

DOSSIER PEDAGOGIQUE

ELMAR TRENKWALDER

Ornement et obsession

17.04.14 > 24.11.14

Exposition réalisée en coproduction avec
KUNSTMUSEUM THURGAU, WARTH (SUISSE)
KUNSTHALLE KREMS, KREMS (AUTRICHE)
GERHARD-MARKS-HAUS, BREME (ALLEMAGNE)

Et en partenariat avec
CITE DE LA CERAMIQUE DE SEVRES
FRAC ALSACE

Contact

Suéva Lenôtre
Responsable du Service des publics
slenotre@muba-tourcoing.fr
Ysabelle Wetzel
Professeuse d'arts plastiques détachée
ysabelle-marie.wetzel@ac-lille.fr

ELMAR TRENKWALDER ORNEMENT ET OBSESSION

L'amateur confronté pour la première fois à l'art d'Elmar Trenkwalder – qu'il s'agisse de ses dessins, de ses premières peintures ou des sculptures de terre des dernières années – n'a pas fini de s'étonner. Le théâtre architectural anthropomorphe de l'artiste réunit une œuvre originale totalement unique de ce point de vue.

Installé à Cologne au milieu des années 1980, l'artiste né en 1959, qui vit aujourd'hui à Innsbruck, connaît un succès rapide avec des dessins et des tableaux d'inspiration symboliste dont les cadres, d'abord en moquette, puis en terre, font reculer le contenu du tableau vers la périphérie et l'élargissent. Les premiers travaux en terre émaillée de couleur frappent par l'extraordinaire expression physique du corps masculin qu'Elmar Trenkwalder voit – dans la droite ligne d'une certaine tradition autrichienne de transgression des limites sexuelles – dans sa fonction éjaculatrice et excrétrice comme partie d'un tout idéal formant une unité impossible avec le corps féminin.

Les représentations figurées isolées seront bientôt suivies d'ensembles sculptés architecturaux qui rappellent déjà des temples hindous, des cathédrales gothiques et romanes ou des façades baroques. Là aussi cependant, des fragments de corps et de parties génitales aux formes variées constituent autant de charges sensuelles, bien que les architectures attirent le regard d'abord sur l'ensemble, sa construction, et ensuite seulement sur les détails, et que les formes figurées soient schématisées à l'extrême et représentées sans détails précis. Cette conception que Peter Weiermair a décrite comme « sweet-sour », se situe dans la tension transformationnelle spécifique entre programme visuel et matériel que sa tradition et l'aura de l'artisanat font attribuer à la « décoration ».

En écho à l'exposition [ELMAR TRENKWALDER. Ornement et obsession](#), le MUba Eugène Leroy présente deux expositions **COLLECTIONS PERMANENT/PROVISOIRE** **Un objet pas si ennuyeux que ça, la sculpture ?** et **V_{de}S – Vases de Sèvres**.

Evelyne Dorothée Allemand

Conservatrice en chef et directrice du MUba
Conservateur en chef, MAD MUuseum, New York

SOMMAIRE

L'exposition	4
Pistes pédagogiques	6
Entretien avec Elmar Trenkwalder	14
Biographie	15
Lexique	16
Visuels disponibles	17
Informations pratiques	20

ELMAR TRENKWALDER

ORNEMENT ET OBSESSION

L'oeuvre de l'artiste autrichien Elmar Trenkwalder né en 1959 à Weißenbach (Autriche) associe sculpture, dessin et peinture. Explorant l'ambivalence d'éléments végétaux, organiques et architecturaux, sa recherche artistique le conduit à créer un univers complexe, fantastique et délirant, nourri de formes de l'histoire de l'art, des arts appliqués ou des arts populaires et d'expériences sensorielles. C'est pourquoi de multiples associations formelles viennent à l'esprit devant une oeuvre d'Elmar Trenkwalder : le maniérisme, le rococo, l'art nouveau ou encore les architectures des temples khmers et hindous, mais il existe également certains éléments issus de mondes mystérieux sans qu'une référence directe ne soit clairement affirmée pour autant. Cette oeuvre totalement unique et originale à ce point de vue donne à voir un véritable théâtre architectural anthropomorphe.

L'exposition ELMAR TRENKWALDER. Obsession et Ornement offre la première rétrospective en France de l'oeuvre d'Elmar Trenkwalder. Elle rassemble une trentaine de sculptures monumentales ainsi que vingt-cinq dessins et peintures de 1985 à 2012, incluant et mettant également en perspective les oeuvres de l'artiste acquises par le MUba Eugène Leroy depuis les années 2000.

SCULPTURES

Après avoir étudié auprès des peintres Max Weiler et Arnulf Rainer à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne, et s'être dans un premier temps destiné à la peinture, c'est en 1986 qu'Elmar Trenkwalder se tourne vers la céramique, mode d'expression qui, aux côtés de la peinture et du dessin, domine aujourd'hui clairement ses créations : **"A cette époque, j'étais à la recherche de nouvelles matières. Parmi elles, il y avait un petit peu d'argile dans un magasin de poterie. Un jour, j'ai commencé à travailler avec. J'étais fasciné par sa plasticité et sa douceur. Ce fut très réjouissant"**. Ainsi, le plaisir et la sensualité dégagés par le contact avec la matière, qu'il s'agisse de peinture, dessin ou sculpture demeure au coeur de la relation de l'artiste à l'oeuvre.

Les premières sculptures de l'artiste s'apparentent à des totems aux formes hybrides et anthropomorphes. Le processus de construction adopté par Elmar Trenkwalder est basé dès cette époque sur des plans géométriques strictes à partir desquels des éléments du corps humain émergent. Ainsi, ces sculptures contiennent d'ores et déjà les germes de ces futures structures monumentales pour lesquelles le processus de construction devient un processus de représentation.



Les céramiques émaillées plus récentes, quant à elles, évoquent des cathédrales vertigineuses mais néanmoins charnelles. **WVZ 0230-S** (2007) témoigne de cette évolution. L'édifice de près de sept mètres de long et de trois mètres quinze de haut, s'érige dans une langueur molle et sinueuse. La rigidité architecturale des débuts fait place à un objet complexe dans lequel sa structure même devient ornement. La frontière entre la structure comme squelette et l'ornement comme motif de l'objet disparaît totalement. L'un n'est plus assujéti à l'autre et inversement. Elmar Trenkwalder accumule et sature l'espace d'ornements organiques, végétaux et minéraux : des courbes, des contre-courbes, des entrelacs, des enroulements, des concrétions mais aussi des plis, des sexes, des ventres, des personnages plus ou moins détaillés.

