 87

Dan Graham, 65, 66, 87, 88

Daniel Klébaner, 57, 87

David Cottington, 17, 85

David Lauer, 71, 85

Donis A. Dondis, 29, 85

Edward Hopper, 24, 88

Elisa Salmon, 53, 87

Ernst H. Gombrich, 15, 85

Erwin Panofsky, 56, 86

Ezio Manzini, 32, 86

Florence de Mèredieu, 12, 13, 19, 20, 33, 36, 86

Georges Braque, 41, 88

Gerhard Richter, 73, 86

György Kepes, 42, 43, 44, 85, 88

Jared Diamond, 8, 85

Jean-Luc Nancy, 23, 86

Kwangsoo Oh, 19, 86

Larry Bell, 67, 68, 87, 88

László Moholy-Nagy, 45, 46, 86, 88

Martin Heidegger, 9, 23, 85

Maurice Merleau-Ponty, 13, 86

Mihaly Csikszentmihalyi, 8

Octavio Paz, 35, 86

Pablo Picasso, 18, 41, 88

Pierre Soulages, 57, 88

Pil-Hoon Lee, 29, 87

Robert Rauschenberg, 73, 74, 87, 89

Roger Allard, 17, 87

Sainte Chapelle, 55, 88

Yves Klein, 20, 21, 88

INDEX RERUM

- ambiguïté**, 44
- apparence**, 19, 70, 72
- compréhension**, 10, 23, 38, 43
- concept**, 6, 7, 8, 10, 12, 13, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 29, 32, 33, 38, 42, 45, 51, 52, 64, 70, 74, 76, 83
- condition**, 8, 22, 23, 28, 29, 45, 82, 83
- construction**, 68
- contexte**, 10, 15, 30, 33, 34, 44, 82
- continuité**, 70
- couleur**, 12, 13, 14, 15, 16, 19, 33, 49, 57, 74, 88
- densité**, 57
- dimension**, 16, 20, 43, 46, 56
- direction**, 1, 53, 57, 83
- dissimulation**, 28
- distinction**, 38
- émotion**, 9, 58, 82, 83
- environnement**, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 42, 61, 63
- épaisseur**, 12, 14, 15
- espace**, 6, 7, 8, 9, 11, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 29, 32, 33, 38, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 56, 57, 58, 63, 68, 70, 74, 75, 77, 83
- étendue**, 16
- étrangeté**, 15
- existence**, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 22, 23, 28, 44, 51, 52, 61, 77, 83
- expérience**, 7, 9, 13, 15, 17, 18, 19, 21, 22, 28, 29, 32, 33, 34, 38, 43, 48, 51, 52, 56, 58, 63, 70, 74, 75, 76, 77, 83
- fixité**, 45
- fluidité**, 14, 15, 68, 77
- forme**, 9, 14, 19, 22, 23, 28, 29, 33, 38, 41, 42, 43, 44, 49, 51, 52, 68, 83
- frontière**, 12, 21, 24, 28, 77, 82
- fusion**, 23, 26, 59, 88
- influence**, 8
- intensité**, 14
- interaction**, 10, 13, 41, 42
- interprétation**, 15, 16, 72
- invisibilité**, 28
- isolement**, 1, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 22, 23, 24, 28, 29, 50, 56, 82, 83
- limite**, 16, 21, 38, 43, 82
- lumière**, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 19, 20, 24, 32, 33, 38, 47, 56, 57, 74, 77, 82, 83
- matérialité**, 19
- matériau**, 9, 14, 32, 46, 48, 53, 57, 76
- matière**, 12, 20, 32, 33, 56, 76, 82
- mémoire**, 6, 7, 28, 63, 70
- multiplicité**, 28, 42
- observation**, 13
- opacité**, 12, 19, 29, 57
- ouverture**, 9, 22
- passage**, 17, 21, 56
- perception**, 7, 12, 15, 16, 21, 28, 29, 32, 38, 42, 45, 58
- perspective**, 15, 19, 56, 74, 87
- phénomène**, 33, 42, 47, 52, 53, 87
- position**, 8, 14, 15, 44, 82
- présence**, 16, 28, 33, 63, 68, 82
- profondeur**, 9, 14, 15, 16, 38, 41, 43, 45, 47, 48, 53, 68, 87
- réalité**, 15, 16, 32, 56, 63, 68, 76, 77, 83
- référence**, 20, 32, 33, 38, 49, 56

réflexion, 15, 63, 68, 83

relation, 10, 22, 23, 24, 28, 43, 44, 46, 77, 82

représentation, 16, 17, 41, 42, 43, 47

résonance, 23, 57

sensibilité, 82

séparation, 7, 23

signification, 9, 48, 77

solitude, 9, 10, 22, 82

spatialité, 18

structure, 17, 23, 28, 29, 38, 42, 51, 74, 77

surface, 12, 13, 14, 16, 17, 43, 46, 53, 57, 74

temporalité, 9, 18, 45

temps, 6, 7, 8, 9, 11, 13, 15, 16, 17, 19, 32, 33, 45,
46, 47, 51, 63, 70, 76, 77, 83

transparence, 1, 6, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17,
18, 19, 20, 21, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 38, 41, 42,
43, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 53, 56, 57, 64, 68, 70,
72, 74, 75, 77, 82, 83, 87

visibilité, 28, 29

vision, 43, 70

visualisation, 6, 12, 51, 52

