

G E R H A R D
R I C H T E R
T A B L E A U X / S É R I E S

GERHARD RICHTER
TABLEAUX / SÉRIES
18 MAI – 7 SEPTEMBRE 2014

SOMMAIRE

INTRODUCTION	4
FOYER	5
SALLE 1	6
SALLE 2	8
SALLE 3	9
SALLE 4	10
SALLE 5	13
SALLE 6	14
SALLE 7	16
SALLE 8	18
SALLE 9	19
SALLE 10	20
SALLE 11	21
SALLE 12	22
INFORMATIONS / CATALOGUE	23
PLAN DES SALLES	24

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



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

Films

Pendant la durée de l'exposition, deux documentaires seront présentés au Jardin d'hiver du Musée : **Gerhard Richter. Meine Bilder sind klüger als ich**, 1992 (60 minutes), de Viktoria von Flemming, et **Gerhard Richter Painting**, 2011 (97 minutes), de Corinna Belz.

GERHARD RICHTER

Gerhard Richter (né en 1932 à Dresde, vit à Cologne) est un des artistes majeurs de notre temps. Au cours des soixante années de son activité artistique, il a produit une œuvre d'une impressionnante diversité thématique et stylistique. D'alterner sans cesse entre l'abstraction et la figuration, l'original et la copie, la maîtrise et le hasard, l'œuvre de Richter exerce une véritable fascination, de même qu'elle brouille les frontières entre peinture, photographie, tirages numériques et sculpture.

Embrassant toutes les phases de sa carrière, l'exposition Tableaux / Séries met pour la première fois en lumière la façon dont Richter élabore parfois des œuvres en plusieurs parties ou des ensembles qu'il conçoit sous forme de série, de cycle ou d'espace. Des tableaux singuliers dont beaucoup ont désormais un statut d'icône viennent s'insérer en contrepoint entre ces unités. Le spectateur va non seulement d'une œuvre à une autre, mais d'un espace à un autre, ce qui lui permettra d'éprouver les rapports toujours nouveaux qui s'établissent entre les tableaux isolés, les ensembles et l'espace d'exposition.

À côté de ses œuvres uniques, Richter a toujours travaillé en séries. Ce constat vaut aussi bien pour ses toutes premières peintures photo-réalistes que pour les tableaux abstraits plus tardifs, les travaux avec des miroirs et des panneaux de verre, les récents tirages numériques et les peintures sur photographies. De même, Richter s'est intéressé dès ses débuts à la présentation de son art et à son rapport avec l'architecture. Dans les années 1950, Richter a étudié la peinture murale à l'Académie des beaux-arts de Dresde. De nombreuses esquisses et déclarations attestent le rôle considérable que le contexte architectonique a joué pour lui depuis lors : « C'est un rêve que j'ai – que les tableaux se transforment en environnement, qu'ils deviennent eux-mêmes de l'architecture. »

L'exposition a été conçue en étroite collaboration avec Gerhard Richter et réalisée par Hans Ulrich Obrist, commissaire invité, avec le concours de Sam Keller, directeur de la Fondation Beyeler, et de Michiko Kono, Associate Curator.

1 • 1024 Farben, 1973*1024 Couleurs*

L'œuvre sur laquelle s'ouvre cette exposition se présente comme un mur composé d'innombrables échantillons de peinture. 1024 couleurs de laque s'y juxtaposent et s'y empilent, dessinant une grille rigoureusement géométrique. Le voisinage des différentes couleurs a été déterminé par un procédé aléatoire, alors que les mélanges ont été réalisés selon des règles précises. Voici ce qu'en disait Gerhard Richter : « Pour pouvoir représenter sur un tableau tous les tons colorés existants, j'ai mis au point un système qui – à partir des trois couleurs primaires plus le gris – permettait une subdivision (différenciation) continue moyennant des gradations constamment égales. $4 \times 4 = 16 \times 4 = 64 \times 4 = 256 \times 4 = 1024$. Il était indispensable d'utiliser le chiffre "4" comme multiplicateur, parce que je voulais obtenir une proportion immuable entre les dimensions du tableau, les dimensions de chaque champ et le nombre de champs. Utiliser plus de 1024 tons (par ex. 4096) me paraissait absurde, car les différences d'une gradation colorée à la suivante n'auraient plus été visibles. »

En présentant ainsi toutes les nuances chromatiques que l'œil humain est capable de percevoir, l'artiste nous propose un point d'accès impressionnant à l'exposition. Offrant le plus vif contraste avec *1024 Couleurs*, deux toiles de petit format, dont un tableau de fleurs d'une grande tendresse, subtilement estompé, sont exposés au Foyer.

