

and a place in history through their spatial positioning, very much reminiscent of the ancient techniques of *ars memoria*.¹⁷ Museums, collections and archives feature prominently in all of Sebald's texts and, according to Jonathan Long, 'the archive... lies at the very heart of Sebald's narrative project' (Long, 2007: 11). More often than not they have been reduced to the dwindling conservation of themselves and their, as it seems, old-fashioned displays: fusty museums with no visitors, libraries that are replaced by new buildings. But just as in Walter Benjamin's arcades, this state of decline reveals their mythological quality and their as yet unrealized utopian potential. Sebald once described himself, just as Walter Benjamin did, not so much as a writer but as a collector (Köhler, 2000). His texts are repositories, and in an inversion of the classical narratological opposition they are 'showing' rather than 'telling' (*Aufzählung* instead of '*Erzählung*'); Sebald's writing is based on a poetics of collecting (Körte, 2005; Finkelde, 2007). This has to be taken quite literally – Sebald confessed to being an ardent frequenter of junk shops and his writing is the outcome of a process of creative collecting. He relied on finds, on *objets trouvés*, but their arrangement is based on associative and imaginative correspondences and analogies, on real and virtual connections (Löffler, 2005: 135–7). Sebald's meticulous placing of the photographs in the German editions (though not necessarily in the English translations) arranges the text, photographs and the objects in the photographs in a sophisticated structure of cross-references and mutual commentary by which they acquire 'resonance' (Greenblatt, 1991), just like the exhibits in a museum or in a cabinet of curiosities.

The visual reproductions that are inserted into Sebald's texts (and that have gathered so far the most scholarly attention) are not only images: as photographs, paintings, diaries, calling cards or newspaper clips, they are objects reproduced two-dimensionally. They have to be distinguished into images of objects created to aid remembrance (such as photographs) and objects around which remembrance accrues through contextual association. In granting these inconspicuous objects such a prominent position in the text, *Austerlitz* creates an aura which gains particular poignancy through their hidden significance: after transportations, flights and emigrations these mundane objects are often the only tangible traces which are left. The very same kind of objects – family photographs, postcards, treasured possessions – can be found in the underground exhibition of the Jewish Museum: 'Physically, very little remains of the Jewish presence in Berlin – small things, documents, archive materials, evocative of an absence rather than a presence' (Libeskind, 1992: 61). One could argue that both in *Austerlitz* as well as in the Jewish Museum unassuming personal objects are imbued with a mnemonic function (Klebes, 2004: 128), but at the same time they mark the voiding of identity which preceded the death of individuals and the void created by the termination of whole communities and their culture (Fuchs, 2004: 294).

On his investigation in Terezín, Austerlitz encounters the Holocaust museum which fills him with unease when faced with the museum

exhibition's mimicry of the fastidious and meticulous records and lists of the Nazi's administrative machinery.¹⁸ While roaming around the town he stumbles across a shop called Antikos Bazar, a sort of junk shop which is closed, and the shop-windows show just a fraction of what Austerlitz calls a 'Magazin', which in German also denotes storage space in the archive or the museum. The displayed objects are in several respects frozen images, and seem to exist beyond space and time, epitomized in a stuffed squirrel in mid-motion and the porcelain statue of a miraculous escape with a rider in full gallop drawing a distressed young girl up onto his horse.

Although he indicates the arbitrariness of the objects, Austerlitz responds to the shop-windows as if they were vitrines in a museum, and as if the objects and their relation to one another could provide him with answers about what happened in the Theresienstadt ghetto when his mother lived there. In fact, during the night after his visit to Terezín, Austerlitz sees before his mind's eye images of the shop windows and the ghetto museum displays indiscriminately (Sebald, 2001: 283; cp. Isaac, 2007: 47). The stories and hidden messages they seem to hold make the objects valuable, but they cannot tell their stories – they need to be read (Flagmeier, 2003: 175). In the attempt to 'read' objects, the etymology of the German word 'lesen' (reading), which refers back to '(auf)lesen, aufsam-meln' (gathering, collecting) and 'einer Spur folgen' ('to follow a trace'), is taken literally (Kremer, 2004: 82). Austerlitz's attempt to read the objects of a shop display as a 'rebus' is also reminiscent of Benjamin, but just as with Benjamin the reading is elusive.¹⁹ Their stories were lost with their owners – a transgenerational oral history from which Austerlitz is cut off: 'the history of countless places and objects which themselves have no power of memory is never heard, never described or passed on' (Sebald, 2001: 31). The objects are not signs or tokens but unreadable hieroglyphs; they evoke absence and loss rather than meaning and continuity (Finkelde, 2007: 559). They represent what is not remembered. Austerlitz's alienation from these isolated and enigmatic objects transforms them into a collection of curiosities in contrast to museum exhibits which are supposed to provide an illustration to a comprehensive narrative. Austerlitz's engagement with those objects is based on an empathic and imaginary involvement with which he aims to fill the gaps and voids of personal memory by drawing from the cultural archive – a process which is not only true for the traumatized Austerlitz but also for the narrator.

With *Austerlitz* Sebald does not only face up to the unavoidable question of how we can remember once the generation of survivors and eye-witnesses has passed away, but also attempts to answer the same question which caused so many controversies in the planning phase of the Jewish Museum: how could a representation of German-Jewish history avoid misappropriation? The moral responsibility, and the psychological need to create memory and not just to preserve it, is pitted against the taboo of usurping the memories of the victims as one's own. It seems that both Sebald and Libeskind recur to abstract spatial figures which become emblematic of a

temporal disjuncture: the intersecting zigzag lines of the museum which can only be derived by looking at the floor plans and the random encounters on the equally zigzagging trajectories of the protagonists in Sebald's narrative. Whenever they meet the German narrator's story is intersected by Austerlitz's account, which is repeatedly broken off by his traumatic loss of memory, and the resulting omissions are never completely reconstructed but leave the same voids as in Libeskind's architecture. Like Austerlitz himself, we too never learn what exactly happened to his mother in Theresienstadt or what became of his father after he had fled to Paris.

Conclusion

Sebald and Libeskind explore not only the limits of the technologies of their media but also the assumptions and restrictions of their medium as a social institution. Libeskind claims that his building aims to incorporate Jewish experience in a space that 'cannot be described in words or texts'. This is where architecture seems to be able to express more than other art forms based on language, and yet there is also a 'substance beyond the visible', dimensions which are 'not purely in space, dimensions inscribed in time' (Libeskind, 2001: 25). Sebald, on the other hand, worked in what is considered to be a temporal medium. But with the photographic reproduction which he introduced in his texts, he also gave them a spatial dimension without falling prey to a naïve belief in images over words. In an interview Sebald stated:

I think it is sufficient to remind people, because we've all seen images, but these images militate against our capacity for discursive thinking, for reflecting upon these things. And also paralyze, as it were, our moral capacity. So the only way in which one can approach these things, in my view, is obliquely, tangentially, by reference rather than by direct confrontation. (Silverblatt, 2007: 80)

This is also very much true of Libeskind's project. I would argue that their responses show a lot of similarities: they both refuse the visitor/reader a privileged vantage point and are committed to an aesthetics of labyrinthine open-endedness, of permanent incompleteness and perpetual (self) questioning by testing the limits of their respective media and by reinventing them as intermedial art forms. In *Austerlitz*, just as in Libeskind's building, multimediality is reinterpreted as an intermedial dynamic between different media of memory. They focus on the tension that is generated through the complex interplay and interrelations of a range of medial expressions. They do not simply combine texts, photographs, audiovisual media and objects in order to enhance our insight into the past, but create a dynamic in which those media reflect on one another as extensions and external storage of memory. Texts and epitexts destabilize the interpretational authority of their own narrative by highlighting the

media filters through which they have passed. They show how different media and their frameworks contribute to a narrative by determining not only what but also how we remember.

Whereas Libeskind has created a textual, philosophical and musical space, Sebald's text engages with the ethics but most importantly the aesthetics which also inform the new museums. Sebald's poetics of memory bears close resemblance to the strategies of remembrance prevalent in Libeskind's museum. In that case the deployment of museal strategies is an attempt not only to blur the line between history and art but also to transgress the medial boundaries of traditional fiction towards a hypertextual network, a non-sequential collage and bricolage which denies the linear and clear-cut progression from the event and its remembering to the mediation of this memory.

Libeskind's museum can be described as a counter-museum in many respects: its architecture refuses to function as a blank and neutral container and background to the exhibition. It has therefore been celebrated as a memorial, but it also draws into question the function of the traditional memorial, encouraging an aesthetic and cognitive process rather than a ritualistic and immersive response. Both Sebald and Libeskind reframe the conventions of their respective media, and weave a net of correspondences and references, cross-linking events, trying to force the reader to see them from new angles and think independently. Both draw the viewers'/readers' attention to the limits of various memory media, not just because of the figurative use of each other's medial form – after all, the metaphorization of architecture through text and vice versa is not new – but they do so working close to the aporia and dead ends of the other medium: Libeskind's textualization of museum space does not make the latter readable, Sebald's use of photography and the collection refuses to produce 'evidence'.

Sebald's text and Libeskind's building do not provide a factual testimony or a continuous narrative but instead spur an imaginary engagement with the past as an intractable 'other' that cannot be brought to a closure. Instead of suggesting a straightforward access to the past, they insist on the painful dissociation between past and present, experience and memory, seeing and knowing, self and other: the experience cannot be posthumously appropriated through empathic identification or voyeurism. Sebald's and Libeskind's projects of secondary witnessing do not cater for passive spectatorship but ask the reader/visitor to take on responsibility for the act of perception and confront themselves with a loss and pain that 'does not affirm the centrality of the perceiving subject' (Kouvaros, 2005: 189) and cannot simply be usurped to stabilize one's own individual, social, ethnic or national identity.

Notes

1. Message argues that changes in museological thought from 1995 to 2005 have resulted in a new type of museum which can be seen in a wide range of globally relevant museums constructed in that decade.

2. 'To personalize the concept of victims, the visitor, on entering the Permanent Exhibition, receives an "ID card" of a person who was caught up in the Holocaust. The card carries a photograph of the person and tells how he or she perished or survived.' (Weinberg and Elieli, 1995: 72)
3. According to Winter, there was a break in cultural forms and codes of commemoration after the Second World War because half of the people who died were civilians who did not choose to fight and did not die fighting, and there was no vocabulary to commemorate this, no adequate forms of mourning.
4. 'Para mí, escribir este libro ha sido el intento de crear un museo alternativo del holocausto.' C. Krauthausen, 'Sebald: Crecí en una familia posfascista alemana' in *El País* (14 July 2001). Cp. also Schlesinger (2004: 44).
5. 'The planning for the extension to the museum went in tandem and referenced East Berlin's actions to commemorate the former Jewish community' (Jaskot, 2010: 149).
6. 'The Jewish Museum Berlin was originally founded on Oranienburger Straße in 1933. It was closed in 1938 by the Nazi regime. The idea to revive the museum was first voiced in 1971, and an "Association for a Jewish Museum" was founded in 1975. The competition for the design of the new building was held in 1989. . . . An international jury headed by Josef Paul Kleiheus reviewed 165 submissions and awarded first prize to Daniel Libeskind.' (Libeskind, 2009)
7. Berlin's Senator for Culture, Volker Hassemer (CDU), also voiced concerns in 1988 to this effect (Pieper, 2006: 230, 235).
8. On the exhibition and the JMB's function in the Berlin Republic as national museum and 'cultural foreign policy', cp. Chametzky (2008: 221ff.).
9. 'The epitext is any paratextual element not materially appended to the text within the same volume but circulating, as it were, freely' (Genette, 1997: 344), e.g. interviews by the author.
10. The 49 rectangular concrete columns, which form the centre of a sloping, cobbled surface, are filled with earth: 48 with earth from Berlin, their number referring to the birth of the state of Israel, and one with earth taken from Jerusalem, signifying Berlin. At the top they are planted with willow oaks.
11. According to Dimendberg, 'Libeskind's construction is more closely derived from literature than architectural designs generally are' (Dimendberg, 2004: 955).
12. 'Great figures in the drama of Berlin who have acted as bearers of a great hope and anguish are traced into the lineaments of this museum. . . . Tragic premonition (Kleist), sublimated assimilation (Varnhagen), inadequate ideology (Benjamin), mad science (Hoffmann), displaced understanding (Schleiermacher), inaudible music (Schönberg), last words (Celan): these constitute the critical dimensions which this work as discourse seeks to transgress' (Libeskind, 1990: 48).
13. Austerlitz is familiar with this strategy through his history teacher Hilary who imbued his understanding of history with the concept of witnessing. He envisions every moment of Napoleon's career as if he had been there with him (Sebald, 2001: 101ff.). This project of remembering aims not only at a cognitive reconstruction but also at a theatrical reenactment with an even physical reaction to past events: 'we even seemed to hear the heavy cavalry clashing, and felt (like

a weakness sensed in our own bodies) whole ranks of men collapsing beneath the surge of the oncoming force' (Sebald, 2001: 100).

14. With that Sebald seems to answer a way of remembering the Shoa which, as Young quoting Saul Friedlaender suggests, ought to 'disrupt the facile linear progression of the narration, introduce alternative interpretations, question any partial conclusion, withstand the need for closure' (Young, 1997: 50).

15. The story of Jacques Austerlitz is based on the history of the 'Kindertransport', the lifeline to Britain of some 10,000 unaccompanied Jewish children in 1938–9. It was spurred by Sebald watching a Channel 4 documentary on Susie Bechhöfer, who in mid-life remembered coming to Wales on such a 'Kindertransport'. It would be interesting to ask why he chose to make this medial transformation from TV to the more old-fashioned radio programme. The character of Austerlitz integrates aspects of several persons who existed in real life and the name can be found in Prague and Paris, where Austerlitz looks for traces of his mother and father: The name Austerlitzová, for example, can be found on the walls of the Pinkas Synagogue in Prague which lists the names of all Jews of Bohemia and Moravia murdered in the Holocaust. The full details read 'Austerlitzová Anna, 7.5.1894 – 16.11.1941'. On the 'Wall of Names' at the Mémorial de la Shoah, Paris (2005) the names of Frank Austerlitz (1906) and Gustave Austerlitz (1880) are listed among the names of 76,000 Jewish men, women and children deported from France between 1942 and 1944.

