

## Orientations de la peinture Allemande actuelle

Denis Lessard

Volume 27, Number 108, Fall 1982

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54407ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

### ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Lessard, D. (1982). Orientations de la peinture Allemande actuelle. *Vie des arts*, 27(108), 26–28.

**L**i s'est développé au sein de l'art allemand actuel une peinture dont on parle beaucoup<sup>1</sup>. Sa désinvolture renverse les bastions établis puisqu'elle reprend la figuration avec une vivacité et une liberté peu communes. Pour cet article, il s'agira d'un secteur bien précis: celui des artistes figuratifs qui travaillent avant tout le motif du corps humain dans leur peinture, avec divers degrés de distance par rapport au réel.

Que livre donc l'histoire récente?<sup>2</sup> Les catalogues *Peinture allemande 1981* (Bruxelles, Été 1981) et *Situation Berlin* (Nice, Juillet 1981) donnent des chronologies qui prennent leur source au début des années 60, et dont voici quelques fragments.

A Berlin, en 1961 et 1962, Georg Baselitz et Eugen Schönebeck présentent les expositions *Pandämonium I et II*, accompagnées de manifestes en réaction contre les tendances picturales officielles: informel et tachisme. Un groupe se forme aussi autour de Joseph Beuys à Düsseldorf, avec notamment Sigmar Polke et Jörg Immendorff. De son côté, A.R. Penck travaille à Cologne. Fait inquiétant, la censure se déclenche: deux toiles de Baselitz sont saisies lors d'une exposition en 1963: procès pour obscénité, à propos d'œuvres pourtant si peu obscènes...La provocation résidait surtout dans les très grands formats et la déformation figurative fort éloignée des mouvements abstraits d'alors, manifestement sclérosés. En 1963 toujours, Markus Lüpertz propose sa «peinture dithyrambique» sur laquelle il publiera un manifeste en 1966. L'activité des groupes d'artistes et des galeries parallèles est prépondérante pour la vie de la peinture allemande: en 1964, est fondée la galerie berlinoise Grossgörschen 35, qui expose les travaux de Lüpertz, Karl Horst Hödicke et Wolfgang Petrick. La galerie— commerciale cette fois—René Block, fondée la même année, constitue un point de mire pour les recherches expérimentales des décennies 60 et 70 à Berlin, avec des démarches autres que la peinture, telles que musique et happenings.

La suite laisse deviner une forme de retrait de la figuration expansive des Baselitz, Lüpertz, Hödicke,...Détachés de la Grossgörschen 35, en 1966, certains peintres allient une dimension socio-critique à la facture hyperréaliste popularisée par les Américains; les réalistes critiques de Berlin sont supportés, entre autres, par la Galerie Poll et forment le Groupe Aspekt, en 1972. D'autres artistes, comme Hödicke, déplacent leur activité créatrice hors de la peinture. Dès le milieu des années 60 et au cours des années 70, le Mouvement Fluxus et les différentes voies de l'art américain et international (Pop Art, événements, art conceptuel et minimal,...) paraissent avoir capté une audience considérable, avec une série de manifestations et d'échanges appuyés par des institutions telles que la Galerie Block, le DAAD et le Neuer Berliner Kunstverein.

La dimension politique, présente à l'origine chez la première génération de peintres, contraste avec l'attitude plus insouciant et jouissive des jeunes artistes qui ont émergé à la fin des années 70. Il suffit peut-être de rappeler que 1961, c'est aussi l'année de la construction du mur de Berlin...

Reprenons le fil de l'histoire, avec les derniers cris: en 1977, fondation de la galerie autogérée de la Moritzplatz, qui fut en opération à Berlin jusqu'en 1981. Cette galerie contient le noyau qui présentera l'exposition *Heftige Malerei* (Peinture violente) à la Haus am Waldsee, en 1980: Rainer Fetting, Helmut Middendorf, Salomé et Bernd Zimmer. Ne pas oublier Luciano Castelli qui, avec Salomé, propose une esthétique aussi captivante que fragile: une véritable célébration des garçons dans laquelle la couleur est au service de l'ego, de la subversion et des mythologies personnelles. Il faut aussi mentionner le Groupe Mülheimer Freiheit de Cologne, qui réunit Walter Dahn, Gerhard Naschberger, Peter Bömmers, Hans Peter Adamski, Gerad Kever et Georg Jiri Dokoupil.

