



EN TOUTE OBSCÉNITÉ

ROBERT ADAMS, RÉMY DUVAL, ON KAWARA, ALEX MCLEAN,
JEAN-LOUIS SCHOELLKOPF, GILLIAN WEARING.

31 mai - 13 juillet 2017

Galerie *Artemisia*, ENS de Lyon
Œuvres de la collection de l'IAC de Villeurbanne

Commissariat collectif :
Marie Blanc, Garance Déléris, Léa Jusseau
Léna Lévy, Anastasiia Kozyreva, Justine Vignères

Devant un corps mort, face à la corruption, au beau milieu d'une scène de massacre, l'obscénité surgit et s'impose à nous. Pourtant, elle se rencontre aussi dans ce que l'œil ne saisit pas immédiatement et que le travail des artistes permet de dévoiler, *En toute obscénité*. Par le cadrage, la mise en scène, la série, le travail de la couleur ou du contraste les œuvres révèlent diverses nuances de cette notion a priori évidente.

L'obscène, qui ne saurait se réduire au dégoût ou à la pornographie, semble toujours appartenir au non-dit, au tacite, et se retrancher au plus profond de nous, en toute intimité. N'est plus obscène ce qui nous fait instinctivement réagir ou ce qu'une morale donnée condamne, mais plutôt ce dont le caractère profondément révoltant tend à nous échapper. Les œuvres interrogent alors directement la sensibilité du spectateur mis face à ces situations saisies par l'œil des artistes dans toute leur obscénité.

L'obscène naît d'un regard : celui de l'artiste, du visiteur, de ce voyeur qu'il est malgré lui, mais prend finalement plaisir à être, en toute impunité. C'est ce regard qui est mis en scène dans

l'exposition. Les œuvres dialoguent et dévoilent chacune l'obscénité cachée de l'autre. Tout au long de son parcours, le ressenti du visiteur évolue et s'actualise au fil des œuvres, chacune entraînant une rencontre qui constitue un moment singulier. Une tension émerge de leur confrontation, tension à laquelle chaque spectateur contribuera par sa propre subjectivité. Il pourra alors parcourir l'espace d'exposition, en toute sérénité.



JEAN-LOUIS SCHOELLKOPF

Jean-Louis Schoellkopf pratique la photographie documentaire dans une perspective critique et sociale, ses clichés se voyant par exemple distribués au sein d'entreprises dans le but d'éclairer les ouvriers sur leur condition, ce qui confère à sa production une dimension artistique. Cherchant non pas à piéger un fragment de réalité mais à saisir toute la complexité sociologique d'une situation, il travaille par séries s'étendant souvent sur un temps long. Ses premières réalisations datent des années soixante, époque à laquelle il réside au Canada. Il entame alors une véritable enquête sociale et réalise pour cela ce qu'il conçoit comme des portraits à l'échelle urbaine. Son intérêt se porte tout d'abord sur les ouvriers et leur environnement de travail, ce que son arrivée dans la ville fortement industrialisée de Saint-Etienne en 1974 conforte, puis s'étend à l'espace de vie familial. Il s'appuie sur une démarche souvent systématisée afin de mettre en évidence la relation sensible des individus à leur espace. Des paysages de Gênes, Rotterdam et Stuttgart à l'intérieur des unités d'habitation pensées par Le Corbusier, Jean-Louis Schoellkopf ne cesse d'interroger les formes contemporaines de la ville. Or, il déclare lui-même lier intimement l'architecture de celle-ci à l'alimentation de ceux qui l'habitent, comme en témoignent les deux éléments de sa série *Nourritures* présentés dans l'exposition.