16. Sebald's diction is reminiscent of 19th-century German authors such as Gottfried Keller, Adalbert Stifter and Johann Peter Hebel to whom Sebald payed tribute in several scholarly essays published in the untranslated volumes *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke, Logis in einem Landhaus. Über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser und andere* and *Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur*.

17. For example <http://www.jmberlin.de/main/DE/06-Press/01-Pressemitteilungen/2010/2010.08.18.php> (accessed 21 April 2011).

18. Dan Jacobson's *Heshel's Kingdom* (1998), a book the narrator is reading at the end of *Austerlitz*, also describes a visit to a Holocaust museum, the Vilnius Jewish State Museum, and it stresses his unease when confronted with the sadistic scenes displayed in photographs of the exhibition, especially about the fact that they were taken by the perpetrators and seem to invite or at least allow for voyeurism.

19. '[H]ow one ought to read here the birdseed in the fixative-pan, the flower seeds beside the binoculars, the broken screw atop the musical score, and the revolver above the goldfish bowl – is right on the tip of one's tongue' (Benjamin, 1999: 540).

References

Assmann, A. (2004) 'Four Formats of Memory: From Individual to Collective Constructions of the Past', pp. 19–37 in C. Emden and D. Midgley (eds) *The Fragile Tradition: The German Cultural Imagination since 1500. I: Cultural Memory and Historical Consciousness*. Oxford: Peter Lang.

- Assmann, A. (2006) 'Memory, Individual and Collective', pp. 210–224 in R.E. Goodin and C. Tilly (eds) *The Oxford Handbook of Contextual Political Analysis*. Oxford: Oxford University Press.
- Assmann, J. (2005) 'Was ist so schlimm an den Bildern?', pp. 1–14 in *Kulturwissenschaftliches Forschungskolleg SFB 485. Norm und Symbol. Die kulturelle Dimension sozialer und politischer Integration* 57.
- Baer, U. (2002) *Spectral Evidence: The Photography of Trauma*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Benjamin, W. (1999) *The Arcade Project*, trans. H. Eiland and K. McLaughlin. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Chametzky, P. (2008) 'Not What We Expected: The Jewish Museum Berlin in Practice', *Museum and Society* 6(3): 216–245.
- Dimendberg, E. (2004) '1989, November 9: A Republic of Voids', pp. 952–959 in *A New History of German Literature*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Finkelde, D. (2007) 'Wunderkammer und Apokalypse: Zu W.G. Sebalds Poetik des Sammelns zwischen Barock und Moderne', *German Life and Letters* 60(4): 554–568.
- Flagmeier, R. (2003) 'Das Museum. Ein Mausoleum der Dinge?', pp. 175–183 in J. Kallinich and B. Bretthauer (eds) *Botschaft der Dinge*. Heidelberg: Edition Braus.
- Freudenheim, T. and Editors of *PAJ* (2000) 'Berlin's New Jewish Museum: An Interview with Tom Freudenheim', *PAJ: A Journal of Performance and Art* 22(2): 39–47.
- Fuchs, A. (2004) *Die Schmerzensspuren der Geschichte. Zur Poetik der Erinnerung in W.G. Sebalds Prosa*. Köln: Böhlau.
- Genette, G. (1997) *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Greenblatt, S. (1991) 'Resonance and Wonder', pp. 42–55 in I. Karp and S. Lavine (eds) *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington, DC: Smithsonian Institution Press.
- Hage, V. (2003) 'Hitlers pyromanische Phantasien. W.G. Sebald', pp. 259–279 in V. Hage, (ed.) *Zeugen der Zerstörung. Die Literaten und der Luftkrieg. Essays und Gespräche*. Frankfurt/M: Fischer.
- Hutchinson, B. (2009) *W.G. Sebald – Die dialektische Imagination*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Isaac, P.M. (2007) *Museums of the Mind: German Modernity and the Dynamics of Collecting*. Philadelphia: Pennsylvania University Press.
- Jaskot, P.B. (2010) 'Daniel Libeskind's Jewish Museum in Berlin as a Cold War Project', pp. 145–155 in P. Broadbent and S. Hake (eds) *Berlin Divided City, 1945–1989*. New York: Berghahn Books.
- Klebes, M. (2004) 'Infinite Journey: From Kafka to Sebald', pp. 123–139 in J.J. Long and A. Whitehead (eds) *W.G. Sebald: A Critical Companion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Köhler, A. (2000) 'Gespräch mit Toten. W.G. Sebalds Wanderungen durch die Jahrhunderte', n.p. in *Bogen 48: W.G. Sebald: Gespräch mit Lebenden und Toten*. München: Hanser.

- Körte, M. (2005) “‘Un petit sac’: W.G. Sebalds Figuren zwischen Sammeln und Vernichten”, pp. 176–194 in M. Atze and F. Loquai (eds) *Sebald. Lektüren*. Eggingen: Edition Isele.
- Kouvaros, G. (2005) ‘Images that Remember Us: Photography and Memory in *Austerlitz*’, *Textual Practice* 19(1): 173–193.
- Kremer, D. (2004) *Literaturwissenschaft als Medientheorie*. Münster: Aschendorff.
- Libeskind, D. (1990) ‘Between the Lines: Extension to the Berlin Museum, with the Jewish Museum’, *Assemblage* 12: 18–57.
- Libeskind, D. (1992) *Extension to the Berlin Museum with Jewish Museum Department*, ed. K. Freireiss. Berlin: Ernst & Sohn.
- Libeskind, D. (1994) ‘Radix-Matrix’, p. 11 in A.M. Müller (ed.) *Daniel Libeskind: Architekturen und Schriften*. München: Prestel.
- Libeskind, D. (2001) *The Space of Encounter*. London: Thames & Hudson.
- Libeskind, D., L. Wieseltier and S. Nuland (2003) *Monument and Memory. The Columbia Seminar on Art in Society, September 27, 2002*. New York: Columbia University.
- Libeskind, D. (2009) ‘The Jewish Museum Berlin: Between the Lines’, in D. Libeskind (8 February). Available at: <<http://www.daniel-libeskind.com/projects/show-all/jewish-museum-berlin/>>.
- Löffler, S. (2005) “‘Wildes Denken’. Gespräch mit W.G. Sebald”, pp. 135–137 in M. Atze and F. Loquai (eds) *Sebald. Lektüren*. Eggingen: Edition Isele.
- Loftus, E. (1995) ‘The Reality of Illusory Memories’, pp. 47–68 in D.L. Schacter (ed.) *Memory Distortions: How Minds, Brains and Societies Reconstruct the Past*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Long, J.J. (2007) *W.G. Sebald – Image, Archive, Modernity*. New York: Columbia University Press.
- Message, K. (2006) *New Museums and the Making of Culture*. Oxford: Berg.
- Paech, J. (1998) ‘Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen’, pp. 14–30 in J. Helbig (ed.) *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin: Schmidt.
- Pieper, K. (2006) *Die Musealisierung des Holocaust. Das Jüdische Museum Berlin und das U.S. Holocaust Memorial Museum in Washington D.C. Ein Vergleich*. Köln: Böhlau.
- Radstone, S. (2008) ‘Memory Studies: For and Against’, *Journal of Memory Studies* 1(1): 31–39.
- Schlesinger, P. (2004) ‘W.G. Sebald and the Condition of Exile’, *Theory, Culture & Society* 21(2): 43–67.
- Sebald, W.G. (2001) *Austerlitz*, trans. A. Bell. London: Penguin Books.
- Silverblatt, M. (2007) ‘A Poem of an Invisible Subject: Interview with W.G. Sebald’, pp. 77–91 in L.S. Schwartz (ed.) *The Emergence of Memory: Conversations with W.G. Sebald*. New York: Seven Stories Press.
- Smith, T. (2010) ‘Daniel among the Philosophers: The Jewish Museum, Berlin, and Architecture after Auschwitz’, pp. 137–159 in G. Hartoonian (ed.) *Walter Benjamin and Architecture*. London: Routledge.

- Sontag, S. (2003) *Regarding the Pain of Others*. London: Penguin.
- Stead, N. (2000) 'The Ruins of History: Allegories of Destruction in Daniel Libeskind's Jewish Museum', *Open Museum Journal* 2: 1–17.
- Vidler, A. (2000) *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Weinberg, J. and R. Elieli (1995) *The Holocaust Museum in Washington*. New York: Rizzoli International.
- Weissman, G. (2004) *Fantasies of Witnessing*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- Williams, P. (2007) *Memorial Museums: The Global Rush to Commemorate Atrocities*. Oxford/New York: Berg.
- Winter, J. (1995) 'War Memorials and the Mourning Process', pp. 78–116 in J. Winter, *Sites of Memory, Sites of Mourning: The Great War in European Cultural History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wolf, W. (1998) 'Intermedialität', pp. 238ff. in A. Nünning (ed.) *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart: Metzler.
- Young, J.E. (1992) 'The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today', *Critical Inquiry* 18(2): 267–296.
- Young, J.E. (1997) 'Between History and Memory: The Uncanny Voices of Historian and Survivor', *History and Memory* 9(1): 47–58.
- Young, J.E. (2000) 'Daniel Libeskind's Jewish Museum in Berlin: The Uncanny Arts of Memorial Architecture', *Jewish Social Studies* 6(2): 1–23.

Silke Arnold-de Simone is a lecturer in German Studies in the Department of European Cultures and Languages, Birkbeck (University of London). Her research interests lie in 19th- and 20th-century German literature and early film, gender studies, cultural memory and museum studies. She is the editor of *Memory Traces: 1989 and the Question of German Cultural Identity* (Oxford, 2005). Currently she is working on a monograph with the provisional title *Mediating Memory in the Museum Landscape: Empathy, Trauma, Nostalgia* (Palgrave Macmillan). [email: s.arnold-desimine@bbk.ac.uk]

GERHARD RICHTER, LE CYCLE BIRKENAU

Alte Nationalgalerie, Berlin



Reader / Voyage d'études à Berlin :12-17 septembre, 2021
Eleonora Mariotta

Université de Fribourg, Histoire de l'art contemporain, Master 2021 | Professeurs
Julia Gelshorn et Tobias Ertl

READER

GERHARD RICHTER, LE CYCLE BIRKENAU

La grande question de Richter

La grande question de Richter au cours des années est si l'holocauste peut être représenté de façon mnémonique par des moyens picturaux ou photographiques. Il y a trois de ces œuvres qui ont particulièrement manifesté cette préoccupation. La première se trouve dans l'*Atlas*, la deuxième était la proposition de Richter pour la décoration du hall d'entrée du Reichstag et la troisième, la plus importante, est le groupe de nouvelles peintures avec le titre de *Birkenau* que Richter a terminé en 2014.

La première des œuvres est un projet de l'exposition *Sex und Massenmord* conçue avec Konrad Lueg chez le libraire et galeriste Hans-Jürgen Niepel, dans laquelle des images pornographiques devaient être juxtaposées à des images des camps de concentration de Düsseldorf en 1966. Ce projet n'a jamais été réalisé, car les deux artistes ont reculé devant les conséquences possibles à l'époque et se sont abstenus du projet. Selon Richter, la compilation de photographies pour *Sex und Massenmord* en 1966 aurait été trop spectaculaire. Toutefois, nous pouvons voir les panneaux correspondants dans l'*Atlas*, les images n° 16 à 20 (Fig.01). Ce sont des photographies trouvées, prises par des photographes de l'armée anglaise et américaine à l'occasion de la libération des camps de concentration de Bergen-Belsen, Buchenwald et Theresienstadt. Il les a manipulés, colorés ou floutés en les aliénant et les incluant à d'autres photos, provenant de son album de famille, des magazines, etc., comme des images pornographiques.¹

Pour Richter, le thème reste virulent, et il le reprend en 1997 pour le Bundestag allemand. À cette époque, Richter a été invité à trouver une solution artistique pour le haut mur situé à gauche derrière l'entrée du public. En d'autres termes, il s'agissait d'une représentation officielle de l'État et Richter a élaboré plusieurs propositions. Il avait voulu confronter l'autorité et la représentation de l'état à son implication dans l'Holocauste et que cela faisait désormais partie

¹ Wolfgang Brauneis, Hans-Jürgen Hafner, Das Richtersche Raket-Treatment, in *Perlentaucher, Das Kulturmagazin* (online), juin 2016, consulté le 23.08.21, <https://www.perlentaucher.de/essay/gerhard-richter-birkenau-problematik-eines-werkzyklus.html>

de l'histoire et de l'identité des citoyens. Il avait initialement décidé d'agrandir les photographies des camps de concentration pour en faire une peinture murale à grande échelle pour le hall d'entrée (Fig.02). Richter rejeta ensuite ce projet en le remplaçant par trois grands panneaux de verre coloré émaillé, noir, rouge et jaune, intitulés *Schwarz-Rot-Gold* (Fig.03). Ils étaient placés les uns au-dessus des autres et arrivaient à 21 mètres de haut. Ils formaient une version verticale du drapeau allemand, qui avait été readopté à la fin du fascisme nazi. Richter avait donc opté pour un effacement des images traumatiques, plutôt que leur représentation. Il disait « Peut-être était-ce un sentiment de honte ou de révérence qui me retenait. Je ne l'ai jamais su ». ²

Il a abordé le sujet à nouveau en 2014, dans son *cycle de Birkenau*. Ces œuvres n'avaient au début aucune référence explicite au camp de Birkenau et à l'Holocauste, même si elles avaient eu des mois de réflexions dans leur réalisation. Richer les avait identifiées comme des « peintures abstraites ». Ce n'est que quand il a décidé de les exposer à Dresde qu'il en a modifié le titre et explicité la référence. Probablement dû aussi aux hostilités croissantes à l'égard des étrangers en ce moment-là à Dresde. En outre, la publication eut lieu l'année du 70^{ième} anniversaire de la libération du camp d'Auschwitz, en 1944. Birkenau a été le plus grand des six camps d'extermination où s'est déroulé le génocide juif.

