

UWE WITTWER

La Cloche dans la Forêt (The Bell in the Grove)

March 14 – May 9

Opening in the presence of the artist: Friday, March 13, 6-8 pm

Nocturne on Thursday, March 19 until 9:30 pm

Galerie Peter Kilchmann is delighted to present *La Cloche dans la Forêt (The Bell in the Grove)*, the fourth solo exhibition of Uwe Wittwer (b. 1954, Zürich, Switzerland, where he lives and works). For this first exhibition in Paris, Wittwer presents a collection of oil paintings and watercolours inspired by works by great French masters such as Paul Cézanne, Henri Fantin-Latour, and Nicolas Poussin. He also continues previous series that explore characteristic themes of his work: historical events, ruins, portraits, and group scenes. This new set of works, alongside his very distinctive use of negative images, provides him with an opportunity to extend his research on the sensory reception of images.

Since the 1980s, Uwe Wittwer has taken on the role of an image collector. His iconographic sources come from various places: the web, archives, historical photographs, family albums, and masterpieces from art history. This collection reveals a search for the “right” image - one that offers more than a simple representation of a subject. Wittwer first alters the images in the computer, collaging and retouching, playing with dislocation and even stripping down the images, dissecting the smallest details to give them a new dimension. The process has little to do with copying; painting becomes a tool of reincarnation. Wittwer bestows his subjects with a new materiality, imbuing them with colors, shades, and depth, thus transforming a known or overused image into a singular and sensory experience.

While painting is no longer an informative tool today, it can still serve as a form of resistance to the constant influx of images we absorb. For Wittwer, it is an opportunity to slow down the gaze. It doesn't document history; it places us face-to-face with it. His ruins or battle frescoes are not just remnants; they become sensitive surfaces. In front of them, it's no longer simply about knowing, but about looking differently, about distancing oneself in order to better understand the present and approach it with knowledge.

A first impression of chaos prevails in some of the works. The ruins of the cathedral of Ypres (*Ruins of Ypres*, 2025, oil on canvas, 130 x 110 cm), with a composition intertwining geometric elements and organic shapes, almost makes it seem as if the image is consuming itself. The ruins reappear, almost insistently. In contrast, *Ruin*, 2025 (oil on canvas, 80 x 90 cm), transports the viewer inside the building. Three fires occupy the foreground, while in the background, silhouettes appear, uncertain whether they are observing or provoking the disaster. The temporality remains indistinct, suspended. The ruins prompt reflection on the process of memory and how time becomes relative for those who immerse themselves in it. Within this landscape of ruins, the bell is heard in thought: an ancestral marker of the passage of hours, it structures collective life, announces events, gathers, and, in times of war, warns, mobilizes, and signals danger. In 1915, at Ypres, the German use of chlorine gas introduced a new weapon of unprecedented violence on the Western Front. Soldiers, unprotected against this gas, had to improvise warning signals; one can imagine that some bells, removed from churches, may have been placed at a distance from the trenches to signal the imminence of an attack. The painting *The Bell in the Grove*, 2025 (oil on canvas, 80 x 60 cm), transposes this role into a striking silence and isolation. The bell, set in a winter landscape, seems to resonate beyond its physical presence, carried by an invisible intention. In dialogue with the ruins of the Cathedral of Ypres, it embodies both the fragility of destroyed sites and the persistence of memory signals: a discreet witness, evoking vigilance, alertness, and the continuity of history through time.

With a similar intent, the painting *The Young Pyrrhus after Poussin*, 2025 (oil on canvas, 195 x 340 cm), a monumental battle scene, depicts the flight of the young Pyrrhus, condensing a moment of transition where fate is decided in an instant. In Wittwer's reinterpretation, the child's figure no longer occupies the centre, but shifts to the left of the canvas. This displacement alters the initial balance of the scene, suggesting that the action continues off-screen, as if caught in its becoming. The gaze and duration are transformed, reactivating history in an open temporal context. The painting *Martyrdom of St. Erasmus Negative after Poussin*, 2025 (charcoal on paper, 76.2 x 56.7 cm) works as a counterpoint: the negative transforms the motif into abstraction, diluting immediate interpretation and turning the image into a trace rather than a citation. Wittwer does not question the original nor its reproduction, but rather an altered memory activated by the viewer. Like a recollection sought with closed eyelids: it surfaces, fragmented, incomplete. This alteration is not loss, but an opening.

