

Collection Beyeler/ Cooperations

NOTICES DE SALLES
FONDATION **BEYELER**



COLLECTION BEYELER / COOPERATIONS

18 octobre 2017–1^{er} janvier 2018

ATTENTION : ne pas toucher aux œuvres d'art !



1-24

Ce signe indique les œuvres de l'exposition commentées dans les pages qui suivent. Vérifiez que le nombre et le signe figurant sur les panneaux explicatifs correspondent aux numéros du texte.

INTRODUCTION

La troisième et dernière exposition organisée à l'occasion du vingtième anniversaire de la Fondation Beyeler se risque à ouvrir une fenêtre sur l'avenir. Elle célèbre la coopération du musée avec des collections privées, des collections d'artistes ou des legs particuliers. *Cooperations* montre de manière exemplaire comment la collection de la Fondation pourrait être complétée et renforcée par des dons potentiels ou des prêts à long terme. Parmi plus de 170 œuvres et objets d'art, datant du XVI^e au XXI^e siècle, la moitié provient de partenaires renommés, étroitement liés à la Fondation Beyeler. L'association temporaire d'œuvres de premier ordre, détenues par des collectionneurs particuliers et rarement présentées au public, avec des œuvres célèbres de la Collection Beyeler, permet d'offrir aux visiteurs une sorte de musée idéal, un « musée imaginaire ».

La visite commence par un cabinet de curiosité, pour rappeler les origines du musée moderne. Les accrochages des salles suivantes renvoient aux salons des mécènes intellectuels, comme ceux fréquentés par Degas, Matisse et Picasso, ainsi qu'aux présentations expérimentales des surréalistes autour d'André Breton. Ils témoignent de la manière dont l'art moderne était exposé à ses débuts. Dans la seconde moitié du XX^e siècle, l'espace neutre de la salle blanche devint la norme dominante pour les musées, ce qu'il est encore aujourd'hui. Dans des variations de ce « White Cube », les représentants de l'expressionnisme abstrait, du groupe Zero et du Pop Art entrent en dialogue. Des salles particulières ont aussi été consacrées à des artistes comme Louise Bourgeois, Gerhard Richter et Peter Doig. L'ouverture et la fin de l'exposition sont marquées par des créations de Maurizio Cattelan et Felix Gonzalez-Torres, en son centre figure un travail de Marina Abramovic – autant d'artistes qui ont inventé de nouvelles formes d'installation artistique.

Le commissariat de l'exposition a été assuré par Sam Keller et Ulf Küster, de la Fondation Beyeler.

La scénographie, la réalisation graphique et l'architecture intérieure de l'exposition ont été conçues par Martina Nievergelt, Thorsten Romanus et Dieter Thiel.

1 • Dent de narval

Cooperations révèle la Collection Beyeler comme un ensemble flexible, en constante mutation. Cette troisième exposition de l'année d'anniversaire de la Fondation Beyeler illustre en effet diverses possibilités de présentation de notre collection. L'accrochage des tableaux et la disposition des sculptures s'inspirent de modèles historiques. La première salle est arrangée comme une sorte de cabinet de curiosités, dans lequel des objets culturels d'Afrique, d'Océanie et d'Europe côtoient des œuvres contemporaines d'Andy Warhol et de Jeff Koons. Cet espace rappelle les cabinets de curiosités des cours princières ou des maisons bourgeoises de la Renaissance et de l'âge baroque, précurseurs immédiats de nos musées modernes. Il inclut d'ailleurs, à titre de rareté, une dent de narval longue de plus de deux mètres : au Moyen Âge et encore aux siècles suivants, on croyait que cette défense torsadée constituait l'appendice de la licorne mystique, ce qui en faisait une pièce de collection du plus grand prix.

2 • Andy Warhol
Skull, 1976/77

Andy Warhol produisit la série des têtes de mort (*Skulls*) en souvenir d'un attentat dont il fut victime et qui faillit lui coûter la vie en 1968. L'événement marqua un tournant dans sa vie et son œuvre. Ces images de crânes, qui sont en fait des *memento mori*, se rattachent à sa série des *Disasters* des années 1960, où le thème de la mort était déjà très présent. La photo de départ est due à l'ami et collaborateur de Warhol, Ronnie Cutrone. Celui-ci nota qu'il avait l'impression d'avoir fait là le portrait de tous les gens sur terre (« like doing a portrait of everybody in the world »). La tête de mort rappelle la fragilité de toute vie, et l'effacement inéluctable de chaque personnalité individuelle – y compris celle de la star, laquelle n'accède finalement à la mémoire collective qu'au moyen des images.

