

Berlin :

la ville et la création depuis 1945

1. Internationalisation et Weltkunst : la fin d'une identité berlinoise ?

Après la seconde guerre, la défaite, la partition de la ville, il faudra pratiquement attendre les années 70 pour que Berlin-Ouest commence à retrouver à la fois son identité culturelle et une place internationale sur le plan de la création : la vitrine du monde libre cache encore un désert. Les oeuvres phares sont dues aux expositions internationales organisées à la **Nationalgalerie** à celles de l'**Académie des arts** et enfin au programme d'échanges allemand qui offrirait à des artistes du monde entier une bourse leur permettant de venir passer un an à Berlin. Les courants artistiques les plus remarquables sur le plan international n'étaient pas vraiment présentés dans la ville.



Edward Kienholz et Nancy Reddin
Kienholz, *The Art Show*, 1963-1977,
installation

DES ARTISTES INVITÉS

Deux artistes renommés **Edward Kienholz** et **George Rickey**, par leur séjour prolongé dans la capitale allemande, participent de leur côté activement au renouveau artistique. Ils ont obtenu une bourse dans le cadre du programme allemand d'échanges avec les écoles des Beaux-Arts du monde entier ou **DAAD**. En **1972**, invité à Berlin, **Edward Kienholz** réalise *The Art Show*, conçu dès **1963**. Le thème de cette œuvre est le vernissage dans ce qui pourrait être n'importe quelle galerie du monde occidental, avec son ambiance et ses visiteurs, figurés grandeur nature. Les portraits des 19 personnalités issues du cercle d'amis et appartenant au milieu de l'art ont transformé l'idée initiale en un tableau de la société berlinoise, qui en dehors de son importance historique, renseigne sur la scène artistique internationale des années 70. Après avoir donné forme à leurs figures, **Edward Kienholz** et sa femme **Nancy Reddin Kienholz** parviennent à convaincre les personnalités choisies de leur confier des vêtements leur appartenant afin d'en habiller les mannequins. Les grilles d'aération extraites de voiture de décharge à **Los Angeles** tiennent lieu de bouches. **Kienholz** demande à ses amis d'enregistrer des textes obscurs sur l'art ; en appuyant sur un bouton, le visiteur peut entendre les conversations et on obtient un fond sonore, sorte de collage verbal.

L'INSERTION DANS LES COURANTS INTERNATIONAUX : WOLF VOSTELL

Les artistes allemands s'insèrent dans les courants internationaux comme le **tachisme** dans lequel converge l'**art informel français** dont l'un des initiateurs a été un émigré allemand **Wols** et dans l'**action painting** américaine, comme **Karl Otto Goetz**, **Otto Greis** et **Heinz Kreutz**. D'autres s'insèrent dans les réseaux européens de la **peinture abstraite** qui s'étend à la Grand-Bretagne, à la France et à la Belgique. L'imbrication croissante des milieux artistiques occidentaux est forte, en 1958 l'allemand **Wolf Vostell** participe au premier happening européen à Paris. En **1971**, l'artiste s'installe à Berlin. **Vostell** reprend l'esprit Dada. Membre de **Fluxus**, il organise un happening au pied du mur à Berlin-Ouest en **1973** avec une centaine de voitures. Collage, montage et assemblage constituent le point de départ de ses interventions néo-dadaïstes, notamment ses «dé-collages». La vision de l'arrachage des dernières affiches collées sur un mur permet la réalisation d'œuvres produisant l'effet d'un collage. L'art et la vie ne font qu'un, le passé se mêle au présent.