2 • S. mit Kind, 1995*S. et son enfant*

Les représentations réalistes de ce cycle de portraits en huit parties sont centrées autour d'une mère et de son enfant qui se présentent aux spectateurs sous différents angles et, dans certains cas, en gros plans d'une grande intimité. Prenant pour point de départ des photographies personnelles, ces toiles se rattachent en même temps au sujet bien connu des représentations de la Vierge et explorent ainsi la question du rapport entre tradition et modernité sur un plan iconographique et thématique.

Gerhard Richter a travaillé les couches picturales avec une intensité changeante, de sorte que ces huit œuvres présentent des structures superficielles complètement différentes et un niveau d'abstraction divers. C'est, nous dit l'artiste, « comme dans une œuvre musicale : ce sont huit petits mouvements – charmants, acerbes, comme ça vient. »

Ces huit toiles sont reliées par leur sujet intime pour former une entité et constituent ainsi un groupe cohérent. Pourtant, par la qualité de netteté de l'image, le choix de l'angle de vue et l'éclairage, chaque portrait peut parfaitement être appréhendé comme une œuvre autonome.

3 • Januar, 1989**Dezember, 1989****November, 1989***Janvier / Décembre / Novembre*

En face des portraits intimes de la mère et de son enfant, sont exposés les diptyques de grand format intitulés *Janvier*, *Décembre* et *Novembre*, qui font partie des peintures abstraites les plus impressionnantes produites par Gerhard Richter à la fin des années 1980. Réalisées en 1989, elles représentent, tel une sorte d'accord parfait, les mois les plus froids de l'année. Entre autres procédés, Richter a appliqué la couleur à l'aide d'une raclette géante – une longue plaque de verre acrylique permettant de retirer la peinture superflue. Les traînées de la raclette apparaissent distinctement sur les trois toiles.

Richter lui-même relève dans ses œuvres abstraites des parallèles avec la musique : « La composition de différentes formes, couleurs, structures, proportions, harmonies etc. se présente comme un système abstrait comparable à la musique ; il s'agit donc d'une structure artificielle aussi logique en soi que toute structure naturelle, non objective, voilà tout. Tout en se nourrissant de similitudes avec des phénomènes naturels, ce système serait immédiatement détruit si un objet y était identifiable. Non pas parce que celui-ci raconterait trop de choses, mais parce que son caractère indiscutable limiterait le message conceptuel et réduirait tout ce qui l'entoure au rang de simple décor.

SALLE 2

4 • *Abstraktes Bild*, 1990

Tableau abstrait

Le *Tableau abstrait* de 1990 se caractérise par une structure complexe. Les superpositions de couches picturales engendrent des effets spatiaux perpétuellement changeants. Notre œil est presque constamment dépassé, nous avons du mal à percevoir toute la richesse de nuances. Gerhard Richter a pris cette toile pour point de départ de son livre d'artiste *Patterns. Divided, Mirrored, Repeated* (2011), qu'il a ensuite repris pour réaliser les tableaux de la série *Strip* (5 •). L'utilisation du procédé de « division, réflexion, répétition » a fourni à Richter le modèle de ses grandes impressions à jet d'encre, montées sur aluminium et recouvertes de plexiglas. L'œuvre originale – le *Tableau abstrait* – a été complètement transformée par ce procédé, se trouvant ainsi transférée dans un autre état de matière.

