

Communiqué de presse

Georg Baselitz

21 janvier – 29 avril 2018

La Fondation Beyeler consacre sa première exposition de l'année 2018 au peintre, graphiste et sculpteur allemand Georg Baselitz (né en 1938 à Deutschbaselitz en Saxe). À l'occasion du 80^e anniversaire de cet artiste majeur de l'art contemporain, une vaste rétrospective réunira de nombreuses sculptures et peintures-phares réalisées par Baselitz au cours des six dernières décennies. L'exposition dévoilera des prêts issus d'institutions et de collections privées européennes et nord-américaines, dont certains n'ont pas été montrés au public depuis fort longtemps. Elle ouvrira ses portes fin janvier 2018 à la Fondation Beyeler et sera présentée sous une autre forme au cours de l'été au Hirshhorn Museum and Sculpture Garden à Washington, D. C. Les expositions de Baselitz sont un événement rare en Suisse et aux États-Unis. La dernière exposition monographique de l'œuvre de Baselitz présentée en Suisse remonte à 1990, au Kunsthaus Zürich; et la dernière rétrospective nord-américaine date de 1995, faisant escale, entre autres, au Musée Guggenheim de New York et au Musée Hirshhorn de Washington.

L'exposition se concentre sur Georg Baselitz en tant qu'artiste profondément enraciné dans l'histoire de la peinture et de la sculpture européennes et américaines: en effet, il y occupe une position particulière et exceptionnelle en tant que créateur d'un langage iconographique figuratif idiosyncratique qu'il n'a de cesse de développer. L'appropriation de modèles iconographiques et stylistiques qui se mutent en une structure de sens complexe et ambivalente dans ses créations picturales est l'une des particularités de l'art de Baselitz. L'univers pictural de l'artiste s'articule comme un palais des glaces dans lequel ses images tirées du souvenir ou de l'imagination et empreintes de modèles historiques et artistiques se fondent sans cesse dans de nouvelles compositions picturales. Dans notre monde peuplé d'images numériques et projetées, Baselitz se préoccupe tout particulièrement de la qualité sensuelle de l'œuvre. Depuis ses débuts dans les années 1960, son travail témoigne de l'importance et de l'impact puissant de la peinture; c'est l'une des raisons pour lesquelles la pertinence de son art est si constante depuis des décennies et nous touche encore aujourd'hui.

L'exposition a été conçue en étroite collaboration avec l'artiste. La sélection des œuvres et sa présentation ont été guidées par le désir de faire émerger l'essence de plus de soixante années d'une vaste production artistique à travers la mise en juxtaposition de peintures et de sculptures issues de toutes les périodes créatrices de l'artiste. L'ordre chronologique des créations choisies fait apparaître immédiatement et de façon tangible la singularité et l'ingéniosité de forme et de contenu du travail de Baselitz. Le rapprochement d'univers iconographiques à première vue hétérogènes crée une fascination, une attraction qui captive le spectateur et le laisse sous le charme à chaque fois. Cette expérience est en grande partie responsable du fait que l'art polymorphe de Baselitz représente aujourd'hui encore, tel qu'il y a 30 ou 40 ans, un défi esthétique et intellectuel.

Organisée à la Fondation Beyeler par Martin Schwander, Curator at Large, l'exposition rassemblera environ 90 peintures et 12 sculptures réalisées entre 1959 à 2017. Des œuvres-clés des années 1960, telles que les séries de tableaux *Helden* [Héros] et *Fraktur* [Fractures], *Verschiedene Zeichen* [Signes divers] également, seront présentées dans cette exposition, ainsi que plusieurs peintures à sujet renversé – dont *Portrait Elke I* [Portrait Elke I] – qui ont fait la renommée de Baselitz dans les années 1970. Outre des sculptures en bois colorées de grand format telles que *Dresdner Frauen* [Femmes de Dresde] et des reliefs peints, l'exposition comptera également un groupe de peintures de la série *Remix*. Les peintures ainsi que les sculptures intérieures et extérieures des deux dernières décennies complèteront la vision de l'un des artistes contemporains les plus originaux de son temps. Un groupe d'œuvres réalisées à l'automne 2017 et encore jamais révélées au public conclura le parcours de l'exposition.

Le catalogue de l'exposition, publié en allemand et en anglais, rassemble différentes perspectives sur la production artistique multifacette de Baselitz. Auteurs et auteurs européens et américains renommés ont enrichi la publication de nouvelles contributions à la recherche.

Le célèbre cinéaste et écrivain allemand Alexander Kluge (né en 1932 à Halberstadt, Saxe-Anhalt) a réalisé en l'honneur de son ami et artiste Georg Baselitz un hommage cinématographique qui sera présenté en avant-première au sein de l'exposition. Un autre film de 15 minutes produit par Heinz Peter Schwerfel à l'automne 2017 donnera un aperçu sur la façon de penser et de travailler de Baselitz. Il sera pour la première fois présenté au public à l'occasion de l'exposition à la Fondation Beyeler.

Parallèlement à l'exposition de la Fondation Beyeler, le Kunstmuseum Basel présentera une rétrospectives des œuvres graphiques de Georg Baselitz.

#BaselitzBasel

L'exposition «Georg Baselitz» reçoit le généreux soutien de:

Fondation Beyeler

Hansjörg Wyss, Wyss Foundation

Prof. Dr. Dr. Herbert Batliner

Images de presse disponibles sous www.fondationbeyeler.ch/fr/medias/images-de-presse

Informations complémentaires:

Silke Kellner-Mergenthaler

Head of Communications

Tél. + 41 (0)61 645 97 21, presse@fondationbeyeler.ch, www.fondationbeyeler.ch

Fondation Beyeler, Beyeler Museum AG, Baselstrasse 77, CH-4125 Riehen

Horaires d'ouverture de la Fondation Beyeler: tous les jours de 10h00 à 18h00, et le mercredi jusqu'à 20h

Communiqué de presse

Georg Baselitz

21 janvier – 29 avril 2018

Début 2018, la Fondation Beyeler consacrera une vaste exposition à Georg Baselitz, né en 1938 à Deutschbaselitz, Saxe (Allemagne). À l'occasion du 80^e anniversaire de Baselitz, une rétrospective ciblée réunira plusieurs des peintures et sculptures les plus importantes réalisées par cet artiste majeur de l'art contemporain au cours des six dernières décennies. En outre, de nouvelles œuvres seront pour la première fois exposées au public.

Baselitz est l'un des rares artistes contemporains profondément enraciné dans l'histoire de la peinture européenne et américaine. Il est considéré comme l'inventeur d'un langage iconographique figuratif qui s'appuie sur un riche répertoire d'éléments stylistiques. Ses créations picturales acquièrent cependant une signification contradictoire et ambivalente. L'univers pictural de Baselitz s'articule comme un palais des glaces dans lequel ses propres images tirées du souvenir ou de l'imagination et empreintes de modèles historiques et artistiques se fondent dans de nouvelles compositions picturales.

Des œuvres poignantes issues de toutes les périodes créatrices de l'artiste et exposées à l'occasion de la rétrospective révéleront toute la richesse significative et stylistique de sa production artistique. Des œuvres-clés exemplaires réalisées dans les années 60 telle que les «Héros» et les tableaux «fractures» seront également présentées à la Fondation Beyeler, ainsi que les motifs picturaux tête en bas, qui ont fait la renommée de Baselitz dans les années 70 et 80. Parmi les sculptures en bois de grand format, on pourra voir le premier travail en bois sculpté et peint par Baselitz qui, en 1980, déclencha un scandale politico-culturel à la Biennale de Venise. Les peintures de la série *Remix* ainsi que des œuvres récentes complètent la vision de l'un des artistes les plus excentriques des XX^e et XXI^e siècles.

L'exposition rétrospective donnera à voir environ 90 de peintures et une douzaine de sculptures réalisées entre 1959 et 2017, issues de prêts confiés par des institutions renommées et collections privées en Europe et aux États-Unis.

Cette exposition est organisée en collaboration avec le Hirshhorn Museum and Sculpture Garden de Washington, D. C., où elle y sera ensuite montrée sous une autre forme. Parallèlement à l'exposition de la Fondation Beyeler, le Kunstmuseum Basel exposera des œuvres sur papier de Georg Baselitz.

#BaselitzBasel

L'exposition «Georg Baselitz» est soutenue par :

Beyeler-Stiftung

Hansjörg Wyss, Wyss Foundation

Prof. Dr. Dr. Herbert Batliner

Informations complémentaires:

Silke Kellner-Mergenthaler

Head of Communications

Tél. + 41 (0)61 645 97 21, presse@fondationbeyeler.ch, www.fondationbeyeler.ch

Fondation Beyeler, Beyeler Museum AG, Baselstrasse 77, CH-4125 Riehen

Horaires d'ouverture de la Fondation Beyeler: tous les jours de 10h00 à 18h00, le mercredi jusqu'à 20h



01 Georg Baselitz
Fingermalerei – Adler, 1972
Peinture au doigt – Aigle
Huile sur toile, 250 x 180 cm
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Pinakothek der
Moderne, Wittelsbacher Ausgleichsfonds, Munich
© Georg Baselitz, 2018
Photo : © Bayer&Mitko – ARTOTHEK



02 Georg Baselitz
Sommermorgen, 1964
Matin d'été
Huile sur toile, 162 x 130 cm
MKM Museum Küppersmühle für Moderne Kunst,
Duisburg, Collection Ströher
© Georg Baselitz, 2018
Photo : Galerie Michael Werner, Cologne



03 Georg Baselitz
Oberon (1. Orthodoxer Salon 64 – E. Neizvestnyj), 1964
Oberon (1^{er} Salon Orthodoxe 64 – E. Neizvestnyj)
Huile sur toile, 250 x 200 cm
Städel Museum, Francfort-sur-le-Main
© Georg Baselitz, 2018
Photo : © Städel Museum – ARTOTHEK