Et dans un même temps, il distord et complexifie la perspective, mêlant différentes échelles de représentation. Ces deux actions, la multiplicité, la redondance et la saturation des détails ainsi que la distortion de l'espace crée un brouillage de la lecture de l'oeuvre. Le regardeur est invité dans un lieu indéterminé à la fois onirique et fantastique, quelque part entre le rêve et la réalité.

PEINTURE | DESSIN | SCULPTURE

Dès 1985, Elmar Trenkwalder questionne les éléments du tableau d'un point de vue sculptural. Pour cela, il utilise des matériaux du quotidien, parfois même aux caractères

éphémères et pauvres tels que le formica, le papier mâché, le carton et le caoutchouc mousse. Ces tableaux évoquent des paysages et des architectures imaginaires à l'intérieur desquels la notion de symétrie est déjà bien présente. Le tableau n'est plus une surface plane mais bien un objet en relief. C'est un premier pas vers la tridimensionalité.



Dans le même temps, l'artiste s'intéresse particulièrement à la fonction et à la nature du cadre. *WVZ 003-B* et *WVZ 0010-B* (1986) possèdent un cadre en moquette. Les torsions exercées par la matière, telle une peau recouvrant le cadre de bois, répondent à l'arrondi des colonnes peintes. Le cadre devient un objet de transition entre le tableau et l'espace dans lequel il se trouve, la "*dissolution des frontières de la peinture*" (E.T.).



Cette réflexion réapparaît dans le travail de l'artiste en 1999. Les représentations d'architecture laissent la place à une nature proliférante, mouvante, sans cesse en mutation, dans laquelle le corps humain est annexé, absorbé dans un processus d'altération global. Parallèlement le dessin acquiert une place grandissante au même titre que la peinture ou la céramique.

Dès 2003, celui-ci est élevé au rang de tableau grâce au cadre en plâtre. Puis en 2007, la couleur qui avait disparu totalement de la représentation réapparaît par l'émaillage du cadre en céramique. Le dessin en crayon de bois se poursuit dans les plissures du cadre. Elmar Trenkwalder envisage tout d'abord la composition totale, puis il réalise le cadre et seulement ensuite le dessin central. Celui-ci peut ainsi réagir rétroactivement avec le cadre. Ainsi, le cadre devient un élément de l'oeuvre au même titre que le dessin.

—

PISTES PEDAGOGIQUES

PRIMAIRE / COLLEGE / LYCEE /

ETUDES SUPERIEURES

I- EMANCIPATION DU MATERIAU PAR RAPPORT A L'OBJET

LA CERAMIQUE, UN MATERIAU RELIE A SON HISTOIRE

Le modelage à main libre est la technique la plus simple et la plus ancienne pour réaliser des sculptures. Elle permet une exécution rapide de l'ébauche. Elle devient au XIX^{ème} siècle la technique privilégiée du sculpteur qui conçoit et façonne les modèles de ses œuvres. Œuvres que les artisans mouleurs ou fondeurs, reproduiront dans d'autres matériaux. C'est le matériau de l'épreuve, de l'ébauche. L'histoire de la céramique est d'avantage liée à l'objet, c'est un matériau assujéti à son histoire décorative et fonctionnelle.

> Les premiers objets, de l'amulette au vase grec

Premier art du feu, il apparaît dans l'histoire de l'humanité bien avant le travail des métaux et celui du verre. La céramique définit l'ensemble des objets fabriqués en terre, qui ont subi une transformation physico-chimique irréversible au cours d'une cuisson à température plus ou moins élevée. Utilisée dans le domaine culturel à l'ère paléolithique, elle a une utilisation domestique à l'ère néolithique.

Elle apparaît en Extrême Orient vers le X^{ème} millénaire av. J.-C. et en Europe en moins 6000. Elle a permis la réalisation de pièces de poterie résistantes. L'invention du tour, dans l'empire Byzantin, puis en Europe rend les formes plus régulières, et sa diffusion en plus grand nombre. La glaçure rend son utilisation plus pratique. Les vases à figures noires grecs en sont un exemple.

Elle connaîtra d'autres évolutions : elle s'affinera avec la faïence. (céramique couverte d'un émail opacifié à l'oxyde d'étain) et développera son potentiel décoratif (majolique italienne, faïence de Delft). En France, elle connaîtra une expansion en 1700, avec la faïence rouennaise et le développement des arts de la table (objets adaptés au décors et au service.)

> La Manufacture de Sèvres

Créée en 1740, son histoire se nourrit :

- de découvertes géologiques (le gisement de kaolin, Saint Yrieix).
- de découvertes techniques. En effet, la réalisation des fours à bois permettent de cuire de nombreuses pièces en même temps avec un système de refroidissement qui préserve les couleurs des glaçures.
- de découvertes scientifiques : le bleu de cobalt qui donne au bleu de Sèvres son indescriptible densité.

Au début du XIX^{ème} siècle, sous l'impulsion de Napoléon, (glorification des faits de guerre, développement des bustes à son effigie), La Manufacture de Sèvres devient une entreprise de communication politique.

> L'Ere moderne, une approche artistique

En précurseur, Paul Gauguin et son marchand Ambroise Vollard s'intéressent aux possibilités de la céramique et à son développement vers la pièce unique. Ils seront suivis par les Fauves et les Nabis (Bonnard, Derain, Vlaminck, Friesz, Maillol, Matisse, Roualt, Van Dongen), puis par George Braque, Raoul Dufy, Juan Miro, Fernand Léger, Marc Chagall et Pablo Picasso. Ils proposent d'intéressantes stratégies d'approche de la matière, mais s'éloignent peu des formes habituelles; cela reste un échange disciplinaire. La céramique n'est que support, les artistes peignent des décors semblables à ceux qu'ils représentent dans leurs tableaux. Les raisons de ces expériences timides résident dans la complexité de la technique; ce qui confère au potier, le technicien, un rôle essentiel. Ces réalisations sont des collaborations. Le travail de ce matériau ne peut se faire que sur ce mode, et selon les schémas habituels qui enferment leurs créations dans le domaine des arts appliqués.

