

Stephan Engelke est né en 1978 à Mayence. Il est diplômé en 2010 de la Kunstakademie Düsseldorf, et nommé « Meisterschüler » par le professeur Hubert Kiecol. Il vit et travaille à Düsseldorf.





ur toile, 270×185 cm; structure bois, 405×185×45 cm; plâtre sur mur du fond.
wand, 270×185 cm; Holzstruktur, 405×185×45 cm; Putz am Rückwand.

Résidence
Toulouse-Düsseldorf,
10 août — 10 octobre 2012.
ISDAT, Institut supérieur
des arts de Toulouse –
département beaux-arts.

Guillaume Durrieu

texte de Stefania Meazza

La peinture traditionnelle est la protagoniste incontestée de la pratique artistique de Guillaume Durrieu. L'emploi d'autres médiums (vidéo, volume) ne fait que questionner son rapport à la tradition pour en confirmer la centralité.

La préparation du fond des toiles, un travail long et laborieux qui vise à obtenir une surface parfaitement blanche et homogène, joue un rôle moteur dans le processus de réflexion qui accompagne l'artiste dans la réalisation de l'œuvre. Cette première phase est d'autant plus fondamentale qu'elle n'est pas visible à la surface. Par la suite, l'artiste travaille à l'huile en traçant des compositions majoritai-

Residenzstipendium
Toulouse-Düsseldorf,
10. August — 10. Oktober 2012
ISDAT, Institut supérieur
des arts de Toulouse –
département beaux-arts.

Guillaume Durrieu

ein Text von Stefania Meazza

Der unumstrittene Protagonist der künstlerischen Praxis von Guillaume Durrieu ist die traditionelle Malerei. Der Gebrauch anderer Medien (Video, Bildhauerei) dient ihm lediglich dazu, seinen Bezug zur Tradition zu befragen, um letztlich ihre Stellung zu bekräftigen.

Die Vorbereitung des Leinwandgrundes, eine lange und mühsame Arbeit, die zum Ziel hat, eine vollkommen weiße und homogene Oberfläche zu erzeugen, spielt die Rolle eines Antriebes für den Reflexionsprozeß, der den Künstler bei der Realisierung seines Werkes ständig begleitet. Diese erste Phase ist umso wesentlicher, als sie an der Oberfläche nicht sichtbar ist. In der Folge trägt der Künstler dann seine mehrheitlich abstrakten Kompositionen, oft in Schwarz und Weiß, mit

rement abstraites et souvent en noir et blanc. Ce deuxième stade de création est, contrairement au premier, marqué par une rapidité d'exécution et par le geste très maîtrisé de l'artiste qui transpose sur la toile un dessin préalablement établi dans un croquis. La tension entre la peinture immédiate et le dessin très réfléchi ne se manifeste pas, mais demeure latente.

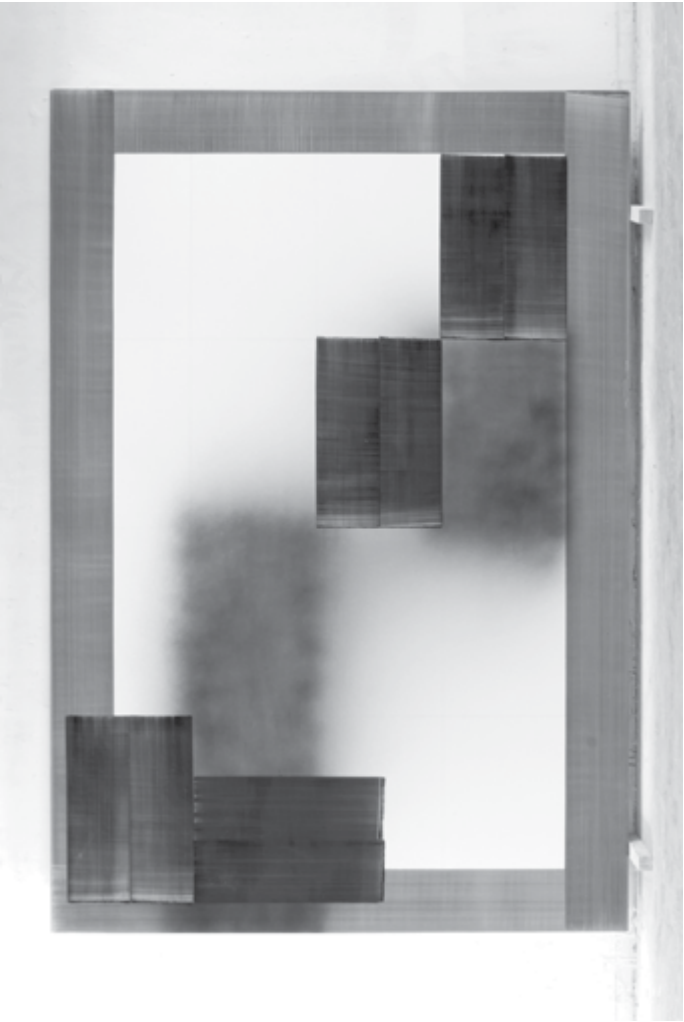
Dans la production de Guillaume Durrieu se succèdent des toiles aux sujets figuratifs et d'autres, notamment les plus récentes, plus abstraites. Le fond blanc agit comme un écran sur lequel apparaît la peinture, par couches pelliculaires, généralement noires, étalées suivant des compositions géométriques assez rigoureuses, mais variables. Le cadre et les lignes droites très affirmés sont dans la plupart des cas tracés avec une teinte semi-transparente, à l'aide d'un large pinceau, d'un feutre ou d'un pistolet à peinture, qui laissent lire le fond blanc ainsi que la grille dessinée. La surface immaculée devient alors le lieu où une forme voit le jour et peut disparaître, pour devenir à nouveau potentielle.