04 Georg Baselitz
Verschiedene Zeichen, 1965
Signes divers
Huile sur toile, 162.5 x 130 cm
Fondation Beyeler, Riehen/Bâle, Collection Beyeler
© Georg Baselitz, 2018
Photo : Robert Bayer, Basel



05 Georg Baselitz
B für Larry, 1967
B pour Larry
Huile sur toile, 250 x 190 cm
Collection Friedrich Christian Flick
© Georg Baselitz, 2018
Photo : St. Röttheli, Zurich



06 Georg Baselitz
Portrait Elke I, 1969
Portrait Elke I
Résine synthétique sur toile, 162 x 130 cm
Collection privée
© Georg Baselitz, 2018
Photo : Jochen Littkemann, Berlin

Images de presse : www.fondationbeyeler.ch/fr/medias/images-de-presse

Les documents iconographiques ne doivent être utilisés qu'à des fins de publication dans le cadre d'un compte-rendu de presse. La reproduction n'est autorisée qu'en rapport avec l'exposition en cours et pendant sa durée exclusivement. Toute autre utilisation – sous forme analogique ou numérique – nécessite l'autorisation des ayants droit. Les utilisations purement privées sont exclues de ces dispositions. Nous vous prions de reprendre les légendes et les mentions de copyright qui les accompagnent. Merci de nous faire parvenir un exemplaire justificatif.



07 Georg Baselitz
Schlafzimmer, 1975
Chambre à coucher
Huile et charbon sur toile, 250 x 200 cm
Collection privée
© Georg Baselitz, 2018
Photo : Jochen Littkemann, Berlin



08 Georg Baselitz
Stilleben, 1976-77
Nature morte
Huile sur toile, 250 x 200 cm
The Museum of Modern Art, New York, gift of Agnes Gund, 1991
© Georg Baselitz, 2018
Photo : © 2017. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence



09 Georg Baselitz
Die Ährenleserin, 1978
La glaneuse
Huile et tempera sur toile, 330 x 250 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York, purchased with funds contributed by Robert and Meryl Meltzer, 1987
© Georg Baselitz, 2018
Photo : Courtesy Solomon R. Guggenheim Museum, New York



10 Georg Baselitz
Orangeness (IX), 1981
Mangeurs d'orange (IX)
Huile et tempera sur toile, 146 x 114 cm
Skarstedt, New York
© Georg Baselitz, 2018
Photo : Friedrich Rosenstiel, Cologne



11 Georg Baselitz
Weg vom Fenster, 1982
À l'écart de la fenêtre
Huile sur toile, 250 x 250 cm
Fondation Beyeler, Riehen/Bâle, Collection Beyeler
© Georg Baselitz, 2018
Photo : Robert Bayer, Bâle



12 Georg Baselitz
Avignon ade, 2017
Adieu, Avignon
Huile sur toile, 480 x 300 cm
Collection privée
© Georg Baselitz, 2018
Photo : Jochen Littkemann, Berlin



13 Georg Baselitz
Der Brückechor, 1983
Le chœur Die Brücke
Huile sur toile, 280 x 450 cm
Collection privée
© Georg Baselitz, 2018
Photo : © 2014 Christie's Images Limited



14 Georg Baselitz
Dystopisches Paar, 2015
Couple dystopique
Huile sur toile, 400 x 600 cm
Courtesy of the artist and White Cube
© Georg Baselitz, 2018
Photo : Jochen Littkemann, Berlin



15 Georg Baselitz
Dresdner Frauen – Karla, 1990
Femmes de Dresde – Karla
Bois de frêne et tempera, 158 x 67.5 x 57 cm
Collection Froehlich, Stuttgart
© Georg Baselitz, 2018
Photo : Jochen Littkemann, Berlin



16 Georg Baselitz
Meine neue Mütze, 2003
Ma nouvelle casquette
Bois de cèdre et peinture à l'huile, 310.5 x 83.5 x 107 cm
Collection Pinault
© Georg Baselitz, 2018
Photo : Jochen Littkemann, Berlin



17 Georg Baselitz
Frau Ultramarin, 2004
Madame Ultramarine
Bois de cèdre et peinture à l'huile, 295.5 x 94 x 107 cm
DASMAXIMUM KunstGegenwart, Traunreut
© Georg Baselitz, 2018
Photo : Jochen Littkemann, Berlin



18 Georg Baselitz dans son atelier à Berlin-Ouest, 1962
Photo : © Elke Baselitz 2018



19 Georg Baselitz dans son atelier à Schloss Derneburg, 1983
Photo : © Daniel Blau, Munich



20 Ernst Beyeler et Georg Baselitz,
Schloss Derneburg, 1985
Photo : © Daniel Blau, Munich



21 Georg Baselitz et Ernst Beyeler, 1992
Photographe inconnu



22 Georg Baselitz dans son atelier, 2014
Photo : Peter Knaup, Berlin

FONDATION BEYELER

Biographie

1938 Naissance le 23 janvier de Hans-Georg Bruno Kern à Deutschbaselitz, Saxe (Allemagne).

1956 Admission à la Haute École des Arts Visuels et des Arts Appliqués à Berlin-Est. Il étudie la peinture avec Walter Womacka et Herbert Behrens-Hangelier.

1957 Après deux semestres, il est renvoyé pour «immaturité socio-politique». Il poursuit ses études avec Hann Trier à l'Université des Beaux-Arts de Berlin-Ouest et obtient son master en 1963.

1960 Il réalise ses premières œuvres à proprement parler avec la série des têtes de *Rayski*.

1961 Il adopte le pseudonyme de Georg Baselitz en référence à sa ville natale. Rédaction du «1. Pandämonisches Manifest» [«Premier manifeste Pandémonium»] et exposition avec Eugen Schönebeck.

1962 Mariage avec Elke Kretschmar. Naissance de son fils aîné Daniel.

1963 Première exposition personnelle à la galerie Werner & Katz à Berlin qui fait scandale du jour au lendemain. Parmi les œuvres exposées, *Die große Nacht im Eimer* [La Grande Nuit foutue] (1962-63) et *Der nackte Mann* [L'Homme nu] (1962) sont saisies par un huissier. Le procès qui s'ensuit se poursuivra jusqu'en 1965 et se clôturera par la restitution des tableaux.

1964 Production des premières gravures à l'eau-forte à l'imprimerie du château de Wolfsburg en Basse-Saxe

1965 Obtention d'une bourse d'études pour la Villa Romana de Florence. Première exposition à la galerie Friedrich & Dahlem de Munich. Retour, installation et résidence à Berlin jusqu'en 1966. Série des «Héros».

1966 Manifeste et exposition «Warum das Bild *Die großen Freunde* ein gutes Bild ist!» [Pourquoi le tableau *Les Grands Amis* est un excellent tableau!...] à la galerie Rudolf Springer à Berlin. Naissance de son fils cadet Anton et déménagement à Osthofen près de Worms.

1968 Obtention d'une bourse d'études du Cercle culturel de la Fédération de l'industrie allemande.

1969 Début du travail sur le renversement du motif dont le premier tableau sera *Der Wald auf dem Kopf* [La Forêt sur la tête].

1970 Première exposition muséographique au cabinet des estampes du Musée des Beaux-Arts de Bâle. Parallèlement à la foire de l'Art de Cologne, Franz Dahlem expose pour la première fois les peintures aux motifs inversés de Baselitz à la Galerie d'art de la Lindenstrasse.

1971 Déménagement à Forst et installation dans la Weinstrasse.

1972 Participation à *documenta 5* à Cassel. Installation de son atelier à Musbach, dans le Baden-Wurtemberg.

1975 Déménagement à Derneburg près de Hildesheim. Participation à la XIII^e Biennale de São Paulo.

1976 Rétrospectives à la Galerie d'art de Berne, à la Galerie nationale d'art moderne de Munich et à la Galerie d'art de Cologne. Installation d'un atelier supplémentaire à Florence qu'il utilisera jusqu'en 1981.

1977 Nomination à l'Académie nationale des Beaux-Arts de Karlsruhe où il occupera un poste de professeur de 1978 à 1983. Participation à *documenta 6* à Cassel. Il retire ses œuvres en protestation contre la présence de «représentants officiels de la peinture de la RDA». Premières linogravures monumentales.

1979 *Exposition Bilder 1977–1978* [Tableaux 1977–1978] au Van Abbemuseum de Eindhoven aux Pays-Bas. Conférence «Vier Wände und Oberlicht oder besser kein Bild an die Wand» [«Quatre murs et une lucarne – mieux encore: pas une image sur les murs»] dans le cadre des Journées de l'architecture de Dortmund sur le thème des bâtiments muséographiques.

1980 Réalisation du polyptyque de 18 pièces *Strassenbild* [Image de rue]. Exposition de son premier travail de

sculpteur *Modell für eine Skulptur* [Modèle pour une sculpture] aux côtés de Anselm Kiefer dans le pavillon allemand de la Biennale de Venise.

1981 Participation à l'exposition *A New Spirit in Painting* [Un nouvel esprit en peinture] à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Londres et *Westkunst* [Art occidental] au Parc des expositions de Cologne. Série des tableaux *Orangenesser* [Mangeurs d'orange] et *Trinker* [Buveurs]. Installation d'un atelier supplémentaire à Castiglione Fiorentino près d'Arezzo qu'il utilisera jusqu'en 1987. Première exposition new yorkaise à la galerie Xavier Fourcade.

1982 Participation à *documenta 7* à Cassel et exposition *Zeitgeist* [Esprit du temps] au Musée des Arts Décoratifs Martin-Gropius-Bau à Berlin. Intensification de son travail sur les sculptures.