Pablo Picasso, à Vallauris, développe quant à lui, son potentiel créatif, en transformant par son humour et sa poésie les marmites, les poêlons, les cruches de la vaisselle

traditionnelle. Avec la terre encore fraîche, il remodèle les formes préparées par les potiers pour transformer leur apparence en "femme-vase" ou en pots zoomorphes. Toutefois, Pablo Picasso reste captif des supports que lui offre la tradition car même s'il déstabilise la perception au moyen de décors et de déformations, ces créations n'en demeurent pas moins des objets fonctionnels.

Juan Miro, lui aussi question ce matériau : « *Il leur suffit de continuer à faire de la peinture (...). Tout au plus dans le domaine des formes se sont-ils risqués à quelques déformations sans pour autant créer des formes nouvelles. Il est temps de porter un coup.* ». En collaboration avec Joseph Llorens, avec lequel il co-signe ses œuvres, Miro réalise dans un premier temps des antiplats, (plats rendus impropres à la fonction initiale par l'ajout de reliefs intérieurs), leurs succèdent de grandes sculptures anthropomorphiques dotées d'une dimension érotique. Juan Miro aime la céramique pour les surprises qu'elle réserve. Le four est pour lui un gouffre plein de mystères, qui malgré les calculs des techniciens et les précautions qu'il peut prendre demeure un maître, aux réactions inattendues.

> Céramique et Bauhaus

L'école emblématique du Bauhaus, dans sa volonté de créer un art total, a en son espace, un lieu dédié à la céramique. Dans sa vocation à lier l'art et l'industrie, le matériau n'échappe pas à son assujettissement à l'objet, tout en connaissant des développements techniques et esthétiques.

> Une actuelle autonomie ?

Elmar Trenkwalder participe à l'émancipation de la céramique comme matériau plastique détaché de son histoire. Il intègre un renouveau qui débute aux Etats-Unis, initié par Peter Voukos et Robert Arneson. Deux expositions témoignent de ces questionnements : *Prima materia*, chez Barabra Gladstone en 2012 à Bruxelles; et *Body and soul* au New international ceramics museum of art and design de New York en 2013.

Références bibliographiques : *The Postmodern pot*, de Jorun Weiterberg, *The status of clay*, de Clement Greenberg, *The art of betty woodman* d'Arthur Danto, Art Press spécial Céramique, Trimestriel n°31, Oct/Nov2013/Jan 2014.

La céramique est un terrain privilégié de nouvelles explorations. L'argile est sollicitée, soit pour son histoire particulière, son aspect multiculturel, soit pour son extrême malléabilité qui permet un travail, à même la matière, plus spontané.

ELMAR TRENKWALDER, RE-VISITER LA CERAMIQUE

> Malléabilité/ l'expérience haptique

Elmar Trenkwalder s'imaginait peintre. Puis grâce à l'intrusion de matériaux divers dans ses images, il s'est essayé au relief. Il souhaitait « *aborder les possibilités de la réalité matérielle* ». La découverte de l'argile, pratiquée dans un premier temps en dilettante et sans formation, lui a permis ensuite d'aborder la réalité du toucher. Ses sculptures présentent souvent les traces de ses mains à l'ouvrage, sans recours aux artifices et autres outils. Les formes apparaissent comme n'étant résolument que manuelles et imparfaites. L'aspect protéiforme de l'argile lui permet de créer de façon très libérée et très spontanée.

> Propriétés physiques du matériau

Elmar trenwalder revisite une technique ancestrale. Il lui résiste, la subvertit, la réinvente. L'argile, matériau souple et dense, se plie, s'affaisse, garde les traces, les déchirures, les craquelures. Elle conserve l'effervescence de la matière vivante qui se fige au séchage. Matière tactile, elle est un attrait sensuel, sa malléabilité s'enrichit de la spontanéité du geste, qu'il soit fin ou grossier. Elle ouvre le champ à l'exploration de nouvelles formes, tout comme les accidents et les hasards des cuissons. Les possibilités chromatiques de l'émail sont diverses et inattendues. Pratiquer l'argile, c'est expérimenter les différentes étapes et les processus d'élaboration au travers desquels vont émerger de nouvelles formes.

> Maîtriser la technique pour créer des paradoxes

Monumentalité / fragilité du médium.



WVZ 0203-S. Six colonnes s'étirent vers la hauteur, elles sont à la fois larges, massives et fines. Les étirements et empilements de matière semblent défier les lois physiques de l'équilibre. A partir d'une matière molle et souple, comment procède-t-il pour aboutir à ces hauteurs ? La densité de la matière est contrainte par sa méthode de construction. La technique est très élaborée. Elmar Trenkwalder travaille par blocs modulaires. La possibilité d'empilement des formes nécessite le respect d'un temps de séchage, la superposition des masses, un équilibre.

Argile / épiderme - matité / humidité

WVZ 0241-S. (voir catalogue de l'exposition) Les chimères semblent sorties de l'argile. Elmar Trenkwalder oppose une base lisse à une hauteur rugueuse. L'émail est une texture, qui recouvre l'ensemble des surfaces. D'aspect lisse, brillant, il évoque l'aspect humide d'étranges muqueuses aux couleurs chatoyantes.



Monochromie / chromie, le rôle de l'émail.

WVZ 0230-S. La couleur joue un rôle essentiellement décoratif. Elmar Trenkwalder joue des paradoxes, les éléments architecturaux prennent les couleurs de la nature, tandis que la nature se pare d'un jaune éclatant. L'argile se dissimule derrière ces pigments saturés. La sculpture ne pourrait exister en dehors de sa couleur et de sa dénaturation.

> Dissoudre l'objet dans la sculpture

Des objets sont clairement reconnaissables dans certaines sculptures : une table, un vase, une assiette, un trône, un cadre. Et certains sont plus elliptiques : la structure des objets de décoration de tables, les bougeoirs de bohème, le glaciis propre à la céramique décorative.

La saturation des couleurs et l'aspect volontairement grossier de la facture interrogent la notion de bon goût, l'emphase et le kitsch. Mais cette stratégie est spécifique : le jeu avec l'accident, l'aléatoire, la rugosité écartent le rapport fétichiste tel qu'il se trouve exploré par Jeff Koons et Wim Delvoye. Autres différences, ses pièces sont uniques et s'il utilise le registre du décoratif (la courbe, la couleur, l'absence de sens), il y ajoute l'aspect brut de la matière qui enregistre la marque et l'empreinte du doigt.



WVZ 0193-S. Petite sculpture rappelant les oriflammes. Son aspect nacré et sa petite dimension font basculer l'objet du côté des arts de la table.



WVZ 0162-S. Cette sculpture évoque l'objet céramique "utilitaire" mais ici il est rendu impropre à l'utilisation de part ses dimensions et sa glaçure vert amande.