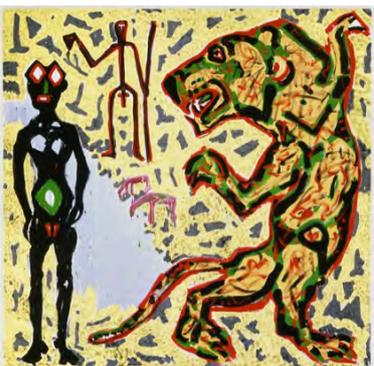
Baselitz, *Verschiedene Zeichen*, 1965



Baselitz,
Elke VI, 1976



Penck, *Quo vadis Germania ?*
1984



Penck, *L'homme, le lion et les animaux au point d'eau*, 1989

2. La nouvelle figuration des années 60

Au début des années 60, le climat artistique est marqué à Berlin par un esprit de révolte et un désir d'autonomie. Ces artistes, allemands avant d'être berlinois, témoignent de leur esprit d'insoumission.

BASELITZ : VIDER LA PEINTURE DE SON CONTENU

«*Le blasphème est de notre côté*» affirme dès 1961 le manifeste **Pandämonium** rédigé par **Georg Baselitz** et **Eugen Schönebeck**. Cette déclaration anticipe le geste de peindre à l'envers que développe **Baselitz** en 1969. Renvoyé d'une école d'art de Berlin-Est en 1956 pour «immaturité sociopolitique», Hans Georg Kern a pris en 1961 le pseudonyme de **Baselitz**, du nom de sa ville natale, Deutchbaselitz. Lors de sa première exposition personnelle à Berlin, le peintre est attaqué par le ministère public et deux tableaux sont confisqués pour obscénité. A l'issue du procès en 1965, les deux tableaux sont rendus à l'artiste. L'un d'eux, *La Grande Nuit dans le seau*, représente un enfant hydrocéphale doté d'un sexe démesuré, le tout sur un fond nocturne. On y a vu la figure d'une Allemagne dévorée de mauvaise conscience inavouée. Il revendique une position asociale de l'artiste qui ne délivre aucun message et montre comme en 1918 (comme **Dix**, **Grosz**) montre un monde d'informes, de victimes, de meurtriers, d'opprimés, de mutilés, des bourgeois et des prostitués. **Georg Baselitz** se charge de représenter dans un tableau l'Allemagne détruite de l'après-guerre. Il prend au pied de la lettre l'expression si souvent employée d'heure zéro. Il s'identifie à son pays et à sa génération, née pendant le règne de la terreur de l'empire de mille ans. Tout ce qui était valide quand cette génération a vu le jour se retrouve à l'état de débris. Tout ce qui devait lui montrer la voie pour l'avenir doit être reconstitué. **Baselitz** qualifie les pères et les héros qu'il fait apparaître en 1965 de personnages d'un type nouveau. Il essaie de clarifier son rôle d'artiste.

PENCK : A LA RECHERCHE DES SOURCES

Artiste autodidacte, **A. R. Penck**, a vécu en R.D.A jusqu'à son extradition vers l'Est en 1980. Ecarté du circuit officiel de l'art parce qu'il rejetait l'imagerie officielle du réalisme socialiste, il a développé un traitement formel émancipé des canons de l'art occidental. Il recherchait davantage ses sources dans l'art premier, les fresques préhistoriques, l'imagerie populaire ou encore les dessins d'enfants.