Tree Negative after Poussin, 2025 (oil on canvas, 90 x 80 cm) embodies Wittwer's practice. A tree based on a work by Nicolas Poussin, with its colours inverted in negative, is framed by a very rigid red border that evokes geometric abstraction. Here, Wittwer combines several forms of pictorial representation. For the artist, there is no hierarchy in painting: neither between artistic movements nor between mediums. In the perspective of this painting could stand *Ghost Light*, 2021 (oil on canvas, 52 x 57.5 cm), depicting the ruins of the Berghof, Hitler's former mountain residence, bombed at the end of World War II. On the roof of this destroyed house, spectral figures seem to dance. These are

borrowed from Hitler's collection of porcelain figurines. These presences, fragile remnants at the peak of a historically charged site, bring to the surface the memory of a dark period. These now free-floating shadows, between historical imprint and fantastical apparition, create a very particular tension - a kind of black romanticism.

Moving through the exhibition, watercolors of portraits, drawn from Wittwer's research of the photo archives of the Basel Mission and the Pitt Rivers Foundation, interact with maritime scenes - a subject he has explored since the 1980s. For Wittwer, "watercolor allows for thinking in the shadows": it opens spaces for absence and intensity, transforming the relationship to the visible and the invisible - memory and emotions. The fluidity of the medium and the porosity of the paper reflect the passage of time, suspending the image like a substitute for presence. Circular forms—holes, bursts, perhaps stars—animate the compositions.

In the final room of the gallery, still lifes based on Fantin-Latour (*Still Life Negative after Fantin-Latour*, 2025, oil on canvas) seem to carry both existence and death simultaneously. By rendering them in negative, Wittwer gives them an almost dramatic presence. His flowers, the main characters in a final act, deliver an especially intense and brilliant performance, reminding the viewer that once the curtains fall, the spectacle will only exist in memory. They are then dressed in specially crafted costumes and colors to stimulate and help the memory imprint itself in the space of remembrance, a fictional place, to be sure, but one where sensations and emotions exist, work, and eventually contribute to a new relationship with the world.

The work *Ship of Fools*, 2022 (oil on canvas, 195 x 170 cm) references a moral satire from the late Middle Ages, written by Sebastian Brant in 1494, telling the story of a hundred fools embarking on a journey to the imaginary island of Narragonia. Wittwer here chooses a dominant blue, creating a cold atmosphere that could belong to either the beginning or end of the day. The globe suspended above the ship symbolizes the universality of human behaviors and the weight of the world on these marginalized figures. All passengers are masked except the central figure, drawing the viewer's gaze. In the background, flames and burning structures, highlighted by yellow touches, evoke embers and suggest a past catastrophe—perhaps a battle or shipwreck. The protagonists seem to have survived the ordeal. Is their blindness what allows such a resolution? Have they escaped reality? Or are they guided by a figure more attuned to the real world? Wittwer, as in medieval allegories, invites reflection on subjectivity regarding history. Madness might be strategic and salvific, or it should sometimes be preserved for the alternative vision of events it provides. If reality is always measured by individual experience, isn't it already altered? Is this painting an invitation to believe according to one's own perception, to avoid fostering uniformity in thought? Would thinking in the margins, in the gaps, be conducive to inventing the island? Must one always imagine a guide, more alert and firmly rooted in reality, to steer the ship of fools?

From May 1, 2026, the Musée Jenisch in Vevey will present *Avant que le verre ne cède* (*Before the Glass Breaks*), the first solo exhibition of Uwe Wittwer in the French part of Switzerland.

About the artist: Uwe Wittwer is widely recognized in Europe as one of the leading painters of his generation. His works have been exhibited internationally since the mid-1980s. Among his major solo exhibitions are: the Kunstmuseum Solothurn (2005); Judin, Berlin (first exhibition in 2009, most recent in 2025); Galerie Peter Kilchmann, Zurich (first in 2016, most recent in 2024); Parafin, London (2015, 2018, 2022); the Grenchen Art Museum (2019); the Musée Ariana (2021); and the Gewerbemuseum Winterthur (2023). His group exhibitions include: MoMA PS1, New York (2006); Tate Britain, London (2011); Kunstmuseum Bern (2019); Kunstmuseum Solothurn (2021); Centre PasquArt, Bienne (2022); and Szydlowski Gallery, Warsaw (2023). His works are held in major public and private collections, including the Metropolitan Museum of Art, New York; the Caldic Collection, Rotterdam; the Kunsthaus Zürich; the UBS Art Collection; the Sammlung Ludwig, Aachen; the Kunstmuseum Bern; the Kunstmuseum Solothurn; the Bonnefontenmuseum, Maastricht; the David Roberts Art Foundation, London; the Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel; the Centre PasquArt; the Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen; as well as the collection of the Zürcher Kantonalbank.

