

GERHARD RICHTER

PANORAMA

Du 6 juin au 24 septembre 2012, Galerie 1, niveau 6



Chinon (CR 645), 1987

Huile sur toile, 200 x 320 cm

Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

Panorama – une exposition chronologique

Les années soixante

Le passage à l'Ouest
Nostalgie et Photos-peintures
Premières expositions, performances en groupe
Peintures d'objets

Le poids de l'histoire politique et culturelle

Fin des années soixante-début des années soixante-dix

Paysages urbains
Montagnes, marines et nuages

Alternance entre figuration et abstraction

Les années soixante-dix et quatre-vingt

Gris, Nuanciers et abstractions
Glenn, 1983
Le mélange des genres

L'année 1988 : Betty, 18 octobre 1977

Intimité : *Ema, Betty, S avec l'enfant*
Le cycle du 18 octobre 1977, la tragédie

Gris, Verres, Silicate

Des années soixante à deux mille

Vitrail de Cathédrale (Cathédrale de Cologne)

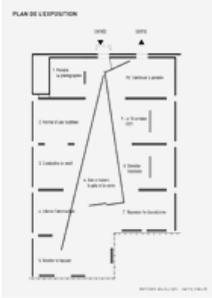
Quelques repères

Bibliographie indicative

PANORAMA – UNE EXPOSITION CHRONOLOGIQUE

Le grand public français découvre le travail de Gerhard Richter lors de la rétrospective qu'organise le tout nouveau Centre Georges Pompidou en 1977, puis le retrouve dans l'exposition *Art Allemagne Aujourd'hui*, conçue par Suzanne Pagé, au Musée d'art moderne de la Ville de Paris en 1981. Depuis la grande rétrospective *Forty Years of Painting* du Museum of Modern Art de New York en 2002, de nombreuses expositions thématiques lui sont consacrées mais qui ne mettent pas en évidence un des traits qui le distinguent de bon nombre d'artistes contemporains : sa pratique simultanée de différents langages plastiques, de l'abstraction à la figuration.

À l'heure du quatre-vingtième anniversaire de Gerhard Richter, trois musées européens – représentés par les commissaires Mark Godfrey et Nicholas Serota pour la Tate Modern de Londres, Dorothee Brill et Udo Kittelmann pour la Nationalgalerie de Berlin, et Camille Morineau pour le Centre Pompidou à Paris – ont entrepris de dresser un panorama de son œuvre en collaborant étroitement avec lui. À Paris, des salles contenant des œuvres de caractère intimiste mais aussi politique ainsi que des abstractions s'articulent autour d'un espace central dédié aux travaux sur le verre, aux miroirs et aux monochromes gris.



Plan de l'exposition

Architecte-scénographe : Jasmin Oezcebi

[Télécharger le plan de l'exposition](#) (PDF, 95ko)

LES ANNÉES SOIXANTE

LE PASSAGE A L'OUEST

En 1961, peu de temps avant la construction du mur, Gerhard Richter et sa femme Marianne (Ema) quittent Dresde pour passer à l'Ouest en empruntant le métro berlinois. Ils séjournent d'abord dans un camp de transit à Göttingen, étape obligatoire pour les réfugiés de RDA, puis ils s'installent provisoirement à Oldenburg, à proximité des parents d'Ema, avant de s'établir à Düsseldorf.

Gerhard Richter a la trentaine quand il décide de passer à l'Ouest. Diplômé de l'École des Beaux-arts de Dresde, spécialisé dans la fresque, il a déjà réalisé d'importantes commandes en RDA. Rompu à l'expression picturale du réalisme socialiste, il jouit d'une certaine sécurité financière et a expérimenté l'art informel ; il s'est déjà rendu plusieurs fois à l'Ouest, à Bruxelles pour visiter l'Exposition universelle, à Hambourg et à la *documenta* de Kassel. La décision radicale de traverser la frontière, qui n'est pas encore concrétisée par un mur, signifie, pour lui, renoncer à une carrière prometteuse.

Il laisse aussi derrière lui famille et amis et cette ambiance très particulière des pays d'Europe de l'Est où les amitiés artistiques, les discussions privées sur l'art et les réunions festives réenchangent un quotidien souvent maussade. Le passage à l'Ouest s'accompagne, par conséquent, de nostalgie, de la peine d'avoir perdu ses collègues des Beaux-arts de Dresde et de la difficulté à tisser de nouveaux liens, difficulté qu'il explique par la différence de mentalité entre l'Est et l'Ouest.

NOSTALGIE ET PHOTOS-PEINTURES



Tante Marianne (CR 87), 1965

Huile sur toile, 100 x 115 cm

Taiwan, Yageo Foundation

La nostalgie de ceux qu'il a quittés auxquels s'ajoutent tous ceux présents dans sa mémoire familiale s'exprime dans les portraits et les groupes que Richter peint de 1964 à 1966, portraits d'anonymes réalisés d'après des coupures de presse et qui ont, à ses yeux, des points communs avec des personnes connues, portraits de famille tirés d'un album de photos emporté lors du départ pour l'Ouest et qui, plus tard, feront partie de *l'Atlas*¹ : **Famille au bord de la mer**, 1964, **Famille dans la neige**, 1966, **Tante Marianne**, 1965, **Oncle Rudi**, 1965, ou l'artiste enfant

avec son chien Struppi, **Famille**, 1964.