C'est en 1961 qu'il débute la série dite des **Systembilder**, dont l'appellation désigne le caractère codifié de ses œuvres mais fait également ironiquement allusion au système des Beaux-Arts en R.D.A. Il nomme **Systembilder** - tableaux systèmes - ses toiles des années 1960 et énonce en 1968 les principes de son **Standart** - standard et art en un seul mot. Il dit alors vouloir trouver les caractères d'un langage primordial et universel, conçu sur le modèle des langages informatiques. Le signe central est le signe homme : des traits noirs pour les membres, le buste et le sexe, et un ovale ou un point pour la tête. Ce pictogramme est tracé sur un fond gris. D'autres signes, noirs ou rouges, s'y ajoutent, suggérant une situation ou un état mental différent. Tantôt **Penck** développe ce système au long de séries par variations. Tantôt il réunit plusieurs signes, leur associant des références artistiques multiples. Ce héros du primitif est en effet loin d'en être un lui-même. **Picasso**, **Kirchner**, **Heckel**, **Klee** passent souvent dans l'atelier, ayant en commun d'avoir, avant **Penck**, manifesté la connivence qui les liait aux arts africains et océaniques. De temps en temps, ces références sont si franchement avouées - dans les sculptures sur bois à la hache très post-expressionnistes et post-cubistes particulièrement - que **Penck** apparaît bien moins comme un sauvage égaré au XXe siècle que comme un néo-primitiviste savant et efficace. Son obsession initiale se nourrit d'un savoir artistique. Dans *Quo vadis Germania ?* de 1984, il interroge le sens de la composition par saturation de la surface, les entrelacs et emboîtements tracés souplement, les allusions à **Picasso** et à **Nolde**, la réapparition en majesté de son bestiaire exotique : tout se conjugue pour porter cet art du grand dessin symbolique et héroïque à son plus haut point. Porté à ce point de maîtrise, le primitivisme devient un grand style.

IMMENDORF : UN ARTISTE MILITANT

Le peintre Jörg **Immendorf** a été l'étudiant de **Joseph Beuys** à l'**Académie des Beaux-Arts de Düsseldorf**. Toute son œuvre est traversée par la question de la fonction de l'art dans le champ des tensions sociales. **Immendorf** n'a jamais cessé de s'impliquer socialement et de s'en prendre aux normes figées et aux traditions établies. Cet engagement a commencé au début des années soixante avec ses actions **LIDL**. **LIDL** était un terme imaginaire qui recouvrait diverses tentatives de bousculer l'atmosphère confinée de la RFA. **LIDL** était aussi un concept de discussion. L'art



Immendorff, *Café Deutschland*,

devait avoir sa place dans la révolte des années 68. Pour Immendorff, les rêves des hommes devraient maintenant devenir réalité. Deux de ses slogans proclament : « Servir le peuple » et « Où est ta place, collègue, avec ton art ? » C'est la naissance de l'agit-prop artistique. Quel est l'impact social de l'action artistique, quelle signification a la peinture dans son histoire récente ? L'art en tant qu'idée et action. À l'instar de Brecht dans son poème, « Questions que se pose un ouvrier qui lit », Immendorff transpose la parole dans la peinture.

En 1976, il crée l'« Alliance d'action RFA-RDA », avec le peintre d'Allemagne de l'Est A. R. Penck. C'est l'époque où il peint sa célèbre série « Café Deutsch-land », confrontation avec le présent de la RFA et de la RDA, analyse picturale de la double histoire allemande. Le tableau de Jorg Immendorff, *Café Deutschland (Style War)*, de 1980 (MOMA). Il associe aussi un contenu politique satirique. A la fin des années 70, il a été un performer d'avant-garde et réalise une série de tableaux à partir de *Caffe Greco* de Renato Guttuso, prototype des tableaux susceptibles de décire l'espace mental collectif de l'Allemagne de l'Est et de l'Ouest pendant la guerre froide.



