

Echelle

d'attitudes

Dans le cadre de *Résonances de la Résistance, Vercors*

7 octobre - 6 décembre 2008

La Halle, Pont-en-Royans (Isère) et la Galerie
L'Arbre de vie, Mirabel-et-Blacons (Drôme)

L'exposition *Echelle d'attitudes* est présentée dans le cadre d'un partenariat entre l'Institut d'art contemporain, la Halle de Pont-en-Royans et la Galerie L'Arbre de vie à Mirabel-et-Blacons avec des œuvres de la Collection Rhône-Alpes. A partir d'une réflexion sur la notion de « résistance », menée depuis plus d'un an par le Collectif *Résonances de la Résistance* sur le territoire du Parc Naturel Régional du Vercors, dont la Halle de Pont-en-Royans est l'un des membres, cette exposition en deux lieux, entre Isère et Drôme, a pour ambition de relier deux structures de diffusion sur un bassin de vie. Montrer les différents niveaux de

résistance que les artistes contemporains introduisent dans leurs démarches et dans leurs œuvres.

Sylvie Blocher, Jimmie Durham, Jean-Lucien Guillaume, Yuri Leiderman, Shirin Neshat, Franck Scurti, Allan Sekula et Fiona Tan, dont les œuvres sont réunies sur les deux espaces d'exposition, ont été choisis pour leur approche transgressive personnelle du monde. Leurs œuvres évoquent tour à tour l'Histoire contemporaine, la condition féminine et la quête identitaire. Ils sont citoyens du monde, voyageurs ou poètes et se sont donné pour objectif d'être des artistes engagés qui s'interrogent sur



Institut d'art contemporain, Villeurbanne
La collection Rhône-Alpes en région

la condition humaine, sur ce qui peut entraver ou favoriser les moyens d'un « vivre ensemble » aujourd'hui. Leurs démarches, toutes atypiques, pourraient être réunies autour de la pensée de Jimmie Durham : « Notre travail, notre rôle est de faire avancer l'humanité (...). C'est une forme de discours, de conversation sur le projet d'être humain. Voilà ce que je pense de l'art. »

Inspiré par le terme « Echelle des latitudes » lié à la cartographie, le titre de l'exposition *Echelle d'attitudes* recouvre la diversité des postures artistiques, réunies ici par le langage commun de la liberté, voire de la révolte. A travers des formes très variées, l'exposition révèle les positionnements et les modes d'expression choisis par les artistes pour leur propre mesure du monde : l'observation d'un événement par Allan Sekula (le reportage photographique), l'apprentissage avec Yuri Leiderman (malgré le chaos de l'histoire), la collecte symbolique chez Sylvie Blocher (mémoires du corps), l'exploration cinématographique de Fiona Tan (images du passé colonial), l'association de l'image et du texte par Shirin Neshat (extraits de la société musulmane publique et privée), le télescopage formel et temporel avec Franck Scurti (mai 68 dans l'imagerie populaire combinée à l'histoire de l'art récent), la présentation et la perception chez Jean-Lucien Guillaume (langage modulaire) et les déclinaisons de l'homme avec l'architecture pour Jimmie Durham (comment habiter un espace).

L'Institut d'art contemporain, Villeurbanne

Outil de création et de recherche pour l'art actuel, l'Institut d'art contemporain développe, *in situ*, une activité d'expositions et de rencontres combinée à la constitution d'une collection d'œuvres au rayonnement international. Il prolonge ses activités de recherche, *ex situ*, par la diffusion de la Collection Rhône-Alpes sur l'ensemble de la région et par la réalisation d'expositions d'artistes émergents. L'Institut collabore avec de nombreuses structures partenaires, renforçant par là même le réseau de l'art contemporain en Rhône-Alpes.

La Halle, Pont-en-Royans

Le lieu d'art contemporain la Halle assure depuis maintenant vingt ans une programmation exigeante en milieu rural en proposant cinq à six manifestations par an. La Halle de Pont-en-Royans tient sa spécificité de cette double entrée qu'elle offre aux usagers : à la fois médiathèque et lieu d'art contemporain, elle ouvre le champ culturel vers diverses pratiques. Le lieu est un point d'ancrage du lieu d'art : lien avec la médiathèque autour d'animations et projets communs, lien avec d'autres lieux d'art contemporain pour s'inscrire dans un réseau et renforcer ses compétences, lien avec des structures territoriales pour développer la transversalité, lien avec les habitants par le biais des résidences d'artistes et d'une proximité qui fait son identité.

Galerie L'Arbre de Vie, Mirabel-et-Blacons

La Galerie L'Arbre de vie est un espace de recherche, de création et de diffusion pour les artistes plasticiens au cœur de la vallée de la Drôme. Elle encourage la circulation des idées entre les disciplines au travers de résidences d'artistes et d'expositions. La galerie défend la découverte de l'art actuel en milieu rural. Elle élabore de nombreux échanges notamment entre le jeune public et les artistes, grâce au lien étroit qu'elle entretient avec le corps enseignant. Depuis plus de vingt ans, elle développe sa programmation en réseau avec les structures culturelles du département et travaille depuis 2005 en collaboration avec plusieurs structures étrangères.

