

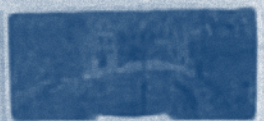
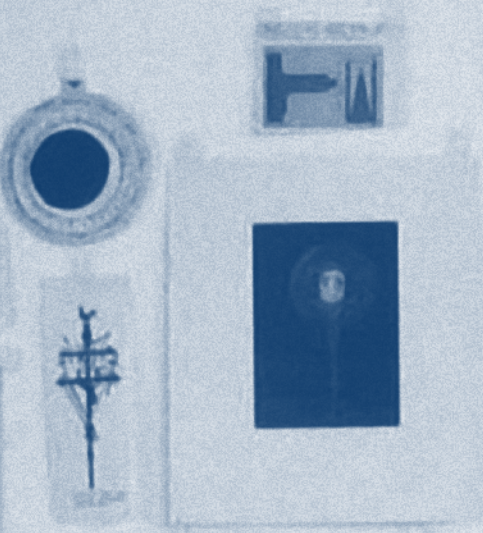
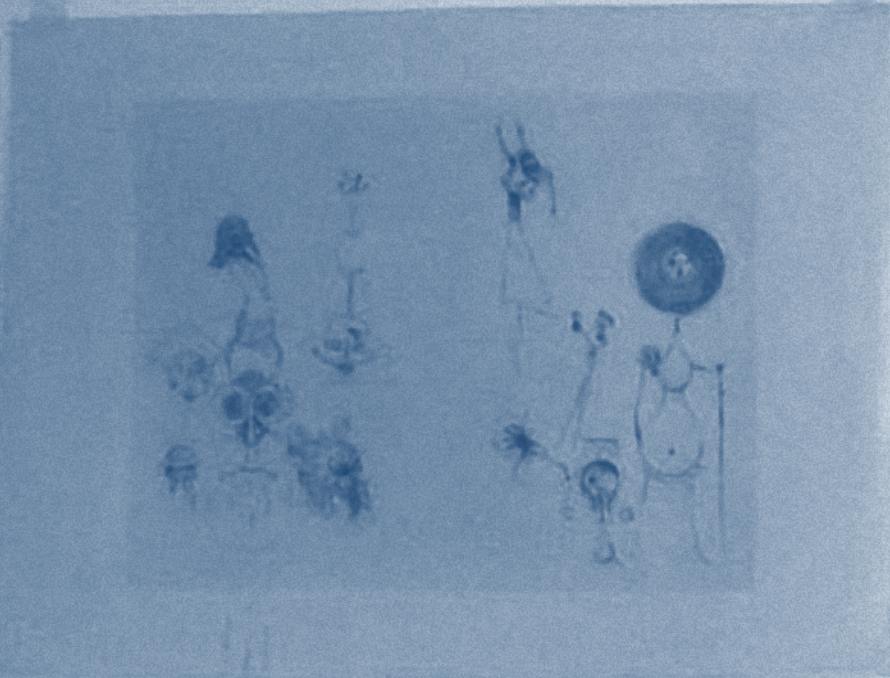
RT

GE

GERT & UWE
TOBIAS

VE

UV



**GERT & UWE
TOBIAS**

FRAC AUVERGNE



Ce livre a été publié à l'occasion de l'exposition de Gert & Uwe TOBIAS au FRAC Auvergne. 27 octobre 2012 - 20 janvier 2013.

Published on the occasion of the exhibition by Gert & Uwe TOBIAS at the FRAC Auvergne. October 27th 2012 - January 20th 2013.

EXPOSITION / EXHIBITION

Commissariat de l'exposition / Curator:
Jean-Charles Vergne, Directeur du FRAC Auvergne
Assistante / Assistant: Séverine Faure
Régisseur / Manager: Philippe Crousaz
Chargée des publics / In charge of publics: Laure Forlay
Chargée de la pédagogie / In charge of education: Carole Ferrié
Chargé de la technique / Technical support engineer: Luc Tarantini
Accueil / Reception: Ericka Chomette
Enseignant associé / Teaching associate: Patrice Leray

LIVRE / BOOK

Conception graphique / Design: Supaire Frappe
Texte / Text: Jean-Charles Vergne
Traduction / Translation: Natalie Lithwick
Crédits photographiques / Photo credits: Alistair Overbruck
Impression / Print: Imprimerie Chirat

REMERCIEMENTS / ACKNOWLEDGMENTS

Nos remerciements s'adressent en tout premier lieu à Gert & Uwe Tobias, pour leur enthousiasme et leur confiance.

Éric Delzant, Préfet de la Région Auvergne
René Souchon, Président du Conseil Régional d'Auvergne et le Conseil Régional d'Auvergne
Henri Chibret, Président du FRAC Auvergne
Arnaud Littardi, Directeur de la DRAC Auvergne et le Ministère de la Culture et de la Communication
Nicole Rouaire, Vice-présidente en charge de la culture au Conseil Régional d'Auvergne
Brigitte Liabeuf, Conseillère arts plastiques à la DRAC Auvergne
Christophe Rozenbaum, Président Directeur Général de Et Compagnie...
Jean-Paul Robert, Président Directeur Général de JPC Automobile
Karine Gaudefroy, Agent Général AXA, Partenaire AXA Art
Éric Pariset, Gérant de Agecoma
Marie-Charlotte Martin et Pierre Lovati, Designers de Supaire Frappe

AINSI QUE / AS WELL AS

Alistair Overbruck
Contemporary Fine Arts Gallery, Berlin
Galerie Rodolphe Janssen, Bruxelles
Maureen Paley Gallery, Londres
Team Gallery, New York

AVEC LE MÉGÉNAT DE / SUPPORTED BY

Et Compagnie...
BMW / JPC Automobile
Agecoma
AXA
Supaire Frappe, Studio de conception visuelle & Direction artistique

Et compagne...



SUPAIRE
FRAPPE~

FRAC AUVERGNE

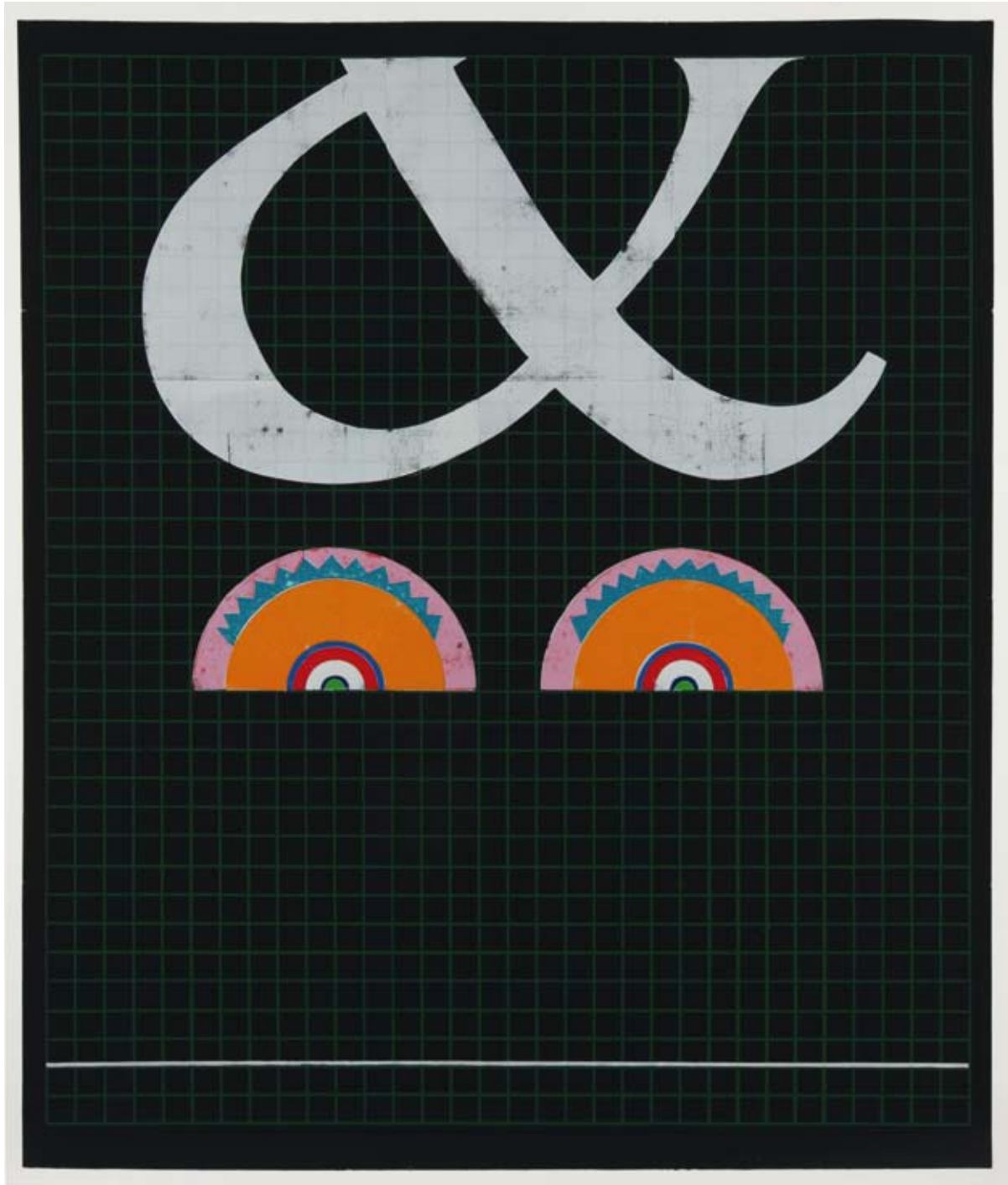
6 rue du Terrail
(exposition / exhibition)
1 rue Barbançon
(administration / office)
63000 Clermont-Ferrand - France
www.fracauvergne.com
contact@fracauvergne.com

