

**L'Abbaye- Espace d'art contemporain**

15 bis chemin de l'Abbaye Annecy-le-Vieux – 74940 ANNECY

Vendredi, samedi, dimanche de 14h à 19h

Entrée libre, visite commentée les samedis et dimanches à 15h

Renseignement : groupes et médiation culturelle +33 (0)4 50 33 45 43

**L'Abbaye est un patrimoine de la Ville d'Annecy**

## L'Abbaye – espace d'art contemporain

PROGRAMMATION 2018/2019

Le Baroque

Ce mouvement né vers 1580 en Italie à la suite du concile de Trente (1545 - 1563), trouve son essor à Rome avec le pape Urbain VIII et l'artiste Le Bernin vers 1624 avec l'édification d'un baldaquin de bronze au-dessus de l'autel de Saint Pierre et sa nomination comme architecte de la basilique de Saint-Pierre de Rome en 1629. Véritable mouvement artistique international, il s'achève en France à la Révolution Française après s'être transformé en style Rococo puis Rocaille.

Le mouvement baroque touche tous les arts, architecture, peinture, sculpture, musique, mobilier, céramique. Il se caractérise par l'exubérance des formes, la théâtralité et les effets pathétiques, la surcharge décorative, le mouvement, l'asymétrie, le trompe l'œil, l'ostentation. Nombre d'artistes contemporains se revendiquent aujourd'hui du Baroque.

**Till Rabus – du 13 septembre au 2 décembre 2018**

**Exposition dialogue : Daniel Schlier / ElmarTrenkwalder – du 17 janvier au 31 mars 2019**

**Kimiko Yoshida – du 25 avril au 7 juillet 2019**



Né en 1975.

Vit et travaille à Neuchâtel, Suisse.

[...] Les tableaux de Till Rabus sont l'aboutissement d'un long processus durant lequel le travail du peintre est [...] mis entre parenthèses et supplanté par celui du sculpteur, du scénographe, du chineur, voire celui du dénicheur de maisons hantées.

Créature d'Appartement n°1 est une toile de grandes dimensions, qui projette le spectateur dans la vaste pièce d'une habitation abandonnée : un papier peint aux motifs végétaux qui part en lambeaux, la fenêtre réduite à un trou béant, le plafond fissuré, ... A l'avant-plan se trouve un étrange assemblage composé d'éléments très divers dont la forme et la position évoquent une créature menaçante dressée sur ses pattes antérieures. La parfaite adéquation entre les objets usagés et les murs décrépis, le cadrage choisi, la vue en contre-plongée : tout contribue à renforcer la **dimension cinématographique de la scène**. Mais sous ses dehors fantasmagoriques, le tableau témoigne en fait d'un grand réalisme : il reproduit avec minutie le décor mis en place par Till Rabus qui, après avoir localisé le lieu où perpétrer son forfait artistique, va y amener tous les éléments nécessaires à la création de son monstre d'appartement. Cette étape est loin d'être évidente, car rien n'est ici factice : une bonne dose d'inventivité peut s'avérer nécessaire pour faire tenir cet **amoncellement d'objets en fragile équilibre**. Vient ensuite la séance de photographie, la retouche des fichiers, avant que commence, enfin, le travail du peintre. Ainsi, pour la série **Epouvantail**, il cherche le champ où planter son épouvantail en fonction de différents critères esthétiques, amène tous les éléments sur place, monte sa créature et réalise plusieurs centaines de photographies, dont une seule servira à l'exécution du tableau.

Ce qui lie la démarche de Till Rabus à **l'art de l'installation et du collage** devient alors évident, tout comme ce qui l'en distingue. Car ce que nous livre l'artiste sont en fait des portraits, réalisés en intérieur ou en extérieur, dont les modèles auraient disparu... Chez Till Rabus, la finalité réside dans le tableau. Il n'est d'ailleurs pas anodin que rien ne subsiste de ces étranges séances de pose – photographies, croquis, objets... Seule compte la peinture qui en aura résulté.