Il y a dans les œuvres de Richer une dialectique entre la nécessité d'effacer ces images et le désir d'une représentation mnémonique. Richer a continué au cours des années à effacer la possibilité d'une représentation iconique crédible. Il avait confronté ces images à la pornographie, avait utilisé des techniques de montage, de l'effacement, pour enfin rejeter toute référence aux images photographiques des victimes de l'Holocauste. (T.01)

Tout au long de la période qui a suivi la seconde guerre mondiale la majorité des artistes a refusé d'aborder cette question, au vu de la difficulté, voir impossibilité de répondre à ces exigences.

Richter, avec Joseph Beuys, restera pendant longtemps l'un des rares et l'un des premiers artistes européens à faire de la réflexion sur la connaissance d'Auschwitz l'un des fondements de son projet pictural. Il insistait sur son être un artiste allemand qui a grandi pendant les douze premières années du fascisme et qui s'est ensuite formé durant la période du post-fascisme.

² Dietmar Elger, *Gerhard Richter, Maler*, 2018, Köln : DuMont Buchverlag, pp. 400-406

Outre que les questions esthétiques de la possibilité ou non de la représentation, il était intéressé aux questions éthiques : la question de la culpabilité allemande que le philosophe Karl Jasper avait abordée dans un essai (1946) *la culpabilité allemande* (T.02) et si une identité culturelle pouvait être repensée après Auschwitz, qui fut traité par Georges Bataille (1947) *Réflexions sur la question juive* (T.03).

Il y avait en outre une méfiance à l'égard des traces, tels des documents photographiques et représentations iconiques, comme l'écrivait l'écrivain Imre Kertesz (T.04), qui critique les projections télévisées tels la série américaine *Holocaust* et le film *la liste de Schindler*. Adorno aussi critiqua dans son texte "Commitment" de 1962 l'esthétisation de la souffrance dans les œuvres d'artistes politiquement engagés (T.05).

Le réalisateur Lanzmann par exemple, avait rejeté l'utilisation d'images d'archives ou de photographies documentaires dans son travail, car l'utilisation de telles images équivaldrait à un acte obscène qui consolait le spectateur en le plaçant dans une position dominante et d'un voyeur, comme pour la pornographie (T.06).

Selon eux un traumatisme historique de l'ampleur de la Shoah ne pourrait jamais être saisi et compris visuellement.³

Le cycle Birkenau

Le projet du cycle Birkenau avait été influencé par la rencontre de Richter avec les images de Didi-Hubermann (Fig.04) et la discussion avec Claude Lanzmann, au sujet de la représentation nécessaire pour un témoignage de ce qu'il s'était passé et l'impossibilité et l'interdiction de la représentation des victimes de l'Holocauste. Ces images étaient les seuls documents photographiques prises par des véritables prisonniers du camp d'extermination d'Auschwitz à Birkenau. Les photographies, prises secrètement par un prisonnier, montrent, entre autres, des cadavres de détenus du camp préalablement assassinés dans des chambres à gaz dans une zone boisée, ainsi que des femmes nues se rendant à la chambre à gaz. Richter en tenait une copie encadrée sur son bureau. Il décida en 2014 de transformer ces photographies en peintures. Il les a d'abord projetés et esquissés sur quatre grandes toiles (Fig.05-06). Il voulait les exécuter à la manière de la peinture en grisaille sombre, mais il reconnut après un an d'hésitation qu'il ne serait pas capable de réaliser ce travail. Il a donc effacé ces dessins iconiques en les recouvrant de peinture et a peint des grandes peintures abstraites sur ces toiles. Pour ce faire, il a utilisé la

³ Benjamin H.D. Buchloh, Gerhard Richter Birkenau Paintings, 2016, Köln : Verlag der Buchhandlung Walter König, pp.11-18

technique de peinture qu'il utilisait depuis des années, à savoir qu'il applique d'abord la peinture avec des pinceaux, puis l'étale avec une raclette, ou la gratte à nouveau.⁴ Ce processus a été répété plusieurs fois, avant qu'il en soit satisfait (Fig.07-12).

Richter était revenu sur son choix, réfléchissant à sa condition d'artiste, il était conscient que sa production allait être sous l'emprise d'une spectacularisation et spéculation économique. Il est donc revenu à un sujet (les peintures abstraites) qui lui était familier et qu'il traitait depuis les années 1960. Par rapport à ces peintures abstraites précédentes, comme les groupes de peintures *Wald* (2005) et *Cage* (2006) (Fig.13-14), les peintures de Birkenau se limitent sur le plan chromatique. Elles ont du rouge, du vert et des non-couleurs : le noir et le blanc.

La question se pose, s'il est possible de revendiquer l'abstraction pour représenter un sujet irréprésentable, avec la tentative de différencier son œuvre des autres séries. Pour cela il faudra donc observer la facture, la saturation, la texture et le geste de ces peintures en rapport avec la pratique picturale de Richter.

Dans le cycle de Birkenau on trouve des gestes picturaux minimaux et peu de constellations chromatiques, qui engendrent un sentiment de confinement et réduction. L'espoir d'une rédemption est anéanti par le manque des nombreuses couleurs utilisées normalement dans ces peintures. Ici elles présentent un vert gâché, qui rappelle plus à une nature empoisonnée, avec le complément rouge du sang. Des couleurs qui montrent le cycle cruel de la vie et de la déstructuration. Elles sont surmontées par le noir, l'oubli, une nature ignorante et indifférente. Le noir et le gris, le retrait chromatique, ont souvent été pour Richter signe de deuil dans ces peintures, ils donnent ici une humeur mélancolique et pesante. Richter semble imiter la contradiction d'une récupération et d'un échec inévitable de la reconstitution de la mémoire. Comme le disait Beckett : « I cant'go on, I must go on ». Le seul lien qui reste avec les photographies publiées par Didi-Hubermann, est le titre de ses tableaux *Birkenau*. Gerhard Richter crée ainsi un processus d'abstraction qui conduit à un refus de la représentation directe. Avec ce procédé, Gerhard Richter a trouvé le moyen de s'inspirer du matériel documentaire sans le montrer directement.⁵

⁴ Reflexionen über Malerei, Gerhard Richters „Birkenau“-Zyklus in der Alten Nationalgalerie, in *Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz*, (online), 2021, consulté le 20.08.21, <https://www.smb.museum/ausstellungen/detail/reflexionen-ueber-malerei/>

⁵ Benjamin H.B. Buchloh, Gerhard Richter Birkenau Paintings, 2016, Köln : Walther König

Richter va ensuite produire une deuxième série, des photographies du *cycle Birkenau*. Il les installera sur le mur opposé à la série originale (Fig.15). Ce sont des photographies mises sous verre, divisées d'une grille cruciforme. Seules les copies pouvaient être vendues, ce qui préservait l'original des mécanismes de marketing. Cette série non-originelle a ensuite été remplacé avec 4 miroirs gris, qui réfléchissent les 4 tableaux en face et les spectateurs qui les regardent.

Richter avait divisé ces œuvres également en des détails, 93 détails qu'on peut trouver dans son livre *Birkenau*.⁶

En 2017 Richter a fait don au Reichstag des photos des tableaux du *cycle Birkenau* (Fig. 16). Ils ont été installés les uns sur les autres, face au drapeau national *Schwarz-Rot-Gold*. Ainsi le spectateur entrait dans le hall entre ces deux œuvres, dans une confrontation esthétique et politique avec l'histoire du pays.⁷

Selon Richter l'Holocauste devait être historisé et ne pas être enfermé, singularisé et isolé. Au contraire il fallait élargir la conscience critique pour réfléchir aux catastrophes présentes.

Avec le cycle Birkenau, Gerhard Richter a achevé en 2014 un thème qui était resté inachevé et artistiquement irrésolu pour lui depuis des décennies : il disait après leur réalisation « Et après que les peintures [de Birkenau] ont été terminées, je me suis senti libre. J'avais tout fait, je n'ai plus aucune considération à prendre en compte et je fais ce qui me plaît. Me laisse aller au plaisir, à la joie de peindre à nouveau. C'est ainsi qu'est née toute une série d'images colorées. »⁸

« La complexité de la représentation et de la figuration qu'appelle ce cycle touche à des questions fondamentales de la peinture qui nous ont préoccupés à travers les âges. C'est précisément la raison pour laquelle Gerhard Richter a choisi l'Alte Nationalgalerie comme lieu de présentation du cycle "Birkenau". »⁹

⁶ Helmut Friedel, Gerhard Richter: Birkenau, in *Museum Frieder Burda*, (online) 2016, <https://www.gerhard-richter.com/de/videos/exhibitions/gerhard-richter-birkenau-256>

⁷ Deutscher Bundestag, Gerhard Richter Birkenau, (online) <https://www.bundestag.de/besuche/kunst/kuenstler/richter/birkenau-546600>

⁸ Interview Gerhard Richter et Martina Machová, in *art + antiques*, avril 2017, p.51

⁹ Reflexionen über Malerei, Gerhard Richters „Birkenau“-Zyklus in der Alten Nationalgalerie, in *Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz*, (online), 2021, consulté le 20.08.21, <https://www.smb.museum/ausstellungen/detail/reflexionen-ueber-malerei/>

Textes :

TEXTE 1

« La décision de choisir l'effacement des images traumatiques plutôt que leur représentation était en fait déjà assez frappante à cette occasion, même si les images traumatiques auraient posé une fois de plus la question d'une nécessaire, mais impossible, représentation mnémorique de l'Holocauste. Cette question restera l'un des défis centraux des projets artistiques de Richter pendant cinq décennies, guidant également sa troisième tentative dans la préparation des peintures de Birkenau : la question de savoir si et comment les représentations iconiques de la mémoire de l'Holocauste peuvent correspondre au désir social et subjectif de commémoration et de représentation. Ou, à l'inverse, si c'était précisément l'une des tâches de l'artiste de problématiser toute forme de réception médiatisée par l'icône de l'irreprésentable, et donc de délégitimer toutes ces tentatives. Ces deux critères, la répétition perpétuelle d'une réflexion nécessaire sur la nécessité de reconstruire un moyen mnémotechnique et l'intuition simultanée qu'une telle image ne peut être produite, pourraient même être reconnus comme faisant partie des conditions fondatrices de la production picturale de Richter dans son ensemble. »

Benjamin H.D. Buchloh, *Gerhard Richter Birkenau Paintings*, Köln : Verlag der Buchhandlung Walther König, 2016. Ma traduction.

TEXTE 2

« La culpabilité métaphysique : Il existe une solidarité entre les hommes en tant qu'êtres humains qui rend chacun coresponsable de tout mal et de toute injustice dans le monde, en particulier des crimes commis en son absence ou avec sa connaissance. Si je ne fais pas tout ce que je peux pour les empêcher, je suis aussi coupable. Si j'ai assisté au meurtre d'autrui sans risquer ma vie pour l'empêcher, je me sens coupable d'une manière qui n'est pas concevable de façon adéquate, ni juridiquement, ni politiquement, ni moralement. Que je vive après qu'une telle chose se soit produite, me pèse comme une culpabilité indélébile. »

Karl Jaspers, *Die Schuldfrage: Ein Beitrag zur deutschen Frage*, Zurich: Artemis Verlag, 1946, p. 11. Ma traduction.

TEXTE 3

« Dans le fait d'être un homme, il y a généralement un élément oppressant, maladif, qu'il faut surmonter. Mais ce poids et cette répugnance n'ont jamais été aussi lourds qu'ils le sont devenus depuis Auschwitz. Comme vous et moi, les responsables d'Auschwitz avaient des narines, une bouche, une voix, une raison humaine ; ils pouvaient s'unir, avoir des enfants. Comme les Pyramides ou l'Acropole, Auschwitz est le fait, le signe de l'homme. L'image de l'homme est inséparable, dorénavant, d'une chambre à gaz... »

Georges Bataille, "Reflexions sur la question juive," *Critique*, no. 12, Mai 1947, p. 471. Reimprimé sous le titre "Sartre," dans Bataille, *Oeuvres complètes*, vol. 11, Paris: Gallimard, 1988.

TEXTE 4

« Bien plus nombreux sont ceux qui volent l'Holocauste à ses gardiens pour en faire une vulgaire camelote. ... Un conformisme de l'Holocauste s'est formé, ainsi qu'un sentimentalisme, un canon de l'Holocauste, un système de tabous et son langage rituel, des produits de l'Holocauste pour la consommation de l'Holocauste. »

Imre Kertesz, "Who Owns Auschwitz?" *Yale Journal of Criticism* 14, no. 1, 2001, pp. 267-272. Ma traduction.

TEXTE 5

« La représentation soi-disant artistique de la douleur physique pure de personnes battues à terre par des crosses de fusil contient, même de façon lointaine, le pouvoir d'en tirer de la jouissance. La morale de cet art, à ne pas oublier un seul instant, se glisse dans l'abîme de son contraire. »

Theodor W. Adorno, "Commitment," in *The Frankfurt School Reader*, ed. Andrew Arato and Eike Gebhardt (New York: Continuum Press, 1990), p. 312. Ma traduction.

TEXTE 6

« Serait-ce là une des différences entre l'obscène, où l'objet, sans scène, s'approche trop près du spectateur, et le pornographique, où l'objet est étiqueté pour le spectateur qui est ainsi suffisamment éloigné pour en être le voyeur ? »

Claude Lanzmann, "Holocauste, la représentation impossible." *Le Monde* (3, 1994): 1, VII

Images :

FIG. 1



Gerhard Richter, projet d'une exposition avec Konrad Lueg à la galerie Niepel de Düsseldorf 1966, correspondent aux images n. 16-20 dans l'Atlas, 1967.