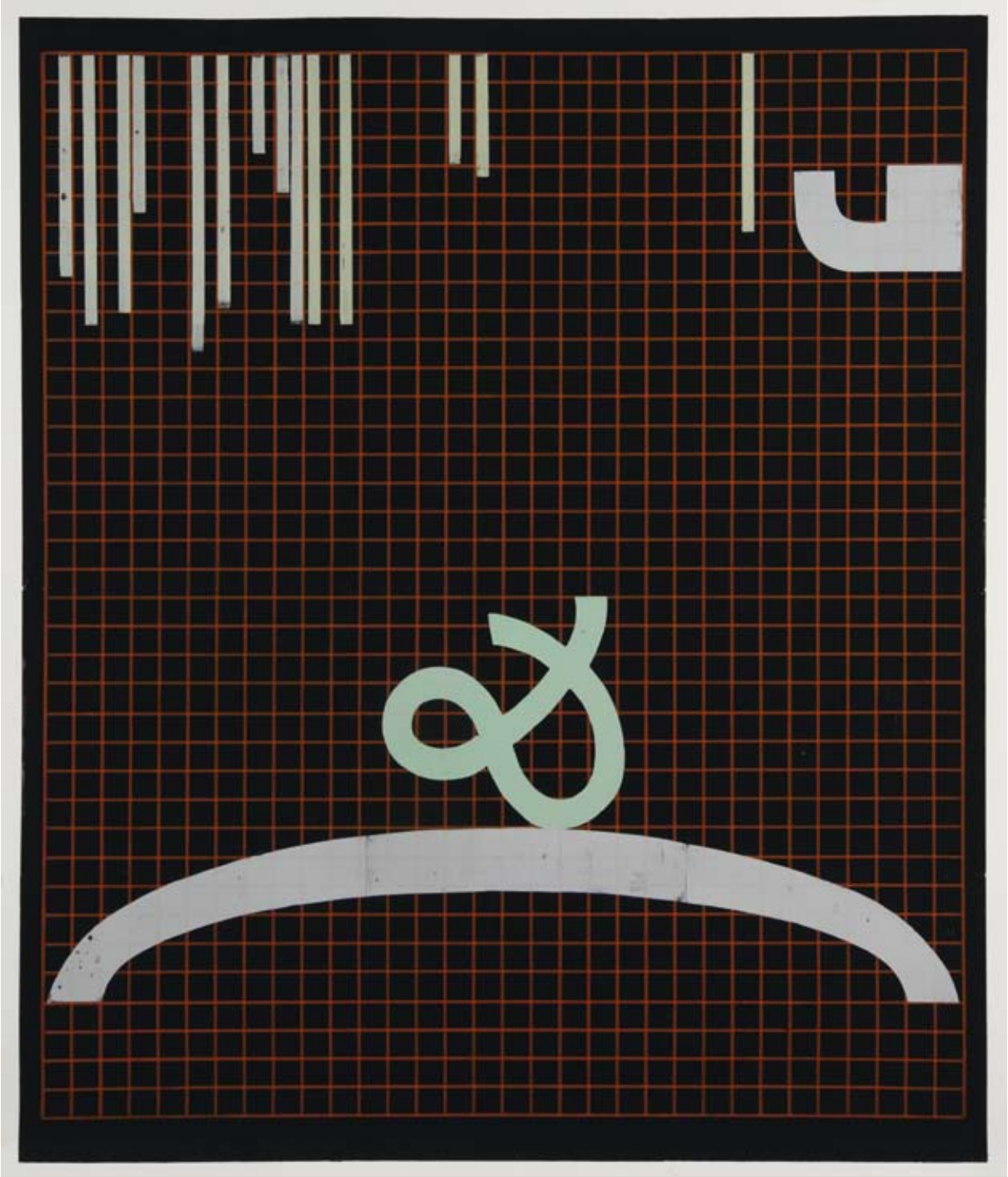


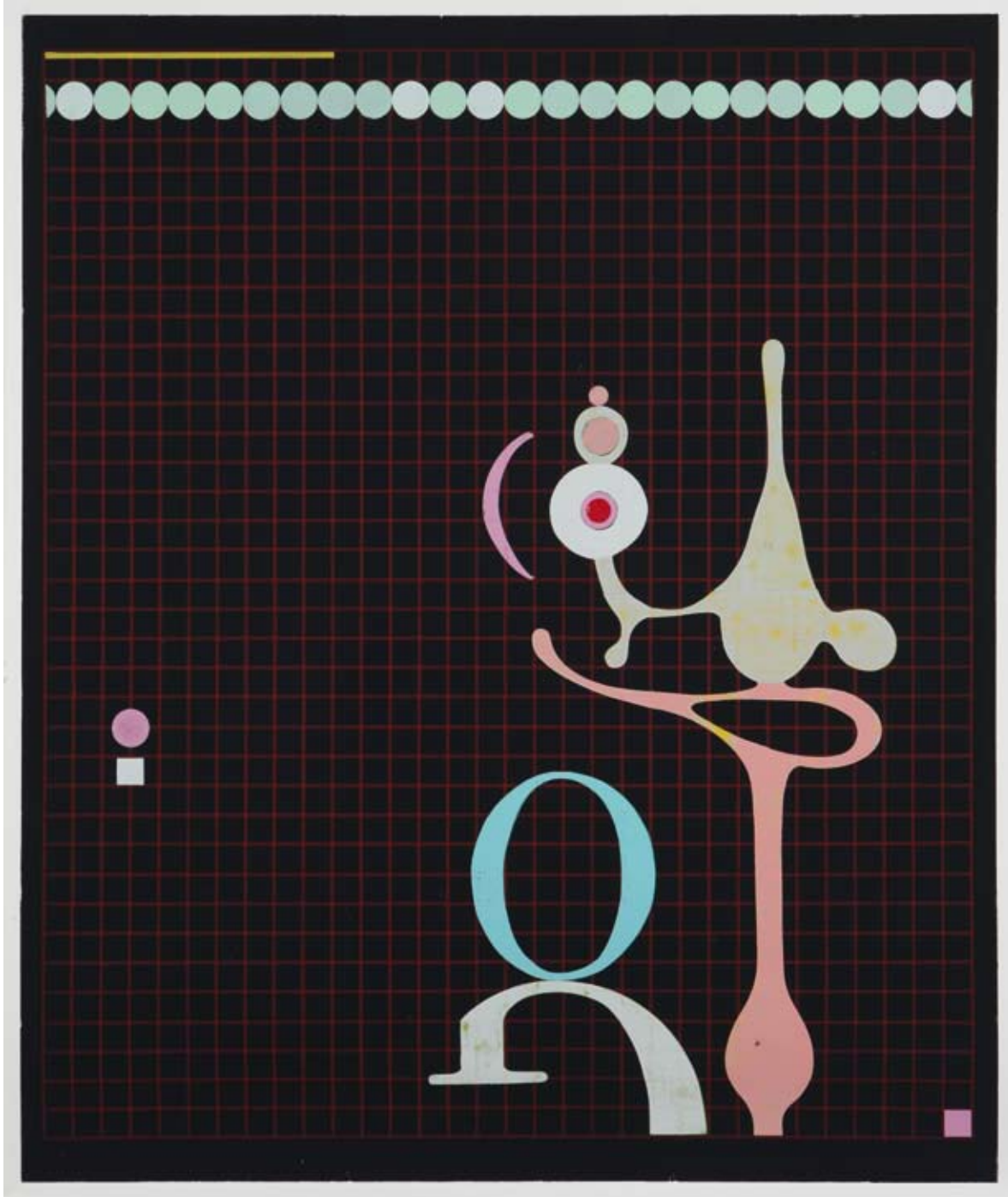






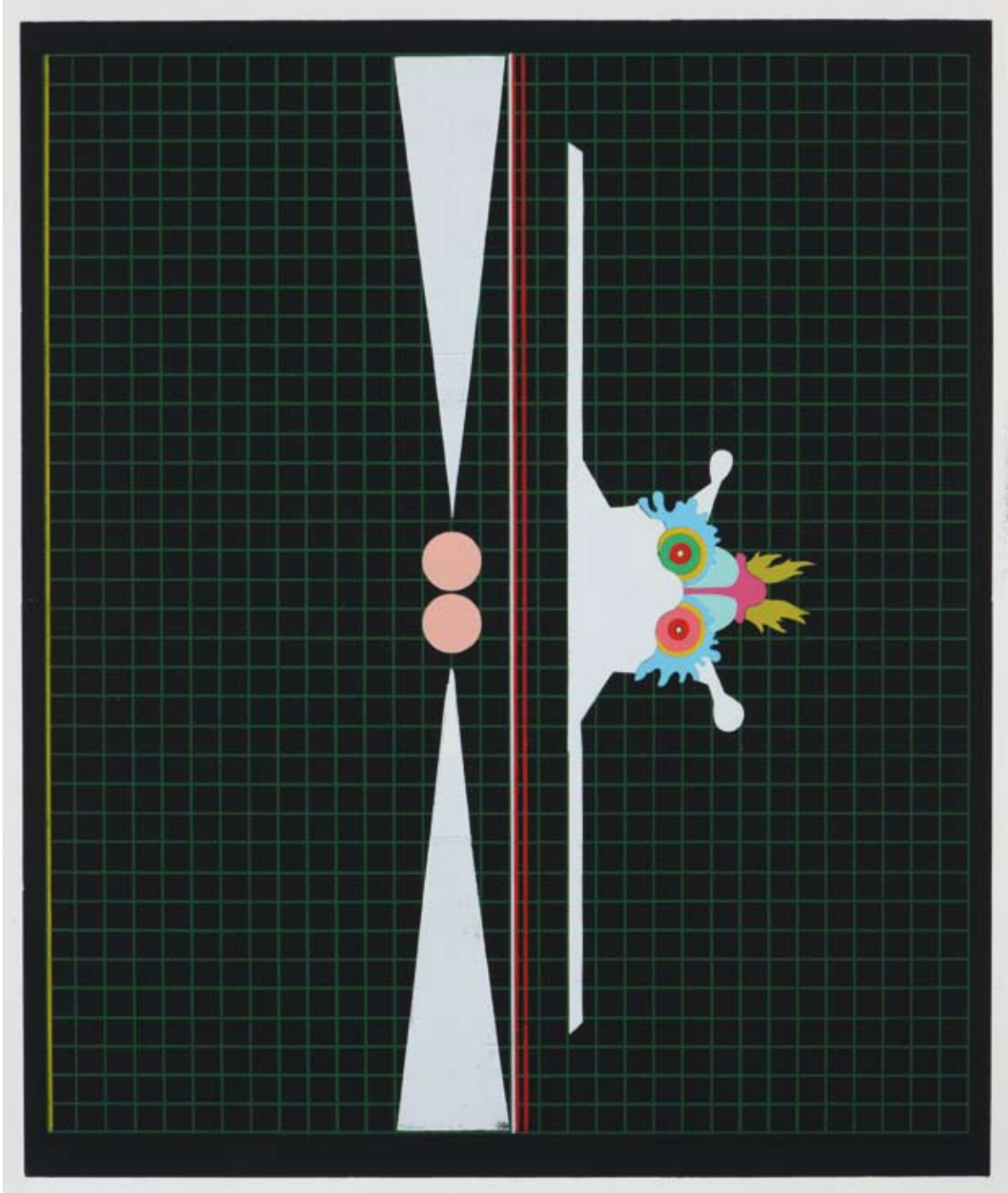


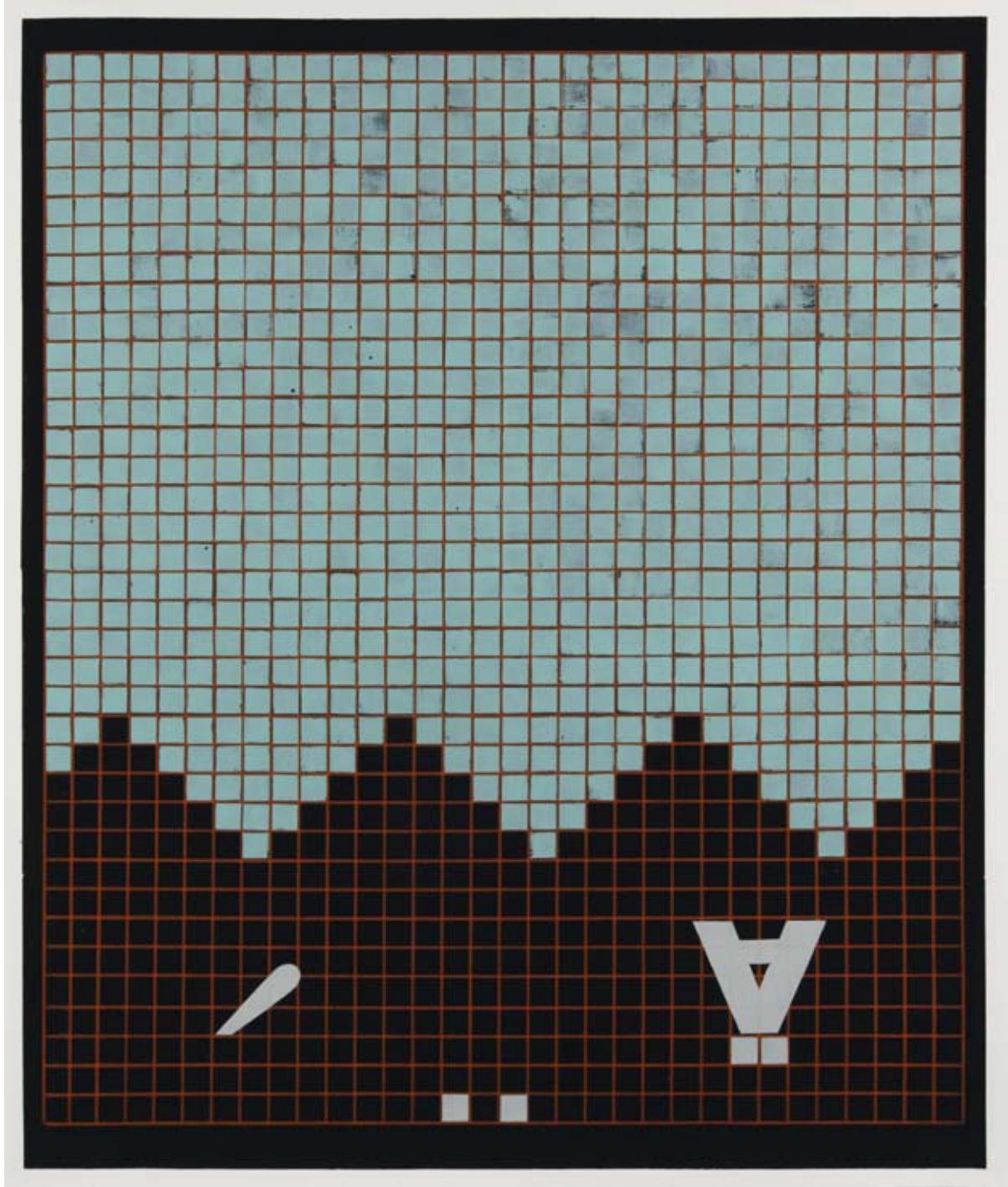
















"Gert & Uwe Tobias",
Kestneregesellschaft,
Hannover, 2009.













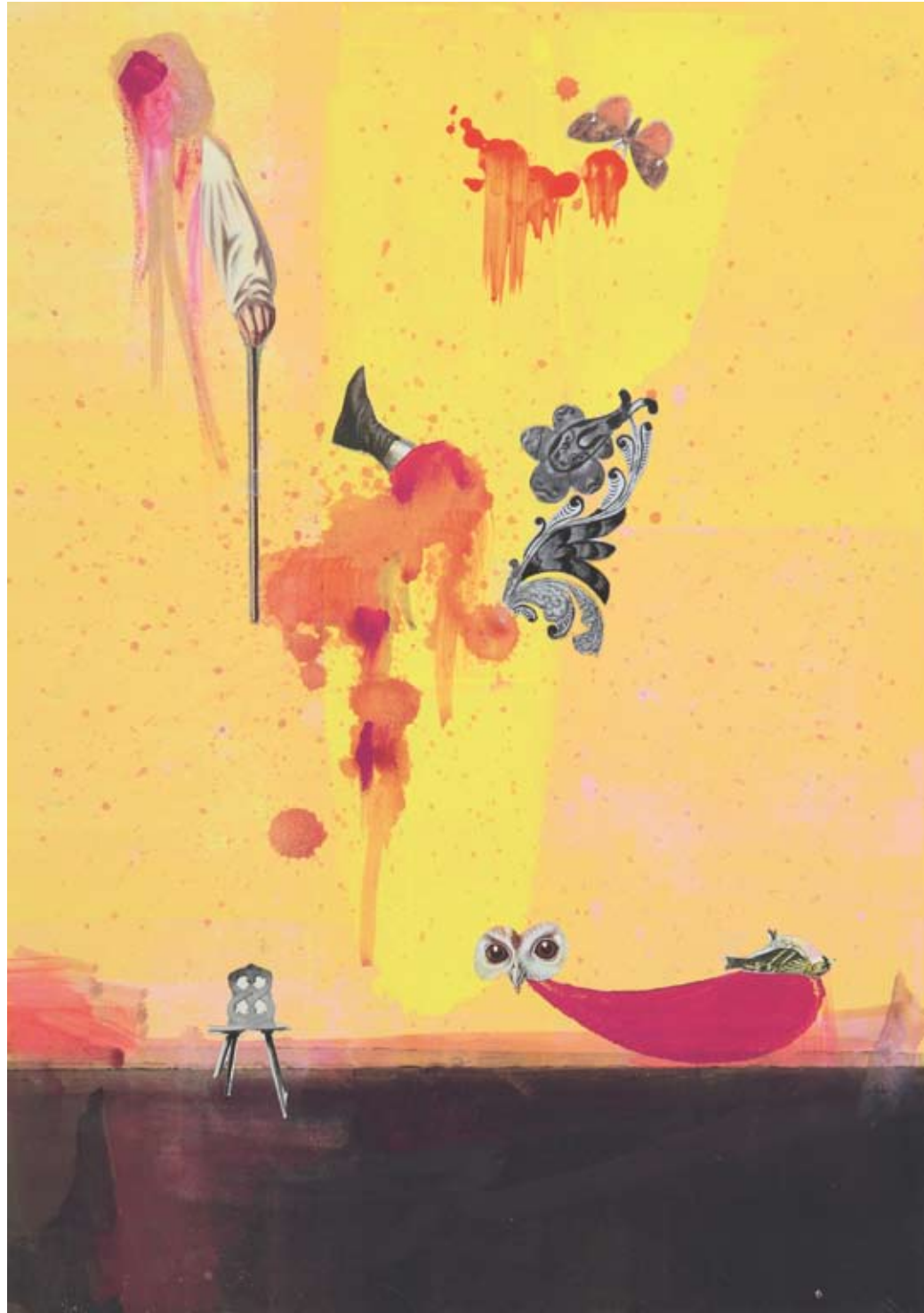


"Gert & Uwe Tobias",
Nottingham Contemporary,
Nottingham, 2010.









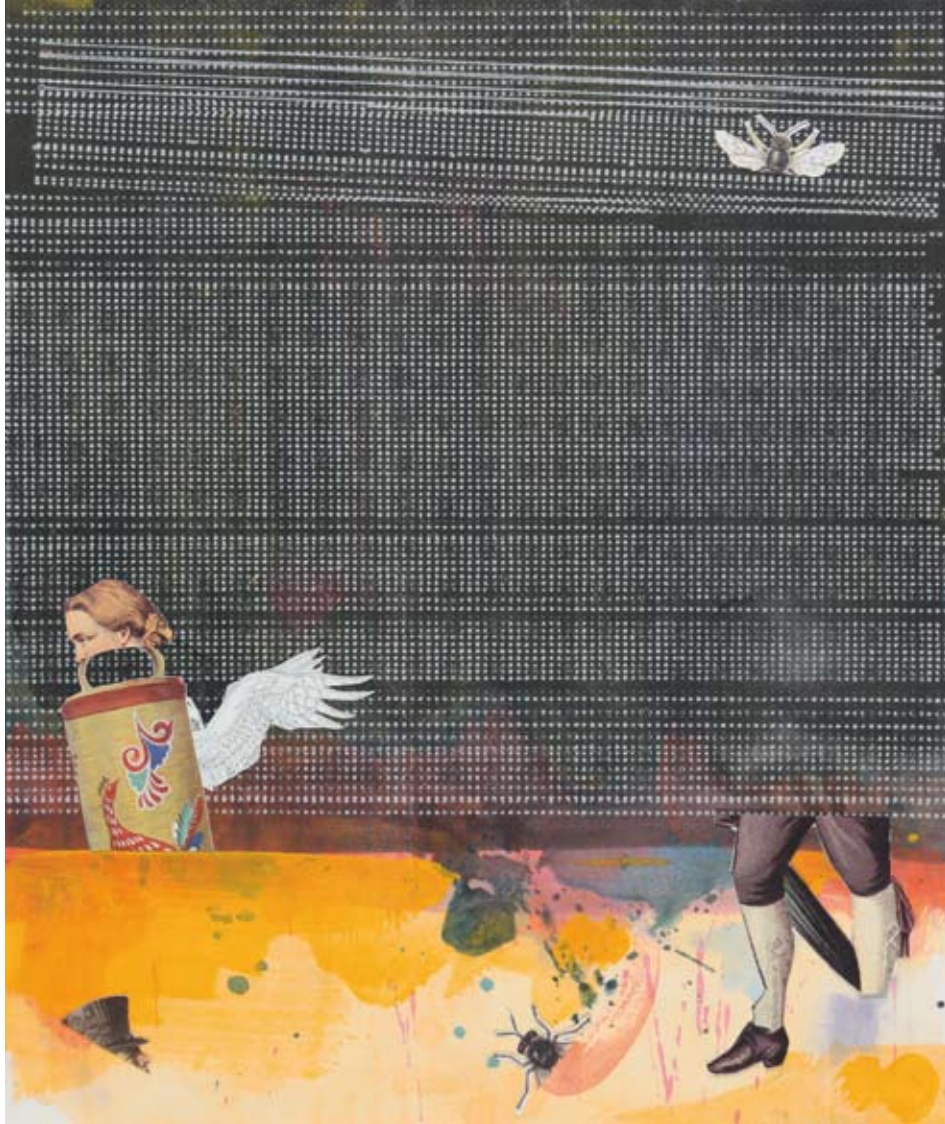




"Gert & Uwe Tobias",
Der Kunstverein, seit 1817.,
Hamburg, 2012

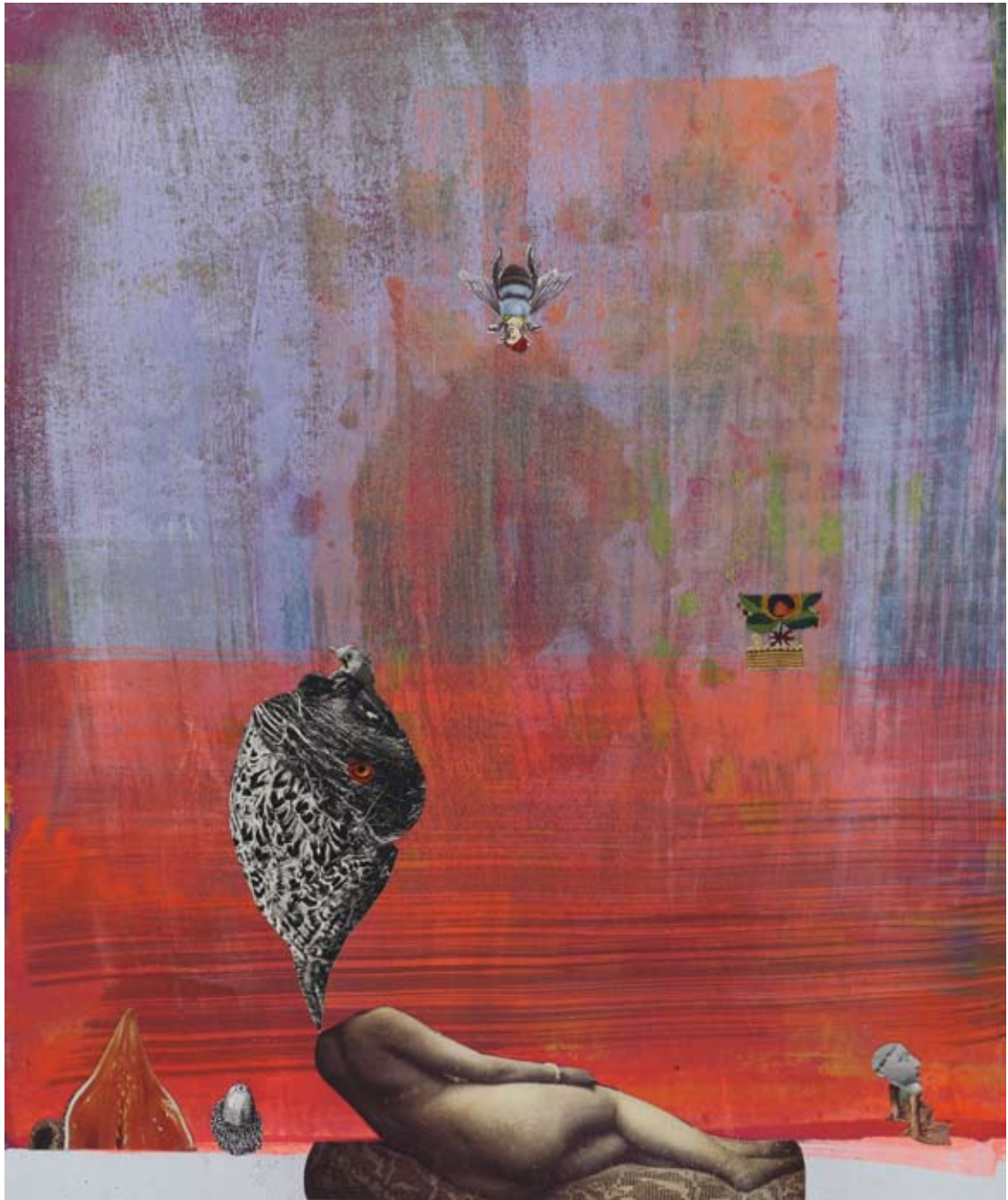




















"Gert & Uwe Tobias",
Frieze Art Fair, London 2007,
solo show, Team Gallery, New York.

The Past is a grotesque animal

Jean-Charles Vergne

Chardon, envahisseur des grandes cultures

Dans un vase, six chardons rose pâle se déploient en couronne. Leurs bulbes portent chacun une lettre et forment en bouquet le nom des deux artistes. La composition évoque *La Légende de Sainte Barbe* peinte par Lorenzo Lotto en 1524 et son Christ dont les doigts projettent dans l'espace dix tiges prolongées par des sphères contenant des saynètes bibliques. Le vase – un autre bulbe – s'ornement de initiales des artistes, des dates et du lieu de l'exposition. La base du vase, modelée par le nom de la région Auvergne, laisse s'écouler trois gouttes d'un liquide blanc – de la même couleur que l'ornement – et jaune-orangé – de la couleur du fond de l'image, iridescente sous l'aplat bleu nuit qui compose les douze parties carrées de l'œuvre.

Les côtés latéraux de l'image sont bordés par une bande dentelée irrégulière, reprise du motif crénelé du vase et des épines qui parcourent les tiges des six chardons. La partie inférieure est occupée par un corps hybride dont le mot «clermont-ferrand» est l'abdomen. Sa queue de rat, sa tête de petit zombie édenté surmontée d'antennes peu convaincantes, sa reptation malaisée, en font le frère du Gregor Samsa de Kafka métamorphosé en vermine famélique. L'ensemble – une gravure de grand format conçue pour l'exposition de Gert & Uwe Tobias au FRAC Auvergne (page 3) – révèle l'essentiel de ce qui se trame dans l'œuvre des deux frères, mélange d'humour noir, de légèreté, de décorum kitsch, d'artisanat et de grand style historique. Leur nom pousse comme une herbe adventice sur les sols fertiles, souillant les cultures nobles d'impuretés luxuriantes. Ils conçoivent, pour chacune de leurs expositions, une gravure de ce type ; elle ouvre l'exposition et fait office de support de communication (affiche, invitation...). Création à part entière, elle indique les dates et le lieu du projet, et nourrit un corpus spécifique d'œuvres, un *work in progress* qui, à la différence du reste de la production, donne une scansion temporelle à leur parcours artistique.

Les œuvres de Gert & Uwe Tobias sont déconcertantes à plus d'un titre. Elles couvrent un large spectre de techniques – gravure sur bois, collage, dessin, peinture, sculpture, installation – et mêlent indifféremment les références à l'histoire de l'art



Lorenzo Lotto, *La Légende de Sainte Barbe*, Chapelle Suardi, Trescore, 1524.

et aux arts populaires (imagerie kitsch, poterie, broderie, représentations traditionnelles, etc.). Elles ne portent jamais de titre, se distinguent par un numéro d'inventaire (les initiales GUT, suivies d'une lettre indiquant le médium¹ et d'un numéro).

I- Pour les gravures les lettres G (Gravur) ou H (Holzschnitt, gravure sur bois), pour les œuvres sur papier la lettre Z (Zeichnung, dessin: cette catégorie regroupe toutes les œuvres sur papier, qu'elles soient des dessins, des peintures, des techniques mixtes), C pour les collages, S pour les sculptures.

Elles jouent de toutes les intonations, passent de la figuration à l'abstraction, de l'humour au tragique, du symbolisme le plus sombre au grotesque carnavalesque, de collages faussement aléatoires jouant l'esprit Dada à des agencements surréalistes teintés d'une noirceur angoissée, de l'informe organique de céramiques anthropomorphes à des scénographies très structurées inspirées par

l'architecture socialiste. Elles citent pêle-mêle Redon, Klee, le Bauhaus, Malevitch, le constructivisme, Goya, Dalí, Munch, Schlemmer, Ensor, Gontscharova, Larionov, Tanguy, Miró, Nolde, Cotán, Matisse... Elles prennent successivement appui sur les bestiaires médiévaux, l'ornementation religieuse, le folklore roumain, la broderie, les bibelots désuets, la poésie graphique, l'histoire de la typographie, le spatialisme, les films de vampires, les amulettes, les grigris africains et puisent également, aux confins du genre artistique, à la marge de la marge, chez des outsiders de l'art comme Henry Darger... Ces apports se croisent ou, plutôt, infusent les uns dans les autres de façon anarchique et anachronique. La fusion est telle qu'il est au final assez difficile de délimiter les contours des éléments qui composent cet assemblage improbable duquel se dégage un sentiment d'étrange familiarité, une impression de déjà vu, où les grandes figures de style depuis longtemps assimilées se fondent les unes aux autres tout en frayant avec d'autres sources, disparates, mineures.