Exposition à La Halle, Pont-en-Royans

Sylvie Blocher

Née en 1953 à Morschwiller-le-Bas (Haut-Rhin). Vit à Saint-Denis (Seine-Saint-Denis)

Été 93, 1993

Après des études d'histoire de l'art, Sylvie Blocher suit une formation en arts plastiques afin de devenir enseignante. Elle justifie la première partie de son parcours professionnel par un goût pour la transmission, notion qui reste présente dans son travail plastique. Ainsi, ses installations et ses œuvres vidéo lui permettent d'exprimer ses aspirations et sa propre vision du monde. En 1987, elle réalise notamment la série des *Pratiques quotidiennes pour rendre la vie présentable*, des vidéos réalisées avec des gestes concentrés, personnels et affectifs, qui sont comme « des prises de notes face à l'actualité et aux événements de la vie ».

Le point de vue et la mise à distance sont des éléments essentiels de l'approche de Sylvie Blocher. Elle peut utiliser des instruments d'optique, des longues vues, ou jouer sur les changements d'échelles afin de matérialiser une mise à distance nécessaire du monde. Pour le *Partage du Secret*, en 1992, elle présente une bouche sur un moniteur, accompagnée de photogra-

phies. Cette bouche semble s'adresser à nous, sans que nous puissions entendre. Pour l'artiste, il s'agit d'une mise à distance du corps afin d'aiguiser le regard et de servir une histoire dont le spectateur est protagoniste, l'incitant à s'engager. La mise à distance lui permet de questionner le temps dans son rapport à la vision. « Le rôle d'un artiste, c'est d'avoir conscience d'être un passeur, (...), être un passeur de l'histoire en général, de l'histoire d'avant et de sa propre histoire. » Ses œuvres s'ancrent donc dans un arrière-plan historique, mais aussi dans des références à l'histoire de l'art. Ainsi, son œuvre *Déçue la mariée se rhabilla*, en 1991, se présente comme une citation du *Grand Verre ou la Mariée mise à nu par ses célibataires, même* de Marcel Duchamp (1911-1925).

En 1992, Sylvie Blocher s'engage dans la série des *Living Pictures* car elle souhaite s'interroger sur la responsabilité esthétique. Elle choisit de filmer des personnes inconnues, placées face à la caméra, de manière frontale. Elles sont contraintes de s'adresser aux autres par le biais des questions posées par l'artiste. Le dispositif de Sylvie Blocher tend à les libérer du rôle qui peut leur être assigné par les médias et par la société et à souligner l'attention portée à l'Autre, l'altérité. « Ce qui a été confisqué dans la deuxième partie du XXe siècle, c'est la possibilité de penser le monde dans son affect, dans son émotion ». En ce qui concerne le caractère parfois dérangentant de ses œuvres, l'artiste répond : « Pour rester lucide et prospectif, il faut s'interroger sans ces-

se, être effectivement " déplacé " ».

Été 93 évoque la guerre en ex-Yougoslavie et le traitement des femmes par les soldats occupants. Elle a été réalisée à la suite de la retransmission télévisée d'un discours d'un général croate expliquant aux soldats la nécessité de « violer les femmes bosniaques ». Sylvie Blocher choisit d'accrocher au mur les vêtements militaires d'un soldat non identifiable portant un pantalon de l'armée française, des bretelles datant de la guerre d'Algérie et une ceinture de la guerre du Vietnam. Sur cet ensemble, l'artiste a collé des cheveux de femmes et surmonté son installation d'une pierre portant l'inscription « humiliées, abandonnées, oubliées », universalisant le cas yougoslave pour en faire une référence à toutes les guerres. Cette approche radicale des faits est soutenue par les convictions mêmes de l'artiste : « Je fais de l'art pour que nous n'en sortions pas indemnes ».

Yuri Leiderman

Né en 1962 à Odessa, Ukraine. Vit à Berlin

***Apprendre l'histoire de l'Europe à un chat*, 1996**

Après des études de chimie, Yuri Leiderman fonde en 1978, avec Serge Anufriev et Pavel Pepperstein, le groupe « Inspection herméneutique médicale » qui tente de décrypter les signes de la culture de masse. Il s'inscrit alors

comme l'un des héritiers du mouvement conceptualiste russe né au début des années 1970. Cependant, il quitte le groupe en 1991 et se révèle comme un « peintre, graphiste, théoricien, poète, auteur d'objets, d'installations et de textes littéraires ». Ses œuvres se constituent comme un réseau complexe d'histoire, de littérature, d'ethnographie, de musique ou de géographie, pétri d'une méthodologie pseudo-scientifique appliquée à des postulats absurdes. Il se réfère aussi à la culture, notamment au travers de collages, au sein d'installations qui interrogent notre regard sur le monde et la mémoire collective. Cet univers, qualifié par l'artiste de « géopoétique », est chargé de « réveiller une force d'interprétation ».

Cette multiplication des sources lui permet de créer une confrontation entre la rationalité scientifique, l'expérience personnelle et les citations classiques ou archivistiques. Ainsi, il réalise en 2005 une photographie murale, *les victimes de Katyn et les victimes de Hatyn se rencontrent sur une route poussiéreuse dans les collines près de Cape Ton*, en référence à un épisode de la seconde guerre mondiale qui aujourd'hui encore détermine les relations entre la Pologne et la Russie. L'œuvre implique un jeu poétique que les spectateurs sont invités à décrypter, afin de s'interroger sur leur système de lecture et révéler leurs incertitudes. L'exposition devient alors un lieu de réflexion sur l'acte d'exposer et le comportement du public face à l'œuvre. « Habituellement je ne crois pas à la « communication », mais beaucoup plus

aux passions personnelles particulières (intérêts) qui entrent en contact avec chacun et forment des constellations étranges ».