Son intérêt pour le **réalisme photographique** a poussé Till Rabus à s'intéresser à un champ de l'histoire de la peinture qui en a posé les principes : la **nature morte hollandaise du XVII<sup>ème</sup> siècle**. Pour sa série **Crash**, l'artiste a dans un premier temps rigoureusement suivi le protocole mis en place par ses aînés, rassemblant sur des tables anciennes, en marbre ou en bois ciré, des fruits, des fleurs, de la verrerie ou de la céramique. Les natures mortes participent au genre de la « **vanité** », et chaque élément représenté vise, par sa fragilité, à nous rappeler la fugacité de notre existence. Mais pour expliciter ce message, Till Rabus a mis en place un système un tantinet plus radical : dans chacune des trois compositions, un volume géométrique semble s'être abattu lourdement sur la composition, écrasant tout sur son passage...

Le processus de réalisation des tableaux reste identique : rien n'est imaginé, tout est mis en scène puis photographié. La particularité réside ici dans la place prise par l'élément perturbateur : jaune, rouge ou bleu – les **trois couleurs primaires**. Enjambant plusieurs siècles, Till Rabus, sur un mode humoristique, nous convie à une rencontre (brutale) entre **figuration hyperréaliste** et **abstraction**, entre Pieter Claesz et Ellsworth Kelly.

Till Rabus s'était déjà employé à moderniser le genre de la **nature morte** avec la série **Nature Morte**: dans chacun des trois tableaux un poulpe, un poisson et un poulet, animaux morts devenus denrées périssables, sont présentés sur une table, entourés d'autres aliments. A ce stade, tous les préceptes du genre sont respectés, y compris le fond noir et la lumière latérale. Mais les verres en cristal ont fait place à des bouteilles de Coca en plastique, les fruits et légumes tirés du rayon d'un supermarché sont emballés sous cellophane, et le tout repose sur une nappe en papier. Sur le ton de la **satire**, Till Rabus nous rappelle que, si les tableaux de Claesz et de ses semblables sont supposés véhiculer un discours philosophique pétri de valeurs chrétiennes, ils font paradoxalement (?) étalage de la richesse de leurs commanditaires.

Or aujourd'hui plus que jamais, alors que, dans les pays industrialisés, l'obésité est devenue l'une des premières causes de mortalité auprès des plus défavorisés, la différence entre riches et pauvres se reflète dans leurs habitudes alimentaires respectives. Prolongeant sa réflexion, Till Rabus s'intéresse à une figure atypique de la nature morte, **Giuseppe Arcimboldo** (1526-1593), célèbre pour ses portraits essentiellement réalisés au départ de fruits, de légumes et de fleurs. Arcimboldo pousse jusqu'à l'extrême la logique inhérente au genre de la nature morte : plutôt que de mettre le commanditaire face à une allégorie évoquant la brièveté de l'existence humaine, il le transforme en un fragile amoncellement végétal, promis à une rapide dégradation. Till Rabus **reprend ce principe** dans sa série **Arcimburger**, mais **l'applique au monde de la malbouffe**, produisant en studio des portraits réalisés au départ de hamburgers, de frites, de donuts et de sodas. Ses modèles, des jeunes à dreadlocks au bonnet enfoncé jusqu'aux oreilles, en sont les principaux consommateurs potentiels.

De la junkfood au junkyard, il n'y a qu'un pas, que Till Rabus franchit avec **Insecte**. Cette série est une sorte de trait d'union entre **Nature Morte** et **Arcimburger** : puisant sa matière dans les fonds de poubelles, elle met en scène des insectes monstrueux, **métaphores d'un monde saturé d'ordures**, composés de rebuts d'alimentation, d'emballages et d'objets divers.

Passant du microscopique au macroscopique, Till Rabus développe son concept avec la série des **Transformers**, pour laquelle il utilise cette fois des éléments de grandes dimensions – les tristement célèbres « **déchets encombrants** », symboles d'un monde où tout est devenu jetable. Les toiles, de dimensions imposantes, reproduisent à l'échelle des accumulations d'objets de rebut en tout genre, qui ont pris la forme des célèbres robots transformables.

L'artiste pose un regard affuté, un rien acerbe, sur une société gangrénée par l'**hyperconsommation** – et ce dans tous les domaines. La force de son travail réside dans une forme d'esthétisation ironique de ce que nous apprenons trop bien à ne plus voir, tous ces objets produits en masse dont une partie infime seulement est recyclable. Till Rabus se garde toutefois de toute surenchère, privilégiant l'humour et le décalage.

Attaché à **l'histoire de l'art**, il reste avant tout un **observateur de son propre temps**.