Les photos qui servent de modèles relèvent de la tradition du cliché amateur. Elles obéissent à des normes culturelles : les personnages sont centrés, ils prennent la pose devant l'objectif, se présentent en groupe, avec un animal familier, seuls, en vacances ou lors d'une réunion de famille. Richter peint ses personnages en noir et blanc, comme sur le tirage. À la peinture, il ajoute parfois une touche de brun qui évoque le sépia des photographies d'antan. Il les floute, générant ainsi une impression de distance physique, temporelle et peut-être affective, même si le titre des œuvres signalent une appartenance familiale. On observe un effet de grossissement, de zoom exagéré vers un passé qui s'efface inexorablement, à moins que ce ne soit un rappel du négatif photographique.

En regardant ces premières photos-peintures des années soixante, force est de constater que le floutage varie en fonction du sujet. Pour **Tante Marianne**, 1965, il a passé une brosse à poils durs sur l'huile encore souple « pour que tous les éléments s'interpénètrent » (Richter, *Textes*, 1999, p.30), marquant les liens entre le petit Gerd et sa tante. Pour **Oncle Rudi**, les stries horizontales dynamisent la verticalité raide et hiératique de l'homme en uniforme de la Wehrmacht.

Tous ces personnages, dont Richter expose les portraits lors de sa première exposition personnelle à la galerie Friedrich und Dahlem de Munich en 1964, semblent poser la question des origines, tant les siennes que celles de ses semblables déplacés des provinces de l'Est après la guerre ou passés à l'Ouest après la division de l'Allemagne. Cette galerie de portraits renvoie inexorablement au passé allemand, au destin des uns et des autres, à **Tante Marianne**, assassinée en 1945 dans le cadre de l'*Aktion T4* d'euthanasie des malades mentaux, à **Oncle Rudi** posant en uniforme (Rudolf Schönfelder, tué dès les premiers jours de la guerre), à Heinrich Eufinger, beau-père de l'artiste figurant sur **Famille au bord de la mer**, nazi convaincu.

PREMIÈRES EXPOSITIONS, PERFORMANCES EN GROUPE

Avec le temps, de nouveaux liens se tissent, avec Konrad Lueg², avec Sigmar Polke³, Günther Uecker⁴ et Blinky Palermo⁵. En 1964, Richter note à ce sujet : « Le groupe est important pour moi : les choses ne viennent jamais toutes seules. Certaines de nos idées se sont élaborées au cours de conversations. S'isoler dans un village, ce n'est rien pour moi. Nous dépendons de notre entourage. En ce sens, les échanges avec les autres artistes, et particulièrement la collaboration avec Lueg et Polke, sont pour moi importants et m'apportent une partie des informations dont j'ai besoin. (Notes, 1964, dans Richter, *Textes*, 1999, p.20.)

Il passe du travail collectif qu'il pratiquait à l'Est quand il peignait des fresques, au travail solitaire à l'atelier à l'Ouest. L'esprit est différent, la communauté de lieu, Düsseldorf, et d'intérêt, exposer ensemble, est censée ici permettre l'accès au marché de l'art. Se situant par rapport aux artistes américains qui occupent la scène artistique à l'époque, Konrad Lueg, Sigmar Polke et Gerhard Richter se présentent comme « Artistes pop allemands » et exposent en mai 1962 dans une vitrine abandonnée de la Kaiserstrasse, à Düsseldorf. Le carton conçu en commun a posé l'incontournable question de la classification. S'agissait-il de pop'art ? De réalisme impérialiste ? Était-ce de l'anti-art néo-dada ? Du nouveau réalisme ? Le terme de « réalisme capitaliste », inventé par Richter, apparaît à cette occasion pour la première fois dans la presse.

Du 11 au 25 octobre 1963, Richter et Lueg accrochent leurs œuvres parmi les meubles de la maison Berges, un magasin d'ameublement de Düsseldorf, et convient à « **Vivre avec le Pop'art - Démonstration en faveur du réalisme capitaliste** », comme il est écrit sur leur carton d'invitation. La presse donne la description suivante de cette manifestation : « (...) des sculptures grandeur nature du marchand d'art Alfred Schmela et du président Kennedy accueilleraient les visiteurs, regroupés dans une salle d'attente ornée de bois de cerfs. Divisés en groupes selon des invitations numérotées, ils pénétraient ensuite dans un « Salon de M. Tout-le-monde » où Richter et Lueg, portant costume et cravate, étaient installés sur un fauteuil et un canapé, tout le mobilier étant disposé sur des estrades. Les visiteurs déambulaient ensuite dans le magasin, dont les meubles étaient présentés sans la moindre modification. On y diffusait des annonces publicitaires et les artistes exposaient quatre tableaux chacun. » (Cf. Christine Mehring, « À l'est ou à l'Ouest, c'est chez soi qu'on est le mieux », catalogue de l'exposition, *Gerhard Richter. Panorama*, 2012, p.36.)

Ironie du geste, mise en évidence du fossé qui le sépare de la clientèle du magasin Berges ? Richter y expose le **Château de Neuschwanstein**, peinture réalisée d'après le kitschissime château de Louis II de Bavière avec son donjon et ses tourelles à clochetons se dressant sur un piton rocheux, image emblématique de la nostalgie de grandeur des petits bourgeois. Sa situation financière, à lui, reste aussi inquiétante qu'à son arrivée où, en mai 1961, il écrivait à son ami Wieland Förster : « Je n'imaginai pas renoncer à la prospérité acquise pour me consacrer à la peinture. Aujourd'hui, je n'ai rien et j'en suis heureux (...) c'est mon métier qui doit donner forme à ma vie, pas le contraire, comme c'était souvent le cas à Dresde. » (op. cit. p.37.)

Autre performance marquante : « **Kaffe und Kuchen** » [**Café et pâtisserie**], en référence à une coutume dominicale et conviviale allemande, organisée à la galerie Schmela à Düsseldorf en 1966. Le public est convié à partager tartes à la crème et café avec les artistes. L'esprit de cette insouciance parodie et exercice critique d'identification à la consommation effrénée en pleine ère de reconstruction se retrouve dans ses photos-peintures d'objets de la même période.

