



22.10.11

15.01.12



Mémoires du futur, la collection Olbricht

Commissaire de l'exposition : Wolfgang Schoppmann

Commissaire de la Wunderkammer : Georg Laue

Mémoires du futur est la huitième exposition d'un cycle consacré aux collections privées, commencé par La maison rouge en 2004.

Médecin endocrinologue (né en 1948 à Essen), Thomas Olbricht collectionne l'art depuis plus de vingt-cinq ans. Initié par son grand-oncle, Kärl Stroher, grand amateur de Pop Art et collectionneur de Beuys, et accompagné de son ami de longue date, Wolfgang Schoppmann, commissaire de la présente exposition, Thomas Olbricht a construit une collection de plus de deux mille cinq cents pièces dont l'originalité principale est de couvrir un spectre temporel s'étendant du XVI^e siècle aux plus récentes créations.

Dans le lieu qu'il a créé à Berlin en 2009, le *me Collectors Room* (me étant l'acronyme de « moving energies »), Olbricht présente donc en permanence une *Kunst und Wunderkammer* (« cabinet d'art et de curiosités »), au milieu d'expositions thématiques d'art contemporain réalisées à partir de ses collections. À l'instar de la maison rouge, le *me Collectors Room* a également initié des présentations de collections particulières, donnant la primeur à Antoine de Galbert, qui expose une partie de sa collection à Berlin jusqu'au 8 janvier 2012.

Le titre de l'exposition *Mémoires du futur* est inspiré de l'œuvre de Laurent Grasso, présentée dans l'exposition. L'idée d'une imbrication du passé et du futur nous a paru d'une part faire écho à l'attitude du collectionneur dont les inclinations se sont développées à revers de la chronologie : l'art ancien après l'art contemporain. Les œuvres anciennes de Thomas Olbricht semblent par ailleurs résonner avec notre présent et éclairer les œuvres contemporaines depuis une époque reculée. C'est précisément ce principe du « passé comme réserve de l'avenir » (selon la formule de Damien Sausset dans le catalogue) qui fait l'originalité de la collection Olbricht. Quand certains collectionneurs circonscrivent un territoire d'action, lui ne place aucune limite temporelle, géographique ou stylistique à ses achats. D'une certaine manière, chaque nouvelle œuvre qui entre dans sa collection ouvre potentiellement de nouvelles opportunités d'associations et creuse le sillon des suivantes. Ce schéma rhizomique fait émerger des thématiques ou des motifs récurrents : corps, religion, mort, violence... qui structurent le parcours de cette exposition.

Compte tenu du grand nombre d'œuvres présentées, toutes ne sont pas commentées dans ce livret. La majorité des objets d'art ancien fait l'objet de notices individuelles dans le catalogue de l'exposition.

Une œuvre de l'artiste américain **Ryan McGinness** ouvre l'exposition. Combinaison et remixage d'éléments prélevés dans des œuvres existantes (de la sculpture africaine à Jérôme Bosch en passant par des volutes décoratives rococo et des symboles autochtones) et transformés en pictogrammes colorés, sa peinture est emblématique d'une attitude « postmoderne », dont l'une des caractéristiques en art est l'usage de la citation des références du passé, sur le mode de l'ironie, de la distanciation, du pastiche, ou du grotesque. Une approche particulièrement bien représentée dans cette exposition.

La **mort** est un sujet très présent dans la collection Olbricht, ou plutôt les interprétations, allégories ou symboles de la mort. Son caractère irréprésentable est sans doute ce qui a contribué à en faire un sujet de recherche permanent pour les artistes jusqu'à nos jours. Il semblait donc pertinent d'ouvrir l'exposition avec **Albrecht Dürer**, qui en a donné une image devenue emblématique dans *Le Chevalier, La Mort et le Diable* (1513), représentant un chevalier chrétien indifférent aux pièges de ce monde et aux tourments intérieurs, symbolisés par la mort et le diable. Tout près, d'autres œuvres montrent d'emblée l'ambition de la collection Olbricht, et son niveau d'excellence. Dans la première vitrine, l'étonnante figure de la **Mort en archer**, chaires en lambeaux, prête à tirer sa prochaine flèche, faisait partie de la collection Yves Saint Laurent. À ses côtés, une très rare **pendule automate** de la Renaissance, probablement issue d'un cabinet de curiosités princier, aborde d'une manière inhabituelle le thème de la vanité : munie de tous les symboles du passage du temps (escargot, flambeau, urne, crâne, sablier), elle dispose d'un mécanisme insolite qui fait sortir un serpent de l'orbite du crâne (allusion au péché originel) quand sonne le quart d'heure. On retrouve dans le tableau de **Frans Pourbus** les

mêmes attributs, auxquels s'ajoutent des références chrétiennes : le serpent et la pomme croquée aux pieds du *putto* rappelant la Chute d'Adam, à l'origine de la mortalité de l'homme.

