



HAL
open science

Bildende Kunst, étude d'une revue est-allemande consacrée aux arts, 1980-1991

Joanne Rueher

► **To cite this version:**

Joanne Rueher. Bildende Kunst, étude d'une revue est-allemande consacrée aux arts, 1980-1991. Histoire. 2016. dumas-01415780

HAL Id: dumas-01415780

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01415780>

Submitted on 13 Dec 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.

Université Paris 1 – Panthéon – Sorbonne

UFR 09

Master Histoire des sociétés occidentales contemporaines

Centre d'histoire sociale du XX^{ème} siècle

Bildende Kunst,
Étude d'une revue est-allemande consacrée aux arts,
1980 – 1991

Mémoire de Master 2 recherche

Présenté par Mme Joanne Rueher

Sous la direction de Mme Julie Verlaine

2016

BILDENDE KUNST,

ETUDE D'UNE REVUE EST-ALLEMANDE CONSACRÉE AUX ARTS,
1980 – 1991

INTRODUCTION

Avant-propos

Intéressée par l'histoire contemporaine, l'histoire des arts et la culture allemande, le choix de mon sujet devait rassembler ces centres d'intérêts. L'exemple de la République Démocratique Allemande s'imposa, en particulier pour étudier les rapports entre la création artistique et le pouvoir politique, une source écrite (de type presse) comme support concret était nécessaire à ce travail.

Il s'agissait tout d'abord de trouver une documentation qui soit disponible aussi bien en France qu'en Allemagne pour entamer l'étude dès la première année de Master. La découverte de la revue *Bildende Kunst* dans le fonds Cadist RDA – Nouveaux Ländern de la bibliothèque universitaire de Paris 8 – Saint Denis a été décisive pour cette recherche, elle est devenue l'objet de cette étude.

Dans un premier temps, il s'avérait nécessaire de comprendre les enjeux propres à cette revue au cours de la dernière décennie de la République Démocratique Allemande, par rapport au cadre politique, culturel et international. L'étude a porté sur l'aspect matériel de la revue dans sa conception et sa production, ses relations hiérarchiques avec l'Union des artistes de RDA (organe officiel) et sur son exportation à l'étranger.

Cette année, l'étude s'est orientée autour des problématiques spécifiques de l'objet culturel, considérant la revue comme un marqueur de goût et de pratique de la société. Le projet a été de se concentrer sur la médiation d'une certaine esthétique officielle ainsi que sur la réception des arts est-allemands.

Un travail préliminaire, dans le cadre de la première année de Master, a été effectué sur un nombre restreint de numéros de 1980 à 1982 inclus¹. L'étude de cette année s'étend à l'ensemble des numéros de la période 1980 à mars 1991.

¹ Joanne Rueher, *Bildende Kunst, étude d'une revue artistique est-allemande, 1980 – 1991*, Mémoire de master 1 sous la direction de Mme Julie Verlaine, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, juin 2015.

Bildende Kunst : une revue est-allemande consacrée aux arts

Jusqu'à la fin de sa publication en mars 1991, *Bildende Kunst* est la revue officielle consacrée aux arts en République Démocratique Allemande. C'est une publication de référence, son influence ne permet pas le développement d'une autre parution dans ce domaine.

Le but énoncé est d'accompagner le processus des arts dans l'accomplissement d'une société socialiste. Ainsi elle ne se limite pas à la diffusion d'un seul art, les médias artistiques présentés sont très variés la peinture, la sculpture, les arts graphiques, ainsi que les artisanats d'art tels l'orfèvrerie et les métiers du textile, néanmoins la peinture est dominante. De même, elle est présente sur l'ensemble du territoire de RDA par le biais des expositions de *Bezirk* (département) et étend sa diffusion aux pays socialistes européens et extra-européens, puis à certains pays de l'Ouest à partir des années 1980.

Malgré le poids idéologique important, la revue présente un large panorama de la scène artistique contemporaine. Elle se place en tant que témoin et acteur des professionnels du monde des arts, des universitaires et artistes interviennent en son sein.

bildende Kunst, la première édition de Karl Hofer et Oscar Nerlinger

La première édition de *bildende Kunst* est publiée de janvier 1947 au mois d'octobre 1949, dirigée par Karl Hofer² et Oscar Nerlinger³. Tous deux sont reconnus pour leur engagement, respectivement antifasciste et communiste, en plus de leur activité d'artiste. Ils veulent créer un lieu de débat, d'échange, d'information libre pour rendre compte de la vie artistique qui reprend depuis mai 1945 en Allemagne et à l'étranger. Le but, comme l'explique Oscar Nerlinger est « [d'] informer et de discuter de tout, de tout ce qui manifeste la création artistique dans la peinture et la sculpture, l'art appliqué et l'architecture, à l'échelle nationale et

² Karl Hofer (1878 – 1955), artiste peintre, il est professeur à l'école d'art de Berlin – Charlottenburg en 1922 et membre de l'académie des arts prussienne. Il lui est interdit d'exercer son métier et d'exposer pendant la période nazie. En 1945, il est nommé directeur de l'école supérieure pour les arts plastiques de la zone d'occupation soviétique. Il est membre fondateur de la Confédération culturelle pour le renouveau démocratique de l'Allemagne dont il est vice-président jusqu'en 1947. Il est également décoré pour son engagement antifasciste. Voir Gisela Conermann, *Bildende Kunst in der sowjetischen Besatzungszone*, Frankfurt am Main, P. Lang, 1995, p.74

³ Oscar Nerlinger (1903 – 1969) artiste peintre, il est membre du groupe « Der Sturm » en 1922 dont il se sépare en 1925 pour former le groupe « les Abstraites ». Membre du parti communiste allemand à partir de 1928, il fait parti de l'ASSO. Arrêté en 1933, il lui est interdit d'exercer son art et son activité de professeur. De 1945 à 1951, il est professeur à l'école supérieure d'art de Berlin – Charlottenburg. Il passe à Berlin Est en 1952, après s'être montré solidaire de la Corée du Nord et devient professeur à l'école supérieure des arts de Berlin – Weißensee. Voir Bernd-Rainer Barth, *Wer war wer in der DDR*, Frankfurt am Main, 1995.

à l'étranger »⁴. Le sous-titre traduit cette pluridisciplinarité et précise « Revue pour la peinture, les arts graphiques, la sculpture et l'architecture » (*Zeitschrift für Malerei, Graphik, Plastik und Architektur*). Le premier numéro est un véritable manifeste des ambitions de la revue qui veut également œuvrer à la création d'un réseau d'entraide entre les artistes. Il s'agit de rendre l'art accessible à tous, notamment à la jeunesse⁵, pour que la compréhension de l'art ne soit en aucun cas un privilège de classe. Avec un tirage mensuel à 50 000 exemplaires, la publication est lue dans toutes les zones d'occupation ainsi que les quatre secteurs de Berlin⁶.

Parmi ses ambitions se trouve la volonté d'instruire ses lecteurs sur les traditions de l'art réaliste, sur les artistes qui se préoccupent du « peuple » dont les œuvres représentent les personnes qui travaillent comme les paysans et les ouvriers ; de répondre à une demande sociale ou politique et s'appuie sur la critique de problèmes sociaux de l'époque ou de la classe au pouvoir. Elle milite pour la réhabilitation des Modernes jusqu'en 1949, moment où est dissoute la maison d'édition *Verlag Bildende Kunst GmbH* et qui entraîne la fin de cette publication.

Comme le montre Gisela Conermann dans son ouvrage, la renommée de la revue vient de la véritable tribune qu'elle offre aux débats sur les différentes orientations des arts contemporains. C'est un lieu où s'expriment des dissensions sur la question de l'héritage et de l'interprétation des arts dans un courant marxiste-léniniste, sur la définition de ce nouvel art, art abstrait ou réaliste, surréaliste, comment classer le cas de l'expressionnisme, choisir un art réaliste mais pas naturaliste. La controverse atteint son apogée quand les deux fondateurs s'affrontent sur les rapports entre art et politique⁷. Rétrospectivement, *bildende Kunst* fut qualifiée de première revue artistique progressiste d'après-guerre.

⁴ « alles, was an schöpferischen Leistungen in Malerei und Plastik, angewandten Kunst und Architektur in In- und Ausland in Erscheinung tritt, mitzuteilen und zu diskutieren », Oskar Nerlinger, Was will die „Bildende Kunst“ in Bildende Kunst 1/1947.

⁵ Carl Hofer, Zum Geleit in Bildende Kunst 1/1947.

⁶ Gisela Conermann, *Bildende Kunst in der sowjetischen Besatzungszone: die ersten Schritte bis hin zum sozialistischen Realismus im Spiegel der Zeitschrift « Bildende Kunst » von 1947 bis 1949*, Frankfurt am Main, P. Lang, 1995, p.68

⁷ *Op. cit.* p. 147

Le mois d'octobre 1949 correspond au moment où est fondée la République Démocratique d'Allemagne, ancienne zone d'occupation soviétique⁸, cinq mois après la création de la République Fédérale d'Allemagne⁹ en unifiant les zones alliées. Du 7 octobre 1949 au 18 mars 1990, le *Sozialistische Einheitspartei Deutschlands* (SED) gouverne le pays. Wilhelm Pieck et Otto Grotewohl sont, respectivement, président et chef de gouvernement, puis leur succèdent Walter Ulbricht et ensuite Erich Honecker à partir de 1971 jusqu'à novembre 1989. Le parlement n'a aucun rôle politique, les membres sont élus sur une liste unique. Les cadres du nouvel état sont recrutés parmi les membres du parti. C'est l'établissement d'un régime dictatorial.

Les institutions étatiques et celles du parti se superposent pour un meilleur contrôle de la société. La politique culturelle est un enjeu important pour asseoir une légitimité et une différence face à son voisin. En effet, la situation géopolitique est nouvelle, le passage d'une politique des Alliés à un monde divisé par la Guerre Froide, l'opposition de deux modèles idéologiques réduits des territoires et leurs cultures à deux blocs l'un sous influence des Etats-Unis, l'autre sous influence de l'Union soviétique. Cela confirme les propos Churchill qui évoque un « rideau de fer » qui coupe l'Europe en deux dès 1946.

Les politiciens du parti tentent d'utiliser la prééminence de la revue, dont l'héritage et la tradition était un repère artistique, pour bâtir une future politique culturelle. Aussi quand Imrgard Nussbaum, directrice de la maison d'édition *Leipziger E.A. Seemann Verlag* passe en Allemagne de l'Ouest en février 1952, la *Kunstkommission* entrevoit une opportunité pour nationaliser la maison d'édition (*Verlag in volkseigenen Besitz*, VEB). Il est également question de la reprise par l'état de la revue *Zeitschrift für bildende Kunst* qui, publiée depuis 1866, est la plus ancienne parution consacrée aux arts en langue allemande¹⁰.

Ainsi la nouvelle édition de 1953 à mars 1991 est créée dans un tout autre contexte que celui de l'Allemagne d'après-guerre et dépend directement d'acteurs politiques pour qui l'échec de la campagne du formalisme revient à l'absence d'une force convenable pour la soutenir. La

⁸ Créée le 9 juin 1945, cette zone d'occupation correspond aux Ländern de la Saxe, la Saxe-Anhalt, la Thuringe, le Meckembourg et le Brandebourg.

⁹ Création de la République Fédérale Allemande : 24 mai 1949

¹⁰ Voir Beatrice Vierneisel, Die „Bildende Kunst“, Vortrag am 13.10.1998.

revue s'intitule *Bildende Kunst*, une expression qui peut se traduire par arts plastiques, sujet auquel elle se consacre.

En novembre 1952, le Comité central s'accorde sur les différentes tâches d'une revue sur les arts parmi lesquelles : « la poursuite de la lutte pour transmettre l'héritage culturel classique à la population ; apporter une aide décisive au développement du réalisme socialiste dans toutes les catégories d'art ; (*auf allen Gebieten Kunst*) et développer une critique et une autocritique parmi les artistes et une critique d'art scientifique¹¹ »

Mars 1951, la résolution de l'assemblée plénière du formalisme au Comité central (*Zentralkomitee*) recommande la création d'un « organe de publication », dès août 1951, la commission de l'Etat pour les affaires d'arts se met au travail pour faire avancer le projet.

Fin février 1953 paraît le premier cahier intitulé *Bildende Kunst. Zeitschrift für Malerei, Plastik, Graphik, Angewandte Kunst. Kunsthandwerk* (Revue pour la peinture, la sculpture, les arts graphiques, les arts appliqués et l'artisanat d'art). L'architecture est traitée à part, une revue¹² lui est spécialement consacrée, dans le cadre des problèmes liés à la construction et au logement en RDA dans l'après-guerre. Les éditeurs nommés sont la Commission étatique pour les affaires sur l'art (*Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten*) et l'Union des artistes d'Allemagne (*VBK Deutschlands*¹³). Un extrait du journal interne du VBK, *der Bildende Künstler*, précise le rôle de la revue au sein de la RDA et détaille son programme :

« [...] La revue *Bildende Kunst* est un organe de lutte pour le réalisme socialiste. Elle représente l'unité et l'indivisibilité de l'art allemand. Elle se bat contre les adhérents de toutes les formes de décadence artistique : le formalisme, le naturalisme et le kitsch. La revue *Bildende Kunst* s'adresse aux artistes, aux connaisseurs d'arts, aux politiciens culturels et à toutes les personnes actives. Elle veut les aider et contribuer à l'éclosion progressive d'un art allemand.

¹¹ SAPMO-BArch, DY 30/J IV 2/3 / 342, Anlage 2 in Beatrice Vierneisel, Die „Bildende Kunst“, Vortrag am 13.10.1998.

¹² La revue *Deutsche Architektur* est publiée par la Bauakademie en 1952, puis elle est renommée *Architektur in DDR* en 1974.

¹³ L'Union des artistes de RDA (*Verband der Künstler der DDR*) en juin 1950 est une organisation de métiers dépend de la Confédération culturelle pour le renouveau démocratique de l'Allemagne (Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands) jusqu'en 1952, date à laquelle il en devient indépendant. Une phase de candidature était nécessaire pour devenir un membre à part entière. Appartenir à l'Union des artistes offre la possibilité de participer aux expositions officielles, d'avoir accès au marché de l'art et de travailler à son compte à partir des années 1980. En 1989, l'association des artistes de RDA compte environ 6 000 membres. Voir Hartmut Pätzke, *Lexikon zur Kunst und Kunstpolitik in der DDR* In: Eugen Blume et Roland März (dir.): *Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie*. Berlin 2003, p. 328.

Parution bimensuelle, cahier 1 (janvier/février 1953), prix individuel 2,50 DM.
Disponible dans tous les établissements de postes et les librairies. »¹⁴

« Organe de lutte » contre la « décadence artistique », ce sont les éléments qui déterminent la ligne de conduite de la revue durant les années 1950 et 1960. Elle est subventionnée à hauteur de 180 000 DM pour six numéros en 1953¹⁵.