En avril 1968, une collaboration entremêle amitié et art sur le thème de la communauté et du destin commun. Gerhard Richter et Günther Uecker participent à une exposition performance intitulée « **Leben im Museum** » [**Vivre au musée**] à la Kunsthalle de Baden-Baden dont ils se servent comme atelier et laboratoire. Richter y restaure des tableaux et expose ses **Alpes**, des **Paysages urbains** ainsi qu'**Ema**. Lui et Uecker y proposent également des performances. Avec **Verfolgungen und Verbindungen zweier Künstler, die im Museum leben** [**Poursuites/persécutions et relations de deux artistes qui vivent au musée**] – un titre à double sens puisque *Verfolgung* signifie aussi bien « poursuite » que « persécution » –, le public assiste à une extraordinaire course poursuite des artistes dans les salles du musée, censée évoquer les persécutions nazies et/ou la chasse aux opposants en RDA. Avec « **Verkabelte Energien** » [**Energies câblées**], les artistes, allongés dans l'escalier et reliés par des câbles, dénoncent une pensée télécommandée et uniformisée.

PEINTURES D'OBJETS



Klorolle [Rouleau de papier toilette] (CR 75-1), 1965

Huile sur toile, 55 x 40 cm

Collection particulière



L'attitude apparemment détachée de Richter à l'égard de l'Est comme de l'Ouest s'exprime aussi par le truchement des objets qu'il peint dès le début du travail de photo-peinture. Il sélectionne des objets icônes d'un art de vivre à l'occidentale et du miracle économique que connaît l'Allemagne des années soixante, notamment les ustensiles de la ménagère moderne destinés à des appartements exigus, et leur accorde le même statut qu'aux portraits. Ainsi de **Faltbarer Trockner [Séchoir pliant]**, 1962.

Devant d'autres objets plus ou moins « exotiques », il se dégage un sentiment de malaise, de scepticisme comme pour **Klorolle [Rouleau de papier toilette]**, 1965, provocation pour le public occidental ou rappel ironique à l'absence presque généralisée de papier toilette dans les lieux publics en RDA ? Richter fait également état de sa nouvelle réalité et de ses nouveaux besoins, désirs de voyages avec **Paysage égyptien**, 1964 ou de voitures luxueuses avec **Ferrari**, 1964.

LE POIDS DE L'HISTOIRE POLITIQUE ET CULTURELLE FIN DES ANNÉES SOIXANTE-DEBUT DES ANNÉES SOIXANTE-DIX

« Je voulais être au cœur des choses. Je ne savais pas où j'étais. »
Entretien avec Robert Storr, Storr, 2002, p.303.

Travaillant à l'Ouest depuis une décennie, Richter, dont la virtuosité est reconnue, se sent « dépassé », décalé par rapport à la scène artistique de la fin des années soixante-début des années soixante-dix. Son travail qui traite de l'Allemagne en la confrontant au traumatisme de la guerre, du nazisme et de la partition, se télescope avec une nouvelle société dynamisée par le miracle économique. La peinture, surtout à l'huile, est délaissée, on lui préfère la performance, le land art, les œuvres conceptuelles, le film et la vidéo. Richter doute et oppose à cette tendance sa vision personnelle en continuant à peindre, à l'huile, surtout des paysages, marines, montagnes et paysages urbains.

Presque considérés comme réactionnaires, ses ciels et marines sont néanmoins contemporains d'œuvres abstraites, d'une incroyable impertinence comme ses *Nuanciers* et les premiers *Gris*. Pourtant, les problématiques historiques continuent de hanter sa peinture.

PAYSAGES URBAINS



Stadtbild Paris [Paysage urbain, Paris] (CR 175), 1968

Huile sur toile, 200 x 200 cm
Stuttgart, collection Froehlich

L'idée des paysages urbains naît de la commande d'une peinture monumentale pour l'immeuble Siemens de Milan. La commande n'aboutit pas, mais la technique se met en place à cette occasion. Richter part de photographies qu'il projette sur la toile et peint en alternant grands coups de brosse et petites touches rapides avec des empâtements, comme on le voit sur **Stadtbild Paris [Paysage urbain, Paris]**, 1968. Pour dynamiser l'image, il utilise des pinceaux d'inégales

largeurs donnant l'illusion que les couleurs ont été directement mélangées sur la toile. Il peint par touches rapides, exagérant les contrastes pour obtenir une image qu'on identifie, en s'en écartant, à une vue aérienne d'une ville.



Mustang-Staffel [Escadrille de Mustangs] (CR 19), 1964

Huile sur toile, 88 x 150 cm

Collection particulière

Ses peintures comportent deux sortes de paysages urbains, les unes partent de maquettes de lotissements photographiées dans l'esprit du cliché d'architecture d'avant-garde, les autres de photos aériennes destinées à documenter la reconstruction des villes et le travail des urbanistes. Toutefois, le second ensemble évoque plutôt des champs de ruines et renvoie au souvenir des villes allemandes bombardées pendant la guerre, et plus précisément Dresde détruite pendant la nuit du 13 au 14 février 1945. Le lien entre ces squelettes urbains et des œuvres antérieures comme **Mustang-Staffel [Escadrille de Mustangs]**, 1964, et **Bombers [Bombardiers]**, 1963, s'avère évident.