WVZ 0227-S. La forme est basée sur deux courbes qui s'entrelacent symétriquement. Là encore l'artiste invoque les arts de la table. L'émail blanc rappelle la facture du « biscuit ».



> Interroger les relations objet/sculpture

Pour le phénoménologue Maurice Merleau Ponty, mettre en parallèle le rapport que nous entretenons avec l'objet et celui que nous avons avec l'art permet de différencier la nature de ce dernier (*Phénoménologie de la perception*)

Pour le philosophe Emmanuel Kant, la relation esthétique n'a de valeur que si la préhension physique de l'objet est impossible : « *Pour exister une relation d'ordre véritablement esthétique doit être cognitive parce qu'elle tient à une forme d'attention au monde, parce qu'elle ressort d'une expérience intéressée dont on espère retirer une satisfaction, une nourriture.* »

Pour ces deux penseurs, c'est l'impossibilité du toucher et la mise à distance de l'objet qui provoque le sentiment esthétique et différencie l'art de l'objet.

Pourtant, Elmar Trenkwalder tient à affirmer la présence de la main qui modèle ses sculptures. Les objets fabriqués par la main ne peuvent plus être à nouveau touchés. Ils sont le résultat d'une expérience esthétique, figée, protégée par l'émail et mise à distance.

En fonction des périodes historiques, questionner les relations entre l'évolution technique et les arts du quotidien.

Période	Questions
Antiquité-IX ^{ème} siècle.	L'évolution du matériau a-t-il permis un déploiement artistique ?
IX-XVII	Les arts de la table et leur représentation picturale
XVIII-XIX	L'innovation technique et les références antiques.
XIX-XX	Les questionnements artistiques se nourrissent-ils des évolutions techniques ?

LYCEE

Champ scientifique et technique / Art sciences et techniques

La manufacture de Sèvres, quels sont les enjeux artistiques pour le design ?

II- UN MATERIAU SYNCRETIQUE

L'oeuvre d'Elmar Trenkwalder émerge sur la scène artistique à l'ère post-moderne. La Trans-avant-garde Italienne avec Clemente et Cucci ainsi que le renouveau de l'art allemand avec Baselitz, Penck, Immendorf, Richter, Kippenberger, Polke sont sensibles à un art pluriel. Dans un premier temps, Elmar Trenkwalder s'essaie à l'expressionnisme. L'intrusion de matériaux pauvres et le choix de sujets vernaculaires tels que les mélèzes le démarquent. Selon ses propos, c'est « le hasard » qui l'amène à découvrir l'argile. Ce choix oriente sa pratique vers une hétérogénéité (qualité protéiforme du matériau), l'absence de frontière et de temporalité en terme de références (l'argile offre une transcendance culturelle car elle relève de toutes les cultures traditionnelles) et l'architecture pour son aspect synchrétique (premier de tous les arts).

> Des références plurielles

L'œuvre sculpturale d'Elmar Trenkwalder fonctionne sous le registre de « l'amalgame », l'argile mixe l'ensemble des formes de provenances et de natures différentes. D'apparence très homogène - une terre par sculpture, un modelage maîtrisé, renforcé par la monochromie ou bichromie des glaçis - l'oeuvre d'Elmar Trenkwalder foisonne de figures de nature hétérogène : l'humain, le végétal, l'animal et l'ornement architectural.

- L'humain : En tant que corps ou fragment. Sa représentation est souvent évoquée même si sa reconnaissance n'est pas aisée.
- Le végétal : L'univers végétal est développé de façon très évidente dans son œuvre graphique et dans ses sculptures. La nature est représentée par la courbe, la forme sinueuse, la prolifération et le principe de croissance.
- L'animal : Lions, poissons, oiseaux.
- L'architecture : Colonnes, pilastres, stupa, bas-relief, ornement, fontaines, portes.

> Des citations imprécises

Elles proviennent de cultures proches et éloignées : architecture baroque, indienne et khmer (temple de Mahadeva), Antiquité grecque (temples circulaires) et romaine (monuments funéraires), cathédrales gothiques, Renaissance italienne, Maniérisme, Baroque, Rococo.

Nombreuses sont les tentatives de retrouver les origines de ces signes. Ces sources étant elles-même de nature hétérogène, provoquent une mise en abîme, et rend l'identification de la référence impossible.

L'intégration de ses formes à son vocabulaire plastique ne recherche pas la précision.

Les références sont fantasmées : *« Je ne suis jamais allé dans ses pays non occidentaux, et je ne suis pas familier de ces cultures »* (E.T). Elmar Trenkwalder travaille à partir de photographies, de souvenirs et de fantasmes.

A propos du temple de Mahadeva, il explique : *« Les mandalas, les reliefs, racontent les légendes et les histoires, les ornements et les symboles, inscrits à la surface du temple,*

tous sont souvent illisibles pour moi. Rester dans le flou, la connaissance du contexte affaiblit l'hétérogénéité.».

Dans ce fond iconographique, les références sont allusives. La forme parfois esquissée semble prise dans la matière. Son modelage schématisé la transforme en archétype. Elle perd son statut de citation. L'effleurement de la référence met notre regard à distance.

> Architecture et synchretisme

« Pourquoi l'architecture? L'architecture est un univers à elle seule, et les paysages environnants sont en fait une construction humaine qui renvoie à l'âge d'or, une mystification. » (E.T.)

Les premières œuvres en terre d'Elmar Trenkwalder se présentent comme des modèles réduits d'architecture. Son pouvoir d'appropriation le fascine. C'est le point à partir duquel tout s'articule. Cette influence se retrouve dans la préparation de ses grands ensembles (plan, élévation, maquette), et par le matériau employé (la céramique a dans l'architecture, une fonction de structure : les briques, mais aussi d'ornementation, bas reliefs, art nouveau)

Ce rapprochement peut aussi être formel : élément, détail ou globalité, silhouette. Les figures architecturales jouent à tour de rôle la fonction de structure ou d'ornement avec plus ou moins d'importance. Sans hiérarchie, ce langage se libère de sa structure : répétition, changement d'échelle, désorganisation des rôles et des fonctions, fusion des éléments.

> Ordre et désordre

Elmar Trenkwalder compile les éléments dans un jeu d'associations libres. Il recherche l'expression d'un corps singulier et son objectivation . Il manipule l'iconographie d'un monde de signes qui n'est plus lié à des significations fixes. Cette perte de repère se retrouve dans la forme même des sculptures. Les citations échappent à un système identifiable. Sa réappropriation ne forme pas une rhétorique.