En 1954, la publication passe sous la tutelle de l'Union des artistes de RDA (VBK der DDR) par une décision du ministère de la Culture (*Ministerium für Kultur*)¹⁶. Sa publication devient mensuelle en 1955, elle s'organise autour de thèmes et continue d'être exportée à l'Ouest. Herbert Sandberg dirige alors la revue en tant que « collaborateur libre en fonction de rédacteur en chef », après son expulsion en 1957 elle est conduite par le collège de rédaction jusqu'en 1959.

Les modifications de l'organisation du travail de la rédaction résultent de l'accord de 1964, du passage de la maison d'édition de Dresde *Verlag der Kunst* aux éditions berlinoises *Henschelverlag*. Ceci est consécutif à l'établissement du nouveau paysage du domaine de l'édition en RDA.

En 1964, un contrat est signé entre le VBK et la maison d'édition *Henschelverlag* à qui est confié le travail de l'impression et de la diffusion de la revue. Jusqu'en 1964, certains termes dans le sous-titre varient, artisanat d'art (*Kunsthandwerk*), art populaire (*Volkskunst*), design (*Industrieformgestaltung*), et illustration graphique (*Gebrauchsgrafik*). Ils traduisent l'ambition de la revue de s'ouvrir à toutes les formes d'art. Cette mention disparaît en 1964.

À partir du mois d'avril 1975, il est uniquement précisé que l'édition dépend du VBK (*Herausgeber: Verband Bildender Künstler der Deutschen Demokratischen Republik*). Le nom de l'éditeur remplace un sous-titre définissant les thèmes de la revue, jusqu'en septembre 1990 où la nomination de la RDA disparaît. De 1979 à 1983, un supplément est ajouté en tant que

¹⁴ Journal interne de communication du VBK « *der Bildende Künstler* », n° 1/2 1953 in *Findbuch zum Bestand Verband Bildender Künstler der DDR, Redaktionsarchiv der Zeitschrift «Bildende Kunst» 1968 – 1991*.

¹⁵ BA, DR 1/ 872. SAPMO-BArch, DY 30/ IV 2/ 906/ 298, Bl. 122-125: Holtzhauer an Kulturabt. ZK, 23. 5.53: Nach einem Beschluß des Ministerrats v. 22. 1.53, die Subventionen aller Zeitschriften einzustellen, mußte für die „Bildende Kunst“ ein neuer Sekretariatsbeschluß herbeigeführt werden, der die Weiterführung der Zeitschrift sicherte; der Fehlbedarf trug fast DM 33.000 monatlich. In Beatrice Vierneisel, Die „Bildende Kunst“, Vortrag am 13.10.1998

¹⁶ Gisela Conermann, *Bildende Kunst in der sowjetischen Besatzungszone: die ersten Schritte bis hin zum sozialistischen Realismus im Spiegel der Zeitschrift « Bildende Kunst » von 1947 bis 1949*, Frankfurt am Main, P. Lang, 1995, p. 326.

contribution à la connaissance des arts (*Kunstwissenschaftliche Beiträge*), dirigé par Matthias Flügge pour dix-huit numéros au total.

Après la chute du régime de RDA, une édition est prise en charge par Matthias Flügge avec une nouvelle équipe de rédaction, elle s'intitule *neue bildende kunst*, publiée de 1992 à 1999.

Le contexte des années 1980 en République Démocratique Allemande

La dernière décennie de la RDA est influencée par les conséquences des politiques culturelles des années 1970.

Lors de la VIII^{ème} journée du parti SED en juin 1971, célébrant l'arrivée au pouvoir d'Erich Honecker, le secrétaire général présente les directives politiques pour la nouvelle décennie et met en avant, comme objectif majeur, l'augmentation du niveau de vie matérielle et culturelle du peuple. La croissance de la productivité des artistes est exigée, elle suppose un lien étroit des artistes avec la vie et la conscience du développement de la société. Artistes et écrivains doivent choisir des sujets justes mais également saisir « l'ouverture et la diversité » (*Breite und Vielfalt*) des manifestations artistiques¹⁷. Ce discours ouvre une période de tolérance face au réalisme socialiste.

La signature des accords d'Helsinki le 1^{er} août 1975 confirme cet espoir. L'accord final contient trois corbeilles approuvées par tous les signataires concernant l'inviolabilité des frontières européennes, la coopération européenne entre bloc communiste et bloc capitaliste et le respect des Droits de l'Homme et des Libertés fondamentales. Il est publié en RDA dans le journal *Neues Deutschland*, organe du SED.

Cependant l'expulsion du chanteur Wolf Biermann en novembre 1976 lors d'un concert à Cologne brise l'espoir d'un renouveau culturel. La RDA, comme les autres pays de l'Est, considère l'application des Droits de l'Homme comme une affaire de politique intérieure, ce qui justifie le principe de non-intervention et de la souveraineté des États. Interdit de rentrer en RDA, le cas de Wolf Biermann mobilise une importante opposition. Douze écrivains notoires (Stefan Hermlin, Christa Müller, Volker Braun...) s'engagent publiquement contre son expulsion dans une lettre ouverte¹⁸. Rétrospectivement, cette année paraît décisive dans les rapports entre le pouvoir et les artistes, marquant le développement d'une scène alternative en

¹⁷ Manfred Jäger, *Kultur und Politik in der DDR: 1945-1990*, Köln, Ed. Deutschland Archiv, 1995.p.140

¹⁸ Voir Paul Kaiser; Claudia Petzold, *Bohème und Diktatur in der DDR: Gruppen, Konflikte, Quartiere; 1970 - 1989*, Berlin, 1997.

retrait des institutions officielles et les nombreux départs volontaires ou non des artistes vers l'Ouest.

La reconnaissance des deux états allemands est effective, dans un premier temps avec le *Grundlagenvertrag* en 1972 où la RFA et la RDA reconnaissent la souveraineté de chacun sur son propre territoire, puis en 1973 avec l'admission des deux états à l'Organisation des Nations Unies. La perspective de la réunification semble illusoire. Malgré la *Ostpolitik* menée par Willy Brandt, les relations interallemandes se dégradent dans les années 1980. Le retour des tensions est manifeste avec la crise des euromissiles qui anime l'Europe de 1977 à 1985.

En 1987, Erich Honecker fait sa première visite officielle à Bonn.

Depuis l'arrivée au pouvoir de Mikhaïl Gorbatchev en 1985 et la mise en place de réformes sociétales en URSS, les relations entre la RDA et l'Union soviétique se sont dégradées. Erich Honecker refuse tout changement idéologique et sociétal.

Les manifestations d'oppositions civiles au cours des années 1988 et 1989 conduisent à la chute du mur le 9 novembre 1989. Cet événement accélère l'effritement du régime de la RDA. Lors des élections législatives de mai 1990, le peuple est-allemand choisit l'adhésion à la RFA. Le traité de réunification entre les deux Allemagne est effectif le 3 octobre 1990.

Historiographie

« Car la revue en général, la revue d'art en particulier, est, par fondation sinon par nature, un lieu partisan. Vouloir en faire l'équivalent d'une simple source historique serait totalement réducteur. La revue, et la revue d'art en particulier, est obligatoirement un champ d'étude idéologique. Lieu partisan, la revue d'art est aussi un *produit*, un objet matériel que l'on fabrique, soumis aux lois de la vente. Chaque apparition de revue est une balise dans l'immense histoire socioculturelle et économique de notre siècle, qui reste à concevoir. »¹⁹

La revue est un support à la construction d'une histoire culturelle. Françoise Levailant²⁰ considère la revue comme l'épicentre d'un réseau, le support d'une stratégie, qui légitime et réclame à son tour la légitimation d'un milieu²¹. Elle joue un rôle dans la diffusion des idées, dans la création et la mise en forme du savoir. Les ambitions de la revue dépassent, dans ce cas, le cadre simplement éditorial.

Faire la distinction entre revue et magazine semble tout d'abord nécessaire. Yves Chevretil-Desbiolles les oppose :

« Dans le contexte actuel, un magazine est d'abord une publication qui s'inscrit dans une logique de marché, d'où un certain nombre de caractéristiques : articles courts rédigés pour le grand nombre dans une langue accessible, pages abondamment illustrées, prix modiques et large distribution. [...] *A contrario*, les revues, même celles soutenues par une institution ou une galerie [...] ne sont pas d'abord conçues pour un public consommateur [...]. »²²

Les articles plus longs et spécialisés, le temps de préparation plus conséquent et le contenu plus savant ou détaillé sont des éléments qui différencient la revue du magazine et caractérise *Bildende Kunst* dans ce champ de recherche.

Selon l'auteur, le public est celui qui marque cette différence, ses attentes par rapport au niveau de langue et de qualité des articles sont prises en compte. D'un point de vue strictement économique, même si la revue bénéficie d'un mécène, le lecteur est celui qui fait vivre la revue. L'achat de la revue en tant qu'abonné ou de manière ponctuelle est une forme d'engagement (financier, social, politique), ce qui explique que Françoise Levailant parle d'un « lieu

¹⁹ Préface de Françoise Levailant in Yves Chevretil Desbiolles, *Les revues d'art à Paris 1905-1940*, Paris, Ent'revues, 1993, p. 11

²⁰ Préface de Françoise Levailant in Yves Chevretil Desbiolles, *Les revues d'art à Paris 1905-1940*, Paris, Ent'revues, 1993, p. 10.

²¹ *Op. cit.* p. 9

²² Yves Chevretil Desbiolles, *Les revues d'art à Paris 1905-1940*, Paris, Ent'revues, 1993, p. 227.

partisan »²³. L'équipe de rédaction de *Bildende Kunst* a le souci de son lectorat, mais n'en est pas économiquement dépendante.

Ce travail sur *Bildende Kunst* s'inscrit dans une tendance européenne²⁴ d'étude des revues, en particulier celles artistiques comme des foyers d'opinions et vecteurs de diffusion. Les ouvrages à ce sujet se sont multipliés depuis les années 1990, en France comme en Allemagne. Quelques lectures sur ce thème ont permis de constater que le choix de la revue est souvent lié à une personnalité reconnue dans le monde des arts. La revue est alors étudiée comme un produit littéraire, évoluant plus ou moins dans le temps, voire comme un support annexe à l'histoire intellectuelle d'une période donnée, mais non comme un élément clef.

Aussi, le grand nombre d'intervenants au sein de la rédaction de *Bildende Kunst* rend plus complexe cette étude.

Quelques ouvrages et articles portent sur un ou des aspects de la revue. Gisela Conermann avec l'ouvrage *Bildende Kunst in der sowjetischen Besatzungszone: die ersten Schritte bis hin zum sozialistischen Realismus im Spiegel der Zeitschrift « Bildende Kunst » von 1947 bis 1949* se consacre sur la première publication de *bildenden Kunst* (1947-1949) comme exemple dans la zone d'occupation soviétique. Beatrice Vierneisel a publié plusieurs articles sur le contexte du retour de la revue en 1953²⁵ et Frederike Eschen sur la relation aux artistes modernes dans la revue²⁶.

Enfin, pour appréhender le rôle de la revue dans son milieu, il a été nécessaire d'étudier le contexte de l'époque, dans ses dimensions politique, culturelle et sociale. Comme le dit Catherine Fabre-Renault : « Ce n'est qu'après avoir déterminé toutes les particularités de l'histoire et de la société de la RDA que l'on peut, et que l'on se doit de les soumettre à l'indispensable critique qui, elle seule, peut déterminer l'écart entre [l]es professions de foi et la réalité. »²⁷.

²³ Préface de Françoise Levailant in Yves Chevretil Desbiolles, *Les revues d'art à Paris 1905-1940*, Paris, Ent'revues, 1993, p. 11

²⁴ Voir Evangelia Stead et Hélène Védrine, *L'Europe des revues (1880-1920): estampes, photographies, illustrations*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008.

²⁵ Beatrice Vierneisel « Wechselbäder einer Verbandszeitschrift, die *Bildende Kunst* » in Barck, Langermann et Lokatis, *Zwischen „mosaik“ und „einheit“ zeitschrift in der ddr*, 1999.

²⁶ Frederike Eschen « Positionen zur Moderne in der DDR am Beispiel der Zeitschrift *Bildende Kunst* » in Bisanz et Heidel *Bildgespenster*, 2014.

²⁷ Catherine Fabre – Renault (dir.), *La RDA au passé présent: relectures critiques et réflexions pédagogiques*, Presses Sorbonne nouvelle, 2006, p. 10.

L'historiographie est-allemande a considérablement évolué ces vingt-cinq dernières années.

La période de l'automne 1989 à l'automne 1990 (*die Wende*) marque un tournant clef : l'accès aux informations est libre. Les archives de la RDA s'ouvrent aux chercheurs en histoire et en sciences sociales, aux investigations des journalistes, aux individus pour des recours et des enquêtes. Seul un délai de 30 ans est mis en place pour les archives du ministère des Affaires étrangères de la RDA. Pour Sandrine Kott, cette entrée est avant tout provoquée par une demande politique et sociale portée par la société civile : « L'ouverture des archives devait satisfaire les groupes d'opposition qui ont contribué à la chute de l'ancien régime et voulaient accéder aux « secrets » de leurs « oppresseurs » »²⁸.

Cette frénésie de consultations est principalement concentrée, au départ, autour des débats et des projets théoriques sur des questions des structures de pouvoir, d'appareils d'État et d'idéologie. De même, les consultations et les publications des commissions d'enquête officielles menées par le gouvernement allemand ont surtout mis en avant les questions des écarts, de résistance et d'opposition. Dans le domaine culturel, les arts plastiques ont été considérés – après la chute du Mur – comme des arts de commande ; leur étude est récente. C'est pourquoi l'attention s'est principalement portée sur la littérature. Le cinéma et les créations artistiques des scènes alternatives²⁹ ont été perçus comme des témoignages sur leurs contemporains.

Aujourd'hui, dans son enseignement, l'histoire de la RDA est souvent abordée par sa fin. Comme le fait remarquer Catherine Fabre-Renault³⁰, la chute du Mur et la réunification apparaissent comme les dates les plus importantes de l'histoire de la RDA vue par la RFA (*Erfolgsgeschichte*) et le monde occidental. Dans la préface de son ouvrage, elle met en avant la nécessité de réfléchir à la transmission de cette histoire. Elle rappelle que l'ambition initiale du régime était de construire une collectivité « démocratique et antifasciste » dans le contexte de l'après-Seconde Guerre mondiale, de mettre la classe ouvrière au centre et de faire de la justice sociale et de l'antifascisme des expériences vécues. Il s'agit de prendre en compte la volonté de construire une alternative aux sociétés qui ont déjà existé, de dépasser l'étude des institutions afin de découvrir les modes de socialisation.

²⁸ Sandrine Kott, *Le communisme au quotidien: les entreprises d'Etat dans la société est-allemande*, Paris, Belin, 2001, p.10

²⁹ Alf Lüdtke et Isabelle Kalinowski, « La République démocratique allemande comme histoire: Réflexions historiographiques », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 1998.

³⁰ Catherine Fabre – Renault (dir.), *La RDA au passé présent: relectures critiques et réflexions pédagogiques*, Presses Sorbonne nouvelle, 2006, p.9.