Quand Richter expose ses **Paysages urbains** pour la première fois en 1968, Benjamin Buchloh y voit « une réitération allégorique d'une destruction déjà pleinement accomplie par l'histoire ». Mais en traitant aussi de Paris et de Madrid, Richter indique que les **Paysages urbains** ne sauraient être interprétés comme une série sur le destin des villes de son pays et autres villes martyres. Resitué dans le contexte de guerre froide de la fin des années soixante-début des années soixante-dix, cet ensemble pourrait avoir valeur de mise en garde contre les risques d'un autre conflit.

MONTAGNES, MARINES ET NUAGES

En 1968, également, Richter aborde un sujet épineux de l'histoire culturelle allemande, il peint des montagnes, ces montagnes glorifiées par le cinéma d'une Leni Riefenstahl et par la littérature nazie, *Blut und Boden*, qui célébrait le droit du sang et de la terre. Mais refusant de voir dans ce thème un symbole de puissance immuable comme le prétendaient les nazis, il réalise des toiles monumentales où l'image semble se désintégrer et s'éloigner de toute préoccupation historique.

Dans le même esprit, ses marines, comme **Seestück (See-See) [Marine (Mer-Mer)]**, 1970, « trop belles, trop romantiques, trop superficielles » selon Klaus Honnef (« Kunstbericht aus dem Rheinland », vol. 11, n° 43, 3e trimestre 1971, p.2414), lui valent le qualificatif de kitsch et le reproche d'un retour à l'esprit beaux-arts, à l'ambiance picturale d'un Caspar David Friedrich adulé par les amateurs de la grande tradition romantique allemande. Mais les marines de Richter, réalisées sur le mode sériel et pour la plupart de format 200 x 200 cm, peintes avec lenteur et précision, d'une manière extrêmement léchée, sans empâtements, sont résolument contemporaines. Les personnages y sont absents, la ligne d'horizon est d'une imprécision étrange, nous sommes en pleine mer. On remarque pourtant aux étranges formes des nuages qu'il s'agit en réalité de vagues inversées ; il y a donc eu collage de photographies, horizon contre horizon. Ce tableau n'est par conséquent pas une représentation, il n'a rien de réel, sinon la propre réalité du tableau.

« L'image peinte est plus réelle que la photo parce que la peinture en soi possède un caractère d'objet puisqu'elle est manifestement faite à la main et fabriquée à partir d'un

matériau palpable. » (Entretien avec Doris von Drathen, 1992, Richter, *Textes*, 1995, p.166).



Wolken [Nuages] (CR 270-1,2,3), 1970

Huile sur toile, 200 x 300 x 4,00 cm
Ottawa, National Gallery of Canada

Les premiers nuages isolés de tout contexte datent également de 1968. À l'inverse des marines qui s'articulent de part et d'autre d'une horizontale, le nuage est un « informe », inconsistant, changeant. Également thème de prédilection de la peinture romantique, il n'est pas sans évoquer la peinture religieuse. Mais Richter ne laisse guère place à la dimension spirituelle. Ses nuages, visiblement peints d'après des photographies prises en contre-plongée, sont des arrêts sur image qui fixent des transformations aléatoires du motif et qui, multipliés, prennent un caractère quasi sériel et minimaliste (**Wolke [Nuage]**, 1970).

Si les *Nuages* évoluent en courbes et tournolements aléatoires, peints avec une précision quasi hyperréaliste, la série **Détails**, réalisée simultanément, fait penser à des plongées vers l'intérieur de ces masses pour en explorer toutes les circonvolutions (**Detail (Rot, Blau)**, 1970). On songe ici à des paysages extra-planétaires agrandis, à des replis du corps, au défilement d'images grossies d'un voyage à grande vitesse qui conduira aux **Abstractions**. Richter reviendra aux paysages dans les années quatre-vingt avec de grandes toiles panoramiques (cf. **Chinon**, 1987).

ALTERNANCE ENTRE FIGURATION ET ABSTRACTION LES ANNÉES SOIXANTE-DIX ET QUATRE-VINGT



Grau [Gris] (CR 349), 1973

Huile sur toile, 300 x 250 cm
Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

« Mes peintures sont devenues de plus en plus impersonnelles et générales, jusqu'à ce qu'il ne reste plus rien, sauf un camaïeu de gris ou de couleurs posées les unes à côté des autres, une couleur non modulée. J'étais à cette époque entièrement en dehors de mes peintures. Mais je ne me sentais pas bien non plus. On ne peut pas vivre comme cela. J'ai par conséquent décidé de peindre précisément le contraire. » (Gerhard Richter, entretien avec Dorothea Dietrich, *Print Collector's Newsletter*, septembre-octobre 1985, p. 131.)

GRIS, NUANCIERS ET ABSTRACTION



1 024 Farben [1 024 Couleurs] (CR 350-3), 1973

Email sur toile, 254 x 478 cm
Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

En 1968, Gerhard Richter opère une volte-face picturale en s'attelant à des pratiques qui rompent avec les portraits, natures mortes et paysages. Il entame la série des **monochromes gris** peints au rouleau, à l'éponge ou au pinceau mettant en valeur la diversité des gris. Parallèlement, il développe les **Nuanciers**, élaborés dès le milieu des

années soixante selon un principe aléatoire, et les premiers **Verres**. Cette démarche se caractérise par l'absence de composition et de contenus subjectifs, laissant libre cours à l'expérimentation et à l'éclatement de la couleur.

Dans **1 024 Farben [1 024 Couleurs]**, 1973, 1 024 cases de mêmes dimensions se répartissent sur une surface organisée en damier, dans un ordre laissé au hasard. L'émail utilisé confère un caractère technique et industriel à cet immense panneau qui provoque d'étonnantes expériences visuelles.

Dans les années quatre-vingt, il réalise des sortes d'hybrides en recouvrant des photographies de touches abstraites. Richter refuse l'idée d'une séparation entre figuration et abstraction, il considère qu'un tableau donne toujours à voir quelque chose, que même un *nuancier* est susceptible de faire apparaître des formes figuratives. Il n'y a donc pas, à son avis, de peinture résolument abstraite.