Dans les œuvres de Yuri Leiderman, les rapports liant le texte à l'image sont complexes et se réfèrent à une opposition entre les deux poétiques abordées par les artistes moscovites : la poétique de l'archive et la poétique du réel. La première est conservatrice et sous-entend un rapport étroit au passé et à la tradition. La seconde suppose la liberté de l'artiste, détaché du passé et conscient du présent. Cette approche permet à l'artiste d'interroger les faits acceptés universellement, selon des hypothèses excentriques, comme au sein de son œuvre *Le Projet de Valence*, 1995 (Collection Rhône-Alpes) qui se présente comme une enquête poétique autour de l'organisation des montagnes des environs de Valence. Yuri Leiderman propose une métaphysique abordant les causes au sens philosophique, tout en considérant un ordre transcendantal.

Apprendre l'histoire de l'Europe à un chat est l'aboutissement d'une résidence de 17 jours au Frac Champagne-Ardenne en 1996. L'artiste était accompagné de son chat, Malish, et a choisi de tenter de lui apprendre « scientifiquement » l'histoire de l'Europe. Cependant, « parce qu'un chat ne comprend pas le langage humain, on va, pour lui apprendre l'histoire de l'Europe, préparer un appareillage didactique particulier, des schémas de batailles, des cartes historiques qui seront fabriquées avec de la nourriture

pour chat, ou sous la forme de manteaux et d'accessoires pour chat, etc. : tout ce qu'un chat peut percevoir de façon tactile ou gustative. Nous supposons qu'un tel mode d'enseignement doit provoquer certaines modifications perceptibles par le ronronnement du chat. Pour cette raison, il sera effectué un enregistrement régulier et une analyse spectrale de ce ronronnement. Cet enregistrement a pour objectif de révéler les transformations s'opérant sur un chat pendant son apprentissage de l'histoire de l'Europe ». Yuri Leiderman manie ici l'ironie à l'encontre des discours des sciences exactes et humaines, tout en interrogeant subtilement notre propre rapport à l'Histoire.

Franck Scurti

Né en 1965 à Lyon. Vit à Paris

***Le Calendrier*, 1992**

Franck Scurti réinterprète des formes et des objets du quotidien contemporain, domestique mais aussi public et urbain, ce qu'il appelle des « éléments déjà socialisés ». La réinterprétation consiste en des recompositions et décalages. Le spectateur plonge dans un monde connu, mais soumis aux déambulations de l'artiste, qu'il doit donc re-décoder. Scurti entraîne les visiteurs, manipulateurs ordinaires d'un quotidien surcodé, dans la distance à laquelle il soumet ce quotidien : « Dans la plupart de mes travaux, il y a l'agrandissement d'une forme que j'ajuste sur un objet à taille réelle et

qui fonctionne comme gabarit. C'est la fusion de ces éléments qui donne à l'œuvre son unité... C'est la contrainte structurelle et non la clôture d'une forme aliénée à un thème. L'agrandissement d'une forme renvoie aussi au caractère public de sa réception. »

Ainsi, les neuf éléments de *Chairs* (1994), tous réalisés à partir d'une pièce de métal plié, ne manquent pas d'évoquer à la fois une version (inconfortable) des fauteuils dessinés à la fin des années 60 par Vernon Panton et les couvercles à ouverture facile des boîtes de conserve contemporaines. « L'un des enjeux est de renverser cette naturalisation des codes culturels, ces choses que l'on connaît mais dont on ne se soucie plus de la provenance et des raisons qui les ont amenées à « être ». Je travaille avec ces restes, des fragments d'idéologies que je réinvestis en essayant de les renvoyer à leur origine ».

Franck Scurti fait aussi usage de l'actualité, non pas pour produire un commentaire critique mais comme source d'une reconfiguration symbolique du réel : l'installation *Café Erika* (2000), du nom du pétrolier échoué sur les côtes bretonnes, comprend une vidéo réalisée à partir de détails filmés d'un dessin de Plantu. *Cool Memories* (1999), titre repris au titre du journal américain de Jean Baudrillard, présente le contour de la carte des Etats-Unis et la silhouette du Général de Gaulle découpées de part et d'autre de la braguette d'un blue-jean. La « francité »

et son envers culturel, la mondialisation et l'uniformisation américaine après le plan Marshall, se rejoignent dans un tissu bon marché mais surtout devenu le quotidien du monde entier, au-delà même d'un partage Etats-Unis-Etats-Unis. « Je n'aimerais pas que l'on prenne mon travail uniquement en termes critiques liés à la consommation. Je préfère la notion de consommation. Avec un couvercle de boîte de sardine ou une page de journal qui n'est plus d'actualité, on est davantage dans le réinvestissement (...) ».

Le Calendrier est la face agrandie du premier semestre du calendrier des Postes de l'année 1968 illustrée par l'artiste de la photographie d'une manifestation du Mai de cette année-là et associée à un ensemble de onze pavés en argile déformés et peints en gris (référence au célèbre environnement post-minimaliste *Diamond Mind*, 1976 de Bruce Nauman). Jouant sur la mémoire vernaculaire (le calendrier traditionnel distribué par le facteur et qui est resté longtemps un outil précieux des ménages français) et l'histoire de l'art contemporain (appariée de façon humoristique aux pavés de la lutte ouvrière et étudiante contre les forces de l'ordre), l'œuvre renvoie à des représentations connues de l'histoire politique et artistique réorganisées ici par des glissements de sens de l'une envers l'autre. « J'essaie de réinvestir les choses en leur donnant une dimension "anthropologique" (...). Ce qui est tiré de la mémoire collective ou individuelle rend possible un retournement, un changement

dans l'ordre des choses ou des lieux. Un passage à l'altérité... ».