Ces pièces rares et d'une facture exceptionnelle (comme d'autres exposées plus loin dans l'exposition) sont dignes des plus grands musées. Elles font face à une vanité moderne, en trente-cinq clichés. La magistrale série de photographies, *The Brown Sisters* de **Nicholas Nixon** montre à la fois la vie (que le médium photographique sait si bien capter) et la mort en marche. Depuis plus de trente ans, Nixon prend chaque année une photo de sa femme et de ses trois sœurs. Image après image, se dévoilent la complicité et la tendresse qui unissent ces femmes, tout au long des étapes de leur vie. La physionomie et le visage des sœurs sont progressivement transformés par le passage du temps et l'irrévocable cheminement de chacune vers la vieillesse et la mort. La série porte en creux la dernière image et les insupportables questions qu'elle soulève : qui sera la dernière ?

À ses débuts de collectionneur au milieu des années 80, Thomas Olbricht s'intéresse avant tout aux artistes allemands d'après-guerre, parmi lesquels **Gerhard Richter** et **Sigmar Polke**, qui ont tous deux étudié à l'école des Beaux-Arts de Düsseldorf. Ils sont représentés ici par des œuvres en décalage par rapport au reste de l'exposition, et plus généralement, de la collection Olbricht. La curiosité du collectionneur pour des œuvres explorant l'humain dans toutes ses dimensions laisse en effet peu de place à **l'art abstrait**. Dans ces toiles datant de la deuxième moitié des années 60, Richter, comme Polke, adoptent une attitude distanciée par rapport au modernisme abstrait. **Polke** parodie la « grille moderniste » en substituant à la toile blanche une toile de flanelle de coton duveteuse, tissu utilitaire dont les bandes délimitent l'intervention de la main de l'artiste :

des carrés noirs renvoyant à la toile de Malevitch, référence absolue de la peinture abstraite occidentale. Il aborde en même temps des questions qui seront au cœur de la pensée postmoderne, comme celles de l'auteur ou de l'originalité, également pertinentes pour approcher les œuvres de **Richter**. À partir des années 60, ce dernier réalise des peintures ayant comme source des photographies en noir et blanc, clichés amateurs, ou publiés dans la presse, qu'il reproduit scrupuleusement, avant de floutter les contours des figures en passant un pinceau sur la peinture encore fraîche. Il peint à la même époque des monochromes gris, passant indifféremment de l'abstraction à la figuration, et révélant ainsi la dimension conceptuelle de sa démarche artistique.

La peinture est très présente dans la collection Olbricht : une **peinture figurative** essentiellement, privilégiant un certain savoir-faire, et une iconographie souvent intrigante. Les grands noms y côtoient de très jeunes artistes, dont la majorité n'a jamais été montrée en France. Introduits par la *Reine Blanche* de **Pierre et Gilles**, clin d'œil du collectionneur à l'image « cliché » de la France, la première salle semble décliner différentes attitudes par rapport à la peinture. *Le peintre moderne* du Britannique **Richard Wathen** peut être lu comme une allégorie de l'artiste devant porter le « fardeau » du modernisme abstrait incarné dans ces deux parallélépipèdes. C'est aussi une œuvre combinant passé et présent : elle fait sans doute allusion à des références historiques (paysans de Brueghel ?), mais distille par son fond et l'isolation du personnage, une atmosphère d'étrangeté très contemporaine. Non loin, l'œuvre de **Jean-Luc Moerman** exhibe sa source au point d'en faire le support même de l'œuvre : une image de Lucrèce, personnage de l'Antiquité romaine, telle qu'elle a été peinte par Lucas Cranach. En couvrant son

corps de tatouages biomorphiques dessinés à même un poster de l'œuvre, Moerman redonne un corps réel à la femme légendaire et la restitue dans la chaîne du vivant.

Comme Wathen, l'allemand **Jonas Burgert** part souvent d'autopourtraits, multipliés dans des mises en scènes complexes et énigmatiques : l'artiste impassible, sous différents costumes et à différentes échelles, est figé dans des postures théâtrales. Époques, références et cultures diverses se combinent pour évoquer un rituel obscur, dont la peinture est l'arène.

La facture et le style des tableaux de **Laurent Grasso** de la série *Studies into the Past* s'inspirent directement des primitifs flamands et italiens. Mais l'artiste y a inséré les éléments emblématiques de ses propres vidéos (pierres en apesanteur, nuage au sol ou comme ici, éclipse), créant ainsi une « mémoire historique fictive de [son] travail ». La filiation logique (un artiste contemporain s'inspirant d'un artiste ancien) semble ici inversée pour brouiller la perception du visiteur.

Sous le nom de **naturalia**, les curiosités naturelles occupaient une place de choix dans les *Wunderkammern*, les « chambres des merveilles » dans lesquelles les nobles et savants de la Renaissance rassemblaient leurs collections d'objets précieux. Les animaux exotiques, qu'ils soient naturalisés, réduits à des trophées, ou reproduits y étaient nombreux. Ainsi du rhinocéros, dont les cornes étaient par ailleurs recherchées pour leurs prétendues vertus curatives et antipoison. L'animal est reproduit dans l'ouvrage du naturaliste suisse **Conrad Gesner**, recensant dans le *Thierbuch* (le livre des animaux) toutes les espèces connues à l'époque de sa publication en 1563. Mais la gravure du rhinocéros qui y figure est en fait copiée d'une gravure de Dürer, antérieure de cinquante ans et totalement fantaisiste, ni Dürer, ni Gesner n'ayant jamais vu l'animal en

réalité. On la retrouve telle quelle dans la marqueterie d'une console du XVII^e siècle. La « boîte » de **Charles Matton** nous projette dans un atelier miniature du XX^e siècle, qui est tout autant une mise en scène de l'iconographie du rhinocéros sous toutes ses facettes qu'un hommage à l'écrivain Eugène Ionesco. Des carapaces de tortues de terre et de mer, des objets de corail, des insectes et papillons complètent cette présentation.