Nourritures, 1993

Deux photographies d'aliments crus. En toute simplicité. Mais pas n'importe quels aliments : un coeur, un rognon, des abats, des entrailles extraites d'un animal rappelant ces forges sous-terraines dans lesquelles on «enfournait» au contraire les travailleurs stéphanois. On aurait pu trouver un tel étalage de chair dans la cuisine de ces ouvriers, dont les conditions d'existence intéressent tout particulièrement Jean-Louis Schoellkopf. Pourtant, le caractère explicitement culinaire de ces organes déposés sur une planche à découper semble se teinter d'ambiguïté devant l'aspect lisse et gluant d'une chair aussi répugnante que fascinante. De telles natures mortes ne dignifient alors la viande crue par le biais d'un jeu de textures inspiré de la tradition picturale que pour mieux mettre en lumière l'aspect obscène qu'elle peut aujourd'hui prendre. Le malaise de l'artiste devant une société aseptisée se fait en effet criant lorsque ce dernier oppose à une cuisine ne connaissant plus que surgelés et micro-ondes la crudité d'un organe sublimé. La chair est ici lapsus dans un rapport à l'alimentation toujours médiatisé et encombré de tabous. Sa seule présence, renforcée par le titre de la série qui affirme brutalement sa vocation à être consommée, questionne donc le rapport qu'établit avec elle le visiteur et l'obscénité qu'il peut ou non lui prêter. Formulant cette interrogation, les deux pièces de la série de Jean-Louis Schoellkopf ouvrent ainsi un dialogue avec le regard du spectateur de l'exposition.



ON KAWARA

Né au Japon en 1932, On Kawara s'installe à New York en 1959 après avoir été profondément marqué par les bombardements nucléaires d'Hiroshima et de Nagasaki. Alors que ses peintures de jeunesse sont figuratives, il est aujourd'hui considéré comme l'un des principaux représentants de l'art conceptuel. Les expériences remarquables qu'il a vécu tout autant que de simples données biographiques nourrissent son art. Son oeuvre joue sur l'interrelation entre le temporel, le spatial et le culturel : dans la série *Date painting* produite selon un cahier des charges préétabli, il travaille sur la matérialisation de l'inter-jonction entre un instant et un lieu. Son oeuvre repose sur des processus de conservation et d'accumulation de divers éléments signifiants dans son parcours de vie (cartes postales, calendriers, relevés, télégrammes).

Thanatophanies, 1955

Dans les *Thanatophanies*, On Kawara s'engage dans l'exploration d'une obscénité incarnée dans des visages, des rictus, des regards. Choqué par les traits déformés des victimes bombardements nucléaires, il réalise une série de portraits de compatriotes dont les visages ont subi des altérations causées par les radiations. Boursoufflées et difformes, ces têtes humaines flottent sur la toile sans être rattachées à un corps, accentuant par là leur caractère surréaliste, voire quasi fantastique. Le choix du dessin plutôt que de la photographie suggère un besoin de mise à distance de la part de l'artiste face à cette monstruosité, mais aussi, de manière plus ambiguë, un travail d'humanité par l'effort d'attention nécessaire que l'estampe induit. Ici, l'obscénité s'expose à nous dans le dégoût ressenti face à ces visages qui ne correspondent pas aux normes. La diversité difforme de l'humanité semble s'accumuler, mettant à mal la stabilité de la définition de notre identité propre, en toute infinité.



ROBERT ADAMS

L'oeuvre de Robert Adams peut être lue comme une chronique de l'évolution de l'Ouest américain entre la fin du XX^e s et le début du XXI^e s. Né en 1937 dans le New Jersey, il débute la photographie dans les années 1960 en travaillant sur le thème des relations entre l'environnement naturel et les activités humaines. D'une apparente neutralité, les photographies de Robert Adams présentent des paysages parfois dégradés, parfois éclatants, qui font osciller le spectateur entre éblouissement et désarroi. Dans les photographies de scènes de vie banales ou celles des sites urbains grandioses, l'objectivité n'est qu'apparente : le registre documentaire des titres de ses séries est un biais utilisé pour mieux mettre en lumière les dégâts de nos modes de vie sur notre environnement quotidien.