Allan Sekula

Né en 1951 à Erie (Etats-Unis). Vit à Los Angeles

Waiting for Tear Gas (White Globe to Black), 1999-2000 (*En attendant les gaz lacrymogènes (d'un globe blanc à un globe noir)*)

Allan Sekula est critique, théoricien et photographe. La pratique de la photographie documentaire et de l'« essai photographique » composent le travail de l'artiste. Celui-ci s'est illustré dans les années 70 par des œuvres se référant à la photographie conceptuelle et investissant principalement le champ social. Dans ses installations, il propose le plus souvent une association entre le texte et l'image. « Ce qui m'intéressait en 1972, c'était un moyen de redonner vie à la dimension sociale du documentaire. Cela exigeait d'accepter la nature hybride des matériaux : jouer sur la relation entre mise en scène et événement du quotidien ; et même réaliser que l'événement quotidien contient déjà en soi un élément de fiction ou de théâtre. »

Les photographies d'Allan Sekula explorent l'envers du monde occidental capitaliste pour une critique de l'idéologie libérale et de son optimisme feint. Il souhaite dévoiler les conséquences de la mondialisation ainsi

que d'une économie qui condamne les plus pauvres. Son combat contre la mondialisation consiste en un démontage critique systématique de la pensée qui régit le monde occidental. Ainsi avec *Fish Story*, en 1995, il interroge l'univers portuaire et la condition des travailleurs du monde de la mer. Il accumule les vues de bateaux transportant des containers de poissons réfrigérés, afin de nous initier à la réalité crue de ce monde. Ces investigations l'amènent à soulever des questions autour du rapport entre le Nord et le Sud. Lorsqu'il conçoit *Dead Letter Office* en 1997, il souhaite montrer l'incommunicabilité entre les américains et les mexicains vivant à la frontière entre les deux pays, qui pourtant se côtoient sans cesse. Il oppose en 31 photos les bidonvilles mexicains, les chiffonniers et le monde américain. L'une d'entre elles présente la maquette grandeur nature du Titanic côtoyant les misérables conditions de travail des ouvriers mexicains employés pour construire le décor du film de James Cameron, hébergés dans des cabanons dans le désert.

Artiste socialement et politiquement engagé, Allan Sekula a toujours refusé aussi bien l'esthétisme que le sentimentalisme. Il souhaite, en effet, renouveler la photographie documentaire qui s'est, selon lui, enlisée « dans un sentimentalisme, une empathie naïve avec les victimes du monde actuel, ce qui entraîne une banalisation des faits et de la signification. Moi je crois à la force du travail et du combat

politique ».

Waiting for Tear Gas (White Globe to Black) est un diaporama de 81 diapositives projetées à 10-12 secondes d'intervalles. Cette œuvre a été conçue lors de la conférence de l'Organisation Mondiale du Commerce à Seattle en 1999. Allan Sekula s'était installé au cœur de la foule des manifestants. L'échelle de la projection, proche du cinéma, induit un rapport temporel à l'image et établit une passerelle entre les événements réels, ceux choisis par l'artiste et le spectateur.

« Au départ, il s'agissait de se laisser porter par le mouvement de révolte, de l'aube à trois heures du matin s'il le fallait, captant les accalmies, les attentes, les à-côté de l'événement. Règles de base pour ce genre de reportage : pas de flash, pas de zoom, pas de masque à gaz, pas de carte de presse et pas d'envie de prendre à tout prix la photo poignante qui résumerait tout.

(...)

Décrire l'attitude de ceux qui, sans armes, parfois délibérément nus dans le froid de l'hiver, attendent les gaz, les balles en caoutchouc et les grenades offensives. Il y eut des moments de solennité civique, des moments de peur urbaine, des moments de pur carnaval. Une fois de plus, les descriptions présentant tout ceci comme un mouvement issu du cyberspace omettent une chose très simple : dans les rues de cette ville, c'est le corps humain qui s'impose, contre l'abstraction du capital mondialisé. »

Allan Sekula

Texte issu de : Alexander Cockburn, Jeffrey St. Clair et Allan Sekula, *Five Days the Shook the World : Seattle and Beyond* (London : Verso, 2000)

Exposition à la Galerie L'Arbre de Vie, Mirabel-et-Blacons

Jimmie Durham

Né en 1940 à Washington. Vit à Berlin

Arc de Triomphe for Personal Use (Arc de Triomphe à usage personnel), 1997

Le Faux Tarot des Francs-Plombiers, 1994

Jimmie Durham est né dans une famille Cherokee de sculpteurs et d'activistes politiques et s'implique dès la fin de ses études dans l'*American Indian Movement*. Artiste pluridisciplinaire, il choisit à la fin des années 80 de se consacrer entièrement à la pratique artistique, mais reste cependant fortement marqué par ses engagements politiques. Son art se révèle irrévérencieux, transgressif, parfois même violent. Il est cependant toujours teinté de spiritualité.