Dans cette section consacrée aux **portraits de femmes**, introspection et questionnement identitaire l'emportent sur toute idéalisation. Les œuvres de **Marilyn Minter** explorent la dissociation entre la femme réelle et sa représentation fantasmée par les médias et en particulier le monde de la mode et de la publicité. Le maquillage, instrument de cette dissociation, est le sujet de nombreuses de ses peintures qui ciblent des paupières, yeux, et bouches fardées emblématiques de la femme glamour et sexy. Mais le gros plan et la fragmentation du corps appellent des rapprochements avec l'imagerie érotique, dont la mode s'inspire souvent. La sensualité qui se dégage de *Goldlicks* tient plus à sa matière picturale brillante qu'au sujet représenté. En revanche, aucun fard chez **Marlene Dumas**, qui nous confronte à un gros plan de sexe féminin représenté frontalement.

Margherita Manzelli peint fréquemment des femmes proches de l'autoportrait, isolées dans des espaces abstraits qui focalisent l'attention sur l'étrangeté de leur présence. La jeune femme de *Turkish Delight* d'**Olaf Metzgel** adopte une pose étonnamment similaire à celle de Manzelli, mais elle est comme absorbée dans son monde intérieur. Le luxe de la surface dorée contraste avec le corps exempt d'idéalisation et la posture affaissée d'une jeune femme ordinaire. Derrière elle, *Irène* de **Franz Gertsch** capture l'attention par ses dimensions et sa technique hyperréaliste époustouflante. Dans les années 70, le Suisse photographie

son entourage: amis du monde de la nuit, artistes underground, musiciens (dont la chanteuse Patti Smith), et transpose ces clichés dans des tableaux monumentaux. Si le jeune allemand **Johannes Kahrs** présenté plus loin part lui aussi de clichés photographiques, il insiste davantage sur les défauts des instantanés, reproduisant avec exactitude le flou des images et la déchirure du papier.

John Currin s'est fait connaître au début des années 90 pour ses œuvres à contre-courant: des portraits de jeunes femmes, peints avec une technique traditionnelle, mais selon des canons physiques étranges. Ici, la silhouette de la jeune fille, dotée d'énormes seins, semble empruntée à des magazines érotiques. Le « politiquement correct » est mis à mal par ces représentations sexistes de la femme-objet et par la préférence donnée au style « kitsch » d'une « mauvaise peinture » que Currin pastiche dans la touche empâtée des visages.

Les photographies de **Desirée Dolron** et **Cindy Sherman** font référence à des images préexistantes et codifiées. Dans la série de portraits *Xteriors*, la jeune néerlandaise s'inspire de la tradition picturale flamande du XV^e siècle, tout en clair-obscur. Elle livre ici la seule représentation idéalisée de cette section, toutes les autres œuvres rejetant les canons classiques de la beauté féminine. Cindy Sherman, quant à elle, poursuit son exploration des clichés sur l'identité féminine à partir de mises en scènes de son propre corps, commencée dans les années 70. Elle parodie ici l'apparence, la pose et les codes vestimentaires de femmes aisées et vieillissantes de la haute bourgeoisie américaine, en tenue de gala.

Placées en transition, deux têtes de la Suisse **Eva Aeppli** (surtout connue en France pour les sculptures en tissu de son *Hommage aux déportés* visible dans l'enceinte du *Cyclope* de Tinguely à Milly la Forêt) évoquent terreur et apaisement.

Dans la série des *Prosecutors* à laquelle appartient ce portrait de Juliette Binoche, **Dawn Mellor** prend comme source des images de films, où les actrices sont représentées dans leur rôle. Alors qu'elles sont si souvent objet de fascination dans les médias, l'artiste réserve au contraire à ces célébrités un traitement iconoclaste : déformée par une matière picturale abrupte, Binoche se ressemble à peine, et paraît étrangère aux mains ensanglantées devant elle.

Les œuvres collectionnées par Thomas Olbricht donnent rarement à voir une vision du monde lisse et apaisée ; **guerre et violence** y règnent. Qu'elle soit directement saisie dans le réel, comme dans les photographies de presse qu'il collectionne, ou qu'elle soit mise en scène, la cruauté des hommes est représentée sous toutes ses formes, dans des œuvres souvent dérangeantes. L'artiste suédoise **Johanna Karlsson** s'attache à une source très ancienne, puisqu'elle porte en sculpture « l'arbre aux pendus », une gravure de la série *Les Grandes Misères de la Guerre* (1633) de **Jacques Callot**, qui évoque les ravages de la guerre de Trente ans en dix-huit eaux-fortes également exposées.

