

Lothar Fischer, Helmut Sturm et HP Zimmer : des collectifs engagés à l'enseignement des Beaux-arts en République Fédérale d'Allemagne

Pierre Bonhomme

► **To cite this version:**

Pierre Bonhomme. Lothar Fischer, Helmut Sturm et HP Zimmer : des collectifs engagés à l'enseignement des Beaux-arts en République Fédérale d'Allemagne. Presses Universitaires Blaise Pascal. Elaborer, transmettre, créer. La transmission des techniques, des images, des théories dans le processus de création artistique, Apr 2014, Clermont-Ferrand, France. Elaborer, transmettre, créer. La transmission des techniques, des images, des théories dans le processus de création artistique. <hal-01291866>

HAL Id: hal-01291866

<https://hal-clermont-univ.archives-ouvertes.fr/hal-01291866>

Submitted on 22 Mar 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Lothar Fischer, Helmut Sturm et HP Zimmer : des collectifs engagés à l'enseignement des Beaux-arts en République Fédérale d'Allemagne.

/

Lothar Fischer, Helmut Sturm und HP Zimmer : von engagierten Kollektiven zur Lehre der Bildenden Kunst in der Bundesrepublik Deutschland.

Pierre Bonhomme

Doctorant en histoire de l'art contemporain

CHEC, Centre d'Histoire « Espaces et Cultures », Clermont Université, Université

Blaise-Pascal

Nous présentons les parcours de 4 artistes ouest-allemands issus de l'académie, Lothar Fischer, Helmut Sturm, Hans-Peter Zimmer et Heimrad Prem, aux riches trajectoires artistiques individuelles et collectives ; ils furent les fondateurs du groupe Spur en 1957, l'un des premiers collectifs d'artistes engagés et subversifs à revoir le jour en Allemagne depuis les années 30. 20 ans plus tard, 3 d'entre eux deviennent enseignants des beaux-arts dans différents établissements réputés de République Fédérale d'Allemagne. Nous interrogerons ici la cohérence de l'évolution de leurs théories et pratiques ; nous nous demanderons quelles conséquences leur démarche de création intuitive et expérimentale a pu avoir sur leur pédagogie, et quelle place, quelle forme un tel cadre pouvait laisser à leur engagement pour un changement global de paradigme social.

Hiermit präsentieren wir die umfangreichen individuellen und kollektiven Strecken von 4 westdeutschen Künstlern, Lothar Fischer, Heimrad Prem, Helmut Sturm und Hans-Peter Zimmer, die alle aus der Akademie stammen. 1957 gründeten sie die Gruppe Spur, eines der ersten engagierten und subversiven künstlerischen Kollektiven in der Bundesrepublik Deutschland seit den dreissiger Jahren. Drei von denen wurden Kunstlehrer zwanzig Jahre später, und zwar in verschiedenen anerkannten Einrichtungen. Wir befragen hier die Kohärenz ihrer theorischen und praktischen Entwicklung, die möglichen Folgen auf ihre Pädagogik ihrer experimentalen und intuitiven Schaffungen, und den Raum und die Form, die dieser institutionelle Hintergrund für ihr Engagement für eine globale Veränderung des sozialen Paradigmas erlauben konnte.

histoire de l'art, avant-garde, contestation sociale, enseignement public, groupe Spur, monde occidental, République Fédérale d'Allemagne, Munich, 2^e moitié du XXe siècle ;

Kunstgeschichte, Avantgarde, sozialer Protest, staatlliche Lehre, Gruppe Spur, Westliche Welt, Bundesrepublik Deutschland, München, 2^e Hälfte des XXen Jahrhunderts.

Le sculpteur Lothar Fischer (1933-2004) et les peintres Heimrad Prem (1934-1978), Helmut Sturm (1932-2008) et Hans-Peter Zimmer (usuellement HP Zimmer, 1936-1992) se sont rencontrés et liés d'amitié à l'Académie des Beaux-arts de Munich entre 1952 et 1957, et ont suivi de longues et complexes trajectoires artistiques, en partie partagées, dans la RFA de l'après-guerre. Le fait qui nous intéresse ici est que 3 d'entre eux deviendront, nettement plus tard, enseignants des beaux-arts dans différentes académies et établissements pédagogiques de République Fédérale d'Allemagne¹. En effet dès les années 70 ils s'intéressent à la pédagogie et à l'enseignement, et se voient attribuer des fonctions dans l'enseignement public des beaux-arts à partir des années 80. Entre-temps puis en parallèle, ces artistes ont suivi des trajectoires individuelles très prolixes, évolutives et des plus singulières ; ils se sont aussi retrouvés au sein de différents collectifs d'artistes au fil des décennies, le premier et le plus notoire étant le groupe Spur². Tout au long de ce parcours collectif, les quatre hommes se sont passionnés pour les questions de réseaux, de confrontation, d'échange et de transmission, et en ce sens il est possible de considérer leur parcours d'enseignants comme l'exploration parallèle de questions similaires, dans un cadre relationnel différent.

Mais comment enseigner des pratiques artistiques d'origine contestataire ou subversive dans un cadre académique ? Car les pratiques dont se réclament ces quatre artistes, et les références historiques qui les soutiennent, ne proviennent pas des enseignements qu'ils ont reçu à l'Académie des Beaux-arts de Munich, mais plutôt d'une réaction à leur rencontre, qui les mènera à explorer, dans des conditions d'accessibilité réduites, des voies artistiques alors oubliées en RFA depuis la guerre³ : celle des avant-gardes artistiques

1

Nous retiendrons l'abréviation « RFA » pour la suite de cet article.

2

Voir notamment Ilonka Czerny, *Die Gruppe SPUR (1957-1965) – Ein Künstlerphänomen zwischen Münchner Kunstszene und internationalem Anspruch*, Thèse publiée, Berlin / Vienne, Lit, (2002) 2008. Dernière publication : Axel Heil, *Gruppe Spur - vagabundierende Unruhe : Sammlung Hurrle Durbach*, catalogue d'exposition, Heidelberg, Wunderhorn, 2013.