Pour aborder les comportements individuels, de nombreux ouvrages se réfèrent à la notion d'*Eigensinn*. Alf Lüdtke l'utilise pour désigner tout type de comportement autonome chez les ouvriers allemands à la fin du XIX^{ème} siècle, et, de manière plus générale, toute distanciation par rapport à des systèmes d'intégration. Elle est reprise par Thomas Lindenberger³¹ pour comprendre le système de domination comme pratique sociale où tous les acteurs disposent d'une forme de pouvoir par le simple fait d'accepter et d'obéir ou de refuser, de se taire ou de s'opposer. Ce concept met en avant l'ambiguïté potentielle des actions des individus, sans afficher pour autant d'opposition au pouvoir. En français, il est traduit par « entêtement », « obstination », « domaine réservé » ou « esprit récalcitrant »³².

Dans le domaine culturel, il nous faut expliciter certaines formes artistiques propres à la RDA.

Comme le montre Caroline Moine dans son introduction³³, la politique culturelle officielle est un domaine d'une grande importance pour les autorités. Il s'agit, alors, de reprendre le rôle ou le processus d'unification nationale du XIX^{ème} siècle : utiliser les arts et la culture pour créer une conscience de soi collective avec un ensemble de valeurs, de conceptions spécifiques du monde et un sentiment d'appartenance à une communauté. Et ainsi pour les historiens, faire une histoire sociale du culturel.

Le réalisme socialiste désigne une esthétique qui tend à être un modèle pour la création artistique des pays de l'Est, avec une forte connotation politique et soviétique. Elle serait la caractéristique d'un art communiste, lequel doit aller à la rencontre du « peuple », selon les phrases que Clara Zetkin attribue à Lénine : « L'art appartient au peuple. Il doit plonger le plus profondément possible ses racines au sein des masses laborieuses. Il doit être compris et aimé d'elles »³⁴.

Pour définir cet art, certaines caractéristiques peuvent être identifiées, iconographiques par la figure du militant, de l'ouvrier, de l'industrie, entre autres ; des pratiques avec le rôle accordé aux amateurs et personnes extérieures au monde de l'art ; des comportements politiques comme la loyauté au Parti. Le « « Réalisme » s'impose comme le terme qui porte l'exigence première

³¹ Thomas Lindenberger, *Herrschaft und Eigen-Sinn in der Diktatur*, 1999.

³² Voir Catherine Fabre – Renault (dir.), *La RDA au passé présent: relectures critiques et réflexions pédagogiques*, Presses Sorbonne nouvelle, 2006, p. 8.

³³ Caroline Moine, *Cinéma et guerre froide: histoire du festival de films documentaires de Leipzig (1955-1990)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014.

³⁴ Clara Zetkin, in Jérôme Bazin, « Le réalisme socialiste et ses modèles internationaux », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, No. 109, Le bloc de l'Est en question, 2011, p.73.

de confrontation avec le peuple »³⁵.

Cette dénomination désigne la doctrine esthétique officielle appliquée aux arts en RDA, elle a, cependant, commencé à perdre de sa consistance dès la fin des années 1970. Pourtant, le modèle soviétique a été sujet d'un rejet de la part des artistes est-allemand, c'est par le biais des artistes italiens et français que ce modèle va s'implanter autour de thèmes comme la lutte des classes, la mémoire de la Seconde Guerre mondiale et l'antifascisme³⁶. Le réalisme reste au cœur des préoccupations et la presse officielle d'art lui donne une grande visibilité par le biais de grande manifestation, comme des concours ou des actes de solidarité internationale avec les Pays du Sud.

La situation d'artiste professionnel en RDA est un statut privilégié, les artistes les plus connus exposent leurs œuvres dans des pays étrangers à l'Est comme à l'Ouest. Comme le démontre Jérôme Bazin³⁷ malgré une tentative de renouvellement social de la part du régime socialiste, les enfants des anciennes bourgeoisies sont majoritaires parmi les élèves des écoles d'art, les paysans sont absents et les enfants du monde ouvrier forment un groupe secondaire. La reproduction sociale est tolérée par les enseignants et les administrateurs, une situation similaire à celle du système scolaire.

Le traitement de l'art est-allemand, après 1990, a été marqué par la « Querelle des images » (*Bilderstreit*). Au-delà du traitement médiatique et de l'écho engendré, ce moment est important pour comprendre les enjeux de la réception de l'art est-allemand et poser la question de sa mémoire dans l'Allemagne réunifiée. C'est la confrontation de deux représentations de l'art opposées, à l'Est le dogme du réalisme socialiste est développé par le régime, à l'Ouest l'abstraction est tenue pour la langue internationale de la liberté.

Cette querelle est alimentée par de nombreuses polémiques sur une période de vingt ans. L'interview de Georg Baselitz³⁸ pour la revue *ART* en 1990 en est le coup d'envoi, l'artiste qualifie l'art de RDA d'art servile vis-à-vis du régime et nie le caractère artistique des œuvres. En 1995 a lieu au Deutsches Historisches Museum de Berlin une exposition sur l'art de

³⁵ Jérôme Bazin, « Le réalisme socialiste et ses modèles internationaux », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, No. 109, Le bloc de l'Est en question, 2011, p.73.

³⁶ Voir *art. cit.*

³⁷ Jérôme Bazin, *Réalisme et égalité, Une histoire sociale de l'art en République Démocratique Allemande (1949 -1990)*, Les Presses du réel, 2015, p.38 -40.

³⁸ Georg Baselitz (1938 -) artiste peintre allemand. Né en Saxe, il commence des études d'art à Berlin- Est où il refuse le réalisme socialiste. Expulsé de l'école d'art de Berlin à cause d'une « immaturité sociale et politique », il part à Berlin Ouest en 1958. C'est un des artistes allemands contemporains les plus connus aujourd'hui.

commande en RDA, « *Auftrag: Kunst. Bildende Künstler in der DDR zwischen Ästhetik und Politik 1949 bis 1990* ». Les commissaires d'expositions ont choisi pour chaque année de l'histoire de la RDA une œuvre de commande. Malgré le grand nombre de visiteurs, l'exposition est fortement critiquée, accusée de réduire tout l'art de RDA à un aspect politique et l'utilisant comme un document historique. Le directeur du musée Ludwig de Cologne, Siegfried Gohr, déclare également que l'art est-allemand est « un phénomène historique appartenant au passé ». Cette polémique prendra un nouvel essor lors de l'exposition de Weimar (1999) intitulée « *Aufstieg und Fall der Moderne* » (Naissance et mort de l'art moderne), où l'art nazi et l'art de RDA se côtoient. En réaction, certains artistes est-allemands décrochent leurs œuvres et portent plainte contre les organisateurs. De même, l'exposition consacrée aux soixante ans de la RFA en 2009 « *60 Jahre – 60 Werke. Kunst aus der Bundesrepublik Deutschland 1949 – 2009* » fait l'impasse sur l'art est-allemand³⁹.

Comme l'explique Edouard Beaucamp, ces polémiques résultent également d'une histoire où chacun a dû se définir en prenant l'autre comme contre-modèle. « On s'est, de part et d'autre, haï, insulté et combattu. Et puis sont survenus l'effondrement de la dictature orientale, la réunification des deux États et le télescopage des deux cultures. »⁴⁰ La RFA et la RDA se sont dressées l'une contre l'autre. Les armes intellectuelles et artistiques ont fini par donner lieu à deux cultures antagonistes, des références à des valeurs, des traditions, des valeurs, des normes et des objectifs qui étaient différents.

Derrière ces disputes politiques et morales se trouve la question de savoir si un art produit dans le contexte et sous les instructions d'une dictature peut être admis comme art. Il est particulièrement intéressant de noter que ce débat n'a pas seulement lieu entre l'Est et l'Ouest mais également entre les artistes d'état et les artistes de la scène alternative.

Cette querelle des arts (*Bilderstreit*) invite à dépasser l'affirmation selon laquelle il ne peut y avoir d'art sous un régime autoritaire et à reconnaître la pluralité des arts. Cela permet également d'étudier le rôle et le développement des arts dans une société.

³⁹ Voir Karl-Siegbert Rehberg, Paul Kaiser et Claudia Petzold, *Bilderstreit und Gesellschaftsumbruch: die Debatten um die Kunst aus der DDR im Prozess der deutschen Wiedervereinigung*, Berlin 2013

⁴⁰ Edouard Beaucamp « La querelle des images. 20 ans après l'unification », in Allemagne d'aujourd'hui, n°196/avril - juin 2011, *Les Arts plastiques en RDA*, Association pour la connaissance de l'Allemagne d'aujourd'hui (dir.), Presses universitaires du Septentrion, Paris, p.124.

Il nous faut noter, l'actualité dont jouit la recherche sur la RDA en histoire et en histoire de l'art, en témoigne les deux projets : « *Bildatlas : Kunst in der DDR* » et « À chacun son réel ». « *Bildatlas : Kunst in der DDR* » réalisé par l'université Technique de Dresde, à partir des réserves des musées de l'Allemagne de l'Est où depuis 1990 de nombreuses collections d'art est-allemand sont rangées, une base de données a été mise en ligne⁴¹, celle-ci apporte une ressource très riche pour la compréhension des arts dans la société est-allemande. Le projet européen « À chacun son réel »⁴², mené par le Centre allemand d'histoire de l'art à Paris, étudie la notion de réel dans les arts plastiques en France, en RFA, en RDA et en Pologne des années 1960 à la fin des années 1980.

Le centre d'archives des arts de Beeskow (*Kunstarchiv Beeskow*) est une importante place de documentation pour les arts plastiques de la RDA. Avec son fonds de 23 000 objets, ses expositions et ses publications, il est un soutien important dans développement de ce domaine de recherche.

⁴¹ Site internet en ligne : <http://www.bildatlas-ddr-kunst.de/>

⁴² Site internet en ligne : <http://www.own-reality.org/fr/>

Etude des sources

La revue est l'objet d'étude, elle constitue la première source. A Paris, une collection quasi complète est accessible entre les bibliothèques Kandinsky⁴³, la Bibliothèque Nationale Française – François Mitterrand et la bibliothèque universitaire Paris 8 – Saint Denis, sauf pour les numéros des années de 1947 à 1949 qui sont éparpillés, et, ceux des années 1953 à 1956 qui sont absents des inventaires.

La revue est une parution mensuelle, d'un format A4, elle compte cinquante pages dans les années 1980. Chaque numéro est thématique, mais certains cahiers se distinguent en mettant à l'honneur un pays étranger, un genre artistique ou un événement de la vie artistique est-allemande. À cause de barrières linguistiques, il ne m'a pas été possible de comparer avec des revues artistiques officielles des autres pays de l'Est.

Pour contrer les limites de ce point de vue unique et, ainsi, comprendre le fonctionnement interne, le recours aux archives de la rédaction est nécessaire. Les documents d'archives, à partir de 1968, sont conservés aux archives de *l'Akademie der Künste (Berlin)*. Lors d'un séjour de recherche à Berlin au mois de mars 2015 (9 au 23 mars), j'ai pu me rendre aux archives afin de procéder à un premier dépouillement des sources de la rédaction.

La consultation d'une partie des nombreuses correspondances entretenues par l'équipe de rédacteurs, et surtout par la personne du rédacteur en chef, notamment avec les ambassades étrangères présentes en RDA ou celles de RDA à l'étranger a été effectuée. Les comptes rendus de voyages à l'étranger, les rencontres avec les rédactions de revues étrangères, ainsi que les demandes de voyages montrent les efforts permanents de la rédaction pour garder des contacts hors de la RDA. Les lettres des lecteurs conservées⁴⁴ m'ont permis d'interroger le lectorat et de mettre en avant le réseau autour de *Bildende Kunst*, complétées par les demandes d'abonnement et les exportations à l'étranger. Les comptes rendus des sessions des journées de la Présidence de l'association des artistes de RDA, dont les annexes et pièces jointes ont été rédigées après coup en suivant les indications données par l'Union des artistes, sont précieux pour comprendre les relations étroites entre les deux parties. Les dossiers concernant la production de la revue,

⁴³ La bibliothèque Kandinsky a acquis les numéros de 1947 à 1949 lors d'un échange de document avec la *Kunstakademie* de Düsseldorf, la collection est rentrée dans le fonds en 1974 lors de la fusion du Musée national d'art moderne et du CNAC, centre national d'arts plastiques. A partir des années 1980, un abonnement est très probable.

⁴⁴ Au total, nous avons pu lire 111 lettres dont 6 étaient illisibles pour la période de 1980 à 1991. Cet échantillon ne peut être considéré comme représentatif du lectorat, cependant nous nous en servons pour faire des hypothèses dans la suite du développement.

avec des indications sur les finances, les correspondances avec le service de la distribution et avec l'éditeur Henschelverlag ont également été un matériel riche pour comprendre la fabrication de la revue.

Au cours de ce séjour, la rencontre avec Matthias Flügge, qui fut membre de l'équipe de rédaction de 1977 jusqu'en 1984 puis de 1990 à 1991, a été un moment important. Cet entretien a porté sur la vie et le travail au sein de la rédaction, les ambitions de la revue et les relations avec l'Union des artistes de RDA. Il m'a permis d'échanger avec une personnalité actrice de l'époque. Ce document est présenté en annexe.

Afin de prolonger ce travail, j'ai pu étudier à la Humboldt-Universität à Berlin entre septembre 2015 et fin juillet 2016 dans le cadre d'un séjour Erasmus. Cela m'a permis de rencontrer des rédactrices de la revue, Astrid Volpert⁴⁵ rédactrice et rédactrice en chef d'août 1988 à mars 1991 qui m'a éclairé sur les derniers temps de la revue et les conditions de la liquidation, ainsi que Barbara Barsch⁴⁶, rédactrice de 1974 à 1988 qui m'a aidé à comprendre le texte des années 1980, les relations avec les artistes et le rôle de la revue hors de RDA. Ces entretiens ont rendu possible cette histoire orale des différents rôles des acteurs⁴⁷.

Pour cette deuxième année, le travail aux archives a été assez limité dans la mesure où les dossiers des différentes correspondances entretenues par la rédaction avec les artistes et les institutions artistique en RDA et à l'étranger sont très fragmentés. Il s'agit plutôt de preuves d'échanges sous la forme de duplicata des réponses émises par la rédaction, sans avoir de sujet de départ ni de précision sur les personnes. Il m'a semblé difficile de traiter comme souhaité le point de vue des artistes sur la revue ou d'étudier les cas particuliers de certaines correspondances. Le choix a été fait de se concentrer sur la revue, en privilégiant les numéros parus comme source.

Il a fallu faire un tri dans les informations collectées. Le choix a été de se concentrer sur les années 1980 – 1991. La revue par son actualité artistique et politique fait écho aux transformations de la société est-allemande durant cette année. De plus, la publication se poursuit jusqu'en mars 1991, elle permet d'aborder les bouleversements de la période de la *Wende* et les débuts de la réception des arts de l'ancienne RDA dans l'Allemagne réunifiée.

⁴⁵ Entretien réalisé le 21 janvier 2016 à Berlin.

⁴⁶ Entretien réalisé par écrit le 26 février 2016, reproduit en annexe en allemand.

⁴⁷ Je remercie vivement Astrid Volpert, Barbara Barsch et Matthias Flügge pour le temps qu'ils m'ont consacré.

