

certitude ; il s'attaque aux formes de perception et de représentation habituelles, les irrite tant que le spectateur ne sait plus s'il peut encore se fier à une quelconque forme de perception et de représentation. Qu'est-ce qui est vrai, qu'est-ce qui est faux — une question qui surgit tous les jours face au puissant déluge d'images de ce qu'on appelle les mass-média. Polke raye la prétention à la vérité de ces images avec ses photographies « minables ». Ses photographies ne prétendent à rien. Elles véhiculent en elles-mêmes les circonstances et les conditions de leur fabrication. Elles n'enjolivent pas la réalité — elles ne la faussent pas. Elles manifestent seulement de toute évidence le contraire de ce qui correspond généralement à l'image de la photographie et ce qui est manipulé par les groupes concernés comme exemplaire. « Je peux en faire autant », cette exclamation devant des œuvres d'art, signalant une attitude de refus — c'est ce que Polke cherche incontestablement à provoquer en « abolissant » la distance entre le spectateur et l'œuvre, en dépoignant l'œuvre d'art de son effet intimidant et inhibant qui provient plus de l'idéologie qu'elle représente que d'elle-même. Son intention n'est pas pour autant de faire de chaque spectateur un artiste, mais de mettre le spectateur dans une position où il peut répondre à l'artiste d'égal à égal.

Pour cette raison aussi l'hétérogénéité provocante de son œuvre est un principe artistique. Et le concept de la qualité artistique, appliqué à ses dessins, ses tableaux, ses photographies, ses films et ses objets n'est pas un critère important. L'imagination artistique, la mobilité et la vitalité, par contre, comptent beaucoup. Un aspect essentiel de sa démarche consiste à montrer l'écart entre la production artistique et le comportement individuel, ce déséquilibre dans un sens et dans l'autre et vice versa, comme étant une conséquence des conditions de la société matérialiste ici et ailleurs.

Polke y oppose le pouvoir des images traitées avec imagination : une sensualité troublante et le pouvoir d'émancipation d'un art qui prend l'émancipation du spectateur au sérieux.

Aux temps du post-avangardisme cela est devenu extrêmement difficile. Polke cependant, l'avanguardiste qui n'a jamais fait partie de l'avant garde, a trouvé une « voie royale » pour sauver ce qui est humain dans l'art et dans le spectateur, ne serait-ce qu'à travers un jeu utopique : son esprit et son humour irrésistibles, son rire et son imagination sensuelle débordante. Son monde est le monde des images, celles qui sont usées comme celles qui ne le sont pas. Il les assemble avec une maîtrise souveraine, découvre des mondes nouveaux où les anciens se reflètent comme dans un miroir déformant. Polke est peut-être le premier maniériste moderne. ■

traduction Sabine Wolf

- (1) Eberhard Freitag, Sigmar Polke, Achim Duchow, Kiel 1975
- (2) id.
- (3) id., cat. no 43
- (4) cité d'après Klaus Honnef, « 20 Allemands », Berlin-Cologne, 1971
- (5) Jean Christophe Ammann, Polke Duchow, « Franz Liszt aime bien venir chez moi regarder la télévision », Münster 1973

SIGMAR POLKE

Né en 1943 à Oels sur Niedeschlesien.
Vit à Cologne, enseigne à l'Académie des beaux-arts de
Hambourg.

Principales expositions :

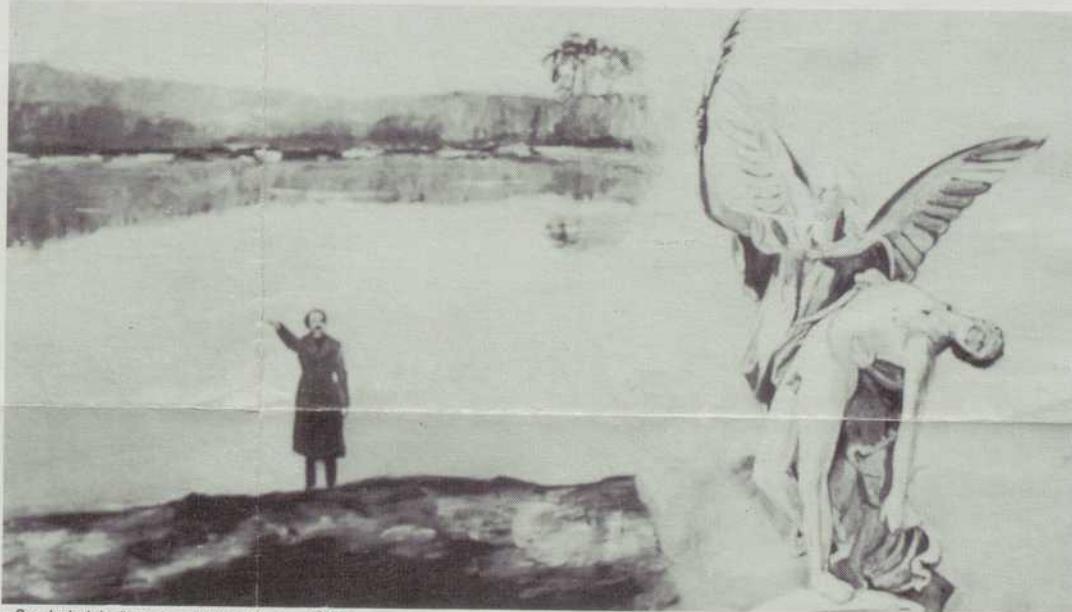
- 1966 galerie René Block, Berlin
galerie Schmela, Düsseldorf
- 1969 galerie René Block, Berlin
galerie Rudolf Zwirner, Cologne
- 1970 galerie Konrad Fischer, Düsseldorf
- 1971 galerie Michael Werner, Cologne
galerie Toni Gerber, Berne
- 1972 Documenta V
galerie Michael Werner, Cologne
- 1974 galerie Rudolf Zwirner, Cologne
Städtisches Kunstmuseum, Bonn
galerie Klein, Bonn
- 1975 XIII Biennale de São Paulo
IX Biennale de Paris
- 1979 galerie Barra, Paris
- 1980 biennale de Venise
Institute for contemporary art, Londres