Our Lives and Our Children (Near the Rocky Flats Nuclear Weapons Plant), 1978 - 81

Ce qui intrigue en premier lieu dans le passage des Thanatophanies aux photographies de Robert Adams, c'est l'apparente banalité des scènes qu'il capture en comparaison avec le caractère extraordinaire des visages d'On Kawara. Si rien ne semble objectivement troubler ce quotidien paisible, la luminosité crue ou le cadrage participent d'une atmosphère pesante dans laquelle une menace latente se dissimule. Ce ressenti trouve son explication à la lecture du titre de l'oeuvre. Fonctionnant comme une bande-son, le titre colore ces scènes bucoliques et fait naître chez le spectateur une indignation face au mensonge organisé des industries nucléaires et du pouvoir politique. L'obscénité n'est ici ni viscérale, physique ou immédiate, mais rationnelle car liée à une contextualisation. Par la distance temporelle qui s'instaure entre le temps de l'oeuvre et le temps de l'exposition, le spectateur jouit malgré lui d'une information plus complète que les Américains d'alors quant aux dangers liés au nucléaire. Il se retrouve dans une position étrange combinant compassion et inquiétude face à la conscience qu'il a du drame qui se jouait à l'époque et qui se perpétue encore, en toute impunité.



ALEX MCLEAN

Né en 1947 à Seattle aux Etats-Unis, Alex S. Maclean est urbaniste, architecte de formation, pilote et photographe. C'est ainsi qu'il nous livre, vue du ciel, une appréhension singulière, à la fois politique et poétique, des territoires qu'il arpente, en constante transformation. Ses photographies aériennes témoignent d'un sens aigu de l'espace et de sa construction. De la nature bouleversée par les aménagements agricoles de l'Arizona aux stations balnéaires de la côte Adriatique en Italie, l'œuvre d'Alex S. Maclean met à nu la structure sous jacente du fourmillement incessant de la terre ferme, nous offrant un recul salutaire et une compréhension des liens entre environnements naturel et urbanisé. Les photographies d'Alex S. Maclean sont régulièrement exposées aux Etats-Unis, en Europe et en Asie.

Production Housing, Las Vegas N.V. 2005

Ici Alex S. Maclean se fait le témoin de l'expansion de l'urbanisation en cours, où les terrains vagues en construction deviennent les réceptacles d'une mécanisation à outrance. S'enchainant dans un dégradé, donnant l'illusion de la singularité par la nuance colorée et suivant un modèle mécanique, les habitations prolifèrent au sein de cet espace désertique dans un ordre parfaitement établi. Le cadrage laisse imaginer un hors champs sans limite où les maisons et terrains se multiplieraient de manière sérielle. Pourtant, les villas sont tout sauf des organismes vivants : elles apparaissent au contraire comme des coquilles vides, à la fois structures inachevées et pierres tombales dépouillées de toute âme. Le photographe met ainsi en lumière un rapport dévoyé à l'habiter, lisible dans cette entreprise immobilière de vaste ampleur. Celle-ci est en réalité destinée à accueillir des personnes âgées, reléguées à l'extérieur du centre ville dans des habitations, par ailleurs cossues, pour y vivre en toute sérénité et pouvant symboliser une forme d'aboutissement social. Le rêve américain devient sous le regard de Maclean un fléau à grande échelle, dévoilant ainsi un cynisme contemporain, poli par l'univers standardisé et les couleurs acidulées de la publicité.



Je tenais le spanner sous le bras et
mon ami avait l'ordinateur. Dès que
nous sommes sortis,

GILLIAN WEARING

Née en 1963, l'artiste anglaise Gillian Wearing est principalement connue pour son exploitation de la notion d'identité sous forme de portrait à travers la photographie et la vidéo. Après le succès de son oeuvre critique *Signs That Say What You Want Them to Say and Not Signs That Say What Someone Else Wants You to Say (1992–93)* elle exploite de plus en plus une dimension documentaire tout en utilisant les masques grotesques dans sa présentation. C'est ainsi que Wearing confronte la fiction et les témoignages réels, qu'elle récupère dans la rue ou par le biais d'une annonce dans un journal. L'artiste demande à des volontaires de participer à sa création et devient souvent elle-même l'objet de ses oeuvres. Cela lui permet d'explorer profondément la nature des relations sociales en recueillant des témoignages personnels sur des traumatismes subis, des aveux intimes ou encore en évoquant ses propres relations avec les membres de sa famille. L'utilisation de déguisements théâtralise son travail et permet à ceux qui se cachent derrière d'être le plus sincère possible et au spectateur de développer une forme d'empathie avec ces inconnus.