Méthodologie

En découvrant la revue, plusieurs axes de réflexions se sont dégagés.

Le premier choix a été d'analyser l'image, il a guidé la réflexion du mémoire de Master

1. La reproduction des œuvres est le premier contact avec la revue, leur qualité a interrogé le rapport et le recours à l'illustration dans la revue. La couverture est un élément-clef vers lequel l'attention est attirée en premier, elle est aussi un moyen d'appréciation. Ce contact se maintient à l'intérieur de la revue. Dans le cadre d'une revue dédiée aux arts, ces reproductions sont d'autant plus importantes qu'elles sont l'objet d'un choix pour un art qui est mis en avant et présenté.

Quelles sont les différences entre les reproductions ? La revue a pour but de promouvoir la création artistique contemporaine de RDA, une récurrence parmi les artistes cités est-elle constatée ? Une place officielle est-elle donnée aux artistes officiels en raison des relations avec l'Union des artistes de RDA ?

Tout indique, par les intervenants étrangers et les nombreux événements présentés, l'ambition internationale de la revue. Certains numéros sont entièrement consacrés à la situation de la création artistique dans les pays étrangers. Est-elle la figure de proue de l'Union des artistes sur la scène artistique internationale ? De quelle réalité rendent compte les événements internationaux recensés ? Un véritable réseau semble être à l'œuvre, professionnel en RDA et politique à l'extérieur.

Ces deux éléments sont centraux dans la constitution de la base de données⁴⁸, un outil indispensable afin de relever puis d'analyser la masse de données recueillie. Travail chronophage, le dépouillement de l'ensemble de la période de 1980 à octobre 1990 a été découpé en deux temps, 1980 à 1982 dans le cadre du Master 1 puis 1983 à 1990 en deuxième année de Master. La base se compose de plusieurs tables. Elle prend en compte les artistes et les intervenants étrangers selon des éléments biographiques (dates, nationalité). Les œuvres sont analysées selon leurs titres, techniques, dates et types de reproduction (pages de couvertures, couleurs ou noir et blanc). Les événements annoncés à l'international sont triés selon leurs thèmes, leurs lieux, dates et forme de rendu (compte rendu ou factuel). Les

⁴⁸ Les tables de la base de données sont reproduites en annexe, p.129.

thématiques principales de chaque numéro sont recensées et tiennent lieu de fil conducteur entre les différentes tables.

Ces éléments nous permettent de questionner les ambitions de la revue. Cependant, ces critères ne peuvent s'appliquer que jusqu'au numéro d'octobre 1990. La métamorphose complète de ce numéro transforme les critères retenus, la base de données n'est plus pertinente.

L'étude du Master 2 s'est également concentrée sur la lecture des articles. Les deux expositions officielles d'art de RDA à Dresde (1984 et 1988) sont traitées sur plusieurs mois à chaque fois, les expositions de *Bezirk* (département) sont relayées de manière plus aléatoire. Certains numéros sont exclusivement dédiés à une thématique, avec des buts commémoratifs comme l'anniversaire de Martin Luther, mais également des buts artistiques comme la mise en avant de la photographie, de la musique, de la porcelaine ou de la situation des arts hors de RDA (Nicaragua, Autriche, Arménie, Italie, Bulgarie entre autres). Quel est point de vue donné sur les arts en RDA et à l'étranger ? L'expression « critique d'art » est-elle correcte par rapport au contexte de l'Union des artistes ? Est-ce qu'un goût pour une esthétique est défini au fur et à mesure des publications ?

La question de l'écho et de la continuité de la revue face aux événements de 1989 se pose. Face à sa transformation, quels sont les enjeux de la publication pour être reconduite dans un premier temps jusqu'en mars 1991 puis sous une nouvelle formule « *neue bildende kunst* » jusqu'en 1999 ?

À partir de ces différents éléments, il s'agit d'une part de comprendre comment est produite une revue officielle consacrée aux arts sous le régime de la République Démocratique Allemande sur la période de 1980 à 1991. De quelles contraintes financières, matérielles et idéologiques dépend-elle ? Quelles sont les attentes des instances culturelles officielles et des lecteurs à son égard ?

D'autre part, il s'agit d'établir, dans le contexte politique et culturel contemporain, le rôle que joue la revue en promouvant un certain goût artistique. Celui-ci connaît-il une évolution ? Comment les choix thématiques de la ligne éditoriale peuvent-ils être interprétés par rapport aux enjeux nationaux et internationaux que rencontre l'ancienne Allemagne de l'Est ?

Enfin, quelles sont les métamorphoses engagées avant 1989 et celles induites face aux événements de la période de la *Wende* ?

Dans une première partie, la revue est analysée sous l'angle de sa production, de ses rapports à la hiérarchie de l'Union des artistes de RDA tout comme à la diffusion de son idéologie esthétique et théorique. La deuxième partie présente la médiation du goût artistique conforme aux attentes de la politique culturelle du SED, les rapports à la situation des arts à l'étranger sont remis en cause. La troisième partie interroge les relations entre la RDA et la RFA dans les années 1980, entre héritage commun et besoin politique de différenciation. Pour finir, la quatrième partie s'attaque aux événements de la période de la *Wende* de 1989 à 1991 et à ses conséquences sur la poursuite et les enjeux de la revue.

CHAPITRE I : ROLES ET FONCTIONS D'UNE REVUE ARTISTIQUE OFFICIELLE EN RDA

En tant que seule revue consacrée aux arts en RDA, des attentes reposent sur la revue de la part des institutions qui lui permettent de vivre financièrement et d'être diffusée. Ce sont les rôles et les fonctions de la publication, qui dépend de l'Union des artistes.

Dans la société artistique est-allemande *Bildende Kunst* a une place précise.

Il faut prendre en compte le contexte économique de RDA, qui au début des années 1980 est au bord de la faillite. Pour de nombreux biens de consommations, l'attente est très longue. Face à l'impossibilité de payer les crédits et les taux d'intérêts de ses dettes à l'Ouest (23 Milliards de DM en 1981), le régime est-allemand est sauvé par un accord en 1983 d'un milliard de crédit par la *Bundesdeutsche Bank*, conclu par Alexander Schalck-Golodkowski et Franz Josef Strauß, ministre président de Bavière.

L'URSS reste, cependant, le premier partenaire commercial de la RDA, mais la RFA est l'interlocuteur privilégié avec l'Occident.

Ce chapitre présente la revue *Bildende Kunst*, sa fabrication, son fonctionnement, son mode de diffusion d'un discours officiel sur les arts tant au niveau de l'esthétisme que de la théorie. Il s'applique également au rôle de la diffusion internationale de ce discours et à la promotion des actions de l'Union des artistes de RDA.

1. UNE REVUE OFFICIELLE EDITEE PAR LE VBK-DDR

Bildende Kunst est une revue officielle dans le sens où elle émane directement de l'autorité dédiée aux arts plastiques, c'est-à-dire l'Union des artistes de RDA ; celle-ci choisit la ligne éditoriale et organise sa structure. Cette entremise la présente comme la publication de référence pour le domaine des arts plastiques, elle rend alors compte d'une politique et d'une actualité culturelle en écho avec les activités du VBK.

Depuis 1964, un contrat entre le *Verband Bildender Künstler* (VBK) et *Henschelverlag*, maison d'édition spécialisée dans le domaine des arts, répartit de manière précise les responsabilités de chacun pour l'édition et la publication de *Bildende Kunst*. Le contenu idéologique et artistique

dépend strictement du VBK tandis que la publication et les conditions matérielles de la revue concernent la maison d'édition. Pour définir et comprendre les enjeux de chacun, nous nous appuyons sur ce contrat reproduit en annexe⁴⁹.

1.1. Les responsabilités de l'Union des artistes de RDA

La vie artistique officielle était réglementée et dominée par l'Union des artistes de RDA, une organisation professionnelle dédiée aux métiers des arts. Créé en 1950, dans le cadre de la Confédération culturelle pour le renouveau démocratique de l'Allemagne (*Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands*)⁵⁰, elle s'en extrait dès 1952 pour être indépendante⁵¹. Il s'agit de créer un instrument capable d'imposer une politique culturelle socialiste. À l'image de la structure territoriale des *Bezirk*, elle se divise en différents groupes à l'échelle locale, tels des sous-divisions du VBK, qui relayent sa politique et ses actions. Pour en faire partie, il faut avoir un diplôme d'une formation en arts, ce qui explique la pluralité des sections : peinture et arts graphiques, sculpture, caricature, dessin industriel et artisanat d'art. En 1959, la création d'un département consacré à l'histoire de l'art (*Kunstwissenschaft*) montre l'intérêt croissant des instances officielles pour ce domaine.

Tous les quatre ans, le congrès élit le comité central de direction (*Zentralvorstand*) qui décide de l'attribution personnelle de la présidence et du secrétariat. Comme l'explique Uta Grundmann⁵², les rôles de président et de Premier Secrétaire sont surtout des gages formels, puisque les attributions sont seulement décidées par le parti (SED).

L'Union des artistes est responsable des intérêts de ses membres. Elle a un droit de regard et est habilitée à décider ce qui concerne l'attribution des bourses, des commandes publiques ou de l'organisation des expositions. Appartenir à cette organisation est essentiel pour les artistes, puisqu'elle légitime leur statut, permet un travail en tant qu'indépendant et même un taux

⁴⁹ Voir Texte 1, p.134.

⁵⁰ Fondé le 3 juillet 1945 dans les différentes zones d'occupations, la Confédération culturelle pour le renouveau démocratique de l'Allemagne s'occupe des activités culturelles de tous les jours jusqu'en 1952. La confédération culturelle est une fraction de la *Volkskammer*, elle a l'exclusivité sur toutes les activités culturelles : de l'ouverture d'une galerie aux discussions organisées en-dehors de Berlin. En 1958, elle devient la Confédération culturelle allemande (*Deutscher Kulturbund*), puis la Confédération culturelle de la RDA (*Kulturbund der DDR*) en 1972. Harmut Plätzke, « Lexikon zur Kunst und Kunstpolitik in der DDR » in Eugen Blume et Roland März *Kunst in der DDR*, 2003, p. 326

⁵¹ Tout comme le *Deutschen Schriftstellerverband* et le *Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler*. *Ibid*, p. 328

⁵² Uta Grundmann, « Die DDR-Kunst im Kontext von Geschichte, Politik und Gesellschaft » in Dossier : *Autonome Kunst in der DDR*.

d'imposition avantageux. Elle ouvre également la porte des galeries d'art étatiques pour vendre des œuvres.

Durant les années 1980, la présidence est assurée par Willi Sitte⁵³ de 1974 à 1988, artiste peintre et professeur à l'école supérieure des arts de Halle, puis par Claus Dietel⁵⁴ de 1988 au mois d'avril 1990. Rolf Xago Schröder⁵⁵ est le dernier président de septembre au 3 octobre 1990.

Le contrat de 1964 établit un cadre juridique et structurel à la publication de la revue pour les deux parties. Il est renouvelé tacitement tous les trois ans. Dès les premiers points, le statut et le rapport de *Bildende Kunst* par rapport au VBK sont clairement fixés :

- « 1. La revue *Bildende Kunst* est un organe de l'Union des artistes (*VBK*), représenté par le Comité central de direction (*Zentralvorstand*) qui en est le responsable ainsi que le directeur de la publication (*Herausgeber*).
2. Le Secrétariat du Comité central de direction de l'Union des artistes est le principal responsable du contenu idéologique et spécialisé de la revue, afin d'imposer la politique de l'Union. Il donne au rédacteur en chef l'instruction correspondante, décide de la rédaction et le Conseil élabore la conception, l'organisation de la revue et contrôle la mise en œuvre. »⁵⁶

La revue est un « organe » de l'Union des artistes, c'est-à-dire qu'elle en est le porte-parole. Son contenu doit retranscrire la position du VBK sur le point de vue « idéologique », notamment le rôle des arts dans la société socialiste, et « spécialisé », par rapport à l'esthétique officielle. Rédigé en 1964, ce contrat place la publication dans le contexte particulier de la lutte contre le formalisme dans les arts, celle-ci n'est plus d'actualité dans les années 1980. Cependant le rédacteur en chef reçoit des directives du Comité central de direction (*Zentralvorstand*), qui décide également des membres de la rédaction. La revue est décrite sous les ordres du VBK tant

⁵³ Willi Sitte (1921 – 2013). Enrôlé dans la Wehrmacht de 1941 à 1944 avant de rejoindre les Partisans italiens, dans l'immédiat après-guerre il étudie à Milan où il réalise ses premières expositions. De 1959 à 1964, il fait parti d'une scène artistique alternative. Il entre au comité de direction de l'Union des artistes en 1965. Il participe en 1977 à la « *documenta 6* » de Cassel. Il reçoit de nombreux prix dont le prix Burda en 1966 (RFA) et le prix Käthe Kollwitz en 1968 (RDA). De 1986 à 1989, il est membre du Comité central du SED. Voir Bernd-Rainer Barth, *Wer war wer in der DDR*, Frankfurt am Main, 1995.

⁵⁴ Claus Dietel (1934-). Il étudie à l'école supérieure des Beaux Arts de Berlin –Weißensee de 1956 à 1961, puis travaille en tant que designer et enseignant à Burg Giebichenstein et à Schneeberg. Engagé dans l'Union des artistes, depuis 1968. Voir Bernd-Rainer Barth, *Wer war wer in der DDR*, Frankfurt am Main, 1995.

⁵⁵ Rolf Xago Schröder, (1942-). Il étudie la philosophie, l'esthétique et la littérature à la Humboldt Universität, avant de devenir assistant, autodidacte, à l'école supérieure du cinéma de Potsdam-Babelsberg. À partir de 1970, il participe à de nombreuses expositions avant d'entrer à l'Union des artistes en 1976. En 1990, il est le premier porte-parole du conseil de coordination de l'Union des artistes, avant d'en devenir le dernier président.

⁵⁶ VBK Redaktionsarchiv, 69 *Personalangelegenheiten*, 1981 – 1991

pour son contenu que pour les membres de son équipe de rédaction. La marge de manœuvre de celle-ci paraît réduite.

1.1.1. La place du rédacteur en chef

En revanche, les rôles du rédacteur en chef et du conseil de rédaction sont détaillés. Différencié du reste de l'équipe de rédaction par ses fonctions et son importance, le rédacteur en chef est un personnage clef dans les relations entre la revue et le VBK.

« 4. Le secrétariat du Comité de direction central de l'Union des artistes nomme le rédacteur en chef en accord avec la maison d'édition Henschelverlag. Le rédacteur en chef est assujéti à la direction de l'Union des artistes et reçoit de sa part les instructions idéologiques et professionnelles. Le rédacteur en chef est responsable de l'activité du reste du personnel de la rédaction⁵⁷. »

La nomination du rédacteur en chef dépend des deux parties, mais le choix du VBK semble dominant puisque le rédacteur en chef lui est « assujéti ». Son rôle est strictement encadré, soumis aux directives de l'Union des artistes. Responsable de son équipe de rédaction, il est également le premier niveau de contrôle pour garantir une conformité idéologique dans les propos de la revue. Interlocuteur privilégié entre le VBK et l'équipe de rédaction, le rédacteur en chef fait parti du Secrétariat de l'Union des artistes⁵⁸.