3 • Paul Cézanne

Pichet et assiette de poires, 1890–1893

Pichet de grès, 1893/94

Dans cette salle se trouvent réunies deux natures mortes de Paul Cézanne, qui montrent avec force comment les objets les plus ordinaires confrontaient sans cesse l'artiste à de nouveaux défis picturaux.

Pichet de grès, qui fait partie de la Collection Beyeler, montre un pichet autour duquel est drapé un tissu orné d'un motif bleu foncé. Celui-ci conduit le regard, des fruits disposés au premier plan, vers deux tableaux posés au sol et appuyés contre le mur du fond. Devant l'un de ces tableaux deux pommes ont roulé, l'une rouge et jaune, l'autre verte. Cézanne les a renvoyées à l'arrière du tableau, comme deux boules de billard. Dans *Pichet et assiette de poires*, au contraire, les objets sont ramenés au tout premier plan, resserrés et reliés entre eux. Le tissu blanc aux merveilleux plis s'élève derrière eux comme une montagne enneigée. Les poires dans l'assiette et la pomme sont rendues dans leur plénitude plastique, lourdes et rebondies, et paraissent énormes au regard de la cruche. Tandis que, dans le tableau de la Collection Beyeler, le pot de grès est coupé par le bord supérieur de l'image et semble prêt à tomber du bord de la table, il est contrebalancé ici par les quatre fruits.

4 • Vincent van Gogh***Champ de blé aux bleuets*, 1890**

Avec l'espoir renouvelé de rétablir sa santé défaillante, Vincent van Gogh arriva le 20 mai 1890 à Auvers-sur-Oise, au nord-ouest de Paris. Après s'être intéressé dans un premier temps aux motifs fournis par les abords immédiats de cette localité idyllique, il se tourna bientôt vers les vastes champs de blé qui couvraient le plateau au-dessus du village. Ainsi naquirent des toiles où s'exprime l'« infinie solitude » du peintre, selon sa propre expression. La Fondation Beyeler possède deux œuvres de cette dernière période. *Champs de blé aux bleuets* est porté par un mouvement extatique, qui fait « déborder » le champ de blés agité par le vent : quelques épis jaunes au centre du tableau se détachent de leur tige pour plonger dans le bleu des collines, répondant ainsi aux bleuets qui parsèment le champ.

5 • Edgar Degas***Le petit déjeuner après le bain (Le bain),***

vers 1895–1898

Trois danseuses (jupes bleues, corsages rouges),

vers 1903

Ces deux pastels de la dernière période de Degas comptent parmi les trésors de la Collection Beyeler. Ils fascinent par le raffinement et l'audace de leur construction. Degas est un « maître ancien » sur le plan du dessin, mais, dans l'emploi des couleurs, il est un avant-gardiste avide d'expériences nouvelles. Il se tient un peu à part dans le groupe des impressionnistes, car il travaillait en atelier, et non en plein air sur le motif. Le ballet et le boudoir étaient ses thèmes de prédilection. Il s'intéressait aux évolutions complexes des danseuses et aux gestes intimes, quotidiens, des femmes à leur toilette. Dans son pastel *Le petit déjeuner après le bain (Le bain)*, il représente une femme vue de dos, au moment où elle sort de sa baignoire. Il fixe cet instant éphémère, lui donnant par la solide structure du dessin assez de consistance pour le retenir et l'inscrire dans la durée – jusqu'aujourd'hui.

Ernst Beyeler consacra au surréalisme d'importantes expositions dans sa galerie. Il rassembla des œuvres de qualité dues à des artistes liés au surréalisme, parmi lesquels Joan Miró, Alberto Giacometti, Max Ernst, Alexander Calder, Jean Arp et Pablo Picasso. La sélection d'œuvres exposées dans cette salle est complétée par des prêts de première qualité. Ainsi s'instaure un dialogue captivant avec la Collection Beyeler, dans laquelle les artistes surréalistes tiennent une place centrale. La présentation des peintures et des sculptures se réfère aux choix formels des grandes expositions surréalistes, notamment au Mur Breton où André Breton faisait dialoguer l'art surréaliste et l'art extra-européen.