C'est par la somme de langages préexistants que s'élabore le langage des frères Tobias en une sorte d'esperanto pictural arborescent. Les collages, les dessins, les peintures, les gravures sur bois, les sculptures, sont travaillés parallèlement et le même sujet peut être simultanément traité dans une multiplicité de choix formels et de médiums. Le dessin expressionniste d'une tête, inspiré d'un collage ou d'un dessin, se décline en une gravure sur bois monumentale très composée au champ chromatique puissant – à moins que ce ne soit l'inverse. La gravure produit une petite peinture aux tonalités sourdes – à moins que ce ne soit l'inverse – renouant avec un symbolisme teinté du souvenir des dessins de Schiele ou de Munch. La peinture se prolonge par une sculpture en céramique – à moins que ce ne soit l'inverse –, donne une forme avachie à peine humaine, soclée sur un broc chiné chez un antiquaire ou posée sur une assiette de porcelaine sans

qualité trouvée sur un marché aux puces ou dans un vide-grenier. Le socle de la sculpture est repris en aplat sur la gravure, supporte le corps d'un personnage aux allures fantasmagoriques dont la tête reprend, de façon simplifiée, l'esquisse réalisée sur papier – à moins que ce ne soit l'inverse –, etc. L'ensemble s'accompagne de dessins composés à la machine à écrire par assemblages de caractères typographiques, dont les sources sont autant à chercher du côté du spatialisme français que d'artistes comme Heinz Gappmayr ou Franz Mon et, antérieurement, dans le *Coup de dés* de Stéphane Mallarmé, les calligrammes de Guillaume Apollinaire ou les mises en pages avant-gardistes de Laurence Sterne dans *Tristram Shandy* à la fin du XVIII^e siècle. Le tout s'agence en scénographies radicales, implacablement symétriques la plupart du temps. La totalité fonde un espace ambigu où se télescopent froideur et grandiloquence pour créer chez le spectateur un sentiment de trouble face à ce qui, tout de même, flirte avec les mises en scènes des cérémonies et autres jubilés politiques les plus autoritaristes de notre histoire. Tout ceci est réalisé dans une profusion créative, selon un ordre qui varie sans cesse, sans qu'aucune hiérarchie ne soit donnée, sans qu'aucun indice ne soit distillé sur le processus de paternité des œuvres.

L'œuvre de Gert & Uwe Tobias pousse, telle les racines du chardon, à l'horizontale et à la verticale. À l'horizontale, elle couvre tous les champs formels. À la verticale, elle puise ses origines dans des sources hétéroclites et impures.

**Gert Tobias
et Uwe Tobias**



The p
a grot
ani

ast is esque mal

Gert Tobias & Uwe Tobias

Ce qui rend, également, si déconcertantes les œuvres de Gert & Uwe Tobias demeure dans les fondements mêmes d'un processus de création forcément influencé par la gémellité des deux frères. Depuis qu'ils ont entamé leur collaboration au début des années 2000, ils travaillent dans le même atelier et revendiquent une signature commune sans jamais permettre le moindre distinguo entre leurs créations respectives. Ils affirment l'unicité d'une œuvre qui, pourtant, n'est pas exécutée « à quatre mains » comme on pourrait le supposer mais s'élabore par une somme de créations individuelles issues d'un dialogue permanent, où chacun donne son opinion à l'autre qui peut décider d'en tenir compte ou pas. Certaines œuvres commencées par l'un peuvent toutefois être achevées par le second, selon le principe surréaliste du cadavre exquis, à la nuance près qu'il s'agit là d'une dynamique créative où la circulation de l'œuvre en devenir s'effectue entre deux individualités qui se connaissent parfaitement, intimement liées – connectées pourrait-on dire –, fusionnelles mais simultanément autonomes, uniques.

Si, depuis l'avènement de la modernité, la question de l'artiste en tant que personne est devenue de plus en plus prégnante dans le rapport à l'œuvre, il est néanmoins intéressant de constater que cette question est très inégalement acceptée et appréciée selon les catégories de public. Comme le démontrent les études sociologiques, le rapport à l'œuvre est très secondaire et anecdotique pour un public averti, habitué, universitaire ou cultivé, qui a tendance à en rejeter les aspects psychologiques ou biographiques. Il passe en revanche très fortement par une projection psychologique personnelle sur la biographie de l'artiste chez les spectateurs issus d'un public plus populaire ou novice, qui éprouvent le besoin d'accéder à l'art en passant par une personnalisation de leur relation à l'œuvre d'art. L'un des cas les plus typiques de ce phénomène est sans doute celui de Van Gogh, dont la biographie aura généré auprès du grand public un imaginaire puissant, déterminant dans sa manière de percevoir les œuvres², alors que cet aspect des choses demeure caduc dans

l'esprit d'une audience plus spécialisée. Le cas de Gert & Uwe Tobias est de ce point de vue intéressant car s'ils n'affectionnent pas particulièrement que soit évoquée leur spécificité gémellaire et si leur défiance envers toute forme de discours qui s'emploierait à proposer une analyse de leur création sous cet angle est parfaitement compréhensible, il faut tout de même admettre qu'il s'agit là d'un fait rare dans l'histoire de l'art. Si l'on rencontre de nombreux couples ou duos d'artistes, les artistes jumeaux œuvrant ensemble demeurent une exception qui mérite d'être soulignée, ne serait-ce qu'en raison des multiples interrogations que cette situation peu commune génère chez les spectateurs de leurs œuvres. La question biographique de la gémellité est donc à la fois anecdotique – les œuvres n'ont pas besoin que cette donnée soit fournie à leur spectateur pour être vues – et essentielle car, légitimement, le spectateur de leurs œuvres est en droit de s'interroger sur la manière dont se règlent les étapes de leur élaboration. Ajoutons à cela la présence,

sur un mur de leur atelier de Cologne, de la célèbre photographie de sœurs jumelles, *Identical Twins*, prise par Diane Arbus en 1967, et l'on comprend qu'il est difficile de se départir de toute allusion à la gémellité des frères Tobias...

Les deux frères partagent le même atelier, implanté dans un vaste bâtiment d'origine industrielle à Cologne dans lequel ils ont également chacun un appartement. L'atelier est subdivisé en plusieurs espaces affectés à des fonctions spécifiques selon les œuvres qui doivent y être conçues : un espace dévolu à la recherche, aux collages, aux peintures et dessins de petits formats ; un espace réservé à la production des grandes gravures dont certaines atteignent des dimensions vertigineuses pouvant aller jusqu'à plus de dix mètres de long ; un espace d'archivage des matrices de bois des gravures ; un espace de stockage. L'atelier de production des gravures sur bois est doté de deux postes de travail qui permettent aux frères de découper dans de fines

plaques de contreplaqué les formes destinées à estamper les grandes feuilles de papier aquarelle ou les pans de toile qui permettent la production de formats monumentaux. Un dessin préparatoire est scanné, modélisé, simplifié, mis au carreau et reproduit au rétroprojecteur sur une fine plaque de contreplaqué. Celle-ci est découpée à la scie sauteuse en une somme de motifs. Les motifs subissent leurs modifications ultimes lors de cette étape, dont Gert & Uwe soulignent l'importance car, ne se limitant pas à une étape artisanale, elle est encore du dessin à part entière. Les motifs découpés sont enduits de couleur et appliqués un à un, comme les pièces d'un puzzle, sur le papier ou la toile posés au sol, comme le faisait déjà Edvard Munch dans ses expérimentations polychromiques. Un motif peut faire l'objet de plusieurs applications successives, avec différentes couleurs, pour les besoins chromatiques de l'aplatissement qui doit être produit. La pression de la main ou du corps tout entier décide de la densité de la couleur imprimée. Chaque gravure est réalisée en deux exemplaires identiques dans leur

composition mais forcément uniques en soi, en raison des différences infimes liées, notamment, au fait que rien ne soit mécanique et qu'une pression légèrement plus faible ou plus forte sur un motif de bois entraîne un écart dans la densité de la couleur.

Deux œuvres identiques mais uniques malgré tout...

Si l'on peut tout à fait imaginer le déroulement des séances quasi artisanales de production des motifs de bois, lors desquelles les frères travaillent de concert à la découpe des plaques en fonction des dessins préparatoires, il est en revanche impossible de savoir comment s'est préalablement réglée l'orchestration de la création de la future gravure. Impossible, en effet, de savoir qui est à l'origine du dessin original de la gravure, impossible de savoir s'il s'agit de la combinaison de plusieurs dessins exécutés séparément par les frères, impossible de savoir comment se sont opérés les choix de couleurs. Et, lorsqu'une gravure reprend le motif

2- Voir Nathalie Heinich, *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, 1991, Paris, Éditions de Minuit.

d'un collage, d'un croquis, d'une petite peinture ou la forme d'une céramique, il est impossible de savoir dans quel ordre ces œuvres ont été réalisées: le croquis est-il véritablement l'étape initiale, la peinture a-t-elle été exécutée avant ou après la gravure, la gravure est-elle l'amorce pour d'autres œuvres employant d'autres moyens, etc.? Il est néanmoins possible d'observer que les gravures sont parfois créées par l'apport de motifs empruntés dans plusieurs dessins ou collages, comme c'est le cas, par exemple, de la gravure inventoriée *GUT/H 1474*, datée de 2010 (page 7). Elle représente une sorte d'insecte, un moustique sans ailes à tête plus ou moins humanoïde avec petite barbiche jaune réticulaire et grande coiffe circulaire d'un rouge flamboyant. Sa physionomie entretient une série d'analogies formelles possibles qui vont de la marionnette aux statuette brésiliennes à caractère chamanique, semblables aux représentations de Topu, l'esprit du tonnerre. Un membre supérieur de cet hybride, segmenté comme une patte de fourmi, son cou en corolle et ses pattes inférieures



en forme de X proviennent manifestement du dessin *GUT/Z 1533* (page 8). Son appendice nasal se retrouve sur *GUT/H 1796* (page 9) ainsi que sur la sculpture *GUT/S 1563*, cette dernière portant aussi le nombril circulaire de notre « moustique humanoïde ». Quant à la barbiche, elle se décline plus ou moins fidèlement sur plusieurs dessins: *GUT/Z 1532*, *GUT/Z 1548*... Cet exemple montre, en premier lieu, la difficulté à aborder textuellement les œuvres en raison de leur classification inventoriée qui rend leur visualisation et leur description peu aisée. Il illustre, d'autre part, la complexité des tentatives de reconstitution du processus qui règle la conception des pièces. Les œuvres ne cessent de se croiser, brouillent en permanence leur paternité – nous ne savons qui de Gert ou de Uwe fait ceci ou cela – et leur temporalité – nous n'accédons pas au déroulement chronologique de leur genèse. Si, comme il a été dit, les grandes gravures/affiches réalisées pour chaque exposition scandent précisément le temps de leur parcours artistique, le temps interne aux œuvres

est à l'inverse soumis à un brouillage complet et volontaire. Gert & Uwe Tobias demeurent sciemment très imprécis sur ces sujets, prenant grand soin d'affirmer, au-delà de toute chose et avec l'ambivalence que cela implique, l'unicité de l'acte de création et le particularisme de chaque individualité.

Gert Tobias et Uwe Tobias sont deux artistes.
Gert & Uwe Tobias est leur signature commune.

Ce qui rend remarquable cette relation créative est qu'elle parvienne à la mise en place d'une grammaire commune qui, bien qu'elle se positionne sur un champ lexical large en raison des champs formels disparates occupés par les œuvres, n'en demeure pas moins une syntaxe picturale pleinement partagée. Cette affirmation n'en est que renforcée par l'emploi fréquent de signes typographiques qui participent de la composition des œuvres: grands signes typographiques présents sur les gravures, minuscules signes typographiques qui forment le squelette des dessins réalisés à la machine à écrire, récurrence de l'esperluette – le « & » typographique. Cette dernière est utilisée comme motif sur certaines gravures (voir *GUT/H 1472* en page 12, ou *GUT/H 1470* en page 13) et, surtout, unit les deux prénoms des artistes sur la plupart des couvertures de catalogues, affiches d'expositions, invitations, etc. Elle figure parfois de manière travestie, suggérée par l'agencement d'autres signes typographiques comme c'est le cas, par exemple, avec la gravure *GUT/H 1531* (page 14)

où l'union d'une partie d'un G renversé et d'un O donne une sorte de « proto-esperluette ».

Il y a création d'un langage, ce qui est plutôt courant en art, mais cette création sémantique dans le contexte particulier de la gémellité des deux frères revêt un sens tout à fait particulier qui n'est pas sans rappeler le concept de cryptophasie introduit en 1960 par le psychologue René Zazzo pour qualifier le langage que développent souvent les jumeaux pour leur permettre de communiquer de façon exclusive. Si certains envisagent la cryptophasie comme un langage autonome créé par les jumeaux eux-mêmes, un code *sui generis*, il s'avère qu'en réalité le vocabulaire cryptophasique contient au final peu de néologismes et que la plupart de ses constituants sont des emprunts à la langue commune que les jumeaux manipulent, transforment, découpent et assemblent différemment. Les découpages, collages, *cut-up* picturaux, le mixage des références, les emprunts multiples qui sont le fondement de la pratique

de Gert & Uwe Tobias ne semblent pas très éloignés de la découverte de René Zazzo qui inspirera Michel Tournier en 1975 pour *Les Météores*. Dans l'introduction de son roman qui raconte la vie de deux jumeaux, Michel Tournier note : « Il était une fois deux frères jumeaux, Jean et Paul. Ils étaient si semblables et si unis qu'on l'appelait Jean-Paul ». Le tiret d'union des deux prénoms joue dans *Les Météores* un rôle comparable à l'esperluette qui unit presque toujours les prénoms des deux artistes. Si, selon Gérard Blanchard, l'esperluette constitue « la pierre de touche de la sensibilité à l'aspect calligraphique »³, son emploi très fréquent pour unir les prénoms des frères Tobias n'est pas anodin. L'utilisation de la xylographie, ancêtre de la typographie, et la présence récurrente de signes typographiques dans leurs œuvres ajoutent à la symbolique même de l'esperluette comme grande figure du nœud ce qui, dans l'acte de création conjoint des deux frères, fait forcément sens. Ce nœud, que l'historien de la typographie Maximilien Vox assimile à une véritable « phonétique de l'œil » est porteur de

Le passé est un animal grotesque

significations multiples. Sans trop entrer dans les détails historiques de l'évolution de la typographie, il est intéressant de préciser que Vox fait de l'esperluette, à la fin des années 50, le symbole de son combat pour la pérennité du caractère Garamond sur le marché de l'imprimerie contre la montée en puissance du caractère bâton Univers, au moment même où la photocomposition supplante l'utilisation du plomb. En d'autres termes, l'esperluette se trouve au cœur d'une scission entre une composition typographique artisanale et son évolution vers l'automatisation. Ce nœud technologique est aussi au cœur de l'œuvre de Gert & Uwe Tobias, dans la cohabitation des techniques artisanales de gravure, des dessins réalisés à la machine à écrire, et de l'utilisation d'outils informatiques – logiciel Photoshop et scanner – pour la modélisation des dessins préparatoires en vue de leur transformation en motifs découpés. Quoi qu'il en soit, l'esperluette qui unit les deux prénoms est le lien intime qui, simultanément, symbolise l'acte de création commun et souligne l'unicité de chacune des parties.

Ce lien n'indique pas une osmose entre les deux artistes mais bien la somme de deux individualités artistiques indépendantes nouant dans leur collaboration étroite deux flux créatifs autonomes. Tout, dans l'œuvre de Gert & Uwe Tobias, semble être placé sous le signe de cette esperluette qui, outre sa présence récurrente dans la composition de grandes gravures avec d'autres caractères typographiques – lettres, virgules, trames de points, parenthèses, accents... – est le caractère d'union de toutes les techniques utilisées, de tous les sujets, de toutes les citations, de tous les temps.

Il n'est guère possible d'évoquer l'œuvre de Gert & Uwe Tobias sans aborder les grandes lignes biographiques qui permettent d'en asseoir les origines. Nés en 1973 à Brasov, dans une Roumanie soumise au joug dictatorial de Nicolae Ceausescu, ils quittent leur pays à l'âge de douze ans avec leurs parents pour s'installer en Allemagne. Ce n'est qu'âgés d'une vingtaine d'années qu'ils y retournent, percevant alors toute l'ambiguïté d'une nation dont l'histoire s'est toujours mêlée au folklore. Comme dans la plupart des dictatures, le pouvoir de Ceausescu s'est largement servi, en le détournant, d'un imaginaire national porté par la puissance évocatrice de personnages populaires. Les figures de Vlad III l'Empaleur – qui inspira Bram Stoker pour le personnage de Dracula – ou des princes Alexandre I^{er} le Bon et Étienne le Grand, ont été instrumentalisées pour devenir les symboles du nationalisme, du patriotisme et de la glorification du régime. Ce nationalisme s'est auréolé, comme presque toujours, d'un esprit populaire où le folklore, le vernaculaire et les traditions ont fait l'objet d'une

3- Gérard Blanchard, « Nœuds & esperluettes »,
in *Communication et langages*,
n°92, 2^{ème} trimestre 1992, pp. 85-101.

récupération pour occuper une place prépondérante dans l’imaginaire collectif alors que, simultanément, le patrimoine architectural et culturel du pays était dévasté, que les centres historiques faisaient place nette à de grandes constructions bétonnées, que des centaines de villages étaient détruits au profit d’unités urbaines sans âme, au nom d’un fonctionnalisme prôné par celui qui se faisait appeler le «génie des Carpates» (*geniul din Carpati*) ou le «Danube de la pensée».

Ces contrastes sont au cœur de l’infléchissement que connaît le travail des deux frères lorsqu’ils décident d’entamer leur collaboration pour faire œuvre commune après leurs études à la Hochschule für Bildende Künste de Braunschweig, en Allemagne. Ces précisions importent car si le télescopage des registres, des temps et des genres est manifeste dans leurs créations, il est essentiel de comprendre qu’il n’est pas exclusivement la manifestation de la volonté de gommer les écarts entre un art savant et un art populaire et que leur travail ne concerne

pas, en définitive, le débat désormais obsolète du *high* et du *low* dans la culture. Ces frictions proviennent avant tout de résurgences puisées dans l’histoire de leur pays d’origine. Les scénographies de leurs expositions, où les références au constructivisme ou au Bauhaus se mêlent aux ordonnancements les plus autoritaristes des architectures totalitaires, autorisent l’analogie entre leurs œuvres et les forces contradictoires qui ont secoué leur terre natale. C’est probablement là que se loge l’une des principales articulations de leur travail, dans la mise à l’épreuve d’une imagerie populaire et artistique confrontée à son instrumentalisation dans les détournements politiques dont elle peut faire les frais, jusqu’à en devenir la pierre d’achoppement de débats violents et de terribles purges. Le cas de Staline est intéressant de ce point de vue, une simple anecdote parmi des centaines d’autres permettant d’illustrer la position ambiguë du folklore vis-à-vis du pouvoir. Le 5 janvier 1948, Staline se rend au Bolchoï pour assister à *La Grande Amitié*, opéra médiocre du compositeur Vano Mouradeli

consacré à la lutte contre les «ennemis du peuple» dans le Caucase postrévolutionnaire. Staline sort furieux de la représentation, fustigeant l’usage impropre qui aurait été fait de certaines danses folkloriques, montrant par la même occasion qu’il y a dans toute dictature cette relation ambivalente entre la quête de modernité et l’apologie des cultures populaires. Comme le pense Thomas Mann, la recherche fanatique de la modernité en art n’est pas sans rapport avec le fascisme qui cherche, lui aussi, à repenser le monde selon un projet utopique.⁴ À l’époque des Lumières, déjà, le philosophe Johann Gottfried von Herder suggère le *Volkslied* – ou «chant populaire» – comme source d’inspiration. Béla Bartók compose des quatuors à cordes inspirés par les chants populaires qu’il enregistre sur des rouleaux de cire dans les bourgades de Transylvanie, tout comme Leos Janacek en Tchécoslovaquie, Maurice Ravel en France ou Manuel de Falla en Espagne se consacrent aux patrimoines folkloriques oubliés. La posture d’un artiste confronté à la récupération de ces patrimoines par un pouvoir totalitaire

implique néanmoins une relation toute particulière au temps, où se mêlent dès lors l’histoire politique et l’histoire des formes. Dans le domaine pictural ce sont par exemple les *loubki*, ces images populaires gravées sur bois, qui auront été autant une source d’inspiration pour Malevitch qu’un média de propagande au service de la Révolution. D’un côté, le *loubok* comme souvenir d’enfance dont Malevitch s’empare, à l’instar des motifs archaïques vus sur les broderies (dans *Matin au village après la tempête de neige* en 1912 par exemple), ou sur les *pyssanki*, ces œufs traditionnellement recouverts de symboles et d’ornements décoratifs. D’un autre côté, la récupération de ces traditions picturales populaires à des fins idéologiques, avec toute l’imagerie un peu kitsch de propagande générée par le populisme du régime. Lorsqu’un artiste est personnellement confronté à la récupération d’une culture populaire, parce qu’il en est lui-même le produit, la «fusion élémentaire»⁵ du nationalisme et de la modernité – au sens où folklore et avant-garde se renforcent mutuellement – apparaît

4- Alex Ross, *The Rest Is Noise : à l’écoute du XX^e siècle*, Actes Sud, 2010, p. 64.