Les cauchemars en noir et blanc de Francisco de Goya obsèdent **Jake et Dinos Chapman** depuis le début des années 90. Dans *Sex I*, les deux artistes britanniques recréent en volume une scène des gravures de la série des *Désastres de la guerre* (1810-1815) dans lesquelles le maître espagnol dépeint les atrocités commises par les troupes françaises en Espagne. Malgré son titre, *Sex I* ne montre finalement que mort et pourriture, transformant les écorchés de Goya en cadavres en décomposition façon « farces et attrapes », en dépit de la noblesse du matériau utilisé, le bronze. Ce côté « toc » et la surenchère de détails répugnants confèrent à la sculpture une dimension plus grotesque que choquante.

Marc Quinn (un des Young British Artists qui émergent à la fin des années 90) se revendique également de l'œuvre de Goya pour *Mirage*, même si la sculpture s'inspire d'une image récente, extraite des médias et qui a fait le tour du monde en 2004 : celle d'un prisonnier irakien de la prison d'Abu Ghraib, torturé par les militaires américains. Le détenu cagoulé, placé comme un Christ en croix, est devenu emblématique de la barbarie et de la violence arbitraire. Le tableau de l'Allemand **Daniel Richter**, *Das Recht*, ne parle pas d'autre chose : la sauvagerie aveugle de deux hommes sur un cheval tombé à terre. S'agit-il d'une allusion à la scène aperçue par Nietzsche dans les rues de Turin et qui l'aurait précipité dans la folie ?

En face sont retracés certains des événements marquants du XX^e siècle (guerre d'Espagne, Seconde Guerre Mondiale, guerre du Vietnam, manifestations étudiantes des années 60, etc.) à travers des **photographies de presse** qui font partie de notre mémoire collective et sont devenues « iconiques ». Le brésilien **Vik Muniz** reconstruit l'une des plus connues d'entre elles, la mort d'un soldat républicain espagnol par Robert Capa, à partir de petits jouets colorés.

Aux antipodes de ces œuvres mettant en scène l'homme, deux installations forment une **parenthèse conceptuelle**. L'œuvre du collectif **Claire Fontaine** cite la sculpture *Lever* de Carl André, dans son titre et sa forme : 137 briques réfractaires placées côte à côte. Chacune est entourée d'une couverture de l'ouvrage de Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, dans lequel le philosophe français avance que la répétition ne revient jamais à dire la même chose, mais crée toujours un décalage, un interstice dans lequel une pensée nouvelle peut s'affirmer. Le concept s'applique de manière tautologique dans l'œuvre de Claire Fontaine, tout en proposant une clé de lecture de l'exposition.

Kitty Krauss propose une installation dans laquelle elle rassemble des phrases tirées de l'internet, à contenu médical, philosophique, littéraire ou juridique concernant l'acte de décapitation. Au sol, une calotte de bronze, que l'on utilisait au XIX^e siècle pour soigner les migraines.

Se faisant face, deux installations questionnent la notion d'**œuvre originale**. Depuis la fin des années 70, **Allan McCollum** applique les stratégies et procédés de la production de masse à sa démarche artistique, interrogeant la valeur de l'œuvre unique et par là, le rôle de l'artiste. Les *Plaster Surrogates* réduisent la peinture à son plus petit dénominateur commun : une zone de couleur sur un support, « encadrée », et accrochée à un mur, éléments qui sont pour le spectateur les composantes essentielles pour identifier l'objet comme œuvre d'art. C'est à un spécialiste des portraits robots de la police que **Maurizio Cattelan** délègue la réalisation artistique de son œuvre *Super Us (NY)*, un mur de portraits correspondant aux descriptions qu'ont fait de lui des membres de sa famille et des amis. Soulignant la subjectivité de la perception, les dessins sont à la fois très similaires et uniques, et dressent un portrait kaléidoscopique de l'artiste, dont le véritable « moi » s'avère impossible à cerner.

Élève de Richter à l'académie des Beaux-Arts de Düsseldorf, **Thomas Schütte** est l'un des acteurs du renouveau de la sculpture figurative allemande au milieu des années 80, avec Balkenhol et Baselitz entre autres. Ses deux grandes femmes couchées qui prennent place dans le **patio** convoquent une multitude de références à l'histoire de la sculpture moderne, et notamment aux nus féminins d'Aristide Maillol, Henry Moore, ou Henri Matisse. À partir de petites ébauches en terre cuite, Schütte a réalisé à ce jour dix-huit figures monumentales de femmes,

posées sur des sortes de tables en acier grossièrement soudées qui ont remplacé chez lui les socles traditionnels. Chaque point de vue propose une image radicalement différente de ces femmes aux attitudes contorsionnées.