6 • René Magritte

Le brise-lumière, 1927

Le travail de Magritte se caractérise par un va-et-vient déroutant entre l'image de la réalité et la réalité elle-même. Le tableau *Le brise-lumière* montre, dans un espace indéterminé fermé par un plancher, deux formes irrégulières échelonnées en profondeur, dont l'association rappelle une monture de lunettes. La forme de gauche, ajourée, laisse voir la cloison du fond, tandis que la forme de droite encadre, comme une fenêtre, un morceau de beau ciel bleu parcouru de nuages. Le tableau suggère ainsi à la fois un espace intérieur et un espace extérieur, désorientant subtilement le spectateur.

7 • Max Ernst

L'ange du foyer, 1937

« Il s'agit là d'un tableau que j'ai peint après la défaite des Républicains en Espagne. C'est évidemment un titre ironique pour désigner une sorte d'animal qui détruit et anéantit tout sur son passage. C'était l'impression que j'avais à l'époque, de ce qui allait bien pouvoir arriver dans le monde, et en cela j'ai eu raison. » (Max Ernst, 1967)

La Guerre civile espagnole avait éclaté en 1936. Comme beaucoup de représentants de l'avant-garde parisienne, Max Ernst était un adversaire résolu du général Franco, qui recevait l'aide de l'Allemagne nationale-socialiste. On peut dès lors interpréter la bête sauvage figurée sur ce tableau comme l'incarnation des maux que le fascisme allait répandre non seulement en Espagne, mais aussi dans l'Europe entière. Une autre lecture fut proposée par Max Ernst, quand il opta en 1938 pour un autre titre : *Le triomphe du surréalisme* – faisant sans ambages du tableau une œuvre programmatique du surréalisme et de sa revendication révolutionnaire.

8 • Balthus***Passage du Commerce Saint-André*, 1952–1954**

Le style figuratif caractéristique de Balthus (de son vrai nom Balthasar Kłossowski de Rola) atteint son plein épanouissement à partir des années 1930. Dans *Passage du Commerce Saint-André*, le peintre transporte une vraie rue parisienne dans le monde étrange et équivoque qu'il s'est créé, loin de toute temporalité. L'arrêt manifeste du temps contraste avec la représentation de personnages incarnant divers âges de la vie. Comme sur une scène de théâtre, ces personnages ressemblent à des marionnettes fantomatiques, isolées et figées chacune dans son propre rôle. La jeune fille au premier plan, portant son visage comme un masque, paraît étrangement vieille.

9 • Morris Louis***Gamma Tau*, 1960**

Cette salle présente deux peintres qui ne pouvaient guère différer davantage par la conception de l'image et l'emploi de la couleur : Morris Louis réalisait ses tableaux en faisant lentement couler sur de grandes toiles non apprêtées des pigments dilués avec de la térébenthine. Il soulignait ainsi le vide, le silence, le non-peint. Willem de Kooning, au contraire, remplissait à ras bord ses toiles d'une peinture gestuelle et démonstrative. Le premier orientait certes la propagation de la couleur sur la toile dans une intention de mise en forme, mais il laissait le hasard décider quand et comment la peinture allait sécher. La couleur prenait un accent particulier en imprégnant le support, tandis que dans les tableaux de Jackson Pollock ou de Willem de Kooning, la répartition des couleurs est soumise au rythme des gestes picturaux. Chez Louis, les processus physico-chimiques ont décidément gagné en importance, par rapport au style personnel du peintre, dans la naissance de l'œuvre.

10 • Willem de Kooning
Untitled XXXI, 1977

Bien qu'originaire d'Europe, où il reçut également sa formation, de Kooning s'imposa comme l'un des principaux représentants de la modernité américaine. Ses tableaux, devenus légendaires, sont désormais aussi estimés que ceux de Jackson Pollock. Cela s'explique peut-être par la radicalité et la véhémence de ses œuvres. Peindre, c'est – ainsi l'exige l'époque moderne – abstraire et, particulièrement dans ce cas, exprimer sa personnalité par le geste pictural et l'application de la couleur. C'est au spectateur de décider s'il voit dans ces toiles une nature déchaînée, des formes corporelles ou de simples coups de pinceau chargés de couleur et de lumière.