Fetting, *Batterie et guitare*, 1979

3. Le nouvel expressionnisme et les nouveaux fauves : « retour à la peinture »

LE RENOUVEAU DE LA PEINTURE BERLINOISE

Avec le nouvel expressionnisme (Baselitz, Schönebeck, Hödicke, Köberling), les nouveaux fauves (Fetting, Middendorf), Berlin retrouve progressivement une place internationale sur le plan de la création et en même temps que se reconstruit son identité culturelle, liée la redécouverte de la peinture figurative s'inscrivant dans la lignée de l'expressionnisme allemand. Il faut insister sur le rôle du galeriste propriétaire de la galerie René Block, à qui revient le grand mérite de donner vie à la scène artistique et d'accueillir Fluxus et Beuys. Ce groupe berlinois proche des punks et traumatisé par le climat d'oppression de la capitale, composé de Rainer Fetting, Helmut Middendorf, Salomé, Bernd Zimmer s'est constitué en 1977 et a fondé la galerie de la Moritzplatz, un système d'autogérance, imité depuis par d'autres groupes. Les artistes travaillent dans des ateliers collectifs, usines désaffectées dans le quartier du Kreuzberg et ont beaucoup d'influence sur leur production Dans ce quartier règne une atmosphère alternative. Rythme et vivacité, à l'image de ce quartier, caractérisent ces tableaux et donnent une vision d'une vie frénétique dans la jungle de la ville. Spontanéité, le lyrisme débridé du pinceau, l'étalement de la couleur criarde : ce mélange explosif de néo-expressionnisme et action paintign, touné vers l'autobiographie a reçu l'appellation Heftige Malerei (peinture violente).



Fetting, *Mur jaune*, 1977

DES EXPOSITIONS MANIFESTES

L'exposition, *La Métropole retrouvée, La Nouvelle Peinture à Berlin* à Bruxelles en 1984 définit la peinture allemande comme une réaction contre le minimalisme et le concept. C'est un double retour à l'image d'une part et à l'ensemble des valeurs qui affluent en même temps qu'elle, à l'action de peindre. C'est aussi le rétablissement d'une continuité de l'art moderne allemand, l'expressionnisme allemand est caractérisé par une picturalité vitaliste, un retour à la thématique sociale et humaine, c'est un art centré sur l'homme évoluant en milieu métropolitain.



Middendorf, *Chanteur, debout*
1981

L'exposition *Zeitgest (Esprit du temps)* présentée en 1982 au Martin Gropius Bau à Berlin consacre cette nouvelle scène picturale, peu après une manifestation comparable qui a lieu à Londres, «A New Spirit in Painting». «On sent partout le souffle d'une révolte, comme si on avait libéré un monde inquiet rempli de mythes, de souvenirs, de formes et de couleurs fondues ou déchirées, un monde libéré des contraintes répressives de l'intellect qui exerça son pouvoir sur l'art le plus en vue des dernières décennies», écrit Robert Rosenblum dans le catalogue d'exposition. Au purisme des discours analytique et conceptuels qui réifient les pratiques artistiques issues des années 60, la plupart des artistes réunis à Berlin opposent l'usage désinvolte de la peinture, l'expression subjective et le recours aux mythes, anciens ou modernes, qu'ils interprètent selon leur fantaisie et leur expérience existentielle.



Sigmar Polke, Pasadena,
Simage, 1971

4. La désacralisation de la peinture

(extrait du document pédagogique mis en ligne sur le site du Centre Georges Pompidou)

Lorsque l'on évoque le déclin de la peinture au profit des avant-gardes, on songe aux mouvements qui se sont opposés à la tradition pour valoriser la vie, comme le mouvement Fluxus. Mais Fluxus a-t-il vraiment condamné la peinture ? Les artistes de ce mouvement prônent surtout l'idée qu'il faudrait accorder à la vie au moins autant d'intérêt qu'à l'art.

Gerhard Richter et Sigmar Polke lancent le **manifeste du réalisme capitaliste à Düsseldorf**, contrepoin de **réalisme socialiste** (les deux artistes viennent de l'est) lors d'une exposition en 1963. Ce titre est ironique car Richter n'est partisan d'aucun système, la notion de réalisme capitaliste fait référence aussi au pop art. Richter ne connaissait de l'art moderne que Picasso et Rivera. Il reprend au début des années 60 ses études à Düsseldorf sous la direction de Joseph Beuys lié au groupe Fluxus, capte l'attention par des performances. Au moment où le pop art transpose des photographies sur toile et l'art conceptuel intègre l'image photographique dans l'oeuvre, Richter dit peindre pour faire des photographies, il reproduit des images photographiques avec de la peinture à l'huile, le plus classique des media.