3

historiques, et les valeurs libertaires diffusées par une partie des milieux artistiques et intellectuels d'Europe de l'ouest depuis le XIX^e siècle⁴. Ils perçoivent ces pratiques artistiques comme le fondement profond d'une rupture avec les valeurs de droite conservatrice dominant la société ouest-allemande, et développent des positions globalement contestataires et provocatrices à l'encontre des institutions et du conformisme ambiant⁵. Il s'agit, et nous y reviendrons en détail, d'aborder la figuration picturale et/ou plastique de façon intuitive et expérimentale, sans jamais s'enfermer dans dogmes techniques, esthétiques ou stylistiques, et en recherchant la polysémie et la construction d'un réseau infini dissolvant la frontière matérielle entre l'œuvre d'art et l'espace de la vie quotidienne, et dont l'organisation structurelle est justement au cœur des évolutions techniques et stylistiques dans les productions de ces quatre artistes.

Précisons qu'il ne s'agit donc pas en premier lieu de se pencher sur l'enseignement universitaire théorique et historique et sur la transmission de valeurs explicitement subversives et contestatrices, mais sur l'enseignement de démarches, techniques et pratiques artistiques concrètes au sein des écoles de beaux-arts de RFA, pour se demander comment ces pratiques ont pu s'imposer dans un tel milieu : car les quatre artistes susnommés ne constituent pas seulement des pionniers de cette redécouverte de la figuration libre dans la RFA de l'après-guerre, mais aussi de véritables acteurs de la diffusion de ce phénomène, leurs activités créatives puis d'enseignement s'étalant sur toute la phase d'intégration de la scène artistique internationale et de reconsidération des avant-gardes historiques en RFA.

La RFA s'est alors émancipée depuis peu des canons néoclassiques hérités de l'art nazi, encore représentés dans les académies et dominants dans les goûts du grand public, pour aborder sa phase d'intégration à la scène artistique internationale, autour du Bauhaus fonctionnaliste de Max Bill et de la consécration de l'art informel. Voir Karin Thomas, *Zweimal deutsche Kunst nach 1945 – 40 Jahre Nähe und Ferne*, Cologne, DuMont, 1985.

4

Sur cette tradition et ses résurgences imprévisibles dans l'histoire des idées, voir Greil Marcus, *Lipstick Traces : A Secret History of the Twentieth Century*, (Cambridge, Harvard University Press, 1989) Paris, Allia, 2002.

5

Sur les mœurs ouest-allemandes d'après-guerre et la politique d'adhésion sans borne au modèle économique et social occidental de Konrad Adenauer, voir Ulrich Harbecke, *Abenteuer Bundesrepublik : die ersten 40 Jahre unseres Staates*, Bergisch Gladbach, G. Lübbe, 1988.

Par conséquent, nous nous appuyerons sur ces artistes pour poser différentes questions relatives à ce phénomène d'institutionnalisation : quelle est la substance et quelles sont les implications directes ou indirectes, objectives ou subjectives, de la transmission et de la diffusion de ces pratiques artistiques ? Peut-on vraiment parler d'une substance subversive ou libertaire inhérente à ces pratiques ? Et le cas échéant, dans quelle mesure est-elle altérée par ce cadre académique de transmission ? Les valeurs libertaires et antiautoritaires qui ont pour le moins marqué le groupe ont-elles aussi été transmises ou laissées de côté ?

Afin d'apporter des éléments de réponses, dans un premier temps nous présenterons plus en détail les parcours de H.Prem, H.Sturm, L.Fischer et HP Zimmer, et nous explorerons la forme et la substance de leurs enseignements et leur connexion à leurs propres pratiques artistiques ; puis nous nous pencherons sur le contenu subjectif et sur les enjeux de ces pratiques en termes sociaux, et sur les supposées conséquences d'un tel cadre de transmission.

De la pratique artistique collective à l'enseignement des beaux-arts

Chronologie synthétique des collectifs d'artistes et des parcours d'enseignants de H.Sturm, H.Prem, L.Fischer et HP Zimmer

C'est donc pendant leur formation à l'académie de Munich que les quatre artistes susmentionnés font connaissance et commencent à travailler ensemble, pour fonder en 1957, avant même d'être tous sortis de l'académie, le groupe Spur – littéralement « trace », « piste », un nom trouvé en janvier 1958. Le groupe présente une structure très ouverte et souple ; l'exclusion n'y est pas pratiquée, et toute personne intéressée est intégrée sur simple décision orale, moyennant le soutien de la majorité des membres du collectif

[...] Es gab immer diesen Kern der Gruppe, aber keine Ausschlussdebatten. Wir hatten nur Debatten darüber, wen man aufnimmt, wer einem dann auch sympatisch war⁶. »

6

« [...] Il y eut toujours ce noyau du groupe, mais pas de débats d'exclusion. Nous débattions seulement de qui serait intégré, de qui était nous était sympathique. » Roberto Ohrt, « Interview mit Helmut Sturm », in Christa Schübbe (dir.), *Gruppe SPUR 1958-1965 – Lothar Fischer, Helmut Sturm, Heimrad Prem, HP Zimmer*, catalogue du groupe pour l'exposition « Art Cologne 1991 », Düsseldorf, Galerie Christa Schübbe, 1991, p. 124.

Ainsi, *Spur* tisse à Munich un réseau d'artistes et d'intellectuels, voué pour partie à la collaboration et au travail collectif, mais aussi à la confrontation des idées et des pratiques, à l'échange et à la transmission, pour laisser libre cours à la pratique individuelle. Parmi les proches collaborateurs et membres précoces du groupe, on peut citer Josef Senft, Dieter Rempt, Erwin Eisch et sa compagne Gretel Stadler, puis plus tard Uwe Lausen⁷. *Spur* ne se renferme pas dans une conception restrictive de l'objet du groupe, qui poursuit aussi des activités littéraires, édite sa propre revue – nous y reviendrons – et conjugue régulièrement les modes d'expression visuels et textuels ; bientôt il accueillera aussi des poètes, auteurs et écrivains tels le caustique Dieter Kunzelmann⁸. Et surtout, il tisse des liens avec des artistes plus âgés, parmi lesquels il faut citer l'Allemand Hans Platschek en 1958, le Belge Maurice Wyckaert et l'Espagnol Antonio Saura en 1959, ou encore le Français Jean Dubuffet en 1963, et cherche par tous les moyens à prendre connaissance de l'actualité artistique à l'étranger.