1983 Réalisation des compositions monumentales *Nachtessen in Dresden* [Dîner à Dresde] et *Der Brückechor* [Le Chœur «Die Brücke»].

Participation à l'exposition itinérante *Expressions: New Art from Germany* [Expressions: Art Nouveau allemand] partie du Musée des Beaux-Arts de Saint-Louis pour voyager dans tous les États-Unis.

Rétrospective à la galerie d'art Whitechapel à Londres qui sera ensuite reprise et montrée au Musée national d'art moderne Stedelijk à Amsterdam puis au musée d'art contemporain de Bâle.

Poste de professeur à la Haute École des Beaux-Arts de Berlin jusqu'en 1988, puis entre 1992 et 2003.

1984 Rétrospective de dessins au Musée des Beaux-Arts de Bâle, suivie d'autres expositions.

Membre de l'Académie des Beaux-Arts de Berlin jusqu'en 1992.

1985 La Bibliothèque de Paris lui consacre une rétrospective de ses œuvres graphiques et présente la rétrospective de la Collection nationale publique de dessins et d'estampes de Munich complétée par un aperçu des œuvres sculpturales créées jusque-là. Rédaction du manifeste «Das Rüstzeug der Maler» [L'attirail du peintre].

1986 Prix Kaiserring de la Ville de Goslar et Prix artistique de la Norddeutsche Landesbank à Hanovre.

FONDATION BEYELER

1987 Nomination de Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres par le gouvernement français. Installation d'un atelier supplémentaire à Imperia sur la Riviera italienne.

1988 Réalisation de la composition *Das Malerbild [Le Peintre]*.

1989 Participation à l'exposition *Bilderstreit [Iconoclasme]* présentée à Cologne. Baselitz termine '45, polyptyque en 20 parties, et entreprend la série de sculptures monumentales *Dresdner Frauen [Femmes de Dresde]*.

1990 Présentation de la plus grande rétrospective jamais réalisée jusque-là de ses peintures au Musée des Beaux-Arts de la ville de Zurich, puis à la Galerie nationale de la ville de Dusseldorf. Michael Werner publie *Malelade*, ouvrage comprenant 41 eaux-fortes ainsi que des poèmes de la plume de Baselitz.

1991 Début de la série-fleuve *Bildübereins [Tableau-l'un-sur-l'autre]* sur laquelle il travaillera jusqu'en 1995 et qui comptera 39 toiles au total.

1992 Présentation du «Château Mouton Rothschild 1989» portant l'étiquette créée par Baselitz. Nomination de Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres par le gouvernement français. Discours «Purzelbäume sind auch Bewegung und noch dazu macht es Spass» [«Les galipettes aussi sont mouvement et, de plus, c'est amusant»] sur le podium du théâtre Kammerspiele à Munich dans le cadre de la conférence «Discussions sur l'Allemagne».

1993 Conception du décor de *Punch and Judy* de Harrison Birtwistle pour l'Opéra De Nederlandse à Amsterdam.

1994 Rédaction du manifeste «Malen aus dem Kopf, auf dem Kopf oder aus dem Topf» [Peindre de tête, sur la tête ou directement hors du pot]. Aboutissement de *Armalamor*, sculpture recouverte de tissu qui sera installée en 1996 dans le hall d'entrée du nouveau bâtiment de DNB, la bibliothèque allemande de Francfort-sur-le-Main.

1995 Première grande rétrospective au Musée Solomon R. Guggenheim de New York, puis au LACMA, le Musée d'art du comté de Los Angeles, au Musée Hirshhorn de Washington, et enfin à la nouvelle Galerie nationale de Berlin. Début d'une nouvelle série de portraits de famille inspirés de photos anciennes.

1996 Vaste rétrospective au Musée d'art moderne de la Ville de Paris. Il termine les sculptures *Sentimental Holland [Hollande sentimentale]* et *Mutter der Girlande [Mère de la guirlande]*.

1997 Début de l'exposition itinérante *Portraits of Elke [Portraits de Elke]* au Musée d'art moderne de Fort Worth puis au Musée des Beaux-Arts de Caroline du Nord à Raleigh, au Musée des Beaux-Arts Carnegie à Pittsburgh, et enfin au MARCO, Musée des art contemporains de Monterrey au Mexique. La Deutsche Bank expose sa collection Baselitz au Nouveau Manège, galerie d'art publique de Moscou, puis dans l'enceinte des Collections municipales de Chemnitz ainsi qu'à la Galerie d'art de Johannesburg. Réalisation de la sculpture *Mondrians Schwester [Sœur de Mondrian]*.

1998 Le Musée d'art contemporain Tamayo, au cœur de la ville de Mexico, expose un premier aperçu du travail de l'artiste. Aboutissement des peintures monumentales pour le nouveau Reichstag à Berlin: *Friedrichs Frau am Abgrund [Femme au bord du gouffre]* et *Friedrichs Melancholie [Mélancolie]*, inspirées de Caspar David Friedrich.

1999 Exposition *Reise in die Niederlande 1972– 1999 [Voyage aux Pays-Bas 1972–1999]* au Musée national d'art moderne Stedelijk à Amsterdam. Exposition *Gravures monumentales 1977–1999* au Musée Rath à Genève. Membre honoraire de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Londres. Premier prix du Prix artistique Rhenus.

2000 Professeur honoraire à l'Académie des Beaux-Arts de Cracovie. Exposition *Im Walde von Blainville. Malerei 1996– 2000 [Dans les bois de Blainville. Peintures 1996– 2000]* à la Collection Essl d'art contemporain de Klosterneuburg près de Vienne en Autriche.

2001 Premier prix du Prix international Julio González. Exposition *Escultura frente a pintura [Sculpture devant la peinture]* à l'IVAM, l'Institut d'art moderne Julio González à Valence en Espagne.

2002 Nomination de Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres par le gouvernement français. Réalisation de la série de linogravures monumentales *Belle Haleine*.

2003 Exposition *Die monumentalen Aquarelle / Aquarelles monumentales* au musée Albertina à Vienne (Autriche) puis au Frac, Fonds régional d'art contemporain de Picardie à Amiens. Aboutissement de son autoportrait *Meine neue Mütze [Mon nouveau chapeau]*, une sculpture plus grande que nature. Prix de la meilleure œuvre à la première Biennale internationale d'art de Beijing. Prix d'État de Basse-Saxe.

2004 Réalisation de *Frau Ultramarin [Mme Outremer]*, un portrait de son épouse et sculpture plus grande que nature. Rétrospective à Bonn, au Centre National d'Art et d'Expositions de la République Fédérale d'Allemagne. Prix Praemium Imperiale à Tokyo. Professeur honoraire à l'Académie des Beaux-Arts de Florence. Réalisation d'une série de portraits *Negativ [Négatif]*, *Spaziergang ohne Stock [Promenade sans canne]* et *Ekely*.

2005 Exposition *Attori a rovescio [Acteurs à l'envers]* avec Benjamin Katz à la Villa Faravelli à Imperia en Italie. Début du travail sur la série Remix. Distinction honorifique autrichienne pour la science et l'art.

2006 Rétrospective au Musée d'art moderne Louisiana près de Copenhague et à la Fondation de l'Hermitage à Lausanne. La rétrospective de Lausanne légèrement remaniée sera présentée l'année suivante au Musée d'art moderne de Lugano. Exposition *Remix* à la Pinacothèque d'art moderne de Munich. Elle sera ensuite présentée au début de l'année suivante au Musée Albertina à Vienne. Citoyen d'honneur de la ville d'Imperia en Italie. Relocalisation de son studio et de sa résidence en Bavière.

FONDATION BEYELER

2007 Exposition *Les Tableaux russes* au Musée d'Art moderne de Saint-Etienne, puis au Musée national d'art moderne et contemporain de Séoul, et enfin au Deichtorhallen, musée de l'art contemporain et de la photographie de Hambourg.
Entretien avec Emilio Vedova au palais vénitien de la Biennale de Venise.
Grande rétrospective à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Londres.

2008 Exposition *23 janvier 1938* et célébration de son 70^e anniversaire (avec Jonathan Meese, né le même jour) à la galerie berlinoise Contemporary Fine Arts.
Rétrospective au musée d'art contemporain napolitain MADRE, Museo d'Arte Contemporanea Donna Regina. Exposition *Baselitz: Top* à la Galerie Würth dans la ville de Schwäbisch Hall.
Réalisation de la série *Mrs. Lenin and the Nightingale [Mme Lenin et le rossignol]*.

2009 Rétrospective *Gemälde und Skulpturen/Painting and sculpture, 1960–2008 [Peintures et sculptures, 1960–2008]* au Musée d'art moderne de Salzbourg, puis au Rudolfinum à Prague sous une autre forme.
Aboutissement de la sculpture monumentale *Volk Ding Zero – Folk Thing Zero [Peuple Chose Zéro]*.
Exposition *Dresdner Frauen [Femmes de Dresde]* à la Galerie de Peinture des Vieux Maîtres de la SKD, la collection nationale d'art de Dresde.
Rétrospectives *50 Jahre Malerei [50 ans de peinture]* et *30 Jahre Skulptur [30 ans de sculpture]* à Baden-Baden au Musée d'art moderne Frieder Burda et à la galerie nationale d'art.

2010 Exposition *Remix* au HAM, Musée des Beaux-Arts de Helsinki, accompagnée de portraits photographiques de Benjamin Katz. Exposition *Pinturas recentes / Recent paintings [Peintures récentes]* à la Pinacothèque de l'État de São Paulo.
Réalisation de la série *Elke* suivie des séries *Blauen Adler [Aigle Bleu]* et du double portrait *Seid bereit, immer bereit [Soyez prêt, toujours prêt]*.
Citoyen d'honneur de la ville de Castiglione Fiorentino.