Confess All On Video. Don't Worry You Will Be in Disguise. Intrigued? Call Gillian..., 1994

La position du confesseur involontaire dans laquelle se trouve le spectateur de l'oeuvre *Confess All On Video. Don't Worry You Will Be in Disguise. Intrigued? Call Gillian* engendre à la fois une curiosité malsaine et un sentiment de malaise. Le décalage entre le masque grotesque et l'aveu intime déstabilise le visiteur. Une tension se crée entre celui-ci et de véritables problèmes sociaux énoncés par des personnages grimés aux voix modifiées qui remet en question le sérieux de ce qui est donné à voir. Le visiteur est ainsi pris en otage, comme forcé à porter un jugement moral sur quelqu'un dont l'identité lui échappe. Comme dans l'oeuvre d'Adams, la question du regard se pose : est-ce le regard porté sur la vie intime des individus qui rend l'oeuvre obscène ou le malaise qu'éprouve le visiteur ? S'adressant à ce dernier en toute sincérité, la vidéo le prend au dépourvu. Il est dans l'embarras, sommé d'adopter une attitude et de porter un jugement sur la parole reçue.



RÉMY DUVAL

Né à Rouen en 1907, Rémy Duval vit les deux guerres mondiales, l'une en tant qu'enfant, l'autre en tant qu'adulte et artiste-photographe. Ami de Sougez, Brassai et de Van Velde, il se fait connaître en tant que photographe dans les années 1930 avant de s'essayer à la peinture. Personnage discret, il passe le plus clair de son temps dans son atelier Place des Vosges. Il se détache rapidement des tendances pictorialistes pour le style de la Nouvelle Vision (qui vient renouveler la Nouvelle Objectivité à partir des années 1920) qu'il adopte dans ses portraits, photographies de nus et publicitaires. Ce style marque surtout le passage vers une plus grande liberté grâce à des appareils plus maniables qui permettent aux artistes des innovations de cadrage, d'angle de vue... Le travail de Duval se trouve en tension avec un style presque journalistique, en raison de son attachement au noir et blanc, qui vient rappeler la photographie de presse.

Le Clochard au bord de la Seine (v 1940)

Une seule photographie est exposée, sur un mur nu, en toute simplicité. Contrairement à l'oeuvre de Wearing qui cherche à nous impliquer dans un dialogue à sens unique, *le Clochard au bord de la Seine (vers 1940)* ne nous demande rien. Duval nous met face à une situation obscène qui se révèle être tant celle de la Seconde Guerre mondiale que celle du quotidien : un clochard allongé sur un journal sur les quais de la Seine nous tourne le dos. Le tirage est de taille modeste et la photographie peu contrastée, nous pourrions ainsi passer à côté d'elle sans la regarder. C'est cette absence de visibilité tape-à-l'œil, cette forme de pudeur, qui nous demande un effort d'attention. Cet effort est premièrement physique : après les couleurs et le grand format de MacLean, les personnages fantasques de Wearing, il faut s'approcher de l'oeuvre de Duval, faire face à un mur que nous n'avions pas vu. Il est ensuite moral : pourquoi sommes-nous capable de soutenir cette vision au sein de l'espace d'exposition quand dans une rue, sans mise en scène, nous détournons souvent le regard? Le petit format vient interroger en tête-à-tête chaque spectateur sur l'obscénité d'un regard qui se dérobe face à ce qui le met mal à l'aise au quotidien. L'obscène n'a ici rien d'évident : il se situe dans l'état d'isolement et de désolation de cet homme sans visage, dans l'atemporalité de sa situation, celle de la guerre comme celle d'aujourd'hui. Il surgit enfin dans notre manque d'humanité à le regarder comme sujet d'une oeuvre d'art.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et Simulation*, Paris, Galilée, 1981.

SCARPETTA, Guy, *L'impureté*, «De l'obscénité», Paris, Grasset, 1985.

BOIS, Yve Alain et KRAUSS, Rosalind, *L'Informe : mode d'emploi*, catalogue d'exposition, Paris, ed. du Centre Pompidou, 1996.