Le cas de Peter Michel⁵⁹, rédacteur en chef de 1974 à avril 1987, est l'exemple d'une carrière au sein des organes du SED et du VBK. Éducateur artistique de formation, il entre au SED dès 1963 où il rejoint le département d'histoire de l'art de l'Union des artistes en 1974 puis devient membre du Comité central de direction. L'année suivante, il est nommé rédacteur en chef de *Bildende Kunst*. En tant que membre du secrétariat du VBK et rédacteur en chef, il lui arrive de signer des lettres avec l'étiquette des deux fonctions⁶⁰, quand l'échange sort des relations habituelles du domaine artistique. En 1987, il poursuit son parcours au sein du Comité central de direction de

⁵⁷ Voir Texte 1, p.135.

⁵⁸ Findbuch zum Bestand Redaktionsarchiv der Zeitschrift « Bildende Kunst » 1968 – 1991. AAdK

⁵⁹ Peter Michel (1938 -), historien de l'art. Rédacteur en chef de la revue *Bildende Kunst* de 1974 à 1987. De 1979 à 1991, il est membre de l'AICA (Organisation des critiques d'art de l'UNESCO) A partir de 1991, il travaille de manière indépendante pour une maison d'édition munichoise et participe à la revue «*Icarus*». Voir Bernd-Rainer Barth, *Wer war wer in der DDR*, Frankfurt am Main, 1995.

⁶⁰ « Dr. Peter Michel, Sekretär des Zentralvorstandes des Verbandes Bildender Künstler der DDR und Chefredakteur der Zeitschrift „Bildende Kunst“ », lettre du 27 novembre 1987, extraite des correspondances avec le ministère et les ambassades de 1981 à 1990, VBK Redaktionsarchiv 43 : Schriftwechsel mit Ministerien und Botschaften, 1981 – 1990.

l'Union des artistes de RDA jusqu'en 1989 où il quitte le VBK et le SED. Il est le seul membre de la rédaction avec ce profil, membre du VBK et du SED. Même si la ligne éditoriale suivie satisfait la direction de l'Union des artistes, il porte l'ambition de la revue au-delà d'un simple organe du VBK et défend ses intérêts.

L'Union des artistes contrôle les sujets et les thèmes abordés en tant que directeur de la publication. Ainsi, chaque année, le rédacteur en chef présente, lors d'une séance de la présidence, le programme de l'année à venir : articles et thématiques doivent être approuvés⁶¹. Les numéros sont détaillés avec les thèmes choisis, les noms des rédacteurs en charge de chaque cahier ainsi que des propositions d'articles⁶². La réunion doit donner lieu à l'approbation du projet et des avis peuvent être émis, mais l'intérêt accordé à cet exposé semble diminuer vers la fin des années 1980. Chaque dossier est introduit par l'énoncé des objectifs de la revue, qui de plus en plus ressemble à un leitmotiv, comme certaines instructions sur la place des arts et son rôle dans le contexte de la société socialiste de la RDA. Elles deviennent, par extension, des missions de la revue : le thème de la performance des arts plastiques pour soutenir la société socialiste, les relations entre les artistes et la classe ouvrière et les relations « fraternelles » avec les pays socialistes.

La transition avec Bernd Rosner fut assurée dès 1987, il resta en place jusqu'au mois de mai 1990. Philosophe et historien de l'art de formation, il n'a pas les mêmes rapports avec l'Union des artistes et sa politique culturelle. Il n'a aucun objectif de carrière et n'est pas membre du parti. Rosner est de la même génération que les autres rédacteurs, ils sont nés en RDA dans les années 1950, y ont grandi, fait leurs études, n'ont pas forcément espoir de voir la situation en RDA s'améliorer⁶³. Cependant, ils sont tout à fait conscient que ce qu'ils présentent dans la revue ne rend pas compte de toutes les scènes artistiques⁶⁴. En tant que rédacteur en chef, Bernd Rosner fait de nombreux efforts pour sortir du cadre strict imposé par le VBK : ouverture à des artistes de pays de l'Ouest (germanophones ou anglophones), mise à l'honneur de la photographie et premiers regards sur les nouveaux médias vidéos dans les arts.

⁶¹ Voir Texte 2, entretien M. Flügge, p. 136.

⁶² VBK Zentralvorstand – 9. Il s'agit du dossier pour l'année 1981. Tous les programmes consultés dans les comptes rendus des séances de présidence sont des annexes rédigées après la réunion et son approbation.

⁶³ Thomas Ahbe et Rainer Gries « Die Generationen der DDR und Ostdeutschlands », in: *Berliner Debatte Initial*, 2006.

⁶⁴ Voir Texte 3, Entretien avec B. Barsch, p.143.

1.1.2. Le Conseil de rédaction

Le Conseil de rédaction a un rôle proche de celui du comité de rédaction d'une revue aujourd'hui. Il se situe hors du cadre de la rédaction, même s'il est sous l'égide du rédacteur en chef. Son action est également détaillée dans le contrat de 1964 :

« 3. Le secrétariat du Comité central de direction de l'Union des artistes nomme l'organe consultatif du Conseil de rédaction, qui se compose d'artistes et de professionnels des arts. Un représentant de la maison d'édition Henschelverlag (le poste de lecteur pour les arts plastiques) doit être membre du conseil.

Le Conseil est dirigé par le rédacteur en chef. Le Conseil participe à la conception à la préparation des dépenses jugées de qualité, scientifiquement étayées, de la revue, il incite les changements et les améliorations du travail. Ses membres participent au travail avec les auteurs. »⁶⁵

Nommés par l'Union des artistes sauf pour le représentant de *Henschelverlag*, les membres de ce conseil ont principalement un rôle consultatif sur l'aspect purement matériel de la revue, les budgets et les possibles changements de la revue afin de conserver une accointance avec son temps. Mentionnés à la fin de chaque numéro, il y a peu de changement parmi les participants⁶⁶ jusqu'en avril 1990, moment de sa dissolution.

Comme l'explique M. Flügge, ces intervenants sont issus de différentes institutions : le Comité central de direction (*Zentralkomitee*), de l'institut pour les sciences sociales, du SED, de l'Union des artistes ou encore de l'université⁶⁷, comme par exemple Prof. Dr. Peter H. Feist⁶⁸, professeur d'histoire de l'art à la Humboldt-Universität et Prof. Dr. Ullrich Kuhirt⁶⁹, ancien rédacteur de la revue. La plupart des membres sont des représentants d'un département ou d'une institution⁷⁰, par exemple Mathias Mainka en 1986 pour le ministère de la culture⁷¹.

M. Flügge évoque cette réunion comme « Cinq ou six personnes [...] en faisaient partie, qui, eux étaient derrière les barrières idéologiques du parti.⁷² ». Le dépouillement des comptes rendus des sessions⁷³ confirme un rôle de surveillance idéologique. Les ordres du jour se

⁶⁵ VBK Redaktionsarchiv, 69 *Personalangelegenheiten*, 1981 – 1991

⁶⁶ Voir Tableau 1- Membres du Conseil de rédaction de *Bildende Kunst* de janvier 1980 à avril 1990, p. 147.

⁶⁷ Voir Texte 2, Entretien M. Flügge p. 136.

⁶⁸ Prof. Dr. Peter H. Feist (29.7.1928 – 26.7. 2015).

⁶⁹ Prof. Dr. Ullrich Kuhirt, (1925 – 1983)

⁷⁰ Voir Tableau 2 – Proposition pour le Conseil de rédaction de *Bildende Kunst*, date 28.04.89, p.147.

⁷¹ Dans une lettre du 04.09.1985, Dr. Joachim Arlt, directeur du département des arts plastiques au ministère de la culture, propose la participation de son assistant Mathias Mainka, diplômé de la Humboldt Universität. „er wird u.a. das Sachgebiet „Kunstwissenschaft“ betreuen.“ in VBK Redaktionsarchiv, 103 *Redaktionskollegium*, 1974 – 1989

⁷² Voir Texte 2, Entretien M. Flügge, p.136.

⁷³ VBK Redaktionsarchiv, 103 *Redaktionskollegium*, 1974 – 1989

déroulent de manière régulière : les trois derniers numéros parus sont étudiés, soumis à une approbation (*Beurteilung*), une discussion a lieu où, une fois par an, le Conseil participe à l'élaboration du programme de la ligne éditoriale de l'année à venir (le même qui sera ensuite présenté à la séance de la présidence), puis une délibération a lieu sur la conception des prochains numéros à venir. Par exemple, le 8 octobre, les cahiers 6, 7 et 8 de 1981 sont approuvés, la conception des derniers numéros de l'année est étudiée et le planning de l'année à venir est approuvé. Pas un numéro n'est publié sans être passé par le Conseil de rédaction.

C'est également le lieu où l'on rend compte des rencontres avec les rédactions de revues artistiques étrangères, par exemple le 5 décembre 1984 en plus de l'étude habituelle des cahiers parus et à paraître, un exposé est fait sur le 2^{ème} séminaire effectué avec la revue *Tendenzen* et un autre sur la visite de la rédaction dans les républiques baltes. Rien ne se produit ni peut être fait sans passer par cette instance.

Pourtant, ces réunions, qui ont lieu cinq fois par an, compte peu de participants assidus, leur nomination en tant que membre du Collège de rédaction à la fin de chaque numéro paraît plutôt formelle. En 1982, un tableau de défraiement d'honoraire explique que pour chaque session l'intervenant est payé 50M, or la somme la plus importante est de 200M et est citée qu'une seule fois ; la plupart des personnes semblent être venue-s deux ou trois fois sur l'année. Cette remarque pose la question du poids réel exercé par ce conseil et s'il n'y a pas un décalage entre les intentions annoncées aussi bien dans le contrat que dans les ordres du jour successifs et sa réalisation concrète.

1.2. Une dépendance matérielle et financière

Les contraintes matérielles et financières sont exclusivement à la charge de la maison d'édition, la deuxième partie du contrat y est consacrée. Il est clairement précisé :

« 5. La maison d'édition *Henschelverlag* est responsable des aspects techniques et financiers de la revue. L'Union des artistes ne prend en charge aucune obligation financière (à part I, paragraphe 5). Les déficits de la revue sont payés par la maison d'édition. »⁷⁴

⁷⁴ Voir Texte 1, p.134.

Elle est responsable des ventes et doit assumer les déficits. Ainsi les membres de la rédaction et le rédacteur en chef sont rémunérés par Henschelverlag qui met également des locaux à leur disposition. Tout ce qui concerne la parution et les moyens techniques sont à sa charge. Au cœur des problèmes entre la rédaction et la maison d'édition se trouvent les rapports avec l'imprimerie. Tout d'abord, les délais sont longs. Trois mois s'écoulent entre la fin de la rédaction des manuscrits et la livraison, donc la revue a toujours un certain décalage avec l'actualité et les événements couverts sont prévus des mois à l'avance. Ceci compromet particulièrement la partie sur les actualités, pour les différentes manifestations culturelles en RDA et à l'étranger. L'idéal serait de raccourcir ce délai de fabrication à six semaines, mais cette demande⁷⁵ reste un vœu pieux. De plus, les impressions sont réparties en deux lieux : Rostock (*Ostsee-Druck*) pour le noir et blanc et Potsdam (*Druckerei « Märkische Volksstimme »*) pour la couleur. Potsdam n'est en aucun cas spécialiste des reproductions artistiques, comme l'explique Astrid Volpert⁷⁶, la qualité est décevante pour les rédacteurs.

Ce délai a également des raisons techniques : le manque de matériel pour les impressions et reproductions et le manque de papier de qualité artistique provoquent des retards de livraisons, entre autres. L'état de l'équipement n'est pas non plus performant, les imprimeries utilisant des technologies différentes, la mise en forme de la revue a besoin de plus temps.

Les conditions décrites par M. Flügge semblent assez incertaines puisque l'essentiel du travail de mise en page est effectué par l'équipe de rédaction. Les articles, sous forme manuscrites, sont tapés à la machine par une dactylo, puis un certain temps est nécessaire pour la relecture et les échanges avec les auteurs au sujet des corrections. Enfin la mise en page avec les images, celles-ci sont découpées, collées et assemblées avec le texte⁷⁷.

Le financement de la revue reste une interrogation. Henschelverlag assure les ventes, les déficits et le salaire du personnel. La publication est régulière, compte 52 pages mensuelles dont certaines sont en couleurs, avec des reportages et des collaborations à l'étranger. Les œuvres reproduites d'artistes étrangers, par exemple, ont un coût. Il faut payer les droits de reproductions, de presse et la conversion avec le système économique de la RDA est difficile. « Et c'est pour ça que c'était toujours une bataille pour écrire de tels articles, non seulement

⁷⁵ Un bilan de la situation technique qui pointe les différentes préoccupations de la rédaction, sans date. VBK-Redaktionsarchiv 103

⁷⁶ Entretien avec Astrid Volpert réalisé le 21 janvier 2016.

⁷⁷ Voir entretiens réalisés avec M. Flügge et A. Volpert.

idéologique mais également économique. »⁷⁸ Ce facteur économique a des conséquences sur la publication de tout ouvrage artistique.

Le prix de la revue est 2,5M l'unité, ce prix n'évolue pas jusqu'en janvier 1989, quand la formule de la revue change. Pourtant l'augmentation du prix est, dans les années 1980, une demande de la rédaction et du directeur de la maison d'édition, en cause, notamment, l'écart disproportionnel entre la valeur réelle de la revue et son prix de vente. En octobre 1980, lors d'une séance du Secrétariat de l'Union des artistes⁷⁹, la rédaction de *Bildende Kunst* et la direction de Henschelverlag demandent ensemble une augmentation du prix et une modification de la structure de la revue, nécessaire selon eux.

Pour appuyer leur requête, ils dressent des tableaux comparatifs avec des revues artistiques équivalentes en RDA et dans les autres pays de l'Est. Le prix, fixé en 1974, est l'un des plus bas dans les deux cas. *Projekt*, la revue polonaise coûte 7,50M pour un cahier de 80 pages, un format équivalent, une impression en couleurs avec 150 reproductions. *ARTA*, la publication roumaine compte, quant à elle, 118 illustrations pour le prix de 6M. *Dekorativo iskusstvo*, publiée en URSS, est la plus proche de *Bildende Kunst* avec 48 pages et 106 reproductions à 3,60 M⁸⁰. En RDA, *Form + Zweck*, revue consacrée au design industriel de 48 pages avec 123 reproductions en noir et blanc, contre 90 pour *Bildende Kunst*, est vendue à 5M. C'est le même prix pour *Architektur*, parution de 11 pages avec 96 reproductions en noir et blanc⁸¹.

La nouvelle organisation de la revue justifie en partie la demande d'augmentation du prix de vente, il est précisé que s'il était fixé à 6M, la revue pourrait subvenir à ses besoins. En 1986, Peter Michel insiste, en vain, auprès du directeur de la maison d'édition, Henschel, et de Horst Kolodziej, Premier Secrétaire du VBK, sur la nécessité d'élever le prix à 5M afin d'assurer la viabilité de la revue et de lui donner des moyens corrects pour poursuivre son œuvre de soutien et de diffusion des arts est-allemands⁸².