Cette ouverture s'explique par le contexte culturel et artistique, à Munich et dans l'ensemble de la RFA des années 50/60 : nous avons évoqué les canons dominants dans les académies, l'ébauche d'une prise en considération des avancées artistiques contemporaines et l'absence quasiment totale de réceptivité du public ouest-allemand aux évolutions de l'art contemporain ; l'accès aux œuvres des avant-gardes historiques et aux productions étrangères contemporaines est donc difficile et extrêmement réduit – d'autant plus qu'une bonne partie des collections publiques allemandes sont restées inaccessibles depuis la fin de la guerre. Le groupe rencontre aussi de grandes difficultés à exposer et à vendre leurs travaux, et par conséquent, de graves difficultés financières. C'est par le truchement de H.Platschek qu'ils font la connaissance du galeriste Otto van de Loo, installé à Munich en 1957, qui constituera leur seul soutien financier pendant plusieurs

7

Sur les nombreux représentants de la scène artistique munichoise, notamment ceux que nous venons de citer, voir Hans Kiessling (dir.), *Maler der Münchner Kunstszene 1955-1982 : eine Dokumentation von 88 Malern mit 440 Bildtafeln und Kurzbiographien*, St. Ottilien, EOS Verlag, 1982.

8

Kunzelmann se désolidarise du groupe pour s'engager dans des projets de communautés de vie qui ont marqué l'histoire de la RFA, les *Kommune I* et *II*. Voir Aribert Reimann, *Dieter Kunzelmann : Avantgardist, Protestler, Radikaler*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2009.

années, en acquérant et en exposant les travaux du groupe dans ses galeries⁹. O. Van de Loo leur fait aussi profiter de ses nombreux contacts sur la scène artistique internationale, et va leur permettre de développer une ébauche de réseau international, en leur présentant le Danois Asger Jorn en 1958, alors que celui-ci vient de s'établir à Munich.

A. Jorn est un original, un anticonformiste menant une vie de bohème à travers l'Europe ; il milite alors depuis des années pour une révolution des mœurs, et trouve dans le groupe Spur et ses provocations et scandales – nous y reviendrons plus bas –, de dignes héritiers¹⁰. Ancien membre fondateur de CoBrA (1948-1951), puis du MIBI (Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste, 1953-1957), il a récemment cofondé l'Internationale Situationniste (1957-1972)¹¹, et promeut une pratique artistique expérimentale, expressive et ludique ; depuis la fin de CoBrA, puis la fusion du MIBI dans l'I.S., il ne côtoie plus beaucoup d'artistes à la pratique proche de la sienne, ce qu'il trouve aussi dans le groupe munichois. Rapidement, il les met en relation avec les autres membres de l'I.S.¹². C'est d'abord l'Italien Giuseppe Pinot-Gallizio, avec lequel le groupe Spur entame une autre collaboration artistique longue et fructueuse¹³ ; puis les autres membres de l'organisation, notamment Guy Debord.

Si A. Jorn et G. Pinot-Gallizio ne poursuivent pas, ou sporadiquement, des objectifs directement révolutionnaires, il en va différemment des autres fondateurs de l'I.S., en particulier G. Debord qui développe depuis 1952 une théorie et une stratégie

9

Voir Marie-José Van de Loo (dir.), *Aufbrüche. Die Galerie van de Loo. Die ersten Jahre 1957-1966*, Munich, Galerie van de Loo – Projekte, 2006.

10

À propos des années de résidence d'Asger Jorn à Munich, voir O. van de Loo (dir.), *Asger Jorn in München. Dokumentation seiner malerischen Werkes*, Munich, Galerie Otto van de Loo, 1996.

11

Nous retiendrons l'abréviation « I.S. » pour la suite de cet article.

12

L'histoire et la postérité de l'I.S. ont fait l'objet d'un grand nombre de publications ; l'organisation interne du mouvement, ses activités et ses objectifs – dérive et détournement, destruction de l'art et réalisation de la philosophie – font l'objet de développements trop denses et complexes pour que nous les détaillions ici, et nous renvoyons à un ouvrage de référence pertinent dans le cadre de notre approche particulière : Fabien Danesi, *Le mythe brisé de l'Internationale situationniste : l'aventure d'une avant-garde au cœur de la culture de masse (1945-2008)*, Dijon, Presses du réel, 2008.

13

Voir Selima Niggli, *Pinot Gallizio – Malerei am laufenden Meter – München 1959 und die europäische Avantgarde*, Hambourg, Nautilus, 2006.

révolutionnaire très structurée¹⁴. Sur les encouragements d'A.Jorn, *Spur* rejoint l'I.S. en tant que section allemande moins de deux années après la fondation du groupe, au cours de la 3^e conférence de l'I.S. qui se tient justement à Munich en février 1959 ; ils sont alors séduits par le projet insurrectionnaliste de l'I.S. et y adhèrent pour un temps, avant d'en être exclus en 1962.

Spur se dissout en 1965, mais les quatre fondateurs récidivent pour grossir leur effectif en collaborant avec un autre groupe d'artistes munichois, *Wir*, avec lequel ils fondent la même année le groupe *Geflecht* (littéralement « réseau », « lacs »), qui cessera ses activités en 1968¹⁵. Puis en 1973, H.Prem et H.Surm – L.Fischer les rejoindra épisodiquement – créent avec de nombreux autres artistes, la *Ausstellungsgemeinschaft Ottersberg*, qui devient en 1976 le *Kollektiv Herzogstrasse*, et reste actif jusqu'aux années 1980 malgré le retrait progressif des anciens membres de *Spur*¹⁶.