Jimmie Durham réalise des objets à partir d'assemblages atypiques, inspirés de sa culture d'autochtone américain, qu'il utilise pour déconstruire les stéréotypes et les préjugés de la culture occidentale. Il s'engage contre la société de consommation et le racisme. Il affirme une humanité dans son animalité (notamment dans

le domaine politique). Pour lui, ses œuvres ne relèvent ni de l'indianité, ni de l'exotisme, mais tendent à atteindre l'universel. Son art interroge les artifices industriels postmodernes, les clichés à propos de la création, l'histoire de l'assemblage (considéré dans le monde occidental comme une référence à un certain « primitivisme ») et la capacité des objets familiers à être le support d'une histoire. Ainsi, il réalise pour la Biennale de Sidney en 2004 *Still Life with Car and Stone*, une installation composée d'une berline dont le toit est écrasé par une pierre sur laquelle l'artiste a peint un visage. A ce sujet, il affirme : « Selon ma conception des choses, si la pierre est simplement une pierre sans visage, elle devient un geste, mais avec le visage peint dessus, l'œuvre constitue un récit étrange ».

Les titres de Jimmie Durham engendrent une variété de sens. Il revendique d'ailleurs une approche « néo-conceptualiste ». Ce travail sur le langage intervient aussi par un mélange des langues (le plus souvent l'anglais et le cherokee) en un concept uniquement compréhensible pour celui qui maîtrise ce système linguistique. « Le langage est une métaphore tout comme les rêves. Ma pratique artistique est aussi une métaphore, mais pas simplement dans une démarche picturale. Le matériau, les objets actuels que je transforme, portent en eux leur propre complexité. (...) Ensuite en montrant le travail publiquement, un langage métaphorique différent et très spécifique s'attache à eux ».

Arc de Triomphe for Personal Use est un objet mobile et léger, qui, dans son esthétique, va à l'encontre de l'emphase propre au monument historique. Un arc mince en métal peint, muni d'une roulette à une extrémité et de pieds de repos à l'autre, peut ainsi être vu comme l'outil nomade du citoyen ordinaire pour son passage (démystifié) vers le triomphe de son propre être. Chaque individu peut être reconnu pour sa singularité et sa liberté, contre l'aliénation par les pouvoirs établis. « Je n'ai pas d'atelier dans le sens traditionnel du terme, ni même de maison dans le sens permanent du terme et je préfère me sentir un étranger là où je vis plutôt que de devenir sentimental ! Si l'on considère la situation de l'art depuis ces cinq derniers siècles, on peut constater un certain cosmopolitisme ; ce cosmopolitisme ou ce nomadisme correspond de plus en plus aujourd'hui à nos modes de vie et à nos modalités d'être ».

Le Faux Tarot des Francs-Plombiers est une œuvre composée de vingt dessins aquarellés sur papier. Les dessins sont habituellement accrochés en trois « croix » ponctuées par une ligne verticale de quatre tableaux et un tableau isolé. En lien avec la franc-maçonnerie, l'ensemble se présente un peu comme un rébus, un jeu visuel de figures ésotériques et de mots. « Avec l'évocation du jeu de tarot, j'ai cherché à replacer l'architecture dans un contexte magique - celui du jeu et de ses significations - plutôt que d'évoquer une dimension rationnelle : bien sûr, on élève une cathédrale avec des plans

et des paramètres mathématiques, mais je préfère penser à l'architecture d'une façon plus rêveuse. Le jeu de tarot m'intéresse beaucoup puisqu'il utilise et met en œuvre le hasard et le non-sens qui produisent toujours des résultats dans ce cadre-là, comme une architecture. La notion de jeu de tarot implique également le déploiement d'un certain nombre d'éléments, les cartes dans l'espace : ce déploiement répond néanmoins à ses propres règles : c'est cette idée que j'ai voulu expérimenter dans mon travail de façon à privilégier une structure inachevée, un langage un peu magique, sans pour autant susciter un quelconque effet de croyance ; mes prières sont toujours volontairement un peu bancales, pauvres et effacées ! ».

Jean-Lucien Guillaume

Né en 1960 à Lyon. Vit à Bruxelles et à Lyon

Censure, MODUL'ART, Taralay confort uni, réf.blanc 33, 1988

A la fin des années 70, Jean-Lucien Guillaume débute une carrière de peintre lyrique avant de se tourner vers la photographie, la performance et les installations dans le but « de faire de la peinture autrement ». En 1981, il se fait remarquer par son utilisation du photocopieur dont l'intérêt est l'instantanéité et la possibilité de multiplier le résultat : « Une fois photocopiées, les images obtenues sont lisses et froides ». L'artiste s'at-

tarde sur la matière produite, une fibre de bois que l'on appelle « paille industrielle », un matériau de récupération qu'il choisit alors de photocopier sous la forme de copeaux de bois et qu'il va désigner par « paille artistique ». Avec cette dernière, il crée la T.A.O, « Taxidermie appliquée à l'objet » qui consiste à recouvrir entièrement des objets par des photocopies.

Le travail de Jean-Lucien Guillaume repose sur la création de concepts repérables qui constituent les fils conducteurs de sa carrière. Avec la T.A.O, il réalise une série, *Still Life* (nature morte), dont est issue en 1985, *Arcada Palea*, au Musée Saint-Pierre (Lyon), qui consiste à recouvrir des arcades du cloître par une paille stratifiée. Cette œuvre charnière l'a mené à considérer le carré comme un module de base et à inventer en 1986 le concept du MODUL'ART :

« Description : MODUL'ART est un ensemble de quatre formes géométriques élémentaires. Le carré est le module de base. Le quart de cercle, le triangle isocèle rectangle et le rectangle s'inscrivent dans ce carré.

Dimension : 25 cm est le standard pour le côté du carré. (...)