Les abonnements à la revue sont possibles mais limités, car le papier est contingenté. Chaque revue a un approvisionnement précis en papier qui définit les conditions d'impression et de diffusion de la revue⁸³. La répartition se fait par domaine, *Henschelverlag* s'occupe des

⁷⁸ Voir Texte 2, entretien M. Flüge, p.136.

⁷⁹ Vorlage für das Sekretariat des Zentralvorstandes des Verbandes Bildender Künstler der DDR, Sitzung am 20.10.1980 in VBK Redaktion 111 *Gestaltung der Zeitschrift Bildende Kunst*

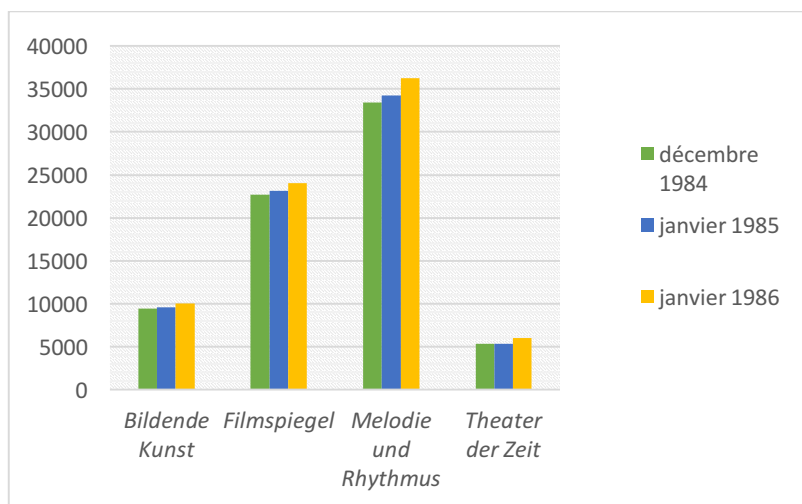
⁸⁰ Anlage 1: Angaben zur Ausstattung von Kunstzeitschriften in VBK Redaktion 111 *Gestaltung der Zeitschrift Bildende Kunst*

⁸¹ Anlage 2: Angaben zu Ausstattung und Preisen vergleichbarer Zeitschriften in der DDR in VBK Redaktion 111 *Gestaltung der Zeitschrift Bildende Kunst*

⁸² Lettre de Peter Michel, 20.09.1986 in VBK Redaktion 111 *Gestaltung der Zeitschrift Bildende Kunst*

⁸³ Voir Texte 2, entretien M. Flüge, p. 136.

différentes publications artistiques pour le cinéma, la musique et le théâtre, entre autres. La priorité semble être donnée aux revues au plus grand tirage comme *Melodie und Rhythmus*⁸⁴ et *Film Spiegel*⁸⁵ qui dominent, respectivement, avec un tirage entre 33 407 et 36 231, pour la première, et 22 662 et 24 049 exemplaires par mois, pour la seconde, sur la période décembre 1984 à janvier 1986 [Voir **Graphique 1**].



Graphique 1 Abonnements de décembre 1984 à janvier 1986⁸⁶

Pour *Bildende Kunst* et *Theater der Zeit*⁸⁷, les tirages et la progression sont moins importants. Ils représentent moins du tiers des résultats de *Melodie und Rhythmus* dans le cas de *Bildende Kunst*. de nouveaux abonnements sont disponibles, seulement quand une personne en libère un. Cette limite fait qu'il n'est pas possible de compter sur les abonnements et leurs progressions éventuelles pour un apport de ressources financières supplémentaires.

Le recours à la publicité est rare, elle est très irrégulière dans la revue et il s'agit surtout d'annonces émises par la maison d'édition pour promouvoir sa propre actualité de publication artistique. Sa présence plus importante en 1989 souligne les difficultés financières auxquelles fait face la maison d'édition *Henschelverlag* et la nécessité de recourir à d'autres ressources dans un système économique défaillant.

⁸⁴ *Melodie und Rhythmus*, fondée en 1957, est une revue, aujourd'hui bimensuelle, spécialisée sur la danse et la musique actuelle. C'était une des revues les plus populaires en RDA.

⁸⁵ *Film Spiegel*, fondé en 1954, était un magazine spécialisé sur l'actualité cinématographique au niveau nationale et internationale. Il est publié tous les 15 jours jusqu'en 1990.

⁸⁶ VBK Redaktionsarchiv 61 *Herstellung*, 1981 - 1990

⁸⁷ *Theater der Zeit*, fondée en 1946, cette revue dédiée à l'actualité théâtrale en RDA et à l'étranger, paraît sous une forme mensuelle. Aujourd'hui, elle compte parmi son équipe de rédaction de grands noms du théâtre contemporain.

Le reste du financement est pris en charge par le *Kulturfonds*. Cet organisme permet la subvention de projet artistique dont le but est de promouvoir et de soutenir les arts socialistes. Ici, le cas particulier de *Bildende Kunst* apparaît comme un projet sur le long terme⁸⁸. Une hypothèse confirmée par Beatrice Vierneisel, qui cite une allocation de 180 000,- DM pour six cahiers en 1953 venant du gouvernement et par la suite directement débité du budget du VBK à la maison d'édition⁸⁹. Dans sa lettre de 1986, Peter Michel évoque une subvention actuelle de 411,4 TM (*Tausend Mark*). L'augmentation du prix à 5 M l'unité réduirait de manière importante le montant de l'allocation, d'alors 285,6 TM⁹⁰.

La revue fait face à un encadrement strict à tous les niveaux : institutionnel et financier⁹¹. Pour l'Union des artistes, elle est avant tout un relai pour la politique culturelle vis-à-vis de ses propres membres.

2. DIFFUSER ET TRANSMETTRE UNE POSITION OFFICIELLE

Bildende Kunst est une revue organe dirigée par l'Union des artistes de RDA, parmi ses tâches se trouve la diffusion d'un discours officiel sur les arts tant au niveau esthétique que théorique.

2.1. Quelle diffusion pour les discours du VBK-DDR ?

La revue est soumise à un encadrement strict et dépend entièrement de l'Union des artistes. Instrument important dans la lutte contre le formalisme dans les années 1950 et 1960, les publications de 1953 et de 1980 ont peu en commun.

Le numéro inaugural de 1953 s'ouvre sur les portraits en pleine page et successifs, de Wilhelm Pieck, président de la RDA et de Otto Grotewohl, ministre président du gouvernement ; sur le troisième verso est imprimé une citation de Lénine⁹² rapportée par Clara Zetkin sur l'art et le

⁸⁸ Entretien Astrid Volpert, réalisé le 21 janvier 2016

⁸⁹ Beatrice Vierneisel, Die „Bildende Kunst“, Vortrag am 13.10.1998 (Ms), VBK- Redaktionsarchiv 129

⁹⁰ Lettre de Peter Michel, 20.09.1986 in VBK Redaktion 111 *Gestaltung der Zeitschrift Bildende Kunst*

⁹¹ Voir Schéma des structures intervenantes dans la conception de la revue *Bildende Kunst*, p. 149.

⁹² « L'art appartient au peuple. Il doit plonger le plus profondément possible ses racines au sein des masses laborieuses. Il doit être compris et aimé d'elles. Il doit les lier et les élever dans leurs sentiments, leurs pensées et leurs volontés. Il doit éveiller et former dans leur sein des artistes. » W. I. Lénine In Clara Zetkin, *Souvenirs sur Lénine*, 1924.

peuple. Parmi les œuvres reproduites, notamment les illustrations couleurs, les artistes russes sont nombreux et la mention « *Stalinpreisträger* » (Lauréat du prix Staline) est précisée à côté de leur nom. Le rôle de la revue est de promouvoir un art qui correspond aux canons du réalisme socialiste tel qu'il est pensé par les institutions dirigeantes : ce sont souvent des grands formats représentant des ouvriers au travail, collaborant avec d'autres professions, dont les forces et le travail sont magnifiés. Ni la mise en page, avec des lettrines en début d'article, ni l'art mis en avant ne se retrouvent dans la revue des années 1980. L'intérêt est bien plus centré sur l'art produit en RDA, la représentation de ses différentes scènes et l'ouverture permanente vers d'autres pays initiée par la rédaction.

Relayer les informations et les discours de la vie officielle des arts plastiques en RDA reste un devoir essentiel de la revue. Il ne faut, cependant, pas la confondre avec une publication interne de l'Union des artistes comme une « feuille » de communication⁹³, celle-ci existe et relève tous les événements usuels du VBK : les différentes promotions et nominations des membres, les prochaines expositions des *Bezirk* etc. Elle ne faillit, pourtant, pas à sa mission mais la place accordée à la documentation des congrès et des moments importants de l'Union des artistes varient.

Pour la 5^{ème} journée du comité central du VBK-DDR à Karl-Marx-Stadt en juin 1980, c'est l'exposé de Jochen Fiedler⁹⁴, qui est choisi comme le moment le plus marquant, et en parti retranscrit dans les premières pages de la revue. Cette intervention sur l'usage du graphique et de son devenir met en avant la nécessité de cette pratique visuelle pour communiquer et de lui attribuer une reconnaissance de qualité esthétique. Son emploi multiple ne se limite pas aux arts mais peut jouer un rôle actif dans la société en diffusant une pensée idéologique : « Elle devient l'élément direct de notre politique culturelle, elle transporte des idées, est le médiateur de la propagande⁹⁵. ».

⁹³ *Mitteilungen des Verbandes Bildender Künstler der Deutschen Demokratischen Republik*, édité par le VBK à partir de 1950.

⁹⁴ Jochen Fiedler « Vom Gebrauchtwerden der Gebrauchsgrafik » Auszug aus einem Referat auf der 5. Tagung des ZV des VBK-DDR In *Bildende Kunst*, Heft 06/ 1980.

⁹⁵ « Mit der bewussten Übernahme ihrer Funktionen begibt sich die Gebrauchsgrafik auf ideologisches Territorium. Sie wird zum unmittelbaren Bestandteil unserer Kulturpolitik, sie transportiert Ideen, ist Mittler der Agitation. » Jochen Fiedler, In *Bildende Kunst*, Heft 06/ 1980.

Les 30 ans de l'Union des artistes en mai 1982 sont célébrés dans le cahier de mai 1982, c'est l'occasion pour le VBK – DDR de revenir sur les actions effectuées depuis 1952. La une présente sur un fond marron les portraits des différents présidents de l'Union des artistes par ordre chronologique [Voir **Figure 1** ci-contre] : Prof. Otto Nagel, Prof. Fritz Dähn, Prof. Walter Arnold, Prof. Lea Gundig, Prof. Gerhard Bondzin et Prof. Willi Sitte. La deuxième de couverture expose les souvenirs fondateurs des premiers événements du VBK – DDR tels Wilhelm Pieck, Otto Nagel et Max Lingner ensemble à l'exposition sur Käthe Kollwitz à l'Académie des arts en 1951, la séance de 1952 qui décide l'indépendance par rapport au *Kulturbund* et les membres du jury de la IV^{ème} exposition d'art allemand de Dresde en 1958.



Figure 1 Une du cahier de Mai 1982 pour les 30 ans du VBK – DDR

Trois articles sont ensuite dédiés à cet événement. Le numéro est introduit par un texte de Willi Sitte⁹⁶ en temps qu'actuel président. Il explique les évolutions et les enjeux auxquels les artistes ont été confrontés depuis 30 ans et qui ont conduit à l'établissement d'une organisation socialiste indépendante. La fondation du VBK dans le contexte du début de la guerre froide encore marqué par la fin de la guerre ainsi que par une peur de l'arme nucléaire a ainsi déterminé les responsabilités des artistes face au socialisme. Il s'agissait pour eux de s'inscrire dans le développement de la société en accord avec le parti de la classe ouvrière, c'est-à-dire le SED. « [...] Aujourd'hui, nous, dans l'année de fondation, nous comprenons notre travail comme contribution à l'établissement de la société socialiste, à la création des conditions constitutives pour le passage progressif au communisme. »⁹⁷

Le discours historique est tenu par Ullrich Kuhirt. Dans son article « *Weg zur sozialistischen Künstlerorganisation* », il retrace un développement institutionnel par rapport aux congrès et aux présidents qui ont contribué à l'avènement de l'Union des artistes de RDA. Il se livre alors à l'exercice de choisir la filiation dans laquelle il veut inscrire l'association. Il revient sur la

⁹⁶ « Gedanken zum 30. Jahrestag des VBK-DDR », Willi Sitte, Präsident des Verbandes Bildender Künstler der DDR In *Bildende Kunst*, Heft 05/1982.

⁹⁷ « [...] Heute wir im Gründungsjahr verstehen wir unsere Arbeit als Beitrag zur Gestaltung der entwickelten sozialistischen Gesellschaft, zur Schaffung der grundlegenden Voraussetzungen für den allmählichen Übergang zum Kommunismus. » Willi Sitte In *Bildende Kunst*, Heft 05/1982.

fondation et l'émancipation du VBK du *Kulturbundes* en mettant en avant, comme l'a fait Willi Sitte le rôle des artistes dans la création de la société socialiste, la nécessité de créer une société socialiste face à la résurgence de l'impérialisme allemand à l'Ouest. Il relie le VBK à la tradition des groupes d'artistes et lui confère une certaine légitimité en remontant aux confréries de Saint Luc puis évoquant les colonies d'artistes, les sécessions et salons indépendants du XIX^{ème} siècle. Il refuse cependant tout rapport avec le *Reichswirtschaftsverband Bildender Künstler*⁹⁸ et se reconnaît plus dans la filiation de l'ASSO, association d'artistes communistes.

Il situe la création de l'Union des artistes dans le contexte du renouveau artistique d'après-guerre et cite ensuite certains groupes artistiques fondés en 1947, comme : *Das Ufer* à Dresde, avec entre autres Lea et Hans Grundig ; *Die Fähre* à Halle avec Willi Sitte, Karl-Erich Müller, Waldemar Grzimek et *Die Kaue* à Freiberg avec Wern Küttner, Rolf Göpfert, Hans Morgenstern. Ceux-ci sont unis, selon Kuhirt, « l'engagement contre le monopole de la bourgeoisie ouest-allemande qui a décrédibilisé et finalement réduit à néant l'unité de la nation ». Comme l'explique Manuela Bonnke⁹⁹, en zone d'occupation soviétique, indépendamment de l'endoctrinement culturel et politique, les artistes engagés socialement se regroupent déjà dans la codification d'un art par des intérêts politiques et économiques. Les groupes cités ci-dessus sont en contact les uns avec les autres, ils ont en commun un programme social pour engendrer une société plus performante au quotidien.

Ce but se retrouve dans les résolutions prises par le 1^{er} Congrès du VBK – DDR où par alliance avec l'État des ouvriers et des paysans, il prend part idéologiquement à la lutte des classes en prônant un style pictural réaliste et donc accessible à tous. Ces actes fondateurs se font comme le souligne Kuhirt en opposition à la construction de la RFA.