Denis LESSARD



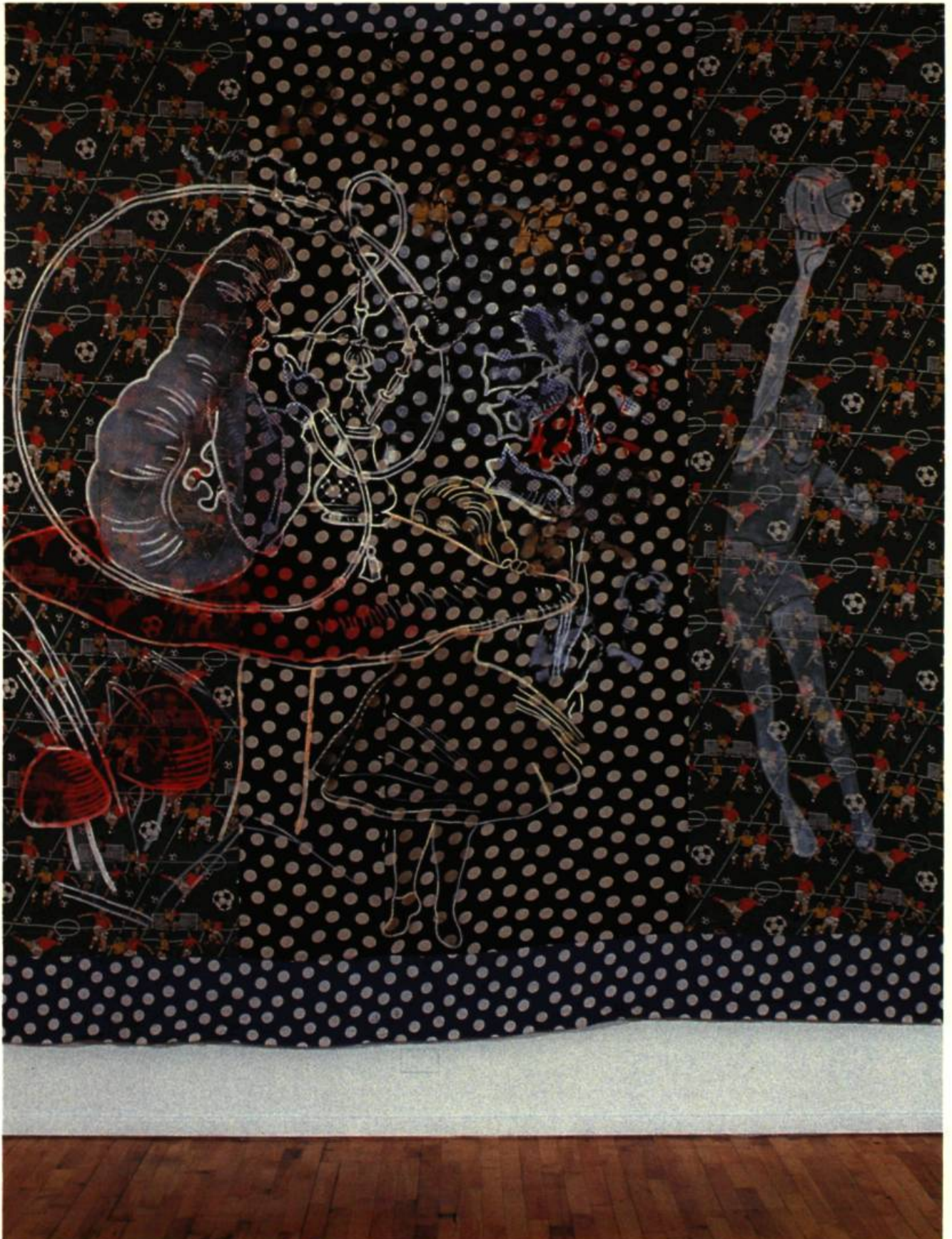
## Orientations de la peinture Allemande actuelle



1. SALOMÉ, *Menace*, 1981.  
Acrylique sur toile; 2 m 43 x 1,60.  
(Phot. D. James Dee/Annina Nosei  
Gallery, New-York)

2. Luciano CASTELLI, *Zèbres III*, 1982.  
1 m 90 x 1,90.  
(Phot. D. James Dee/Annina Nosei  
Gallery, New-York)





3. Sigmar POLKE, *Alice au pays des merveilles*, 1971. Procédé mixte; 3 m 17 x 2,92.  
(Phot. Holly Solomon Gallery, New-York)





4. Sigmar POLKE  
Sans titre, 1971.  
Technique mixte;  
2 m 84 x 3,12.  
(Phot. D. James Dee  
Holly Solomon Gallery,  
New-York).