Ses sculptures combinatoires sont des constellations de faits, de signes, de fictions en fusion.

> Une réalité fantastique

La métamorphose est présente à deux niveaux :

- o L'association d'éléments contradictoires : humain/végétal, végétal/architecture, féminin/masculin, ornement/structure.
- o La "déréalisation" de la matière.

Le fantastique est un univers de fiction. Une tradition de modèles alternatifs qui propose une autre perception de la réalité, pratiquée sous différentes facettes, à toutes les époques de la création artistique, loin de toute école, tendance ou mouvement. C'est une forme d'expression quasi archétypale.

Références bibliographiques : catalogue de l'exposition *L'ange du bizarre*, Musée d'Orsay, Paris.

Les symboles fantastiques sont *« impensables au monde imaginaire humain, car ils forment en quelque sorte la cause profonde de l'âme. »*. Ils existent en dehors de la règle. Ce sont des beautés difformes : *deformis formitas* ou *formosa deformitas*.

L'oeuvre fantastique s'affranchit de tout contrôle (divergences, tabous brisés, excès et infractions) et s'ouvre au mal dans toute sa puissance de séduction magique. Ainsi, l'oeuvre fantastique ne connaît pas la mesure, la règle et les lois austères et rigoureuses de la représentation académique qui prônent, elles, l'intégrité, la proportions et l'harmonie.

> La transgression à l'oeuvre

- o Sculpture : ce qui est perçu change à chaque instant : interpénétration des éléments, variations aléatoires des échelles, signes échappant à toute approche normative, titres énigmatiques et répétitifs, déplacement de motifs, interpénétration de la structure et de l'ornement, réalité improbable de la forme qui se joue des tensions physiques de la matière.

- o Oeuvres picturales et graphiques : Les images sont contradictoires. Elmar Trenkwalder figure un monde qui se détermine dans la présence et l'absence. L'artiste utilise la perte des rapports spatiaux (symétrie plus que perspective), les difformités incongrues (capacités des lignes à suggérer plus qu'à structurer), et les espaces impénétrables (absence de profondeur, d'arrière plan). C'est un univers semblable au nôtre mais de nature différente.

Les œuvres d'Elmar Trenkwalder captent l'attention par leur puissance de séduction. Nous perdons nos repères, les formes nous échappent mais notre regard reste accroché. De la même façon que nous sommes fascinés par les hybrides, les chimères, les hallucinations du mal figurées par Grünewald, dans le retable d'Issenheim, les mondes de Jérôme Bosch, les forêts de Max Ernst, par les profondeurs de la vie psychique et la sphère de l'obscur, du démoniaque et du grotesque.

HISTOIRE DES ARTS

COLLEGE

Art, mythe et religion

Antiquité-IX	Figurer la métamorphose
IX-XVII	Le monstrueux participe-t-il du sacré ?
XVIII-XIX	Emergence de la république, un art sacré ou laïque ?

Art, création, culture

Antiquité- IX	L'art peut-il se développer en dehors des métissages ?
IX-XVII	L'architecture existe-t-elle en dehors de tous les arts ?
XVIII-XIX	L'art occidental, une origine multiculturelle ?

LYCEE

Champs anthropologique/ ART, REALITE,IMAGINAIRES

L'art et le réel, L'art et le vrai

Champs anthropologique / ART, SOCIETE,CULTURE

L'art et les identités culturelles, l'art et les autres

Champ scientifique et technique/ ART,INFORMATION, COMMUNICATION

L'art, l'information, la communication, concepts et genres patrimoniaux

L'art et ses fonctions, émouvoir/ choquer.

III- DEPLOIEMENT DE LA FORME DANS L'ESPACE

«En principe, il existe le corps et l'espace. Ces deux domaines sont le plus souvent séparés. Je tente de trouver un passage entre ces deux réalités.» Elmar Trenkwalder

> Monumental

« J'ai tendance à faire grand car cela me correspond sur le plan physique, cela correspond aussi à mon activité et à mon énergie. » E.T.

Bien qu'il affirme que sa sculpture se réalise à la mesure du corps, ce sont les repères architecturaux qui prédominent. Les changements d'échelle perpétuels, les réductions ou agrandissements outranciers provoquent des basculements : un ensemble qui se déploie sur plusieurs mètres peut se définir en tant que maquette; une sculpture, plus petite, comme agrandissement d'un fragment d'architecture.

L'aspect « monumental » est à concevoir en terme d'artefact, l'espace sur lequel se déploie la transformation de la matière par le corps est « hors norme ». et met en jeu des tensions d'ordre structurel (rapport entre espace déployé et équilibre des masses).

> Rigueur et compulsion

Pour les grands ensembles, l'artiste réalise deux types de travaux préparatoires : un plan, une vue en élévation et une maquette, méthode propre à l'architecture européenne.

En ce qui concerne le plan, Elmar Trenkwalder commence par tracer une forme. Ses sources d'inspiration sont diverses : plan d'édifice, plan de jardin, fragments corporels, éléments végétaux ou symboles qui obéissent à un principe de déploiement (angles droits, géométrie).

Ces signes ou symboles constituent une base à partir de laquelle, l'artiste déploie la forme sur laquelle il pose son registre formel. Les signes dessinés au sol se retrouvent ensuite dans l'ensemble. Une fois l'élévation produite ils disparaissent visuellement, mais restent présents pour le regardeur averti, et participent du foisonnement sémiologique de l'ensemble. En terme musical, il s'agit d'un pattern qui est interprété et réinterprété.

Avant de produire son plan en élévation, Elmar Trenkwalder trace sur la feuille, un quadrillage. Il y ajoute les dimensions, l'échelle et l'orientation. L'espace de l'oeuvre se développe dans la mesure. Paradoxalement, pour la préparation d'un travail qui va se déployer en volume, il n'insiste pas sur les reliefs. Les lignes qu'il trace, forment un réseau qui se déploie horizontalement, verticalement et symétriquement. Ces lignes définissent une silhouette générale. Son tracé consiste dans un second temps à faire émerger des colonnes, des plis, des corps. Ces esquisses se dessinent sur un fil, elles sont imprécises et donnent une vue troublée de l'ensemble.

Les maquettes sont une présentation simplifiée de l'ensemble.