Puis Kuhirt avance dans la seconde moitié des années 1950 où sont débattus les buts et les activités du VBKD. Il rappelle l'importance de la 1^{ère} Conférence de Bitterfeld en 1959 qui, sous la direction de Alfred Kurella et Walter Ulbricht, convie écrivains, syndicats, artistes et universitaires à définir une culture socialiste nationale¹⁰⁰. Ainsi que le IV^{ème} Congrès de l'Union des artistes à Leipzig en 1959 qui revient sur le développement d'un art en accord avec la société socialiste et décide de la création de la section consacrée à l'histoire de l'art « *als der*

⁹⁸ Reichswirtschaftsverband Bildender Künstler, organisation de métier pour les artistes qui a existé de 1921 à 1927.

⁹⁹ Manuela Bonnke, *Kunst in Produktion*, Cologne, 2007, p.113 – 114.

¹⁰⁰ *Um die Kunst, „die ihrer Form nach national und ihrem Inhalt nach sozialistisch“ zu sein hatte, dem ganzen Volk zugänglich zu machen.* D'après Walter Ulbricht, in *Kunst in Produktion*, Manuela Bonnke, p. 198.

Bitterfeld bildende Künste ». Pour revenir sur l'ensemble des trente ans de l'existence de l'Union des artistes, Ullrich Kuhirt met surtout en avant les premières années décisives par rapport à l'instauration du réalisme socialiste comme esthétique officielle. Il conclut en mettant en avant le rôle de vecteur du VBK :

« En trois décennies, le VBK-DDR s'est développé par conséquent en devenant un facteur indispensable de la culture socialiste, en étant l'instrument le plus important de la direction et de la stimulation du processus artistique, en se faisant défenseur conséquent de ses artistes membres. »¹⁰¹

Il énonce ainsi les trois points pivots de la politique menée jusqu'à présent.

Le troisième article dédié à cet anniversaire est conduit par Peter Michel sous la forme d'une conversation avec des artistes qui ont participé à ces moments¹⁰². Autour de lui, il rassemble Erich Gerlach¹⁰³, Ruthild Hahne, Berlin¹⁰⁴, Herbert Heerklotz¹⁰⁵ et Oskar-Erich Stephan¹⁰⁶. Le rédacteur en chef introduit une chronologie de 1952 à 1962 pour évoquer les dix premières années. Elle débute au mois de juin 1952 avec la sécession du *Kulturbund* et le deuxième congrès de l'Union des artistes et se poursuit avec la nouvelle parution de *Bildende Kunst* en 1953 ainsi que les expositions d'art allemand à Dresde et les différents congrès de l'Union des artistes ainsi que la première rencontre entre représentants d'association artistiques des pays socialistes en RDA en 1961.

Chaque intervenant est convié à discuter ces choix chronologiques. Stephan souhaite ajouter l'importance de l'amitié soviétique qui ne figure pas dans ces dates. Hahne et Gerlach s'accordent pour dire que l'action des artistes n'a pas commencé en 1952, après la chute du régime nazi l'enthousiasme était important et les artistes se devaient de susciter l'espoir. Peter Michel les amène également à réfléchir sur les expériences à retenir et à transmettre des premières années. Unanimement, ils mettent en avant la nécessité des artistes, des écrivains et dramaturges de sortir de leur tour d'ivoire et d'aller se mêler avec les ouvriers, les conditions matérielles de création difficile et la capacité des artistes à renouer avec la liberté dont ils

¹⁰¹ « In drei Jahrzehnt hat sich somit der VBK-DDR zu einem unentbehrlichen Faktor der sozialistischen Kultur, zum wichtigsten Instrument der Leitung und Stimulierung des Kunstprozesses, zu einem konsequenten Verfechter der Interessen der Künstlerschaft entwickelt. », Ullrich Kuhirt, in *Bildende Kunst*, Heft 05/1982.

¹⁰² „Ich möchte diese Jahre nicht missen“, Redaktionsgespräch über die ersten Jahre des VBK-DDR, in *Bildende Kunst*, Heft 05/1982.

¹⁰³ Erich Gerlach (1909 – 2000), peintre, Dresde.

¹⁰⁴ Ruthild Hahn (.1910 – 2001), sculptrice, Berlin.

¹⁰⁵ Herbert Heerklotz, collaborateur scientifique au Comité central du VBK-DDR, Berlin.

¹⁰⁶ Oskar-Erich Stephan (1919 – 1989) peintre, Leipzig.

avaient été privés. Le journaliste conclut en reliant l'essor du VBK depuis sa création avec la politique culturelle du SED¹⁰⁷. L'article est illustré par des reproductions en grands formats (page entière ou demi-page) d'œuvres des participants : *Tobby*, de Ruthild Hahne, une sculpture en bronze de 1949 ; *Leningrader Abend* de Oskar Erich Stephan, une huile sur toile de 1981 et *Selbstbildnis* (Autoportrait) de Erich Gerlach peint en 1947. Il n'y a pas de commentaire ni de remarques face à ces œuvres, pourtant au sein des échanges six œuvres sont citées pour illustrer ces années fondatrices de l'esthétique de RDA.

Ächtet die Atombombe (Proscrire la bombe atomique) de Hans Grundig est une nature morte peinte en 1954 qui évoque la crainte de la bombe atomique après Hiroshima et Nagasaki. Une ville au-loin est détruite par une bombe tandis qu'au premier plan se trouvent des vases avec des fleurs. *Lesender Arbeiter* (Ouvrier lisant) est un bronze monumental de Ludwig Engelhardt, il a également réalisé le mémorial pour Marx et Engel en 1984 à Berlin. Il représente un ouvrier lors de sa pause assis un livre à la main, et pose ici la question sociétale de la révolution culturelle socialiste. *Arbeiter-Triptychon* (1960) est un triptyque de Willi Sitte qui représente l'ouvrier à plusieurs moments : à gauche dans la réflexion un crayon à la main, installé à une table ; au centre collaborant avec un autre ouvrier et à droite attablé en lisant. Le peintre évoque l'idéal de la classe ouvrière décrite par le parti. Le triptyque *Dorffestspiele in Wartenberg* (Fête de village à Wartenberg) de Ronald Paris, quant à lui, ne correspond pas aux canons attendus en 1961. Dietrich Burgers réalise en 1961 le *Baggerführer Kurt Ringel*, portrait d'un conducteur de pelle. Cette œuvre réaliste par le détail des traits, les ombres du charbon et le caractère massif de l'homme, n'ajoute aucun embellissement à l'œuvre, ni par une fausse idéalisation, ni par un faux pathos. Le *Sachspieler* (joueur d'échec) de Willi Neubert célèbre en 1964 l'homme simple par ses habits, sa gestuelle, concentré sur son jeu, il tient une cigarette à la main. Dans un espace suggéré par des aplats de couleurs vives, l'homme est posé en repère de stabilité.

Ces œuvres n'ont pas toutes fait l'unanimité lors de leur exposition, mais elles permettent de définir certaines exigences d'une esthétique est-allemande par des thèmes et des pratiques précises en rapport avec la société.

Mis à part l'évènement des 30 ans du VBK-DDR, les discours officiels sont moins nombreux. D'autres évènements tels en avril 1981 les journées du SED ou les IX^{ème} (novembre 1983) et X^{ème} Congrès du VBK-DDR (novembre 1989) sont simplement cités. Les 35 ans de la RDA

¹⁰⁷ « Die Entwicklung der bildenden und angewendeten Kunst bis in die Gegenwart hat – wie ich meine – gezeigt, wie eng eine kluge Kulturpolitik der Partei der Arbeiterklasse und des Staates mit der wachsenden Autorität unseres Verbandes zusammenhängt. », Peter Michel, in *Bildende Kunst*, Heft 05/1982.

ont également un traitement particulier, mais ce sont alors les artistes majeurs de la RDA qui sont mis en avant.

2.2. Les expositions d'art de RDA à Dresde

Les expositions officielles d'art de la RDA sont des manifestations fidèlement documentées et préparées par la rédaction, nous nous attardons sur celles de 1982 et de 1987. Pensées comme un contre-modèle des grandes expositions mondiales de l'Ouest, comme la *Documenta* de Cassel par exemple, il s'agit de présenter la création artistique contemporaine et d'en faire la vitrine de la réussite du modèle culturel de RDA¹⁰⁸. Organisées tous les trois à cinq ans, elles sont l'événement majeur des nombreuses expositions officielles d'état et s'inscrivent dans la tradition des grandes expositions de la république de Weimar (*Großen Deutschen Kunstausstellungen*). Elles ont lieu à Dresde dans les salles de l'Albertinum pour la peinture, les arts graphiques et la sculpture, à la galerie Rähnitzgasse pour la scénographie et dans le centre d'exposition Fucikplatz où se répartissent les autres genres comme la photographie, les artisanats d'art et la mode pour les dernières années. Notons que la ville de Dresde bénéficie d'une aura culturelle historique, en tant qu'ancienne ville princière de Saxe, et qui se manifeste encore par une école d'art reconnue. Ces manifestations sont planifiées, réalisées et revues par le SED dont elles doivent refléter le discours et la pensée. Le rôle de Kurt Hager¹⁰⁹ est primordial, il donne des instructions aux différents responsables des *Bezirke* et émet des avis sur les œuvres. Par le biais de ses correspondances avec Willi Sitte et Erich Honecker, Joachim Ackermann¹¹⁰ montre comment il supervise toute la conception, réalisation et critique par la suite des manifestations de Dresde. Ces événements sont pensés en avance, par exemple la dixième exposition est au centre des réflexions du congrès du VBK dès 1985 et sa réalisation dépend entièrement de l'aval du département culturel du comité central du SED. Les œuvres sont sélectionnées à partir des expositions des seize *Bezirke* pour représenter l'ensemble du territoire, c'est-à-dire un art national est-allemand. Le jury est composé d'autant d'artistes que de membres du SED.

¹⁰⁸ Voir Paul Kaiser, « „Leistungsschau“ und Ideenverkörperung: die zentralen Kunstausstellungen der DDR » In: Eugen Blume, Roland März, *Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie*. Berlin 2003, p. 93.

¹⁰⁹ Kurt Hager (1912-1998), homme d'état est-allemand, membre du Comité central et du Politbüro, il est chargé de la formation politique et de la politique culturelle.

¹¹⁰ Joachim Ackermann, « Der SED-Parteiapparat und die Bildende Kunst » In Hannelore Offner, Klaus Schroeder, *Eingegrenzt – Ausgegrenzt*, Berlin 2000, p.62.

Cependant les neuvième et dixième expositions révèlent le fossé entre les œuvres des artistes et les exigences des théoriciens du parti.

2.2.1. La IX^{ème} exposition d'art de RDA, 1982

L'exposition de 1982 atteint de nouveau le record de 1977 d'un million de visiteurs¹¹¹. Depuis la précédente exposition, les capacités d'expansion de l'événement paraissent être atteintes. En effet, le nombre d'œuvres (3 000 œuvres et 1 500 artistes) semble avoir été privilégié sur la qualité de celles-ci et les attentes des organisateurs quant au contenu idéologique de certains domaines, comme la peinture et la sculpture, ne sont pas entièrement satisfaites. Malgré l'engagement de Willi Sitte dans son œuvre *Nach der Schichte im Salzbergwerk*, le thème de l'ouvrier au travail régresse. La grande attraction est la présentation d'un morceau de l'œuvre de Werner Tübke pour le Panorama de Frankenhauser, où il peint un gigantesque décor consacré aux premières révolutions en Allemagne et notamment la guerre des paysans. La stimulation donnée par le contexte international n'est plus aussi convaincante, auparavant déterminée par l'actualité sur le Vietnam et le Chili, cette fois, la guerre en Afghanistan et la montée des tensions l'armement en Europe préoccupent les artistes, comme si la politique pacifique de l'administration Brejnev était remise en cause¹¹². Une jeune génération d'artistes, dont le maître est Bernhard Heisig de l'école de Leipzig, se fait remarquer pour des qualités d'un réel humaniste centré sur l'individu et non pour les objectifs idéologiques¹¹³.

Dans la revue *Bildende Kunst*, l'enjeu est de rendre compte des différentes opinions tout en permettant au lecteur de se faire un point de vue sur les œuvres. Pour le mois d'octobre 1982, moment de l'inauguration, seul un court mot de Willi Sitte souligne le travail des jurés, qui ont dû choisir dans le cas de la peinture, présidé par Bernhard Heisig, 415 pièces parmi les 1 245 œuvres proposées, nombre déterminé par les possibilités d'accrochage. Il fait, néanmoins, remarquer que certaines œuvres sont inhabituelles¹¹⁴.

La revue tenue à ses délais d'impression consacre les trois premiers numéros de l'année 1983 à l'exposition de Dresde : le cahier de janvier est dédié à la peinture et la sculpture, le mois de

¹¹¹ Bernd Lindner, « Kunstrezeption in der DDR » In Günter Feist, Eckhart Gillen, Beatrice Vierneisel, *Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945-1990*. Berlin 1996, p. 89.

¹¹² Voir Günter Feist et Eckhart Gillen, *Kunstkombinat DDR*, Berlin, 1990, p.138.

¹¹³ Helga Möbius in „Zur Malerei und Grafik zwischen den beiden Ausstellungen“ im Katalog zur IX. Kunstausstellung der DDR. In Günter Feist et Eckhart Gillen, *Kunstkombinat DDR*, Berlin, 1990, p.140.

¹¹⁴ Willi Sitte In *Bildende Kunst* Heft 10/1982.

février se concentre sur l'artisanat d'art (métal, bois, céramique, textile, verre...) et mars rend compte de l'art graphique, le design et la photographie entre autres. Les articles de ces dossiers sont écrits dans un style très descriptif, textes assez courts et accompagnés de nombreuses illustrations en noir et blanc de 7 à 12 reproductions par article. Pourtant, tour à tour, ils soulèvent des interrogations quant à l'évolution de la production artistique de RDA. Ainsi Heinz Quinger¹¹⁵ regrette une certaine faiblesse morale des œuvres qui montrent la destruction de la nature et accumulent les couleurs sombres et criantes. Ou Peter H. Feist exprime son étonnement et remarque la dominance du nu dans la sculpture, qui, certes, inscrit la sculpture de RDA dans la continuité artistique du XX^{ème} siècle, mais qui célèbre la sensualité d'un corps individuel au détriment de la collectivité¹¹⁶.

La critique de l'exposition se trouve dans la partie du Forum, qui pour l'occasion dispose d'un emplacement plus important. Pour le premier numéro de 1983, la discussion est introduite par Willi Sitte, qui définit le contexte international, comme un signe de compréhension du trouble des artistes vis-à-vis d'un futur incertain. Il met en cause l'administration Reagan extrêmement belliqueuse dans son rapport aux pays socialistes et menant une course à l'armement en Europe¹¹⁷.