Les artistes rassemblés dans la galerie autour du patio se revendiquent tous explicitement de **l'histoire de l'art**, et utilisent des médiums traditionnels. L'américain **Georges Condo** a fait de la réinterprétation des œuvres de ses prédécesseurs une démarche centrale dans son travail. Dans *Symphony I*, la composition tient à la fois d'une déposition de croix et d'une scène de théâtre grotesque et bariolée à la James Ensor. Avec un certain humour, **Julie Heffernan** se met elle-même en scène dans des environnements évocateurs du XVII^e baroque ; ses autoportraits qui tournent au jeu de rôle sont de véritables morceaux de bravoure qui font entrer tous les genres dans un seul tableau : la nature morte, le bouquet de fleurs, le trophée de chasse, le portrait, le paysage, peints avec une minutie obsessionnelle, et court-circuités par de petites saynètes surréalistes. Le *Catman* de **Marc Quinn** s'inscrit dans la tradition des bustes de grands hommes, mais prend pour modèle un « monstre » réel, un homme qui a décidé de modeler son apparence sur celle d'un félin, et qui n'a donc rien d'idéal ni d'exemplaire. Les références sont extrêmement précises chez **Wolfe von Lenkiewicz** qui s'approprie une gravure de **Martin Schongauer** (présentée à ses côtés), en remplaçant la figure impassible de saint Antoine, entouré de démons hybrides, par une autre icône : celle de Blanche-Neige. Pour Lenkiewicz, il n'y a pas que le contexte d'une époque qui puisse redonner un sens à une œuvre du passé : les artistes aussi peuvent faire ce travail, sans craindre de s'attaquer aux chefs-d'œuvres intouchables. L'œuvre de **Marianna Gartner**, qui s'inspire directement de la *Pieta de Villeneuve-Lès-Avignon* par

Enguerrand Quarton, en est un autre exemple. Elle copie la pose et la technique du tableau du XV^e siècle (conservé au Louvre), mais souligne encore davantage l'humanité du Christ en l'identifiant à un jeune marginal, aux tatouages très contemporains. La vidéo d'**Antoine Roegiers** prolonge une série de gravures d'après **Pieter Brueghel l'Ancien** sur *Les Sept Péchés Capitaux* (de 1557, présentées conjointement) et nous fait pénétrer au cœur même de l'univers du maître flamand, en animant tous ses personnages de femmes, hommes, démons, et autres créatures hybrides.

Le belge **Thomas Lerooy** manipule souvent des références connues de la sculpture monumentale, qu'il transpose et combine. Dans son dessin, des monuments de l'architecture classique gangrènent l'une des statues du tombeau de l'empereur Maximilien, tandis que sa sculpture *The Kiss* oppose deux *putti* à tête de mort: s'agit-il de spécimens monstrueux de la nature, frères siamois plongés dans le formol tels qu'on aimait à les conserver dans les **cabinets de curiosités**? ou de facétieux « pisseurs » comme le *Manneken Pis* de Bruxelles, rappelés à leur future déchéance? L'univers macabre et grotesque à la fois des symbolistes comme Félicien Rops et James Ensor ne semble pas loin.

L'installation du collectif allemand **FORT**, *The Eyes Balled Wall*, nous fait pénétrer dans un petit salon de billard, où de subtils détournements (des boules en charbon et en œuf, des cannes taillées en pointes acérées, des chaussures dépassant du rideau) suggèrent une dimension onirique, et l'imminence d'un événement mystérieux.

Un thème fort réunit les œuvres de Thomas Olbricht: celui des **vanités** et des *memento mori* (« souviens-toi que tu vas mourir »), ces œuvres ou objets dont le but est de rappeler à

l'homme le caractère éphémère de son existence, la vanité des biens matériels et de la vie terrestre. L'esprit de ces œuvres classiques résonne toujours dans la sensibilité de notre époque. C'est pourquoi le commissaire Wolfgang Schoppmann a joué dans l'accrochage des va-et-vient entre œuvres anciennes et œuvres contemporaines.

Giampaolo Bertozzi & Stefano Casoni ont choisi la céramique peinte comme matériau de prédilection. D'un illusionnisme confondant, leurs pièces explorent souvent le thème des vanités, mais réactualisé dans le contexte de la société de consommation contemporaine. Tombé au sol, le sapin de *Rebus* est encadré par deux perroquets, symboles de la frivolité humaine, tandis que les plaisirs terrestres apparaissent explicitement dans les scènes de *kamasutra* qui ornent les boules décoratives. Avec cette monumentale « débandade » ironique, les artistes nous incitent au *carpe diem*: à saisir les plaisirs de la vie, avant qu'il ne soit trop tard...

Le thème de la vanité est traditionnellement abordé en peinture dans des natures mortes, un genre qui se développe au début du XVII^e siècle, notamment aux Pays-Bas. L'intention est avant tout symbolique et morale: le trompe l'œil de **Fanciscus Gysbrechts**, tout en signifiant la vanité de la connaissance et du savoir, suggère l'espoir de la résurrection par la présence d'épis de blés; dans les peintures du flamand **Osias Beert**, de l'alsacien **Sébastien Stoskopff**, ou de l'allemand **Gottfried von Wedig**, les fleurs, fruits ou mets nous rappellent la fragilité et la destruction inéluctable de la matière, mais sont aussi prétexte à une recherche de réalisme et au déploiement de virtuosité technique. Des œuvres de **Cindy Sherman**, **Bertozzi & Casoni** ou **Mat Collishaw** proposent des interprétations contemporaines du thème. Dans de grandes natures mortes tout en clair-obscur rappelant la peinture flamande, ce dernier met

en scène les derniers repas de condamnés à mort de prisons américaines. La beauté des images est inséparable de l'idée de la disparition de ces hommes, dont le nom constitue le titre de l'œuvre.