Car H.Sturm, L.Fischer et HP Zimmer – H.Prem s'est suicidé en 1978 – se tournent alors vers l'enseignement, sans pour autant cesser leur pratique artistique individuelle. Sturm s'est intéressé à la pédagogie dès 1970 en créant avec O.van de Loo le *Kinderforum*, un lieu dédié à l'initiation libre et non contraignante des jeunes enfants à la pratique artistique, et enseigne la peinture à l'Académie des Beaux-arts de Munich de 1985 à 1998, outre plusieurs chaires honorifiques jusqu'à sa mort en 2008¹⁷ ; HP Zimmer a enseigné la peinture à la *Hochschule für Bildende Künste* de Braunschweig en 1982, et a continué à peindre et à écrire jusqu'à sa mort en 1992 ; L.Fischer a longuement enseigné la sculpture, notamment de 1975 à 1997 à la *Hochschule der Künste* de Berlin, et a lui

14

Notamment : Guy Debord, *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale*, Paris, I.S., 1957.

15

Sur le groupe *Wir*, voir Daniela Lanzer (dir.), *Gruppe Wir, 1959-65 : Bachmayer ... [et al.]*, catalogue d'exposition, Kunstverein München, mai-octobre 1987, Munich, Kunstverein München, 1987. Sur le groupe *Geflecht*, voir *Gruppe Geflecht – Arbeiten von 1965-1968*, catalogue d'exposition, Munich, Silke Schreiber, 2007.

16

Sur le *Kollektiv Herzogstrasse*, voir Alii. [dir.], *Malen in der Gruppe – das Kollektiv Herzogstrasse 1975-1982*, catalogue d'exposition, Munich, Galerie van de Loo, 2012.

17

Sur le *Kinderforum*, voir O.Van de Loo (dir.), *Das Kinderforum. Kinder, Leben, Kunst*, Berlin, Altberlinger, 1995.

aussi écrit, travaillé et bénéficié de récompenses et de nominations honorifiques avant de s'éteindre en 2004, peu avant l'ouverture d'un musée portant son nom à Neumarkt in der Oberpfalz, près de son lieu de naissance. Le glissement vers l'enseignement semble s'être fait facilement, autour des leitmotifs de l'organisation collective, de l'échange et de la transmission.

Démarche artistique et contenu pédagogique

Le groupe Spur a d'abord trouvé sa cohésion autour de l'automatisme, de l'art informel et de l'expressionnisme abstrait américain ; ils découvrent par ces processus de création la structure abstraite et non figurative d'un espace pictural et plastique conçu comme multidimensionnel, intégrant le temps et débordant les limites de l'œuvre pour dissoudre la frontière entre œuvre et réalité. De plus ce nouvel espace est dès le début le cadre d'une figuration nouvelle, émergeant de ce fonds abstrait par un procédé de déduction et d'accentuation spontané et expérimental. Ici les artistes s'inscrivent dans une continuité difficilement retrouvée avec les avant-gardes figuratives historiques, en particulier l'expressionnisme, et s'appuient sur les expériences plus récentes de l'art brut et surtout de CoBrA. Ainsi par la figuration et par son processus de dégagement spontané et expérimental, ils explorent la nature, la psyché et la créativité humaines, et par le leitmotiv d'un espace et d'une structure interconnectée, ils explorent la nature des rapports sociaux et de leur organisation à petite et grande échelle. **[Annexe 1]** Ce processus créatif expérimental, ludique et didactique est relativement constant dans les parcours de ces quatre artistes, assurant une longue et riche évolution de leurs productions respectives – précisons que si nous ne pouvons explorer ici leurs trajectoires individuelles, chacun dispose bien sûr d'un style et d'un univers singuliers. Il s'agit de créateurs passionnés et curieux, à la pratique expérimentale, figurative, expressive et donc aussi personnelle¹⁸.

18

Sur les œuvres individuelles de Sturm, Prem, Fischer et Zimmer, nous renvoyons à des catalogues de référence, respectivement : Pia Dornacher / Bärbel Kleindorfer-Marx (dir.), *Helmut Sturm – Arbeiten von 1957 bis 1999*, catalogue d'exposition, Cologne, Wienand, 1999 ; Alii. [dir.], *Heimrad Prem – Retrospektive und Werkverzeichnis*, catalogue d'exposition, (1995) Munich / New York, Prestel, 2006 ; Pia Dornacher (dir.), *Lothar Fischer – Das plastische Werk 1953-1998 – Werkverzeichnis*, [2 volumes], Bramsche, Rasch, 1998 ; et HP Zimmer, *HP Zimmer*, catalogue d'exposition, Stuttgart, Walter-Bischoff-Galerie, 1990.

À l'époque où H.Sturm, puis L.Fischer et HP Zimmer commencent à enseigner, les universités et les académies de beaux-arts de R.F.A. sont redevenues des lieux d'accueil pour les théories et les pratiques alternatives dégagées par les avant-gardes, et s'ouvrent sur la scène internationale. Les provocations et activités contestataires qui occupaient en partie ces artistes jusque-là ont eu une influence certaine sur cette évolution, et la démarche poétique ou artistique spontanée et expérimentale qu'ils ont contribué à redécouvrir s'est diffusée dans les milieux praticiens, puis dans les académies de beaux-arts ; d'abord secondaire dans les années 70 – ce sont alors le Pop Art et les performances, happenings et installations, qui attirent le plus d'intérêt – elle est devenue majeure à la fin de la même décennie, précisément quand les fonctions d'enseignants de Sturm, Fischer et Zimmer se concrétisent, grâce notamment aux artistes néo-expressionnistes de la scène berlinoise¹⁹. Les principales conséquences du développement de cette démarche dans les académies de beaux-arts de RFA sur les compétences et pratiques des étudiants en formation sont le décloisonnement et la plus grande liberté technique et stylistique ; il est aussi vraisemblable qu'elle confère une certaine profondeur psychologique et permette une plus grande originalité et évolutivité à leurs créations. Mais on peut aussi supposer qu'une telle initiation à la pratique artistique entraîne des carences en termes de connaissances et compétences techniques et théoriques. De plus, cette évolution des processus de création s'accompagne d'une tendance générale dans les académies de beaux-arts de RFA au cours des années 70, à remettre en cause les anciens principes pédagogiques d'autorité, de hiérarchie et d'enseignement magistral et dogmatique, pour favoriser la libre expérimentation pratique comme une clé de l'apprentissage²⁰. Une telle approche garantit une grande liberté de pensée et une plus grande liberté dans les sujets abordés par l'étudiant en formation, ainsi que beaucoup d'espace pour l'épanouissement de sa personnalité, de sa créativité et de

19

« Neue Wilde », littéralement les « nouveaux sauvages » ou « Nouveaux Fauves ». Voir Götz Adriani [et al.], *Obsessive Malerei : ein Rückblick auf die Neuen Wilden*, Ostfildern-Ruit, Hatje, 2003.