5 • *Strip*, 2013

Les tableaux *Strip*, qui dominent la deuxième salle d'exposition, exercent un effet tout à la fois attirant et déroutant. Ils offrent une expérience visuelle absolument singulière : nous percevons, certes, ces œuvres puissantes, de grand format, mais notre regard ne trouve aucun support, il est incapable de se plonger dans l'image ou d'y fixer quelque chose. Les rayures colorées horizontales glissent et lui échappent. Selon le lieu où se trouve le spectateur, la fuite des lignes colorées s'accélère fortement vers la gauche ou vers la droite. Il n'existe pas de place idéale devant le tableau ni en lui – le mouvement devient ainsi le motif central de ces œuvres.

La série des *Strips* commencée en 2011 prend pour point de départ le *Tableau abstrait* de 1990 (4 •). Un scan de cette toile a d'abord été divisé verticalement en 2, puis en 4, 8, 16, 32, 64, 128, 256, 512, 1024, 2048 et enfin 4096 bandes (anglais « strips »). Plus le nombre de bandes augmentait, plus celles-ci s'étrécissaient : les 4096 segments ne mesurent plus que 0,08 mm de large chacun. Chacune de ces bandes a été ensuite reflétée selon un axe vertical. Ainsi est née une nouvelle image, répétée jusqu'à atteindre la largeur du *Tableau abstrait*. Dans une première étape, le

SALLE 2/3

procédé de reflet a engendré des motifs et des ornements en forme de colonnes. La poursuite de la division en bandes de plus en plus fines a peu à peu fait basculer les motifs verticaux à l'horizontale. Au plus tard lorsqu'on parvient à une division en 1024 raies, l'œil ne peut plus distinguer que de fines lignes horizontales. Les traces « lisibles » et les structures du *Tableau abstrait* se sont évaporées.

SALLE 3

6 • Photos peintes

L'œuvre de Richter comprend un grand nombre de photographies retravaillées à la peinture à l'huile ou à la laque. L'artiste apprécie le dialogue avec la photo, les multiples possibilités de jeu de dissimulation et de redécouverte qu'offre ce médium. Tantôt, ce ne sont de petites éclaboussures ou de fines traînées de couleurs plus ou moins transparentes, tels de fins rideaux appliqués sur la surface de l'image, tantôt il s'agit de couches de peinture opaques. Dans les 48 œuvres de la série *Museum Visit* de 2011, les modèles ont été largement recouverts d'une couleur soutenue. Ce n'est que sur les marges ou entre les voiles colorés abstraits que l'on distingue encore de derniers vestiges de la réalité photographique.

7 • Abstraktes Bild, Rhombus, 1998

Tableau abstrait, losange

Le cycle en six parties *Tableau abstrait, losange* a vu le jour dans le contexte de la construction d'une église conçue en 1997 par Renzo Piano en l'honneur de Padre Pio dans la ville de San Giovanni Rotondo en Apulie. « Il devait s'agir au départ de représentations figuratives, liées à la vie de Padre Pio, à l'ordre franciscain, à l'apparition des stigmates de saint François. J'ai immédiatement dit : je ne pense pas pouvoir faire ça. Il n'était donc pas question pour moi d'accepter la commande, mais uniquement de faire un essai et de proposer le résultat. » Gerhard Richter a ainsi refusé de réaliser une œuvre figurative.

Si l'on relie par deux lignes, l'une verticale, l'autre horizontale, les angles du losange debout sur sa pointe, on obtient la forme d'une croix. Les puissantes tonalités rouge et orange des losanges abstraits sont le fruit de nombreux repeints. De subtiles nuances ainsi que des surfaces noires qui apparaissent en transparence permettent d'entrevoir les différentes couches picturales superposées. La disposition par couches est un principe de travail essentiel de Richter, que l'on retrouve dans plusieurs ensembles d'œuvres.