5- L’expression est empruntée à Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, University of California Press, 1996, p. 965.

dans toute sa puissance de destruction. Le trouble de Bartók, «qui dépasse largement les questions de style, reflète le malaise permanent d'un artiste balloté durant toute sa jeunesse au gré des traités de paix et des frontières qu'un coup de crayon sur une carte d'état-major faisait reculer ou avancer de 50 ou 500 kilomètres. L'amputation dramatique de la Hongrie, ratifiée à Trianon en même temps que la chute de l'empire des Habsbourg, fit passer Nagyszentmiklos, sa ville natale, en territoire roumain, tandis que Pozsony, où vivait sa mère tant aimée, était dévolue à la toute nouvelle Tchécoslovaquie.»⁶

Cet aspect des choses est passionnant au sein de l'œuvre de Gert & Uwe Tobias parce qu'il n'est pas le plus visible et pose la question de la récupération et de la perversion de la forme artistique à des fins idéologiques. Gert & Uwe Tobias ont assurément perçu une telle ambiguïté lorsqu'ils sont retournés en Roumanie après leur exil, confrontés à la dualité mortifère d'un pays dont les racines populaires avaient fait l'objet d'un détournement et d'une destruction

simultanés: détournement des symboles de la culture populaire, destruction du patrimoine architectural (entre autres) sous couvert de modernisation. Tout ceci est présent dans leur œuvre, de la radicalité des espaces scénographiques à la surabondance des temps et des références qui se télescopent comme si, subitement, les murs idéologiques avaient été abattus, laissant le champ libre au déferlement d'artistes et d'œuvres jusqu'alors interdits. Dans une exposition de Gert & Uwe Tobias les mises en espaces obéissent très souvent à une rigoureuse symétrie des accrochages⁷ (page 20) sur des murs eux-mêmes recouverts de motifs symétriques⁸. Les espaces se structurent souvent selon un principe de miroir et si la tentation consisterait à y voir une émanation – consciente ou non – de la gémellité des deux frères, il est surtout question d'utiliser la symétrie comme forme d'une quintessence cérémonielle – celle que l'on trouve par exemple chez Le Pérugin dans *La Remise des clés à Saint Pierre* – qui, dans ses formes de récupérations politiques, devient la marque des rassemblements

populaires orchestrés par toutes les dictatures. Les espaces se dédoublent, les grandes gravures accrochées face-à-face se dressent telles des oriflammes, parfois portées par de faux mats peints sur la cimaise comme



Le Pérugin, *La Remise des clés à Saint Pierre*, Chapelle Sixtine, Rome, 1482.

ce fut le cas en 2009 à La Conservera de Murcie, en Espagne (page 100), où une partie de l'exposition était consacrée à l'accrochage des œuvres/affiches de leurs expositions antérieures: l'accrochage rigoureusement symétrique offrait une vision panoramique et rétrospective du parcours des deux artistes.

6- Alex Ross, *The Rest Is Noise*, op.cit, p.163.

7- Au Museum Franz Gertsch de Burgdorf (2009), au Kestnergesellschaft de Hanovre (2009), au GEM - Museum of Contemporary Art (2011)...

8- Au MoMA de New York (2007), pour leur *one man show* avec la Team Gallery lors de Frieze Art Fair (2007), au Kestnergesellschaft de Hanovre (2009), au Museum Morsbroich de Leverkusen (2010)...

Trafiquants d'abstraction & pilleurs d'épaves

Les œuvres de Gert & Uwe Tobias s'insèrent au sein de dispositifs scénographiques très composés tout en opérant d'incessants glissements entre ce qui relève du populaire ou du vernaculaire et ce qui prend source dans l'histoire de l'art. Dans les gravures et les collages, des grilles abstraites ponctuées par une scansion de signes typographiques supportent le flottement de petites formes fragiles issues de l'imagerie populaire – têtes d'oiseaux, de lièvres, bouquets de fleurs, motifs de broderie (que les travaux à la machine à écrire reproduisent peu ou prou), faces de monstres, bestioles en tout genre, bestiaire onirique... Trafic d'abstractions et pillage de motifs figuratifs trouvés dans les épaves de l'histoire de l'art et du folklore frayent, s'alimentent et se déprécient en même temps.⁹ La part abstraite brouille les pistes du vernaculaire tandis que les motifs issus des grands genres de l'histoire de la peinture classique – nature morte, vanité, animaux symboliques, etc. – s'insèrent dans les structures composites de grilles et de signes typographiques. L'ensemble crée un univers

9- L'expression "trafiquant d'abstraction" est d'Alex Ross à propos d'Igor Stravinsky (Alex Ross, *The Rest Is Noise*, op.cit, p.132), celle de "pilleurs d'épaves" est d'Éric Suchère, lui-même inspiré par le texte de Vannina Maestri, « Pillages », paru dans la revue *Java* n°16, hiver 1997-1998, p.47.

10- Selon l'analyse proposée par Daniel Arasse dans « Le regard de l'escargot », *On n'y voit rien*, 2001, Descriptions, Denoël.

faussement ornemental, faussement accessoire, faussement superficiel. Ici l'ornement ment, l'enfoui devient surface, une énergie vitale prend forme. Prenons l'exemple du collage *GUT/Z 1824* réalisé en 2011 (page 77), avec son escargot, sa petite structure flottante en forme de baldaquin tronqué, son escadrille de bombyx et de papillons hybrides – dont les têtes sont celles d'un lièvre, d'une chouette et d'une série d'emprunts à des sculptures et peintures de différentes époques, etc. La composition, les couleurs, les papillons, évoquent l'œuvre délirante de Henry Darger, *The Story of the Vivian Girls in What is Known as The Realms of the Unreal or the Glandelinian War Storm or the Glandico-Abbiennian Wars as Caused by the Child Slave Rebellion*. Réalisé de 1911 à 1972 par ce grand solitaire dans le secret de la réclusion d'une chambre, ce roman fleuve de 15 000 pages s'est illustré de plus de 300 aquarelles, dessins et collages (où les figures gémellaires sont pléthore) réalisés en décalquant et en colorisant des milliers d'images collectées dans les magazines, livres d'enfants,



Henry Darger, *The Story of the Vivian Girls in What is Known as The Realms of the Unreal or the Glandelinian War Storm or the Glandico-Abbiennian Wars as Caused by the Child Slave Rebellion*.

journaux, dont les caractéristiques formelles sont souvent reprises en forme d'hommage par les frères Tobias. En même temps, l'escargot de *GUT/Z 1824* constitue une citation appuyée à bon nombre de Résurrections de la peinture classique (voire modernes, avec *Le Christ aux anges* de Manet en 1864) et ne peut se départir d'une analogie avec l'escargot rampant au pied de l'Annonciation peinte par Francesco del Cossa en 1470 conservée à la Gemäldegalerie de Dresde. L'escargot de Cossa fixe notre point d'entrée dans le tableau¹⁰, comme la sauterelle le fait au premier plan du *Saint Jérôme pénitent* de Lorenzo Lotto en 1506. L'escargot des frères Tobias joue un rôle semblable : disproportionné par rapport à l'oiseau couché sur le dos au centre de l'œuvre, il indique la lisière de celle-ci tout en annulant toute forme d'illusionnisme pictural. Dans le même collage se télescopent un art d'outsider et celui d'œuvres qui figurent au panthéon de l'histoire de l'art. Dans le même espace s'invitent des registres opposés appartenant à des temps différents. L'escargot est aussi présent,

aux côtés de pattes d'oiseau, dans la gravure *GUT/H 1658* (page 75), également réalisée en 2011, mais cette fois-ci dans une composition abstraite. Contrairement à *GUT/Z 1824*, il ne figure pas à la périphérie de l'image mais se déplace le long d'une trame de points noirs, orange et rouges qui recouvre partiellement une grille constituée de 1184 cases. La trame de points vient précisément biffer 1024 cases de cette composition (comme elle le fait aussi dans d'autres œuvres comme *GUT/H 1661* – voir page 95), nombre étonnant puisqu'il est le chiffre 2 mis à la puissance 10, qu'il est l'unité de mesure de la mémoire informatique¹¹, et qu'il est le nombre de couleurs du célèbre tableau de Gerhard Richter, *1024 Farben*, peint en 1973, année de naissance des frères Tobias... Sans aller trop loin dans ce type de digression hasardeuse, l'escargot vient resserrer la composition, indique une limite interne au tableau, permet de jouer simultanément sur les codes de la peinture classique et contemporaine et sur l'évocation d'une pratique marginale de l'art. C'est un peu Charlie Parker glissant un thème de *L'oiseau de feu* de Stravinsky

les sources qui ont prédisposé à en dessiner la physionomie. Elles peuvent évoquer les masques des personnages peints par James Ensor, les coiffes de clowns sacrés et autres bouffons rituels utilisés par les indiens Hopis, les illustrations de livres sur les vampires... Alignées les unes à côté des autres, elles se joignent en un carnaval monstrueux et macabre où les morts sont contemporains des vivants, où le temps profane est suspendu pour laisser place à une cosmogonie impure au sein de laquelle l'imaginaire fantasmagorique et les figures traditionnelles populaires se mêlent à l'errance désespérée des âmes damnées dans les charniers et les geôles du régime de Ceausescu. Ces têtes sont aussi les faces grotesques des monstres expulsés de boîtes de farces et attrapes, des gargouilles ridicules accrochées aux façades des cathédrales ; elles ont les faciès tordus des goules et des vampires surpris en pleine mutation, écholocalisant leurs proies grâce à leurs oreilles de pipistrelle, suçant les sucres de leurs victimes par leur pistil nasal démesuré et liqueureux. Avec leurs coiffes composées comme



Francesco del Cossa,
Annonciation, 1470,
Gemäldegalerie, Dresde.

des abstractions géométriques, elles se donnent les airs de dignitaires religieux, de nobles, de nantis, de personnages politiques, et croisent les codes de représentation du portrait officiel de la peinture classique avec ceux du portrait de propagande politique. Ces visages pustuleux, édentés, aux bouches avides traversées par d'affreux rictus, dont la physionomie est celle d'une consanguinité de fin de race, se dressent au milieu de la radicalité scénographique des expositions comme autant de portraits anciens accrochés dans les corridors des lieux de pouvoirs. Semblables aux dignitaires filmés par Pier Paolo Pasolini dans *Salo*, ces figures campent sur les vestiges à peine fumants de leur omnipotence ; elles savent que la postérité retiendra d'elles la marque indélébile de leurs actes. Sous couvert d'être la résultante d'un profond mixage des genres et des temps, l'analyse de l'œuvre de Gert & Uwe Tobias ne peut se départir de cet angle politique et historique. Le passé ressurgit sous les traits d'un animal grotesque à la physionomie changeante, se transforme au gré des œuvres, prend les

traits de vampires ou d'êtres humains dénaturés, se métamorphose comme le Maldoror du Comte de Lautréamont.

dans *Koko*, le tube de Duke Ellington, en 1951 au Birdland Club de New York... C'est un peu, en France, Michel Gouéry provoquant sur une céramique la collision des noms de Cy Twombly et d'une série de groupes de rock metal (System of a Down, Suicidal Tendencies, The Ramones, Metallica, etc.) avec un souci aigu de la typographie¹².

Les motifs abstraits et les sources folkloriques ou populaires sont également samplés avec les éléments typographiques auxquels il a été précédemment fait allusion. Si l'on reprend la gravure de 2010, *GUT/H 1531* (page 14), avec son G renversé et son O, il est intéressant de noter la structure des motifs qui en composent la partie de droite. Une parenthèse, adjointe à des cercles et à deux formes abstraites superposées suggèrent, à nouveau, les contours d'une esperluette, tout en dessinant les contours d'un visage que l'on retrouve de manière plus figurative dans une autre gravure, *GUT/H 1863* (page 15), exécutée l'année suivante. Le visage, sorte de masque de carnaval burlesque dont la bouche tordue ne comporte qu'une dent, reprend en les déformant les formes abstraites de *GUT/H 1531*. Il est proche formellement des « larves » (du latin *larva*, fantôme), ces masques grimaçants sculptés par Albert

Une série de gravures (*GUT/H 1477*, *GUT/H 1482*, *GUT/H 1588*, *GUT/H 1772*, *GUT/H 1796* – voir pages 9 et 17) concerne la représentation de grandes têtes monstrueuses surmontées de sortes de coiffes, qui oscillent entre le burlesque d'un masque de carnaval, une physionomie de gargouille, une face à peine humanoïde de créature vampirique, une tête de religieuse morte-vivante ou une créature desquamée surgie des tréfonds de la Géhenne pour se repaître d'âmes impies. Ces têtes sont symptomatiques des choix opérés par les frères Tobias dans l'ensemble de leur œuvre. Elles dégagent un sentiment de familiarité sans qu'il soit pour autant aisé d'identifier quelles sont

Le visage, sorte de masque de carnaval burlesque dont la bouche tordue ne comporte qu'une dent, reprend en les déformant les formes abstraites de *GUT/H 1531*. Il est proche formellement des « larves » (du latin *larva*, fantôme), ces masques grimaçants sculptés par Albert

Anton Willi durant la première moitié du XX^e siècle dans le canton des Grisons en Suisse. La bouche déformée et l'œil cerné de blanc (également présents sur le dessin *GUT/Z 1533* de 2010, page 8) sont très semblables à certaines de ces sculptures qui conjuguent fonction magique et rôle de soupape sociale. La grande coiffe



Albert Anton Willi, *Masque grimaçant*, Canton des grisons, 1900-1950, 28x15 cm.

complexe qui couvre et entoure le visage est un mixage d'influences (Klee, Delaunay, Malevitch...). *GUT/H 1863*, avec son mixage d'abstraction, de masque folklorique et de sources typographiques, est l'exemple même permettant d'illustrer les flux disparates qui se croisent au sein du travail de Gert & Uwe Tobias. Leurs œuvres sont le résultat de dynamiques et de mouvements incessants qui produisent au final une énergie très perceptible. Le personnage créé pour *GUT/H 1863*, avec son tronc filiforme et sa paire de seins, semble doté d'un potentiel de mouvement, d'une puissance d'animation. La forme de la bouche, les ellipses multiples de la coiffe rendent vibratile cette figure, selon un principe que l'on retrouve très souvent dans les collages et les dessins. Ainsi, *GUT/C 1673* (page 113) avec son oiseau piquant vers un bouquet, sa petite chimère tête-bêche et son arête de poisson; *GUT/Z 1842* (page 36) et sa kyrielle de petits animaux (sanglier, lapin, oiseaux, insectes, poissons); *GUT/Z 1876* (page 115), et ses trois cylindres qui, tels des canons, expulsent visages, têtes de chouette,

ailes découpées, mains, bras, tabouret, papillons aux provenances disparates: ces collages, et bien d'autres encore, sont animés d'un mouvement frénétique. Cette frénésie formelle, qui évoque celle des collages délirants de Terry Gilliam (voir notamment le célèbre générique de l'émission des Monty Python), donne le burlesque surréaliste aux œuvres de Gert & Uwe Tobias.

11- 1 kilooctet (ko) = 1 024 octets,
1 mégaoctet (Mo) = 1 024 ko,
1 gigaoctet (Go) = 1 024 Mo,
1 téraoctet (To) = 1 024 Go, etc.

12- Twombly, 2007, céramique, 44x33x3,5 cm, collection de l'artiste. Michel Gouéry a réalisé, juste avant Gert & Uwe Tobias, une exposition personnelle au FRAC Auvergne (9 juin-16 septembre 2012) accompagnée de la publication du livre *Sortie de vortex*.

The Past is a grotesque animal

Jean-Charles Vergne

Thistly invaders of cultures



In a vase, six pale pink thistles are arranged in a crown. Each bulb displays a letter, forming a bouquet with the name of the two artists. The composition evokes *The Legend of Saint Barbara* painted by Lorenzo Lotto in 1524, in which Christ's fingers emit ten stems that merge into ten spheres containing biblical scenes. The vase – another bulb – is decorated with the artists' initials, and with the dates and location of the exhibition. The base of the vase is shaped by the name of the region "Auvergne", and seeps with three droplets of liquid that is both white – same color as the decoration – and orangey-yellow – like the image's background color, iridescent under the solid dark blue of the work's twelve square sections. The lateral sides of the image are edged with an uneven jagged strip, echoing the vase's crenellated motif and the thorns spiked along the stems of the six thistles. At the bottom, a hybrid body has the word "clermont-ferrand" as its abdomen. Its rat tail, its gap-toothed zombie head capped with dubious antennae, and its awkward creeping, make it the brother of Kafka's Gregor Samsa metamorphosed into a scrawny vermin. The ensemble – a large-sized print designed for the Gert & Uwe Tobias exhibition at the FRAC Auvergne (page 3) – reveals the underpinnings of

the brothers' artwork: a blend of black humor, frivolity, kitsch decorum, craftsmanship and grand historical style. Their name sprouts like weeds on fertile soils, tainting lofty cultures with lush impurities. They design this kind of print for each of their shows; it opens the exhibition and serves as a communication device (poster, invitation...). As artwork in its own right, it displays the dates and site of the project, and fuels a specific artistic corpus, a work-in-progress that, unlike the rest of their output, gives a temporal thrust to their creative path.



Lorenzo Lotto, *The Legend of Saint Barbara*,
Chapelle Suardi, Trescore, 1524.

The works of Gert & Uwe Tobias are disconcerting for various reasons. They cover a large spectrum of techniques – woodcut, collage, drawing, painting, sculpture, installation – and interweave references to art history and folk art (kitsch imagery, pottery, embroidery, traditional portraits, etc.). They never come with titles, and are identified with an inventory number (the initials GUT, followed by a letter indicating the medium¹ and then a number).

They play with all sorts of styles, passing from figuration to abstraction, from humor to tragedy, from gloomy symbolism to carnivalesque-grotesque, from deceptively random collages in a Dadaist vein to surrealist layouts instilled with gloomy angst, from the organic formlessness of anthropomorphic ceramics

I- For the prints, the letters G (Gravur, engravings) or H (Holzschnitt, woodcuts); for the works on paper, the letter Z (Zeichnung, drawings: this category includes all works on paper, whether drawings, paintings or mixed techniques); C for collages and S for sculptures.

to highly structured scenographies inspired by socialist architecture. They randomly cite Redon, Klee, the Bauhaus movement, Malevich, Constructivism, Goya, Dalí, Munch, Schlemmer, Ensor, Gontcharova, Larionov, Tanguy, Miró, Nolde, Cotán, Matisse... They draw on medieval bestiaries, religious decorations, Romanian folklore, embroidery, quaint bibelots, visual poetry,

the history of typography, Spatialism, vampire films, amulets, African talismans, and delve into the borders of the artistic genre, right at the edge, with outsider artists like Henry Darger... These items overlap, or rather interpenetrate anarchically and anachronistically. Such a high degree of fusion makes it difficult to outline the elements that make up this improbable assemblage, which exudes a strange sense of familiarity, of *déjà vu*, where the great stylistic devices embedded in our collective memory merge together while dipping into other disparate and minor sources.

The sum of preexistent languages is what enables the Tobias brothers to forge their own language in a sort of arborescent visual Esperanto. Collages, drawings, paintings, woodcut prints and sculptures are crafted in parallel, and the same subject can be simultaneously tackled with multiple formal choices and mediums. An expressionist sketch of a head, inspired by a collage or a drawing, evolves into a monumental woodcut print with intricate detail and a powerful chromatic field – unless it is the contrary. A print yields a small painting with muted colors – unless it is the contrary – applies a symbolism tinged with the memory of drawings by Schiele or Munch. A painting extends into a ceramic sculpture – unless it is the contrary –, yields a nebulous and barely human form, propped on a jug unearthed at an antique shop or placed on a cheap porcelain plate found at a flea market or garage sale. The pedestal of a sculpture is replicated in solid color on the print, supporting the body of an eerie looking character whose head roughly replicates a sketch on paper – unless it is the contrary –, etc. The ensemble is accompanied by typewriter drawings made with clusters of typographic characters that can just as easily derive from French Spatialism as from artists like Heinz Gappmayr or Franz Mon and, beforehand, from Stéphane Mallarmé's *Coup de Dés*, Guillaume Apollinaire's calligrammes or Laurence Sterne's avant-gardist spatial layouts

in *Tristram Shandy* in the late 18th century. There is an endless interplay of radical scenographies that are for the most part relentlessly symmetrical. The outcome is an ambiguous space that blends coldness and grandiloquence, so that the viewer feels uneasy before the coy enactment of history's most repressive political procedures and rites. It all unfolds in a creative profusion and ever-changing order, without any overt hierarchy, and without any clues about the artwork's line of paternity.