2011 Réalisation de la série *Herfreud Grüßgott [M. Freud Bonjour]* et *In London gesucht und nichts gefunden [Cherché à Londres en vain]*.
Exposition *Re-Mixed* à la Société des Beaux-Arts GL Strand à Copenhague.
Rétrospective des travaux de gravures *À la pointe du trait* au Musée Cantini à Marseille. Exposition *Lustspiel, Neues aus dem Atelier/New Works from the Studio [Comédie, nouvelles œuvres de l'atelier]* en collaboration avec Arnulf Rainer au Musée Arnulf Rainer à Baden près de Vienne en Autriche.
Vaste rétrospective *Baselitz, sculpteur* au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris.
Aboutissement de la paire de sculpture *Sing Sang Zero*.

2012 Création, au début de l'année, des tableaux grands formats *Auf dem Weg nach Manchester [Sur le chemin de Manchester]*, puis, au printemps, des peintures en couleur négative.
Exposition *Romantiker kaputt. Gemälde, Zeichnungen und Druckgrafik aus der Sammlung GAG [Romantiques cassés. Tableaux, dessins et estampes de la collection GAG]* au Musée des Beaux-Arts de la Fondation Moritzburg à Halle en Saxe-Anhalt.
Réalisation de la sculpture tripartite *BDM Gruppe* qui sera montrée l'été suivant dans le jardin du Victoria and Albert Museum à Londres.
Chevalier de la Légion d'Honneur du gouvernement français.

2013 Exposition *Werke von 1968 bis 2012 [Travaux de 1968 à 2012]* à l'occasion de son 75^e anniversaire au Musée de Essl, à Klosterneuburg près de Vienne en Autriche.
Travaux sur de nouvelles sculptures et sur la série *Schwarzen Adler [Aigle noir]* et *Willem raucht nicht mehr [Guillaume ne fume plus]*.
Exposition *Hintergrundgeschichten [Histoires d'arrière-plan]* au Palais royal des Collections nationales de Dresde.
Exposition *Le récit* et la condensation en collaboration avec Eugène Leroy au Musée des Beaux-Arts Eugène Leroy à Tourcoing.
Exposition *Besuch bei Ernst Ludwig [Visite chez Ernst Ludwig]* au Musée Kirchner à Davos.

2014 Réalisation des autoportraits monumentaux *Avignon* qui seront exposés lors de la 56^e Biennale à Venise en 2015.
Réalisation de nouvelles sculptures et peintures.

Exposition *Tierstücke. Nicht von dieser Welt. [Morceaux d'animaux. Hors de ce monde.]* au Musée Franz Marc à Kochel am See.
Exposition *Damals, dazwischen und heute [À l'époque, entre-deux, et aujourd'hui]* à la Maison des Arts de Munich.

2015 Travaux sur la série de peintures *Las bum sik* qui seront exposées dans le cadre du festival de musique de Glyndebourne (Angleterre).
Naturalisation autrichienne.
Exposition *Inbetween – Baselitz / McCarthy [Entre-deux – Baselitz / McCarthy]* à la Collection George Economou à Athènes, suivie de l'exposition *Georg Baselitz – How it began... [Georg Baselitz – Comment tout a commencé...]* au Palais de Marbre du Musée Russe à Saint-Petersbourg, grâce aux fonds de l'Albertina à Vienne (Autriche).
Réalisation de la longue série de dessins *Besuch von Hokusai [Visite de Hokusai]*, des sculptures *Bündel [Paquet]* et *Zero Dom* ainsi qu'une série de peintures: *Dystopisches Paar [Couple dystopique]* et *Wir fahren aus [Nous sortons]*.

2016 Poursuite des travaux sur la série *Abgang mit Marcel [Sortie avec Marcel]*.
Aperçu de ses travaux *Mit Richard unterwegs. Druckgrafik 1996-2016 [En route avec Richard. Gravures 1996-2016]* au Château de Dachau près de Munich.
Avec *Die Helden [Les Héros]*, le musée Städel à Francfort-sur-le-Main révèle pour la première fois et dans une large mesure plusieurs séries de peintures et de dessins réalisés en 1965 et 1966.
L'exposition se rendra ensuite à Stockholm, Rome et Bilbao.
Exposition *Eksperiment og fornyelse [Expérience et renouvellement]* au Musée Jorn à Silkeborg au Danemark.
2017 Exposition *Preview with Review [Aperçu critique]* à la Galerie nationale hongroise à Budapest.

2018 Exposition *Georg Baselitz* à l'occasion du 80^e anniversaire de l'artiste à la Fondation Beyeler, Riehen/Bâle, puis au Musée Hirshhorn de Washington.
Parallèlement, le Musée des Beaux-Arts de Bâle présente *Travaux sur papier*.

Georg Baselitz partage sa vie et son travail entre Bâle, Salzbourg, Ammersee et Imperia.

GEORG BASELITZ

« Je me demande comment j'aurais pu être peintre en Californie... »

Un entretien avec Martin Schwander

MS : De quoi es-tu particulièrement fier quand tu jettes un regard en arrière sur l'ensemble de ton œuvre ?

GB : J'ai toujours considéré les artistes comme des phares. Chaque artiste lance ses messages, c'est-à-dire ses tableaux. Si ce sont des phares éloignés, on ne comprend pas bien les messages, parce qu'on n'en connaît pas la langue. Beaucoup d'artistes cultivent donc une langue soi-disant internationale. C'est ce que j'ai évité, car je voulais toujours être celui dont on peut retrouver d'où il vient.

MS : Sur quoi se fonde ta foi dans le tableau ?

GB : Elle est d'abord venue – comme chez tous mes camarades d'études – d'un dilemme, de la nécessité de faire des choix : le tableau de chevalet existe-t-il encore, n'y a-t-il plus que l'appareil photo ? Il n'était pas encore question de la vidéo à ce moment-là. Y a-t-il des alternatives au tableau de chevalet, ces alternatives sont-elles nécessaires ? Autant de questions fondamentales qui se préoccupaient du matériau. J'ai connu Beuys, les happenings, etc. Je me suis dit : c'est bien beau, mais je n'ai rien à voir avec tout ça. Je suis différent. Un bout de papier me suffit pour démontrer une idée que je veux imposer. Je me suis volontairement isolé. Je me suis toujours dit : je suis un outsider, mais avant-gardiste. L'absence d'interlocuteur était décisive et importante – et elle l'est restée jusqu'à aujourd'hui.

MS : Qu'est-ce qui distingue le travail de l'artiste de toutes les autres activités et inventions humaines ?

GB : Quand on fait des tableaux, il n'y a aucun rapport de dialogue avec le monde alentour. C'est une chose

qui a lieu dans d'autres zones du cerveau et qui produit d'autres résultats. Tu travailles sur un bout de papier ou à une toile de façon ludique, soucieuse ou comme un fou. Tu fais naître quelque chose de bizarre, qui est jugé par le public : utile, inutile, bon, beau, laid, n'importe quoi d'autre. En tant qu'artiste, je ne suis pas en mesure de travailler en termes de discours, de questions et de réponses. Si tu me dis qu'aujourd'hui, c'est une belle journée, je peux te dire le contraire, que c'est une mauvaise journée. Dans mes tableaux, je ne réponds pas à cette question, contrairement aux artistes qui se trouvent délibérément dans un contexte de conversation. Des artistes comme Freud, Auerbach ou Bacon, qui ont travaillé de manière autobiographique, il n'y en a plus guère. C'est exactement ce qui me distingue de la plupart des artistes.

MS : Est-ce que tu penses à l'intemporalité dans le travail artistique ?

GB : J'y réfléchis, parce que le *Zeitgeist*, l'esprit du temps, c'est fatal. On doit éviter tout contact. J'y ai réussi, et parfois non. L'époque des *Neue Wilden* (les « Nouveaux Fauves ») a été funeste. On disait alors de moi que j'étais le père de tel ou tel artiste.

MS : Est-ce que la possibilité de l'échec est une pensée qui te tourmente dans le travail ?

GB : J'ai extrêmement peur, parce que je n'ai aucune certitude, aujourd'hui pas plus qu'hier. D'abord je me dis : autrefois tu étais meilleur. Autrefois j'étais en tout cas en meilleure forme physique. Pas sur le plan psychique, seulement en meilleure forme physique. Cette incertitude et cette peur de l'échec sont un problème

quotidien. Même si j'ai une bonne mémoire et que je suis capable de me figurer comment j'ai peint des tableaux en 1965, ça ne me suffit pas pour faire un nouveau tableau.

MS : L'art a-t-il une fin morale ?

GB : La seule chose qui ait à voir avec la morale, c'est l'attitude de l'artiste. Le rapport à soi de l'artiste doit être juste. Le mensonge n'est pas admis. Tu dois être dans une autocritique tacite, ne pas laisser aux autres la moindre chance. Par exemple flirter ou proclamer des opinions avec grandiloquence, c'est immoral. J'ai grandi dans la religion protestante. Donc je ne peux pas me permettre tout ça. Ce sont des choses que je ne connais pas, par éducation. L'art ne peut pas changer le monde. Si le monde change, c'est pour d'autres raisons. Les objectifs moraux de haut vol font seulement que deux ou dix millions de gens comprennent un poème de Gottfried Benn et en sont touchés. C'est la même chose avec les tableaux et surtout avec la musique. Au Metropolitan Museum, je me tiens en pleurant devant un paysage de Théodore Rousseau [ill. 1]. Je ne vais quand même pas me demander : quelle est la revendication sociale ? Qu'est-ce qu'il y a là-dedans ? Est-ce que David, que j'aime beaucoup, a soutenu la mauvaise Révolution ? Ça m'est complètement égal. Mais ce qui ne m'est vraiment pas indifférent, c'est quand je découvre que d'autres sont sur la mauvaise voie parce qu'ils taisent quelque chose de fondamental. L'Allemagne est un pays difficile, après les malheurs que nous avons eus. Ce jeu de cache-cache, cette négation des causes et des effets est dévastatrice.