20

Sur l'évolution des académies allemandes dans les années 70 et 80, voir notamment Britta Otto, *Untersuchungen zum Paradigmenwechsel in der ästhetischen Erziehung : am Beispiel der Wende von der Kunsterziehung zum Kunstunterricht*, Francfort-sur-le-Main, P. Lang, 1984.

son expressivité ; mais elle comporte aussi des risques de superficialité et de faiblesses théoriques ou techniques²¹.

En toute logique, on retrouve ces tendances dans les pratiques d'enseignants de nos artistes, en particulier la remise en cause du dogmatisme artistique et de l'autoritarisme dont ils ont autrefois souffert en tant qu'étudiants. On retrouve aussi leur goût pour la réflexion, la discussion et la critique ; renouvelé dans ce cadre pédagogique, ce goût de la confrontation et de l'approfondissement endigue les risques de superficialité et de faiblesses théoriques ou techniques, en proposant un accompagnement théorique et technique adapté. Il incite en outre l'artiste en formation à développer son sens du travail collectif et à rechercher des interlocuteurs. Les cours se construisent dans l'interactivité, selon les principes de nivelage horizontal, d'organisation et de coopération libre selon les compétences de chacun. Dans le cas de L.Fischer par exemple, chacun évolue indistinctement et sans contrainte entre la salle de cours et l'atelier attendant du professeur, et les cours se déroulent sans orientation esthétique préétablie, selon une approche didactique et un rapport dialectique où l'enseignant limite son intervention à une confrontation théorique et à un accompagnement technique non coercitifs²².

Enfin il faut s'interroger sur l'attribution surprenante de fonctions publiques d'enseignement à des artistes aux passés contestataires récents, qui démontre la compatibilité concrète entre les pratiques enseignées par ces artistes et leur cadre de diffusion académique ; ce qui mène aussi à s'interroger sur le caractère effectivement subversif des pratiques en question : en l'espèce la subversion explicite réside dans les sujets des œuvres. Ces artistes promeuvent un art à sujet, ils revendiquent la figuration, mais le plus souvent le processus de création donne lieu à une figuration très subjective, l'iconographie réduite et suggestive ne permettant que rarement l'identification d'un sujet déterminé sinon des figures humaines, animales ou hybrides plus ou moins discernables ; de plus la liberté artistique induit des sujets empiriquement engagés, et non systématiquement : par conséquent en-dehors de cas épisodiques, les enseignements de

21

Ces pratiques sont aujourd'hui répandues et il n'est pas de notre ressort de juger de leur efficacité, nous cherchons seulement à dégager leurs principales singularités.

22

Entretien non publié entre Christel Fischer et Pierre Bonhomme, Baierbrunn, 28 avril 2012 ; archives Pierre Bonhomme, Paris.

H.Sturm, H.Prem et HP Zimmer donnent naissance à des productions artistiques à l'interprétation essentiellement subjective. Ils n'induisent pas nécessairement de contenu objectivement et concrètement subversif, et ne menacent pas directement les institutions qui les accueillent.

Néanmoins ce constat ne permet pas de nier catégoriquement la substance subjectivement subversive de la pédagogie que ces artistes ont mise en œuvre et de la démarche artistique qu'ils ont transmise ; de plus même dans l'hypothèse où leur enseignement débouche sur une œuvre explicitement et concrètement contestataire, les académies et universités sont un cadre qui autorise traditionnellement la critique voire la subversion, en particulier depuis les années 70, et où il est possible de produire des œuvres engagées et contestataires – tant que l'on n'en vient pas à la contestation et à l'activisme concrets. En ajoutant à cela la consécration individuelle des artistes concernés depuis le début des années 70, ainsi que la diffusion désormais plus grande du type de processus créatif qu'ils mettent en œuvre, il est d'ailleurs possible de comprendre l'attribution de fonctions publiques d'enseignement des beaux-arts à d'anciens trublions contestataires et provocateurs.

Nous en venons donc à nous demander si un caractère subjectivement alternatif et subversif est effectivement présent dans la pédagogie et dans le processus de création de ces artistes, et si cette démarche reste fidèle, moyennant des modes et des moyens d'action différents, à leur objectif antérieur de révolution sociale.

De la confrontation directe à la transmission d'une subjectivité radicale, la réaffirmation de la valeur sociale de l'art

Contestation sociale et subjectivité radicale

Après 1968, H.Sturm, H.Prem et L.Fischer – ce dernier ayant toujours été le moins engagé des anciens fondateurs de *Spur* – cessent rapidement leurs activités militantes ; un tel assagissement pourrait laisser supposer de leur part, un renoncement à révolutionner la société. L'objet de cette sous-partie est de revenir sur leur période d'activisme révolutionnaire pour se demander s'ils ont malgré tout poursuivi des objectifs similaires avec l'enseignement. Prenons par exemple, à leurs débuts en 1959, le « scandale Bense » : ils diffusent alors une invitation au discours du philosophe Max Bense, alors réputé pour ses théories esthétiques objectivistes et rationalistes, à l'occasion de

l'exposition *Extremisten-Realisten*²³. En fait de discours, est alors lue au public une fausse lettre de Bense, où celui-ci s'excuse de son absence et met à la place un résumé enregistré de sa conférence à la disposition du public, lequel est ensuite diffusé. Dans l'enregistrement en question HP Zimmer reprend et caricature les théories du philosophe en faisant un montage absurde mais bien dissimulé de plusieurs de ses discours antérieurs²⁴ ; l'assemblée n'y voit que du feu, la conférence suscite les éloges de la presse ; puis les artistes dévoilent la supercherie, déclenchant un véritable scandale. C'est justement cet éclat qui parvient à G. Debord et suscite son intérêt pour le groupe ; en intégrant l'I.S. quelques mois plus tard, ce qui était d'abord pour *Spur* une critique globale et diffuse de la pensée unique et du conformisme devient pour un temps un activisme révolutionnaire à vocation explicitement insurrectionnelle.