I'art actuel made in germany

AXEL HECHT
et WERNER KRÜGER

On aime les appeler les « nouveaux fauves », on prend leur peinture pour une réédition de l'expressionnisme et on les diffame comme des épigones. Ils n'acceptent rien de tout cela — Georg Baselitz et Anselm Kiefer, les représentants de l'Allemagne fédérale à la dernière Biennale de Venise se sentent méconnus et se défendent. Les deux artistes ont ici donné des informations sur leur manière de travailler et sur la conception de leur œuvre.

ANSELM KIEFER un bout de chemin...



« Symbol héroïque 1 », 150 x 260 cm. 1970

avec la démence

De la cave jusqu'à sous les combles cette maison en pierres de taille juste à côté de l'église de Hornbach, village pittoresque et retiré dans l'Odenwald, c'est tout un labyrinthe d'art. Kiefer y travaille et y vit avec sa famille depuis 1971. Depuis longtemps il s'en tient apparemment à la maxime que l'application, l'acharnement, conduit nécessairement au succès. Trois ateliers à la fois, répartis dans la maison à trois étages, lui servent de centres d'action. Ce sont de véritables lieux de grouillement. Kiefer, tout le contraire d'un fanatique de l'ordre, laisse les choses là où le hasard les fait tomber et où elles finissent par cultiver la poussière (...)

I'art fasciste n'existe pas

Tout le monde n'a pas accès à cette tanière de renard. Anselm Kiefer est méfiant, contrarié par les critiques non objectives, et il se sent incompris. Né en 1945 à Donaueschingen, le peintre, artiste d'actions et photographe, souffre du reproche de faire de « l'art fasciste ». Il se plaint : « Cela me rend triste ; car cela est avancé par ceux qui ne regardent pas de près. » Mais conscient de lui-même, malgré tout, il conteste avec des paroles dures : « Parmi ceux qui transmettent les informations sur l'art, règne une incroyable confusion de concepts. En fin de compte, l'art fasciste cela n'existe même pas. »

Ce qui lui fait une drôle d'impression c'est que ce

sont justement toujours des autres allemands qui se servent si vite de cette étiquette. Des critiques suisses ou hollandais qui s'intéressent au travail de Kiefer, à la suite de la grande exposition de 1978 à la Kunsthalle de Berne et de l'autre exposition, non moins grandiose, du Stedelijk van Abbemuseum à Eindhoven en 1979, procèdent là avec beaucoup de prudence.

Pour un peintre de sa génération, sa thématique n'est pas évidente. La biographie de Kiefer fournit des éclaircissements. Il vient d'une famille de tradition catholique. Son père, instituteur et, pendant la guerre, officier, « ne fut pas contaminé par le fascisme. » (...)

Quand il a six ans, la famille s'installe à Ottersdorf, un petit lieu entre Karlsruhe et Baden-Baden : « C'est, après la Forêt Noire, le deuxième paysage qui m'a influencé. » Non loin de là se trouve l'Auwald avec sa végétation luxuriante à cause de l'humidité et de la chaleur relativement élevée de la plaine du Rhin. Les enfants se baignent dans le Rhin et font, très jeunes, connaissance avec « la frontière ». « De l'autre côté, — c'est ce qu'on nous inculquait —, commence la France. Ce n'était alors pas encore un voisin aussi amical qu'aujourd'hui. A nous, les enfants, la frontière nous semblait dangereuse et pour moi la France était un pays situé au-delà de mon expérience. » Il aimera y aller aussi vite que possible.