Sigmar Polke, Pasadena,
1968, Huile et peinture acrylique sur toile,
190 x 150,5 cm

POLKE : LE REFUS DES IDÉOLOGIES

Sans doute faut-il voir, à la base de l'oeuvre de Sigmar Polke, l'expérience d'une éducation dans un contexte idéologique fortement marqué : l'artiste est né en Silésie à l'époque du 3e Reich. Ce peintre s'attache, en effet, à dénoncer toute idéologie, quelle qu'elle soit, comme dangereuse, inutile et mensongère : des façades pour séduire les masses alors qu'elles servent des destins particuliers. Quant à la peinture qui, selon Polke, a chanté toutes les idéologies grâce à une prétendue supériorité artistique, elle doit être dévalorisée, ce qu'il accomplit en la rabaisant au rang d'une pratique mécanique aveugle. Comme dans ce tableau, il reproduit des images qu'il tire de diverses sources, ici la presse, en s'astreignant à les recopier patiemment, à la main. Il insiste notamment sur le motif de la trame, récurrent dans son travail, qu'il réduit à des constellations de points. Il déclare d'ailleurs avec autant d'ambiguïté que d'humour : « J'adore les points, je suis marié avec de nombreux points. Je voudrais que tous les points soient heureux. Les points sont mes frères. Je suis un point moi aussi ». Dans Pasadena, Polke procède à cette double dévalorisation de l'idéologie et de la peinture, en s'attaquant au thème de la conquête de l'espace telle qu'elle a opposé Soviétiques et Américains pendant la Guerre Froide. Le titre renvoie au département de la NASA où a été transmise cette photo prise par l'une des premières caméras posées sur la Lune en juin 1966. La légende de la coupure de presse est, elle aussi, recopiée en bas de l'oeuvre. La photographie est censée montrer « la surface de la lune au point d'atterrissage de «Surveyor-1». La pierre en bas à gauche mesure 15 cm sur 30,8 cm. Les points clairs sont des reflets du soleil ». Toutefois, dans l'image, rien de tel n'est visible. Le noir et blanc de la trame se perd dans un motif abstrait, tout comme le sens de la mission américaine sur la Lune. La transposition picturale de l'image indique sa vacuité ; de sa justification il ne reste rien, mis à part le plaisir de réaliser une toile abstraite en peignant de multiples points.



Gerhard Richter, Betty, huile sur toile, 1988

RICHTER : LA PEINTURE COMME POSTURE IRONIQUE

L'oeuvre peinte de Richter se divise en deux grandes tendances : l'abstraction d'une part, la peinture fondée sur la photographie d'autre part. Il interprète ici une photographie en couleurs de sa fille, traitant une image manifestement séduisante avec l'austérité formelle. Ses tableaux sont inspirés des photographies en couleurs, revisitent des genres en couleurs : ici le portrait, le paysage, la nature morte et la vanité. Au moment où le pop art transpose des photographies sur toile et l'art conceptuel intègre l'image photographique dans l'oeuvre, Richter dit peindre pour faire des photographies, il reproduit des images photographiques avec de la peinture à l'huile, le plus classique des media.

Avec 1024 Farben, l'artiste s'engage dans une démarche analytique en mettant au point un nuancier de couleurs qui renvoie la peinture à ses conditions de bases. En effet, de même que dans les trois autres tableaux de l'ensemble auquel cette pièce appartient, il étudie de manière méthodique les relations entre les échantillons colorés grâce un système de répartition (système différent pour chacun des tableaux). Ici, écrit Bernard Blistène, « quatre rectangles de couleur se dédoublent, à espace