11 • Sam Francis***Round the World*, 1958/59**

Cette salle réunit des œuvres de peintres américains appartenant à l'expressionnisme abstrait, qui apparut après la Seconde Guerre mondiale en réaction aux courants artistiques européens. *Round the World* de Sam Francis présente une vue similaire à celle qu'offre le hublot d'un avion, lorsque le paysage au sol défile dans des formes brouillées. Cette peinture fut peut-être inspirée à l'artiste par son départ en 1957 pour un tour du monde. Il aurait transposé la topographie du paysage vu du ciel à l'aide de couleurs liquides, qui auraient d'abord tracé des coulées, avant de se rejoindre et de former des taches plus larges sur le fond blanc de la toile. Francis avait lui-même été pilote dans l'Armée de l'Air américaine, puis rescapé d'un grave accident d'avion en 1944, qui l'avait conduit à la peinture. Admirateur enthousiaste de l'art européen, il vécut à Paris entre 1950 et 1957. Il était notamment fasciné par les œuvres de Monet, Matisse, Cézanne et Bonnard, ainsi que par l'art japonais.

12 • Clyfford Still***PH-131*, 1951**

Dans sa toile de grand format *PH-131*, Clyfford Still dispose des plages de couleur séparées, qui en soulignent la planéité, mais il arrive à créer en même temps une impression de profondeur, comme si l'on plongeait son regard dans les profondeurs d'un défilé rocheux. Ses œuvres renvoient à une esthétique du sublime, telle qu'elle s'exprimait dans la peinture de paysage du XIX^e siècle – notamment aux États-Unis, celle de la « Hudson River School ». Bien que Still récusât toutes les associations interprétatives tirées de ses œuvres, on peut sans invraisemblance reconnaître dans cette composition une évocation des paysages ravinés de l'Ouest américain, ou bien une représentation de la figure humaine en relation avec son environnement. Selon l'artiste, l'espace et la figure se combinaient dans ses tableaux, pour former une « unité psychique totale » qui l'avait libéré des « limites de l'un et de l'autre ».

13 • Barnett Newman*Uriel*, 1955

Le « Color Field Painting » de Barnett Newman figure parmi les créations les plus radicales de l'expressionnisme abstrait américain, apparu en réaction aux courants artistiques européens de la première moitié du XXe siècle : les tons de couleur, le contraste, le degré de définition et l'équilibre des champs chromatiques constituent ici les éléments fondamentaux, mais toujours variables, de la composition. *Uriel* – où un vaste champ de couleur bleu clair, occupant le côté gauche du tableau, rencontre une surface brun foncé située à droite – représente un sommet des « Zip Paintings » emblématiques de Newman. Le passage d'une zone à l'autre est marqué par deux bandes étroites (en anglais, *zip* signifie « dynamique », mais aussi « fermeture éclair »), composées chacune des deux couleurs. La rigueur formelle de la composition est cependant transcendée par le nom qui donne son titre à l'œuvre : dans la tradition judéo-chrétienne, Uriel est l'archange de la lumière.

14 • Louise Bourgeois*The Hours of the Day*, 2006*Les Fleurs*, 2009*Avenza*, 1968–1969

Cette salle consacrée à l'artiste américaine Louise Bourgeois présente deux importantes séries de travaux sur papier, intitulées respectivement *The Hours of the Day* et *Les Fleurs*. Pour l'une et l'autre, l'artiste a employé la couleur rouge (aquarelle et gouache), qu'elle décrivait elle-même comme la couleur des oppositions et de l'agression. Après s'être presque complètement retirée du monde de l'art pendant dix ans, Bourgeois créa au début des années 1960 une série de sculptures en plâtre, en plastique, en bronze et en latex. C'est dans ce dernier matériau qu'est réalisée *Avenza*, dont les formes organiques évoquent un paysage ou une corporéité archaïque, autant masculine que féminine. La création de Louise Bourgeois puisait à son univers personnel et à ses souvenirs d'enfance, comme elle le soulignait souvent dans ses entretiens.