On constate d'ailleurs que les photos-peintures des années soixante et les peintures abstraites ont un point commun : l'agrandissement photographique qui modifie la perception et l'interprétation de l'image, ce que Camille Morineau qualifie par l'expression *blow up*. Le phénomène du *blow up* et le changement d'échelle qu'il opère peut faire passer l'image d'une catégorie à l'autre, la rendre abstraite et, inversement, faire apparaître des éléments figuratifs sur une toile abstraite.

Rompant au maniement de l'appareil photographique (il reçoit son premier appareil photo à Noël 1945), Richter connaît les expérimentations photographiques menées au Bauhaus de Dessau, les variations d'échelles pratiquées par les artistes pop, entre autres par Roy Lichtenstein, mais aussi par Sigmar Polke. Ainsi, dès les années 1970, il réalise des peintures à partir de détails d'empâtements, entre autres une œuvre monumentale pour le siège de BMW à Munich.

Grâce au procédé de projection, il transforme des œuvres de petites dimensions en grandes toiles abouties. Cette pratique culmine dans **Strich (auf Rot) [Trait (sur rouge)]**, 1980, réalisé pour une école professionnelle de Soest où il reproduit l'image d'un trait faisant croire de loin à un gigantesque coup de pinceau abstrait. Concernant certaines grandes abstractions de ces années quatre-vingt, Camille Morineau parle de « simulacre d'agrandissement théâtral » où des formes et des détails ne se révèlent que si l'on regarde le tableau de très près.

GLENN, 1983



Glenn (CR 532), 1983

Huile sur toile, 190 x 500 cm

Musée d'art moderne de Saint-Etienne Métropole

Dans d'autres cas, notamment dans **Glenn**, 1983, tableau consacré au compositeur contemporain américain Glenn Branca, Richter intervient sur la toile avec un racloir, tout comme il floutait en effleurant l'huile encore humide avec une brosse souple dans les années soixante. Le racloir, ce nouvel outil, vient compléter l'arsenal des techniques utilisées pour ses œuvres abstraites : le rouleau pour le monochrome, l'éponge pour la création de textures, la peinture gestuelle, l'estompe. C'est en même temps une période où la musique joue un rôle de plus en plus important dans son travail et plus particulièrement la musique électronique avec l'utilisation des timbres et des fréquences qui servent à créer des espaces sonores sans délimitations ; autant d'impressions d'infini, de profondeur et de fluidité qui se

retrouvent dans *Glenn* tout comme dans **Juni [Juin]**, 1983.

LE MÉLANGE DES GENRES



Rot-Blau-Gelb [Rouge-Bleu-Jaune] (CR 335-4), 1973

Huile sur toile, 200 x 200 cm

Collection de l'Institut d'art contemporain, Rhône-Alpes - Inv. : 85.015

Pendant ces mêmes années, Richter peint toujours, à partir de photographies, des œuvres figuratives, crânes, bougies relevant de la nature morte et plus précisément de la vanité. Parallèlement, toutefois, il poursuit le travail entamé avec les *Nuanciers* et peint des toiles abstraites où il se cantonne à l'emploi des couleurs primaires, notamment dans la série **Rot-Blau-Gelb [Rouge-Bleu-Jaune]**, 1973. Il mélange directement les trois couleurs sur la toile jusqu'à ce qu'il en résulte une étonnante gamme de tons allant des couleurs d'origine aux bruns. C'est une technique qu'il reprendra en expérimentant l'acrylique, un nouveau médium pour cet adepte de l'huile, dans la série **Aladin** de 2010.



Juni [Juin] (CR 527), 1983

Huile sur toile, 251 x 251 cm

Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

Les œuvres des années quatre-vingt résultent en partie d'un long travail de composition, le hasard n'intervenant qu'à certains endroits. Elles présentent un aspect tridimensionnel évident, avec une succession de plans, et mettent en œuvre plusieurs techniques de peinture, comme dans **Juni** où chacun des éléments appartient à un vocabulaire abstrait distinct, avec tantôt des traces de pinceaux propres à la peinture gestuelle, tantôt des constructions géométriques de plans monochromes, chacun des composants ayant un rôle spécifique : donner l'impression d'éclairages, de mouvements vers les profondeurs...

À partir de 1987, ces compositions par juxtaposition laissent place à une technique de strates avec intervention du racloir, où le travail de construction alterne avec la destruction. Les formes abstraites disparaissent ainsi que les restes de figuration : **Abstraktes Bild [Tableau abstrait]**, 1990.

Et Richter précise : le « tableau a été peint par couches successives. De longues périodes se sont écoulées entre chacune d'elle. La première sert souvent de fond au tableau. Bien que je n'utilise pas la photo, elle produit un effet presque illusionniste, proche de celle-ci. D'abord, cette surface lisse et fondue ressemble à un tableau fini que je (...) détruis partiellement ou complètement quand je le reprends. L'ensemble a l'air très spontané. Mais (...) je pratique plutôt la spontanéité calculée. » (Entretien avec Wolfgang Pehnt, 1984, Richter, *Textes*, 1995, p.131.)

L'ANNÉE 1988 : BETTY, 18 OCTOBRE 1977

« La réalité funeste, la réalité inhumaine. Notre indignation. Impuissance. Échec. Voilà pourquoi je peins ces tableaux. » (Notes, novembre 1988 (pour la conférence de presse de

février 1989 – Haus Esters, Krefeld), dans Richter, *Textes*, 1995, p.208.)