Depuis dix ans, Georg Laue, spécialiste des objets de « **cabinets d'art et de curiosités** » conseille Thomas Olbricht et l'assiste dans l'enrichissement et la présentation de sa propre collection. Ancêtres des musées, le but des *Wunderkammern* est à la fois d'émerveiller, mais aussi de présenter un *theatrum mundi*: une reproduction du monde en miniature mettant en évidence les liens universels reliant toutes choses entre elles et reliant la nature et l'homme à Dieu. Plus d'une trentaine de ces objets d'une qualité exceptionnelle est présentée dans cette section de l'exposition qui se veut une *Wunderkammer* moderne.

Les cabinets marquetés, tel celui qui trône au milieu de la vitrine, y occupaient une place centrale. Meubles de prestige, ils servaient en même temps à contenir médailles et petits objets. Autour de lui est rassemblée une sélection d'objets typiques des *Wunderkammern*: des œuvres d'art (*artificialia*), comme les sculptures et objets d'ivoire, à contenu religieux ou moral; des raretés de la nature (*naturalia*) comme les branches de corail; des objets scientifiques (*scientifica*) comme les modèles anatomiques, permettant d'explorer le corps humain; des pièces en provenance de territoires lointains (*exotica*) comme le crocodile empaillé suspendu au plafond, devenu un élément de décor incontournable des cabinets; des objets énigmatiques (*mirabilia*) enfin. Prisés pour la rareté de leurs matériaux, la maîtrise de techniques complexes qu'ils exigeaient (sculpture miniature, marqueterie de paille, tournage, etc.) ces objets étaient aussi supports de connaissance et de réflexion concentrant plusieurs niveaux de signification.

La sphère d'**Alastair Mackie**, formée de crânes de souris (dans la vitrine centrale) ou plus loin, les trophées de plumes de **Kate McGwire**, déployant tous deux une maestria technique d'orfèvres à partir de matériaux organiques simples, s'inscrivent clairement dans cette tradition. De même que la sculpture *Homeostasis* de **Liza Lou**. Depuis le milieu des années 90, l'artiste américaine réalise des œuvres entièrement recouvertes de perles de verre. La beauté de leur surface comme brodée et la rigueur obsessionnelle de cette technique suscitent admiration et émerveillement, à l'instar de certaines *mirabilia*.

Summit de **Kris Martin**, un rocher au sommet duquel l'artiste a posé une minuscule et fragile croix de papier, propose une allégorie de l'ambition humaine (conquérir les sommets et y laisser sa trace) et de sa dérision tout à la fois, mais aussi un symbole religieux clair. L'allusion à la vie du Christ est évidente également dans *The Last Supper* de **Helmut Stallaerts**. Les douze apôtres ont été remplacés par des portraits sur céramique, typiques de l'art funéraire, auxquels des ajouts peints donnent une dimension surréaliste.

La peinture de natures mortes atteint sa pleine maturité au XVII^e siècle et les artistes se spécialisent dans des sujets précis, comme les **tableaux de fleurs**. Au départ motivés par le but scientifique d'illustrer toutes les espèces connues avec le plus de réalisme possible, les tableaux de fleurs deviennent de plus en plus décoratifs. **Herman Henstenburgh** est renommé pour ses dessins aquarellés d'une grande virtuosité, qui tout en étant très précis du point de vue de la botanique, deviennent des œuvres d'art indépendantes. L'artiste britannique **Glenn Brown** s'approprie en les déformant des œuvres familières de grands noms de la peinture. Si dans ses toiles Brown s'amuse

à reproduire les lourds impasti de matière picturale d'une manière illusionniste et absolument plate, dans ses sculptures, il triture littéralement la matière qui vient recouvrir une petite statuette en bronze (dont la main émerge), transformée ainsi en un bouquet abstrait coloré. La peinture de **Ged Quinn** est toujours pètrie de références à l'art ancien, tout en étant parsemée d'allusions à notre culture contemporaine, habilement dissimulées. Ainsi, son monumental bouquet de fleurs pourrait sembler de la main d'un peintre flamand du XVII^e si une jeune fille en lévitation, rappelant la scène de *L'exorciste*, le film d'horreur culte, ne se reflétait dans le vase central.