FIG. 2, 3



Gerhard Richter, Projet pour le hall d'entrée du bâtiment du Reichstag à Berlin, 1997. Quatre peintures d'après des photos d'Auschwitz (pp. 268, 269 et 305 de la Pictorial History of the Holocaust, New York/Londres/ Jérusalem : Macmillan Publishing, 1990). 1990 Yad Vashem und Yitzhak Arad

Gerhard Richter, *Schwarz-Rot-Gold*, 1999, Verre recouvert d'émail coloré, 2043 cm x 296 cm, Deutscher Bundestag, Berlin

FIG. 4



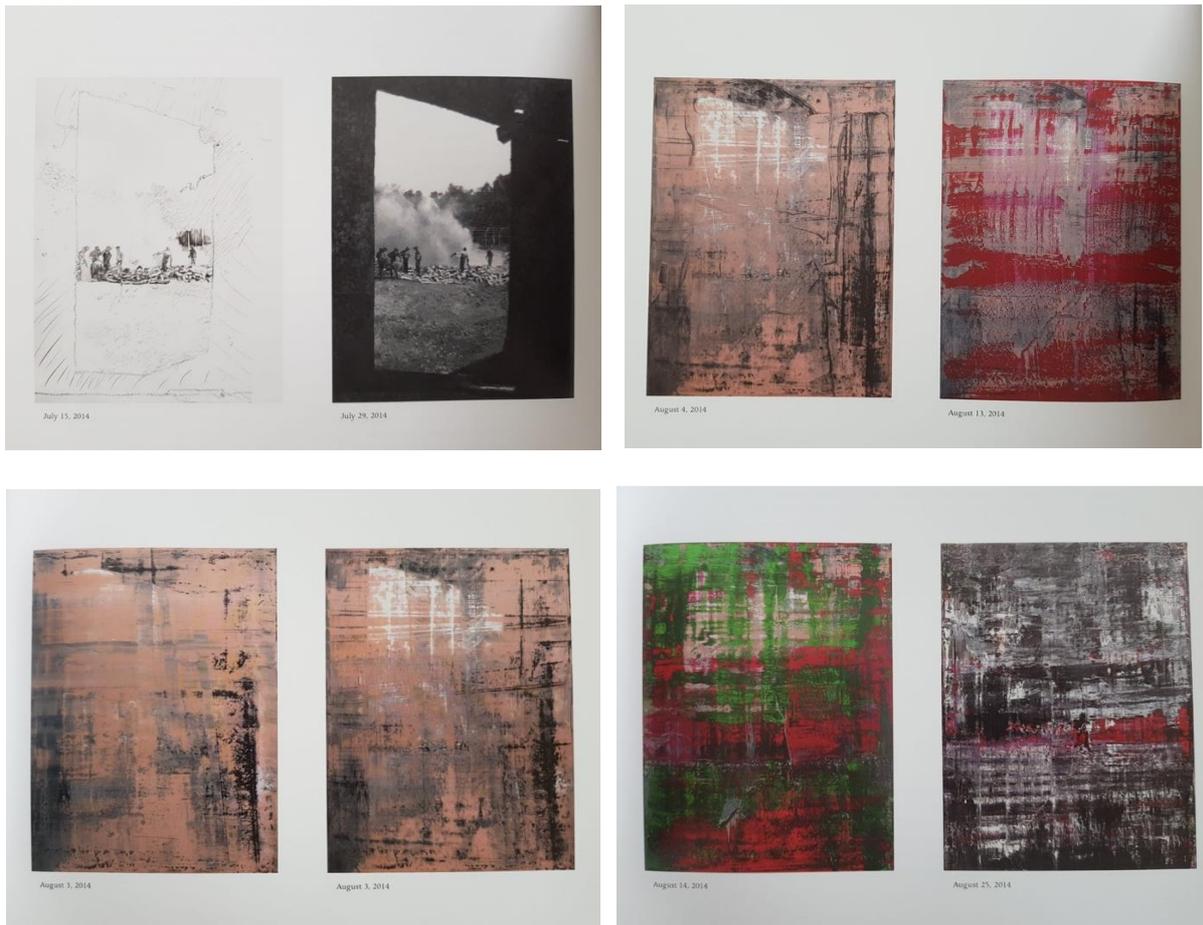
Quatre images du livre *Images in Spite of All*, de Georges Didi-Hubermann, Chicago : Chicago University Press, 2008

(Photos d'un prisonnier inconnu à Auschwitz, août 1944.

Incinération des corps derrière la chambre à gaz et le crématorium, négatifs n° 277, 278.

Femmes sur le chemin de la chambre à gaz, négatifs n° 282, 283. Archives du Musée d'État d'Auschwitz-Birkenau)

FIG. 5-12



Gerhard Richter, *Huit états de Birkenau 937-2*, 2014, 260 x 200 cm

FIG. 13, 14



Gerhard Richter, Wald, 2005, huile sur toile, 197 cm x 132 cm Werkverzeichnis: 892-5,6,7,8
 Gerhard Richter, Cage, 2006, huile sur toile, 290 cm x 290 cm, catalogue raisonné, 897-1

FIG. 15



Gerhard Richter, Birkenau, 2014; Privatsammlung © Gerhard Richter, 2016; Foto: Volker Naumann, Schönaich. Baden-Baden, Museum Frieder Burda

FIG. 16



Gerhard Richter, version photographique du cycle d'images "Birkenau", 2014/2017, impression directe sur plaque d'aluminium Signicolor, quatre parties de quatre plaques chacune, chaque plaque 130 × 100 cm, chaque image 261,5 × 201,5 cm, WV 937-D
 4 photographies d'un membre inconnu du Sonderkommando d'Auschwitz, août 1944. Impression Atelier Gerhard Richter, 2015 (donation d'installation Gerhard Richter).

Festival « Geniale Dilletanten »

Organisé le 4 septembre 1981 par Klaus Mabel Aschenneller et Blixa Bargeld au Tempodrom à Berlin, le festival de musique punk « Geniale Dilletanten » se manifeste comme un témoin de la sous-culture de Berlin-Ouest de la seconde moitié des années 1970 et du début des années 1980. Sur les tracts officiels du festival, demeure la faute d'orthographe assumée « Geniale Dilletanten » plutôt que « Geniale Dilettanten ». Au-delà de la musique, le festival est un lieu de rencontre de tous les auteurs de la scène artistique conceptuelle et alternative berlinoise. Pendant les années qui suivent, le titre du festival est utilisé comme slogan des mouvements de jeunesse anarchiste, protestataire et underground. Ce non-conformisme latent s'associe à la montée du mouvement punk en Allemagne dont le but est de choquer et d'abattre les utopies de la génération précédente en exprimant névrose, sentiment d'aliénation et rage envers les codes que la société proclame. Ainsi, le dilettantisme résume assez bien leurs revendications : ils s'opposent à l'élitisme et au professionnalisme de l'art en proposant des productions volontairement négligées. La caméra Super 8 et sa qualité médiocre devient alors le médium amateur par excellence. Les musiciens de la scène punk se réinventent en vidéastes, performateurs et auto-producteurs. C'est notamment le cas du groupe « Die Tötliche Doris » qui, dans *Naturkatastrophenkonzert* (voir QR code ou lien, p.3), propose une performance musicale où les dysfonctionnements techniques sont exploités comme des possibilités artistiques. Associées à l'art conceptuel, ce genre de performances trouvent souvent, comme dénominateur commun, l'expression de la destruction et le culte de la ruine propres au mouvement punk.

Déchirés entre la RFA et la RDA, l'Allemagne et, plus particulièrement Berlin deviennent le creuset du milieu punk. La réalité politique est abordée dans la musique et dans l'art. C'est notamment le cas du groupe punk S.Y.P.H qui, sur la pochette de son premier single (fig. 1), affirme clairement ses tendances anarchistes. Celle-ci présente la poussette utilisée dans l'enlèvement de Hanns Martin Schleyer, représentant du patronat allemand. C'est en effet le 5 septembre 1977 que plusieurs membres de la RAF¹ prennent d'assaut la voiture de Schleyer après avoir placé une poussette sur la route, obligeant le chauffeur à s'arrêter. Hanns Martin Schleyer sera finalement exécuté la même année par la RAF.

La réalité politique d'une ville dont le mur est le symbole de sa division est également abordée dans la peinture, comme c'est le cas chez Rainer Fetting. Dans son œuvre *Gelbe Mauer* (fig. 2) qu'il réalise en 1977, le mur apparaît comme un point de lumière dans la nuit. A vrai dire, la vision que Fetting a de Berlin est déterminée et imprégnée par le motif du mur. Dans une interview, Fetting explique : « Man spürte die ja überall in Berlin, aus diesem Grunde habe ich sie verlegt »². En effet, le mur apparaît dans de nombreuses œuvres de Fetting, parfois même lorsqu'il le peint des quartiers où il n'était pas visible. Fetting utilise souvent des couleurs vives pour représenter le mur, comme c'est par exemple le cas avec *Gelbe Mauer*. Dans une interview, le peintre s'exprime à ce sujet : « Das eigentlich Interessante ist, dass ich die Mauer immer irgendwie warm gemalt habe. Die ist gar nicht so brutal. Schliesslich lebte man immerhin mit dieser Mauer und sie konnte auf Dauer auch wie ein Schutzschild wirken »³. Le

¹ RAF, « fraction armée rouge » en français est un mouvement d'extrême gauche.

² Rainer Fetting dans une interview avec Achim Sommer dans *Landschaften* p.12. Extrait issu du catalogue d'exposition *Rainer Fetting Berlin* [Berlin, Berlinische Galerie, 15 avril 2011 – 12 septembre 2011] p.113.

³ Rainer Fetting dans une interview avec Heinz Stahlhut dans *Fetting*, p. 66. Extrait issu du catalogue d'exposition *Rainer Fetting Berlin* [Berlin, Berlinische Galerie, 15 avril 2011 – 12 septembre 2011] p. 113.

mur fait donc partie du paysage et du patrimoine berlinois, au point où l'artiste se sent émotionnellement proche de lui.

En tant que ville insulaire fortifiée au cœur de la guerre froide, Berlin est un lieu brisé et malsain propice au développement de courants artistiques et musicaux nouveaux. C'est le cas du courant des « Neuen Wilden » également appelé « Heftige Malerei », littéralement « peinture féroce ». Alors que l'art conceptuel, ses performances et ses films expérimentaux dominent le paysage artistique, la peinture devenue quelque peu obsolète est réexploitée par les Neuen Wilden. Ceux-ci proposent des œuvres expressives, anti-intellectuelles et abordant des sujets réels, en référence à leur quotidien. Leurs peintures percutantes et claires se distinguent donc, malgré leur intérêt commun pour la musique punk, des performances conceptuelles. Par ailleurs, les Neuen Wilden adoptent une peinture figurative influencée par des mouvements picturaux antérieurs tel que l'expressionnisme allemand du début du siècle. Bien au contraire, la scène alternative punk cherche à se détacher de toute référence à l'histoire de l'art et à ébranler sa construction.

A la suite de la deuxième guerre mondiale et des instabilités politiques qu'elle engendre, l'art réagit à cette situation explosive par une attitude étonnamment apolitique, désindividualisée et totalement détachée de la réalité avec une peinture minimaliste et abstraite. Ainsi, dès la seconde moitié des années 1970, les artistes qui prônent le retour à la figuration déstabilisent le monde de l'art. De nombreux critiques sanctionnent d'ailleurs les Neuen Wilden pour les idées qu'ils avancent, considérées comme dépassées. Toutefois, cette nouvelle génération d'artistes réussit rapidement à conquérir les galeristes et ils deviennent de véritables stars. Le terme de « Neue Wilde » remonte à l'exposition éponyme organisée par Wolfgang Becker à la Neue Galerie d'Aix-la-Chapelle en 1980. Elle met alors en évidence les parallèles entre le fauvisme français et les tendances néo-expressionnistes de la peinture contemporaine. Par ailleurs, le renouveau de la peinture du début des années 1980 s'inspire également d'artistes allemands de la génération précédente tel que Georg Baselitz, Markus Lüpertz ou Jörg Immendorff, défenseurs de la figuration dans les années 1960.

Ce mouvement a donc pour but d'exprimer leur regard subjectif face à la réalité, d'extérioriser leurs émotions, leur sensualité grâce à une peinture puissante faite de grands coups de pinceaux et riche en couleur. Comme nous avons pu le constater avec Rainer Fetting, l'expérience de la réalité quotidienne est au centre des préoccupations. D'autres œuvres de Fetting tel que *Grosse Dusche II* (fig.3) militent pour la reconnaissance et la libération du mouvement gay, un sujet alors au cœur de l'actualité.

Le néo-expressionnisme se répand dans toute l'Allemagne sans pourtant s'uniformiser. En effet, chaque principal centre artistique allemand (Cologne, Hambourg et Berlin) abrite son propre style. A Berlin, la peinture spontanée et rapide est beaucoup plus impétueuse que celle de ses collègues de Cologne ou de Hambourg. La peinture berlinoise est représentée par quatre artistes : Rainer Fetting, Salomé, Helmut Middendorf et Bernd Zimmer (fig. 4). Ensemble, ils cofondent, en 1977, la Galerie am Moritzplatz qui deviendra le centre artistique de Berlin au cours des années qui suivent. Au-delà de la peinture, d'autres moyens d'expression tel que les films, les installations, les performances ou la musique sont aussi utilisés. En effet, les artistes constituent ensemble un groupe de musique intitulé « Geile Tiere ». Le groupe se produit dans les clubs les plus importants de Berlin. C'est notamment le cas de la boîte de nuit SO36 à Kreuzberg qui sert de lieu d'évasion et de rencontre à la scène

punk, new wave et aux jeunes artistes berlinois. Lorsque l'artiste Martin Kippenberger rachète l'établissement peu de temps après son ouverture, il offre la possibilité aux peintres de travailler en salle. La scène occupée par les groupes punks est chargée d'émotions, de puissance et d'immédiateté que les tableaux des Neuen Wilden transmettent.