8 • Cage, 2006

Gerhard Richter a créé avec *Cage* un cycle impressionnant constitué de six toiles de grand format. Ces tableaux se rattachent les uns aux autres par leurs dimensions et leur couleur ainsi que par l'espace pictural. Les surfaces animées, qui présentent des traces de griffures et de déchirures, pourraient peut-être évoquer des paysages ou des murs décrépits. Dans les zones raclées et déchirées, des tons de jaune, de rouge et de bleu témoignent de l'application de plusieurs couches de couleur. Les vestiges de couleur qui disparaissent donnent envie de retirer la strate supérieure pour dégager les traces ainsi recouvertes. Cette recherche des couches inférieures est rendue plus difficile par d'épaisses traînées de couleur qui, s'ajoutant aux zones opaques, empêchent de pénétrer jusqu'aux couleurs vives. L'artiste raconte à propos de la réalisation de la série *Cage* qu'à l'époque, en travaillant dans son atelier, il écoutait la musique du compositeur américain John Cage. Loin de renvoyer à un contenu précis, le titre du cycle révèle plutôt que Richter a décelé certains points communs entre ses créations picturales et les compositions musicales de Cage. Par l'intervention de différentes méthodes aléatoires, les deux artistes dérobent la réalisation de leurs œuvres à tout contrôle conscient, ménageant ainsi un espace à des résultats spontanés et imprévisibles.

9 • Seestück, 1975*Marine***Eisberg im Nebel, 1982***Iceberg dans la brume*

Ces paysages empreints de mystère prennent pour modèle des photographies réalisées par Gerhard Richter lui-même. Dans l'atmosphère vaporeuse de *Marine*, les éléments de l'eau et du ciel sont presque indiscernables. Les seuls repères sont une bande brumeuse à l'horizon et un morceau de bleu céleste sur le bord supérieur gauche du tableau. Dans *Iceberg dans la brume*, la transition entre la mer et les nuages est définie de façon un peu plus nette par le puissant bloc de glace, dont les dimensions et la masse véritables restent néanmoins masquées derrière les voiles de brume. Ces visions du grand large retiennent l'intangible – les mouvements des vagues, les traînées de brume, la dissolution et l'amoncellement des nuages.

Les modèles photographiques datent de 1972 ; ces clichés ont été pris lors d'un voyage au Groenland qui a joué un rôle déterminant dans la création des marines de Richter. Le spectateur est transporté au milieu de l'océan Arctique, une position susceptible d'éveiller à parts égales l'admiration, la stupeur et la crainte. Or c'est précisément ce genre de sensations subjectives que recherchaient les artistes du romantisme en faisant de paysages mystérieux la surface de projection de leurs désirs. Selon ses propres dires, Richter a été inspiré par les paysages polaires du peintre romantique Caspar David Friedrich, et l'on perçoit effectivement des échos de ses sublimes représentations de nature dans les toiles *Marine* et *Iceberg dans la brume*.

10 • Grau, 1975*Gris*

Les huit tableaux de la série *Gris* s'assemblent en une salle impressionnante. Ils sont disposés de manière à faire face au portrait de petit format *Ella* (11 •). Dans les années 1970, Gerhard Richter s'est livré à des expériences avec des champs de couleurs strictement délimités qu'il associait en grilles géométriques (cf. *1024 Couleurs, 1 •*). Il a ensuite entrepris de combiner les couleurs entre elles, donnant ainsi naissance aux tableaux abstraits. L'artiste a finalement poussé ce processus jusqu'à son aboutissement, le mélange des couleurs vives produisant un gris monochrome. Richter ne considère pas l'utilisation de cette couleur comme un refus de la création artistique, bien au contraire : il y voit un moyen d'expérimenter les variations possibles ainsi que les qualités spécifiques qu'offre le gris. À quelqu'un qui lui demandait « Pourquoi dédaignez-vous la couleur ? », Richter a répondu : « Le gris est également une couleur – il arrive même que ce soit la plus importante pour moi. » Les œuvres du Museum Abteiberg de Mönchengladbach marquent le point culminant de la phase durant laquelle Richter s'est consacré à des tableaux gris monochromes. Par leur tonalité sobre et discrète, ils n'éveillent pas d'émotion puissante et n'occupent pas de position particulière – une qualité qui permettait à l'artiste d'exprimer l'absence d'opinion, le refus de tout message et l'absence de forme – le rien, tout simplement.