The oeuvre of Gert & Uwe Tobias, much like thistle roots, grows horizontally and vertically. Horizontally, it covers all formal fields. Vertically, it stems from heterogeneous and impure sources.

Gert Tobias and Uwe Tobias



Gert Tobias & Uwe Tobias

The disconcerting nature of Gert & Uwe Tobias' work also results from the underlying foundations of their creative process, obviously influenced by the fact that they are identical twins. Ever since launching their collaboration in the early 2000s, they have been working in the same studio, and they maintain a joint signature without every allowing for the slightest distinction between their respective inputs. They affirm the oneness of their work, which is not "four-handed" as one might assume, but evolves through a sum of individual creations that emerge from ongoing dialogue, where each offers an opinion and the other can decide whether to take it or leave it. A work initiated by one brother might be completed by the other brother, according to the surrealist "exquisite corpse" notion, with the slight difference that here the creative dynamics involves a work-in-becoming between two individuals who know one another perfectly, and are intimately linked – literally connected – in a symbiotic relationship where each is simultaneously autonomous and unique.

Ever since the advent of modernity, the view of the artist as a person has become increasingly significant in the relationship to the artwork. However, it is interesting to note that this factor is unevenly distributed among the population. Sociological studies show that the relationship to the work is secondary and anecdotal when the public is well-informed, educated, accustomed to art and culture, and thus tends to discard psychological or biographical aspects. However, there is a great deal of personal projection onto the artist's biography when viewers come from a lower-class or less experienced public, and feel the need to access art by personalizing their relationship to the work. A prototype of this phenomenon is Van Gogh, whose biography has kindled the public's imagination and thus affected how viewers perceive the works², whereas this aspect is deemed irrelevant by a more specialized audience. The case of Gert & Uwe Tobias is enlightening, for while they do not emphasize their twinship and are wary (understandably so) of discourse that regards their work from this angle, it is nevertheless undeniable that

we are facing a rare occurrence in art history. There are numerous instances of artists who work in couples or duos, but twin artists working together is an exception that deserves attention, if only for the many questions that this uncommon situation triggers in the mind of viewers. The biographical issue of twinship is thus both anecdotal – viewing the works does not require knowledge of this fact – and essential, since viewers have the legitimate right to wonder about how the work process occurs. If we add to this the presence, on a wall of their Cologne studio, of Diane Arbus' famous 1967 photograph of twin sisters, *Identical Twins*, it becomes increasingly difficult to resist alluding to the twinship of the Tobias brothers...

The two brothers share the same studio, located in Cologne in a huge former industrial building, where they also each have an apartment. The studio is divided into several spaces that have specific functions, depending on the works being created: there is a space devoted to research, collages, small-sized drawings and paintings; a space for

the production of large prints that reach staggering sizes of over ten meters in length; a space for archiving the woodblocks for the prints; and a storage space. The studio for making woodcut prints has two workstations where the brothers cut fine plywood sheets to obtain the shapes that will then be printed on large watercolor paper or canvas, enabling the production of monumental sizes. A preparatory drawing gets scanned, modeled, simplified, gridded and displayed by an overhead projector onto a fine plywood sheet, which is then jigsawed into

2- See Nathalie Heinich, *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, 1991, Paris, Éditions de Minuit.

a bunch of motifs. The motifs undergo final modifications during this stage, which Gert & Uwe say is important, for it does not merely involve craftwork but actual drawing. The cutout motifs are color coated and applied one after the other, like puzzle pieces, onto the paper or canvas placed on the ground, the way Edward Munch used to do his polychromatic experiments. A motif can receive several coatings of different colors for the chromatic requirements of the solid color that is being produced. The hand-pressure or body-pressure affects the density of the printed color. Two identical prints are always made; they are identical in composition yet necessarily unique due to the tiny differences, seeing as the process is not mechanical and a slightly weaker or slightly stronger pressure on a wood motif alters the color density.

Two works that are identical yet unique...

One can easily imagine semi-craftwork sessions for producing wood motifs, when the brothers work together cutting

plywood based on their preparatory drawings. However, it is impossible to know how they initially decide to orchestrate the future printmaking. Impossible to know who made the original drawing for the print, impossible to know if various separately-made drawings are used, and impossible to know how the colors are chosen. And when a print incorporates a motif from a collage, a sketch, a small painting or a ceramic design, it is impossible to know the order in which these works were made: is the sketch the real starting point, was the painting done before or after the print, is the print the springboard for other works on different mediums, etc.? It is nevertheless observable that some of the prints borrow motifs from various drawings or collages, as is the case for instance with the print inventoried as *GUT/H 1474*, dated 2010 (page 7). It depicts a sort of insect, a wingless mosquito with a somewhat humanoid head, a small reticular goatee and a round flaming-red cap. Its physiognomy elicits a series of formal analogies ranging from marionettes to Brazilian shamanic statuettes

depicting Topu, the creatures of thunder. The hybrid's upper limb that is segmented like an ant's leg, its flared neck, and its X-shaped lower limbs clearly stem from the drawing *GUT/Z 1533* (page 8). Its nasal appendage appears in *GUT/Z 1796* (page 9) as well as on the sculpture *GUT/S 1563*, the latter also containing the round navel of our "humanoid mosquito". As for the goatee, it reappears more or less accurately in several drawings: *GUT/Z 1532*, *GUT/Z 1548*... This example conveys how hard it is to approach the works textually due to their inventory classification, which thus makes it challenging to visualize and describe them. It also reveals the complex task of reconstructing the underlying work process. The works endlessly intersect and constantly blur their paternity – we do not know whether Gert or Uwe did this or that – and their temporality – we do not access the chronological account of their genesis. Whereas, as has been said, the large prints/posters made for each exhibition provide a snapshot of their external time, the works' internal time is totally and deliberately scrambled. Gert & Uwe Tobias

The p
a grot
ani

art is & esque mal

&

What makes this creative relationship remarkable is that it implements a common grammar which, even if it spans a large lexical field due to the disparate formal fields covered by the works, nevertheless involves a shared pictorial syntax. This point is underscored by the frequent use of typographical signs in the composition of the works: large typographical signs appear on the prints, tiny typographical signs weave through the typewriter drawings, and the ampersand (the “&” sign) is recurrent. It figures as a motif in some of the prints (see *GUT/H 1472* on page 12, or *GUT/H 1470* on page 13) and, above all, joins the artists’ first names on most of the catalogue covers, exhibition posters, invitations, etc. It is sometimes camouflaged, or merely suggested by the layout of other typographical signs, such as in the engraving *GUT/H 1531* (page 14) where the combination of an inverted G and an O yields a sort of “proto-ampersand”.

The creation of a language is quite common in art, but semantic creation takes on special meaning in the specific

are intentionally imprecise about these topics. They take great care to assert that beyond everything, and with all the ambivalence this implies, it is a joint creative act by two distinct individuals.

Gert Tobias and Uwe Tobias are two artists.
Gert & Uwe Tobias is their joint signature.

context of the brothers’ twinship, recalling the notion of Cryptophasia coined in 1960 by the psychologist René Zazzo to describe the private language often developed by twins. While some view Cryptophasia as an autonomous and fully created language, a *sui generis* code, it in fact contains very few neologisms and most of its words come from common language, which twins then reshape, transform, cut and reassemble. The cutouts, collages and pictorial cut-ups, the mixture of references, and the multiple clips underlying Gert & Uwe Tobias’ practice do not seem so distant from René Zazzo’s discovery, which inspired Michel Tournier in 1975 with *Les Météores*. In the introduction to his novel, which follows the life of two twins, Michel Tournier writes: “Once upon a time there were two twin brothers, Jean and Paul. They were so alike and so deeply connected as to be called Jean-Paul”. The dash between their names plays a role comparable to the ampersand that nearly always joins the two artists’ first names. If, as Gérard Blanchard has written, the ampersand “embodies the sensibility

3- Gérard Blanchard, “Nœuds & esperluettes”, in *Communication et langages*, n°92, 2nd trimestre 1992, pp. 85-101.

of calligraphic form”³, its frequent use to join the first names of the Tobias brothers is significant. The role of woodcuts, ancestor of typography, and the recurrence of typographic signs in the works enhance the symbolic value of the ampersand as a quintessential knot, embodying the brothers’ joint creative act. This knot, which the historian of typography Maximilien Vox likened to “visual phonetics”, conveys multiple meanings. Without going into excessive historical detail about the evolution of typography, it is worthy of note that during the late 50s, Vox saw the ampersand as a symbol of his struggle to champion the Garamond typeface on the print market against the spread of the Univers typeface, right at the time when photocomposition was about to replace the use of led. In other words, the ampersand sits at the heart of the schism between handcrafted typography and its shift to automation. This technological knot is also at the heart of Gert & Uwe Tobias’ oeuvre, in the cohabitation of handcrafted woodcut techniques, typewriter drawings, and computer tools – Photoshop

and scanner – in modeling the preparatory drawings before their transformation into cutout motifs. In any event, the ampersand between their first names is an intimate link that both symbolizes the joint creative act and underscores the uniqueness of each member. This link does not imply osmosis, but rather the sum of two independent artistic individualities, knotting a close collaboration between two autonomous creative flows. In the oeuvre of Gert & Uwe Tobias, everything seems placed under the sign of this ampersand which, beyond its compositional recurrence in the large prints among other typographic characters – letters, commas, dot patterns, brackets, accents... – represents the linkage between all of their applied techniques, all subjects, all citations, and all eras.

The past is a grotesque animal

It is nearly impossible to evoke the work of Gert & Uwe Tobias without mentioning the major biographical directions that shed light on its origins. The Tobias brothers were born in Brasov in 1973, when Romania was in the dictatorial grip of Nicolae Ceausescu, and at the age of twelve left their country and moved with their parents to Germany. It was not until they were in their twenties that they returned to Romania, and faced the deep ambiguity of a nation whose history has always intermingled with folklore. As occurs in most dictatorships, Ceausescu wielded his power by exploiting a national imagination that was deeply fascinated with popular personalities. The figures of Vlad III the Impaler – who would inspire Bram Stoker for the character of Dracula – and of the princes Alexander the Good and Stephen the Great, were forged by him into symbols of nationalism, patriotism and glorification of the regime. As is usually the case, this nationalism was imbued with a popular or folkloristic spirit. Vernacular language and traditions were reclaimed and injected into the collective imagination, while at the same

time the country’s architectural and cultural heritage was being destroyed, historic centers were giving way to huge concrete constructions, and hundreds of villages were getting razed for the benefit of soulless urban units, all in the name of a functionalism extolled by he who had entitled himself “Genius of the Carpathians” (*geniul din Carpati*) and “The Danube of Thought”.

These contrasts triggered a shift in the brothers’ work when they decided to launch their collaboration and join forces after their studies at the Hochschule für Bildende Künste in Braunschweig, Germany. Such details matter, since the collision of registers, eras and genres does not merely entail a desire to erase differences between fine art and popular art, nor does the work have anything to do with the outmoded debate about highbrow versus lowbrow culture. The frictions point toward the revivals that took place in their native country’s history. The exhibition settings, where references to constructivism or Bauhaus mingle with the most authoritarian of totalitarian

architectural systems, prompt an analogy between their works and the clashing forces that shook their native soil. In fact, one of the pivots of their work is to juxtapose popular and artistic imagery with the way political strategies exploited this imagery, which could sometimes be a thorny issue amid violent debates and terrible purges. Stalin provides an interesting example, among hundreds of such anecdotes, and illustrates the ambiguous role of folklore vis-à-vis power. On 5 January 1948, Stalin went to the Bolshoi to see *The Great Friendship*, a mediocre opera composed by Vano Mouradeli about the struggle against “enemies of the people” in post-revolutionary Caucasus. Stalin stormed out of the performance, denouncing the improper treatment of some of the folk dances, which goes to show that in every dictatorship, there is an ambivalent relationship between a quest for modernity and an apologia for popular cultures. According to Thomas Mann, the fanatical search for modernity in art has much in common with fascism, which also tries to foist a utopian vision onto the world.⁴

Already back in the Age of Enlightenment, the philosopher Johann Gottfried von Herder suggested the *Volkslied* – or “folk song” – as a source of inspiration. Béla Bartók composed string quartets inspired by folk songs, which he recorded on wax cylinders in Transylvanian villages, similarly to Leos Janacek in Czechoslovakia, Maurice Ravel in France and Manuel de Falla in Spain, who all delved into lost folk traditions. The posture of an artist who faces the recuperation of these heritages by a totalitarian power implies a specific relationship to time, where political history overlaps with the history of forms. In the pictorial realm, there is the example of *loubki*, folk images engraved on wood that were as much a source of inspiration for Malevich as a propaganda medium for the Revolution. On one hand, Malevich used *loubok* like a childhood memory, in the vein of archaic motifs seen on embroideries (in *Morning in the Village After Snowstorm* in 1912 for instance), or *pyssanki*, those eggs traditionally covered with symbols and decorative ornaments. On the other hand, these pictorial folk traditions were reclaimed

for ideological purposes, alongside the kitsch propaganda imagery generated by the regime’s populism. When an artist is personally confronted with the reclamation of a popular culture because he himself is its product, the “elementary fusion”⁵ of nationalism and modernity – in how folklore and avant-garde mutually reinforce one another – appears in its full power of destruction. “Bartók’s confusion went deeper than matters of style: his personal history had been largely obliterated by the cartographic fiat of the peace treaties. The reduction of Hungarian territory after the collapse of the Austro-Hungarian Empire meant that Nagyszentmiklós, the composer’s birthplace, went to Romania, and that Pozsony, where his mother still lived, became Czechoslovak.”⁶

This aspect is fascinating in Gert & Uwe Tobias’ oeuvre, because it is less obvious and raises the issue of the reclamation and perversion of artistic form for ideological purposes. Gert & Uwe Tobias most certainly grasped this ambiguity when they returned to Romania after their exile,

and faced the deadly duality of a country whose folk roots had been simultaneously warped and destroyed: warping of symbols and popular culture, destruction of architectural heritage (among others) under the pretence of modernization. This all comes across in their works, from the radically scenographic spaces to the abounding eras and references that all merge together, as if ideological walls had suddenly collapsed, unleashing a flood of artists



Perugino,
Christ Giving the Keys to St. Peter, Chapelle Sixtine, Rome, 1482.

and works that were previously prohibited. In Gert & Uwe Tobias’ exhibitions, the spatial layouts often display the works with rigorous symmetry⁷ (page 20), and even the walls are covered with symmetrical motifs⁸. The spaces often incorporate a mirror principle, and while it is tempting to see this as an expression – whether conscious or not – of the brothers’ twinship, the symmetry conveys the quintessential ceremonialism – such as in Perugino’s *Christ Giving the Keys to St. Peter* – which, in its depiction of political reclamation, epitomizes the popular rallies orchestrated by all dictatorships. The spaces are split in two, the large prints are displayed face-to-face like banners, sometimes propped on fake flagpoles painted on the picture rail, as was the case in 2009 at La Conservera in Spain (page 100), where part of the exhibition featured the display of works /posters at previous exhibitions: the rigorously symmetrical display offered a panoramic retrospective of how the two artists operate.

4- Alex Ross, *The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century*, Picador, 2008, p. 36.

5- The expression is borrowed from Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, University of California Press, 1996, p.965.

6- Alex Ross, *The Rest Is Noise*, op.cit, p.92.

7- At the Museum Franz Gertsch in Burgdorf (2009), at the Kestnergesellschaft in Hannover (2009), at GEM - Museum of Contemporary Art (2011)...

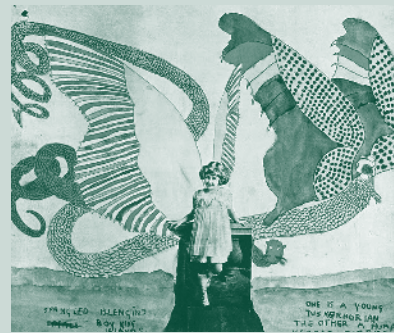
8- At MoMA in New York (2007), for their one-man show with the Team Gallery for the Frieze Art Fair (2007), at the Kestnergesellschaft in Hannover (2009), at the Museum Morsbroich in Leverkusen (2010)...

Dealers in abstraction & pillagers of wreckage

The works of Gert & Uwe Tobias comprise elaborate scenographic devices, while constantly wavering between what is rooted in folk or vernacular, and what stems from art history. In the prints and collages, abstract grids rhythmically dotted with typographic signs encompass small flickering shapes from folk imagery – bird heads, hare heads, flower bouquets, embroidery motifs (more or less replicated by the typewriter-works), monster faces, creepy crawlies, a dreamlike bestiary... Such dealing in abstraction and pillaging of figurative motifs from the wreckage of art history and folklore go hand in hand, simultaneously feeding and gnawing one another.⁹ The abstract camouflages the vernacular, while motifs from the grand classical genres – still life, vanitas, symbolic animals etc. – are inserted into composite structures of grids and typeface. The ensemble creates a universe that is deceptively decorative, deceptively incidental, and deceptively superficial. Here and there, an ornament deceives, undergrowth breaks the surface, and a vital energy takes shape.

We take the example of collage *GUT/Z 1824* made in 2011 (page 77), depicting a snail, a small floating structure resembling a truncated canopy, and a squadron of silk-moths and hybrid butterflies – their heads drawn from a hare, an owl, and a historical range of sculptures and paintings, etc. The composition, the colors and the butterflies recall Henry Darger's zany *The Story of the Vivian Girls in What is Known as The Realms of the Unreal or the Glandelinian War Storm or the Glandico-Abbiennian Wars as Caused by the Child Slave Rebellion*. Darger, an inveterate loner, made this work between 1911 and 1972 in the secret confinement of his bedroom. The outcome was a 15,000-page saga novel illustrated with over 300 watercolors, drawings and collages (where twin figures abound) done by tracing and coloring thousands of images taken from magazines, children's books, and newspapers. Its formal features are often echoed by the Tobias brothers in a sort of homage. At the same time, the snail in *GUT/Z 1824* is an overt citation of countless Resurrections in classical art (and even modern art, with

Manet's *The Dead Christ With Angels* from 1864) and prompts analogy with the snail groveling at the foot of the *Annunciation* painted by Francesco del Cossa in 1470, on display at the Gemäldegalerie in Dresden. Cossa's snail fastens our gaze¹⁰, much like the grasshopper in the foreground of *The Penitent Saint Jerome* painted by Lorenzo Lotto in 1506. The Tobias snail plays a similar role: it is out of proportion with the bird lying on its back at the center of the work, and thus denotes the edge of the painting while undercutting all sense of pictorial illusionism. In a single collage, outsider art merges with the pantheon of art history. In the same space, contrasting registers from different eras rub shoulders. The snail turns up again, next to bird-legs, in the print *GUT/H 1658* (page 75), also done in 2011 but this time in an abstract composition. Contrary to *GUT/Z 1824*, the snail does not figure in the image's periphery, but creeps along a pattern of black, orange and red dots that partially cover a grid of 1,184 squares. The pattern of dots crosses out precisely 1,024 squares of this composition



Henry Darger, *The Story of the Vivian Girls in What is Known as The Realms of the Unreal or the Glandelinian War Storm or the Glandico-Abbiennian Wars as Caused by the Child Slave Rebellion*.



Francesco del Cossa, *Annunciation*, 1470, Gemäldegalerie, Dresde.

(as occurs in other works such as *GUT/H 1661* – see page 95), a most remarkable number, equal to 2 to the power of 10, which is the unit of measurement of computer memory¹¹, and the number of colors of Gerhard Richter's renowned *1024 Farben* painted in 1973, the year the Tobias brothers were born... Without overdoing this type of risky digression, the snail tightens the composition, indicates an internal border, and interweaves codes of classical and contemporary painting with a marginal practice of art. A bit like Charlie Parker slipping a theme of Stravinsky's *Firebird* into the Duke Ellington hit *Koko*, in 1951 at the Birdland club in New York... And in France, a bit like Michel Gouëry enacting a ceramic clash of names between Cy Twombly and various heavy metal bands (*System of a Down*, *Suicidal Tendencies*, *The Ramones*, *Metallica*, etc.) with an eye toward typography¹².