About the gallery: Galerie Peter Kilchmann was founded in 1992 by Peter Kilchmann in the emerging district of Zurich West. Between 1996 and 2010, it developed into an internationally renowned gallery, representing artists from Switzerland, the United States, and various European and Latin American countries. The gallery became known for exhibitions that challenge established narratives and illuminate critical and non-Western perspectives. In 2011, the gallery moved to a larger space at 21 Zahnradstrasse, in the Maag district of Zurich West. Continuing its expansion, it opened a second space in 2021 at 33 Rämistrasse, near the Kunsthaus Zurich, in the city center. The latest milestone in this ongoing growth was the inauguration of a branch in the Marais district of Paris in October 2022.

Pour plus d'informations, veuillez contacter Audrey Turenne – audrey@peterkilchmann.com ou Nathalie Brambilla, nathalie@peterkilchmann.com

UWE WITTWER

La Cloche dans la Forêt

14 mars – 9 mai

Vernissage en présence de l'artiste: Vendredi 13 mars, 18 – 20 heures

Nocturne le jeudi 19 mars jusqu'à 21h30

La Galerie Peter Kilchmann est ravie de présenter *La Cloche dans la forêt*, la quatrième exposition personnelle d'Uwe Wittwer (1954, Zürich, Suisse). Pour cette première exposition à Paris, Wittwer présente un ensemble de peintures à l'huile et d'aquarelles d'après des œuvres de grands maîtres français tels que Paul Cézanne, Henri Fantin-Latour et Nicolas Poussin. Il poursuit également des séries antérieures qui explorent des thématiques caractéristiques de son œuvre : faits d'Histoire, ruines, portraits ou scènes de groupe. Ce nouvel ensemble, ainsi que l'usage très singulier d'images portées en négatif, sont l'occasion pour lui de prolonger ses recherches sur la réception sensible des images.

Depuis les années 1980, Uwe Wittwer se livre à une approche de collectionneur d'images. Ses sources iconographiques proviennent de sources diverses : web, archives, photographies d'histoire, albums familiaux ou chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art. Cette accumulation révèle une quête de l'image juste. Car ce qui l'intéresse n'est pas seulement ce que l'image représente, mais aussi ce qu'elle convoque ou dissimule. Une fois son choix arrêté, Uwe Wittwer travaille d'abord les images numériquement, effectue collages et retouches, joue du dépaysement voire du dépouillement, en décortique les moindres détails pour qu'elles offrent une dimension plus mordante. Lorsqu'il passe au geste, le processus n'a alors rien à voir avec la copie : la peinture est un outil de réincarnation. Wittwer confère à ses sujets une matérialité nouvelle, leur affecte des couleurs, des nuances, une profondeur et transforme ainsi une image connue ou saturée en une expérience sensible et singulière.

Si la peinture n'est plus aujourd'hui un outil d'information, elle peut néanmoins être un outil de résistance face au flux incessant d'images que nous absorbons. Chez Wittwer, elle est l'occasion de ralentir le regard. Elle ne documente pas l'Histoire : elle nous place en présence d'elle. Ses ruines ou ses fresques de bataille ne sont pas seulement des vestiges ; elles deviennent des surfaces sensibles. Face à elles, il ne s'agit plus simplement de savoir, mais de regarder autrement, de prendre distance pour mieux appréhender le présent, l'appréhender en connaissance.

Il règne dans certaines œuvres, une première sensation de chaos. La cathédrale d'Ypres en ruines (*Ruines d'Ypres*, 2025, huile sur toile, 130 x 110 cm), dont la composition mêle éléments géométriques et formes organiques, semble se consumer en elle-même. Les ruines réapparaissent, insistantes. En regard, l'œuvre *Ruine*, 2025 (huile sur toile, 80 x 90 cm) transporte le spectateur à l'intérieur de l'édifice. Trois foyers occupent le premier plan, tandis qu'à l'arrière-plan, des silhouettes semblent osciller entre observation et participation au désastre. La temporalité y demeure indistincte, suspendue, invitant à s'interroger sur la mémoire et sur la manière dont le temps se perçoit lorsqu'on s'y abandonne. Dans ce paysage de ruines, la cloche se fait entendre en pensée : repère ancestral du passage des heures, elle rythme la vie collective, annonce des événements, rassemble et, en temps de guerre, avertit, mobilise et prévient le danger. En 1915, à Ypres, l'usage du chlore gazeux par les Allemands inaugure une arme d'une violence nouvelle sur le front occidental. Les soldats, privés de protection contre ce gaz, durent improviser des signaux d'alerte ; on peut imaginer que certaines cloches, retirées des églises, aient été placées à distance des tranchées pour avertir de l'imminence d'une attaque. L'œuvre *La Cloche dans la Forêt*, 2025 (huile sur toile, 80 x 60 cm), transpose ce rôle dans un silence et un isolement saisissants. La cloche, posée dans un paysage hivernal, semble résonner au-delà de sa présence physique, portée par une intention invisible. En dialogue avec les ruines de la cathédrale d'Ypres, elle incarne à la fois la fragilité des lieux détruits et la persistance des signaux de mémoire : un témoin discret, rappelant la vigilance, l'alerte et la continuité de l'histoire dans le temps.