Les groupes *Spur* puis *Geflecht* ont aussi chacun édité leur revue, toutes deux munies de nombreux textes engagés mais aussi de poèmes, de caricatures, de collages et d'œuvres graphiques ; la première date encore de 1959. Dans la lignée des théories situationnistes fraîchement découvertes, ils y dénoncent non seulement le contexte matériel d'exploitation capitaliste, mais aussi l'aliénation des mentalités et des sensibilités poétiques qui accompagnent la « société du spectacle », et le retrait du « réellement vécu » au profit d'une « représentation »²⁵ ; à échelle de l'Allemagne de l'Ouest, ils fustigent le conformisme ambiant et la politique de Konrad Adenauer à l'égard du passé nazi²⁶. La revue fera l'objet de censures en Bavière, et de poursuites judiciaires qui dureront des années, sans pour autant s'attirer l'empathie ni même l'intérêt dans l'opinion publique ; au contraire les scandales provoqués par *Spur* et leurs poursuites judiciaires

23

Exposition organisée par le *Berufsverband der Bildenden Künstler in München* (littéralement « Union professionnelle des artistes plasticiens de métier à Munich ») de janvier à mars 1959 au Musée d'ethnologie de Munich.

24

Reproduction écrite partielle dans HP Zimmer, *Selbstgespräch : Bilder 1958-1984*, Munich, Karl & Faber, 1984, p. 16.

25

Voir G. Debord, *La Société du Spectacle*, (Paris, Buchet-Chastel, 1967) Paris, Gallimard, 1992.

26

À l'aune du *Wirtschaftswunder*, littéralement « miracle économique », des années 50 en RFA, l'évocation du passé nazi se voit officieusement proscrite dans la plupart des rapports publics, et pudiquement confinée aux échanges de la sphère privée. Voir *Op. Cit.* Harbecke 1988.

suscitent l'hostilité générale du grand public, de la presse et des autorités – ce qui rend plus singulière encore leur attribution de fonctions dans l'enseignement public. L'objet principal des poursuites, un dessin de nu à l'encre de H.Prem, accompagnant le texte « Hommage à C. G. Jung » dans la revue *Spur* n° 6 en août 1961 et targué de pornographique, témoigne en outre du retard sidérant de la RFA d'après-guerre sur le reste de l'occident en termes de liberté d'expression et de libération des mœurs²⁷.

Mais surtout, ce qui ressort des revues est que les artistes y reprennent un idéal mais se confrontent peu aux questions de stratégie insurrectionnelle à grande échelle ; elles dévoilent un esprit libertaire et anticonformiste ; des objectifs de libération des mœurs, d'humanisme et de tolérance ; des enjeux concrets de militantisme anticapitaliste et anti industriel et de dénonciation du passé nazi et de son oblitération ; une critique de l'objectivisme et du dogmatisme scientifique, enfin plutôt une critique des dérives des institutions que de leur essence profonde. Ainsi bien qu'ils aient adopté pendant leur collaboration avec l'I.S., une position explicitement révolutionnaire et insurrectionnelle, ils militent déjà surtout pour une démocratisation de la libre expérimentation poétique et artistique ; l'activisme révolutionnaire semble être seulement épisodique dans leur parcours, et on en discerne, en-dehors de la collaboration avec l'I.S., seulement des éléments partiels dans leurs provocations et scandales sur le sol allemand, qui visent à troubler l'ordre public, et dans leur engagement dans les mouvements sociaux de 1968 en RFA.

Ce constat laisse supposer que l'assagissement des artistes qui nous intéressent ici, n'est pas dû à un changement d'objectifs, mais à une plus grande lucidité et à une maturation de la compréhension profonde de ces objectifs et des moyens à mettre en œuvre pour y parvenir. Rapidement après leur exclusion de l'I.S., ils précisent et réorientent leur compréhension de la notion de révolution, qui n'est plus forcément liée à la destitution de l'État ou à un soulèvement massif et ponctuel. Les objectifs poursuivis restent plus ou moins les mêmes, ce sont les moyens d'action, leur structure et leur échelle, leur mode de diffusion qui évoluent pour mieux correspondre aux pratiques mises en œuvre. En somme

27

SPUR n° 6 – *SPUR IM EXIL*, Drakabygget (Suède), Groupe SPUR, novembre 1961. Les 7 numéros de la revue *SPUR* sont intégralement reproduits dans *Gruppe SPUR*, catalogue d'exposition, Ostfildern, Hatje Kantz, 2006.

on constate une réorientation progressiste de ce qui avait eu passagèrement une vocation insurrectionnelle, le plus grand risque de retour au totalitarisme résidant selon ces artistes dans le conformisme et dans l'apathie sociale et culturelle. Les meilleures chances d'enclencher une dynamique de révolution des mœurs et de l'organisation des rapports sociaux consistent donc justement à militer à échelle humaine, dans un esprit plutôt diffusionniste et civique qu'insurrectionnel. La transmission et la démocratisation d'une démarche active et créative dans la vie et dans la poésie et l'art qu'on en extrait, deviennent le mode d'action dominant. La stimulation des subjectivités esthétiques, poétiques et affectives à l'encontre de la vie, doit permettre une prise de conscience de son besoin de réalisation individuelle et du caractère commun de ce besoin à tous les êtres humains – ce que le situationniste Raoul Vaneigem définissait comme la « subjectivité radicale »²⁸ ; elle devient le préalable individuel indispensable à la révolution, désormais conçue comme un éveil et une émancipation progressive : il s'agit de déclencher les prises de conscience individuelles, subjectives et poétiques, puis concrètes à l'encontre de l'organisation de la vie et des rapports sociaux, puis d'agir concrètement là où la population est localement suffisamment sensibilisée pour agir collectivement, à petite ou grande échelle, sans forcément en venir à une insurrection, ni résoudre simultanément tous les problèmes et toutes les injustices.