Le survol de la documentation récente et des principales expositions collectives hors d'Allemagne depuis 1980 apporte des indications significatives, tout en donnant un aperçu des artistes en vogue. Le *Skira annuel 80*, consacré aux années 70, se trouve à esquiver notre question et se concentre sur les pratiques devenues plus officielles à l'époque, c'est-à-dire celles qu'on a fait émerger dans le discours parce qu'elles renouvelaient le champ de l'art, hors de la peinture et de la sculpture traditionnelles. Il est surprenant d'ailleurs que les textes du *Skira* sur l'Allemagne traitent surtout de l'art américain! Et de Joseph Beuys, bien sûr... Baselitz apparaît comme une figure isolée. Sa présence a peut-être été facilitée par le caractère ouvertement revendicateur de son activité. La Biennale de Venise, édition 1980, suggère le clivage entre deux et même trois générations de peintres: Baselitz et Anselm Kiefer composent à eux seuls la délégation allemande officielle. D'autres artistes sont répartis dans deux expositions collectives internationales dont les titres décrivent des espaces historiques révélateurs: *L'Art des années 70* (pour Immendorff, Lüpertz, Penck et Polke) et *Ouvert 80* (pour Michael Buthe et Castelli).

Le Moderna Museet de Stockholm présente Immendorff, Per Kirkeby, Lüpertz et Penck, au début de 1981. À la même époque, se tient l'exposition *Art Allemagne Aujourd'hui*, au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (ARC). D'une façon générale, la thématique nationale permet de rassembler des moyens d'expression qui avaient été séparés dans une intention dialectique au cours des années 60 et 70. Le discours critique s'était porté sur la dématérialisation de l'objet, ce qui a pu faire croire à un étouffement des techniques plus anciennes, comme la peinture. Car la période actuelle ne correspond pas pour autant à un retour en force du pictural: ce sont plutôt les sujets du discours qui changent de lieu. *Art Allemagne Aujourd'hui* a le mérite de rééquilibrer la situation en présentant une cinquantaine d'artistes dont les peintres Baselitz, Buthe, Achim Freyer, Hödicke, Immendorff, Kiefer, Penck et Polke, aux côtés des Joseph Beuys, Hanne Darboven, Hans Haacke, Klaus Rinke et Wolf Vostell.

En été, *Peinture allemande 1981*, au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, regroupe Baselitz, Kirkeby, Lüpertz, Immendorff et Penck, Antonius Höckelmann, Kiefer et Schönebeck. En juillet, à Nice, *Situation Berlin* donne un échantillonnage imposant de toutes les tendances au sein duquel on retrouve le Groupe *Heftige Malerei*, Penck, Castelli, G.L. Gabriel, Peter Chevalier,... Cette exposition était le second volet d'un échange: Nice à Berlin avait eu lieu, l'année précédente, à la DAAD-Galerie.

À l'automne, de retour à l'ARC, *Baroques 81* reprend Buthe, Castelli, Polke et Salomé à l'intérieur d'un réseau international centré sur les débordements actuels de la peinture. Enfin la Biennale de Sydney conjugue les générations en proposant Baselitz, Buthe, Immendorff, Lüpertz et Salomé pour représenter l'Allemagne dans la section *Static Works*.