Partout affleure l'**iconographie religieuse**. L'imagerie du jardin d'Eden, tel qu'elle apparaît dans le tableau montrant Adam et Eve de l'entourage de **Brueghel le Jeune** se retrouve dans la toile de **Julie Heffernan**. Mais son globe terrestre dévoile en son centre les signes d'une humanité où règne le chaos. Par le thème du martyr, tout autant que par l'utilisation du bois et la frontalité de la figure, l'œuvre de **Stephan Balkenhol** fait écho à la tradition de la sculpture religieuse polychrome médiévale et renaissante. Cependant la technique brutaliste de la taille, la mise en évidence du processus de création et le traitement du socle (indissociable de la figure, qui en est extraite comme toujours chez l'artiste) le placent indéniablement dans les problématiques de la sculpture du XX^e siècle. Il reste étonnant que Balkenhol se soit intéressé à l'histoire de saint Vitus (qui, selon la légende, serait sorti indemne d'un chaudron de plomb bouillant), ou que **Gitte Schäfer** réactualise l'iconographie du martyr de saint Sébastien.

La figure du Christ est le grand absent du tableau de **Thierry De Cordier**, qui, dans un geste iconoclaste, recouvrant l'image du crucifié par un voile de peinture noire, « réunit dans son

ambivalence l'amour et la haine du divin ». Dans la photographie de **Sam Taylor-Wood**, l'iconographie classique du Christ mort allongé dans son tombeau se superpose nécessairement à l'image de cet homme endormi.

L'angoisse face à la mort est un sentiment à la fois extrêmement intime et personnel et totalement universel : les **memento mori** et autres allégories utilisées pour la représenter traversent époques et territoires. Elles sont devenues comme une collection à l'intérieur de la collection pour Thomas Olbricht. Une sélection est ici rassemblée en une sorte de « cabinet des crânes », que domine un néon de **Kendell Geers**, issu d'une série dans laquelle l'artiste sud-africain transforme en enseignes lumineuses des représentations célèbres de crucifixions (ici d'après Goya). Dans la religion chrétienne, la mort n'est qu'un passage menant à la vie éternelle, et le cimetière, dépeint dans des tonalités symbolistes par **George Shaw**, n'est donc la dernière demeure que du corps. Le gentilhomme du tableau du **Maître des années 1540** en semble pleinement conscient, lui qui pointe sereinement un crâne de son doigt. Dans la photographie issue de la série des *History Portraits* de **Cindy Sherman**, le crâne tient également le rôle de support de méditation pour le saint Jérôme dont elle parodie la représentation picturale classique, affublée de postiches grotesques.

Contrairement au contexte de l'iconographie chrétienne, dans lequel la mort est liée à la résurrection et à la vie éternelle, le contexte contemporain peut être exempt de toute spiritualité. La représentation hyperréaliste d'un crâne emplissant tout l'espace de la toile chez **René Wirths**, ou placé sur une table de dissection chez **Damien Hirst** donne peu d'espoir. Ils semblent plutôt le support d'une interrogation assez angoissante et sans réponse : pourquoi ?

Toujours, les références à l'art ancien émergent. Ainsi les petits tableaux de l'Australienne **Terry Taylor**, déclinant des squelettes agités, semblent ranimer la tradition des « danses macabres » du Moyen Âge tout autant que des rites vaudou. Leur technique précieuse contraste avec l'austère monochromie du *Doktor* de **Katharina Fritsch**, image archétypale et glaçante de la mort.

Sous un crâne double du XVIII^e siècle et répartis sur plusieurs socles, des œuvres contemporaines poursuivent plusieurs traditions de mises en scène du crâne : crâne réel d'un jeune moine du XIV^e siècle, paré de dents en or par **Kris Martin** ; tête double chez **Carolein Smit** jouant en céramique les têtes de Janus ; art mortuaire populaire chez **Maurizio Cattelan**, qui transforme avec humour un crâne en vase pour bouquet fleuri ; grotesque chez les **frères Chapman**, affublant leur crâne dévoré de vers d'un nez de clown et d'oreilles de faune. L'œuvre de **John Isaacs** est sans doute la plus impressionnante de toutes, car elle garde une apparence humaine, dévoilant la chair et les muscles du visage comme dans la tradition des cires anatomiques du XVIII^e siècle. Les feuilles vertes qui poussent sur l'arbre suggèrent cependant le cycle de la vie.

David LaChapelle réalise en 2003 *Jesus is my homeboy* une série de photographies dans laquelle il met en scène des épisodes de la vie du Christ, dans un environnement contemporain et entouré d'apôtres au look hip hop. Cet anachronisme est en fait dans le droit fil de la grande tradition de la peinture religieuse, à l'instar d'un Véronèse, représentant des scènes bibliques dans la Venise du XVI^e siècle.

Les œuvres rassemblées au sous-sol combinent le familier et l'étrange, et font écho à ce que Sigmund Freud a qualifié d'*unheimliche* (« **infamilier** » ou « inquiétante étrangeté ») : le

souvenir refoulé qui ressurgit dans la rationalité rassurante de la vie quotidienne et provoque donc l'angoisse, sans que l'on puisse exactement en identifier la source.

Dans cette section, le corps est central, objet de toutes sortes de transformations, outrages, défigurations et évolutions. Le changement d'échelle est à peine visible dans la sculpture de **Terence Koh**, où l'artiste, comme souvent protagoniste de son œuvre, se représente en jeune garçon, recroquevillé au sol. Dans *Untitled #302*, un mannequin s'est substitué à l'artiste **Cindy Sherman**, pour figurer une femme fardée, dont le corps disloqué et gigogne évoque un monde de fantasmes et de pulsions, qui rappelle celui du surréaliste Hans Bellmer.