15 • Marina Abramovic***Chair for Human Use (III)*, 2015**

Marina Abramovic compte parmi les performeurs les plus déterminants de notre époque. Elle se fit connaître dans les années 1970, avec des performances qui intégraient dans l'événement artistique le corps et ses usages les plus extrêmes. Les objets de sa série en deux parties, *Objets transitoires pour l'usage humain*, se différencient pour autant qu'ils sont destinés soit à un usage humain (« human use »), soit à un usage non-physique, spirituel (« non human use »). *Chair for Human Use (III)*, qui fait partie de cette série, veut inciter le visiteur à quitter son rôle passif de spectateur, pour prendre place sur le meuble présenté. Le dossier de la chaise en bois est serti de grands cristaux de quartz, qui, selon l'artiste, influent sur le corps humain. L'interaction directe avec l'œuvre est censée susciter des expériences physiques et mentales, le spectateur devenant en l'occurrence lui-même partie de l'œuvre d'art. « La fonction de l'artiste, dit Abramovic, est de présenter l'œuvre et de l'exposer au public, afin que celui-ci la conduise à son aboutissement. »

16 • Yves Klein***Anthropométrie sans titre (ANT 106)*, 1960**

Un film documentaire nous permet d'assister à la naissance du tableau d'Yves Klein, *Anthropométrie sans titre (ANT 106)* : le 9 mars 1960, l'artiste français invita cent personnes dans une galerie parisienne, et se présenta devant ce public en maître de cérémonies, chef d'orchestre et chorégraphe. Un petit orchestre joua sa *Symphonie monotone – silence*, qui ne comporte qu'une seule note : à ce son, prolongé pendant vingt minutes, succéda un silence d'égale durée. Peu après que la musique eut commencé, trois femmes apparurent et enduisirent leur corps nu de peinture bleue, avant de l'appliquer sur une toile blanche. Les formes produites rappellent d'une part des peintures de la préhistoire, et d'autre part des silhouettes humaines. Klein cherchait ainsi à ménager une distance entre la peinture et lui-même, pour autant qu'il ne touchait ni les femmes, ni la peinture, ni la toile. Par là, il anticipait certaines intuitions initiales de l'art de la performance, dans les années 1960 et 1970. La présence immédiate du corps comble les espaces vides sur la toile : son œuvre est un signe, une empreinte ou une trace de l'instant.

17 • Lucio Fontana***Concetto spaziale, Natura*, 1959/60**

À partir des années 1950, Lucio Fontana donna à ses toiles lacérées et perforées le titre *Concetto spaziale*, qui signifie « concept d'espace » ou « concept spatial ». Dans ces œuvres, il cherche à surmonter la planéité de la peinture en introduisant une troisième dimension dans l'image: la dimension spatiale. Les sculptures du début des années 1960, parmi lesquelles ce *Concetto spaziale, Natura* de la Collection Beyeler, présentent elles aussi ce geste puissant d'effraction de la matière et de pénétration dans sa profondeur.

Selon Fontana, l'art doit être une réponse à la réalité vécue de l'être humain. Or la réalité du XX^e siècle comporte notamment l'exploration de l'univers dans son extension incomparable à travers ses distances spatiales et temporelles. Quand il s'efforce de se déplacer dans l'espace (cosmique), de le comprendre, voire de le conquérir, l'homme éprouve un malaise physique d'après Fontana. Cette inquiétude face aux évolutions et aux découvertes dynamiques de notre temps peut être rendue sensible, dit le peintre, par l'art. *Concetto spaziale, Natura* incarne ainsi l'intense interaction entre ce qui est intact et ce qui a été fracturé, entre le connu et le dissimulé.