Sur l'évolution de la théorie artistique de Sturm, Prem, Fischer et Zimmer

La rupture et le revirement apparemment les plus radicaux dans l'évolution théorique des quatre fondateurs de *Spur* porte sur la critique situationniste de la séparation, c'est-à-dire la compartimentation aliénante des rôles et des activités dans la société²⁹ ; appliquée à l'art, la séparation se fait socialement entre praticiens professionnels et commun des mortels condamné à la passivité, et individuellement entre pratique artistique et vie quotidienne, entre pratique artistique et activisme révolutionnaire. Ainsi l'art est voué à se réaliser dans la réalité quotidienne, dans la construction de situations, et toute pratique

28

Voir en particulier Raoul Vaneigem, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Paris, Gallimard, (1967) 1992.

29

Voir le court-métrage *Critique de la séparation*, ainsi que les développements plus rationnels du *Rapport sur la construction des situations [...] [Op. Cit.]* et de *La Société du spectacle [Op. Cit.]*. G.Debord, *Critique de la séparation*, Paris, Dansk-Fransk Experimentalfilmskompagni, 1961.

séparée est perçue comme entretenant le système à abattre, pire encore si elle débouche sur une commercialisation comme ce fut absolument nécessaire pour les artistes qui nous intéressent. Au début des années 60, l'I.S. va rapidement exclure ses membres artistes ou ceux-ci vont se désolidariser d'elle. Le groupe Spur est exclu parmi les derniers, en février 1962, malgré de longs efforts pour maintenir une coopération. Outre un désaccord sur le développement de liens avec les mouvements de travailleurs, le groupe Spur est surtout revenu sur une concession faite pour quelques mois, de rompre avec leur galeriste O.van de Loo et de cesser toute pratique artistique séparée, pour le moins publiquement, et s'est opposé aux mesures de contrôle éditorial croissant imposées par l'I.S.³⁰.

Contraints autant par la nécessité matérielle que par leur penchant naturel et passionnel pour la pratique artistique, les membres de *Spur* ne rejettent en fait pas complètement la critique de la séparation, mais la nuancent : ils s'opposent à l'élitisme artistique et à la compartimentation professionnelle, plus globalement à la compartimentation excessive des activités humaines ; mais ils ne rejettent plus toute activité séparée comme aliénée. S'ils revendiquent la libre expérimentation poétique au quotidien, ils considèrent aussi que l'œuvre d'art est un objet polysémique plus profond que la seule expérience poétique du quotidien dont elle se nourrit, et qu'elle doit ensuite elle-même nourrir. La séparation propre à la pratique artistique est donc admise comme nécessaire malgré l'importante connexion entre art et réalité. Pour nous en tenir aux propres mots de H.Sturm,

[...] der Bildungsprozess in unseren Werken zwar als Modell für Bewusstseinsprozesse zur Neugestaltung gesellschaftlicher Phänomene brauchbar ist, aber nicht direkt [...] in bestehende Realitäten eingreifen konnte. Diese Forderung nach unmittelbarer Verbindung von Kunst und Leben hat sich als falsch erwiesen, weil die Freiheit des Künstlers im Gestaltungsprozess seines Werkes eine andere ist als die Befreiung des Menschen aus konkreter gesellschaftlicher Repression. Diese muss mit ganz anderen Mitteln und mit schwerwiegenden Konsequenzen erkämpft werden³¹. »

30

La rupture se solde par plusieurs échanges de tracts, sans que l'I.S. revienne sur sa décision : « Résolution adoptée par la 4e session du Conseil Central de l'I.S. », texte imprimé, Paris, février 1962. Reproduction : Guy Debord, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 2006, p. 591-592.

31

« [...] Le processus de création de nos œuvres est certes utile en tant que modèle de processus conscients pour créer de nouveaux modèles sociaux, mais il ne pouvait pas [...] directement s'appliquer aux réalités en place. Cette exigence d'une liaison directe de l'art et de la vie s'est avérée fautive, car la liberté de l'artiste dans le processus créatif, est différente de la libération de l'être humain de la répression

Ainsi, au cours d'un long processus s'étalant sur une décennie, les anciens membres de *Spur* en viennent à dissocier l'activisme concret de la pratique artistique – ce qui n'empêche pas les œuvres d'aborder et de s'engager sur des sujets concrets, au contraire. Le groupe Geflecht réduira progressivement ses activités pour s'engager dans une participation resserrée avec des associations d'étudiants contestataires pendant les mouvements sociaux des années 1967-68, c'est-à-dire justement au moment où la situation exigeait, à leurs yeux, un engagement plus concret : les locaux du groupe accueillent alors de nombreuses séances de débats politiques au cours de l'été 1967. Quant à la diminution des activités directement militantes des anciens membres de *Spur* à partir des années 70, elle peut s'expliquer par la situation globale et le recul des perspectives révolutionnaires, ainsi que par leur prise de conscience d'une priorité plus grande, plus réaliste et à plus long terme, de diffusion d'une subjectivité radicale ; le retour au militantisme n'étant pas exclu en principe, dans la mesure où il s'avère efficace dans une situation donnée.