« En principe, je peux reconstruire une sculpture à partir de n'importe quel élément. Il suffit de bien prendre conscience des conséquences pour les éléments suivants. Normalement lorsque je sculpte de bas en haut, je me rends compte à partir d'une certaine hauteur que les formes s'assemblent les unes aux autres et que tout est parfaitement coordonné, comme dans une équation mathématique. Tout repose sur tout et en même temps, change en permanence car je prends sans cesse de nouvelles décisions pendant le travail de création. Une oeuvre n'est jamais une reproduction 1/1 d'une maquette ou d'un dessin. » (E.T.)

Sa préparation graphique et en maquette n'est pas un programme, mais une invitation à mettre en oeuvre son processus créatif pour défier les contraintes matérielles de la céramique et déployer son registre formel.

> Vertical / Horizontal

L'argile ne s'accommode que de deux directions, elle n'offre que des possibilités de construction limitées. Les sculptures s'étalent au niveau du sol et s'étirent verticalement.

« La céramique se voit en grand, se construit comme l'architecture, avec des verticales et des horizontales, des éléments symétriques destinés à être rassemblés pour construire un tout fait de parties distinctes mais toujours délibérément orientées vers le haut. » (E.T.)

Les sculptures d'Elmar Trenkwalder partent du sol pour se déployer en hauteur. Elles sont constituées de plusieurs niveaux. Dans leurs déploiements, il joue des principes ordonnés de la conception classique de l'architecture par exemple lorsqu'il souligne par la couleur ou par la rupture formelle les soubassements et les colonnes; lorsqu'il démultiplie les axes de construction ou encore lorsqu'il déploie la forme symétriquement dans un principe de démultiplication. Il met ainsi en tension la structure et son apparence.

> Modules/ figure unique

« En fait, mes sculptures sont très rigoureusement construites quand on les regarde de près. La structure de base est très simple et fondée sur des formes géométriques. Le niveau inférieur est généralement très rapidement formé car il est encore homogène, mais à partir du deuxième niveau, les formes deviennent de plus en plus compliquées et se dissocient. Un élément rond se transforme en carré ou en octogone et prend une forme de plus en plus complexe. L'ensemble donne naissance aux personnages et évolue peu à peu vers des corps ou des éléments végétaux. » (E.T.)

Pratiquer une céramique à grand échelle exige une planification parfaite, une réalisation fragmentée car chaque pièce doit pouvoir être cuite individuellement. Pour réaliser ses sculptures, Elmar Trenkwalder divise son ouvrage. La cuisson altère les pièces. Elles creusent des fissures verticales et horizontales. Ce morcellement marque la surface.

A l'assemblage, on peut observer que chaque élément est réalisé à partir d'une plaque d'argile de 2 cm d'épaisseur qui prend la forme d'un cylindre, d'un demi cylindre ou d'un rectangle parfois renforcé par une structure métallique ou en bois. La forme générale est un assemblage dissimulé derrière l'éclat de l'émail, marqué lui aussi par le caractère aléatoire de la cuisson.

Elmar Trenkwalder évoque une évolution spontanée de ces formes qui jaillissent de ses doigts. Toutefois, les contraintes d'exécution de la céramique contredisent cette



impression. Chaque module a un poids, celui ci contraint l'élévation naturelle. Cette limite technique ajoute de la magie à l'ensemble.

WVZ 0242-S. Largeur et finesse, les proportions de la colonne s'affinent jusqu'à son sommet. Les petites excroissances latérales rythment la figure et contrarient les lignes de démarcation des différents modules.

> Ornement/surface

Contre la surface lisse et plane, ses œuvres regorgent d'infractuosités, de creux et de bosses de dimensions différentes, marquées par la main. La méthode de travail de l'artiste divise l'ensemble qui se constitue pièce par pièce. Sa technique répète l'ajout permanent à une matrice, module géométrique simple. Leur combinaison crée une prolifération vers la hauteur, et l'ornement, une prolifération sur la masse. Cette fragmentation, lui est imposée par le matériau (séchage et lourdeur de la terre qui se fissure et craque). Le contrôle des différentes étapes est indispensable. La préparation doit être achevée en un laps de temps donné. A partir du moment où le sculpteur a achevé le modelage, le processus de séchage commence. L'impératif technique s'ajoute à l'intensité extrême du travail de recouvrement.

Recouvrir prend un caractère ici obsessionnel et démiurgique. Les variations et la prolifération des motifs dynamisent l'ensemble.

Les œuvres d'Elmar Trenkwalder pose la question de l'ornement. L'ornement devient le sujet de la sculpture. L'ornement, considéré comme commencement de toute création est dans l'œuvre d'Elmar Trenkwalder, la représentation de l'antirationalnel ou de la dégénérescence.



> Prolifération/figures simples

WVZ 0230-S. La base est composée de deux cylindres séparés qui se ramifient et se déploient vers la hauteur. Pour relier ces deux colonnes, Elmar Trenkwalder modèle deux corps qui se rejoignent et se repoussent en écartant les jambes. Puis un écartement, le déploiement de ramifications, de bourgeons, qui se métamorphosent à nouveau en deux figures. Cette composition rappelle le principe de tension de l'arc-boutant.



WVZ 0250-S. Le déploiement en torsion se réfère aux colonnes baroques (voir : colonnes du Bernin, Saint Pierre de Rome). Une première courbe se déploie, puis se rétracte pour se diviser, l'opération est répétée. Leur façonnement imprécis contrarie la régularité et le principe géométrique.

> Corps et espace

L'œuvre d'Elmar Trenkwalder se regarde de différents points de vue. Les changements d'échelle dessinent des perspectives différentes et multiples dans chaque œuvre. Dans ses productions graphiques, la perspective qui n'obéit à aucune logique, souvent remplacée par une symétrie irréaliste, suscite la confusion du spectateur. Face aux œuvres en volume, notre positionnement joue les distances, les échelles. L'espace, où nous nous situons et qui entoure la sculpture s'intègre aux œuvres. La manière dont nous vivons ce rapport à l'espace constitue à ses yeux, un moment essentiel de l'œuvre totale. Ce flottement rappelle cet espace tel que nous le sentons dans nos rêves. Pour ajouter à cette perte, la surabondance de l'ornement ne donne aucun repos à l'œil.

HISTOIRE DES ARTS

COLLEGE

ART/ ESPACE/ TEMPS

IX-XVII	Architecture et jardin, une nouvelle pensée de l'espace ?
XVIII-XIX	Topographie : De l'espace vernaculaire à la naissance de l'urbanisme
XIX-XX	L'art et le module, une approche sensible ou topologique de l'espace ?