Pierre-Yves Desaiwe

*>Peinture, hyperréalisme, citation de l'histoire de l'art, Pop art,*

**Exposition dialogue : Daniel Schlier / Elmar Trenkwald**  
– du 17 janvier au 31 mars 2019



Né en 1960. Vit et travaille à Strasbourg, France

**Daniel Schlier** serait, dans la meilleure acceptation historique du terme, un **peintre d'icônes**. Respectueux des règles de cet art, son objectif principal est d'arriver, par une technique précise et irréprochable, à doter l'image d'un pouvoir « magique et pétrifiant ».

Les sujets de ses tableaux (la **figure humaine**, l'**allégorie**, les **vanités**), renvoient aux **origines de la peinture** et ravivent ainsi les querelles de l'idolâtrie et de l'iconoclasme. D'autre part, la force hiératique des personnages est accentuée par les attributs symboliques placés dans leur entourage : jeune mère tenant dans ses bras le bébé qu'elle fut, moteur de voiture tenu comme une offrande, fourchettes et couteaux irradiant les jambes d'un nu.

La composition des tableaux de Daniel Schlier est fruste : un personnage central et un objet, sur un fond uni. La **source iconographique** de ses œuvres pourrait bien se situer dans les peintures et gravure des **maîtres rhénans** du Moyen-Âge, tels que Holbein, Grünewald, Baldung Grien, qui associèrent si intensément le sensuel et le macabre.

Le spectateur dont le regard est perturbé par ces **allégories contemporaines** est invité à s'interroger sur le pouvoir réel et mystificateur de la peinture.

« *Un tableau ne peut être brutal ou joyeux ; il est seulement grand ou petit, clair ou sombre* », dit Daniel Schlier pour maintenir le paradoxe.

Daniel Schlier utilise notamment la technique de la peinture sur verre inversé, dite **peinture sous verre**. On peint sur la feuille de verre directement, et le spectateur regarde le côté « non-peint » du verre, ce dernier ayant pour double fonction d'être support du pigment et vernis protecteur. « *Pourquoi le verre ? Parce qu'il n'offre rien, c'est une surface lisse, transparente, sans matière ni couleurs, pas même le blanc de la toile. Comment un monde se construit-il là-dessus ? (...) je peins à l'envers, recto-verso, devant-derrrière, comme Charlie Chaplin met en scène son propre personnage, devant et derrière la caméra* »

Cette **technique** est connue depuis l'Antiquité en occident et c'est au cours de la Renaissance que cette forme d'art a atteint son apogée. La peinture sur verre inversé, aussi appelée **fixé sous verre**, s'est largement diffusée et devient un **art populaire en Europe** lors de la seconde moitié du **XVIIIe siècle**, où en Alsace, elle prend un certain essor.

## ElmarTrenkwalder



Né en 1959. Vit et travaille à Innsbruck, Autriche

C'est en 1986 que l'artiste autrichien autodidacte ElmarTrenkwalder se tourne vers la **céramique**, mode d'expression qui, aux côtés de la peinture et du dessin, domine aujourd'hui clairement ses créations. Ainsi, ElmarTrenkwalder est peut-être davantage plasticien que sculpteur : à travers **le procédé d'accumulation du matériau** artistique qu'est l'argile, son travail atteint des libertés et des dimensions que seules les propriétés statiques de la matière non cuite semblent limiter. D'une **ampleur impressionnante**, ses œuvres se dressent en ensembles extrêmement complexes qui, généralement précédés de croquis et maquettes d'une grande précision, réunissent de nombreux éléments individuels adaptés au format du four utilisé. Leur assemblage parfait témoigne du savoir-faire de l'artiste et de sa connaissance du processus de rétraction lors de la cuisson.

D'une symétrie structurelle étonnamment rigoureuse, les pièces d'ElmarTrenkwalder déconcertent non seulement par l'abondance de détails mais aussi par les **nombreuses pistes d'interprétation** qu'elles offrent. De multiples associations formelles viennent spontanément à l'esprit, qu'il s'agisse de **l'art brut**, du **maniérisme**, du **rococo** ou même de l'art nouveau. Les architectures en terre cuite émaillée évoquent des **temples khmers** ou hindous, mais aussi des éléments de **science-fiction**, issus de mondes mystérieux sans qu'une référence directe ne soit clairement affirmée pour autant. Le langage qu'emploie ElmarTrenkwalder est celui du **fantastique** et du **rêve**. La fusion de l'abstrait et du figuratif dans la profusion présentée a quelque chose d'obsessionnel.