INTIMITÉ : BETTY, EMA, S AVEC L'ENFANT



Betty (CR 663-5), 1988

Huile sur toile, 102 x 72 cm
Saint Louis Art Museum

L'année 1988 est un moment crucial dans l'œuvre de Richter. Elle est marquée par une toile emblématique, un portrait d'adolescente, **Betty**, sa fille, née fin décembre 1966. Peinte d'après une photo prise plusieurs années auparavant, elle est vêtue d'un cardigan à fleurs, porte un chignon, se détourne du spectateur, de celui qui a pris la photo. Elle regarde en arrière, un tableau de son père, un *Gris* des années soixante-dix que l'on identifie grâce au bord blanc laissé en bas de l'image. Le flou caractéristique de Richter atténue l'impression de photoréalisme. La rotation du buste de la jeune fille exprime une contradiction inhérente à l'artiste tourné, d'une part, vers le passé et, de l'autre, vers l'avenir.

Richter s'inspire ici de modèles appartenant à l'histoire de l'art, tout comme **Ema (Nu sur un escalier)**, 1966, allusion à Marcel Duchamp, ou la série **S. mit Kind [S. avec l'enfant]**, 1995, qui renvoie à la tradition des *Vierges à l'Enfant*.

LE CYCLE DU 18 OCTOBRE 1977, LA TRAGÉDIE

Dans le catalogue raisonné, **Betty** précède le cycle intitulé **18 Octobre 1977** qui regroupe 15 tableaux peints d'après des photographies de presse et de police prises la date indiquée et documentant des événements tragiques qui mirent l'Allemagne en état de choc.

Les faits : la journée commence par l'assaut des forces de l'ordre d'un avion de la Lufthansa détourné à Mogadiscio par des terroristes qui exigent la libération immédiate des membres de la Fraction Armée Rouge (RAF) emprisonnés dans le quartier de haute sécurité de la prison de Stammheim, à Stuttgart. En fin de journée, Andreas Baader et Jan-Carl Raspe sont retrouvés morts dans leur cellule, tués par balle, et Gudrun Ensslin pendue à l'aide d'un câble électrique – la cause exacte de leur mort ne sera jamais réellement élucidée. Le lendemain, Hans Martin Schleyer, président du patronat allemand, kidnappé en septembre par des membres de la deuxième génération de la RAF, est assassiné à titre de représailles.

L'œuvre : bien qu'ayant pour titre cette date tragique, le cycle de Richter traite d'une succession d'événements relatifs à l'histoire de la RAF, de ses débuts avec un portrait de jeunesse d'Ulrike Meinhof, en passant par l'arrestation de Holger Meins, Ulrike Meinhof, Gudrun Ensslin, Andreas Baader et Jan-Carl Raspe, à la confrontation de Gudrun Ensslin avec ses juges, la découverte des corps dans leur cellules de Stammheim et, enfin, aux funérailles des défunts.

La documentation qui précède la réalisation du cycle figure dans ***l'Atlas***. Cette documentation regroupe une centaine d'images de presse, des livres, des archives de police se rapportant à cet événement. Son étendue indique que Richter avait entamé ses recherches bien avant la réalisation du projet. Parlant de ses portraits, Richter les décrit comme « neutres ». Les

titres de ses peintures sont factuels : **Tote [Morte]** – le troisième des trois portraits d'Ulrike Meinhof morte –, **Gegenüberstellung [Confrontation]** – un des trois portraits de la série où Gundrun Ensslin, jeune femme vive, semble faire face au spectateur.

Lors de la première présentation du cycle au Museum Haus Esters de Krefeld, la réaction du public fut hostile. On soupçonna Richter d'éprouver de la sympathie pour ces hommes et ces femmes. En fait, face à ces documents qui montrent les terroristes photographiés dans des situations dégradantes, par exemple Ensslin pantelante au bout d'un câble, ou Baader, défiguré, Richter les floute pour leur rendre leur pudeur, leur humanité. Est-ce de l'empathie ? À ce propos l'artiste fait remarquer : « Les morts. Au début, je cherchais à raviver (...) la réalité de cette époque. (...) puis les choses ont évolué dans un autre sens, vers la mort, un sujet qui n'est pas incompatible avec l'art. » (Pressebericht zu Gerhard Richter « 18 Oktober 1977 », Frankfurt, Museum Kunst et Portikus/Cologne, Walter König, 1989.)

Les planches de *l'Atlas* liées aux événements de 1977 rappellent les planches 16 à 20 contenant des photos de prisonniers des camps de concentration que Richter a réunies dans les années soixante sans jamais réussir à les peindre. La seule œuvre qui évoque cet épisode violent de l'histoire allemande est une photographie de *l'Atlas* où l'artiste se met en scène en costume rayé, recroquevillé dans un coin de l'atelier, comme pour exprimer : « cela aurait pu être moi », victime ou bourreau.

S'agit-il pour autant de tableaux d'histoire ? Plutôt de peintures en prise avec l'histoire sans la figurer dans un but didactique. Ce sont des fragments contenant des informations limitées, ponctuelles ; les détails morbides sont floutés. Richter ne laisse pas place au voyeurisme mais soulève tout juste la chape de plomb longtemps tombée sur ces faits.

Après *18 Octobre*, Richter se lance dans une nouvelle série d'œuvres abstraites intitulées **Janvier, Décembre, Novembre**, dont les couleurs dominantes, des gris et des beiges, rappellent celles du cycle *18 Octobre 1977* (ces trois tableaux sont absents de l'exposition parisienne).