11 • Ella, 2007

Ella offre un contrepoint aux surfaces grises monochromes. Dans ce portrait en petit format, Gerhard Richter a utilisé la technique de l'estompage. Le fond rouge noir, la tête inclinée de la fillette et son polo rose à col vert se brouillent derrière une surface régulièrement travaillée. Richter a employé dès les années 1960 ce processus qu'il a décrit plus tard dans une interview : « L'estompage rend les tableaux un peu plus complets. Quand ils ne sont pas estompés, un certain nombre de détails ne sont pas réussis et l'ensemble n'est pas abouti non plus. L'estompage peut alors contribuer à rendre le tableau plus inattaquable, plus détaché, plus voilé. »

12 • Acht Lernschwestern, 1966*Huit élèves infirmières*

Ces portraits s'inspirent d'une coupure de presse représentant les photographies de huit élèves infirmières tirées de l'annuaire de leur école. Les reproductions étaient accompagnées de la légende suivante : « La police de Chicago recherche avec acharnement le meurtrier en série qui, pour des motifs encore inconnus, a bestialement assassiné jeudi huit élèves infirmières dans un foyer. [...] Une neuvième infirmière a pu se cacher et prévenir ensuite la police. »

La représentation en noir et blanc, la disposition des têtes sur la surface de l'image ainsi que les silhouettes floues mettent immédiatement en évidence la cohésion formelle du cycle. La légende explicative ayant été retirée des images, les événements dramatiques sur lesquels elles reposent demeurent obscurs. Détachés du contexte de l'article de journal, les tableaux ne renvoient plus à un contenu défini, mais génèrent un message propre, purement visuel. Les contours estompés du visage des jeunes femmes, leur regard fixe et leur sourire figé en grimace créent un effet spectral et irréel – ces portraits peuvent ainsi susciter un sentiment de malaise et d'oppression chez le spectateur et lui inspirer un inquiétant pressentiment.

13 • Verkündigung nach Tizian, 1973*Annonciation d'après le Titien*

Au cours d'un séjour à Venise en 1972, Gerhard Richter a vu à la Scuola Grande di San Rocco la toile de *l'Annonciation* du Titien qui l'a enthousiasmé : « Je voulais l'avoir pour moi, pour mon appartement, et j'ai donc cherché à en faire une copie, dans toute la mesure de mes possibilités. Or je ne suis pas arrivé à un résultat fût-ce à moitié correct. Plus tard, j'ai peint les cinq variations de *l'Annonciation*, qui n'ont plus grand-chose à voir avec *l'Annonciation* du Titien, mais dont j'ai été tout à fait satisfait. »

Dans chacune des cinq versions, Richter a repris avec une certaine liberté la division existante du modèle entre une partie gauche occupée par l'ange et une partie droite réservée à la Vierge. Même si les personnages se dissolvent de plus en plus en tourbillons chromatiques abstraits, la fidélité aux tons rouge, bleu et noir préserve le lien avec le motif original.

À la différence des *Huit élèves infirmières*, la série du Titien ne recherche pas la similitude formelle du sujet, mais s'intéresse au rapport d'un thème avec différentes possibilités de variations. Richter s'est approché du tableau de la Renaissance par des niveaux d'abstraction croissants. La toile la plus floue n'est pourtant pas la dernière version, mais la deuxième. La première et la deuxième version délimitent ainsi le cadre des étapes intermédiaires « manquantes ». En même temps, le tableau le moins net ne marque pas l'aboutissement du processus de création ; c'est une solution possible parmi d'autres.

14 • Bach, 1992

Dans les tableaux du cycle *Bach*, une texture en bandes a été appliquée sur la toile à l'aide d'une raclette. L'alternance entre les bords aux arêtes vives et les plages colorées étirées laisse apparaître le tracé de la raclette et détermine la structure des tableaux. Différents plans de couleurs primaires qui se mélangent révèlent que Gerhard Richter a appliqué en plusieurs étapes les couleurs encore mouillées avant de les racler, explorant constamment le rapport entre mélange et superposition. Chacune de ces démarches modifie le caractère de la composition et met au jour des traces qui font apparaître le processus pictural en tant que tel. Les taches estompées et les traînées suggèrent une certaine rapidité, l'adhérence ou la non adhérence de la couleur, le hasard. Le travail à la raclette empêche de prévoir précisément le résultat final. Richter lui-même décrit ce processus comme « une bonne technique pour mettre la réflexion hors circuit. Je ne peux pas évaluer consciemment ce qui en résultera. Mais inconsciemment, je le devine. C'est un bel état intermédiaire. »