MAYNE, Gilles, *Pornographie, violence obscène, érotisme*, Paris, Descartes et Cie, 2001.

SEGUIN, Jean-Claude (dir.), *L'Obscène*, Le Grimh-LCE-Grimia, Lyon, 2006.

BAUDRILLARD, Jean (dir.), *Le dégoût*, Traverses n°37, Paris, ed. du Centre Georges Pompidou, avril 1986.

REMERCIEMENTS

La master class « Initiation au Commissariat d'exposition d'art contemporain », intitulée désormais « Unité d'Enseignement Projet ART 06 (UE Projet ART 06) », partenariat entre l'ENS de Lyon et l'Institut d'Art Contemporain, bénéficie du soutien de la région Auvergne-Rhône-Alpes. Chaque année universitaire depuis 2011, cette masterclass «initiation au commissariat d'exposition en art contemporain» est pensée comme un module complet de formation mené conjointement par Nathalie Ergino et l'équipe de l'IAC, Stéphanie Fragnon et David Gauthier de l'ENS de Lyon.

Prolongeant leur relation avec l'Institut et la jeune création, les élèves de la masterclass seront cette année les auteurs du catalogue officiel de l'exposition *Rendez-vous 17* à l'IAC (20 septembre 2017- 7 janvier 2018).

Région Auvergne-Rhône Alpes

Laurent Wauquiez, Président de la Région
Florence Verney-Carron, Vice-présidente déléguée à la culture et au patrimoine
Isabelle Charbonnier, Responsable des affaires culturelles,
Isabelle Arnaud-Descours, Responsable patrimoine et art contemporain

I.A.C. Villeurbanne/ Rhône-Alpes

Jean-Patrice Bernard, Président
Nathalie Ergino, Directrice

Magalie Meunier, Assistant curator chargée des projets artistiques et de recherche

Corinne Guerci, Chargée des éditions et de la documentation

Jeanne Rivoire, Chargée de gestion de la collection

Chantal Poncet, Chargée de projets ex situ / Rhône-Alpes

Charlotte Morel, Responsable du service des publics et des activités culturelles

Laura Langlet, assistante de communication

Romain Goumy, Régisseur *ex situ*

Joseph Spinelli, Régisseur

Ecole normale supérieure de Lyon

Jean-François Pinton, Président

Sylvie Martin, Vice-présidente aux Études

Olivier Neveu, Directeur adjoint du département Lettres et Arts

Alicia Treppoz-Vielle, chargée de mission Musée des

Confluences et des partenariats culturels

Corinne Badiou, Chargée de communication

Alexandre Peillon, Régisseur

Equipe reprographie

Jean-Marie Barsalou, Vasanakhéméra Khovty et Sébastien Rochet

En toute gratitude, nous tenons à remercier Charlotte Morel, Stéphanie Fragnon et David Gauthier pour leurs conseils avisés et leur bienveillance. Merci également à Romain Goumy et Alexandre Peillon pour leur investissement précis et précieux ainsi que leur humour.

INFORMATIONS PRATIQUES

Entrée libre du lundi au vendredi de 9h à 18h
Vernissage mercredi 31 mai 2017 à 18h

CONTACT

Galerie *Artemisia* Site Descartes

Ecole Normale Supérieure de Lyon

15 parvis René Descartes

69007 Lyon

culture@ens-lyon.fr

www.ens-lyon.eu/culture

Visites guidées par les commissaires :

jeudi 1er juin à 12h

vendredi 2 juin à 12h

mardi 6 juin à 12h et 17h

ACCÈS

La galerie *Artemisia* est située à 15 minutes de la gare SNCF de Lyon Part-Dieu, Site Descartes, ENS de Lyon.

Avec les transports en commun, vous pouvez accéder par: Métro : station Debourg (ligne B) Tram : station Debourg (T1)

Vélo v : avenue Debourg-anglé cours Jean Jaurès, avenue Jean Jaurès , place des pavillons- Devant la bibliothèque municipale
place de l'Ecole de Lyon - anglé rue de Saint Cloud