A series of prints (*GUT/H 1477*, *GUT/H 1482*, *GUT/H 1588*, *GUT/H 1772*, *GUT/H 1796* – see pages 9 and 17) depicts huge monstrous heads clad in headgear, oscillating

between burlesque carnival mask, gargoyle face, vampiric creature with barely humanoid features, corpse-like nun, or skinless beast raised from the depths of Gehenna to revel in godless souls. These heads are symptomatic of how the Tobias brothers make choices throughout their oeuvre. They evoke a sense of familiarity, yet without elucidating the sources of their physiognomy. They conjure the masks worn in James Ensor's paintings, the headdresses of sacred clowns and other ritual jesters used by the Hopi Indians, illustrations of vampire books... Lined up side by side, they form a monstrous macabre carnival where the dead are contemporaneous with the living, where secular time is suspended to make way for an impure cosmogony in which phantasmagoric imagination and traditional folk figures blend with the desperate wanderings of the damned amid the mass graves and prisons of Ceausescu's regime. These heads are also the grotesque faces of pop-out monsters and bizarre gargoyles on cathedral walls; they have the twisted features of ghouls and vampires caught in the midst of transformation, echolocating their prey

via their bat ears, sucking their victims' juices through a long amorphous pistil-nose. With their headgear resembling geometric abstractions, they carry themselves like religious dignitaries, nobles, bigwigs and political figures, mingling classical codes for official portrait-painting with codes of political propaganda. These blotchy toothless faces with greedy smirking mouths, their traits spawned by degenerate inbreeding, loom amid the radically staged exhibitions like a bunch of old portraits in the corridors of power. Similarly to the dignitaries in Pier Paolo Pasolini's *Salò*, these figures hold their ground on the smoldering remnants of their omnipotence; they leave to posterity the indelible mark of their acts. While on the surface of things, the Tobias brothers' oeuvre points to a concoction of genres and eras, one cannot dismiss the political and historical angle. The past rears its head like a grotesque fickle animal, transforming along with the works, whether taking on the traits of vampires or distorted humans, metamorphosing like Maldoror in the poetic tale by the Comte de Lautréamont.

The abstract motifs and folk roots are often sampled with the typographic elements mentioned above. If we reexamine the print made in 2010, *GUT/H 1531* (page 14), with its O and inverted G, it is interesting to observe the layout of motifs on the right side. The bracket and adjoining circles with two overlapping abstract shapes suggest, once again, the contours of an ampersand, while also tracing the contours of a face that appears more figuratively in another print,

9- The expression "dealer in abstraction" is used by Alex Ross regarding Igor Stravinsky (Alex Ross, *The Rest Is Noise*, op.cit, p.74), the expression "pillagers of wreckage" (*pilleurs d'épaves*) is Éric Suchère's, inspired by Vannina Maestri's poem "Pillages" featured in the journal *Java* n°16, winter 1997-1998, p.47.

10- According to Daniel Arasse's analysis in "Le regard de l'escargot", *On n'y voit rien*, 2001, Descriptions, Denoël.

11- 1 kilooctet (ko) = 1 024 octets,
1 mégaoctet (Mo) = 1 024 ko,
1 gigaoctet (Go) = 1 024 Mo,
1 téraoctet (To) = 1 024 Go, etc.

12- *Twombly*, 2007, ceramic, 44 x 33 x 3.5 cm, Collection of the artist. Just before the Gert & Uwe Tobias exhibition, Michel Gouéry had a solo exhibition at the FRAC Auvergne (9 June - 16 September 2012) accompanied by the publication of the book *Sortie de vortex*.

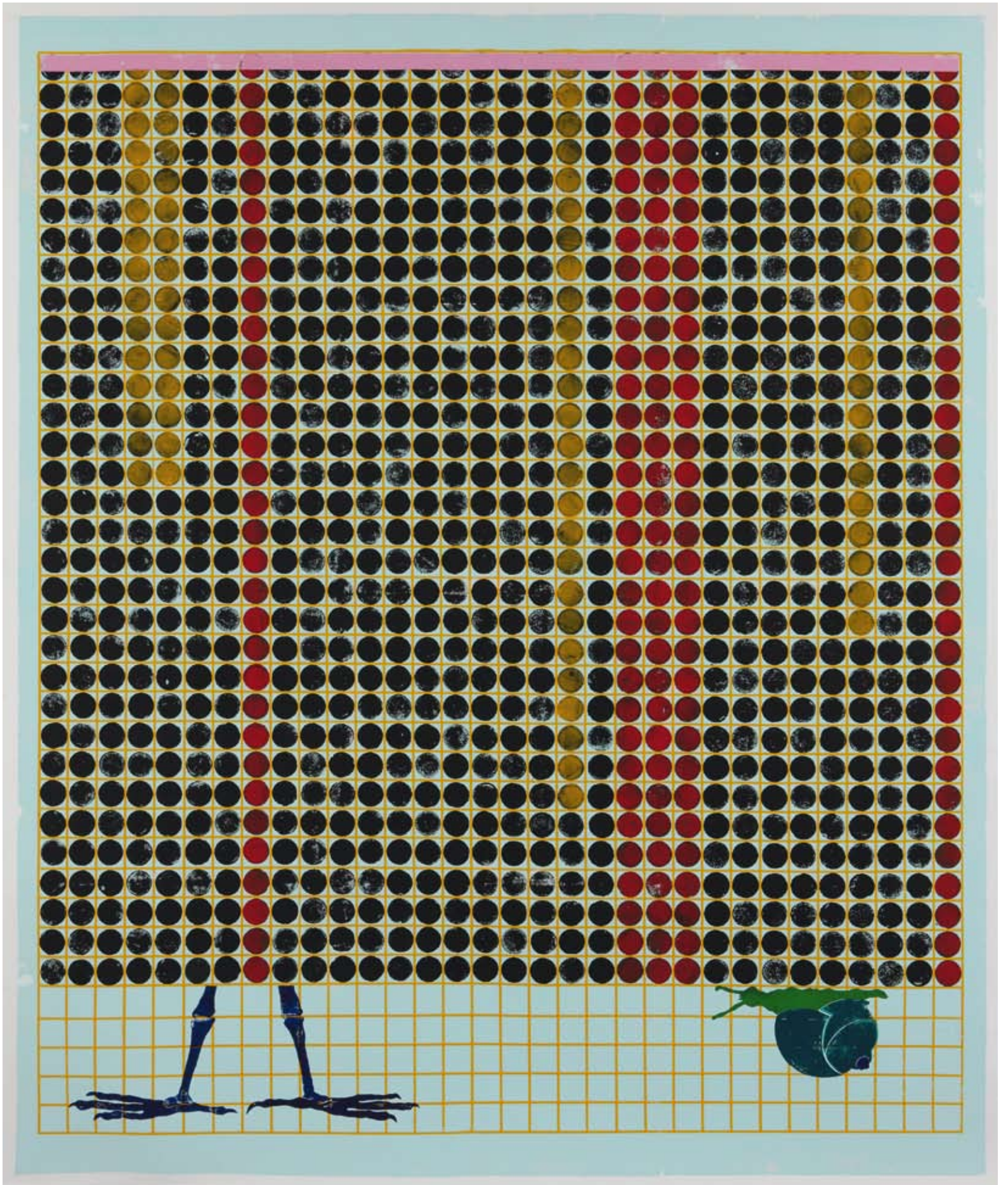
GUT/H 1863 (page 15), done the following year. The face, a sort of burlesque carnival mask that has a twisted mouth with just one tooth, both replicates and deforms the abstract shapes in *GUT/H 1531*. It has formal similarities with "Larva" (from the Latin word for ghost), those grimacing masks sculpted by Albert Anton Willi during the first half of the 20th century in the Swiss canton of Grisons. The distorted mouth and white-rimmed eye (also present in the drawing *GUT/Z 1533* from 2010, page 8) are very similar to some of these larval sculptures, which combine a magic function with a social safety valve. The intricate headdress draped over the face shows a blend of influences (Klee, Delaunay, Malevich...). *GUT/H 1863*, with its blend of abstraction, folk mask and typographic sources exemplifies the various influxes that coalesce in Gert & Uwe Tobias' oeuvre. Their works are the outcome of incessant dynamics and motions that ultimately produce a perceptible energy. The character created for *GUT/H 1863*, with its spindly torso and pair of breasts, conveys a potential for movement

and a power of animation. The shape of the mouth and the multiple ellipses of the headdress give vibration to this figure, as occurs in many of the collages and drawings. For instance, *GUT/C 1673* (page 113) with its bird swooping down at a bouquet, its tiny head-spade chimera and its fishbone; *GUT/Z 1842* (page 36) and its litany of small animals (wild boar, rabbit, birds, insects, fish); *GUT/Z 1876* (page 115) and its three cylinders that, like cannons, eject



Albert Anton Willi, *Grimacing Mask*, Canton des grisons, 1900-1950, 28x15 cm.

faces, owl heads, sliced wings, hands, arms, stool, and motley butterflies: these and many other collages are kindled with frenetic motion. This formal frenzy, recalling Terry Gilliam's whacky collages (such as in the credit roll of the legendary Monty Python show) endows the works of Gert & Uwe Tobias with a burlesque surrealism.