18 • Roy Lichtenstein***Yellow Brushstroke II*, 1965**

Yellow Brushstroke II montre un coup de pinceau agrandi dans des proportions gigantesques, lumineux et d'une facture tellement fraîche qu'il nous semble voir la peinture jaune couler du bord inférieur de l'image. Cette œuvre de Roy Lichtenstein est pleine de pathos et d'ironie : elle célèbre et en même temps persifle le coup de pinceau génial, la pure peinture et particulièrement la variante gestuelle de l'expressionnisme abstrait. Le pop artiste américain dresse un monument au coup de pinceau libre et spontané, sous la forme d'une œuvre soigneusement pensée et minutieusement exécutée, dépourvue de toute spontanéité. On peut reconstituer l'histoire intense et complexe du coup de pinceau à travers les œuvres de cette exposition : de l'impressionnisme (Monet, van Gogh, Cézanne) jusqu'à ce *Yellow Brushstroke II* de Lichtenstein, en passant par l'expressionnisme abstrait (Willem de Kooning, Cy Twombly, Clyfford Still, Sam Francis).

19 • Roy Lichtenstein***Beach Scene with Starfish*, 1995**

Deux ans avant sa mort, Roy Lichtenstein réalisa cette peinture géante qui montre quatre beautés nues, jouant au ballon sur la plage. Outre cette scène de premier plan, le tableau présente d'autres aspects notables, notamment un certain nombre de références à l'histoire de l'art. Ainsi, les baigneuses, le ballon orné d'étoiles, les cabines de bain, les rochers se rencontrent déjà dans certaines œuvres de la période surréaliste de Picasso, notamment celles de 1931, auxquelles Lichtenstein dresse ici un imposant monument. Mais le peintre se cite aussi lui-même, puisque le motif de la chevelure flottant au vent, chez les deux femmes aux extrémités du groupe, renvoie à sa propre série des *Brushstroke*. Un jeu subtil de points de trame et de rayures souligne le graphisme stylisé de l'image.

20 • Andy Warhol***Joseph Beuys*, 1980**

Andy Warhol et Joseph Beuys se rencontrèrent probablement en 1979 dans la Galerie Denise René Hans Mayer à Düsseldorf. C'est aussi à cette époque que fut prise la photo de Beuys que Warhol utilisa pour une série d'impressions sérigraphiques. Le portrait de l'artiste allemand apparaît ici en négatif, ce qui rattache l'œuvre à la série dite des *Reversals*. En saupoudrant par endroits la surface du papier avec de la poussière de diamant, Warhol donne à l'image une qualité haptique particulière, soulignant la dimension matérielle de l'œuvre d'art comme pur objet de luxe. Mais d'un autre côté, cette précieuse poussière brillante lui donne quelque chose d'éthéré et d'insaisissable. Indice matériel de la vanité, elle renvoie donc aussi à la fragilité de la possession et de la vie, aux abîmes qui s'ouvrent sous l'existence étincelante d'une star.

21 • Gerhard Richter***Vierwaldstätter See*, 1969**

Le motif du Lac des Quatre-Cantons a été peint par Gerhard Richter à quatre reprises en 1969, à chaque fois à partir de modèles photographiques. Dans l'atmosphère brumeuse de ces paysages, les éléments du ciel et de l'eau se fondent par endroits l'un en l'autre. Les montagnes se dressent en gris foncé et en noir, aucun bateau n'apparaît sur le miroir des eaux du lac. La peinture fixe ce qui ne se laisse pas toucher du doigt : par exemple, les amas de brume qui épousent la forme des montagnes, ou les nuages qui glissent dans le ciel. Le spectateur voit la scène de très haut, il trône au-dessus du paysage. C'est une vision détachée de la réalité, une sublimation de la nature dans la tradition romantique, qui s'adresse à la perception subjective du spectateur.

22 • Gerhard Richter***Wolke*, 1976**

Après la vue du Lac des Quatre-Cantons, nous découvrons ici une approche plus inhabituelle de la peinture de paysage. Dans *Wolke*, Richter se concentre sur un motif qui ne constitue d'ordinaire qu'une partie de ce genre de tableau. Les nuages se détachent comme en relief sur l'étendue bleu foncé du ciel, formant leur propre paysage. Le jeu de la lumière du soleil et des ombres est rendu avec un réalisme quasi photographique. Le décor romantique a cédé la place à une reproduction exacte des nuages et du ciel. Le tableau n'est pas rigoureusement construit en termes de perspective, le regard du spectateur n'est pas guidé par un point de fuite ; sa position et sa distance par rapport au motif ne sont pas plus clairement déterminées.