C'est précisément dans ce contexte que seront réalisées deux séries : *Großstadteingeborene* (fig. 5) d'Helmut Middendorf et *Der Drummer und Gitarrist* (fig. 6) de Rainer Fetting. Je traiterai ici de deux exemplaires conservés à la Berlinische Galerie de chacune des séries. Le tableau *Großstadteingeborene* (fig. 4) que Middendorf réalise en 1979 expose une scène de boîte de nuit dans des tons bleus. Au premier-plan, on voit des danseurs dont les corps s'entremêlent sur le rythme de la musique jouée, à l'arrière-plan, par un groupe. Deux guitaristes et un batteur sont éclairés par les projecteurs sur la scène surélevée. Les visages des danseurs, plongés dans l'ombre, restent anonymes. Au plafond, deux néons limitent l'espace sombre du club. Ainsi, Middendorf propose une immersion complète dans l'atmosphère et l'énergie propre aux concerts berlinois de l'époque. Comme le titre « Natifs des grandes villes » l'indique, la série ne se rattache pas à un événement particulier mais à un mode de vie, celui d'une jeunesse qui grandit avec la réalité des salles de concert, des discothèques, de l'alcool et de la drogue. Parmi l'enchevêtrement des couleurs tourbillonnantes et de l'énergie collective, l'expérience individuelle reste présente. Middendorf semble à la fois décrire le sentiment d'anonymat et d'isolement qui règne dans les clubs berlinois mais aussi l'expérience existentielle partagée collectivement grâce à la musique. Ses tableaux deviennent alors le symbole du présent et de l'immédiateté vécue et suspendue par la peinture.

Dans le tableau *Drummer und Gitarrist* que Fetting réalise en 1979, c'est cette fois-ci du point de vue du batteur que le concert est vu. L'attention est uniquement fixée sur le groupe qui performe, le public n'apparaît pas. Seuls les spots se distinguent dans la partie supérieure sous forme de halots lumineux. Au premier-plan, les mains du batteur tiennent des baguettes et s'apprêtent à frapper les tambours. Leur proximité crée, chez le spectateur, l'illusion de faire partie du scénario. Au second-plan, deux guitaristes projettent leurs corps en arrière alors que leurs jambes écartées se chevauchent. Fetting s'arrange pour charger sexuellement cette pose. Que ce soit en hauteur ou en largeur, les deux protagonistes occupent toute la scène qui semble alors trop petite pour eux. Il s'agit probablement d'une scène autobiographique puisque Fetting était le batteur des Geile Tiere. On y retrouve l'énergie bouillonnante des concerts punks, comme en atteste certaines photographies d'époque prises lors de concerts ou de festivals (fig. 7 et 8).

« Wir wollten Gefühl, Rhythmus, Spontaneität in Farbe umsetzen »⁴ est sans doute la phrase qui résume le mieux l'art et l'esprit des Neuen Wilden dont le but n'est pas de peindre une réalité reconnaissable mais d'en capter l'essence. Leurs œuvres sont des documents contemporains d'observateurs sensibles qui exposent, peut-être, avec d'autant plus de sincérité l'atmosphère qui régnait à Berlin au cours des années 1980.

<https://youtu.be/GncLrX3R7oo>



⁴ ART 3/99, S.40. Extrait issu du catalogue d'exposition *Rainer Fetting Berlin* [Berlin, Berlinische Galerie, 15 avril 2011 – 12 septembre 2011] p. 65.



Fig. 1 : pochette du single « Viel Feind, viel ehr » du groupe S.Y.P.H. sorti en 1979.



Fig. 2 : Rainer Fetting, *Gelbe Mauer* (LuckauerStrasse / Sebastianstrasse), 1977, Dispersion auf Leinwand, 140x160cm.



Fig. 3 : Rainer Fetting, *Grosse Dusche II* 1980, Dispersion auf Nessel, 270x300cm.

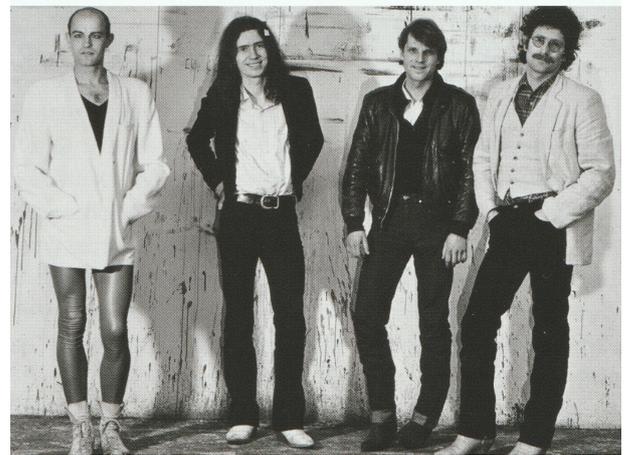


Fig. 4 : Photo pour l'exposition « Heftige Malerei », 1980. De gauche à droite : Salomé, Helmut Middendorf, Rainer Fetting et Bernd Zimmer.

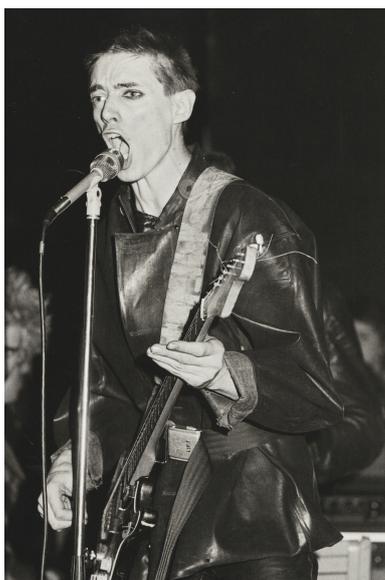


Fig. 7 : Blixa Bargeld, *Festival Genialer Dilletanten*, Tempodrom, Berlin-Ouest, 1981.



Fig. 8 : FM Einheit (Einstürzende Neubauten), Zeche Bochum, 1984.

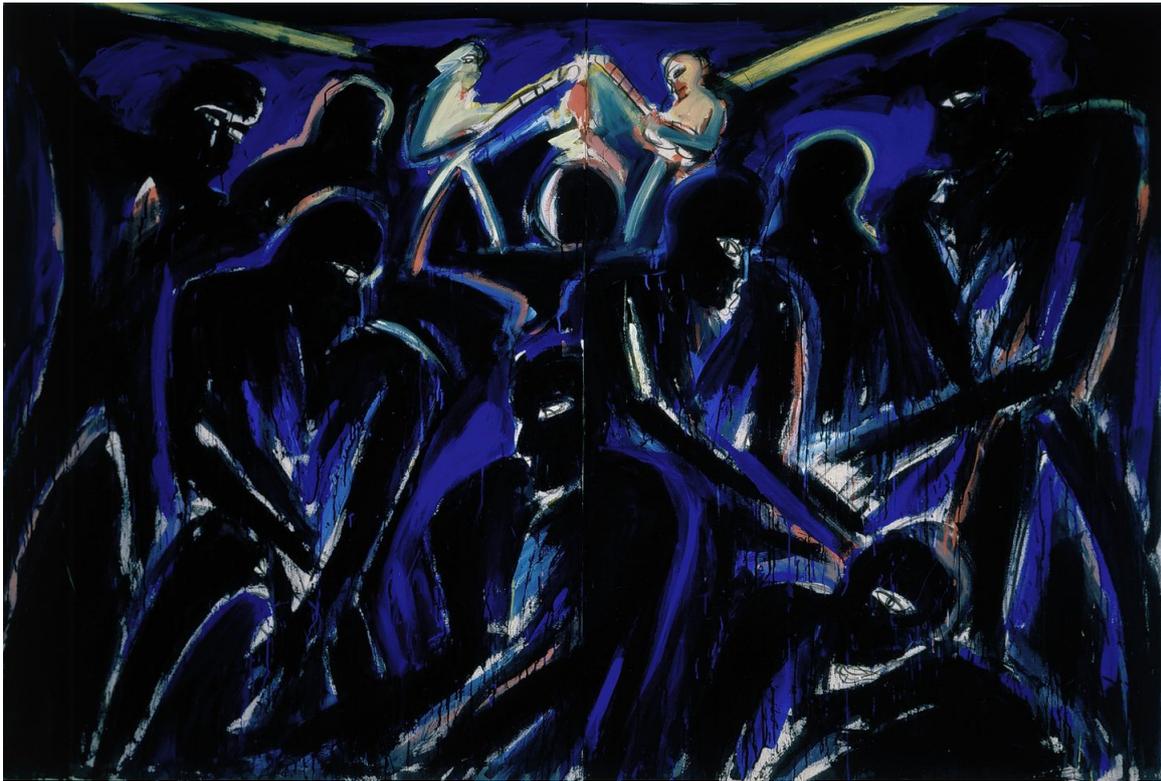


Fig. 5 : Helmut Middendorf,
Großstadteingeborene, 1979, Mischtechnik auf
Leinwand, 189,5x280cm.

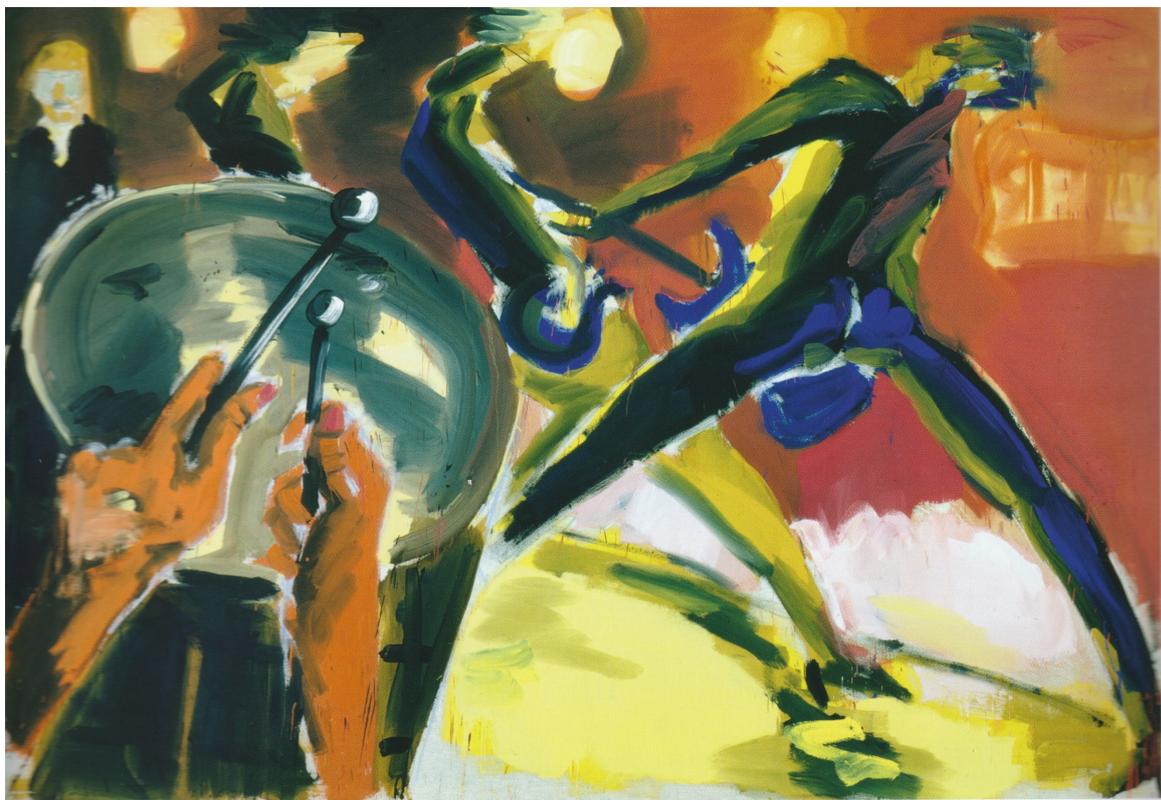


Fig. 6 : Rainer Fetting, *Drummer und Gitarrist*,
1979, Leimfarbe auf Leinwand, 200x290cm.

Extraits

1) La situation politique et sociétale à Berlin au cours des années 1970-1980 : une impulsion artistique

DE : Die meistens Gründungsmitglieder der Galerie am Moritzplatz kamen Anfang der 1970er-Jahre nach Berlin. Die magische Anziehungskraft der ummauerten Frontstadt des Kalten Kriegs auf eine vor dem Wehrdienst und der heilen Wohlstandswelt westdeutscher Provinz fliehende Generation bringt Rainer Fetting für sich auf den Punkt : **» Gemalt hätte ich überall. Aber diese Stadt war so kaputt, so ungesund – ich fühlte mich dort wohl, weil ich Elternhaus und Schule und auch mich selbst als ebenso kaputt empfand. «**⁵

Berlin zu der Zeit war radikal hart. Von hier kamen die entscheidenden Impulse zur Hinterfragung der bundesrepublikanischen Gesellschaft. Ausgehend von der 68er-Studentenbewegung entstanden in Berlin in den 70er- und frühen 80er-Jahren zahlreiche sich selbstbewusst behauptende Gruppen. Von ersten Wohngemeinschaften über eine sich organisierende Schwulenbewegung bis zur autonomen Hausbesetzer- und Punkszene reichte das Spektrum alternativer Gesellschafts- und Lebensentwürfe.



Rainer Fetting, *Mauer am Südestern*, 1988, Dispersion auf Nessel, 180x240cm.

Aus : KÖHLER Thomas (Dir.), *Rainer Fetting Berlin*, Auss.-Kat. [Berlin, Berlinische Galerie, 15 april 2011 – 12 september 2011], München, 2011, S. 63-64.

FR : La plupart des membres fondateurs de la Galerie am Moritzplatz sont venus à Berlin au début des années 1970. Rainer Fetting résume l'attrait magique de la ville fortifiée de la guerre froide pour une génération qui fuyait le service militaire et le monde idéal de la prospérité dans les provinces ouest-allemandes : **« J'aurais peint n'importe où. Mais cette ville était tellement brisée, tellement malsaine - je m'y sentais chez moi parce que je voyais la maison et l'école de mes parents et moi-même comme également brisés. »**⁵

À l'époque, Berlin était radicalement dur. Les impulsions décisives pour la remise en question de la société ouest-allemande sont venues d'ici. À partir du mouvement étudiant de 1968, de nombreux groupes sûrs d'eux sont apparus à Berlin dans les années 1970 et au début des années 1980. Le spectre des concepts sociaux et de vie alternative s'étendait des premières communautés de colocation à la scène autonome des squatters et des punks, en passant par les mouvements gays.



De : KÖHLER Thomas (dir.), *Rainer Fetting Berlin*, cat. exp. [Berlin, Berlinische Galerie, 15 avril 2011 – 12 septembre 2011], München, 2011, p. 63-64 [traduit de l'allemand].