15 • Betty, 1988

Les quatre toiles de grand format du cycle *Bach* se voient opposer deux paisibles portraits de jeunes femmes qui répandent, l'un comme l'autre, une impression de grâce et d'intimité. Le traitement expérimental de la photographie et le caractère familier du sujet ont donné naissance à des œuvres marquées par des tonalités chaudes et une douce luminosité. L'utilisation de ce genre de modèles privés s'oppose diamétralement à celui des documents trouvés dans des journaux – comme les *Huit élèves infirmières* (12 •). Gerhard Richter a saisi Betty au moment où elle tourne la tête. Elle s'incline vers le spectateur, on a l'impression qu'on pourrait lui toucher l'épaule. Les cheveux tirés en arrière, la texture et le motif fleuri du peignoir de bain sont peints avec une extrême précision, alors que le fond est monochrome et vide. La tête de Betty est résolument tournée vers l'arrière, mais on ignore vers quoi se dirige son regard. Par la simultanéité de la proximité physique et du détournement, la familiarité et la distance s'associent en une seule figure : « La tête détournée », explique Richter « constitue sans doute un procédé un peu galvaudé pour introduire le mystère dans le portrait, mais en réalité, elle produit plutôt un effet de mélancolie douloureuse liée à la perte et à la séparation, ce genre de choses. Je n'en étais évidemment pas conscient quand je l'ai peint. »

16 • Lesende, 1994*Femme lisant*

Dans ce portrait, Gerhard Richter cherche délibérément à établir un lien avec la *Liseuse à la fenêtre* (vers 1659) de Jan Vermeer. Dans les deux cas, on voit une jeune femme qui lit de profil. Une lumière claire tombe du haut dans la pièce et modèle tendrement la figure disposée devant le fond sombre. L'espace réduit, esquissé de façon diffuse, est limité à l'arrière-plan par une porte vaguement esquissée. Il émane de cette jeune liseuse entièrement abîmée dans sa lecture une impression de calme contemplatif et de profondeur intérieure.

17 • *Wald*, 2005

Le cycle *Wald* (forêt) en douze parties se situe à la frontière entre peinture figurative et abstraite. Des raies, des lignes et des bandes colorées verticales et horizontales structurent les surfaces picturales devant des arrière-plans assombris. Des traînées qui commencent et s'achèvent abruptement sillonnent les toiles. La profondeur spatiale est évoquée par la superposition des couches picturales. Des décors ténébreux et mystérieux s'affirment comme des espaces possibles de découvertes personnelles.

Le motif iconographique de la forêt occupe une place toute particulière dans le romantisme allemand. Envers du monde et lieu de désir créateurs de sens, elle est prédestinée à l'irrationnel et au mystique. Le cycle *Wald* de Gerhard Richter fait naître un espace d'émotions multiples et complexes qui rend perceptible la forte tension entre le risque de se perdre et la possibilité de se cacher. Ces toiles puissantes permettent de reconstituer de façon perceptible la création du peintre, les recherches et les expériences auxquelles il se livre au cours du processus pictural. Richter lui-même affirme que le sentiment de perplexité constitue « la plus forte motivation à peindre et pendant qu'on peint. La forêt possède de façon générale une signification particulière, en Allemagne peut-être plus encore qu'ailleurs. En forêt, on peut s'égarer, être abandonné, mais on peut aussi se sentir à l'abri, prisonnier des taillis. Un beau thème romantique. »