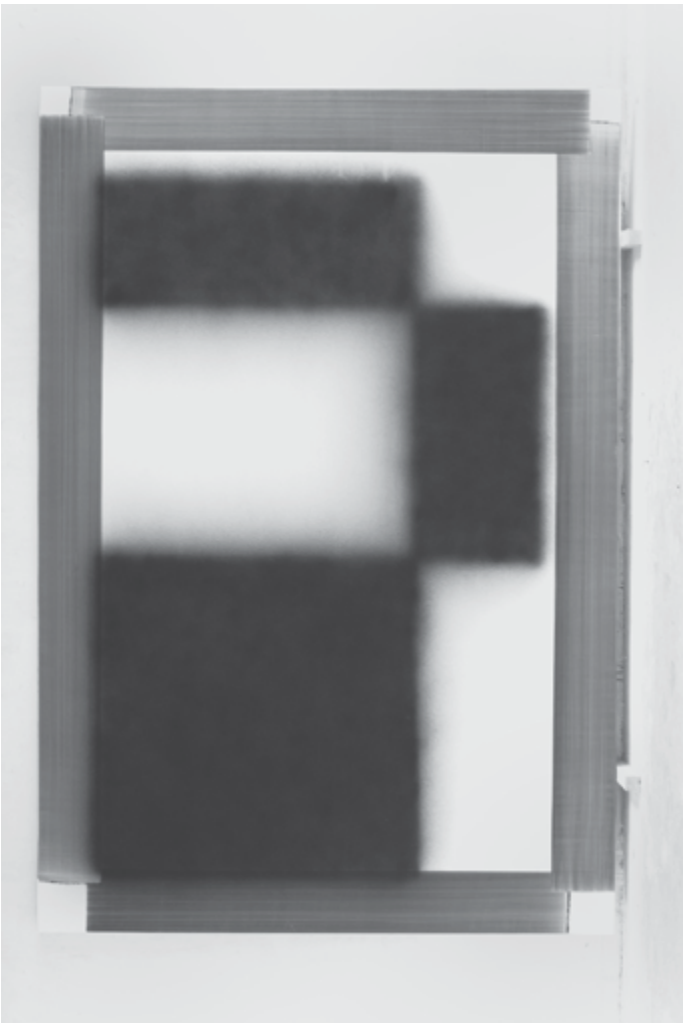
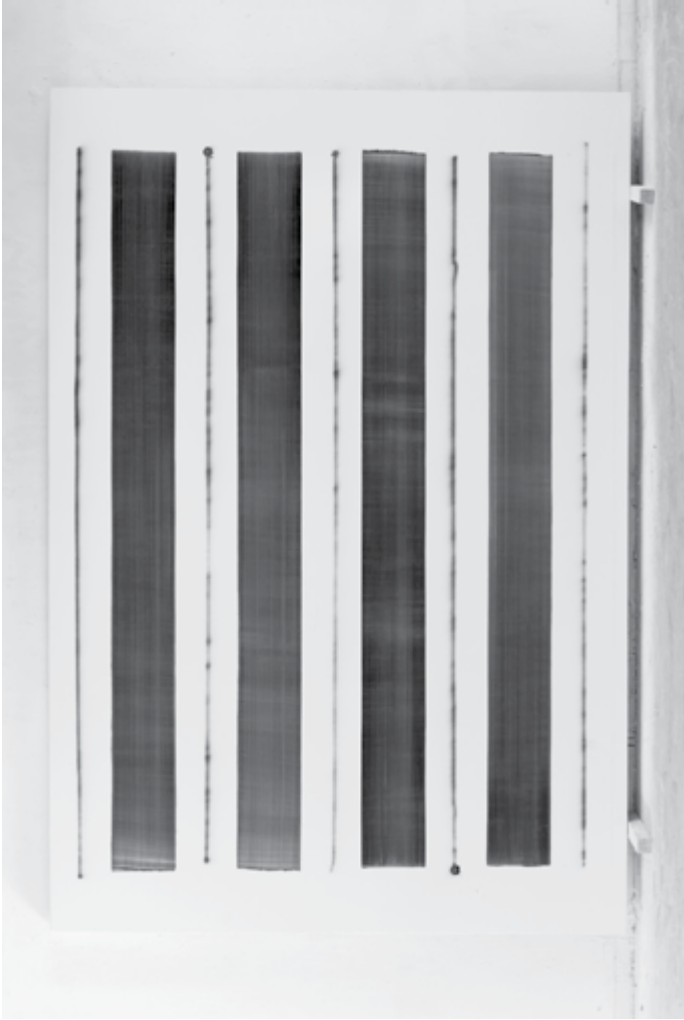
Toujours au même format (270×185 cm), montées sur châssis, les toiles de Guillaume Durrieu demandent un engagement corporel qui n'est pas sans rappeler les modes opératoires des artistes classiques de la peinture gestuelle (et le fait de peindre à plat renforce ce renvoi). L'acte de peindre est donc une confrontation entre l'objet-tableau et le corps de l'artiste, une activité physique qui n'est pas des moindres, bien qu'elle reste à échelle humaine.

präzisen Zügen auf. Dieses zweite Stadium des Schaffensprozesses zeichnet sich, im Gegensatz zum ersten, durch die Schnelligkeit der Ausführung und sehr beherrschte Gesten des Künstlers aus, mit denen er zuvor in Skizzen erarbeitete Entwürfe auf die Leinwand überträgt. Die Spannung zwischen der Unmittelbarkeit des Farbauftrages und der Durchdachtheit des Entwurfes bleibt eher latent, als daß sie sich tatsächlich manifestiert.

In Durrieus Produktion wechseln gegenständliche mit abstrakten Malereien, wobei letztere in jüngster Zeit überwiegen. Der weiße Grund fungiert dabei als eine Art Projektionsschirm, auf dem, meist schwarz, die Malerei erscheint, die sich in der Verteilung hauchdünner Schichten zu recht strengen, aber offenen geometrischen Kompositionen überlagern. Die sehr entschiedenen Rahmenformen und geraden Linien, welche meist in einem halbtransparenten Farbton mit einem breiten Pinsel, mit Filzstiften oder einer Sprühpistole gezogen werden, bilden zusammen mit den Weißformen, des noch sichtbaren Grundes, ein lesbares Ensemble. Die makellose Oberfläche wird zu dem Ort, an dem eine Form aus ihrer bloßen Potenzialität hervortritt und wieder verschwinden kann, um von neuem potenziell zu werden.

Die Leinwände von Guillaume Durrieu, immer von selbem Format (270×185 cm), auf Rahmen gespannt, verlangen einen körperlichen Einsatz, der zwangsläufig an die Arbeitsmethoden der klassischen Künstler der gestischen Malerei erinnert (und die Tatsache, daß er sie flach hinlegt, um auf ihnen zu malen, bekräftigt diesen Querverweis). Der Akt des Malens bedeutet also eine Konfrontation des Objektes der Leinwand mit dem Körper des Künstlers, keine geringe physische Herausforderung, auch wenn sie sich im menschlichen Maßstab





Le rapport libre à la pratique picturale, l'acceptation des aléas et l'attention pour l'instantané rapprochent la démarche de Guillaume Durrieu du langage classique de la peinture informelle des années 1950.

Contrairement à cette dernière, toutefois, les toiles de Guillaume Durrieu sont dégagées de toute violence. L'emploi du noir n'implique aucune forme de sentiment ou de symbolisme. La composition, majoritairement géométrique, joue sur des valeurs de cadence, de modularité, de rythme, plus proches de l'Op art et du Minimalisme, que d'une pratique commune à l'expressionnisme abstrait.

En opposition avec la peinture traditionnelle, un « monstre auquel on pourrait tourner le dos », le protocole de travail de Guillaume Durrieu est ouvert : il ne cherche pas à produire quelque chose, mais il attend plutôt que les choses surgissent sur la surface de la toile. Les effets visuels ou les compositions extrêmement rigoureuses proches d'un Joseph Albers ou d'un Frank Stella semblent être plutôt des renvois formels que de véritables hommages à des figures de référence.

Le rejet du travail expressif de facture informelle ou gestuelle ainsi que le questionnement profond autour de la peinture, en dialectique épistémologique avec les autres médiums (notamment la vidéo) pourraient plutôt évoquer les théorisations radicales de Support Surfaces ou du groupe BMPT.

La démarche de Guillaume Durrieu ne se situe pas dans la proposition d'une image, figurative ou non, ni dans la recherche

bewegt. Das freie Verhältnis zur bildnerischen Praxis, das Akzeptieren von Zufällen und die Aufmerksamkeit für das Momenthafte rücken die Vorgehensweise von Guillaume Durrieu in die Nähe der Malerei des Informel der 1950er Jahre.

Allerdings sind die Leinwände Durrieus, im Unterschied zur letzteren, frei von jeder Heftigkeit. Die Verwendung der Farbe Schwarz impliziert weder Gefühl noch Symbolismus. Die meist geometrischen Kompositionen spielt mit Werten der Kadenz, der Modularität, des Rhythmus, der Op-Art und dem Minimalismus näher als einer dem Abstrakten Expressionismus verwandten Praxis.