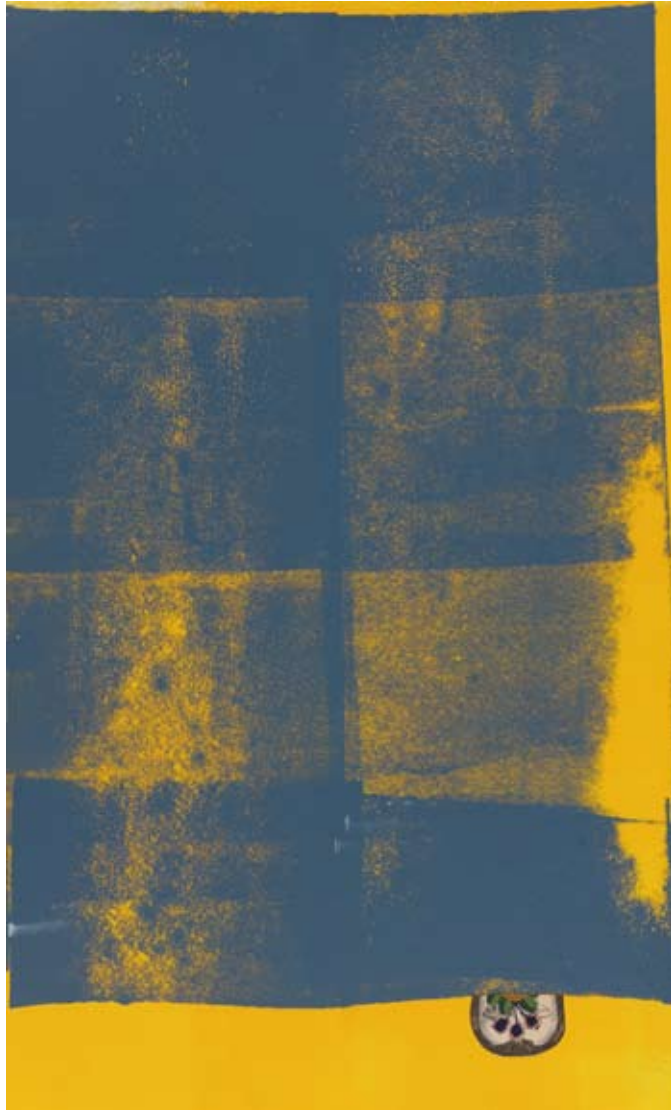




















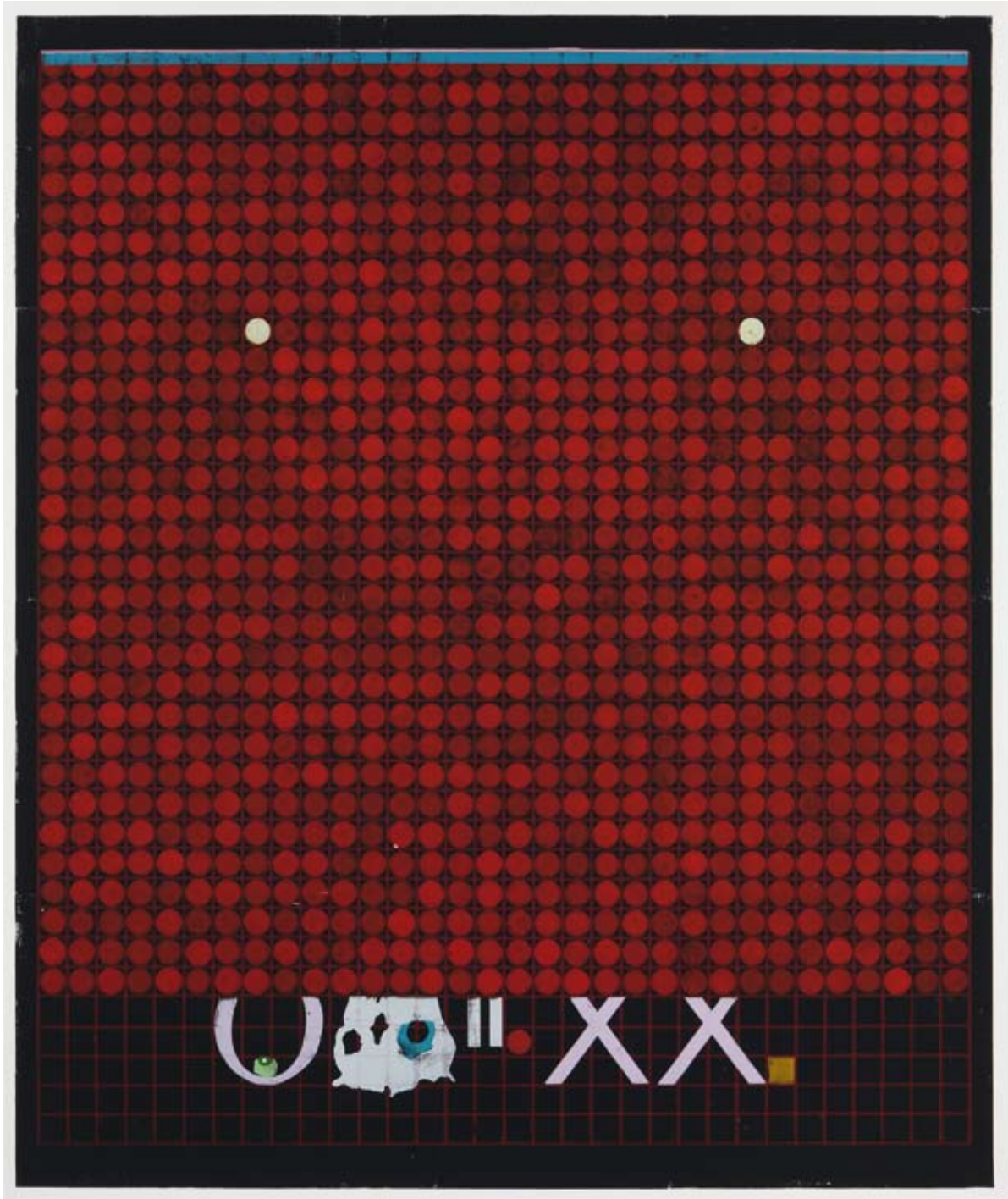






















"Gert & Uwe Tobias",
La Conserva,
Ceuti / Murcia





"Gert & Uwe Tobias",
Der Kunstverein, seit 1817.,
Hamburg, 2012











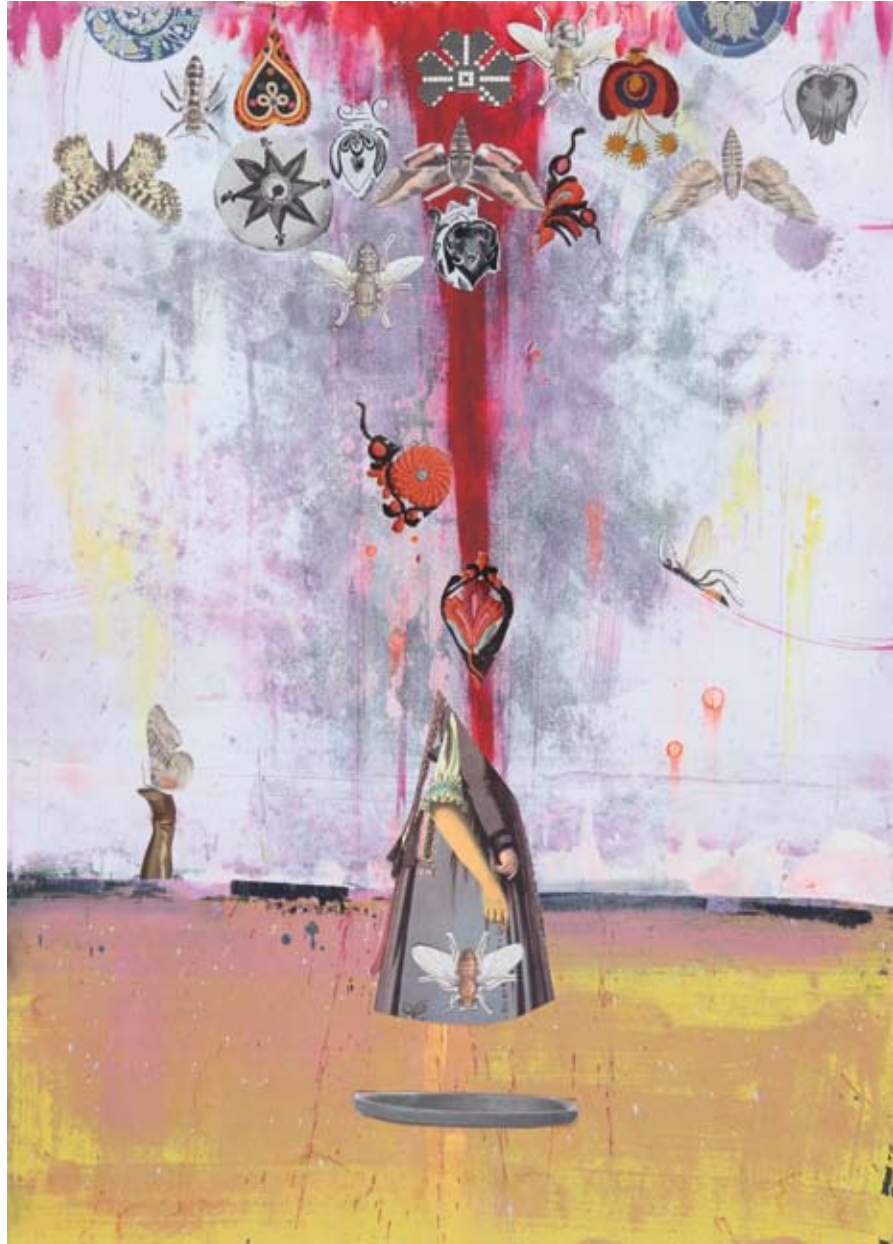


















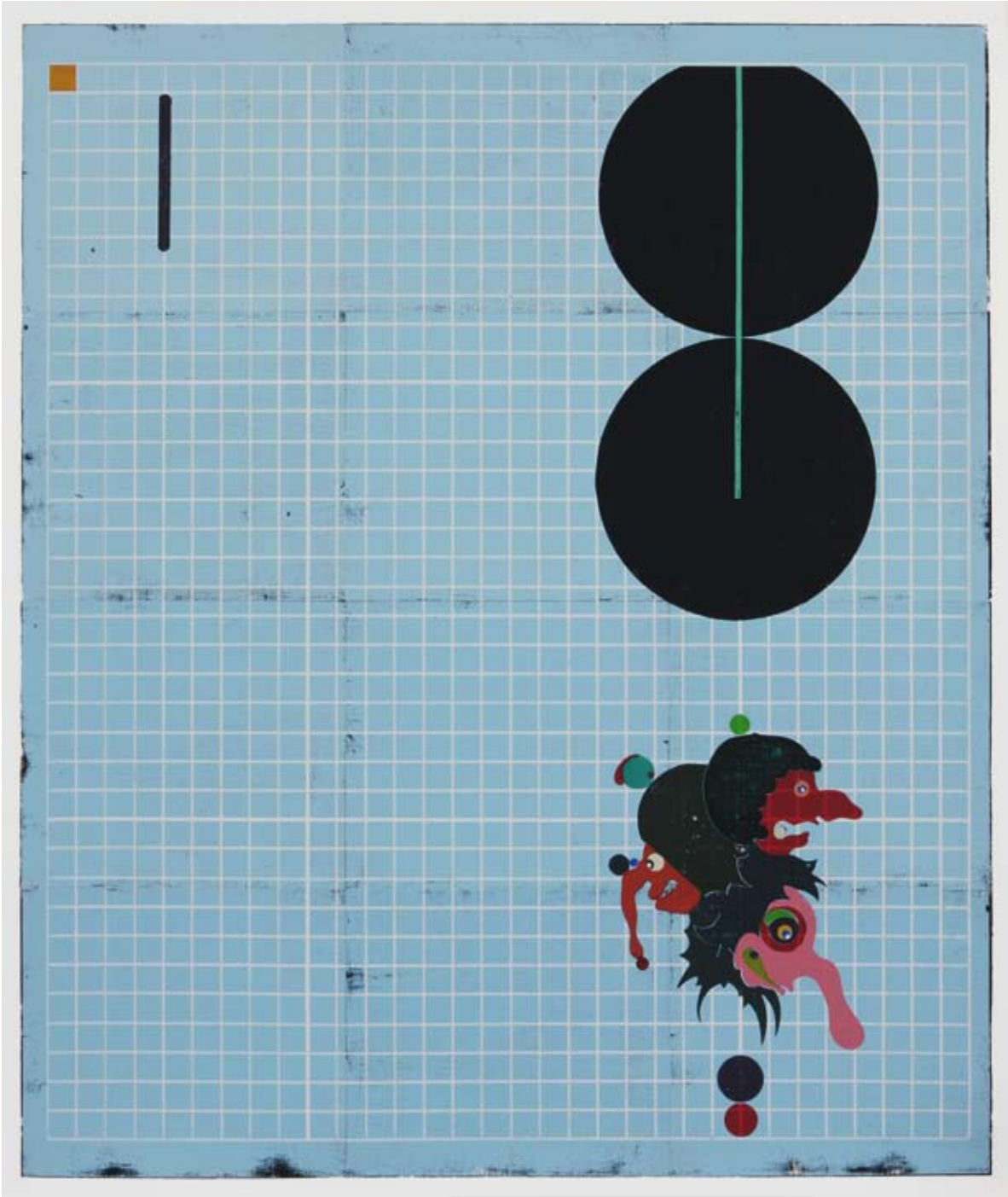


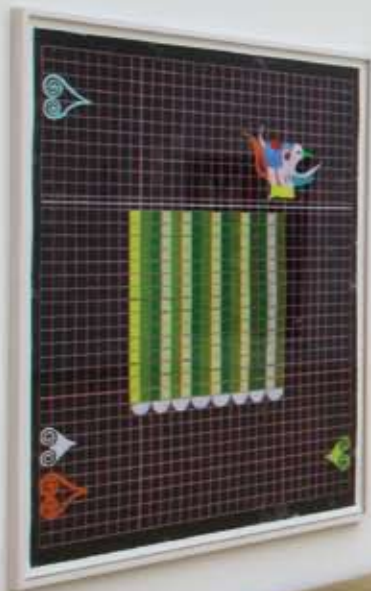














"Gert & Uwe Tobias",
Museum franz gertsch,
Burgdorf,Suisse, 2009.

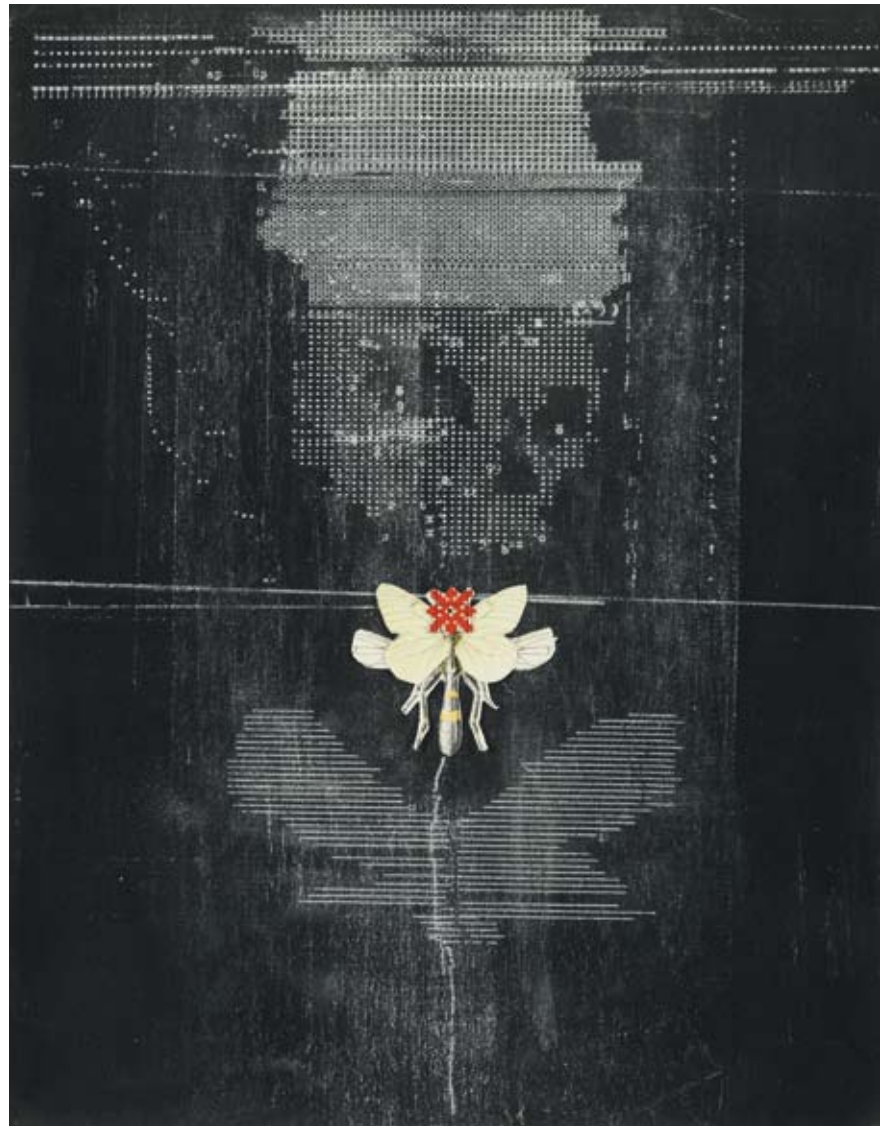
















"Neues Rheinland.
Die postironische
Generation"
Museum Schloß
Morsbroich, 2010.







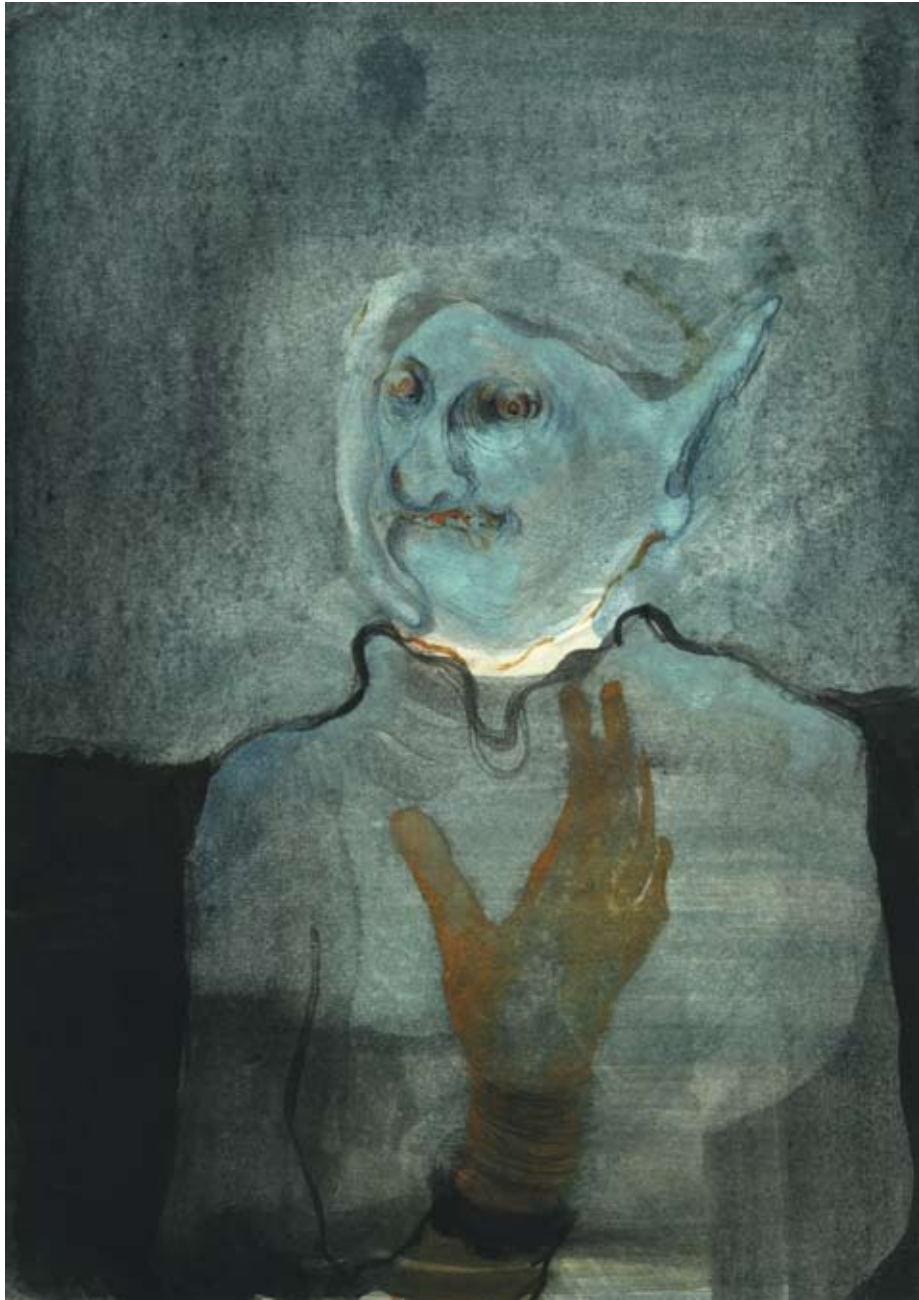




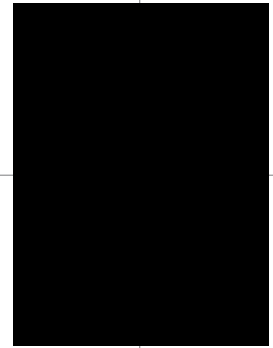




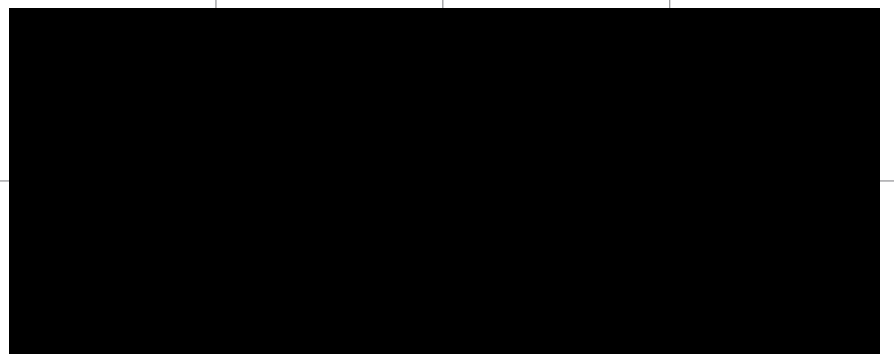




INVENTAIRE



FOLDER

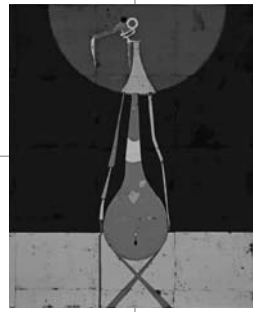


P.03 - GUT/H 1925/01



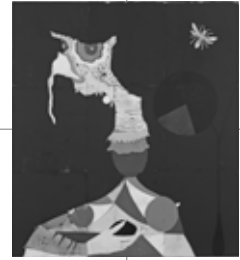
Sans titre / untitled, 2012
gravure couleur sur bois sur papier
coloured woodcut on paper
206 x 174 cm

P.07 - GUT/H 1474/2



Sans titre / untitled, 2010
gravure couleur sur bois sur papier
coloured woodcut on paper
206 x 174 cm

P.09 - GUT/H 1796/01



Sans titre / untitled, 2011
gravure couleur sur bois sur papier
coloured woodcut on paper
168 x 150 cm

P.12 - GUT/H 1470/1



Sans titre / untitled, 2010
gravure couleur sur bois sur papier
coloured woodcut on paper
206 x 174 cm

GRAVURES

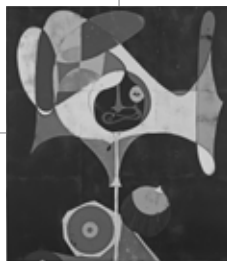
WOODCUTS

P.13 - GUT/H 1472/1



Sans titre / untitled, 2010
gravure couleur sur bois sur papier
coloured woodcut on paper
206 x 174 cm

P.14 - GUT/H 1863/02



Sans titre / untitled, 2011
gravure couleur sur bois sur papier
coloured woodcut on paper
168 x 150 cm

P.15 - GUT/H 1531/02



Sans titre / untitled, 2010
gravure couleur sur bois sur papier
coloured woodcut on paper
206 x 174 cm

WOODCUTS

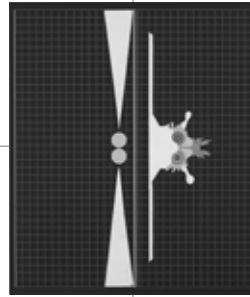
GRAVURES

P.17 - GUT/H 1772/01



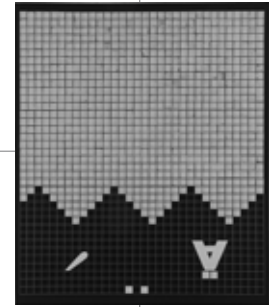
Sans titre / untitled, 2010
gravure couleur sur bois sur papier
coloured woodcut on paper
216 x 194 cm

P.18 - GUT/H 1262



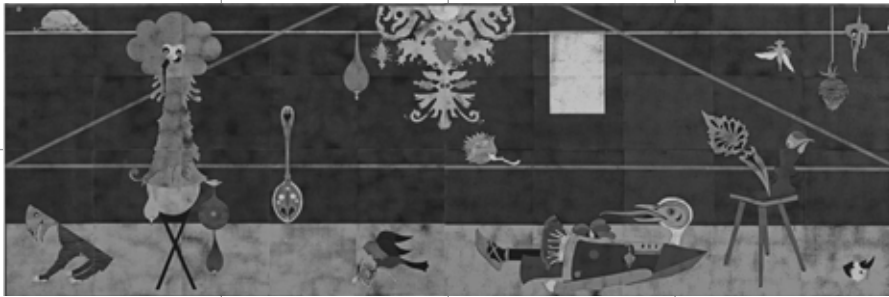
Sans titre / untitled, 2009
gravure couleur sur bois sur papier
coloured woodcut on paper
200 x 168 cm

P.19 - GUT/H 1471/1



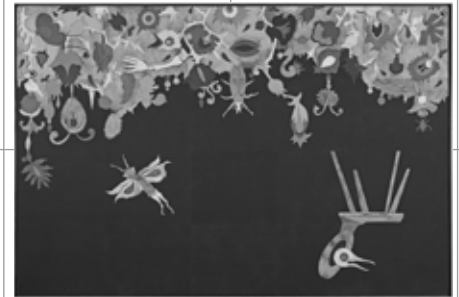
Sans titre / untitled, 2010
gravure couleur sur bois sur papier
coloured woodcut on paper
206 x 174 cm

P.34/35 - GUT/H 1797/01



Sans titre / untitled, 2011
gravure couleur sur bois sur toile
colored woodcut on canvas
2 x (200 x 300) cm

P.40/41 - GUT/H 1819/01



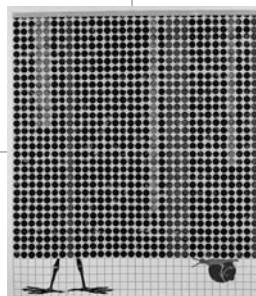
Sans titre / untitled, 2011
gravure couleur sur bois sur toile
colored woodcut on canvas
200 x 300 cm

P.44/45 - GUT/H 1878/01



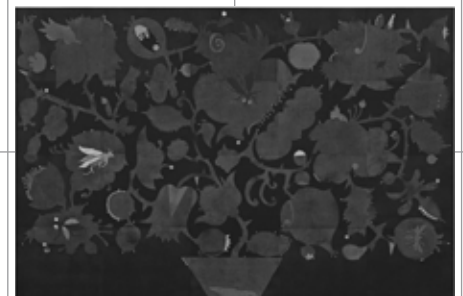
Sans titre / untitled, 2012
gravure couleur sur bois sur toile
colored woodcut on canvas
200 x 300 cm

P.75 - GUT/H 1658/02



Sans titre / untitled, 2011
gravure couleur sur bois sur papier
coloured woodcut on paper
206 x 174 cm

P.80/81 - GUT/H 1798/01

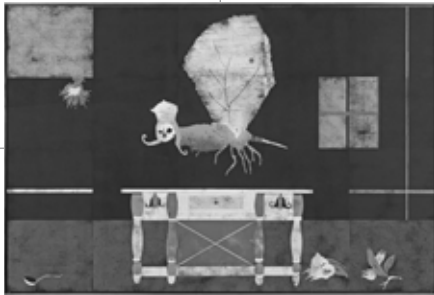


Sans titre / untitled, 2011
gravure couleur sur bois sur toile
colored woodcut on canvas
200 x 300 cm

WOODCUTS

GRAVURES

P.84/85- GUT/H 2033/01



Sans titre / untitled, 2012
gravure couleur sur bois sur toile
colored woodcut on canvas
200 x 300 cm

P.92/93 - GUT/H 1799/01



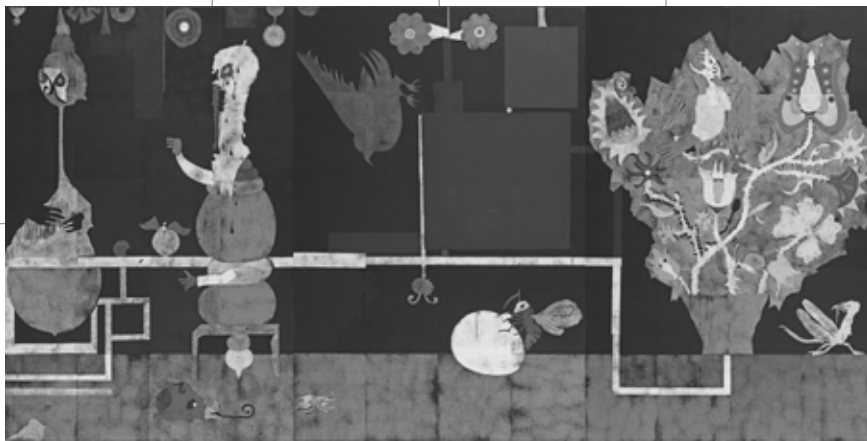
Sans titre / untitled, 2011
gravure couleur sur bois sur toile
colored woodcut on canvas
200 x 300 cm

P.95 - GUT/H 1661/02



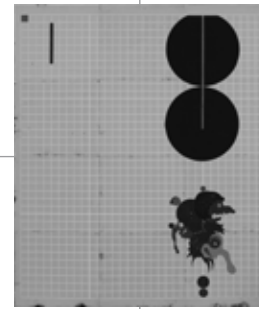
Sans titre / untitled, 2010
gravure couleur sur bois sur papier
coloured woodcut on paper
206 x 174 cm

P.102/103 - GUT/H 1820/01



Sans titre / untitled, 2011
gravure couleur sur bois sur toile
colored woodcut on canvas
300 x 600 cm

P.123 - GUT/H 1032/01



Sans titre / untitled, 2009
gravure couleur sur bois sur papier
coloured woodcut on paper
206 x 174 cm