LYCEE

Champ scientifique et technique/ ART, CONTRAINTE, REALISATION

L'art et la contrainte

L'art et les étapes de création.

— ENTRETIEN AVEC ELMAR TRENKWALDER

Il faut de l'improvisation, et une grande liberté

Interview d'Elmar Trenkwald par Dorothée Messmer
(sélection)



Elmar Trenkwald dans son atelier
Photo © Marko Bakker

M : À quel moment as-tu commencé à travailler la céramique ?

T : Après mon déménagement à Cologne. Je cherchais de nouvelles matières, car ces changements d'endroits sont à chaque fois une véritable coupure. Au cours de mes déambulations à travers la ville, je suis tombé sur un sac d'argile, je ne sais plus où, et je l'ai ramené à la maison. Il y est resté un bon moment sans que je le touche, plusieurs semaines. Il faut dire que je n'avais aucune idée de comment travailler la terre.

M : Et tu t'es lancé dans l'expérimentation, comme ça, directement ?

T : Oui, j'ai vraiment commencé en dilettante. Je ne savais pas comment l'argile sèche, je n'avais aucune idée précise de ce que cela implique, j'avais seulement entendu dire que c'était très délicat et que cela pouvait éclater au four. Mais j'étais fasciné par le modelage.

M : Cela fait combien de temps ?

T : C'était en 1986. J'ai d'abord réalisé plusieurs travaux qui sont restés crus. J'ai donné le dernier à cuire, alors que tout le monde m'avait dit qu'il casserait. Contre toute attente, il est resté entier.

M : Quelle est la relation entre dessin et sculpture chez toi ? Te définis-tu plutôt comme un sculpteur qui dessine ? Ou les vois-tu comme deux pratiques de valeur égale sur lesquelles tu t'appuies dans ton travail ?

T : Plutôt comme ça, les deux sont équivalents, mais j'ai commencé par dessiner. À l'époque, je voulais devenir peintre et je me suis longuement essayé au relief en tâtonnant, pour aborder les possibilités de la réalité matérielle avant d'arriver à l'espace du toucher.

M : Tes sculptures sont immenses, mais comment sont-elles construites ?

T : La terre m'est livrée en paquets, je la découpe en plaques que je mets debout. C'est très difficile car elles ne doivent être ni trop dures, ni trop molles.

M : Donc tu les fais sécher et tu les colles ensuite avec de la barbotine ?

T : Oui, je fais ça au feeling. Les plaques forment le corps de l'ensemble, c'est pour ainsi dire la forme brute qui m'est imposée par le four.

M : Quelle taille peuvent avoir les différentes pièces ?

T : Environ 60 x 80 x 100 cm, ce sont les dimensions que je dois respecter. À partir de cette base, je procède selon un système modulaire que j'ai mis au point en réalisant la maquette.

M : Je suppose que le poids aussi joue un rôle ?

T : Oui, mes constructions sont très minces par rapport à leur taille, mais malgré tout, on arrive vite à des éléments de 100 kg.

M : Ensuite, tu poses les différentes parties de l'œuvre sur une planche qui est portée dans le couloir et la cour, puis conduite au céramiste.

T : C'est ça, et ça pèse des tonnes. Mon frère et Christoph Thurner, le céramiste, m'aident pour le transport. À ce stade de la production, le démontage est toujours extrêmement délicat car les éléments du haut doivent être soulevés avec précaution sans heurter ceux du bas. Tout peut se briser au moindre choc.

BIOGRAPHIE

Né en 1959 à Weißenbach am Lech (Autriche)
Vit et travaille à Innsbruck (Autriche)

EXPOSITIONS PERSONNELLES (SÉLECTION)

- 2013** Sèvres – Cité de la Céramique, Sèvres, France
- 2012** Galerie Bernard Jordan, Zürich, Suisse
Kunstmuseum Thurgau, Ittingen, Suisse
Kunsthalle Krems, Autriche
Gerhard Marcks Haus, Brême, Allemagne
- 2010** *Solo Präsentation Viennafair*, Vienne, Galerie Bernard Jordan, Autriche
Solo Präsentation Art Amsterdam, Galerie Maurits van de Laar, Pays-Bas
Galerie Bernard Jordan, Paris, France
- 2008** FRAC Alsace, Sélestat, France
La Maison rouge, Paris, France
- 2007** Galerie Bernard Jordan, Paris, France
Galerie Maurits van de Laar, La Haye, Pays-Bas
- 2006** Le Creux de l'enfer, Thiers, France
- 2005** *Solo Präsentation Viennafair*, Vienne, Galerie Bernard Jordan, Autriche
- 2004** Galerie Goldener Engel, Hall, Tyrol, Autriche
- 2003** Thomas Rehbien Galerie, Cologne, Allemagne
Maison de la Culture, Amiens, France
Musée de Picardie, Amiens, France
Galerie Bernard Jordan, Paris, France
Galerie Decimus Magnus Art, Bordeaux, France
Oberösterreichisches Landesmuseum, Linz, Autriche
- 2002** Musée-Château, Annecy, France
Galerie Bernard Jordan, Paris, France
- 2001** Rupertinum, Salzburg, Autriche
Hospitalhof, Stuttgart, Allemagne
- 2000** Galerie Decimus Magnus Art, Bordeaux, France
DG Galerie, Munich, Allemagne
Galerie Albert Baronian, Bruxelles, Belgique
- 1998** Galerie du Collège Marcel Ducham, Châteauroux, France
La Box, Ecole Nationale des Beaux-Arts, Bourges, France
FRAC Limousin, Limoges, France
- 1996** Galerie Maniero, Rome, Italie
Galerie Krinzinger, Vienne, Autriche
Galerie Altnöder, Salzburg, Autriche
- 1995** La Chaufferie, Ecole des Arts Décoratifs de Strasbourg, Strasbourg, France

— LEXIQUE

CERAMIQUE

Mot d'origine grecque : keramos signifie « argile ».

Le terme générique de céramique désigne l'ensemble des objets fabriqués en terre qui ont subi une transformation physico-chimique irréversible au cours d'une cuisson à température plus ou moins élevée. La céramique est le premier « art du feu » à apparaître, avant le travail du verre et du métal, à la fin de la préhistoire, au Néolithique.

On distingue plusieurs catégories de céramiques : des poteries, des terres vernissées, des poteries siliceuses, des grès, des faïences, des porcelaines tendres ou dures...

Elmar Trenkwalder quant à lui utilise la faïence et le grès.