Im Gegensatz zur traditionellen Malerei, einem "Monstrum, dem man den Rücken kehren könnte", sind die Arbeitsroutinen von Guillaume Durrieu doch offener: ihm geht es nicht darum, etwas zu produzieren, er wartet vielmehr darauf, daß die Dinge auf der Leinwand auftauchen.

Die visuellen Wirkungen oder die extrem strengen Kompositionen in der Art eines Joseph Albers oder eines Frank Stella scheinen vielmehr formale Verweise zu sein als wahrhafte Hommagen an Referenzfiguren.

Die Ablehnung einer expressiven Arbeitsweise informeller oder gestischer Prägung wie auch die tiefgreifende Befragung der Malerei, in epistemologisch dialektischem Austausch mit anderen Medien (insbesondere Video), könnte vielmehr an die radikalen Theoretisierungen des Support Surface oder der Gruppe BMPT (Buren, Mosset, Parmentier, Toroni).

In der künstlerischen Arbeit Guillaume Durrieus zählt weder das affirmative Verhältnis zum einzelnen Bild, ob figurativ oder nicht, noch die Suche nach einem Ideengehalt jenseits der Oberfläche oder des Materials der Malerei: vielmehr liegt für



Vue de l'exposition «Guillaume Durrieu In Ringstube», Mayence, 2012. Huile s
Austellung «Guillaume Durrieu In Ringstube», Mainz, 2012. Öl auf Lein

d'un contenu au delà de la surface et de la matière de la peinture : ici, beaucoup d'importance est attachée de fait au processus de réalisation, qui charpente le travail, à la réalisation immédiate et rapide et à la richesse d'une production quasiment sérielle, qui rythme les différents temps de production et de pensée théorique de l'artiste.

Guillaume Durrieu est né en 1980 à Toulouse. Diplômé avec mention de l'Ecole supérieure des beaux-arts de Toulouse en 2006, après un passage à Rome. Il vit et travaille aujourd'hui à Paris.

Stefania Meazza est née en 1980 à Milan. Historienne de l'art et critique, elle est correspondante en France pour le magazine d'art contemporain italien *Juliet* et co-coordinatrice du projet *Documenti d'artista Piemonte* (Turin).

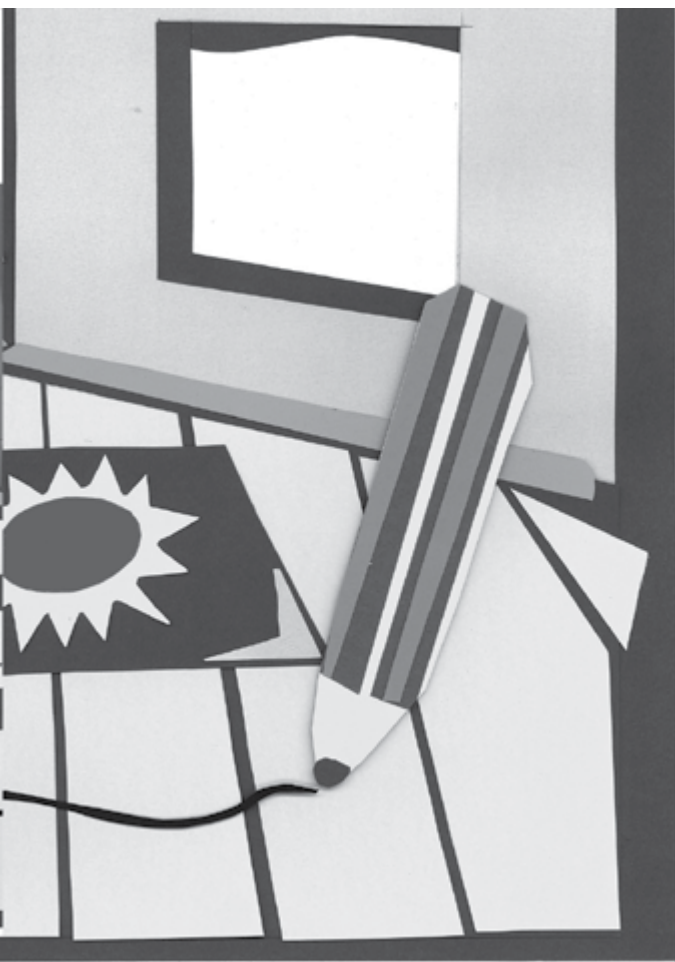
Design graphique : deValence
Impression : Delort, Toulouse.
Traduction allemande : Stephan Engelke
Éd. ISDAT – département beaux-arts, 2012.
www.isdat.eu

ihn die Relevanz im Prozeß der Realisation, welcher sein Vorgehen bestimmt, in der unmittelbaren und zügigen Realisierung und dem Reichtum einer quasi seriellen Arbeit, die die verschiedenen Phasen der Produktion und der theoretischen Reflexion des Künstlers rhythmisieren.

Guillaume Durrieu, geboren 1980 in Toulouse. 2006, Diplom mit Auszeichnung der Ecole supérieure des beaux-arts de Toulouse. Lebt und arbeitet in Paris.

Stefania Meazza, geboren 1980 in Mailand. Kunsthistorikerin und Kritikerin, Korrespondentin für das italienische Magazin für zeitgenössische Kunst „Juliet“ und Koordinationsassistentin bei dem Projekt „Documenti d'artista Piemonte“ (Turin).

Grafik-design : deValence
Druckerei : Delort Toulouse
Übersetzung : Stephan Engelke
Éd. ISDAT – département beaux-arts, 2012.
www.isdat.eu



ton sur carton, 44x50 cm, 2012.
rtion auf Karton, 44x50 cm, 2012.

Résidence
Toulouse-Düsseldorf,
10 août — 10 octobre 2012.
ISDAT, Institut supérieur
des arts de Toulouse –
département beaux-arts.

Theresa Reusch

texte de Stefania Meazza

Impossible d'aborder le travail de Theresa Reusch sans s'interroger sur le rôle de la peinture dans la production de l'artiste et le rapport ambivalent qu'elle entretient avec ce moyen d'expression.

Au début fut justement la peinture, que Theresa Reusch pratiqua pendant la première partie de ses études à l'école des beaux-arts de Vienne. Mais s'étant rapidement lassée de son académisme, elle l'abandonne pour évoluer vers des formes qui privilégient le dessin, le collage, le relief et, plus

Residenzstipendium
Toulouse-Düsseldorf,
10. August — 10. Oktober 2012
ISDAT, Institut supérieur
des arts de Toulouse –
département beaux-arts.

Theresa Reusch

ein Text von Stefania Meazza

Es ist nicht möglich, sich der Arbeit von Theresa Reusch anzunähern, ohne sich Rechenschaft abzulegen über die Rolle der Malerei innerhalb der Produktion der Künstlerin und ihr ambivalentes Verhältnis zu diesem Ausdrucksmittel.

Während zu Beginn ihres Studiums die klassische Technik der Ölfarbenmalerei im Vordergrund stand, gibt sie diese als künstlerische Praxis, dem Akademismus überdrüssig geworden, zugunsten der Entwicklung persönlicher, weniger traditionell verankerter Ausdrucksformen auf, um

particulièrement, la sérigraphie. Cette dernière est le médium le plus représentatif dans la production de l'artiste et le plus adapté à son mode opératoire.