Gerhard Richter, 1024 Farben, N° 350-3
(1024 couleurs), 1973, laque sur toile, 254
x 478 cm

régulier, en quatre séries de multiplication successives, atteignant pratiquement l'infini, à partir de la division de trois couleurs fondamentales ». **Richter** se place ainsi dans la lignée d'un certain courant de l'abstraction fondé sur le ressort dynamique des couleurs qui, du **Mondrian** des dernières années à **Ellsworth Kelly**, recherche un effet vibratoire grâce à la seule juxtaposition des éléments. Mais si ces artistes sont guidés par une motivation qui reste d'ordre esthétique, **Richter** obéit plutôt au désir d'établir une connaissance de la peinture dans ses moindres détails. « Si j'avais peint toutes les permutations possibles, fait-il remarquer, il aurait fallu à la lumière 400 billions d'années pour aller du premier au dernier tableau », déclaration qui illustre un souci d'exhaustivité quasi scientifique.



Gerhard Richter,
Drapeau, Reichstag

Ainsi, avec **Richter**, la peinture achève son processus de désacralisation, renonçant à toute tentation irrationnelle, y compris au plaisir de peindre qui persistait encore dans l'œuvre de son compatriote **Polke**. Elle devient une pratique séculière, et l'artiste un acteur social parmi d'autres. Dans la veine cynique de **Polke**, **Richter** propose une peinture débarrassée de tout idéalisme. S'emparant de tout type de sujet - portrait, paysage, événements personnels ou historiques -, pratiquant aussi bien la figuration que l'abstraction, il vise, dit-il, à « inventer la peinture tout en la détruisant ». Ce sont plutôt des peintres qui, tels que **Polke**, succédant à ce mouvement, dévaluent l'art à travers sa principale forme, la peinture, pour le vider de toute transcendance et de toute idéologie. Avec **Richter** à sa suite, il rabaisse la peinture au rang de technique, ce qui a pour effet de la libérer d'une quelconque mission supérieure pour l'ouvrir à d'autres possibilités. Chez **Polke** la peinture manifeste l'expression d'une posture ironique, tandis que chez **Richter** elle se présente comme un modèle d'analyse quasi scientifique.

5. Aujourd'hui l'histoire de l'art berlinois, objet de débat

L'exposition au Gropius Bau, juin 2009, 60 ans d'art allemand, 60 œuvres

Cette exposition au Gropius Bau, *60 ans d'art allemand, 60 œuvres* voulait rendre hommage en 60 œuvres (peinture, photographie, vidéo et installation) à l'art allemand. Seulement l'exposition développe une vision réductrice de la guerre froide comme si la RDA était un état dictatorial sans liberté de création. On est devant une tentative d'effacement, d'occlusion. Il n'y avait d'art moderne et finalement d'art tout court qu'à l'ouest. Le départ en 1957 de **Baselitz**, de **Penck** en 1980 de la RDA pour la RFA le confirmait. L'histoire de l'art berlinois est totalement à réécrire depuis la chute du Mur en 1989.

Conclusion :

L'art allemand et berlinois est pris dans un double mouvement contradictoire d'internationalisation et de quête d'une voie locale originale. Le nouveau Berlin ne peut pas contrebalancer le poids économique et artistique des villes de la Rhénanie comme **Cologne** ou **Düsseldorf** où se concentrent le marché de l'art et les galeries, les artistes de renom et les institutions de formation. Mais peu de villes ont attiré autant que **Berlin** depuis une vingtaine d'années.

Lors de l'exposition *Die Endlichkeit der Freiheit (Les limites de la liberté)* en 1990 initiée par **Heiner Müller** et **Rebecca Horn** et qui se tenait sur les deux territoires jadis séparés de Berlin, des artistes internationaux aussi reconnus que **Kounellis**, **Boltanski**, **Wodiczko** y cotoyaient des Berlinois de l'Est et de l'Ouest. **Boltanski** choisit de placer sur les murs d'un complexe immobilier dans la **Hamburger Strasse** dont la partie médiane avait été détruite pendant la guerre des plaques avec les noms des occupants juifs qui avaient été exterminés, l'action qui devait être éphémère a été pérennisée à la demande ses habitants.



Boltanski
Hamburger Strasse
1990