FAÏENCE STANNIFERE

Technique connue des Arabes dès le XI^e siècle : l'argile est commune, la pâte poreuse est recouverte d'une glaçure à laquelle on ajoute de l'oxyde d'étain. Cet oxyde a la propriété de rendre la glaçure blanche et opaque. La couleur de la pâte étant dissimulée, les faïences présentent un fond blanc idéal pour recevoir des décors peints, soit au « grand feu », soit au « petit feu ».

GRES

Il s'agit d'une céramique à pâte imperméable car vitrifiée dans la masse en raison de la présence, dans la pâte, de silice, d'argile et de diverses impuretés, qui subit une cuisson à température élevée (vers 1150°C).

GLAÇURE

Enduit vitrifiant que l'on applique sur la poterie pour la rendre brillante et imperméable. Les couleurs sont alors inaltérables.

BARBOTINE

Pâte argileuse plus ou moins liquéfiée dans l'eau servant à fixer les ornements et les parties rapportées d'une céramique.

HAUT-RELIEF

Les reliefs s'inscrivent dans un plan plat et s'en détachent presque totalement.

BAS-RELIEF

Les reliefs inscrits dans un plan plat sont dotés d'une profondeur variable et représentent une espèce de pont entre peinture et sculpture ronde-bosse.

RONDE-BOSSE

Sculpture qui s'observe sous tous angles - on peut donc tourner autour, bien que certains soient privilégiés - statues dans une niche, par exemple - ; elles ne sont donc pas intégrées à un fond - contrairement aux reliefs.

MODELAGE

Action de modeler la matière pour la rendre maléable et lui donner la forme escomptée.

TAILLE

Action d'ôter la matière pour révéler la forme.

ASSEMBLAGE

Action d'assembler différentes parties pour former un tout unique.

— VISUELS DISPONIBLES

Le MUba Eugène Leroy met à disposition des professeurs un ensemble de visuels utilisables dans le cadre de l'exposition ELMAR TRENKWALDER. Ornement et obsession, du 17 avril 2014 au 24 novembre 2014. Merci d'indiquer les légendes et les crédits suivants :

SCULPTURES



Elmar Trenkwalder
WZ 0142 S, 1998
terre cuite émaillée
157 x 42 x 62 cm
coll. atelier de l'artiste
© Elmar Trenkwalder, 2014 - Photo DR



Elmar Trenkwalder
WZ 150, 2000
terre cuite émaillée
300 x 200 x 200 cm
coll. Antoine de Galbert, Paris
© Elmar Trenkwalder, 2014 - Photo DR



Elmar Trenkwalder
WZ 162, 2002
terre cuite émaillée
17 x 47 x 47 cm
coll. atelier de l'artiste
© Elmar Trenkwalder, 2014 - Photo DR



Elmar Trenkwalder
WZ 0167 S, 2002
plâtre et bois
89 x 49 x 25 cm
coll. atelier de l'artiste
© Elmar Trenkwalder, 2014 - Photo DR



Elmar Trenkwalder
WZ 0174 S, 2003
terre cuite émaillée
88 x 39 x 76 cm
coll. atelier de l'artiste
© Elmar Trenkwalder, 2014 - Photo DR



Elmar Trenkwalder
WZ 193, 2006
terre cuite émaillée
37 x 26 cm
coll. atelier de l'artiste
© Elmar Trenkwalder, 2014 - Photo DR



Elmar Trenkwalder
WZ 203 S, 2007
terre cuite émaillée
680 x 140 x 315 cm
coll. atelier de l'artiste
© Elmar Trenkwalder, 2014 - Photo DR



Elmar Trenkwalder
WZ 0218 S, 2009
terre cuite émaillée
60 x 36 x 23 cm
coll. atelier de l'artiste
© Elmar Trenkwalder, 2014 - Photo DR



Elmar Trenkwalder
WZ 250 KH, 2012
terre cuite émaillée
470 x 600 x 360cm
coll. privée, Autriche
© Elmar Trenkwalder, 2014 - Photo DR

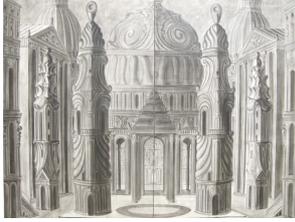


Elmar Trenkwalder
WZ 0122 S, 2012
terre cuite émaillée
170 x 60 x 60 cm
coll. privée, Autriche
© Elmar Trenkwalder, 2014 - Photo Alex Majewski

PEINTURES | ŒUVRES GRAPHIQUES



Elmar Trenkwalder
WZ 0038 B, 1989
tempera sur papier peint, toile de coton
200 x 300 cm
coll. atelier de l'artiste
© Elmar Trenkwalder, 2014 - Photo DR



Elmar Trenkwalder

WZ 0046 B, 1994

encre de Chine, huile sur toile

230 x 300 cm

coll. privée, Autriche

© Elmar Trenkwalder, 2014 - Photo DR



Elmar Trenkwalder

WZ B 88, 2009

mine de plomb sur papier, terre cuite émaillée

205 x 215 x 17 cm

coll. atelier de l'artiste

© Elmar Trenkwalder, 2014 - Photo DR

INFORMATIONS PRATIQUES

ELMAR TRENKWALDER

Ornement et obsession

18.04.14 > 24.11.14

HORAIRES D'OUVERTURE

Ouvert tous les jours

De 13h00 à 18h00

Sauf mardis et jours fériés

TARIFS

Plein 5€

Réduit 3€

COMMISSARIAT

Evelyne-Dorothee Allemand, Conservatrice en chef et Directrice, Commissaire générale, MUba

Yannick Courbès, Attaché de conservation, Commissaire général, MUba

SERVICE DES PUBLICS

Suéva Lenôtre

T+33 (0)3 20 28 91 64

slenotre@muba-tourcoing.fr

PUBLICATION

ELMAR TRENKWALDER

Textes (de./en./fr.) Karim Ghaddab,

Yannick Courbès, Arie Hartog,

Veronika Wiegartz, Peter Weiermair,

Hans-Peter Wipplinger et un entretien par Dorothee Messmer avec l'artiste

272 p. avec 250 illustrations en couleur

format 30 x 24 cm

Prix 39,80 €

MUba EUGÈNE LEROY

2, rue Paul Doumer

F-59200 Tourcoing

T +33 (0)3 20 28 91 60

F +33 (0)3 20 76 61 57

communication-muba@ville-tourcoing.fr

www.muba-tourcoing.fr