Dans la même intention, le diptyque monumental *Le jeune Pyrrhus d'après Poussin*, 2025 (huile sur toile, 195 x 340 cm), montre la fuite du jeune Pyrrhus et condense un moment de bascule où le destin se joue dans l'instant. Dans la réinterprétation de Wittwer, la silhouette de l'enfant n'occupe plus le centre, mais glisse vers la gauche du tableau. Ce désaxement altère l'équilibre initial de la scène et suggère que l'action se poursuit hors champ, comme saisie dans son devenir. Le regard et la durée s'en trouvent transformés, réactivant l'histoire dans une temporalité ouverte. *Le Martyr de St Érasme négatif d'après Poussin*, 2025 (fusain sur papier, 76.2 x 56.7 cm) agit en contrepoint : le négatif transforme le motif en abstraction, diluant la lecture immédiate et faisant de l'image une trace plutôt qu'une citation. Wittwer n'interroge pas l'original ni sa reproduction, mais une mémoire altérée activée par le spectateur. Comme un souvenir cherché à paupières closes : il affleure, fragmenté, incomplet. L'altération n'est pas perte, mais ouverture.

Arbre Négatif d'après Poussin, 2025 (huile sur toile, 90 x 80 cm) fait la somme de la pratique de Wittwer. Un arbre d'après Nicolas Poussin, dont les couleurs ont été inversées en négatif, est encadré d'une bordure rouge très rigide qui n'est pas sans rappeler l'abstraction géométrique. Ici, Wittwer additionne plusieurs manières de représentations picturales. Pour l'artiste, il n'est d'ailleurs pas de hiérarchie en peinture : ni entre les courants picturaux, ni entre les médiums. En perspective de ce tableau pourrait être *Ghost Light*, 2021 (huile sur toile, 52 x 57.5 cm), représentant les ruines du Berghof, résidence secondaire d'Hitler bombardée à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Sur le toit de cette

demeure détruite, des silhouettes comme spectrales semblent danser. Celles-ci sont empruntées à la collection de figurines en porcelaine d'Hitler. Ces présences, survivances fragiles au sommet d'un lieu chargé d'histoire, laissent affleurer la mémoire d'une période sombre. Ces ombres libres désormais, entre empreinte historique et apparition fantastique, contribuent à une tension toute singulière, une forme de romantisme noir.

En poursuivant le parcours, des portraits à l'aquarelle, issus des recherches de Wittwer à la Basel Mission Archives et à la Pitt Rivers Foundation, dialoguent avec des marines, sujet qu'il explore depuis les années 1980 après avoir quitté l'abstraction. Pour Wittwer, « l'aquarelle permet de penser dans l'ombre » : elle ouvre des espaces pour l'absence et l'intensité, transforme le rapport au visible et à l'invisible – au sens des souvenirs et des émotions. La fluidité du médium et la porosité du papier reflètent le passage du temps, suspendant l'image comme un ersatz de présence. Les formes circulaires - trous, éclats, astres peut-être - animent les compositions.

Dans la dernière salle de la galerie, des natures mortes d'après Fantin-Latour (*Nature morte négative d'après Fantin Latour*, 2025, huile sur toile) semblent toujours porter en elles simultanément ce qui existe et meurt. En les portant en négatif, Wittwer leur confère une présence presque dramatique. Ses fleurs, personnages principaux d'une ultime pièce de théâtre, livrent une performance particulièrement intense et brillante et rappellent néanmoins au spectateur qu'une fois les rideaux tirés, le spectacle n'existera plus qu'en souvenir. Elles se parent alors d'un costume et de couleurs spécialement confectionnés pour l'occasion, de sorte de stimuler et d'aider le souvenir à s'imprimer dans l'espace de la mémoire, lieu fictif certes, mais où les sensations et les sentiments existent, travaillent et contribuent ensuite à un nouveau rapport au monde.