Voir [sur le site du MoMA](#), les 15 peintures du cycle **18 Octobre 1977**

GRIS, VERRES, SILICATE DES ANNÉES SOIXANTE À DEUX MILLE



4 Glasscheiben [4 Panneaux de verre] (CR 160), 1967

Verre et fer, 190 x 100 cm chaque

Herbert Foundation

L'imperméabilité à l'interprétation est une des caractéristiques que partagent les monochromes gris et les travaux sur verre qui semblent être à part dans l'œuvre de Richter.

Les **4 Panneaux de verre**, 1967, par exemple, montés dans des cadres métalliques fixés sur des axes, suggèrent la possibilité d'une rotation, d'un mouvement. Les **Verres** sont imaginés comme des fenêtres donnant sur une autre réalité.

Cette démarche se révèle dans toute son ampleur lors de la rétrospective de 2002 au Museum of Modern Art de New York où les *Verres* et les *Gris*, comme dans la salle centrale de l'actuelle exposition parisienne, occupent une place de choix. Plusieurs caractéristiques du verre opèrent ici : le verre en tant que matériau transparent qui laisse la réalité s'imposer, le verre en tant que miroir qui reflète la réalité, la capte et la restitue. D'autres constructions comme **11 Scheiben [11 Panneaux de verre]**, 2004 font appel à d'autres manières de percevoir.

Ces œuvres qui ne possèdent aucune charge narrative proposent uniquement une expérience visuelle. La teinte du verre grise l'espace qui se trouve au-delà de l'installation, elle crée une distance, génère une troublante impression d'insaisissable. Les phénomènes visuels auxquels le spectateur est soumis sont multiples : reflets, miroitement, dédoublement, effets de prisme et même de flou, comme dans les photos-peintures des premières années. Ces panneaux de verre légèrement inclinés vers l'arrière élargissent le champ visuel, ils accentuent le brouillage et l'effet de profondeur, de superposition et d'instabilité tant et si bien qu'on pourrait croire (mais ce serait un anachronisme) qu'ils ont servi de modèle à la peinture **Schattenbild [Image fantôme]**, 1992, où l'on voit une structure ressemblant à une fenêtre et son reflet.



Grau hinter Glas [Gris sous verre] (CR 876-6), 2002

Huile sur verre, 121,40 x 91,40 cm

Collection particulière

D'autres œuvres possèdent un caractère mystérieux qui met le regard à l'épreuve, notamment ***Grau hinter Glas [Gris sous verre]***, 2002, qui fait le lien avec la série ***Silicate***, 2003, à l'origine intitulée ***Structures***. Toutefois, ***Silicate*** n'est pas une abstraction inspirée d'un phénomène visuel mais une représentation tirée d'une image fortement agrandie

trouvée dans la presse (le *Frankfurter Allgemeine Zeitung*) et montrant la structure moléculaire de la silice, matériau semi-conducteur utilisé dans l'industrie des microprocesseurs informatiques. En faisant ce choix, Richter confirme s'intéresser aux réalités invisibles à l'œil humain, donc imperceptibles pour nos sens et incompréhensibles sans connaissances préalables.

VITRAIL DE CATHÉDRALE (CATHÉDRALE DE COLOGNE)

En 2002, le Chapitre de la Cathédrale de Cologne invite Richter à créer un vitrail pour remplacer celui du transept sud, détruit pendant la guerre. Le thème est donné : représenter six martyrs du XXe siècle. Mais Richter prend une autre direction, il décide de répartir des carrés de verre teintés mesurant environ 10 cm de côté sur la surface allouée, soit 113 m², selon des configurations aléatoires générées par ordinateur. Cette œuvre suscite aussitôt des réactions violentes de la part de certains membres du clergé qui voient là une œuvre « mieux adaptée à une mosquée ou à un temple » et auraient préféré un vitrail plus porteur d'image et à fort potentiel métaphorique.

Or, comme dans le cas des ***Panneaux de verre***, la trame abstraite et cloisonnée de l'œuvre, dans l'esprit des ***1 024 Couleurs***, la rapproche d'une mosaïque, tandis que la profusion de

champs chromatiques suggère le désir de créer une nouvelle icône de l'irreprésentable, de l'infiniment petit et de l'infiniment grand.

QUELQUES REPÈRES

- 1932** Naissance à Neustadt, près de Dresde.
- 1945** Sa mère lui offre un appareil photo à plaques pour Noël.
- 1951-** Admis à l'École des Beaux-arts de Dresde.
- 1953**
- 1961** Passe à l'Ouest avec sa femme Marianne (Ema).
- 1965** Expose ses images du *réalisme capitaliste* à la galerie René Block, à Berlin.
- 1966** Premiers *Nuanciers*, peint *Ema*.
- 1967** Première construction en verre.
Nommé professeur associé à l'École des Beaux-arts de Hambourg.
- 1968** Peint *Paysages urbains, Paysages, Nuages, Montagnes, Paysages marins*, et les premiers *Gris* sur des tableaux « ratés ».
- 1970** Première rétrospective à la Kunsthalle de Düsseldorf. Nommé professeur à l'École des Beaux-arts de Düsseldorf, commence à peindre les *48 Portraits* (portraits de grands hommes qui ont marqué l'humanité).
- 1972** Première publication de l'*Atlas*.
- 1974** Peint des grands *Nuanciers* et des *Gris*.
- 1976** Peint des *Gris*, revient aux *Nuages* et *Paysages*, commence les *Abstractions*.
- 1977** Réalise des constructions de verre (CR-415-2), des tableaux abstraits, le premier portrait de *Betty*, rétrospective au Centre Georges Pompidou, Paris, participe à la *documenta VI*.
- 1981** Premiers *Miroirs*, série de paysages. Divorce d'avec Ema. Participe à l'exposition *Art Allemagne aujourd'hui* au Musée d'art moderne de la Ville de Paris.
- 1982** Épouse l'artiste Isa Genzken, peint *Bougies*, des tableaux abstraits et des paysages, s'installe à Cologne.
- 1988** Travaille au cycle *18 octobre 1977*, peint *Betty* et des tableaux abstraits.
- 1991** Réalise *Miroirs colorés*, exposition à la galerie Anthony d'Offay à Londres.
- 1992** Rencontre Sabine Moritz, étudiante à l'École des Beaux-arts de Düsseldorf.
- 1993** Rétrospective au Musée d'art moderne de la Ville de Paris.
- 1995** Épouse Sabine Moritz, naissance de son fils prénommé Moritz, peint des tableaux abstraits et la série *S avec enfant*.
- 1997** Reçoit le Lion d'or de la 47e Biennale de Venise, expose *Atlas* à la *documenta X*. Victime d'une attaque cérébrale.
- 1999** Inauguration de *Noir, Rouge, Or* dans le hall du Reichstag à Berlin.
- 2002** Réalise des *Panneaux de verre* et des *Panneaux verticaux*. Commande d'un vitrail pour le transept sud de la cathédrale de Cologne, inauguré en 2007. Grande rétrospective au MoMA à New York.
- 2003** Peint *Silicate*, des *Gris* et des *Paysages*.
- 2006** Peint la série *Cage*, les tableaux blancs. Naissance de Theodor, son deuxième fils.
- 2009** Grandes expositions à l'Albertina de Vienne, à la National Portrait Gallery de Londres, à la Haus der Kunst de Munich et au Musée de Grenoble.