Certains critiques ont parlé d'une peinture post-performance pour caractériser les développements récents, en Europe comme en Amérique. Il serait plus juste de l'envisager

comme une expression contemporaine de l'esthétique de la performance, en symbiose avec elle. En effet, pour donner quelques exemples allemands, on peut rappeler que Hödicke et Lüpertz participaient au happening *Phänomene* de Wolf Vostell, en 1965. En sens inverse, l'œuvre graphique de Beuys se rapproche des expériences contemporaines en peinture par ses tracés schématiques aux allures de pictogrammes. Salomé et Castelli ponctuent d'ailleurs leur travail de performances autour du travestissement et de l'homosexualité. Il y a lieu de croire que l'esprit de la performance se retrouve dans la mise en scène du corps de l'artiste à l'intérieur du tableau, entre autres chez Baselitz et Kiefer. Ce dernier a réalisé des œuvres à partir d'autoportraits photographiques rehaussés de peinture. L'attitude prend une tangente particulièrement narcissique avec Salomé et Castelli, lorsque leur propre représentation devient un des principaux thèmes de leur démarche.

Les musiques et les modes punk, rock et new wave apportent des éléments capitaux pour la richesse de la jeune peinture allemande: les couleurs violentes et les chocs sonores permettent une énergie créatrice renouvelée, bien distincte de celle des artistes qui ont percé dans les années 60. Marlis Grüterich donne l'exemple de Dokoupil, dont le frère fait partie d'un groupe de musique new wave avec lequel il conserve des liens étroits<sup>3</sup>. En 1979, Zimmer et Fetting présentent leur peinture à la disothèque SO 36, de Kreuzberg.

Il serait bien utopique de vouloir résumer les traits formels d'une peinture aussi foisonnante. Néanmoins, certains indices reviennent. La richesse de la couleur est manifeste, bien sûr, et se trouve progressivement accentuée par la plus jeune génération. Il semble que les artistes allemands concernés ici s'en tiennent surtout aux matériaux spécifiques de la peinture, toile et pigment, sur support rectangulaire. Les travaux de Buthe et de Polke sont pourtant des contre-exemples, lorsqu'ils incorporent des matériaux divers, tels que plumes, lattes de bois, cire et feuilles, à des surfaces découpées et non-tendues.

Le traitement de la figure humaine réserve des déroutés et des surprises, en passant par plusieurs paliers de déformation et de schématisation. Les personnages en bâtonnets de Penck représentent une réduction presque maximale du corps humain. De telles formulations donnent l'impression que l'on cherche à circonscrire l'essence de la figure humaine à travers l'émotion et l'énergie-couleur. À partir de 1969, Baselitz montre des personnages inversés; dans d'autres compositions, ils semblent l'éviter ou flotter dans l'espace. Même en groupes, il arrive souvent que les humains paraissent isolés, coupés des autres et du monde extérieur, cernés par un contour. Comme si l'on avait extrait le motif de la performance – le corps – en le projetant à nouveau dans la peinture. L'espace est tantôt plat – comme dans les tableaux de Penck – tantôt soumis à une pulsation, comme dans le travail plus récent de Castelli, où la figure se dégage puis s'abîme dans un réseau de taches colorées rappelant certaines expériences de perception visuelle. La rapidité d'exécution n'est fréquemment qu'une apparence, car un examen plus approfondi des toiles montre le contrôle des effets et l'ampleur de la gamme de nuances utilisées.

Tout porte à croire que la peinture allemande est en pleine forme, ne serait-ce qu'à travers cette figuration explosive qui côtoie nombre d'autres voies picturales. À travers les styles et les motifs, les artistes se remettent en question constamment, inventent d'autres alibis, brouillent les pistes. Et cette activité intense est précisément liée au contact des pratiques artistiques nouvelles qui ont émergé à travers le monde depuis vingt ans.

1. Une grande part du discours critique sur la peinture allemande actuelle s'applique à identifier ses origines formelles et idéologiques dans la culture du passé, celle du début du 20<sup>e</sup> siècle, et même avant cette époque. D'un autre côté, on travaille à nier ces références paralysantes, avec preuves à l'appui, afin de constituer un nouveau vocabulaire critique. Délibérément, je préfère en parler ici de façon plus immanente puisque les précédents débats ont été suffisamment nourris.

2. Comme je n'ai pu voir que quelques œuvres originales, le présent dossier est volontairement construit à partir de la documentation officielle récente. Je voudrais donc remercier Isabelle Bernier, Pierre Landry, Jean Tourangeau, Francine Périnet, Anne Ramsden et Bruce Ferguson.

3. Marlis Grüterich, *Natural Emotions for Artificial Worlds*, dans *Parachute* No. 25, p. 23.