Rainer Fetting, *Ohne Titel (Berlin / Mauer)*, 1979.

⁵ ART 3/99, p. 40.

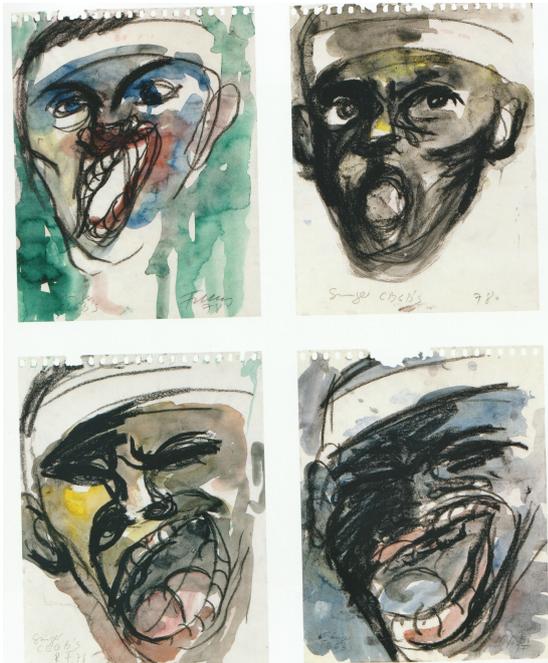
2) Helmut Middendorf en Interview avec Jiri Svestka au sujet de ses œuvres représentant des chanteurs

DE : **Helmut Middendorf :** Es gab bei mir das Bedürfnis, eine extreme Energie in die Körper zu bringen. Das entsprach genau der Haltung, die ich damals den Dingen gegenüber hatte. Da war es letztlich schon zweitrangig, was auf dem Bild thematisch dargestellt war, weil für mich ist ein Sängerbild nicht unbedingt ein Sängerbild, sondern das drückt für mich auch etwas anderes aus. Die **Spannung**, die in der Figur, in der **Farbe** ist. Da ist ja eigentlich kein Sänger gemalt. Mich interessiert auch nicht ein Kenntlichmachen im realistischen Sinne, dass ich jemanden malen will, der einen braunen Hut aufhat und da eine Fasanenfeder dran hat. Die Benennbarkeit interessiert mich nicht sonderlich. **Ich will eine malerische Struktur, die ein ganz bestimmtes Moment, das mir wichtig ist, aufgreift und transportiert.** Und letztlich ist es das Abstrahieren von einem Thema auf einen **intensiven** Punkt hin.



Helmut Middendorf, *Singer*, 1981, Dispersion auf Leinwand, 175x220cm.

Aus : *Helmut Middendorf*, Auss.-Kat. Galerie Folker Skulima, Berlin [West] 1985.



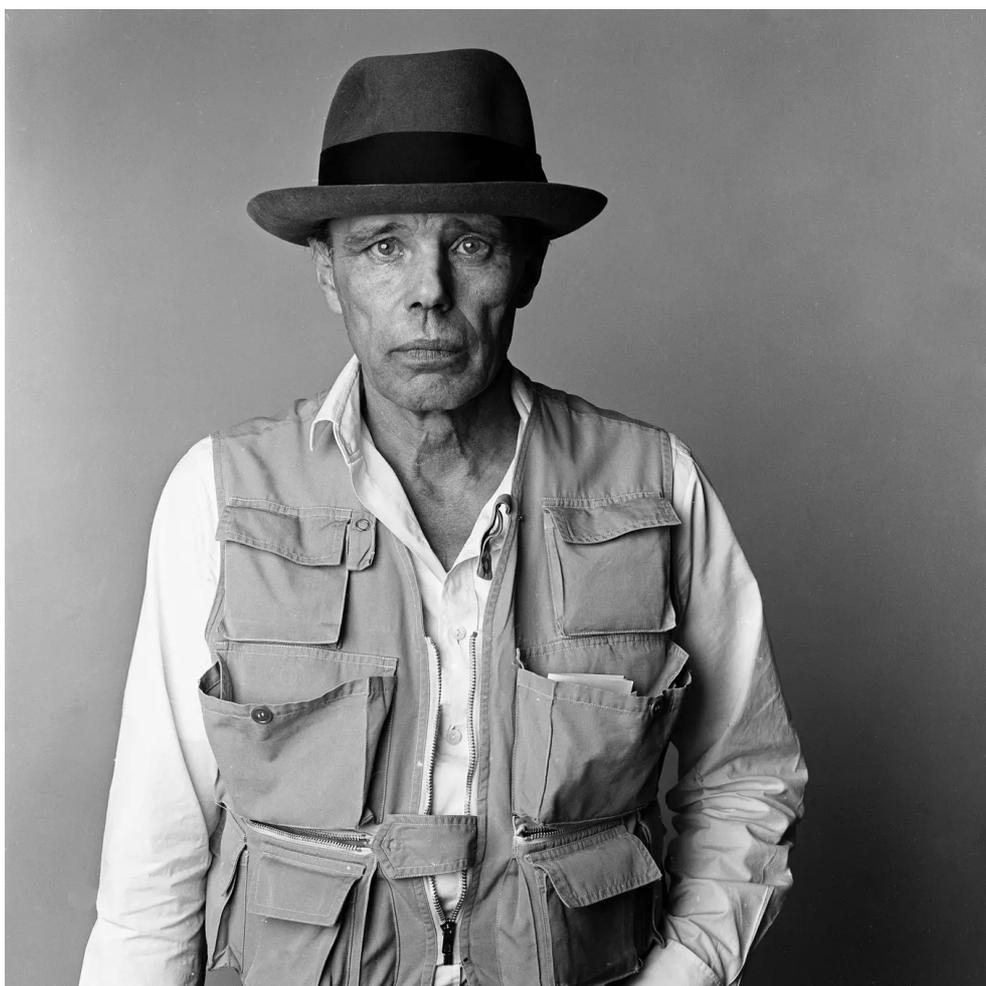
Rainer Fetting, *Sänger im CBGB's*, 1978.

FR : **Helmut Middendorf :** Il y avait un besoin pour moi d'apporter une énergie extrême dans les corps. Cela correspondait exactement à l'attitude que j'avais à l'égard des choses à cette époque. Le thème de l'image était finalement secondaire, car pour moi, une image de chanteur n'est pas nécessairement une représentation du chanteur, mais exprime aussi autre chose. La **tension** qui se trouve dans la figure, dans la **couleur**. Il n'y a en fait aucun chanteur peint. Ce qui m'intéresse, ce n'est pas de rendre quelqu'un reconnaissable dans un sens réaliste, de peindre quelqu'un portant un chapeau marron avec une plume de faisan. Je ne suis pas particulièrement intéressé par la reconnaissabilité. **Je veux une structure picturale qui reprenne et transmette un moment très spécifique qui est important pour moi.** Et finalement, c'est l'abstraction d'un sujet jusqu'à un point **intense**.

De : *Helmut Middendorf*, Cat. exp. Galerie Folker Skulima, Berlin [Ouest] 1985 [traduit de l'allemand].

Joseph Beuys

au Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin



Starting from Language Joseph Beuys

at 100 du 13.06.21 au 19.09.21

Véronique Bestenheider

L'artiste allemand Joseph Beuys (21 mai 1921, Krefeld – 23 janvier 1986, Düsseldorf) aurait eu 100 ans en mai de cette année. Pour cette occasion, le musée du Hamburger Bahnhof de Berlin a décidé d'exposer un certain nombre de dessins, films, installations, posters et sculptures de l'artiste provenant de la collection de la Nationalgalerie¹. Le thème choisi pour l'exposition est celui du langage. Pour Beuys le langage peut être mis au même niveau que l'art visuel : dans les deux cas on a à faire avec un « un matériau flexible grâce auquel chaque individu peut participer à une réorganisation de la société avec son corps, son esprit et son comportement communicatif »².

L'exposition s'organise en huit chambres – *prologue, silence, sons, concepts, écriture, mystère, légende, parole (discours)* – qu'invitent les spectateurs à découvrir la façon dont Beuys utilisait le langage dans son œuvre³. Ce parcours thématique est important pour aider les visiteurs qui ne sont pas familiers avec l'artiste à s'orienter à l'intérieur d'un ensemble d'œuvres très variés, qui peuvent facilement leur apparaître inaccessibles et hermétiques⁴.

Ce n'est pas un hasard si le musée a choisi le thème du langage : en étant une des préoccupations principales de l'art du 20^{ème} et 21^{ème} siècle, il a été plus d'une fois sélectionné comme sujet pour les expositions du Hamburger Bahnhof.⁵ En outre, si l'on considère le siècle dans lequel Beuys a vécu, on peut parler d'une véritable crise du discours et de la parole. Le langage, après l'absurdité et l'horreur des deux guerres mondiales, est remis en question. Il commence à être considéré inutile parce que limité, il est accusé d'être à l'origine d'incompréhensions, et des fois il est même traité comme une arme dangereuse en tant que potentiel véhicule de violence.⁶ Comme l'observe Barbara Gronau dans *The silence of Beuys*, en cette période « la possibilité et l'impossibilité de parler devient le sujet de nombreuses enquêtes dans le champ de l'art et de la science »⁷. Face à ce déclin, Joseph Beuys adoptera soit le silence, soit le discours interminable, deux approches complètement à l'opposées. Entre

¹ Duncan Ballantyne-Way, « Joseph Beuys at 100: Starting From Language at Hamburger Bahnhof », 14 juin 2021, url: <https://www.exberliner.com/whats-on/art/joseph-beuys-at-100/>, consulté le 21.08.21.

² <https://www.smb.museum/en/museums-institutions/hamburger-bahnhof/exhibitions/detail/starting-from-language/>, consulté le 19.08.21.

³ Gabriele Knapstein « Preface », dans le catalogue de l'exposition *Starting from Language : Joseph Beuys at 100*, p. 4. url: <https://www.hatjecantz.de/starting-from-language-7983-1.html>, consulté le 19.08.21. Voir par exemple les expositions de 2017 : *Adrian Piper : The Probable Trust Registry : The rules of the Game #1-3* et *Hanne Darboven : Correspondances*.

⁴ Duncan Ballantyne-Way, « Joseph Beuys at 100: Starting From Language at Hamburger Bahnhof », 14 juin 2021, url: <https://www.exberliner.com/whats-on/art/joseph-beuys-at-100/>, consulté le 21.08.21.

⁵ Gabriele Knapstein « Preface », dans le catalogue de l'exposition *Starting from Language : Joseph Beuys at 100*, p. 4. url: <https://www.hatjecantz.de/starting-from-language-7983-1.html>, consulté le 19.08.21.

⁶ Barbara Gronau, « The silence of Beuys », dans dans le catalogue de l'exposition *Starting from Language : Joseph Beuys at 100*, p. 50. url: <https://www.hatjecantz.de/starting-from-language-7983-1.html>, consulté le 19.08.21.

⁷ *Ibid*, p. 51.

les deux on trouve ensuite tout une série de sons (celui des animaux par exemple) et d'écrits. Le fait de parler ou de rester en silence est toujours porteur de sens. Pour Beuys cela signifie refléter la position de l'artiste face à la société.⁸

Une des 'actions' les plus connues de Beuys est celle intitulée *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (1965). L'artiste voulait que cette œuvre ne soit pas analysée avec des paroles, des expressions linguistiques ou des concepts. Ce qui comptait pour lui ici était la sensation que cette performance inspirait dans le spectateur. Il tendait à une forme de communication plus simple et naturelle, il souhaitait que ses spectateurs puissent éprouver ses idées.⁹ Lors d'une discussion au "Club 2" en 1983¹⁰ il affirme : « Les images n'offrent pas de rédemption, elles posent plutôt la question du sens et détruisent les schémas de pensée traditionnels »¹¹. Cette performance n'est pas soutenue par une théorie. Il s'agit de quelque chose qu'on doit expérimenter, percevoir à travers les organes de la vue. De là l'importance des sens. Beuys continue :

Je pense qu'il y a aujourd'hui un profond malentendu entre les gens sur le fait que l'art doit être compris à travers des phrases logiques qui se trouvent dans cette [il indique son front] région frontale de la pensée [...]. Or, la tâche de l'art n'est pas d'être compris à travers cette pensée cérébrale fine, intellectuelle, mais plutôt de comprendre l'art dans le sens d'une compréhension¹² totale, ce qui signifie que l'œuvre d'art entre dans la personne et que la personne intériorise également l'œuvre d'art, il doit être possible que les deux s'immergent complètement l'un dans l'autre. ¹³

À travers cette "action", comme l'artiste lui-même la définissait, on peut commencer à comprendre comment Joseph Beuys se rapportait au langage, à la communication. Ce qui

⁸ *Ibid.*, p. 50-51..

⁹ Duncan Ballantyne-Way, « Joseph Beuys at 100: Starting From Language at Hamburger Bahnhof », 14 juin 2021, url: <https://www.exberliner.com/whats-on/art/joseph-beuys-at-100/>, consulté le 21.08.21.

¹⁰ "J'essaie de mettre en lumière la complexité des domaines de la création." J.B. - Film, citations et déclarations (du "Club 2") de Joseph Beuys sur l'action de 1965. (Nouveau : SUBS ANGLAIS !) Beuys utilise l'action pour parler de son concept élargi de l'art et des intentions derrière ce travail (à l'occasion de sa visite au "Club 2" le 27.01.1983. Parmi les autres invités : le compositeur autrichien György Ligeti et le théoricien de l'art et des médias Peter Weibel. Président de la discussion : Adolf Holl), youtube.com, url : https://www.youtube.com/watch?v=z_VPN8M1SGw&t=4s), consulté le 21.08.21.

¹¹ Joseph Beuys, Film, citations et déclarations (lors du "Club 2" 27.01.1983) sur l'action *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (1965), https://www.youtube.com/watch?v=z_VPN8M1SGw&t=4s), min 0 :47, consulté le 21.08.21.

¹² Beuys utilise ici le verbe *verstanden* dans le sens de *ver-stehen* (*under-standing*).