L'empilement : un empilement est une œuvre MODUL'ART – réalisée avec le partenariat de la société TARAFLEX – soit la superposition des modules qui constituent son dessin. L'empilement est une « peinture » potentielle non déployée présentée à l'état de « sculpture » latente. »

Le MODUL'ART de Jean-Lucien Guillaume, système de formes modulables, notamment combinées pour constituer des pictogrammes et des lettres de l'alphabet, est une interprétation contemporaine de la question de la représentation. Ainsi, *Le Monde de demain* (Collection Rhône-Alpes), en 1992, pour laquelle l'artiste explique : « Ici et maintenant, la présentation témoigne d'une intention (...) la perception, elle, sera l'affaire de tous et de tout un chacun. »

L'artiste refuse d'appliquer des catégories à son travail artistique ; s'il devait choisir, il se désignerait sous le terme « d'artiste pop-conceptualisme and Co » ; approches diverses qui font de lui un artiste inclassable. De la série des *Espoirs Chimériques* à ses prises de vue de paysage, de ses peintures et dessins pour la publicité à sa passion pour la musique électro-acoustique, de ses vidéos reportages à son activité de critique, c'est bien l'Humanité qui pourrait être le sujet principal de l'artiste : « La construction de l'avenir est une affaire collective. Faisons confiance à l'Homme, à lui seul, à cet être unique et irremplaçable. »

Censure, MODUL'ART, Taralay confort uni, réf. blanc 33 est une installation de 24 modules inspirés d'une gamme de revêtement de sol soit 7 carrés et 17 quarts de cercle. Les modules sont empilés sur un socle qui est disposé devant un mur blanc. Le mot « Censure » est tracé à partir du carré et du quart de cercle. L'installation peut aussi être présentée sans empilement avec juste

les 24 modules collés au mur.

Ces modules sont réalisés directement à l'usine Gerflor anciennement TARA-FLEX à Tarare (Rhône) avec laquelle l'artiste est en partenariat depuis 1988. Les outils d'emboutissage pour créer les pièces ont été conçus par l'artiste et sont réservés exclusivement à la production de l'élément Modul'art. Pour sa présentation à la Maison du livre, de l'image et du son (Villeurbanne) en 1990, l'artiste présentait l'œuvre en ces termes : « CENSURE : possibilité de présentation dans l'auditorium face aux spectateurs. Mot : « censure » blanc sur blanc. Si tel est le cas, risque mesuré que la pièce ne soit pas visible, pas vue du public (en tout cas, pas par tous) ». Par sa capacité à offrir au public des œuvres d'apparence simple, il s'interroge sur la possibilité de manipulation par l'artiste et sur les relations au public, également sur les notions d'espoir et de désespoir. « Mon engagement a un caractère social, voire politique. »

Shirin Neshat

Née en 1957 à Qazvin (Iran). Vit à New York

Guardians of Revolution, 1994 (Gardiens de la Révolution)

Birthmark, 1995 (Tâche de vin)

Women of Allah, 1995 (Femmes d'Allah)

Him, 1997 (Lui)

Shirin Neshat quitte l'Iran en 1974 afin d'étudier les arts plastiques en Californie. Son retour dans son pays ne se fera que seize ans plus tard et ce sont les changements politiques, religieux et culturels qui vont avoir une incidence sur l'inspiration de l'artiste. La condition de la femme dans la société iranienne, le fondamentalisme, le féminisme, l'identité culturelle, la religion, sont autant de sujets qu'elle a choisis d'aborder. Il s'agit de détourner les préjugés et de réinterpréter les clichés, adopter le parti pris de poser des interrogations auxquelles elle ne souhaite pas répondre. « Dès le début, j'ai pris la décision (...) que ma position serait de ne pas en avoir. Je me suis dès lors située en posant uniquement des questions sans jamais y répondre ». Ce choix a complexifié les rapports entre l'artiste et le public. Ainsi, en Occident, son œuvre est parfois considérée comme trop peu engagée, tandis qu'en Iran, elle a été interdite (rejet de la fonction représentative de l'image dans son exaltation du sacré).

Elle débute sa carrière par des portraits d'individus et de groupes. Les photographies de l'artiste ne se réduisent pas à des composantes visuelles dans la mesure où elle a toujours pris soin d'y insérer l'écriture. Ses influences sont autant la littérature (Mniru Rovani ou Forough Farokhzad) que le cinéma (Kiarostami) ou la musique (Gugush). Sa première série de portraits s'intitule *Women of Allah* (1994) et s'articule autour du port du *tchador*¹.

Contrairement à ce que pensent perce-

voir les occidentaux, Shirin Neshat ne pratique pas l'auto-victimisation. Au contraire, les femmes sont des rebelles qui pour s'exprimer doivent faire de leur quotidien une lutte. « J'ai travaillé sur le thème du corps féminin en relation avec la politique de l'Islam et la façon dont le corps de la femme est devenu une sorte de champ de bataille pour des formes variées de discours et d'idéologies politiques. »

En 1997, Shirin Neshat abandonne la photographie pour la vidéo, ce qui lui permet de multiplier les images et d'offrir une plus grande densité de la mise en scène. Ainsi, *The Shadow under the web*, 1997 (*L'ombre sous le voile*, Collection Rhône-Alpes) est une installation de quatre vidéos sonores projetées. Une femme vêtue d'un tchador noir court inlassablement à travers les marchés, les rues désertes, les patios et les mosquées. Cette œuvre questionne le rapport entre public et privé, entre séculier et religieux, entre histoire et présent. « Finalement, les hommes dominent l'espace public et la majorité des femmes existent dans les espaces privés, et lorsqu'une femme traverse un espace public, elle s'y conforme en portant un voile, en cachant son corps pour éliminer dans l'espace public tout signe de sexualité et d'individualité ».