Dans son processus de création se suivent deux phases complexes et décisives, une première, de simplification par le truchement du dessin, et une deuxième, faite d'impressions successives venant fixer les couleurs sur le support en papier. Contrairement à la pratique de la peinture, la composition ne peut plus être modifiée une fois qu'elle se trouve sur le papier. Si la sérigraphie peut évoquer les productions sérielles du pop art, toutefois Theresa Reusch ne s'en sert pas en tant que technique de reproduction automatique, ne s'intéressant pas aux questions de la mécanisation, de la reproductibilité et de la diffusion de l'œuvre d'art. Preuve en est qu'elle ne réalise jamais qu'un seul tirage de chaque composition.

L'adoption de la sérigraphie répond plutôt à la volonté de travailler sur la frontière entre peinture et dessin sans aucun compromis : affirmant des valeurs artisanales implicites dans cette technique, et choisissant de ne pas renoncer à l'emploi des couleurs ou à la possibilité de les combiner entre elles, renouant par là avec un aspect essentiel de la peinture.

Le choix de la palette suit un critère éminemment personnel, en s'appuyant sur des teintes old-fashioned qui renvoient aux années 1970 et qui éloignent encore plus les œuvres de Theresa Reusch des références au pop art.

Cette distance avec un lexique pop art est d'ailleurs confirmée par le sujet

ultimement de la peinture et du collage, du relief et surtout de la sérigraphie le privilège de donner. Le dernier est le médium le plus représentatif de l'artiste, car c'est le plus adapté à son mode opératoire.

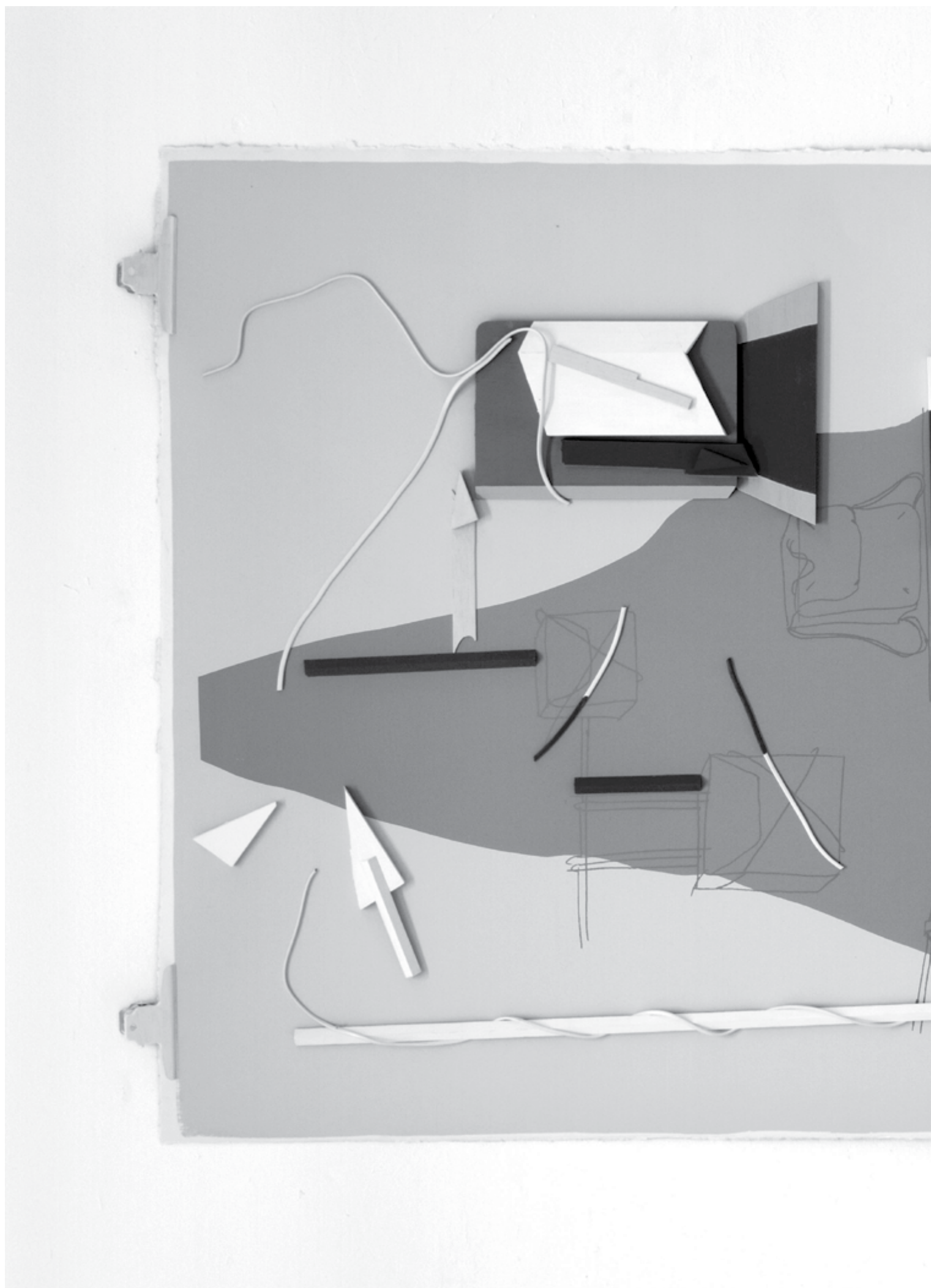
Les processus complexes de création se suivent d'abord d'une phase de simplification par le dessin, puis d'une deuxième phase, faite d'impressions successives venant fixer les couleurs sur le support en papier. Contrairement à la pratique de la peinture, la composition ne peut plus être modifiée une fois qu'elle se trouve sur le papier. Si la sérigraphie peut évoquer les productions sérielles du pop art, toutefois Theresa Reusch ne s'en sert pas en tant que technique de reproduction automatique, ne s'intéressant pas aux questions de la mécanisation, de la reproductibilité et de la diffusion de l'œuvre d'art. Preuve en est qu'elle ne réalise jamais qu'un seul tirage de chaque composition.