¹³ Joseph Beuys, Film, citations et déclarations (lors du "Club 2" 27.01.1983) sur l'action *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (1965), https://www.youtube.com/watch?v=z_VPN8M1SGw&t=4s), min 3 :54, consulté le 21.08.21.

comptait pour lui était d'amener son public au-delà de la dimension rationnelle, vers une dimension plus proche à celle de la pensée, de la sensation, du spirituel, afin de lui permettre d'élargir son expérience dans les champs de l'expression et de la pensée.¹⁴

Le concept, l'idée – qui est toujours à la base du processus artistique de Beuys, comme l'explique la curatrice de l'exposition Nina Schallenberg¹⁵ – doit être nécessairement exprimée à travers le langage, du moins dans un premier moment. La parole elle-même devient alors art, comme Beuys l'affirme :

L'art arrive au résultat qu'il doit représenter l'idée dans son apparition, comme un processus plastique, et quand l'idée s'empare de la parole, il faut voir la parole comme un art. Il serait souhaitable que les hommes s'approprient la parole comme un art. La parole est un art, elle peut le devenir.¹⁶

Pour lui l'action de parler, le fait de mouvoir la bouche et l'air en produisant des sons c'était comme produire une "sculpture réelle"¹⁷. Il était profondément convaincu que l'art comportait en elle une force rénovatrice et qu'elle était fondamentale pour la survie de l'homme, au point de la comparer à une nourriture dont l'homme nécessite¹⁸. Il croyait dans le pouvoir révolutionnaire de l'art.¹⁹ Selon lui, chaque être humain est potentiellement un artiste avec la possibilité de changer la société et de créer. La condition est celle d'agir avec détermination et de manière consciente.²⁰

Ce qui est également intéressant dans le choix de l'exposition de se concentrer sur le langage, c'est de voir comment Beuys n'envisage pas le discours dans un sens polémique. Il n'a pas besoin de se positionner d'un côté ou d'un autre. Cette posture peut apparaître étonnante aujourd'hui, où on a toujours l'impression qu'on doit assumer une position déterminée, un parti, face à une discussion. Mais ce qui intéresse Joseph Beuys c'est ce qu'il y a entre les deux

¹⁴ Duncan Ballantyne-Way, « Joseph Beuys at 100: Starting From Language at Hamburger Bahnhof », 14 juin 2021, url: <https://www.exberliner.com/whats-on/art/joseph-beuys-at-100/>, consulté le 21.08.21.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Joseph Beuys, lors d'un débat public à propos de la politique culturelle il explique pourquoi l'être humain ne peut pas vivre sans art, 27 janvier 1970, url : <https://www.youtube.com/watch?v=kf7JP5thQE0>, min 2 :57, consulté le 22.08.21.

¹⁷ Duncan Ballantyne-Way, « Joseph Beuys at 100: Starting From Language at Hamburger Bahnhof », 14 juin 2021, url: <https://www.exberliner.com/whats-on/art/joseph-beuys-at-100/>, consulté le 21.08.21.

¹⁸ Joseph Beuys, url: <https://www.youtube.com/watch?v=kf7JP5thQE0>, min 1: 29, consulté le 22.08.21.

¹⁹ Michele Buonomo dans la préface de H. Srachelhaus, *Joseph Beuys : una vita di controimmagini*, Johan & Levi editore, Milano, 2012, p. 10.

²⁰ Duncan Ballantyne-Way, « Joseph Beuys at 100: Starting From Language at Hamburger Bahnhof », 14 juin 2021, url: <https://www.exberliner.com/whats-on/art/joseph-beuys-at-100/>, consulté le 21.08.21.

attitudes, ce qui les relie. Il s'intéresse à une dimension plus spirituelle, où le langage est fondamental en tant que véhicule de la pensée.²¹

J'ai toujours considéré [la représentation] du lien entre l'être humain et sa nature supérieure comme la tâche la plus importante de l'art.²²

Beuys était un très bon orateur. Il avait une culture immense qu'il faisait fleurir lors de ses discours. En le voyant parler on pouvait vraiment nous rendre compte jusqu'à quel point pour lui le langage était un art plastique. Il modelait les mots comme s'il s'agissait d'une matière pour obtenir une sculpture : son discours. C'était un homme qui avait beaucoup étudié, qui avait beaucoup appris, et toutes ses connaissances, son savoir, il les transmettait sous des formes artistiques, de la parole à la sculpture.²³

L'artiste arrive même à affirmer que la pensée elle-même peut être envisagée comme une sculpture :

N'est-il pas vrai que les pensées des gens sont des réalités ? Sommes-nous si éloignés de la réalité et du bon sens humain que les pensées et les actes des gens sont qualifiés d'irréels ? Les choses conçues, ou prononcées, ou réalisées dans des actions ou des développements sont-elles disparu de ce monde ? Ou bien n'est-il pas vrai qu'elles seules portent le monde plus loin dans son évolution ?²⁴

Pour appuyer cette théorie, il apporte un exemple d'un vieux moteur diesel désormais inutilisé, mais qui existe toujours dans le monde et même s'il ne devrait plus y exister physiquement, il est toujours là dans le sens qu'il a été fondamental pour arriver à un moteur plus moderne et efficace. Et il arrive ensuite à la conclusion :

Nous devons donc voir que les formes de pensée - les formes intérieures de la pensée - sont une condition préalable à toute matérialisation ultérieure. Je me vois donc contraint de dire

²¹ Duncan Ballantyne-Way, « Joseph Beuys at 100: Starting From Language at Hamburger Bahnhof », 14 juin 2021, url: <https://www.exberliner.com/whats-on/art/joseph-beuys-at-100/>, consulté le 21.08.21.

²² Joseph Beuys, Film, citations et déclarations (lors du "Club 2" 27.01.1983) sur l'action *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (1965), https://www.youtube.com/watch?v=z_VPN8M1SGw&t=4s, min 13:22, consulté le 21.08.21.

²³ H. Stschelhaus, *Joseph Beuys : una vita di controimmagini*, op. cit., pp. 39-40.

²⁴ Joseph Beuys, Film, citations et déclarations (lors du "Club 2" 27.01.1983) sur l'action *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (1965), <https://www.youtube.com/watch?v=oBNZUj1J1fE>, min 4:23, consulté le 21.08.21.

que la pensée d'un être humain est déjà en soi une sculpture, et qu'il s'agit de savoir si cette pensée recevra une forme pour s'incarner dans le monde physique.²⁵

On peut ainsi entrevoir dans ce discours quel était son concept d'art élargi, 'l'art social' qui, selon Beuys, comportait en elle le pouvoir de changer le monde :

De l'art, nous plongeons directement dans le concept de travail, et c'est ce qui m'intéresse, mon concept de l'art - que j'appelle le concept élargi de l'art, qui présente l'"art social" comme une nouvelle discipline et la soumet à la discussion, et je crois qu'il peut également prouver que c'est seulement par lui [l'"art social"] qu'un changement dans le monde du travail peut se produire - oui, il peut même changer le concept de capital dans le monde du travail lui-même.²⁶

J'ai opté pour l'art, ce qui m'a conduit à un concept de la sculpture qui commence dans la **parole** humaine. J'ai donc essayé d'élargir le concept d'art de manière à ce qu'il puisse englober toutes les activités humaines.²⁷

²⁵ Joseph Beuys, Film, citations et déclarations (lors du "Club 2" 27.01.1983) sur l'action *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (1965), <https://www.youtube.com/watch?v=oBNZUj1J1fE>, min 5:30, consulté le 21.08.21.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Joseph Beuys, url : <https://www.smb.museum/en/museums-institutions/hamburger-bahnhof/about-us/films/#documentation>, consulté le 26.08.21.

Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt (1965)²⁸

The Performance

For the purposes of *How to Explain Pictures to a Dead Hare*, Beuys locked the doors of the gallery making the performance visible from the outside through a shop window. His head was covered with honey and gold leaf while explaining pictures to a dead hare positioned in his hands.

The artist performed a sort of a guided tour by showing/explaining each work to a dead animal; he would stop from time to time and go back to the center of the gallery where he stood over a dead pine laying on the floor. The public was invited to step inside after three hours while Beuys just stood like a sculpture with the hare on his arm.

The selection of this particular mammal was affiliated with its symbolical meaning present in various myths and traditions; for instance, in Greek mythology, the hare was related to the love goddess Aphrodite; in Christianity, it stands as a symbol of the Resurrection.

The honey mask Beuys wore during the performance indicates gold as a symbol for the sun, and purity, and honey as a Germanic symbol for rebirth. Another aspect he wanted to underline is the creative power of bees and the way they organize and maintain their community (according to Rudolf Steiner bees represent an ideal society of warmth and brotherhood). Beuys once stated:

“ For me, the Hare is a symbol of incarnation, which the hare really enacts- something a human can only do in imagination. It burrows, building itself a home in the earth. Thus it incarnates itself in the earth: that alone is important. So it seems to me. Honey on my head, of course, has to do with thought. While humans do not have the ability to produce honey, they do have the ability to think, to produce ideas. Therefore the stale and morbid nature of thought is once again made living. Honey is an undoubtedly living substance- human thoughts can also become alive. On the other hand intellectualizing can be deadly to thought: one can talk one's mind to death in politics or in academia.



The composition recalls two important art history references - the most frequent painting motif of Western art and that is Pieta holding Christ in her arms, as well as the memento mori theme present in the 16th century still life genre. Some scholars even described the performance as "the Mona Lisa of our time".

²⁸ Article complet : <https://www.widewalls.ch/magazine/how-to-explain-pictures-to-a-dead-hare-joseph-beuys>, consulté le 24.08.21.

Contexte plus large, extraits de l'article « The medium and the message: art and politics in the work of Joseph Beuys »²⁹

p. 118 : contribution de Beuys à *documenta 5* en 1972 au Museum Fridericianum, Kassel en Allemagne

Beuys's contributions to *documenta 5* were multifaceted and extensive. During the hundred days of the exhibition leading up to the *Boxkampf*, Beuys operated the *Büro der Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung* [Office of the Organization for Direct Democracy through Referendum], a temporary outpost of the political organization he had founded in June 1971 in Düsseldorf, where he was a professor of monumental sculpture at the renowned Kunstakademie. The *Büro*, which was installed in a prominent room of *documenta's* main venue, the Museum Fridericianum, functioned as a site of discourse and debate, with Beuys, fellow Düsseldorfer Karl Fastabend, and others handing out tracts and pamphlets and engaging visitors in discussion about the nature of democracy and the ills of the West German parliamentary system. Lest the *Büro* seem coldly bureaucratic, Beuys marked the space with two outwardly artistic gestures. He activated one wall of the museum gallery with a neon sign of the *Organisation's* name written in scrawling script and hung at an extreme diagonal, nodding to the neon signs of fellow *documenta* artists Bruce Nauman and Joseph Kosuth. On the main table, alongside piles of paper, Beuys also installed what he named the "rose for democracy," a single red rose, replenished daily, inside a tall cylindrical vase resembling a graduated beaker – a pointed unification of two poles of Enlightenment thought: science and beauty.

The seriousness of the discussions that dominated the *Büro* was mitigated by the pure silliness of the boxing match for direct democracy that closed *documenta 5*.² One poster advertising the event has a slapdash, amateur aesthetic, with details

p. 120 : ce qui distingue Beuys de ses contemporains :

tions to his three candidacies for public office. In a time of increased politicization in the art world, what distinguished Beuys's work from that of his peers, I argue, is the specific constellation of art and politics that his work set into motion. Rather than producing artworks with political content, Beuys inverted the relationship between art and politics, using the forms of alternative democratic politics as a medium with contemporary relevance by which to communicate a transhistorical message about the transformative power of creativity.

²⁹ Andrea Gyorody (2014) The medium and the message: art and politics in the work of Joseph Beuys, *The Sixties*, 7:2, 117-137, DOI: 10.1080/17541328.2015.1043800

p. 121: Beuys et Fluxus :

Beuys's departure from traditional sculpture in the late 1950s gave way, in the early 1960s, to his more holistic reconsideration of art and its role in society. Drawing on his reading of Steiner, Beuys conceptualized what he referred to as the *erweiterte Kunstbegriff* (expanded notion of art), which broadened art to the larger category of creativity and advocated dissolution between the spheres of art and other human activities. The blending of art and life implied by the *erweiterte Kunstbegriff* was consonant, at least superficially, with the aims of the Fluxus movement with which Beuys was at that time intimately involved.⁹ Fluxus was a decentralized movement with bases in cities around the globe; drawing directly from Dada, Fluxus was conceived by George Maciunas and his compatriots as anti-art, anti-commodity object, and anti-*l'art pour l'art*.¹⁰ Rejecting the artist-genius of 1950s Abstract Expressionism, Fluxus emphasized instead collaborative, interdisciplinary artistic production. Beuys initially helped Fluxus artists stage concerts in Germany, becoming a performance artist himself only after seeing their work in 1962. His relationship with Fluxus would not last long, largely thanks to Maciunas's disapproval of his work, but it did provide a formative context for his own development past the boundaries of traditional forms of art-making.¹¹

In 1964, as Beuys's relationship with Fluxus began to wane, the elemental facets of his self-mythology came into focus. In July of that year, Beuys published the text piece *Lebenslauf – Werklauf* in the catalogue for the Aachen exhibition *Festival der neuen Kunst*.¹² A fanciful curriculum vitae, the text listed important moments in Beuys's artistic career alongside life events, some more conceptual than actual. Next to 1921, the year of his birth, Beuys wrote, "Exhibition of a wound drawn together with a plaster," an enigmatic declaration of his tendencies toward sculpture and a conception of art as healing from the very beginning. *Lebenslauf – Werklauf* had two paradoxical effects. While it melded Beuys's life and work, blurring the boundaries between private and public in the spirit of Fluxus, it also helped establish Beuys's burgeoning self-mythology, which was precisely what many of the Fluxus artists found regressive (and what many others no doubt found captivating).

p. 121 et 122 : utilisation de sons pour une installation :