Guardians of Revolution est une photographie présentant au premier plan les paumes ouvertes des mains d'une femme sur lesquelles est écrit un texte perse. Cette pièce fait partie de la série *Women of Allah*. Le texte évoque les notions de répression, de

¹Carré de tissu souvent noir porté par les femmes en Iran qui, étant interdit jusqu'en 1941, fut un symbole de résistance avant de devenir obligatoire.

soumission, mais aussi de résistance qu'éprouvent les femmes musulmanes au quotidien :

*Je me libérerais des chaînes aux pieds de milliers d'étoiles fiévreuses ;
Je propagerais le sang de feu dans les nervures silencieuses des forêts ;
Je fendrais les rideaux de fumée afin que, dans le vent soufflant,
La fille du feu danse avec ivresse dans l'étreinte de la forêt.*

*Je dirais doucement aux vents
De mettre en mouvement le bateau enivrant du parfum rouge des fleurs à travers le détroit des nuits enfiévrées ;
J'ouvrerais les tombeaux
Pour que des milliers d'âmes errantes puissent encore une fois se cacher à l'intérieur de l'enceinte d'un corps.*

Trad. Institut d'art contemporain, 2005, d'après une traduction anglaise du persan in cat. « Shirin Neshat », Editore, Torino, 1997

Women of Allah est une photographie d'un groupe de cinq femmes voilées, en position de « penseurs » pour certaines. Toujours dans l'esprit de la série, elle évoque les aspects philosophiques et idéologiques de l'Islam. Elle les présente dans un décor mi-architectural, mi-végétal, dans un espace à la limite entre le public et le privé. « Pour moi, l'architecture construite représente l'autorité et les principes d'une société traditionnelle et la femme représente la nature humaine dans toute sa fragilité ».

Birthmark est une photographie mettant en scène l'artiste elle-même, voilée, une main devant le visage ornée de motifs dessinés. « J'étais très intri-

guée par le voile en tant que symbole physique de même que par son histoire et tout ce qui pourrait avoir été écrit à ce sujet... je me suis surtout intéressée à ce que les femmes avaient écrit (...). Le voile devenait alors quelque chose d'incroyablement superficiel ».

Him est une photographie retouchée d'un homme en buste sur le visage duquel ont été inscrites des écritures perses à l'encre. Ce texte est le poème *Face à face avec Dieu* de Forough Farukhzad (1935-1967), poétesse iranienne, considérée comme iconoclaste dans son pays pour avoir décrit la sensualité de la femme. Ce poème décrit la supplication d'une personne à Dieu, demandant d'être libérée du désir, du péché et de la corruption. Lorsqu'elle présente des hommes au sein de ses œuvres, Shirin Neshat ne souhaite en aucun cas les « opposer » aux femmes, mais bien au contraire, les unir.

Trad. Institut d'art contemporain, 2005 d'après une traduction anglaise du persan in cat. « Shirin Neshat », Editore, Torino, 1997

Face à face avec Dieu
Poème de Forough Farukhzad
*Des limites carcérales des ténèbres
Du cloaque turbide du monde
Entends mes cris nécessaires,
Ô toi qui peux tant, Dieu unique.*

*Déchire ce voile de noirceur, et
Peut-être verras-tu à l'intérieur de
ma poitrine
La source et la substance
Du péché et de la corruption*

*Le cœur que tu m'as donné, ce n'est pas
un cœur
Battant par le sang ; libère-le, ou*

*Garde-le des désirs charnels
Ou abreuve-le de tendresse et de fidélité*

*Toi seul as conscience et toi seul connais
Les secrets de ce premier péché ;
Toi seul es capable d'accorder
A mon âme la Béatitude originelle.*

*Donne-moi un amour qui me façonnera
A l'image des anges de ton paradis
Donne-moi un ami, un amant en qui
je puisse
Entrevoir la béatitude de ton être.*

Fiona Tan

Née en 1966 à Pekanbaru (Indonésie).
Vit à Amsterdam

***Facing Forward*, 1999 (En face)**

Née d'un père chinois et d'une mère australienne, Fiona Tan a vécu en Indonésie et en Australie avant de s'installer aux Pays-Bas. Au regard de son histoire, la vidéaste s'est toujours intéressée aux questions d'identité, de composantes ethniques et culturelles et de relations entre l'Orient et l'Occident. Ainsi, le film *Saint Sebastian*, réalisé en 2001 dans un temple de Kyoto, présente des jeunes filles participant à une cérémonie traditionnelle appelée *Toshiya*. Elles s'affrontent dans une compétition d'archers sans que la cible soit filmée afin de constituer une passerelle entre un rite d'initiation japonais et la culture chrétienne (référence au martyr du Saint transpercé de flèches). La séparation ainsi présente offre une conception ambivalente des rites culturels et culturels.

Les œuvres de Fiona Tan peuvent avoir

le ton d'un journal intime, mais ce sont les images des films « anthropologiques » de l'époque coloniale qui sont pour elle le témoin de la notion d'identité culturelle. En jouant sur la signification qu'ils ont gagnée au fur et à mesure du temps, l'artiste les utilise pour raconter une histoire différente au travers d'un remontage minutieux de certains fragments. « J'ai commencé à penser à deux concepts : destruction et construction. (...) Le recyclage de fragments de films ou de photos respire une vie nouvelle pour les images (...). Recycler crée de nouvelles images». Si elle rend aux personnes filmées le statut d'êtres humains, elle considère aussi la position du caméraman, du public à l'époque, mais aussi du spectateur qui regarde l'œuvre. Dans *Smoke Screen* réalisé entre 1997 et 1998, elle conserve un extrait d'une vidéo en noir et blanc présentant trois enfants, dont les deux plus âgés (environ 4 et 6 ans) fument. Fiona Tan, fascinée, explique : « 60 ans après, l'image est toujours puissante, polémique et problématique ». Elle évoque ainsi des questions centrales telles que le regard porté sur les autres cultures et les changements permanents de la perception des images.