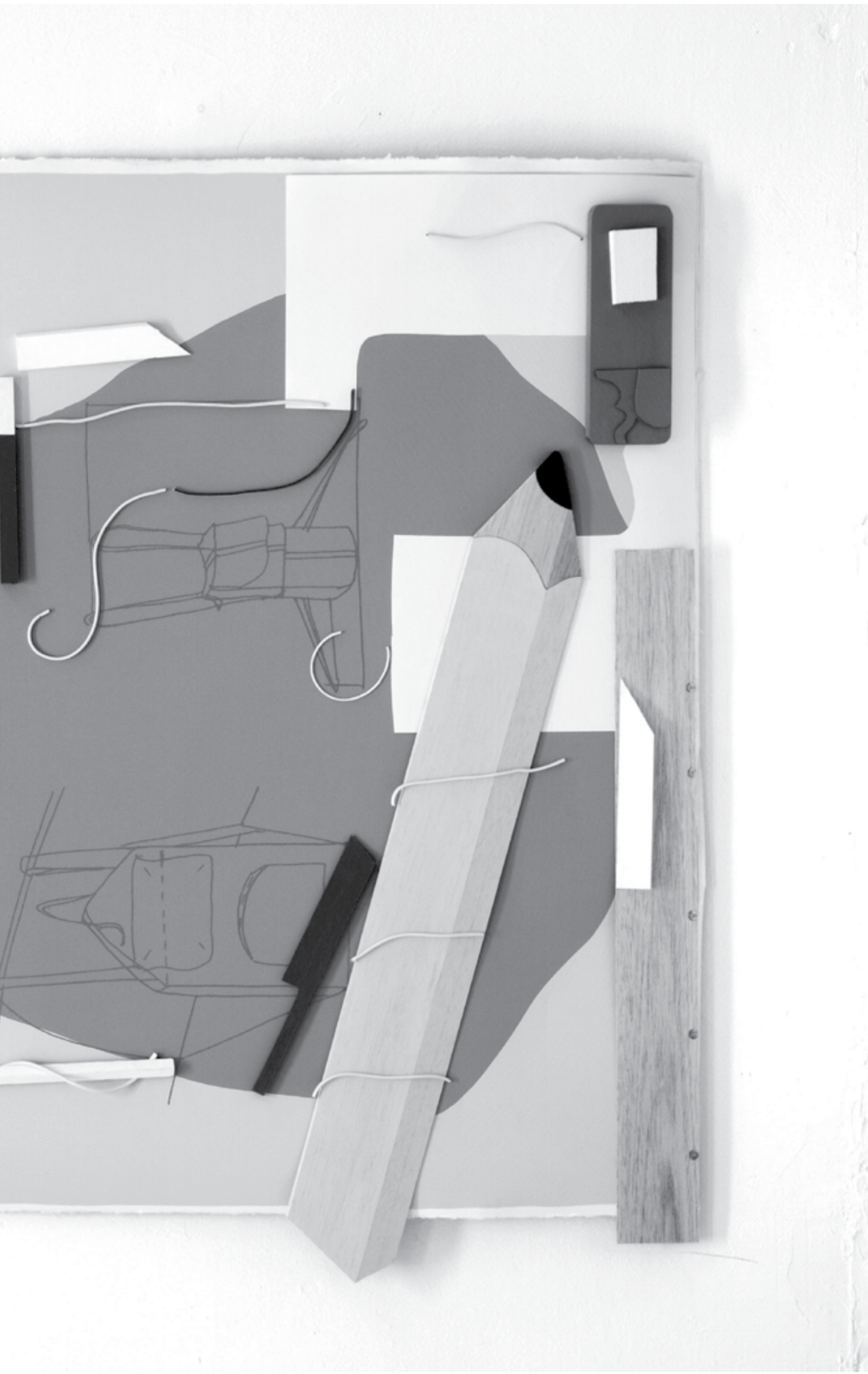
L'adoption de la sérigraphie répond plutôt à la volonté de travailler sur la frontière entre peinture et dessin sans aucun compromis : affirmant des valeurs artisanales implicites dans cette technique, et choisissant de ne pas renoncer à l'emploi des couleurs ou à la possibilité de les combiner entre elles, renouant par là avec un aspect essentiel de la peinture.

Le choix de la palette suit un critère éminemment personnel, en s'appuyant sur des teintes old-fashioned qui renvoient aux années 1970 et qui éloignent encore plus les œuvres de Theresa Reusch des références au pop art. Cette distance avec un lexique pop art est d'ailleurs confirmée par le sujet

ultimement de la peinture et du collage, du relief et surtout de la sérigraphie le privilège de donner. Le dernier est le médium le plus représentatif de l'artiste, car c'est le plus adapté à son mode opératoire.

Les processus complexes de création se suivent d'abord d'une phase de simplification par le dessin, puis d'une deuxième phase, faite d'impressions successives venant fixer les couleurs sur le support en papier. Contrairement à la pratique de la peinture, la composition ne peut plus être modifiée une fois qu'elle se trouve sur le papier. Si la sérigraphie peut évoquer les productions sérielles du pop art, toutefois Theresa Reusch ne s'en sert pas en tant que technique de reproduction automatique, ne s'intéressant pas aux questions de la mécanisation, de la reproductibilité et de la diffusion de l'œuvre d'art. Preuve en est qu'elle ne réalise jamais qu'un seul tirage de chaque composition.





Theresa Reusch, Sans titre, Bois, câble, métal, peinture, collages papier, 180 x 132 x 4,2 cm, 2012
Theresa Reusch, Ohne Titel, Holz, Kabel, Metall, Farbe, Papier, 180 x 132 x 4,2 cm, 2012

des compositions. Elles sont peuplées de personnages hiératiques et d'éléments de la vie courante qui pourraient, à première vue, suggérer des histoires. Pourtant, toute forme de narration est bannie, au profit de la coexistence, parfois déroutante, de figurations et d'abstractions.

Les éléments abstraits présents dans les compositions constituent en fait la base des travaux de Theresa Reusch, telle une trame de fond qui cadence la structure. En suivant les multiples niveaux qui façonnent la profondeur du tableau, la composition se remplit de formes reconnaissables que l'artiste puise souvent avec liberté et désinvolture dans l'environnement quotidien de son atelier : crayons, ciseaux, câbles... Ces objets, dépourvus de toute référence à la réalité ou à une hypothétique symbolique, n'ont qu'une fonction iconographique.

Bien que marqué par un langage très personnel, le travail de Theresa Reusch s'inscrit profondément dans les questionnements de l'art actuel, notamment de l'art allemand. Le choix de combiner dans une seule pièce différents matériaux, pour produire une œuvre qui ne relève pas exclusivement du domaine du collage, ni du dessin ou de la peinture, rapproche sa recherche de Theresa Reusch de l'hétérogénéité qui marque le langage d'artistes berlinois tels qu'Isa Genzken. On y retrouve également un rapport physique et direct aux objets du réel, reproduits en trois dimensions en utilisant du bois, métal et plastique (comme dans ses travaux les plus récents).

Ainsi, la recherche de l'artiste se nourrit,

den ersten Blick Geschichten suggerieren könnten. Wohingegen jegliche Narration durch die manchmal irritierende Koexistenz von gegenständlichen und abstrakten Formen gestört oder gänzlich ausgeschlossen wird. Wohingegen jegliche Narration zugunsten der manchmal irritierenden Koexistenz von gegenständlichen und abstrakten Formen gestört oder gänzlich ausgeschlossen wird.

Die abgebildeten abstrakten Elemente der Kompositionen bilden die Basis der Arbeit von Theresa Reusch, indem sie als Grundraster die Struktur bestimmen. Die Kompositionen sind von vielfältigen Ebenen geprägt, welche letztlich die Tiefe der Bilder ausmachen. Es sind wiedererkennbare Formen, die die Künstlerin frei und vorurteilslos ihrem täglichen Umfeld entnimmt, häufig aus den Kontext ihres Ateliers: Stifte, Scheren, Kabel. Diese Objekte, frei von jedem Bezug zur konkreten Wirklichkeit oder einer hypothetischen Symbolik, haben lediglich ikonografische Funktion.