Après leur épisode situationniste, ils œuvrent donc à la démocratisation d'une pratique artistique décloisonnée, et non à sa dissolution systématique dans la réalité quotidienne, ce qui ne serait pour eux qu'un appauvrissement. La fonction de l'art se voit redéfinie comme ce qu'elle était déjà en substance pour eux : la stimulation des sensibilités individuelles par l'impact très subjectif de la contemplation d'œuvres finies, mais surtout par la pratique elle-même. Et en l'espèce, qu'apporte la pratique artistique de plus que la libre expérimentation poétique au quotidien ? D'abord plus de profondeur et de complexité ; mais aussi une dimension nécessairement abstraite en ce qu'elle porte sur un objet distinct : l'espace pictural ou sculptural interconnecté et sans limite, le processus de création expérimental et inscrit dans une organisation collective, deviennent des métaphores conceptuelles de la révolution, au risque de se réduire parfois à un conceptualisme pur. Revenons sur le groupe Geflecht et sur les *Antiobjekte* qu'ils fabriquaient ; il s'agit d'installations en réseau se voulant affranchies de leur séparation avec la réalité, mais dont la signification théorique révolutionnaire est en fait exclusivement conceptuelle : ce réseau qui se veut tout rattacher sans hiérarchie est un

sociale concrète. Celle-ci doit être combattue par des moyens différents, aux conséquences d'un impact déterminant. » Helmut Sturm cité par Ottmar Bergmann, dans *Op. Cit. Helmut Sturm* 1999, p. 123.

motif abstrait, une représentation de l'organisation sociale espérée par le groupe. [Annexe n° 2] *Geflecht* est la première tentative construite de définition d'un nouveau paradigme entre art et transformation de la société par l'ancienne section allemande de l'I.S. ; par conséquent elle comporte le caractère excessif d'une réaction : l'art devenant un modèle abstrait, ils ont sombré un temps dans un purisme exclusivement conceptuel et abstrait, au détriment du processus de création expérimental lui-même, de son rapport spontané à la matière et de sa figuration libre, qui constituent avec leur mode d'organisation collective, des métaphores tout aussi prégnantes de leur projet social. Ils reviendront vite à une pratique expérimentale spontanée et potentiellement figurative ; sans doute parce qu'ils y voyaient une meilleure façon d'atteindre les « subjectivités radicales », et certainement parce que cette démarche et les œuvres finies qui en résultaient, constituaient une métaphore plus exacte de la société qu'ils voulaient contribuer à faire advenir.

Conclusion

Les artistes H.Prem, L.Fischer, H.Sturm et HP Zimmer ont suivi des trajectoires collectives et individuelles singulières dans la RFA de l'après-guerre, de la contestation culturelle et sociale, des procès et censures à une certaine consécration publique et à de longs parcours dans l'enseignement public des beaux-arts. Ils ont été les premiers à dénoncer l'hermétisme académique et le maintien d'une dominante néo-classique, puis parmi les premiers à s'émanciper de l'abstraction en revendiquant une pratique libre et ouverte à la figuration. Ils sont les représentants notables et durables, puis en parallèle les enseignants d'une pratique artistique expérimentale revendiquant un rapport manuel, physique et spontané à l'œuvre créée. Ils ont proposé un processus de création complexe, polysémique et cohérent qui sera source d'une longue évolution technique, stylistique et iconographique tout au long de leurs parcours, en combinant l'abstraction et les processus de création automatique avec le dégagement d'une figuration suggestive et expressive. Ne serait-ce que pour ces raisons, ces artistes méritent de susciter davantage d'intérêt et de recherches de la part de la communauté scientifique francophone³².

32

Les œuvres de ces artistes ont été visibles en France à de très rares occasions, et leurs publications collectives et individuelles n'ont été traduites que dans une proportion infime. Il faut cependant relever un début d'intérêt de chercheurs francophones au cours des dernières années,

Dans leur engagement pour un changement de paradigme social, autour des thèmes récurrents de la condition et des passions humaines, des rapports humains et de leur organisation, ils ont aussi développé une théorie sociale de l'art à la cohérence plus complexe, et soulevé des questions passionnantes par l'évolution de leurs modes d'action concrets, sur la place de la sensibilité individuelle et de l'action collective, et sur la fonction sociale et subversive de l'art et de la pratique artistique. Ils se sont prononcés, selon une évolution représentative de celle de l'ensemble des avant-gardes d'occident au cours des années 70, pour une action pragmatique et progressiste, subjective et diffusionniste, dissociant l'action préalable et indispensable de stimulation des subjectivités radicales individuelles, du militantisme et de l'activisme concrets. Cette stimulation subjective passe par la diffusion d'images poétiques, littéraires ou visuelles – les fruits de la production artistique – et surtout par la transmission et la démocratisation de la pratique artistique expérimentale. Ce n'est qu'ensuite que peut advenir selon eux, la généralisation de la libre expérimentation poétique et affective appliquée à la vie réelle et quotidienne, et avec elle un nouveau paradigme social à grande échelle.

Leur histoire permet encore de faire le bilan du caractère subversif des démarches artistiques qu'ils ont mises en avant, et de constater leur compatibilité institutionnelle, leur subversion objective « accidentelle », potentielle mais non systématique, et leur subversion *subjective* beaucoup plus profonde et complexe, en tant que modèle microsocial (le collectif) et métaphorique (le processus et l'œuvre finie) d'une nature humaine créative, intuitive et ludique, et d'une organisation sociale libertaire et interactive. En se diffusant, ces pratiques ont vraisemblablement conduit à de réels changements de mentalités et de pratiques dans les milieux artistiques de RFA, et peut-être plus largement dans la société ouest-allemande contemporaine ; néanmoins un tel impact ne peut faire l'objet d'aucune mesure ni d'aucune prévision précise. Comment savoir, à très long terme, si ces valeurs et pratiques s'imposeront définitivement, au point de parvenir à déborder du cadre métaphorique de l'enseignement pratique des beaux-arts

notamment : Patrick Marcolini, « Le Groupe Spur et le nouage esthétique-politique aux origines de la révolte des étudiants allemands », publication numérique, Paris, Groupe de Recherches Matérialistes, 2009.

[<http://f-origin.hypotheses.org/wp->

[content/blogs.dir/1106/files/2013/01/GRM3.ALLEMAGNE.Spur_.Patrick..pdf](http://f-origin.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/1106/files/2013/01/GRM3.ALLEMAGNE.Spur_.Patrick..pdf)]

dans les académies de RFA pour « révolutionner » objectivement et concrètement
l'organisation des rapports sociaux ?