- 2010** Peint des tableaux en émail sous verre.
- 2012** Exposition itinérante « Panorama », Tate Modern, Londres, la Neue Nationalgalerie, Berlin, Mnam-Centre Pompidou, Paris.

BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE

OUVRAGES

- **Sous la direction de Camille Morineau**, *Gerhard Richter, Panorama*, Centre Pompidou, 2012
- **Dietmar Elger**, *Gerhard Richter, peintre*, Hazan, 2009
- **Jean-Pierre Criqui, Jonas Storsve, Guy Tossatto**, *Gerhard Richter*, Actes Sud, 2009
- **Suzanne Pagé**, *Gerhard Richter* (3 vol.), catalogue d'exposition, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1993

Gerhard Richter

- *Atlas*, Thames and Hudson, 2007
- *Textes*, Presses du Réel, 1995

SUR INTERNET

- **Le site officiel de l'artiste** (anglais, allemand, chinois)
- **Gerhard Richter dans les collections du Saint Louis Art Museum**
- **Sur le site du MoMA, les 15 peintures du cycle 18 Octobre 1988**

Pour consulter les autres dossiers sur les expositions, les collections du Musée national d'art moderne, l'architecture du Centre Pompidou, les spectacles vivants...

En français 

En anglais 

Contacts

Afin de répondre au mieux à vos attentes, nous souhaiterions connaître vos réactions et suggestions sur ce document

Vous pouvez nous contacter via notre site Internet, **rubrique Contact**, thème éducation 

Crédits

© **Centre Pompidou, Direction des publics, juin 2012**

Texte : Catherine Métais-Bührendt

Pour les œuvres : © Gerhard Richter 2012

Design graphique : Michel Fernandez et Cyril Clément

Intégration : Cédric ACHARD

Dossier en ligne sur www.centrepompidou.fr/education/ rubrique 'Dossiers pédagogiques'

Références

_1 L'Atlas est un portfolio contenant une collection de documents, photographies, coupures de presse, dessins, projets qui ont servi de base de travail, de source d'inspiration et de modèles pour réaliser les photos-peintures. Richter commence à constituer **l'Atlas** à partir de 1969. Il l'expose comme œuvre à part entière en décembre 1972 au Museum voor Hedendaagse Kunst d'Utrecht, à la Städtische Galerie im Lenbachhaus de Munich, à la Dia Art Foundation, New York en 1994, à la *documenta X* de Kassel en 1997, de nouveau à Munich en 1999, à la Whitechapel Art Gallery, Londres en 2004. **L'Atlas** est finalement publié par les éditions Thames & Hudson en 2007. Il comporte actuellement plus de 6 000 images en près de 800 planches. C'est un fonds essentiel pour la compréhension et l'analyse du travail de l'artiste. À chaque œuvre ou presque correspond une planche de **l'Atlas**, par exemple, la planche 445 contient trois photographies de sa fille Babette (Betty) prises dans les années soixante-dix.

_2 Konrad Lueg : Konrad Fischer, pseudonyme Konrad Lueg, artiste et galeriste allemand (1939, Düsseldorf – 1996, Düsseldorf), étudie à l'Académie des Beaux-arts de Düsseldorf en même temps que Gerhard Richter et Sigmar Polke. Participe et co-organise plusieurs performances du *réalisme capitaliste*. Devient plus tard l'un des galeristes les plus influents sur la scène internationale sous le nom de Konrad Fischer.

_3 Sigmar Polke : artiste allemand (1941, Oels, Silésie (actuellement Oleśnica, Pologne) – 2010, Cologne), émigre en RFA en 1953. Membre actif du *réalisme capitaliste*, avec Richter.

_4 Günther Uecker : artiste allemand (1930, Wendorf, Mecklenburg-Poméranie), passe à l'Ouest en 1953, étudie également aux Beaux-arts de Düsseldorf, membre du groupe ZÉRO, collabore aussi avec Richter.

_5 Blinky Palermo : artiste allemand, né Peter Schwarze, adopté sous le nom de Peter Heisterkamp, (1943, Leipzig, RDA – 1977, Malé, Maldives), étudie aux Beaux-arts de Düsseldorf, proche de Richter dans les années soixante et soixante-dix.