MS : Toi qui te proclames non-croyant, quel est le fondement de tes convictions ?

GB : C'est une question à laquelle je ne peux absolument pas répondre. Comme je ne peux malheureusement pas aller me confesser, toutes les fautes que j'ai commises me pèsent. Peut-être me seront-elles d'ailleurs reprochées. Je n'en serai pas absous. Cette conviction se mesure en fait exclusivement aux échecs de la société. J'ai vécu beaucoup de choses consciemment, sans jamais y réagir dans mon travail. Jamais je n'ai dit : je suis pour la paix, je suis pour la guerre, je n'ai jamais brandi de banderoles. Je crois qu'il est bien pour moi de ne pas le faire. C'est mon excuse. J'appelle même ça de la morale.

MS : Comment est-ce que tu commences à peindre ?

GB : Au début, je travaillais à tous points de vue de façon beaucoup plus confuse, plus nerveuse, en tâtonnant beaucoup plus. Aussi bien concernant la question du format, du dessin, de la couleur. J'ai fait beaucoup d'essais pour obtenir des résultats simples, qui n'avaient évidemment jamais la prétention d'être simple. Ils voulaient d'emblée changer la face du monde. Comme c'était souvent raté, on ne voit pas du tout ce qui change la face du monde. Au fil du temps, une étude approfondie et une maîtrise plus solide des matériaux ont fait que les résultats se sont améliorés. Surtout, ils étaient plus vite là. Au début, c'était un travail pénible, de longue haleine, ça prenait des mois. Il y avait très peu de tableaux, ce que je regrette souvent. Je me demande pourquoi je n'ai pas fait plus de têtes de *Rayski* ou plus de *Héros*. Je ne suis pas un peintre qui ne refait pas un tableau.

MS : Est-ce qu'il y a eu d'assez longues interruptions dans ton travail ou est-ce que tu as été au contraire constamment actif artistiquement, d'une manière ou d'une autre ?

GB : Il n'y a jamais d'interruption volontaire plus ou moins longue. Cela ne se produirait que si le travail était impossible pour des raisons de santé ou d'autres catastrophes. J'ai toujours essayé de travailler et de continuer à penser. C'est par la pensée et par le rêve que sont nés bien des tableaux que j'ai réalisés par la suite.

MS : Selon quels critères détermi-nes-tu le format de tes tableaux ?

GB : Au début, je fixais le format en fonction de l'importance de l'impact. Avec des petits formats, tu ne peux rien devenir. La première fois que j'ai vu une exposition Klee à Berlin, avec les passe-partout de jute et de toile, ça m'a bien fait marrer. Le grand format détruit aussi la relation de bonne entente entre le canapé et la bourgeoisie, vu que les tableaux ne passent pas par la porte.

MS : Depuis de nombreuses années, tu peins sur le sol. Qu'est-ce qui t'a poussé à franchir ce pas ?

GB : Après l'effondrement de la RDA, je voulais absolument peindre les portraits de ma famille d'une manière légère, plaisante, proche de l'aquarelle. Comme cela devait aller vite, je me suis décidé à peindre sur le sol. Au début, je pensais qu'il ne fallait pas qu'on voie les traces de pieds, alors que tu en laisses forcément

quand tu patauges dans la peinture. Je mettais des planches ou des cartons par-dessus et je faisais l'acrobate. J'ai beaucoup développé la méthode de travail sur le sol. Plus tard, j'en ai tiré une philosophie, qui dit que mon contact ne va pas vers le haut, en direction du ciel. Dans l'Europe chrétienne, c'est cela le seul contact. On a peur du contact vers le bas – en direction de l'enfer. Mon contact va vers le bas. Je suis un homme du nord des Alpes, pour ne pas dire un Germain. Les peuples méditerranéens, y compris Jésus-Christ, ont tenté de nous coloniser et de nous évangéliser. Ils nous ont parlé des anges dans le ciel. Je n'y crois pas. En peignant sur le sol, le contact se fait avec le bas, chercher à débusquer ce qu'il y a en dessous est très important.

MS : Est-ce que cette façon de travailler a modifié ta peinture ?

GB : Je change ma façon de peindre de manière totalement volontaire. Dernièrement, je me suis remis à peindre en pleine pâte. Il y a quelques années, ça ne me serait jamais venu à l'idée. J'aurais dit: ce n'est pas du tout une chose à faire. Quand tu peins comme ça, tu dois travailler comme un maçon qui enduit un mur de mortier.

MS : En peignant sur le sol, est-ce qu'il y a un haut et un bas ?

GB : À vrai dire non. Le haut et le bas ne jouent absolument aucun rôle, puisque la toile est étendue sur le sol comme une feuille de papier sur une table. Il n'y a que la décision de départ: est-ce que ce sera accroché au mur à l'envers ou pas ?

MS : Tu parles souvent de handicaps que tu t'imposes en peignant. Comment peut-on se le figurer ?

GB : Peindre à l'envers est par exemple un handicap. Au début, j'avais besoin de donner la preuve que j'étais capable de le faire. J'ai peint à l'envers à l'aide de photographies. Pour ne faire de mal à personne, les premiers tableaux étaient des portraits d'amis, des paysages, des natures mortes. Il fallait qu'ils soient d'une simplicité absolue. L'autre chose qui s'ajoute, c'est qu'on n'a plus besoin de réfléchir à la composition, au style ou à la facture picturale. J'ai opté pour des couleurs à base de résine synthétique très bon marché, ce qui était assez courant à l'époque. Ce sont des liants que les peintres utilisent pour fabriquer leurs différents tons.

MS : Pourquoi depuis des décennies cette hâte quand tu peins ?

GB : Mes amis ne cessent de répéter que je suis un type nerveux, fébrile, chaotique. Je l'expliquerais tout d'abord par le caractère, pas obligatoirement le mauvais caractère, plutôt le bon caractère. Je suis très discipliné dans mon travail quotidien et dans ma pensée. J'ai renoncé à me discipliner partout ailleurs. S'il y en a que ça dérange, qu'ils se débrouillent.

MS : Est-ce qu'il y a des tableaux que tu ne finis pas ou que tu rejettes après coup ?

GB : À vrai dire non. Il y a des tableaux que je fous à la poubelle et beaucoup de choses que je perds de vue. Mais pas au sens de ta question.

MS : Comme chez Picasso, chaque tableau est daté du jour où tu le termines.

GB : Il m'est aussi arrivé autrefois, très rarement, de dater un tableau du moment où je le commençais. Dater un tableau du jour où je le finis, je vois ça comme une entrée de journal, quand on inscrit d'abord la date. Ma pensée rétrospective a besoin des ces points d'appui, pour que ce ne soit pas le chaos. Je considère mon travail comme le succédané d'un journal.

MS : Le travail en séries est une caractéristique de ta peinture. Les *P.D. Füsse* («Pieds P.D.», 1960-1963) et les *Helden* («Héros», 1965/66) en sont des exemples précoces [cat. p. 74-77 et 87-93]. Pourquoi préfères-tu encore aujourd'hui la variation d'un motif au «chef d'œuvre» unique ?

GB : Je n'ai pas à m'excuser, c'est chez moi une idée fixe. Les pieds sont une idée fixe. Certaines cochonneries bien précises sont une idée fixe. Les héros sont une idée fixe. Il y a des fixations sur des choses dont je suis incapable de me défaire. Hier j'ai peint toute une série de pieds. On peut de nouveau en donner la même explication philosophique: le contact avec le bas est plus important que l'antenne sur le toit.

MS : Comment expliquer la grande constance dans le choix des motifs et, simultanément, la volatilité dans le choix des moyens de création ?

GB : Tant que la religion a déterminé l'art – et ce fut longtemps le cas même au nord des Alpes –, chaque époque était marquée par un certain style: le gothique, la Renaissance, le baroque, etc. L'offre ethnologique rend l'offre européenne encore plus riche. Cette

découverte m'a rendu curieux : par exemple, pourquoi est-ce que Van Gogh, mais aussi les Allemands, se sont mis à peindre comme des fous des estampes japonaises au XIX^e siècle ? Ces courants à la mode, je les ai ressentis comme un luxe qui incite au jeu : aujourd'hui je vais peindre de manière impressionniste, aujourd'hui je vais peindre comme les Orientaux, aujourd'hui je vais peindre en pleine pâte. Ça a marché longtemps, même si ça n'a jamais été important, c'était plutôt superficiel. J'ai même poussé les choses si loin que j'ai fait une quantité de citations de De Kooning, pas par dépendance, mais parce que ça m'amusait [cat. p. 234-237]. Mais sur cette richesse des méthodes et des contenus, j'ai rétrogradé.

MS : Est-ce que la versatilité de Picasso ou de Picabia est un point de référence pour toi ?

GB : C'est en 1960 que je me suis rendu pour la première fois à Paris avec Elke. Nous avons visité toutes les galeries. Il y en avait plusieurs centaines à l'époque. À la galerie Fürstenberg, il y avait une rétrospective Picabia, avec cinquante, soixante tableaux. C'est là que j'ai vu pour la première fois Picabia. Moi, pauvre étudiant, je suis même allé jusqu'à demander les prix. Même si les tableaux ne coûtaient à peu près rien, je n'avais pas un sou en poche pour repartir avec une œuvre sous le bras. J'étais complètement enthousiaste. C'est là que la noix Picasso s'est cassée. L'énigme était résolue, l'inéquation mathématique levée. Ce fut pour moi comme une rédemption : au principe Picasso, dans sa rigidité, sa contention extrême, il y avait une réponse relativement légère, voire facile. C'était intéressant justement pour moi, stupide Allemand. Depuis lors, l'humour s'est glissé dans mes tableaux, ce que malheureusement personne ne voit – jusqu'à présent.