18 • *4900 Farben*, 2007

4900 couleurs

Les *4900 couleurs* de Gerhard Richter transforment cette salle d'exposition en spectacle chromatique surdimensionné. Cette œuvre a vu le jour l'année de l'inauguration de son vitrail monumental réalisé pour le transept sud de la cathédrale de Cologne. Cette œuvre consiste en 196 panneaux, que l'on peut combiner et arranger en configurations diverses. Chaque panneau est composé de « 25 carrés de dimensions identiques, aux couleurs plus ou moins différentes [...] appliquées par projection sur de petites plaques d'Alu-Dibond (97 x 97 x 2 mm) ». Détachés de toute fonction illustrative et narrative, totalement abstraits, les panneaux assemblés déterminent l'atmosphère de la salle. La disposition des différentes couleurs suit un principe de travail que Richter avait utilisé pour la première fois en 1966 dans ses panneaux colorés et qu'il a élargi dans les années 1970 pour y intégrer le jeu du hasard (cf. **1•**). En recourant à des méthodes industrielles pour réaliser ses panneaux colorés carrés et en renonçant à toute intervention personnelle par l'utilisation du principe aléatoire. Richter remet en question le principe de la paternité artistique. L'aspect conceptuel de ce travail apparaît dans la répartition aléatoire des innombrables petits carrés colorés et dans la composition changeante des différents éléments assemblés pour former un tout.

19 • Tote, 1988

Morte, du cycle **18. Oktober 1977** (18 octobre 1977), 1988

Le titre de ce cycle en quinze parties, également nommé *Baader-Meinhof-Zyklus* (Cycle Baader-Meinhof), se rattache aux événements qui ont touché le groupe terroriste de la Fraction Armée Rouge (RAF) dans la prison de Stuttgart-Stammheim. Le 9 mai 1976, on avait déjà trouvé Ulrike Meinhof, cofondatrice de la RAF, pendue dans sa cellule. Puis, dans la nuit du 18 octobre 1977, trois autres membres de la RAF détenus à Stammheim – Andreas Baader, Gudrun Ensslin et Jan-Carl Raspe – sont morts. L'enquête a conclu à un suicide. Onze ans plus tard, Gerhard Richter s'est inspiré des documents iconographiques qu'il avait rassemblés sur ce thème pour réaliser ce cycle de toiles.

Les images des cadavres des détenus ne peuvent que troubler profondément le spectateur. Tantôt plus nets, tantôt plus diffus et plus flous en fonction de la technique picturale utilisée, ils se déroberont à toute définition visuelle sans équivoque. Le *Jugendbildnis* (Portrait de jeunesse) d'Ulrike Meinhof (SALLE 11) entretient le plus vif contraste qu'on puisse imaginer avec les trois représentations de *Morte*. Les formats différents et les variations des tableaux d'Ulrike Meinhof font l'effet de tentatives pour saisir l'intangibilité de l'événement même de la mort. Le plus petit format de ce cycle est aussi le plus flou. Malgré une vision directe de la tête et des épaules, le spectateur ne se voit accorder qu'un regard voilé sur le corps de la morte. Nous nous trouvons plongés dans une tranche d'histoire, dont Richter n'interprète pas la figuration comme un acte politique mais comme une représentation de la tragédie humaine : « C'est du chagrin, mais j'espère qu'on voit que c'est du chagrin pour des êtres humains qui sont morts si jeunes et de façon tellement absurde, pour rien. »

20 • Plattenspieler, 1988

Tourne-disque, du cycle **18. Oktober 1977** (18 octobre 1977), 1988

La toile intitulée *Tourne-disque* occupe une place particulière au sein du *Cycle Baader-Meinhof*. C'est le seul tableau à présenter un objet isolé qui a pourtant joué un rôle majeur dans le déroulement des événements du 18 octobre 1977 : Andreas Baader se servait de cet tourne-disque pour cacher son arme meurtrière. La banalité de l'objet est chargée de sens en raison des circonstances de son utilisation, ce qui en fait une partie intégrante des événements entourant le décès des membres de la RAF. Ce tableau prend ainsi un contenu explosif, qui contraste avec le caractère inoffensif de la nature morte.

21 • Abstraktes Bild, 1988

Peinture abstraite

Pour protester contre ses conditions de détention, Holger Meins, membre de la Fraction Armée Rouge, avait entrepris une grève de la faim de plusieurs semaines, des suites de laquelle il est mort le 9 novembre 1974. Après avoir eu l'intention d'intégrer une représentation du mort dans le cycle *18 octobre 1977*, Gerhard Richter a finalement décidé de la repeindre pour en faire une œuvre abstraite. L'application de plusieurs couches de peinture a rendu méconnaissable le portrait de Meins mort.