Christ bestowing a blessing. Several months later, in December 1964, Beuys performed *Der Chef/Fluxus Gesang* (The Chief/Fluxus Chant) as the inaugural event of the Galerie René Block in Berlin. For the performance, he spent eight hours on the floor inside a giant roll of felt with dead hares at either end, while making guttural sounds into a microphone. The premise of the performance was that Beuys was "transmitting" the sounds to the American artist Robert Morris, who was sup-

posed to be lying on the floor of his own studio in New York to "receive" them. But Morris, without informing Beuys, had decided not to participate.¹³ In retrospect, the incident elucidates not only Beuys's growing isolation and alienation from the rest of the avant-garde art world, but even more importantly, the discrepancy between his communicative goals and his lukewarm reception. His 1965 performance *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* [How to Explain Pictures to a Dead Hare] thematized failed communication even further. Beuys conducted the majority of the *Aktion* – in which explained his drawings to a dead hare held in his arms – inside the Schmela Galerie in Düsseldorf, with the audience forced to stand outside and watch the proceedings, without the aid of sound, through the front window. If Beuys indeed had a message, it seemed he had little faith that it would be heard, much less understood and acted upon.

p. 123 : le DSP (« Beuys made the unexpected move, in 1967, to create a political party, named the Deutsche Studentenpartei [German Student Party] (DSP) »³⁰) et les idées de Beuys:

Beuys was outlining, in effect, an anti-establishment anti-party or meta-party. The DSP, in fact, was one of many regional *Bürgerinitiativen* [citizens' initiatives] developing at that moment in West Germany; together, they would become the basis for the Green Party, which Beuys helped to found a little over a decade later.²¹ Unlike the bewildered journalists called to the Kunstakademie that day, students who had participated in the *Ringgespräche* or attended Beuys's classes had the proper tools at their disposal to comprehend the purpose of the DSP. They understood that by citing an "expanded notion of art," Beuys was indicating that the DSP, although originating in an academic-artistic context, represented the incursion of art into politics (and everyday life more broadly) and vice-versa – a transgression of separate spheres of human activity ultimately necessary to reform society. This expanded notion of art was also defined more succinctly as the exercise of creativity or imagination. Creativity, for Beuys, was the key to breaking apart the ingrained repressive structures of post-war society; the restructuring of social relations through everyday, individual endeavors was a process he termed *soziale Plastik*, or social sculpture. The expanded notion of art and social sculpture – the concepts for which he remains best known today – were also critical to comprehending the phrase "every man is a student" as the guiding principle of the DSP as anti-party or meta-party. The phrase is a clever re-working of Beuys's pithy slogan, "*Jeder Mensch ein Künstler*" [every man [is] an artist]. In proclaiming every human an artist, Beuys did not mean, as some assumed, that everyone should become a painter or a poet, but rather that creativity is an innate human capacity that can be exercised in an infinite number of ways; it is not the professional artist's right alone.²² Thus, to call every man a student is to cast every member of society as a learner, as Beuys put it, and to create a party for students is to create a party that addresses everyone.

p. 125-126 : l'approche qui distingue Beuys:

The proliferation of art practices in the 1960s that aimed to undermine or completely disintegrate art-life distinctions eased the way for artists who believed it imperative to directly address in their work political issues ranging from the Civil Rights Movement to the Vietnam War.³¹ Beuys's work drew on all of these contemporaneous developments but took a fundamentally different approach to questions around art, everyday life, and politics. What set Beuys apart from his peers and predecessors was his overt appropriation of forms of political engagement, beginning with his founding of the DSP in 1967. What might have been seen initially as a publicity stunt or a bit of performative pedagogy that capitalized on the rise of the student movement was instead the first sign of a major political turn in

Beuys's career, although the political always found a way of turning back to the artistic. The DSP, for instance, was officially registered as a party several days after its inauguration, but within a year, Beuys had changed its name to *Fluxus Zone West*, retreating from political nomenclature and reconnecting his work to his Fluxus roots. Beuys continued to vacillate restlessly between political and artistic contexts as he turned his attention from *Fluxus Zone West* to the *Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung* [Organization for Direct Democracy through Referendum] (ODD), which he founded in 1971. Beuys set up a storefront office in the center of Düsseldorf for the ODD, but the following summer, he integrated the organization back into a markedly artistic context by using his allotted space at *documenta 5* to host the *Office of the Organization for Direct Democracy through Referendum*.

³⁰ Andrea Gyorody (2014) *The medium and the message: art and politics in the work of Joseph Beuys*, *op. cit.*, p. 122.

p. 127 et 129-130 et 131 : objets artistiques pour préserver les idées politiques

Across this broad range of activities, Beuys used the forms of real politics – the political party or lobbying organization, the public talk, the town hall meeting, the informational office, and eventually the political campaign itself – as mediums of communication. In so doing, Beuys could attract attention from corners of society far removed from the art world. From the very start, however, he also mobilized more traditional art objects to support his political endeavors. Within days of

tion pervade such objects. Beuys was hedging his bets: the ODD might not survive his own death, but the plastic bag surely would. The bag, in fact, would have a place in a museum context dedicated to preservation, exhibition, and education. Even if the notion of direct democracy no longer had purchase or political relevance, its tenets would in some way be communicated to future generations through didactic museum wall text and exhibition catalogue entries. It is no accident that Beuys called his multiples “props for memory,” not props for action.⁴⁰ Indeed, it is telling that while Beuys’s political work has found its place in the art-historical literature, Beuys appears rarely, even as a peripheral figure, in histories of West German politics or of the student movement. Beuys knew, I suspect, that his primary identification as an artist would define and delimit his place in post-war history, and that art objects made in conjunction with his political activities would best facilitate the telling of his story and the perpetuation of his ideas and influence.

more so than Marcuse, in its possibilities for change in the future. Beuys tirelessly produced art objects – “props for memory” – both because he doubted his immediate impact as a politician *and* because he hoped that the ideas embodied by such objects might one day be resurrected and recognized as cues for action. Politics may have been the medium through which Beuys attempted to communicate his ideas in the 1960s and 1970s, but art, the sort bounded by the obdurate material object, would be the vehicle propelling his hope for the transformative power of creativity into the future.

p. 130 : le potentiel révolutionnaire de la créativité :

Although the ODD and the FIU were often forums for discussions of issues such as nuclear energy or women’s rights, the message Beuys hoped to disseminate through his use of political forms of communication was not a message about the specific political concerns of his day. Rather, Beuys’s primary aim was to tout the revolutionary potential of creativity – the fact that every person is an artist, broadly speaking, and that every person can and should play a role in the collective re-imagining of society.⁴¹ Beuys was, of course, not the first or only advocate of the transformative power of creativity. His philosophy derived from the German Romantics, particularly Schiller and Novalis, and from Rudolf Steiner, who saw spirituality and creativity as the routes to individual freedom. In some circles, creativity was also part of the discourse of revolutionary politics in the 1960s. Right at the time that Beuys turned to politics, the Frankfurt School Marxist theorist Herbert Marcuse, for example, dedicated a number of texts to the question of art’s role in a capitalist society that dictates all possibilities and ruthlessly reinscribes forms of negation within the existing regime. In the 1967 lecture “Art in the One-Dimensional Society,” Marcuse notes,

Since the thirties, we see the intensified and methodical search for ... an artistic language as a revolutionary language. This implies the concept of the *imagination* as a cognitive faculty, capable of transcending and breaking the spell of the Establishment.⁴²

*ODD =
Organisation für
direkte
Demokratie
durch
Volksabstimmu
ng
[Organization
for Direct
Democracy
through
Referendum]
Fondé par
Beuys en 1971

*p. 126-7, the
FIU:
The school
manifested six
months later, in
April 1973, as
the Freie
Internationale
Hochschule für
Kreati- vität und
interdisziplinäre
Forschung [Free
International
University for
Creativity and
Interdisciplinary
Research].³³
Founded with
Klaus Staeck
and Heinrich
Böll, the Freie
Internationale
Hochschule
(better known as
the Freie
Internationale

- ART SPACE IN BERLIN -

Katharina Sieverding :
Deutschland wird deutscher
Kunst-Werke Institute for
Contemporary art, Berlin
1993/2021

L'œuvre présentée ici est une campagne d'affichage initialement faite en 1993. C'est donc cette exposition en milieu urbain prévu à l'origine sous une autre forme. L'œuvre a été refusée et donc interdite à l'affichage dans une exposition internationale à Stuttgart, comme cela devait se faire en premier lieu. Si auparavant, l'espace d'art (galerie, salon, etc.) était l'un des seuls lieux permettant la promotion d'un travail artistique, Katharina Sieverding a pu répondre à cette interdiction d'une manière nouvelle : utiliser l'espace public comme lieu d'exposition. Au lieu que les gens viennent à l'œuvre, elle impose l'œuvre à la population. On rompt la tradition et on vient placer l'œuvre dans la banalité et le quotidien d'un public plus large et diversifié.

* UN INTITULÉ QUI BOUSCULE *

« Deutschland wird deutscher » est un titre d'article paru dans le journal hebdomadaire allemand « Die Zeit » et emprunté par Sieverding. Pourquoi cette œuvre si importante et toutes ces réactions ? Critiques, débats, controverses... cette œuvre photographique et textuelle se situe dans le champ de tensions entre histoire et politique allemandes, entre individu et société allemands. Sieverding questionne ce peuple vis-à-vis de son pays en reconstruction suite à la Seconde Guerre mondiale. L'Allemagne connaît ainsi une

crise identitaire mise en avant notamment par cet intitulé. Elle questionne ce que cela veut dire d'être Allemand.e. suite à la réunification notamment ou encore en réponse aux idées politiques de droite de l'époque. Cette interrogation touche les grandes institutions mais surtout chaque citoyen individuellement, dans son espace personnel, social, etc. Le début des années nonante en Allemagne est de plus marqué par un essor d'esprit nationaliste. Sieverding pose des mots forts. Qu'est-ce que c'est « Allemand » ? Qui et dans quelles conditions ?

Question, exigence ou menace ? La citation laisse quelque chose en suspens.

Sieverding a posé un geste de résistance à une époque où l'identité nationale de l'Allemagne réunifiée était en crise. Le questionnement de l'identité et de l'immensité culturelles et spirituelles de la nation allemande est plus que jamais d'actualité, compte tenu des développements politiques. En ce qui concerne la politique actuelle en matière de migration et de réfugiés, Sieverding n'a pas perdu de son efficacité. On met en avant les craintes et insécurités sociétales de l'Allemagne. Cela s'inscrit dans une perspective interne à la nation mais aussi dans les relations avec les autres pays. La censure de son œuvre montre la crainte que le motif ne soit mal compris sans explication et l'envie de la part des autorités de garder le contrôle et ne plus le perdre. L'impact du discours et les opinions qui en découlent montrent l'importance et les répercussions sur le grand public du sujet. C'est une thématique sensible car il faut revenir sur un passé sombre qui appartient au peuple allemand. On ouvre la porte sur un aspect qui veut être oublié ou tu. Sieverding remue les réflexions et pique ses faiblesses

telles ses peurs... Que fait et que doit faire ce pays ?

Nous pouvons aussi nous demander, comment dans deux types de communications – ici journal populaire et l'art – ayant le même titre, l'une est censurée et l'autre non. L'orientation politique joue-t-elle un rôle ? l'une étant nationaliste et l'autre dénonçant ce mouvement...

** UNE PHOTOGRAPHIE SINGULIÈRE **

Derrière la citation, on retrouve une photographie en noir et blanc présentant un personnage masqué et du bois en fond. Le corps est vêtu de manière à ne laisser voir que ses yeux et sa bouche et entouré de couteaux plantés dans le bois. L'artiste Katharina Sieverding utilise un de ses anciens autoportraits, dans lequel elle se met en scène comme dame de cirque du numéro du lanceur de couteaux. L'image, de par l'exposition lumineuse, semble vieillie, comme d'un autre temps. Le corps de l'artiste est la représentation de son sujet. Elle est une sorte de cible qu'on frôle, un être mis à l'épreuve, tout comme la nation allemande. Le visage masqué peut montrer cette absence d'identité. C'est aussi à la fois une manière de neutraliser son apparence, car elle n'associe pas son visage nu et naturel directement à l'Allemagne ou le fait d'être allemand.e. Ce serait exclure tous ceux qui n'ont pas les mêmes caractéristiques physiques. L'œuvre de 1993 ne contient que la photo et la citation, ni signature ni information de relation avec une institut ou cadre quelconque.

Il ne faut toutefois pas se limiter à ce qu'on voit en premier lieu sur l'image. L'ambiance de la photo est très forte. Exprimer une réflexion textuelle se traduit chez Sieverding aussi par le visuel. Pour

l'artiste, la photographie est un processus de construction d'une image et donc un reflet de la pensée. Le médium est utilisé à la manière d'un média. Il est la pratique interdisciplinaire de l'art médiatique. On retrouve non plus un projet qui interpelle un spectateur venant le regarder, mais une œuvre grand format qui s'immisce dans le quotidien d'un grand groupe d'individus y étant exposés malgré eux d'après le choix d'un tier.

** BOUSCULER & OCCUPER L'ESPACE **

La particularité de « Deutschland wird Deutscher », comme dit précédemment, est son lieu d'exposition. Son format et son emplacement reprennent le fonctionnement d'une communication médiatique de masse. Cela engendre des discussions à grande échelle. Beaucoup de critiques vont en découler ce qui donne naissance à un relai d'informations important. Ces affiches se répandent dans tout Berlin.

Occuper l'espace, c'est inclure l'œuvre au lieu, le comprendre, considérer le contexte... Ici, c'est détacher aussi l'œuvre de sa place classique d'exposition. Dans l'espace public, on décontextualise l'image de son cadre artistique. De plus aucune information n'est donnée dans le sens d'un projet artistique, ce qui ne donne aucun indice à l'individu qui voit cette affiche pour la comprendre. Tout ce qu'il peut utiliser c'est le texte et la photographie. Le reste se construit dans sa pensée.

Le lieu public c'est aussi un endroit où l'image s'impose au regard. La publicité inonde le quotidien des gens et ce d'autant plus de nos jours. Il faut vite marquer l'esprit. On expérimente la réactivité. On étudie – comme dans plusieurs travaux de Sieverding – l'individu au sein de la société en pénétrant directement dans son