MS : *Die grosse Nacht im Eimer* («La Grande Nuit foutue», 1962/63, cat. p. 69), c'était pour toi un tableau avec de l'humour ?

GB : Ah non, c'était tout à fait sérieux et tout à fait méchant, absolument agressif.

MS : Depuis le départ, la fictionnalisation de ta biographie se fonde sur une sorte de mur-palimpseste de souvenirs. Comment un jeune artiste presque inconnu de vingt-trois ans peut-il se présenter au public en ces termes : «Je suis enlacé par des souvenirs, imbibé et boursoufflé. Les destins vers lesquels nul ne porte le regard sont chez moi inscrits» [*Manifeste pandémonique I*, 1^{re} version, 1961] ?

GB : La plupart des gens en sont venus à bout en détournant les yeux ou en niant. Cela concerne la mauvaise période entre 1933 et 1945 en Allemagne, ces années d'insupportable mocheté. Je l'ai vécu en plein. Comme je suis un type sensible – même si je me suis toujours comporté de façon très agressive –, on peut facilement s'imaginer le funeste effet que l'époque de la RDA a eu sur moi. Lorsque l'intellect et les souvenirs prennent autant de place que chez moi, tu n'oublies vraiment rien.

MS : Dans les années 1960 en Allemagne de l'Ouest, aucun autre artiste ne s'est frotté de manière aussi radicale et frontale aux effets de l'époque nazie sur la psyché et le moral des survivants. Qu'est-ce qui t'a incité à ce moment-là à cette attitude provocatrice ?

GB : Je l'ai fait et aujourd'hui encore je ne fais rien d'autre qu'autrefois. Je n'ai trouvé personne d'autre en Allemagne chez qui le problème se pose comme chez moi. Chez moi, c'était différent, à la fois consciemment et inconsciemment. La chose consciente, c'était le tableau, et la chose inconsciente l'origine du tableau, le souvenir. Je ne me suis jamais débarrassé de ces souvenirs. C'est un fâcheux fardeau, mais qui est aussi intéressant. J'étais le fou en cage et je réfléchissais à tout ça, debout au milieu de mes saloperies. Je me demande comment j'aurais pu être peintre en Californie, même si je sais combien c'est génial, la peinture là-bas.

MS : Un autre leitmotiv dans ton œuvre, c'est la représentation, qu'on pourrait dire obsessionnelle, de ta Saxe natale.

GB : Même à Berlin-Ouest, j'étais un émigré. La famille, les amis, l'école, la campagne, tout avait disparu. Je me suis fait envoyer par mes parents certaines choses qui étaient importantes pour moi, par exemple les brochures de la Ligue saxonne pour la protection du patrimoine, avec des photographies en noir et blanc de bois de cerfs, d'oiseaux, de formations rocheuses, de lieux d'excursion, etc. [ill. 2]. Au début, c'était un désir intense, et aussi une forte dépendance de ce qui était là et qui n'existait plus. Par la suite, c'est devenu une marotte. Je me disais : de quoi d'autre as-tu donc besoin ? L'Italie est belle, mais est-ce que tu veux absolument la caser dans tes tableaux ? Dans les années 1970, j'avais pris une photo de trois pommiers italiens pour une peinture [ill. 3]. Ça n'a pas marché, parce que les pommiers que je connaissais

avaient une autre structure. Et puis j'ai ressorti mes brochures de la Protection du patrimoine saxon et je me suis fait envoyer des images en noir et blanc par mon beau-frère, un photographe amateur. Tu te mets ainsi dans une dépendance, tu t'enfermes dans une existence hermétique. J'ai vite trouvé des exemples d'autres gens qui ont fait la même chose. Mon professeur m'avait conseillé de lire Marcel Proust. Ensuite j'ai lu Samuel Beckett. C'était des preuves que j'avais raison de faire comme je faisais.

MS: Qu'est-ce qui t'a poussé, à l'âge de vingt-trois ans, à prendre le nom de ta petite ville natale ?

GB: J'avais pour l'essentiel deux raisons: premièrement, je détestais mon nom, Kern. Ce nom était synonyme de domination, une domination énorme qui avait chez moi des effets négatifs. Les rapports père-fils étaient absolument mauvais, avec beaucoup d'agressivité de ma part. Cela s'expliquait aussi par le fait que mon père était membre du Parti. Par la suite, je suis revenu sur tout ça et je me suis excusé. Nous avons eu ensuite une relation merveilleuse, mais pendant cette période orageuse, c'était vraiment calamiteux. D'un autre côté, je ne voulais pas laisser mes parents sur le pavé. Ce n'était pas agréable qu'un enfant coupe les ponts avec sa famille quand celle-ci est au service de l'État. J'ai aussi pris un autre nom parce que je devinais déjà que ma première apparition allait être remarquée. La scène artistique était alors pauvre en scandales.

MS: Tu avais donc préprogrammé le scandale ?

GB: Oui, bien sûr, j'avais prévu le scandale, mais pas son ampleur. J'avais déjà testé *Die grosse Nacht im Eimer* chez moi. Mon professeur, qui était passé me voir, a vu le tableau et m'a dit: pour l'amour du Ciel, quel anachronisme, on ne peut pas faire ce genre de choses. Pour finir, j'ai exposé le tableau, même si à ce moment-là – j'étais encore étudiant – il était absolument interdit d'exposer sans l'accord de l'école. La position agressive que j'ai adoptée était en partie le résultat de ce que je vivais. En tant que personne, je suscitais un refus extrême. Je faisais tout pour ne ressembler à personne, je m'habillais bizarrement. Les étudiants des beaux-arts étaient des étudiants à part et avaient une certaine fierté. Jamais nous ne nous serions assis à la même table que des étudiants d'architecture.

MS: Est-ce qu'avec le temps, «être enlacé par des souvenirs» n'est pas devenu un poids ?

GB: Pas du tout, ça s'est développé de plus en plus, jusqu'à devenir une richesse. J'ai le sentiment que depuis cette époque ma tête a un peu enflé. Je m'imagine comme un hydrocéphale, étant donné que je suis incapable d'accepter quoi que ce soit. Je pose des questions sur tout, même sur ce qu'on me donne à boire et à manger. Ce prodigieux scepticisme envers le monde alentour – je flaire constamment la tromperie et la trahison – n'est pas une bonne qualité. Mais ces derniers temps, les mauvais souvenirs se changent en souvenirs plaisants. Les souvenirs de l'époque nazie ont aussi quelque chose de ludique. Je jouais avec des munitions. Je jouais avec des soldats, je mangeais le ragoût de la cuisine roulante. Il n'y avait pas d'école. L'école où nous vivions était réquisitionnée par des soldats qui avaient installé leur émetteur radio à la cave. Il y avait la fuite et les bombardements, ma mère et mes frères et sœur qui criaient, et surtout les nombreux réfugiés qui pensaient que c'était la fin du monde. C'était un chaos absolu, un monde apocalyptique où tu devais faire attention où tu mettais les pieds. Il n'y avait plus de rues lorsque nous avons traversé Dresde. Je vis maintenant en bonne intelligence avec tout ça et je sais que je possède là quelque chose de très particulier, presque à la façon d'un capital. Ma seule question, c'est de comprendre pourquoi les autres ne font jamais qu'employer ça dans le sens d'une critique distanciée. En tant qu'Allemand, tu es responsable, peu importe que ton père ou ton grand-père ait été ou non nazi. Moi-même, je ne l'étais pas, mais je l'aurais immédiatement été si j'en avais eu l'opportunité du point de vue de l'âge. En ce temps-là, l'enthousiasme était unanime.

MS: Tu n'avais pas peur, avec tes premiers tableaux, d'entrer dans l'histoire de l'art comme une exception ou une bizarrerie allemande ?

GB: À ce moment-là, je ne voyais pas l'histoire de l'art devant moi. Aujourd'hui je trouve fabuleux d'être intégré comme ça dans l'histoire de l'art. C'est ce que je trouve au fond l'élément le plus positif de toute ma vie. La chose la plus heureuse, c'est que j'ai été admis dans le cercle des intellectuels et des artistes avec tous ceux que j'ai violemment refusés jadis, comme Freud et Bacon. À vrai dire, j'ai tout refusé. Il n'y a que Picasso et quelques types bizarres que j'ai acceptés. Aujourd'hui, nous sommes tous réunis dans les catalogues de ventes aux enchères, mais aussi dans les livres d'histoire.

MS : Le renversement que tu as opéré en 1969 dans ta peinture, est-ce qu'on peut aussi le comprendre comme une méthode visant à neutraliser le contenu des tableaux ?

GB : Après les tableaux de la série *Fraktur* [cat. p. 95-103], dans lesquels j'ai ridiculisé le cubisme, je me suis aperçu que tout ce que je faisais était en quelque sorte impossible. Je ne vendais rien. Qui pouvait bien aimer ces terribles choses ? S'est aussi ajouté le fait que je m'étais intentionnellement arrangé une vie bourgeoise. J'ai arrêté de boire, plus tard j'ai aussi arrêté de fumer. Je me suis habillé et comporté selon les convenances. Je me suis alors mis à réfléchir et à faire des spéculations sur la nouvelle provocation que je pourrais bien commettre dans mon petit monde. Après avoir vu à Darmstadt la collection Kraushar – la collection Pop Art de Ströher –, je me suis dit : Warhol, Rosenquist, Lichtenstein, ce sont tous des jeunes gens très bien qui font de merveilleux tableaux. Est-ce tu ne peux pas t'attaquer à tout ça de façon plus concrète et plus intellectuelle ? Je savais que ça ne pourrait être qu'un choc. Comment tirer un truc de mon tas de fumier et en faire une bonne chose ? Tu as une biographie en tant qu'artiste, elle est finie. Tu recommences à zéro. J'ai fait un pas de casse-cou, en ayant aussi à l'esprit que je n'avais de toute façon rien à perdre. J'ai tout de suite exposé ces nouveaux tableaux à la foire de Cologne. Franz Dahlem, qui m'avait montré le Pop Art à Darmstadt, avait loué des espaces dans une galerie. Il avait accroché mes tableaux [ill. 4] dans des salles qui n'étaient pas encore aménagées. Le scandale n'a pas été au rendez-vous. Les gens ont trouvé ça débile. Le choc ne s'est produit que plus tard.