De par ses choix, Fiona Tan évoque aussi l'histoire de la photographie et du cinéma. L'artiste s'attarde sur des notions telles que les rapports de pouvoirs entre le sujet face à l'objectif et le photographe. Son travail donne la possibilité au spectateur de considérer leurs origines, la mémoire collective et leurs propres associations mentales.

« Je vis avec des impressions qui ne sont pas les miennes, je suis un dissipateur de choses (...); je suis une autre au sens où je suis moi-même ».

« Les images de *Facing Forward* sont toutes issues de séquences d'archives de films muets classés dans la catégorie des prises de vues coloniales et documentaires, réalisées dans les pays étrangers jugés « exotiques ». J'ai sélectionné des scènes d'un genre très spécifique dans un grand nombre de films. J'appelle ces scènes des « moments photographiques ». Il s'agit en fait de ces heures innombrables pendant lesquelles les gens ont posé face à la caméra. Je trouve que ces moments sont, comme avec une photographie, poignants et attachants : une photographie filmée étire le temps dans ces moments souvent inconfortables, il se passe beaucoup de choses. Le spectateur peut voir la gêne, la confusion et la colère ou la curiosité et l'embarras engendrés par la confrontation avec la caméra. Le spectateur a aussi le temps de réfléchir sur la condition de ces peuples anonymes disposés face à lui (...). J'ai incorporé à la bande son des éléments fictifs qui font référence au voyage et à l'éloignement en utilisant un texte d'Italo Calvino extrait des *Villes invisibles*. Il s'agit d'une conversation imaginaire entre Marco Polo et Kublai Khan. (...)

Extrait de : *Les Villes invisibles* d'Italo Calvino, Paris, Editions du Seuil, 1974, trad. Jean Thibaut, p. 36-38.

Texte original : *Le Città invisibili* (1972)

Marco Polo imaginait qu'il répondait (ou bien Kublai imaginait cette réponse) que plus il se

perdait dans les quartiers inconnus des villes lointaines, mieux il comprenait les autres villes qu'il avait traversées pour arriver jusque-là [...]. À ce moment, Kublai Khan l'interrompait [...]:

- Est-ce que tu avances toujours avec la tête tournée en arrière ?

Ou bien :

- Ce que tu vois est-il toujours derrière toi ?

Ou mieux :

- Ton voyage se déroule-t-il seulement dans le passé ?

Tout cela, afin que Marco Polo puisse expliquer [...] que ce qu'il cherchait était toujours en avant de lui, et même s'il s'agissait du passé [...]. Quand il arrive dans une nouvelle ville, le voyageur retrouve une part de son passé dont il ne savait plus qu'il la possédait. L'étrangeté de ce que tu n'es plus ou ne possèdes plus t'attend au passage dans les lieux étrangers et jamais possédés.

Marco entre dans une ville ; il voit quelqu'un sur une place vivre une vie ou un instant qui auraient pu être siens ; il aurait pu être à la place de cet homme, maintenant, s'il s'était, autrefois, jadis, arrêté, ou encore si, jadis, à un croisement de chemins, au lieu de prendre d'un côté il avait pris du côté opposé [...]. Désormais lui-même est exclu de ce passé, qu'il soit véritable ou hypothétique ; il ne peut s'arrêter ; il doit continuer jusqu'à une autre ville où l'attend une autre de ses vies passées, ou quelque chose qui peut-être a été l'une de ses vies futures possibles et qui est maintenant le temps présent de quelqu'un d'autre [...].

- Tu voyages pour revivre ta vie passée ?

C'était à ce point la question du Khan, qui pouvait encore se formuler de cette façon :

- Tu voyages pour retrouver ton avenir ?

Et la réponse de Marco :

- L'ailleurs est un miroir en négatif. Le voyageur y reconnaît le peu qui lui appartient, et découvre tout ce qu'il n'a pas eu, et n'aura pas.

Informations pratiques

Echelle d'attitudes

Expositions du 7 octobre au 6 décembre 2008

Halle de Pont-en-Royans

38680 Pont-en-Royans

Horaires :

les mardi et vendredi 16 h / 19 h

les mercredi et samedi 9 h / 12 h – 14h / 18 h

et sur rendez-vous

Entrée libre

tél. : 04 76 36 05 26

<http://www.lahalle.org> / martinetsa@wanadoo.fr

Galerie L'arbre de vie

26400 Mirabel-et-Blacons

Horaires :

Mercredi au samedi 14 h / 18 h et sur rendez-vous

Entrée libre

tél. : 04 75 40 01 00

chateau.de.blacons@wanadoo.fr

Institut d'art contemporain, Villeurbanne

c.poncet@i-art-c.org

Tél. 04 78 03 47 00



Institut d'art contemporain

11 rue Docteur Dolard

69100 Villeurbanne

T. 0033 (0)4 78 03 47 00

www.i-art-c.org

L'Institut d'art contemporain bénéficie de l'aide du ministère de la Culture et de la Communication (Drac Rhône-Alpes), le Conseil régional Rhône-Alpes et de la Ville de Villeurbanne.