L'intérêt de l'artiste est purement artistique : à **l'immédiateté sensorielle** inhérente au travail de la matière succède la **sensualité propre à la perception de ses œuvres** dont les glaçures colorées, la variété des surfaces et les dimensions majestueuses interpellent d'emblée l'observateur. Le **thème de l'espace**, une question récurrente en sculpture, tout comme la réflexion sur la relation entre architecture et ornement ou encore l'examen de la fonction du détail occupent pareillement une place prédominante dans sa démarche. Fruits d'un minutieux travail, les cadres sont eux aussi étudiés sous l'angle de leur rapport à l'espace de l'image. L'art exubérant d'ElmarTrenkwalder ouvre une multitude de niveaux d'appréhension, tant sur le plan formel que conceptuel. Il invite le visiteur à une observation papillonnante mais intense, qui mène à la compréhension de son univers singulier.

Bien que la sculpture prenne de plus en plus de place dans son travail, il lui arrive d'**associer la peinture ou le dessin à la céramique** comme en attestent la série des dessins cadres en terre cuite émaillée qui ornent ses plus récentes créations picturales. Il en résulte des tableaux dont le **cadre** constitue une **partie intégrante de la proposition artistique**, ce qui pose le souci du dépassement formel des limites de l'œuvre. Cette question du rapport de l'objet à l'espace occupe une place prédominante dans la démarche d'ElmarTrenkwalder.

> *Dessins, collages, fixé sous verre, matériaux : or, marbre, verre, céramique*



Née en 1963, à Tokyo  
Vit et travaille à Paris, Venise, Tokyo

« Existe-t-il quelque chose comme une spécificité de l'art occidental, une singularité qui le caractériserait absolument par rapport à l'art japonais ? Il me paraît que si une telle spécificité a une pertinence, c'est dans l'art baroque qu'elle s'exprime le mieux. Le Japon est une île, chacun le sait, mais sans savoir à quel point cette culture insulaire est peu perméable à l'idée même de baroque, à l'impulsion vitale permanente du *Seicento* et aux enjeux sensibles de la Contre-Réforme. Je n'aurais certainement jamais pu découvrir la valeur de la sensibilité baroque si je n'étais pas venue vivre en Europe.

Comment une Japonaise vivant dans une culture bouddhiste - formaliste, réservée - peut-elle se figurer cet art de la séduction, de la profusion et du vertige ? L'exaltation du caprice et de l'exception, la prodigalité ornementale, la somptuosité théâtrale, l'éloquence ostentatoire, les chatoiements et les fastes de l'hyperbole, la surabondance décorative, l'emphase héroïque, la volupté du tumulte, l'éparpillement et la discontinuité - cet imaginaire baroque est littéralement unimaginable pour une Tokyoïte. Comment concevoir et ressentir, quand on est à Tokyo, le jaillissement monumental, les illusions de l'infini, l'ellipse et l'instabilité, la frénésie, l'oscillation, l'évanouissement, l'émotion, l'inquiétude propres à éblouir, déconcerter, désorienter, déstabiliser... [...]

Cet appel du vertige baroque, qui surprend et séduit, n'est pas moins agissant dans mon art que l'orientation minimaliste du zen et du shinto, un minimalisme assuré, constant, au formalisme tendu. Ce formalisme que le fantasme occidental attribue spontanément à la culture japonaise est tout à fait réel et dans tous les aspects de la vie. Or, c'est bien là, au croisement de deux cultures, que s'invente une esthétique, dans une pensée qui analyse et fait entrer dans un rapport dialectique minimalisme et baroque : soustraction contre saturation, effacement contre profusion, dépouillement contre séduction - l'immatériel plus la sensualité, le vide plus l'inessentiel, le manque plus la somptuosité. À quelles conditions le « vouloir faire vaciller » du baroque peut-il trouver à se nouer au « non-vouloir saisir » du zen ? L'art est bien le seul accomplissement réel de ce nouage impossible. L'œuvre est ce nouage même ou cette transformation, qui ne s'invente que dans l'affranchissement de ce qui ne cesse pas de ne pas s'écrire. [...]

Kimiko Yoshida  
> Sculpture, photographie