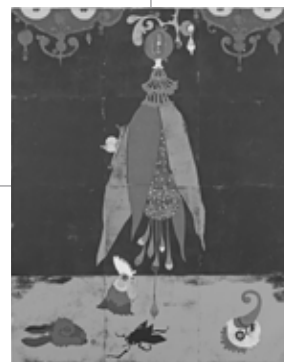
Dépôt du Centre national des arts
plastiques au FRAC Auvergne

P.127 - GUT/H 1650/02



Sans titre, 2010
gravure couleur sur bois sur papier
coloured woodcut on paper
246 x 195 cm

P.131 - GUT/H 1731/02



Sans titre / untitled, 2011
gravure couleur sur bois sur papier
coloured woodcut on paper
246 x 195 cm

P.145 - GUT/H 1926/02



Mädchen mit Hund, 2005 - 2012
gravure couleur sur bois sur papier
coloured woodcut on paper
200 x 171 cm

WOODCUTS

GRAVURES

P.136 - GUT/S 1998/00



Sans titre / untitled, 2012
Céramique peinte à l'acrylique
Ceramic painted with acrylics
46 x 23 cm, à 23 cm

P.137 - GUT/S 1999/00



Sans titre / untitled, 2012
Céramique peinte à l'acrylique
Ceramic painted with acrylics
54 x 18 cm, à 18 cm

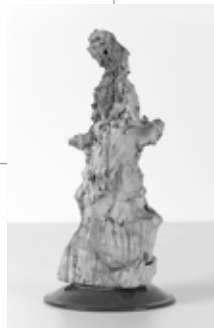
SCULPTURES

P.139 - GUT/S 2002/00



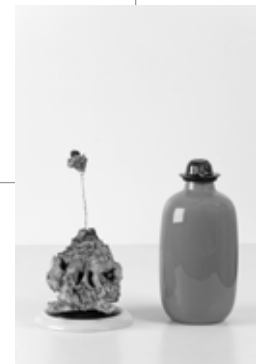
Sans titre / untitled, 2012
Céramique peinte à l'acrylique
Ceramic painted with acrylics
48 x 18 cm, à 18 cm

P.140 - GUT/S 2000/00



Sans titre / untitled, 2012
Céramique peinte à l'acrylique
Ceramic painted with acrylics
44 x 21 cm, à 21 cm

P.141 - GUT/S 2001/00



Sans titre / untitled, 2012
Céramique peinte à l'acrylique
Ceramic painted with acrylics
18 x 20,5 cm et 24 x 16 cm

P.08 - GUT/Z 1533/00



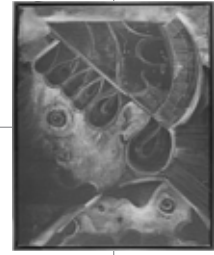
Sans titre / untitled, 2010
Technique mixte sur papier
Mixed media on paper
51,5 x 42 cm

P.II - GUT/Z 2012/00



Sans titre / untitled, 2012
Collage, technique mixte sur papier
Collage, mixed media on paper
36 x 48 cm

P.22 - GUT/M 1873/00



Sans titre / untitled, 2012
Technique mixte sur toile
Mixed media on canvas
50 x 40 cm

DESSINS

DRAWINGS

P.23 - GUT/M 1800/00



Sans titre / untitled, 2011
Technique mixte sur toile
Mixed media on canvas
50 x 40 cm

P.25 - GUT/M 1801/00



Sans titre / untitled, 2011
Technique mixte sur toile
Mixed media on canvas
50 x 40 cm

P.26 - GUT/M 1872/00



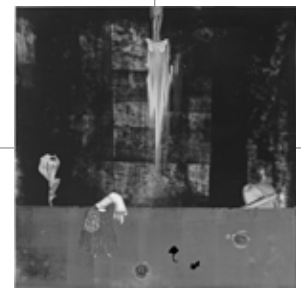
Sans titre / untitled, 2012
Technique mixte sur toile
Mixed media on canvas
50 x 40 cm

P.27 - GUT/M 1865/00



Sans titre / untitled, 2012
Technique mixte sur toile
Mixed media on canvas
40 x 30 cm

P.30 - GUT/Z 1992/00



Sans titre / untitled, 2012
Collage, technique mixte sur papier
Collage, mixed media on paper
60 x 60 cm

P.31 - GUT/Z 2021/00



Sans titre / untitled, 2012
Collage, technique mixte sur papier
Collage, mixed media on paper
27,7 x 41 cm

P.32 - GUT/Z 2020/00



Sans titre / untitled, 2012
Collage, technique mixte sur papier
Collage, mixed media on paper
42 x 29,7 cm

P.33 - GUT/Z 2017/00



Sans titre / untitled, 2011
Collage, technique mixte sur papier
Collage, mixed media on paper
24 x 19 cm

P.36 - GUT/Z 1842/00



Sans titre / untitled, 2011
Collage, technique mixte sur papier
Collage, mixed media on paper
37,5 x 29,5 cm

P.37 - GUT/Z 1986/00



Sans titre / untitled, 2012
Collage, technique mixte sur papier
Collage, mixed media on paper
98,5 x 65 cm

P.38 - GUT/Z 2022/00



Sans titre / untitled, 2012
Collage, technique mixte sur papier
Collage, mixed media on paper
35 x 29,5 cm

P.42 - GUT/Z 1964/00



Sans titre / untitled, 2012
Collage, technique mixte sur papier
Collage, mixed media on paper
45 x 37,5 cm

P.43 - GUT/Z 1952/00



Sans titre / untitled, 2012
Collage, technique mixte sur papier
Collage, mixed media on paper
50 x 38 cm

P.76 - GUT/Z 1824/00



Sans titre / untitled, 2011
Collage, technique mixte sur papier
Collage, mixed media on paper
70,5 x 50 cm

P.78 - GUT/Z 1984/00



Sans titre / untitled, 2012
Collage, technique mixte sur carton
Collage, mixed media on cardboard
100 x 70 cm

P.79 - GUT/Z 1982/00



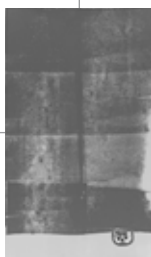
Sans titre / untitled, 2012
Collage, technique mixte sur papier
Collage, mixed media on paper
92,5 x 62 cm

P.82 - GUT/Z 1948/00



Sans titre / untitled, 2012
Collage, technique mixte sur papier
Collage, mixed media on paper
64 x 38 cm

P.83 - GUT/Z 1945/00



Sans titre / untitled, 2012
Collage, technique mixte sur papier
Collage, mixed media on paper
64 x 38 cm

P.87 - GUT/Z 2009/00



Sans titre / untitled, 2012
Collage, technique mixte sur papier
Collage, mixed media on paper
38 x 64 cm

P.88 - GUT/Z 2011/00



Sans titre / untitled, 2012
Collage, technique mixte sur papier
Collage, mixed media on paper
36 x 48 cm

P.89 - GUT/Z 2008/00



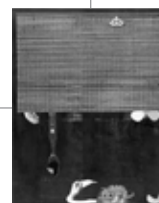
Sans titre / untitled, 2012
Collage, technique mixte sur papier
Collage, mixed media on paper
38 x 64 cm

P.91 - GUT/Z 1959/00



Sans titre / untitled, 2012
Collage, technique mixte sur papier
Collage, mixed media on paper
38 x 35 cm

P.94 - GUT/Z 1848/00



Sans titre / untitled, 2011
Collage, technique mixte sur papier
Collage, mixed media on paper
37,7 x 29,5 cm

P.96 - GUT/Z 1985/00



Sans titre / untitled, 2012
Collage, technique mixte sur papier
Collage, mixed media on paper
100 x 70 cm

P.97 - GUT/Z 1957/00



Sans titre / untitled, 2012
Collage, technique mixte sur papier
Collage, mixed media on paper
50 x 38 cm

P.99 - GUT/Z 2017/00



Sans titre / untitled, 2012
Collage, technique mixte sur papier
Collage, mixed media on paper
42 x 29,7 cm

P.104 - GUT/Z 2019/00



Sans titre / untitled, 2012
Collage, technique mixte sur papier
Collage, mixed media on paper
29,7 x 42 cm

P.105 - GUT/Z 1988/00



Sans titre / untitled, 2012
Collage, technique mixte sur papier
Collage, mixed media on paper
60 x 60 cm

P.106 - GUT/Z 2018/00



Sans titre / untitled, 2012
Collage, technique mixte sur papier
Collage, mixed media on paper
42 x 29,7 cm

P.107 - GUT/Z 2013/00



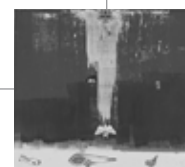
Sans titre / untitled, 2012
Collage, technique mixte sur papier
Collage, mixed media on paper
36 x 48 cm

P.108 - GUT/Z 1850/00



Sans titre / untitled, 2011
Collage, technique mixte sur papier
Collage, mixed media on paper
33 x 39 cm

P.109 - GUT/Z 1877/00



Sans titre / untitled, 2012
Collage, technique mixte sur papier
Collage, mixed media on paper
38 x 43 cm

P.II0 - GUT/Z 1961/00



Sans titre / untitled, 2012
Collage, technique mixte sur papier
Collage, mixed media on paper
38 x 29 cm

P.II1 - GUT/Z 1973/00



Sans titre / untitled, 2012
Collage, technique mixte sur papier
Collage, mixed media on paper
54 x 38 cm

P.II2 - GUT/Z 2015/00



Sans titre / untitled, 2012
Collage, technique mixte sur papier
Collage, mixed media on paper
54 x 38 cm

P.II3 - GUT/C 1673/00



Sans titre / untitled, 2011
Collage, technique mixte sur papier
Collage, mixed media on paper
29,5 x 21 cm

P.II4 - GUT/Z 2014/00



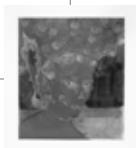
Sans titre / untitled, 2012
Collage, technique mixte sur papier
Collage, mixed media on paper
53 x 38 cm

P.II5 - GUT/Z 1876/00



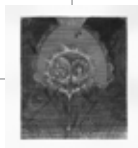
Sans titre / untitled, 2012
Collage, technique mixte sur papier
Collage, mixed media on paper
54,5 x 38 cm

P.II6 - GUT/Z 2026/00



Sans titre / untitled, 2012
Gravure peinte
Overpainted Etching
20 x 17,4 cm

P.II6 - GUT/Z 2028/00



Sans titre / untitled, 2012
Gravure peinte
Overpainted Etching
20 x 17,4 cm

P.II6 - GUT/Z 2029/00

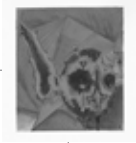


Sans titre / untitled, 2012
Gravure peinte
Overpainted Etching
20 x 17,4 cm

DESSINS ET COLLAGES

DRAWINGS

P.II6 - GUT/Z 2027/00



Sans titre / untitled, 2012
Gravure peinte
Overpainted Etching
20 x 17,4 cm

P.II7 - GUT/Z 2030/00



Sans titre / untitled, 2012
Gravure peinte
Overpainted Etching
20 x 17,4 cm

P.II7 - GUT/Z 2031/00



Sans titre / untitled, 2012
Gravure peinte
Overpainted Etching
20 x 17,4 cm

P.II7- GUT/Z 2032/00



Sans titre / untitled, 2012
Gravure peinte
Overpainted Etching
20 x 17,4 cm

P.II8 - GUT/Z 1953/00



Sans titre / untitled, 2012
Collage, technique mixte sur papier
Collage, mixed media on paper
53,5 x 38 cm

P.II9 - GUT/Z 2010/00



Sans titre / untitled, 2012
Collage, technique mixte sur papier
Collage, mixed media on paper
49 x 38 cm

P.I20 - GUT/Z 1849/00



Sans titre / untitled, 2011
Collage, technique mixte sur papier
Collage, mixed media on paper
38 x 36 cm

P.I21 - GUT/Z 2016/00



Sans titre / untitled, 2012
Collage, technique mixte sur papier
Collage, mixed media on paper
42 x 29,7 cm

P.I22 - GUT/Z 1890/00



Sans titre / untitled, 2011
Collage, technique mixte sur papier
Collage, mixed media on paper
100 x 70 cm

DESSINS ET COLLAGES

DRAWINGS

P.132 - GUT/Z 1633/00



Sans titre / untitled, 2010
Technique mixte sur toile
Mixed media on canvas
48,5 x 38 cm

P.133 - GUT/C 1790/00



Sans titre / untitled, 2011
Collage, technique mixte sur papier
Collage, mixed media on paper
37,5 x 30 cm

P.138 - GUT/Z 1595/00



Sans titre / untitled, 2010
Collage, technique mixte sur papier
Collage, mixed media on paper
29,7 x 21 cm

P.142 - GUT/Z 1502



Sans titre / untitled, 2010
Collage, technique mixte sur papier
Collage, mixed media on paper
29,7 x 21 cm

P.146 - GUT/Z 1453



Sans titre / untitled, 2010
Collage, technique mixte sur papier
Collage, mixed media on paper
29,7 x 21 cm

GERT & TOBIAS UWE

Nés en 1973 à Brasov, Roumanie.
Vivent et travaillent à Cologne, Allemagne

Born in 1973, in Brasov, Romania.
Live and work in Cologne, Germany

EXPOSITIONS PERSONNELLES

SOLO EXHIBITIONS

2012

Der Kunstverein, seit 1817, Hamburg.
Galerie Rodolphe Janssen, Brüssel.
Dresdener Paraphrasen, Staatliche Kunstsammlungen
Dresden Kupferstich-Kabinett, Dresden.
FRAC Auvergne, Clermont-Ferrand.
Whitechapel Gallery at Windsor, Vero Beach, FL.
Dresdener Paraphrasen, Contemporary Fine Arts, Berlin.

2011

Maureen Paley, London.
GRIMM, Amsterdam.
Salon Schmitz, Köln.
Contemporary Fine Arts, Berlin.
GEM Museum of contemporary Art, Den Haag.

2010

Wilhelm Hack Museum, Ludwigshafen.
Team Gallery, New York.
Nottingham Contemporary, Nottingham.
Contemporary Fine Arts, Berlin.

2009

La Conservera, Ceuti/Murcia.
The Breeder, Athens.
Collezione Maramotti, Reggio Emilia.
Kestnergesellschaft, Hannover.
Griffelkunstvereinigung Hamburg St Pauli, Hamburg.
Die Mappe, Galerie Rodolphe Janssen, Brussels.
Zurück Nach Vorwärts Zu, Kunsthalle Wien project
space, Wien.
Museum Franz Gertsch, Burgdorf.

2008

Tomio Koyama Gallery, Tokyo.
Der Osten im Norden des Westens, Team Gallery,
New York.
Kunstmuseum Bonn, Bonn.

2007

Projects 86, Museum of Modern Art, New York.
Utstillingsplakater, Bergen Kunsthall, gallery No. 5,
Bergen.
If you build it they will come, Brukenthal Museum,
Sibiu (Hermannstadt).
Wohin der Hase läuft, Galerie Michael Janssen, Berlin.
Nichts brennt an, nichts kocht über,
Kunstverein Heilbronn, Heilbronn.
Die Hora nimmt kein Ende, Sprüth Magers Projekte,
München.

2006

N.S.,K.A.,C.G.,O.R.,F.Y., Galerie Michael Janssen, Köln.
The Happy Lion, Los Angeles.
Hammer Projects, UCLA Hammer Museum of Art,
Los Angeles.
Welcome, Galerie Rodolphe Janssen, Brüssel.

2005

Roswitha meets Dionysos, The Breeder, Athen.
Servus, Galerie Eva Winkeler, Frankfurt a. M..
Peter Mertes Stipendium 2004 (mit / with Robert Elfgen),
Bonner Kunstverein, Bonn 2004.

2004

*Come and see before the tourists will do – the Mystery
of Transylvania*, Galerie Michael Janssen, Köln.
*In eigener Sache – oder noch etwas Kaffee, noch
etwas Milch*, Kunstgruppe e.V., Köln.

2003

Schnitt Ausstellungsraum, Köln.

EXPOSITIONS COLLECTIVES

GROUP EXHIBITIONS

2012

Punkt.Systeme - Vom Pointillismus zum Pixel,
Wilhelm Hack Museum, Ludwigshafen.
Print/Out, MoMA, New York.
Printin´, MoMA, New York.

2011

Zaaien en Wieden, Cobra Museum, Amstelveen.
DEAD_Lines - Der Tod in Kunst - Medien – Alltag,
Von der Heydt Museum, Wuppertal.
DEAD_Lines - Der Tod in Kunst - Medien – Alltag,
Galerie der Stadt Remscheid, Remscheid.
Gesamtkunstwerk: New Art From Germany,
The Saatchi Gallery, London.
Kids, Contemporary Fine Arts, Berlin.

2010

Looking Back / The Fifth White Columns Annual,
White Columns, New York.
Neues Rheinland. Die postironische Generation,
Museum Schloß Morsbroich.
Hareng Saur: Ensor and Contemporary Art, SMAK, Gent
Collection Florence & Daniel Guerlain, dessins contemporains,
Musée des Beaux-arts et d'Archéologie de Besançon.
Säen und Jäten, Städtische Galerie Bietigheim-Bissingen.
Schnittstelle Druck, Galerie der Hochschule
für Grafik und Buchkunst Leipzig (HGB), Leipzig.
Kunsthalle Athena, The Bar, Athens.
Permanent Trouble - Aktuelle Kunst aus der Sammlung Kopp,
KOG – Kunstforum - Ostdeutsche Galerie, Regensburg.
Säen und Jäten, Städtische Galerie Wolfsburg.

2009

Säen und Jäten, Städtische Galerie Ravensburg.
State of Mind, Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli, Turin.

2008

In Holz geschnitten: Werke von Edvard Munch bis heute,
Kunsthalle Emden.
Abstrakt, Museum Moderner Kunst Kärnten MMKK,
Klagenfurt.

2007

Idylle. Traum und Trugschluss, Galerie der Stadt Remscheid,
Remscheid.
Sublime: Experiences and Perceptions
in Contemporary Sculpture, Pilar Parra & Romeo, Madrid.
Makers and Modelers. Works in Ceramic,
Gladstone Gallery, New York.
50° 06' 36,40'' N; 8° 40' 42,24'' O,
Galerie Eva Winkeler, Frankfurt a. M..
Blood Meridian, Galerie Michael Janssen, Berlin
Made in Germany. Aktuelle Kunst aus Deutschland,
Sprengel Museum, Kunstverein und Kestnergesellschaft,
Hannover.
Return to Form, Patricia Low Contemporary, Gstaad.

2006

*M*A*S*H*, Cattelston Advisor/Michael Sellinger, Miami.
Tauschgeschäft, Galerie Eva Winkeler, Frankfurt a. M..
Idylle. Traum und Trugschluss, Sammlung Falckenberg,
Hamburg.
Galerie Rodolphe Janssen, Brüssel.
I love my country but I think we should start seeing
other people, Jack Hanley Gallery, San Francisco.
BOISTEROUS!, Andersen-S Contemporary Art,
Kopenhagen.
Motion on Paper, Ben Brown Fine Arts, London.
The Monty Hall Problem, Blum & Poe, Los Angeles.
Loveless, Team Gallery, New York.

2005

10 Years!, Galerie Michael Janssen, Köln.
Künstlerbrüder – von den Dürers zu den Duchamps,
Haus der Kunst, München.
7, Sprüth Magers Lee, London.
dead/undead, Galerie Six Friedrich & Lisa Ungar, München.
La Beauté de l'Enfer, Galerie Rodolphe Janssen, Brüssel.
Skulls. Images in the Face of Death, Schönewald Fine Arts,
Xanten.
Der Kunst ihre Räume, Bonner Kunstverein, Bonn.
Galerie Rodolphe Janssen, Brüssel.

2004

Werke, die wir schon lange (wieder) einmal sehen wollten,
Elisabeth Kaufmann Galerie, Zürich.

2003

Nur vom Feinsten, Galerie der HBK Braunschweig,
Braunschweig.
Identität schreiben, Galerie für Zeitgenössische Kunst,
Leipzig.
Bis ans Ende der Welt, Kunstverein Konstanz, Konstanz
Malerei II Ausstellung Nulldrei, Galerie Christian Nagel,
Köln.

2002

X-Wohnungen, Theater der Welt, Duisburg.

2001

Neue Besen kehren gut, Städtische Galerie Wolfsburg,
Wolfsburg.
Enter, Kunststiftung Baden-Württemberg, Stuttgart.
Heimaten, Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig.
Germania, Palazzo delle Papesse Centro Arte
Contemporanea, Siena.