MS : Est-ce que la décision de renverser le motif, ce n'était pas aussi une réaction au contexte de l'époque – à l'art conceptuel, avec son hostilité à l'image, et à la stigmatisation de la peinture envisagée comme un héritage réactionnaire, bourgeois ?

GB : Jusque-là, je n'avais pas de concept, jusque-là j'avais travaillé de manière biographique, avec des choses confuses tirées du passé. Tout le monde avait un concept : le concept monochrome, le concept minimaliste, etc. Moi aussi, je voulais avoir quelque chose à dire avec un concept. Je me suis dit : maintenant, protégé par le concept, tu laisses de côté le mauvais garçon que tu es. Tu arrêtes avec ce qui est ta patte – le côté agressif et sauvage, qui est d'une importance

totale dans le travail. Laisse tomber ça, discipline-toi, peins lentement, utilise une photo, ça restreint énormément. Assez vite, le garnement est revenu. Je suis incapable de me cacher. Je ne peux pas faire semblant. Tous les matériaux sont encore et toujours là.

MS : Avec le renversement du motif, il y a aussi un nouveau discours qui entre en jeu. Pour la première fois, il est question du tableau comme objet autonome. Avec le recul, est-ce qu'il n'était pas naïf de croire qu'il y a des tableaux qui ne laissent aucune place à l'interprétation, aux associations ?

GB : C'est une idée absolument naïve. Sauf que je pouvais faire tout ce que je voulais, comme je l'avais toujours fait, mais avec la plus grande liberté. Je n'étais tributaire de personne. Mes trois, quatre partisans ont avalé la pilule, et les autres l'ont refusée.

MS : En 1969, tu peins tes premiers tableaux d'après tes propres photographies et d'après des reproductions dans des revues ou des livres. Travailler sur des modèles photographiques, est-ce que ça tenait aussi à la conceptualisation de la peinture ?

GB : Tout le monde peignait d'après des photographies. Mais dès ce moment-là, j'ai enclenché la marche-arrière. Je n'ai pas peint comme tous les autres le monde de la consommation. J'ai peint mes trucs à la con, mes amis, mes paysages de forêt. Les nouveaux tableaux étaient tout aussi grotesques et tout aussi impossibles que les anciens. La seule différence, c'était qu'ils avaient rapport à la réalité, à cause des photos. Ils étaient désormais lisibles. Les tableaux d'avant – les héros, les chiens – étaient tous, d'une façon ou d'une autre, incompréhensibles.

MS : Comment caractériserais-tu le rapport entre peinture et photographie dans ton œuvre ?

GB : J'ai fait des photos de choses qui m'intéressaient. Mais j'ai dû constater que les photographies ne correspondaient pas à ce que je voulais, et pas non plus à ce que j'avais vu. Les photos sont des souvenirs d'objets, de paysages ou de personnes. C'est la seule chose qui m'intéresse dans les photos. Sinon, je n'ai aucune relation avec la photographie.

MS : Pourtant, tu peins depuis 1969 d'après des modèles photographiques.

GB : On peut voir les choses comme ça. C'était une rupture stylistique, parce que sont apparus pour la

première fois des objets qu'on peut reconnaître comme tels. Avant cela, c'était des fantômes comme *Die Peitschenfrau* («La Femme au fouet», cat. p. 83).

MS : Tu as délibérément opté pour des motifs simples.

GB : 1968/69 ont été les années les plus tristes de ma vie. J'avais tout fait pour que ça tourbillonne, mais sans succès. Dans une sorte de protestation, nous sommes partis de Berlin pour nous installer en province – comme des ermites. Je n'y ai même pas eu les petits succès que j'avais eus à Berlin. Il n'y avait plus rien. Tout le monde désespérait de moi. Il fallait que je change quelque chose. J'avais absolument besoin de distance avec ce que j'avais représenté jusque-là. J'avais encore des choses dans ma culotte, mais je ne les montrais plus.

MS : Dans la première moitié des années 1980, on a mis tes travaux en relation avec la peinture néo-expressionniste qui est réapparue alors en Europe et aux États-Unis. Pourquoi as-tu refusé qu'on te célèbre comme l'un des pères du néo-expressionnisme ?

GB : La raison majeure, c'est que je n'y voyais aucune qualité véritable. C'était une voie académique qui est un ratage total. Ces peintres faisaient un saut en arrière dans l'histoire de l'art en voulant reproduire plus vite, en plus grand et de façon actuelle ce qui s'était perdu en Allemagne après 1933. Je me disais : tu ne peux pas te comporter comme Kirchner ou Nolde et peindre des tableaux à leur façon. Ces peintres s'en contrefichaient bien. Ils ont fait joujou avec ce qui était là et se sont prodigieusement amusés.

MS : Tu ne voulais rien avoir à faire avec ce jeu.

GB : Ma réaction, ç'a été de peindre les tableaux de la série *Remix* [cat. p. 202-209]. Je disais : si vous vous permettez ça, eh bien je vais peindre des choses encore plus stupides, je peins de nouveau mes *Héros* et j'appelle ça des *Remix* [cat. p. 207]. Je mets mes figures dans un passe-partout, je les refais toutes en beaucoup plus grand, ça me prendra une heure, pas plus.

MS : Pourtant, les tableaux de la série *Remix* ont vu le jour bien plus tard, à un moment où la peinture néo-expressionniste était tombée depuis longtemps dans l'oubli.

GB : C'était une réaction tardive, mais c'était une réaction.

MS : Dans tes tableaux du début des années 1980, il y a pourtant beaucoup de références à l'art d'Edvard Munch et des peintres du groupe Brücke [cat. p. 160-161]. Comment définirais-tu ton rapport à la tradition expressionniste ?

GB : Pendant longtemps, je n'ai pas compris ma relation à l'expressionnisme. Mes premiers dessins de valeur ont vu le jour en 1958/59 d'après des reproductions de Munch [ill. 5]. C'est une chose que je n'ai pas dite à l'époque, mais on peut le voir. Mon père, qui était instituteur, avait une petite bibliothèque, où il y avait aussi des cartes postales et des calendriers avec des œuvres d'art. Je n'y ai jamais vu de livres de Klee, de Kirchner ou du Bauhaus. Tout avait déjà été débarrassé, si tant est qu'il y en ait jamais eu. Je suis pourtant assez sûr que mon père avait des tableaux de Munch, dans un calendrier ou sous une autre forme.

MS : Au contraire de son compatriote, l'écrivain et prix Nobel Knut Hamsun, Munch n'a jamais offert ses services aux nazis.

GB : Les nazis ont frappé plusieurs fois à sa porte. Simplement, Munch n'a pas ouvert. Knut Hamsun – son roman *La Faim* – était alors mon soubassement littéraire, à quoi s'ajoutait Dostoïevski, qui est aussi assez déprimant. Tout ça, c'était du costaud.

MS : Qu'est-ce qui t'a rendu attentif aux artistes de Brücke ?

GB : C'est quand j'étais professeur à Karlsruhe que j'ai vraiment regardé pour la première fois des peintures de Kirchner et de Nolde à la Kunsthalle. J'étais planté là devant et je disais : c'est quand même assez fou ce qu'ils ont fait. Nolde, sa façon de défigurer les gens, et Kirchner avec sa folie. Mais cela n'a rien à voir avec toi, tu travailles maintenant d'après des photographies, tu n'acceptes pas la déformation comme moyen de création. J'admirais Picasso comme quelqu'un qui détruit le tableau, tandis que je n'aimais pas du tout Bacon, qui est un artiste de la déformation. Après avoir vu les toiles de Kirchner et de Nolde, je me suis dit : c'est merveilleux, ils sont tellement allemands.

MS : Comment définirais-tu le côté allemand en art ?

GB : J'y ai beaucoup réfléchi : pourquoi est-ce que je n'aime pas Dürer ? Pourquoi est-ce que je n'aime pas les Nazaréens ? Caspar David Friedrich a longtemps été pour moi un gigantesque problème. Pourquoi est-ce

que j'aimais en revanche Delacroix, Géricault, Turner ? Je l'ai déjà dit à maintes reprises : ce qui est allemand est laid. Pourquoi mes tableaux sont-ils laids ? Comme je suis allemand, mes tableaux sont laids, quoi que je fasse. Même si je peignais avec minutie comme Feuerbach.

MS : Munch est-il pour toi un artiste allemand ?

GB : Munch est pour moi un Allemand. Son histoire, sa réputation, son influence : l'interaction entre Munch – la peinture nordique dans son ensemble – et l'Allemagne a été si forte.

MS : Est-ce que je me trompe en disant que Munch est bien plus important pour toi que les artistes du groupe Brücke ?

GB : Infiniment plus important. C'est le monde quotidien de Munch qui me fascine, cette tristesse, cette neige étrange, ce curieux réalisme balourd, cette évanescence, cet aspect fragmentaire. Plus il vieillissait, plus ses tableaux s'amélioraient.