Obwohl ihre Arbeit durch einen sehr persönlichen Ausdruck gekennzeichnet ist, bezieht sie sich stark auf aktuelle Fragestellungen der zeitgenössischen Kunst, insbesondere der aus Deutschland. Die Entscheidung, in einer einzelnen Arbeit verschiedene Materialien zu kombinieren, um ein Werk zu schaffen, das sich weder eindeutig der Gattung der Kollage, des Reliefs, noch der Zeichnung oder der Malerei zuordnen lässt, bringt die Untersuchungen Theresa Reuschs in die Nähe der Heterogenität, die beispielsweise die künstlerische Sprache von Isa Genzken ausmacht. In Reuschs Arbeiten zeigen sich gleichermaßen Bezüge zur Körperlichkeit und zu realen Objekten die sie unter der Verwendung von Holz, Metall und Plastik dreidimensional reproduziert (wie in den jüngsten Bildern).



Theresa Reusch, Sans titre. Car
Theresa Reusch, Ohne Titel. Ka

avec une précision et une conscience lucide, de concepts de travail manuel, de méthode artisanale et d'une netteté qui associent la théorie du Bauhaus au Symbolisme et à Arts & Crafts, et qui ont comme but la création d'un monde de formes et de valeurs originales.

Theresa Reusch, née en 1985, vit et travaille à Cologne. 2008, Akademie der bildenden Künste, Vienne. 2010, diplôme, Kunstakademie Düsseldorf / «Meisterschüler» du professeur Thomas Grünfeld. www.hasinreecs.com

Stefania Meazza est née en 1980 à Milan. Historienne de l'art et critique, elle est correspondante en France pour le magazine d'art contemporain italien *Juliet* et co-coordinatrice du projet *Documenti d'artista Piemonte* (Turin).

Design graphique : deValence
Impression : Delort, Toulouse.
Traduction allemande : Stephan Engelke
Éd. ISDAT – département beaux-arts, 2012.
www.isdat.eu

Auf diese Weise bedient sie sich in ihrem Schaffen mit Präzision und klarem Bewusstsein der Konzepte manueller Arbeit, handwerklicher Methoden und einer Schärfe, welche die Theorie des Bauhaus mit dem Symbolismus und der Arts & Crafts-Bewegung verbindet und die zum Ziel die Hervorbringung einer Welt von eigenständigen Formen und Werten hat.

Theresa Reusch, geboren 1985 in Köln. 2008 Akademie der bildenden Künste Wien bei Daniel Richter. 2012 Diplom an der Kunstakademie Düsseldorf und Meisterschülerin von Thomas Grünfeld. Lebt & arbeitet in Köln. www.hasinreecs.com

Stefania Meazza, geboren 1980 in Mailand. Kunsthistorikerin und Kritikerin, Korrespondentin für das italienische Magazin für zeitgenössische Kunst „Juliet“ und Koordinationsassistentin bei dem Projekt „Documenti d'artista Piemonte“ (Turin).

Grafik-design: deValence
Druckerei: Delort Toulouse
Übersetzung: Stephan Engelke
Éd. ISDAT – département beaux-arts, 2012.
www.isdat.eu



», Contreplaqué, 120 x 490 x 259 cm, 2012
 y)». Sperrholz, 120 x 490 x 259 cm, 2012

Résidence
 Toulouse-Düsseldorf,
 10 août — 10 octobre 2012.
 ISDAT, Institut supérieur
 des arts de Toulouse –
 département beaux-arts.

Stephan Engelke

texte de Stefania Meazza

De prime abord, les sculptures de Stephan Engelke semblent déployer un vocabulaire de formes évoquant le langage classique du Minimalisme des années 1960. Le choix des matériaux, qui embrasse le plâtre, le papier mâché et le béton, ainsi que le contreplaqué, contribue à l'aspect brut des pièces. Le traitement varie beaucoup d'une sculpture à l'autre, comprenant des surfaces parfaitement lisses ou travaillées, d'apparence parfois irrégulière, parfois industrielle. La structure est souvent hermétique et dépouillée

Residenzstipendium
 Toulouse-Düsseldorf,
 10. August — 10. Oktober 2012
 ISDAT, Institut supérieur
 des arts de Toulouse –
 département beaux-arts.

Stephan Engelke

ein Text von Stefania Meazza

Auf den ersten Blick scheinen sich die Skulpturen von Stephan Engelke eines Formenvocabulars zu bedienen, das nicht zuletzt an die klassische Sprache des Minimalismus der 1960er Jahre erinnert. Die Materialwahl, die Gips, Papiermâché und Beton wie auch Sperrholz umfasst, trägt zu der recht rohen Wirkung der Arbeiten bei. Die bei den einzelnen Skulpturen teils sehr unterschiedliche Verwendung führt zu Oberflächen, die extrem glatt oder auch stärker bearbeitet erscheinen und dadurch teils eher unregelmäßig, teils geradezu industriell anmuten. Dabei akzentuieren

et le mouvement est réduit au minimum, ce qui accentue leur condition d'objets purs en relation avec l'espace qui les entoure.

Cette attention pour le contexte, qui rapproche certaines sculptures de Stephan Engelke tout particulièrement des objets spécifiques de Donald Judd, est essentielle dans la production de l'artiste. Les pièces, toujours dépourvues de socle dans la plus pure tradition minimaliste et conceptuelle, s'accrochent au mur ou s'y appuient, ou encore se dressent en formes géométriques, suivant des axes tant verticaux qu'horizontaux. Il en ressort un questionnement autour de leur statut, où se croisent des interrogations sur la peinture, le relief et, bien sûr, la sculpture aujourd'hui. C'est justement cette hybridation de pratiques différentes et cette multiplication des niveaux de réflexion qui font que la définition de ce travail relève de l'utopie.