Comme indifférent aux excroissances de chair qui couvrent son corps, le petit homme rêveur de **Paloma Varga Weisz** semble sorti d'un conte pour enfants, autant que d'une encyclopédie médicale, toutes sources revendiquées par l'artiste pour créer ses figures isolées étranges et dérangementes. Également réalisatrice de clips et photographe de mode, **Floria Sigismondi** pratique une photographie plasticienne empreinte de références surréalistes et néo-gothiques. À côté de son autoportrait, collage aux références multiples, elle met en scène une mère sans visage, dans un décor caractéristique de ses univers, qu'elle décrit elle-même comme « un enfer entropique peuplé par des âmes torturées et des êtres omnipotents ».

L'espèce décrite par l'Australienne **Patricia Piccinnini** est en pleine mutation génétique, mi-animale, mi-humaine. Tellement proches de nous par leurs postures, les êtres de Piccinnini suscitent l'empathie, malgré leurs effrayantes évolutions.

Quelque chose a mal tourné pour « l'enfant désiré » de **Gregor Schneider**. Plus connu pour ses installations architecturales anxigènes (dont *Susser Düft*, à la maison rouge en 2008), Schneider a réalisé plusieurs de ces mannequins illusionnistes

dont il abandonne les corps apparemment sans vie enserrés dans des sacs poubelles. Le visiteur les découvre au détour d'une salle, comme sur la scène d'un crime. En donnant à la victime l'apparence d'un enfant, Schneider donne corps à nos pires cauchemars.

Les animations mises en scène par la Suédoise **Nathalie Djurberg** semblent à première vue assez innocentes mais tournent vite au sordide. La saynète montrée ici parle de vieillesse, de maladie, de déchéance physique et de sénilité, et de sacrifice... mal récompensé.

Le petit chien noir dont **Michael Kirkham** dessine l'histoire évoque lui aussi à première vue l'univers de l'enfance, mais le chien modèle révèle en onze dessins sa face sombre, faite d'errance, de pulsions et de mort.

De Dürer aux artistes d'aujourd'hui, la collection Olbricht explore des thèmes existentiels intemporels; elle nous questionne sur la condition de l'homme contemporain et son rapport au passé par le biais d'œuvres qui parlent avant tout à nos émotions et à nos affects. Comme dans les « cabinets de curiosités » dont elle s'inspire, la surprise que suscite parfois cette collection peut conduire autant à l'émerveillement qu'à une lecture renouvelée des œuvres.

Prochaine exposition

17 février - 20 mai 2012

Néon, Who's afraid of red, yellow and blue?

la maison rouge

président : Antoine de Galbert
directrice : Paula Aisemberg
chargé des expositions : Noël Le Roux
chargé de la collection d'Antoine de Galbert : Arthur Toqué
régie : Laurent Guy assisté de Jean-Nicolas Schoeser et Steve Almarines
équipe de montage : Stéphane Emptaz, Jérôme Galloz, Louis Gary, Éric Michaux, Noé Nadau, Ludovic Poulet, Estelle Savoye, Nicolas Magdelaine
chargée des publics, programmation culturelle et petit journal : Stéphanie Molinar
chargée de la communication : Claire Schillinger, assistée de Julie Lucas
assistante administrative : Stéphanie Dias
accueil : Sophie Gaucher, Emilie Gérard
conférencières (stagiaires) : Clara Guislain et Alice Martel

relations presse

Claudine Colin communication

les amis de la maison rouge

présidente : Pauline de Laboulaye
vice-présidente : Ariane de Courcel
assistées de Sonia Recasens et Margot O'Sullivan

jours et horaires d'ouverture

- du mercredi au dimanche de 11 h à 19 h
- nocturne le jeudi jusqu'à 21 h
- visite conférence gratuite le samedi et le dimanche à 16 h
- les espaces sont accessibles aux personnes handicapées

tarifs et laissez-passer

- plein tarif : 7 €
- tarif réduit : 5 €, 13-18 ans, étudiants, maison des artistes, plus de 65 ans
- gratuité : moins de 13 ans, chômeurs, personnes invalides et leurs accompagnateurs, ICOM, amis de la maison rouge
- billets en vente à la FNAC tél. 0892 684 694 (0,34 € ttc/min) www.fnac.com
- laissez-passer tarif plein : 19 €
- laissez-passer tarif réduit : 14 € accès gratuit et illimité aux expositions, accès libre ou tarif préférentiel pour les événements
- visite conférence : sur réservation, 75 € et droit d'entrée

Rose Bakery Culture

22 octobre 2011 - 15 janvier 2012

- *Jolie Gentry*, décor par be-attitude

partenaires de la maison rouge

Télérama **iCuzzini**

la maison rouge est membre du réseau Tram

Mémoires du Futur
la collection Olbricht

la maison rouge
fondation antoine de galbert
10 boulevard de la bastille
75012 paris france
tél. +33 (0) 1 40 01 08 81
fax +33 (0) 1 40 01 08 83
info@lamaisonrouge.org
www.lamaisonrouge.org