Le Bateau des fous, 2022 (huile sur toile, 195 x 170 cm) se réfère à une satire morale de la fin du Moyen Âge, écrite par Sebastian Brant en 1494, racontant l'histoire de cent fous embarquant pour l'île imaginaire de Narragonia. Wittwer choisit ici un bleu dominant, instaurant une atmosphère froide dont on ne sait si elle serait de début ou de fin de jour. Le globe terrestre suspendu au-dessus du navire se porte en symbole de l'universalité des comportements humains et du poids du monde qui pèse sur ces figures marginalisées. Tous les passagers sont masqués sauf la figure centrale, qui concentre ainsi le regard. En arrière-plan, des flammes et des structures en feu, rehaussées de touches jaunes, rappellent des braises et suggèrent une catastrophe passée, une bataille ou un naufrage. Les protagonistes semblent survivre à l'épreuve. Est-ce leur aveuglement qui permet un tel dénouement ? Se seraient-ils soustraits à la réalité ? Ou sont-ils guidés par une figure à l'aguet et plus ancrée dans le réel ? Wittwer, ainsi que dans des allégories médiévales, invite à une réflexion sur la subjectivité en ce qui concerne l'Histoire. La folie pourrait être stratégique et salvatrice ou devrait parfois être préservée pour ce qu'elle propose une autre vision des événements. Si le réel est toujours à l'aune d'une expérience individuelle, n'est-il pas déjà altéré ? Ce tableau est-il une invitation à croire selon sa propre perception pour ne pas alimenter une uniformisation de la pensée ? La pensée en creux et dans la marge serait-elle propice à inventer l'île ? Faut-il cependant toujours imaginer un guide, plus à l'aguet, mieux ancré dans le réel pour conduire le bateau des fous ?

A partir du 1^{er} mai 2026, le Musée Jenisch à Vevey présentera *Avant que le verre ne cède*, la première exposition monographique d'Uwe Wittwer en Suisse romande.

A propos de l'artiste : Uwe Wittwer est largement reconnu en Europe comme l'un des peintres majeurs de sa génération. Ses œuvres sont exposées à l'international depuis le milieu des années 1980. Parmi ses principales expositions personnelles figurent : le Kunstmuseum Solothurn (2005) ; Judin, Berlin (première exposition en 2009, plus récente en 2025) ; la Galerie Peter Kilchmann, Zurich (première en 2016, plus récente en 2024) ; Parafin, Londres (2015, 2018, 2022) ; le Grenchen Art Museum (2019) ; le Musée Ariana (2021) ; et le Gewerbemuseum Winterthur (2023). Ses expositions collectives incluent notamment : MoMA PS1, New York (2006) ; Tate Britain, Londres (2011) ; Kunstmuseum Bern (2019) ; Kunstmuseum Solothurn (2021) ; Centre PasquArt, Bienne (2022) ; et Szydlowski Gallery, Varsovie (2023). Ses œuvres figurent dans d'importantes collections publiques et privées, parmi lesquelles : le Metropolitan Museum of Art, New York ; la Caldic Collection, Rotterdam ; le Kunsthaus Zürich ; l'UBS Art Collection ; la Sammlung Ludwig, Aix-la-Chapelle ; le Kunstmuseum Bern ; le Kunstmuseum Solothurn ; le Bonnefantenmuseum, Maastricht ; la David Roberts Art Foundation, Londres ; le Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel ; le Centre PasquArt ; le Museum zu Allerheiligen, Schaffhouse ; ainsi que la collection de la Zürcher Kantonalbank.

A propos de la galerie : La Galerie Peter Kilchmann est fondée en 1992 par Peter Kilchmann dans le quartier émergent de Zurich-Ouest. Entre 1996 et 2010, elle se développe pour devenir une galerie de renommée internationale, représentant des artistes originaires de Suisse, des États-Unis, ainsi que de divers pays européens et latino-américains. La galerie se fait connaître pour des expositions interrogeant des récits établis et éclairant des perspectives critiques et non occidentales. En 2011, la galerie emménage dans un espace plus vaste situé au 21 Zahnradstrasse, dans le quartier Maag de Zurich-Ouest. Poursuivant son expansion, elle ouvre en 2021 un second espace au 33 Rämistrasse, près du Kunsthaus Zurich, en plein cœur de la ville. La dernière étape marquante de cette croissance continue est l'inauguration d'une antenne dans le quartier parisien du Marais en octobre 2022.

Pour plus d'informations, veuillez contacter Audrey Turenne – audrey@peterkilchmann.com ou Nathalie Brambilla, nathalie@peterkilchmann.com