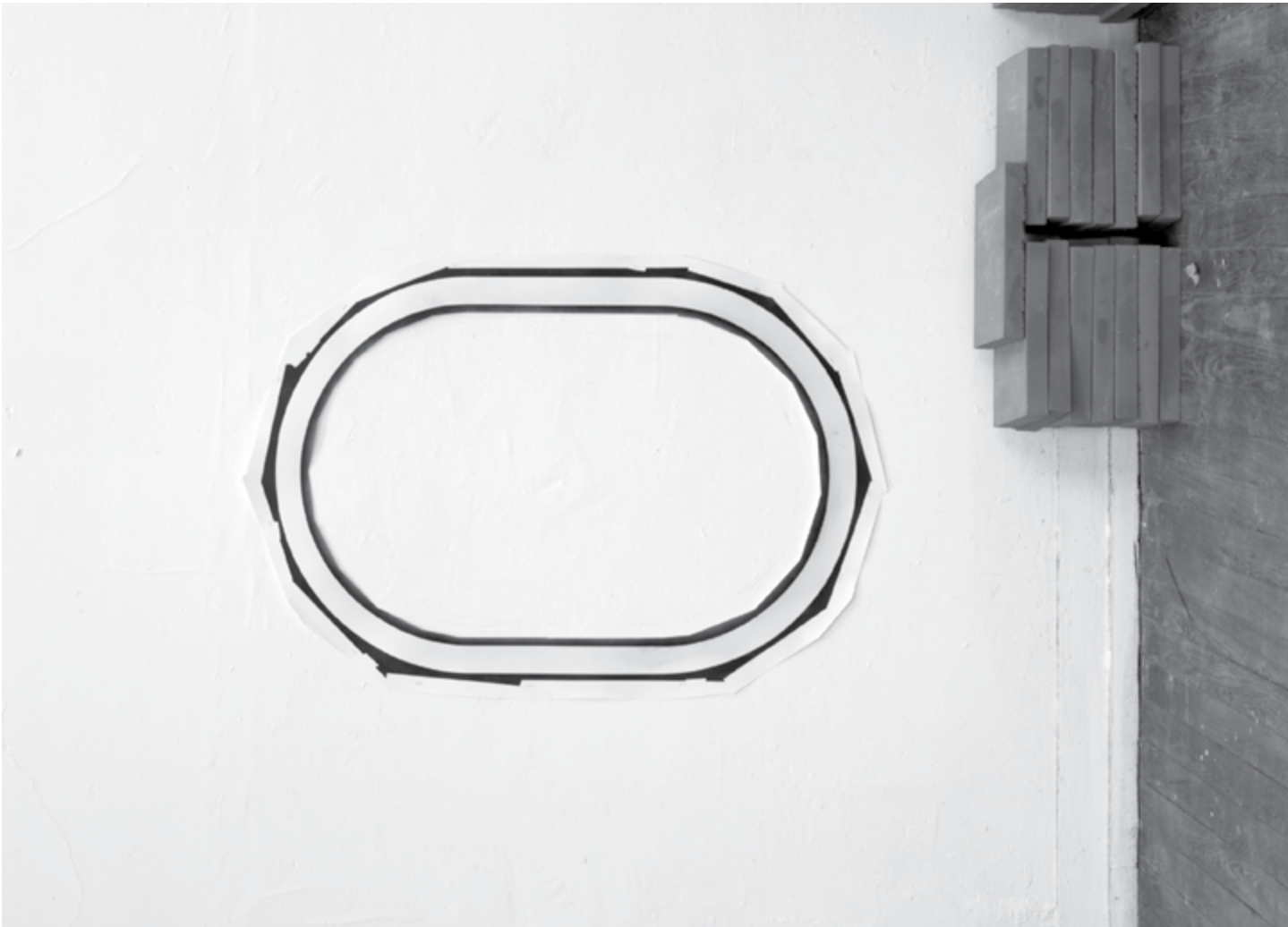
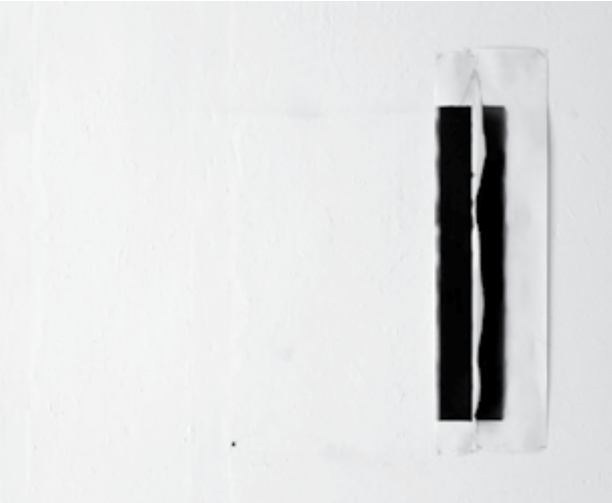
Un des traits marquants du travail de Stephan Engelke semble donc être une certaine ambiguïté que l'artiste s'attache particulièrement à générer, et qui demeure intrinsèque à sa démarche. Cette ambivalence se retrouve dans la définition du médium employé – ni vraiment sculpture, ni vraiment peinture ou relief –, ainsi que dans le rapport constant avec l'architecture, qui souvent éloigne ses pièces de leur statut de sculpture pour les placer dans le domaine du mobilier ou de l'architecture. Entre l'aspect autonome des formes dans l'espace et leur nature architecturale s'instaure un mouvement de transformation ouvert et continu : la perception reste incertaine entre

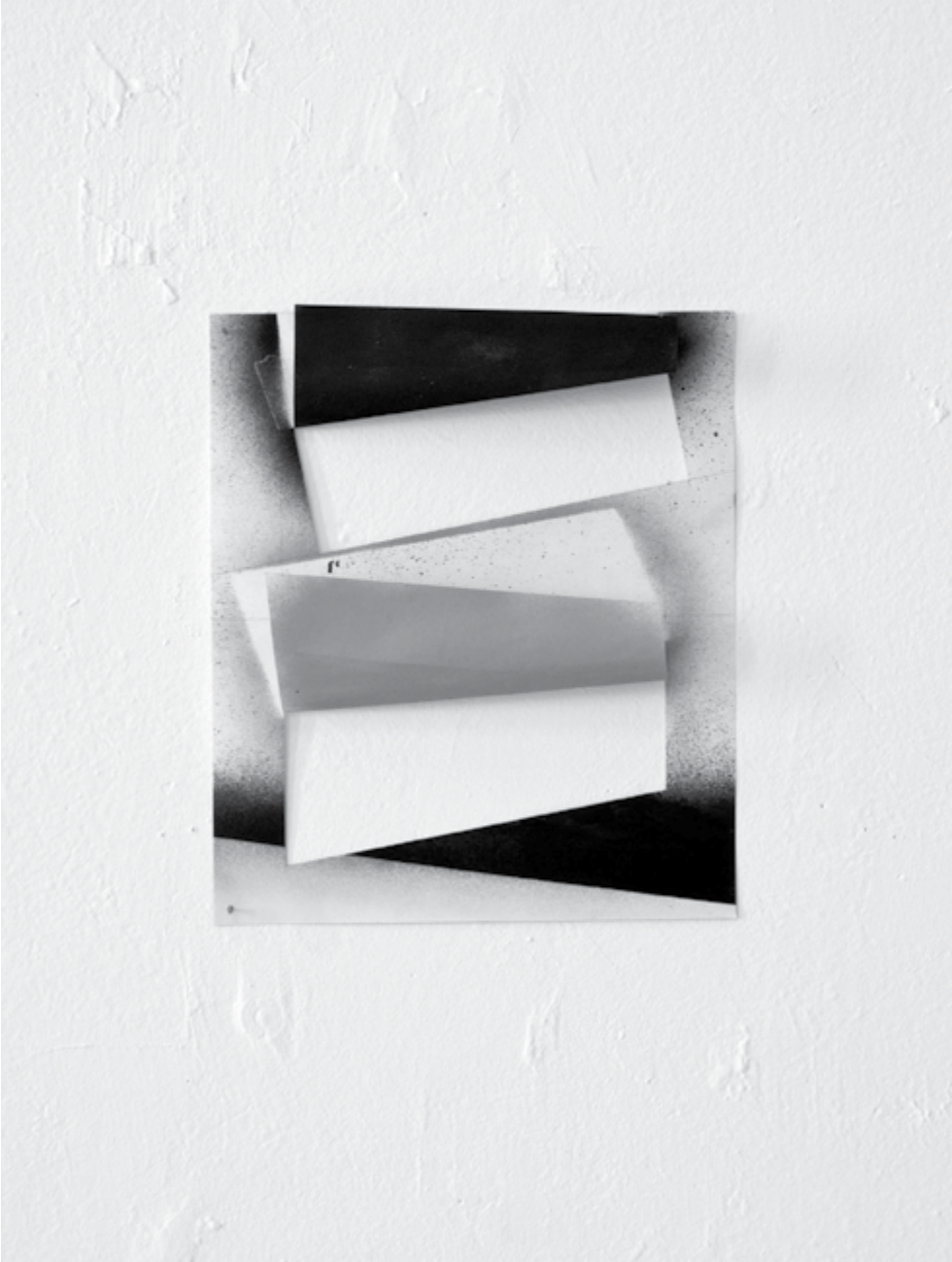
ihre oftmals hermetische, nüchterne Struktur und die auf ein Minimum reduzierte Bewegung ihre Objekt-haftigkeit im Verhältnis zum sie umgebenden Raum.