23 • Peter Doig***Cricket Painting (Paragrand)*, 2006–2012**

Cricket Painting (Paragrand) montre trois personnages alignés diagonalement, en train de jouer au cricket sur la plage. Ce sport, héritage de la domination coloniale britannique et pratiqué dans l'ensemble du Commonwealth, est ici mis en scène par Peter Doig. L'artiste, qui vit le plus souvent sur l'île de Trinidad, traduit la scène observée en une vision détachée et intemporelle. L'eau, le sable et la végétation tropicale, ramenés à des formes extrêmement simplifiées, recouvrent la toile. Une juxtaposition de couleurs vives fortement contrastées – du bleu clair de l'eau des Caraïbes à l'orange lumineux de la plage de sable et au vert saturé de la végétation – produit une puissante évocation de la chaleur caribéenne. À cette atmosphère vaporeuse et stagnante s'oppose le noir impénétrable de l'arrière-plan ; l'éclairage diffus contribue au flou de la scène. L'alignement des personnages non identifiables confère certes à l'image une structure spatiale, aidant ainsi le spectateur à s'orienter, mais il ne lui fournit aucune information claire sur le lieu et le temps de l'événement.

24 • Felix Gonzalez-Torres

« *Untitled* » (*Beginning*), 1994

Felix Gonzalez-Torres comptait parmi les artistes les plus influents de sa génération. En mobilisant un large spectre de techniques – notamment le dessin, la photographie, la sculpture et l’affichage public –, il combinait dans ses œuvres la critique politique, l’impact émotionnel et un intérêt marqué pour les questions formelles. Son point de départ était souvent fourni par des objets de la vie quotidienne, tels que des montres, des miroirs, des ampoules, des bonbons – ou, comme ici, un rideau de perles de verre. La comparaison avec des œuvres de la modernité classique fait ressortir la radicalité du travail de Gonzalez-Torres. Le rideau vert suspendu à l’entrée et à la sortie de l’exhibition ne sollicite pas seulement nos yeux, mais aussi notre corps tout entier. L’acte physique de toucher et de franchir un seuil transmet au visiteur une expérience à la fois banale – nous nous rappelons avoir accompli le même geste dans des appartements, des bars, des restaurants – et porteuse de significations plus profondes. La première exposition après la mort de l’artiste en 1996 ne comportait que cette seule œuvre.

REMERCIEMENTS

Nous remercions les partenaires de l'exposition, la Daros Collection, la Anthax Collection Marx, la Collection Renard, la Easton Foundation, le Yves Klein Estate, la Roy Lichtenstein Foundation, la Felix Gonzalez-Torres Foundation, le Musée Barbier-Mueller, Peder Lund, la Michael Werner Gallery, ainsi que toutes les collections privées et les artistes d'Europe et d'Amérique qui ont prêté leur concours à cet événement.

Les expositions de la Collection Beyeler pour le vingtième anniversaire de la Fondation Beyeler ont bénéficié du généreux soutien des institutions et des personnes suivantes :

Beyeler-Stiftung

Hansjörg Wyss, Wyss Foundation

Dr. Christoph M. Müller et Sibylla M. Müller

Basler Kantonalbank

Bayer

Fondation Coromandel

ISS Facility Services

INFORMATIONS

Notices de salles : Sylvie Felber, Ioana Jimborean,
Jana Kouril, Daniel Kramer, Ulf Küster

Rédaction : Sylvie Felber, Jana Kouril

Traduction : Pierre Rusch

Suivi éditorial : Yves Guignard

Vos réactions sont les bienvenues sur
fondation@fondationbeyeler.ch

 NEWS www.fondationbeyeler.ch/news

 www.facebook.com/FondationBeyeler

 twitter.com/Fond_Beyeler

Art Shop: shop.fondationbeyeler.ch

Prochaine exposition :

GEORG BASELITZ

21. Januar – 29. April 2018

Collection Beyeler online:

www.fondationbeyeler.ch/fr/collection

FONDATION BEYELER

Baselstrasse 101, CH-4125 Riehen/Basel

www.fondationbeyeler.ch

ATTENTION : Prière de ne pas toucher aux œuvres d'art !

- COLLECTION BEYELER/COOPERATIONS (18.10.2017-1.1.2018)**
- PAUL KLEE. LA DIMENSION ABSTRAITE (1.10.2017-21.1.2018)**