MS : En peignant le *Brückechor* [«Chœur Brücke», 1983] et le *Nachtessen in Dresden* [«Souper à Dresde», 1983], tu as quand même rendu hommage aux artistes de ce mouvement [p. 137, ill. 3].

GB : C'est une contribution que j'étais obligé de faire, comme les peintures Caspar-David-Friedrich [1998] pour le Reichstag [ill. 6]. En tant qu'Allemand, tu dois montrer que tu es allemand. Je ne crie pas «Sieg Heil», mais je peins le *Brückechor*.

MS : C'est une formule ambiguë.

GB : Absolument ambiguë. Ainsi Frida Kahlo tenait-elle forcément pour la croix gammée [ill. 7] après que j'avais découvert que son père venait de Baden-Baden. Kahlo, qui était amoureuse de Trotsky et qui a peint Staline, lorsque celui-ci a fait assassiner Trotsky. Ce genre de choses me tourmente, tu n'imagines même pas à quel point.

MS : Est-ce que l'ornement – un élément important pour comprendre ton art – fait aussi partie de la tradition artistique allemande ?

GB : L'ornement [ill. 8], c'est toujours pour moi en même temps une défense et une excuse. Le jeu de cache-cache formel est toujours important comme excuse. Je me dis : l'homme a besoin d'images, il doit être guidé au moyen d'une sorte de fil d'Ariane vers une nouvelle vision, il doit trouver une voie qui

le mène à l'intérieur du tableau. L'ornement est cette voie qui l'y conduit.

MS : Pour toi, l'art vient de l'art.

GB : Absolument, de rien d'autre. Cela a été une voie difficile et pleine d'épines, avec beaucoup de détours. Lorsque je me suis mis à peindre à l'adolescence, je n'avais sous la main que des timbres-poste avec des héros spirituels comme Hitler, Wagner, Staline, etc. Je me disais : si tu peins un tableau, ce ne doit pas être un tableau superflu. Tu n'as pas le droit de peindre un paysage, ça doit être quelque chose qui va changer la face du monde, quelque chose d'héroïque et de pathétique. Entre le poids du contenu et l'importance du tableau, il y avait pour moi une relation d'équivalence. Plus tard, je me suis aperçu que c'était le contraire : ce sont les tableaux qui sont les héros. À un moment donné, j'ai découvert que j'avais peint des tableaux qui devenaient des modèles.

MS : Tu fais allusion à la série *Remix*.

GB : Oui, mais avant les tableaux *Remix*, il y avait déjà dans mes tableaux beaucoup de références à d'autres tableaux plus anciens. L'hermétisme s'est mis vraiment très tôt à jouer un rôle important dans mon œuvre.

MS : Est-ce qu'il y a, dans ta production actuelle, des modèles empruntés à l'histoire de l'art et/ou à certaines de tes œuvres qui comptent pour toi ?

GB : L'année dernière, je me suis exclusivement occupé de tableaux que j'avais déjà peints. Ce qui m'intéressait, ce n'était pas tant l'interprétation que le changement de méthode. Les méthodes que j'ai employées, ce sont par exemple la méthode de Kooning, la méthode Auerbach, la méthode Asie orientale [ill. 9 et 10] ; je n'ai pas encore utilisé la méthode pointilliste, ça viendra peut-être demain.

MS : Est-ce que tu parlerais, à propos de ce que tu fais actuellement, d'une œuvre de vieillesse ?

GB : Je suis vieux et il y a une œuvre, donc ça doit bien être ça. On relie toujours des choses absolument mauvaises à l'œuvre de vieillesse – presque toujours l'effondrement.

MS : Il y a aussi des contre-exemples. L'œuvre tardive de Picasso est d'une impressionnante vitalité.

GB : Je considère l'œuvre tardive de Picasso avec beaucoup de scepticisme. On s'en fait toute une histoire, on lui prête beaucoup de sauvagerie juvénile.

MS: Il n'y a aucune œuvre de vieillesse qui trouve grâce à tes yeux ?

GB: Elles trouvent toutes grâce à mes yeux – qu'elles soient ratées ou réussies. Disons que l'œuvre de vieillesse en soi, c'est déjà une part suffisante d'échec, d'affaiblissement.

MS: Il y a pourtant des exemples d'œuvres tardives sublimes, spiritualisées.

GB: Il y en a. J'ai vu des tableaux tardifs de Rothko [ill. 11], où il n'a fait qu'appliquer la peinture directement au tube ou en plongeant son pinceau dans un seau, rien d'autre. C'est le système Rothko, mais pas la méthode Rothko. Ces tableaux sont des œuvres de vieillesse, la splendide faiblesse de l'âge.

MS: Pourrais-tu imaginer arrêter de faire de l'art ?

GB: À chaque fois que j'ai une dépression – j'ai souvent des dépressions –, Elke me dit que je devrais arrêter. Ça ne marche évidemment pas. Ce serait de la coquetterie. À quoi est-ce que je pense quand je suis dans un lit d'hôpital, ce qui est assez fréquent ces derniers temps ? Pas à arrêter, je me demande à quoi vont ressembler les prochains tableaux, comment ça pourrait continuer. Cette volonté biologique de se maintenir en vie, sur laquelle tu n'as aucune influence, ça vaut aussi pour le travail et l'esprit.

MS: Tes nouveaux tableaux sont des méditations sur l'éphémère.

GB: J'ai pris plaisir – je dois vraiment le dire – à représenter mon âge et l'âge de ma femme [cat. p. 221 et suiv.]. Parfois avec humour, la plupart du temps sans. Je m'étonne d'être en mesure de le faire, parce que dans le passé, j'ai toujours refusé ne serait-ce que le moindre signe de cette situation. Quand je peignais ma femme, jamais je n'ai voulu montrer que je l'aime. J'ai pris conscience d'une chose : ça fait partie de mon hermétisme, de mon enfermement sur moi, que je veuille voir cette situation dans mes tableaux. Il y a aussi une nouvelle mise en forme visuelle : cette façon de faire disparaître les choses dans le brouillard. C'est en tout cas l'essentiel : comment est-ce que j'arrive à de nouveaux tableaux, comment est-ce que je peux non seulement me maintenir, mais peut-être même m'accroître. Je crois que c'est encore possible.

Cet entretien a été réalisé le 22 août 2017 au bord du lac d'Ammersee, en Bavière.

Citations

«À travers à mon travail, je séduis les yeux et les esprits dans le but d'encourager la survie, la naissance d'une nouvelle vitalité, la préservation d'une forme de vivacité.»

Georg Baselitz, 1984

«Un objet peint sur la tête ou un sujet à l'envers ont leur place dans la peinture car il n'en ont pas dans la vie réelle.»

Georg Baselitz, 1981

«Lorsque [une image] est peinte à l'envers, elle se libère du poids de la tradition.»

Georg Baselitz, 1981

«Depuis 68-69, je me suis appliqué à faire de la peinture, mais je n'ai réellement commencé à la toucher du doigt qu'à partir du renversement des motifs. [...] Pour moi, la problématique est d'éviter de créer des images anecdotiques et descriptives. De plus, j'ai toujours détesté l'arbitraire nébuleux de la théorie sur la peinture non-figurative. Le renversement du motif dans mes tableaux m'a donné la liberté de faire face à des problèmes picturaux.»

Georg Baselitz, 1975

«La sculpture est une chose miraculeuse. [...] Elle n'est pas une carcasse, elle n'est pas une coquille vide, une enveloppe délaissée; elle s'apparente plutôt à une machine éteinte – on y devine un esprit à l'intérieur, en attente d'un contact.»

Georg Baselitz, 1985

«Quand je peins un tableau, je commence à créer comme si j'étais le premier, le seul, l'unique, comme s'il n'existait aucun modèle, même si je sais pertinemment qu'il existe bien des milliers d'exemples pour me contredire. Il faut toujours garder en tête de faire des choses qui ont une certaine validité. Voilà ce qui me tient à cœur.»

Georg Baselitz, 1983

«Je ne vais pas à la campagne; je me fiche de savoir si les villes sont pures ou corrompues; je ne veux pas changer la société; je ne veux pas de révolution. Et, jusqu'à aujourd'hui, j'ai toujours dit que je ne suis pas un expressionniste, car leur procédé pictural était de fournir des illustrations et des commentaires sur les changements environnementaux et sociétaux. Je n'en ai rien à faire. Quand je peins une vache en vert, au pire c'est une erreur, sinon, c'est que cette vache porte tout simplement du vert.»

Georg Baselitz, 1987

FONDATION BEYELER

Partenaires, fondations et mécènes 2017/2018

Fonds publics



Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Swiss Confederation

Federal Department of Home Affairs FDHA
Federal Office of Culture FOC



Partenaires principaux



Science For A Better Life



Partenaires



Fondations et mécènes

BEYELER-STIFTUNG
HANSJÖRG WYSS, WYSS FOUNDATION

ALEXANDER S. C. ROWER
AMERICAN FRIENDS OF FOUNDATION BEYELER
ANNETTA GRISARD
ART MENTOR FOUNDATION LUCERNE
AVINA STIFTUNG
DR. CHRISTOPH M. MÜLLER UND SIBYLLA M. MÜLLER
ERNST GÖHNER STIFTUNG
FONDATION COROMANDEL
FREUNDE DER FONDATION BEYELER

GEORG UND BERTHA SCHWYZER-WINIKER-STIFTUNG
IRMA MERK STIFTUNG
LUMA FOUNDATION
L. + TH. LA ROCHE STIFTUNG
MAX KOHLER STIFTUNG
SIMONE UND PETER FORCART-STAEHELIN
STEVEN A. AND ALEXANDRA M. COHEN FOUNDATION
TARBACA INDIGO FOUNDATION
WALTER HAEFNER STIFTUNG