Diese Aufmerksamkeit für den Kontext, welche einige der Skulpturen Stephan Engelkes nicht zuletzt in die Nähe zu den spezifischen Objekten eines Donald Judd bringt, ist wesentlich für das Werk des Künstlers. Die Arbeiten, in minimalistischer und konzeptualistischer Tradition ausschließlich sockellos, nähern sich der Wand an oder werden von ihr getragen, oder sie ragen in geometrischen Formen auf, welche sich an vertikalen als auch horizontalen Achsen ausrichten. Was mithin eine Untersuchung ihres Status bedeutet, bei der sich aktuelle Fragestellungen über die Malerei, das Relief und, natürlich, die Skulptur überschneiden. Gerade diese Hybridisierung der verschiedenen Praktiken und die Vervielfältigung der Reflexionsebenen lassen den Versuch einer Definition dieser künstlerischen Arbeit utopisch erscheinen.

Einer der markanten Züge der Arbeit von Stephan Engelke scheint also eine gewisse Ambiguität zu sein, die der Künstler ihnen verleiht und die sich intrinsisch entfalten.

Diese Ambiguität zeigt sich auch bei dem Versuch, das verwendete Medium zu benennen – weder wirklich Skulptur, noch wirklich Malerei oder Relief – wie auch in der ständigen Bezugnahme zum architektonischen Kontext, die oftmals den skulpturalen Status der Objekte erweitert, indem sie sie in das Gebiet des Möbiliars und der Architektur verschiebt. Zwischen ihren verschiedenen Aspekten, der Autonomie als raumbezogene Körper und der architektonischen Natur, vollzieht sich eine Bewegung offener und kontinuierlicher Transformation : ihre Wahrnehmung bleibt unentschieden zwischen der als freie Formen im Raum, der als funktionale





Stephan Engelke, Vues d'ateliers et études, 2012
 Stephan Engelke, Atelleransichten und Studien, 2012

celle de formes libres, celle d'objets fonctionnels, celle d'îlots ou d'excroissances architecturales... Ce mouvement est encore plus explicite lorsque les matériaux (béton, briques ou contreplaqué) et les formes (arcs, consoles) adoptés sont ceux de l'architecture.

Dans certains cas, l'artiste pousse cette ambivalence plus loin, en mettant en scène ces sculptures, pendant les vernissages, sous forme de meubles-bar, tables ou supports de toute sorte.

De fait, l'écart entre des formes austères et leur rapport à la fonctionnalité, provoque un court-circuit perceptif dérangentant ou divertissant.

Cette veine d'humour très subtil marque un contraste remarquable entre sa production et la sculpture classique minimaliste, bien qu'elle se nourrisse en bonne partie de renvois à des formes imprégnées du vocabulaire géométrique post-minimaliste.

Or, le rapport que Stephan Engelke entretient avec la tradition conceptuelle classique a quelque chose de subversif qui n'est pas sans rappeler la sculpture allemande contemporaine. In primis le travail de Manfred Pernice, dans ses interrogations sur la forme et l'architecture, mais aussi celui du contexte artistique de Düsseldorf – où Stephan Engelke a suivi une partie de ses études).

Finalement, on voit très clairement que les préoccupations artistiques de Stéphane Engelke ne se réduisent pas au positionnement ou à l'adoption exclusive d'un médium, mais s'engagent plutôt, sur les traces de Blinky Palermo ou d'Imi Knoebel dans des recherches attachées aux modalités

Objekte, als Inseln oder als architektonische Auswüchse... Diese Verschiebung tritt gerade dann besonders deutlich zutage, als es sich bei den gewählten Materialien (Beton, Backsteine oder Sperrholz) und Formen (Bögen, Konsolen) um solche aus dem Feld der Architektur handelt.

In einigen Fällen treibt der Künstler dies Ambivalenz noch weiter, indem er diese Skulpturen während der Vernissage als Theke, Tisch oder Konstruktion vergleichbarer Art inszeniert. Tatsächlich provoziert die Diskrepanz zwischen den strengen Formen und ihrem Verhältnis zur Funktionalität einen störenden oder auch humorvollen perceptiven Kurzschluß.

Nicht zuletzt dieser subtile humoristische Unterton bedeutet einen entscheidenden Gegensatz zwischen seiner Arbeit und der klassisch minimalistischen Bildhauerei, obwohl sie sich weitgehend des Verweises auf Formen bedient, die vom postminimalistischen geometrischen Vokabular durchdrungen sind.

Nun zeichnet sich Engelkes Verhältnis zur klassischen konzeptuellen Tradition durch einen gewissen subversiven Zug aus, der durchaus an die zeitgenössische deutsche Bildhauerei denken läßt. In erster Linie an die Arbeit von Manfred Pernice mit seinen Untersuchungen zu Form und Architektur, aber auch an diejenige aus dem künstlerischen Kontext Düsseldorf (wo Stephan Engelke einen Teil seines Kunststudiums absolvierte).

In Erweiterung seiner skulpturalen Analysen greifen die jüngst entstandenen Papierreliefs die Erkundungen zur Ausdehnung im Raum, zur Komposition und zum Status des Tableaus auf und bereichern diese. Letztlich beschränken sich die künstlerischen Anliegen von Stephan Engelke deutlich erkennbar nicht auf Fragen der Positionierung oder die Wahl eines einzigen Medi-



Stephan Engelke, «Forme 8 (de Padoue)»
Stephan Engelke, «Form 8 (aus Padoue)»

de monstration de la peinture, ainsi qu'aux rapports duels entre surface et espace, et entre mouvement et immobilité.

Stephan Engelke est né en 1978 à Mayence. Diplômé en 2010 de la Kunstakademie Düsseldorf, et nommé « Meisterschüler » par professeur Hubert Kiecol. Il vit et travaille à Düsseldorf.

Stefania Meazza est née en 1980 à Milan. Historienne de l'art et critique, elle est correspondante en France pour le magazine d'art contemporain italien *Juliet* et co-coordinatrice du projet *Documenti d'artista Piemonte* (Turin).

Design graphique : deValence
Impression : Delort, Toulouse.
Traduction allemande : Stephan Engelke
Éd. ISDAT – département beaux-arts, 2012.
www.isdat.eu

ums. Vielmehr beschäftigt er sich in seinen Untersuchungen, gleichsam auf den Spuren eines Blinky Palermo oder Imi Knoebel, mit den Präsentationsweisen von Malerei als auch den dualistischen Verhältnissen von Oberfläche und Raum sowie von Bewegung und Immobilität.

Stephan Engelke, geboren 1978 in Mainz. 2010 Diplom an der Kunstakademie Düsseldorf und Meisterschüler von Prof. Hubert Kiecol. Lebt und arbeitet in Düsseldorf.

Stefania Meazza, geboren 1980 in Mailand. Kunsthistorikerin und Kritikerin, Korrespondentin für das italienische Magazin für zeitgenössische Kunst „Juliet“ und Koordinationsassistentin bei dem Projekt „Documenti d'artista Piemonte“ (Turin).

Grafik-design: deValence
Druckerei: Delort Toulouse
Übersetzung: Stephan Engelke
Éd. ISDAT – département beaux-arts, 2012.
www.isdat.eu