SAAL 11

22 • Decke, 1988

Couverture

Gerhard Richter a réalisé de l'œuvre intitulée *Erhängte* (Pendue), que l'on peut également voir dans cette salle, cette deuxième version de mêmes dimensions qu'il a finalement extraite du cycle et repeinte pour en faire une œuvre abstraite. Dans sa structure poreuse, la couleur semble décomposer le support pictural et retirer ainsi toute netteté au motif original.

23 • 7 Scheiben (Kartenhaus), 2013*7 vitres (Château de cartes)*

7 vitres (Château de cartes) et que l'œuvre présentée dans la SALLE 4 12 *Scheiben (Reihe) (12 vitres [Série])* sont les plus récents de plusieurs travaux en verre que Richter a entrepris en 1967. La disposition « libre » des panneaux vitrés dans l'espace donne l'impression d'un détachement des surfaces (picturales) par rapport aux murs. L'effet de reflet des vitres appuyées l'une sur l'autre et se soutenant mutuellement est renforcé par une fiche couche couvrante qui en réduit la transparence.

Gerhard Richter ne cesse de s'interroger sur le sens de la possibilité de représentation et de la dissimulation de celle-ci. Lui-même décrit les objets de verre comme des « portes sur le néant ». Cependant, il ne peut jamais y avoir de vide absolu avec les objets de verre. Les surfaces sont dédoublées, inversées et coupées. Le spectateur devient partie intégrante d'un espace pictural et architectural en constante transformation. Pour Gerhard Richter, le verre a un contenu symbolique, c'est le signe de l'impossibilité de la connaissance. Sur une esquisse il a noté : « verre – symbole (tout voir/ne rien saisir). »

24 • Doppelgrau, 2014*Double gris*

Gerhard Richter s'intéresse de façon accrue aux multiples qualités d'expression de l'image, du miroir et de la vitre depuis 1981. Son travail le plus récent, *Double gris*, il a combiné les caractéristiques spécifiques de toiles monochromes et de surfaces réfléchissantes, offrant ainsi une nouvelle approche du thème du tableau comme espace d'illusion. La couleur grise évoque d'abord une sorte de vide, l'absence de toute représentation figurée. Et pourtant, ces espaces colorés monochromes ne cessent de se remplir par l'intégration des spectateurs et de fragments de l'espace environnant qui s'y reflètent. L'association visuelle du spectateur avec les tableaux empêche que ceux-ci soient perçus comme des objets statiques. C'est ainsi que dans *Double gris*, Richter se penche une fois de plus sur la relation entre tableau, espace et spectateur.

Notices de salles : Diana Blome, Regine Bungartz, Janine Schmutz

Suivi éditorial : Valentina Locatelli

Traduction française : Odile Demange

Vos réactions sont les bienvenues sur fondation@fondationbeyeler.ch

 NEWS www.fondationbeyeler.ch/news

 www.facebook.com/FondationBeyeler

 twitter.com/Fond_Beyeler

FONDATION BEYELER

Baselstrasse 101, CH-4125 Riehen/Basel

www.fondationbeyeler.ch



À l'occasion de cette exposition, le catalogue **Gerhard Richter : BILDER / SERIEN** est publié en allemand et en anglais, avec un tiré à part en français. Il contient des textes de Georges Didi-Huberman et Dieter Schwarz ainsi qu'une interview de Gerhard Richter réalisée par Hans Ulrich Obrist. 192 pages, 225 illustrations, CHF 62.50

Art Shop : <http://shop.fondationbeyeler.ch>

Nous remercions la Fondation René et Susanne Braginsky et la Collection Froehlich pour leurs dons en faveur de ce projet.

Nous remercions également la société Novartis de sa généreuse contribution à la réalisation de cette exposition.

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

- GERHARD RICHTER
- COLLECTION BEYELER et œuvres de la DAROS COLLECTION