Son message s'adresse surtout à la jeune génération d'artistes qu'il rappelle à l'ordre vis-à-vis de leur engagement dans la société et de leur rapport au réalisme socialiste. Il s'agit, selon lui, du rôle des expositions de Dresde : renforcer le réalisme socialiste, un mouvement qui ne peut ni s'user ni s'épuiser comme les autres courants artistiques en « -isme », simplement caractérisé par un procédé stylistique ou technique. Il réfute également toute comparaison avec l'art de l'Ouest où, précisément à Berlin-Ouest, un nouveau courant nommé « *Neuen Wilden* »¹¹⁸ s'apparente à la peinture de Bernhard Heisig¹¹⁹. Il définit le réalisme socialiste comme un élément propre de l'identité et de l'appartenance à l'art est-allemand, il ne peut être ni passé de mode ni approprié par quelqu'un d'autre. Pour Willi Sitte la représentation de la classe ouvrière est incomplète et insatisfaisante, il conclut sa critique en rappelant que l'art a la fonction de montrer la beauté, l'humanité, l'espoir et cette exigence doit être maintenue. Les artistes actuels

¹¹⁵ Heinz Quinger, « Zum Problem des Sinnbildhaften in der Malerei » In *Bildende Kunst* Heft 01/1983.

¹¹⁶ Peter H. Feist, « Zwischen Statuarik und Erzählung » In *Bildende Kunst* Heft 01/1983.

¹¹⁷ Willi Sitte, « Die „Neunte“ im Gespräch » lors de la 12^{ème} journée du ZK de RDA, le 18/11/82 à Dresde. In *Bildende Kunst* Heft 01/1983.

¹¹⁸ Parmi les artistes de ce courant artistique se trouve A.R. Penck (Ralf Winkler), un ancien artiste de l'Allemagne de l'Est qui a émigré à l'Ouest en 1980.

¹¹⁹ « Bernhard Heisig n'est pas « sauvage » dans le sens de l'ouest, ne l'a jamais été et le sera jamais. [...] Pour moi, Bernhard Heisig et ses autres collègues sont des artistes passionnément engagé, socialistes et des citoyens de RDA non-interchangeable. », . In *Bildende Kunst* Heft 01/1983.

peignent des hommes qui épuisent leurs forces dans un travail répétitif, ainsi la valeur du travail n'est plus magnifiée.

Face aux reproches d'un engagement politique trop faible, Hermann Peters¹²⁰ estime, quant à lui, qu'il n'avait jamais encore vu une exposition aussi engagée politiquement, même si celui-ci n'est pas affirmé avec conviction. Il souligne le rôle du jury dans l'orientation de l'exposition. La « neuvième » pose des questions sociétales catégoriques sur l'environnement socialiste et son mode de vie face aux comportements individuels. Ses revendications sont un événement progressif que les institutions doivent appréhender en théorie et en pratique.

Rudolf Pakulla rédige une véritable diatribe contre la peinture exposée sous la forme de six questions¹²¹. Il approuve tout d'abord l'évaluation critique et inhabituelle de Willi Sitte sur l'art exposé à Dresde et évoque « le visiteur qui a dû faire taire sa faim de beauté ». Au centre de sa critique se retrouve principalement un reproche, ces œuvres ne seraient pas dignes d'une exposition nationale. Il juge leurs revendications intellectuelles trop superficielles, notamment la protection de l'environnement, et considère les œuvres présentées comme celles d'un petit cercle de connaisseurs dont le goût bohème ne peut être considéré comme une référence valable à l'échelle du pays.

Au sein des différentes discussions qui s'écourent jusqu'en décembre 1983 dans *Bildende Kunst*, les concepts de partialité (*Parteilichkeit*) et de la relation au peuple (*Volksverbundenheit*) des artistes sont débattus. Malgré la pluralité revendiquée et assumée, des différents médias artistiques exposés, les discussions se concentrent sur la peinture et la sculpture qui sont considérées comme les domaines les plus importants des Beaux-Arts.

2.2.2. La X^{ème} exposition d'art de RDA, 1987

La dixième exposition d'art de RDA rencontre, de nouveau, une sévère critique de la part des professionnels de l'art. Pourtant les chiffres, quant aux nombres de visiteurs, aux œuvres (2 850) et aux artistes (1 560) exposés sont mis en avant. Erich Honecker inaugure la manifestation et les groupes de travail pour les sélections sont dirigés par Willi Sitte et Dietmar Keller. La peinture de Willi Sitte sur le Nicaragua *Sie wollten nur Lesen und Schreiben* (« Ils voulaient seulement lire et écrire ») donne le coup d'envoi et répond en tout point aux attentes faites, mettant au premier plan une solidarité internationale.

¹²⁰ Dr. Hermann Peters, « Nachdenken über Grundmaximen sozialistischer Lebensweise » In *Bildende Kunst* Heft 02/1983.

¹²¹ Dr. sc. Rudolf Pakulla, « Sechs Fragen an die Malerei der „Neunten“ » In *Bildende Kunst* Heft 02/1983.

Néanmoins, le paysage artistique a grandement évolué depuis le début de la décennie. Il est principalement marqué par deux phénomènes : la fuite massive des artistes vers l'Ouest et l'ouverture de nombreuses galeries officielles ou non officielles dans lesquelles les jeunes artistes s'essayent aux performances, aux installations, aux films expérimentaux, aux collages etc. Il n'y a aucune trace de cette effervescence à la dixième exposition de Dresde¹²². La jeune génération d'artistes est peu présente, comme si une partie des artistes avait arrêté de jouer le jeu. Ce phénomène est révélateur du fossé de plus en plus grand entre une nouvelle génération qui veut pouvoir explorer de nouveaux médias et sortir des cadres habituels. Elle s'oppose aux représentants officiels de l'art de RDA. Le canon du réalisme socialiste se délite.

La critique officielle reproche aux artistes exposés, d'une part, une conception des arts trop conservatrice par le recours à des genres classiques tels le portrait, les mythes et le nu ; et d'autre part, une volonté de s'éloigner du public. En effet, les visiteurs sont quelque peu mis mal à l'aise au cours de sa visite et les œuvres présentées cherchent à les bousculer. Il n'y a pas de recherche vers la beauté ou vers un effet de groupe, comme le déplorait déjà Willi Sitte pour la précédente exposition ; ce sont des personnages et des actes solitaires. Le public est perturbé par les œuvres par une nouvelle orientation expressive de la peinture aux traits et aux couleurs vives. Que ce soit avec Trakia Wendisch, dont l'œuvre *Frau mit Fernseher* (Femme avec télévision), présente une femme qui se masturbe face à une télé, sur laquelle apparaît le visage d'un homme, ou avec Wolfgang Mattheuer dont la sculpture *Jahrhundertschritt* (l'enjambée du siècle) qui s'érige de manière inquiétante face aux questions de son époque, ce public reste perplexe¹²³.

De nouveau dans la revue, les comptes-rendus et les différentes opinions s'expriment à partir du mois de janvier 1988, et jusqu'en juin des dossiers sont entièrement consacrés aux différents genres présentés à Dresde. Très illustrés, les articles sont moins descriptifs et font part des ressentis des auteurs. La difficulté d'une réelle appréciation de la valeur semble venir des sensations contradictoires entre les premières impressions et les jugements. Ina Gille¹²⁴ s'interroge sur la place de la conviction dans les œuvres et compare la « neuvième » et la « dixième », là où quelques années auparavant, elle avait l'impression d'une résignation de la part des artistes, elle a cette fois-ci le sentiment que l'artiste n'a été pas au bout de son action.

¹²² Voir Günter Feist et Eckhart Gillen, *Kunstkombinat DDR*, Berlin, 1990, p. 179.

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ Ina Gille, « Reflexion über die X. » In *Bildende Kunst*, Heft 01/1988.

Selon Lutz Arnold¹²⁵, on ne se sent pas surpris mais plutôt dépassé, l'ensemble n'est pas simple d'approche. Son avis est partagé, il souligne que ce n'est pas un hasard si ce sont toujours les jeunes artistes qui questionnent la société. Pourtant au lieu de s'emparer du problème afin d'en tirer une matière artistique et de provoquer un changement dans la société, il leur reproche une attitude attentiste, comme si c'était aux plus anciens de s'en saisir. Gabriele Muschter¹²⁶ souligne la créativité et l'importance négligée des femmes photographes, la photographie étant déjà un genre artistique peu reconnu en RDA. Cependant, ces femmes livrent des portraits intimes sur leurs vies et le quotidien de leurs proches, leurs œuvres s'apparentent à des témoignages d'une époque.

Dès les premières impressions de la « dixième » exposition, les critiques sont dures et se concentrent essentiellement sur la peinture. La courte introduction en octobre 1987 faite par Johannes Heisig¹²⁷ met en cause la commission de sélection pour le choix des 350 peintures. Il estime que les œuvres choisies ne sont pas pertinentes pour convier le public à s'intéresser au rôle de l'Union des artistes, ainsi que pour « éclairer » l'avenir aux masses. Il a la conviction qu'aucune des œuvres exposées n'enseigne les particularités et le caractère indivisible de l'art de RDA, qui, selon lui, doit s'inscrire dans la tradition d'un art allemand millénaire. Il propose donc pour les prochaines manifestations d'agrandir les surfaces d'exposition pour ne pas réduire l'art à un concept technique. Si cette exposition suscite autant de débats, c'est là sa force.

Par rapport à la crise que traverse la peinture, Ina Gille n'accepte pas ce retour à des genres classiques, comme s'il ne s'était produit aucun changement dans les pratiques artistiques depuis l'existence de la RDA. Elle perçoit ici l'annonce de la fin des grands formats en peinture et s'oppose à une hiérarchie esthétique. Gabriele Muschter¹²⁸ partage le point de vue de la crise de la peinture et elle constate que la peinture dans une impasse. Les toiles présentées manquent de vie, elle oppose la vie apparentée à la fantaisie et l'expressivité de l'artiste au processus d'individualité critique, analytique et mythique. Ces avis sont remis en cause par Renate Hartleb qui voit dans ces critiques une « dictature des avant-gardistes¹²⁹ ». Elle reproche à la rédaction de *Bildende Kunst* de n'avoir donné voix qu'à une seule opinion, donc de ne pas avoir favorisé de débat comme cela était annoncé. « Après avoir connu la dictature des dogmatiques faut-il se

¹²⁵ Lutz Arnold, « Wenig Höhepunkt » In *Bildende Kunst*, Heft 01/1988.

¹²⁶ Gabriele Muschter, « Frauen fotografieren – anders » In *Bildende Kunst*, Heft 02/1988.

¹²⁷ Johannes Heisig, « Gedanken zur Malerei auf der X. Kunstausstellung » In *Bildende Kunst*, Heft 10/1987.

¹²⁸ Gabriele Muschter, « Falsche Eindrücke von der X.? » In *Bildende Kunst* Heft 01/1988.

¹²⁹ Renate Hartleb, « Bedenken gegen ‚Diktatur der Avantgardisten‘ » In *Bildende Kunst* Heft 05/1988.

méfier de la dictature des avant-gardistes ? » mais a précisé, dès le début de son article qu'elle-même n'est pas familière du genre de peinture exposé à Dresde.

Lors de son exposé à la 13^{ème} journée du comité central du VBK-DDR, Karl-Marx Kober¹³⁰ fait un bilan de cette exposition. Si la tenue de l'exposition de Dresde montre la réussite du travail de l'Union des artistes, elle a également montré les problèmes de l'association, or le temps est venu de la préparation du dixième congrès de l'Union des artistes. Nombreux parmi les visiteurs et les interlocuteurs sont ceux qui s'interrogent sur la place importante faite à des genres classiques et traditionnels, que ceux-ci soient même pratiqués en RDA et que les artistes n'aient pas trouvé d'autres moyens d'expression plus actuels. Il invite à réfléchir sur ce qui a failli dans la phase de préparation et encourage à plus de confiance afin d'apporter plus d'encouragement et de confiance pour proposer quelque chose qui sorte des attentes traditionnelles.

Cette dernière exposition semble avoir failli à son but, celui de montrer une création artistique en RDA unie et novatrice. Il nous faut remarquer l'exercice de style qu'effectuent les critiques pour apporter leur avis tout en se préoccupant des ressentis du public.

¹³⁰ Karl Marx Kober, « Eine kulturpolitische Einschätzung der X. Kunstausstellung auf der 13. Tagung des Zentralvorstandes des VBK-DDR am 26.11.1987 » In *Bildende Kunst* Heft 06/1988.

3. LES AMBITIONS DE LA REVUE AU NIVEAU NATIONAL ET INTERNATIONAL

Au-delà de la simple ambition nationale, la revue diffuse et transmet un discours sur les arts hors des frontières de la RDA. Cette exportation lui permet d'accroître sa reconnaissance et d'entretenir des relations avec d'autres revues ou institutions à l'étranger. La réputation de ces auteurs la légitime en tant que revue scientifique consacrée aux arts. Elle est également une source d'informations pour ceux et celles qui la lisent. Cette notoriété lui offre la possibilité de promouvoir les actions de l'Union des artistes à une échelle internationale.

3.1. Le gage d'un discours scientifique

La revue est écrite et relue par des personnes ayant une connaissance scientifique du propos. La majorité des membres de la rédaction ainsi que ceux du Conseil de rédaction a suivi une formation en histoire de l'art.

Parmi les membres de la rédaction¹³¹ : Peter Michel, Matthias Flügge, Bernd Rosner, Barbara Barsch, Martina Marko et Barbara Ruth ont tous fait des études supérieures centrées sur les arts. Peter Michel porte d'ailleurs le titre de Docteur, preuve d'un grade universitaire. Astrid Volpert est la seule à avoir suivi un cursus plus orienté vers le journalisme¹³².

Parmi les 19 membres titulaires du Conseil de Rédaction au total¹³³, seuls six d'entre eux n'ont pas de titres académiques. Peter H. Feist et Ullrich Kuhirt sont tous deux professeurs et des personnalités reconnues en histoire de l'art. De la même génération, ils ont, par des chemins différents, fini par acquérir des responsabilités importantes.

Peter H. Feist¹³⁴ débute des études d'histoire de l'art à la fin de la guerre. Il finit ses études à Halle et devient *Oberassistent* à la Humboldt-Universität à Berlin où il travaille sur les impressionnistes français pour son habilitation. En 1968, il est professeur en histoire de l'art, membre du Comité central de direction du VBK et membre du SED depuis 1954. Il a mené sa carrière sur les deux fronts : celui universitaire et celui du parti. Spécialiste de l'art roman allemand et de l'impressionnisme, il participe à de nombreuses publications¹³⁵ et est nommé

¹³¹ Voir Tableau 1 à 3, p.147-148.

¹³² Entretien avec Astrid Volpert réalisé le 21 janvier 2016.

¹³³ Voir Tableau 1 à 3, p. 147-148.

¹³⁴ Peter Heinz Feist (1928 – 2015), historien de l'art. Voir Lothar Mertens, *Das Lexikon der DDR-Historiker*, München 2006

¹³⁵ Exemples d'ouvrages de Peter H. Feist :

Geschichte der deutschen Kunst. E. A. Seemann Verlag, Leipzig 1986/87 (2 volumes)

Impressionismus. Die Erfindung der Freizeit. E. A. Seemann-Verlag, Leipzig, 1993

Directeur de l'Institut d'esthétique et d'histoire de l'art de l'Académie des sciences de RDA (*Akademie der Wissenschaften der DDR*) en 1981.

Ullrich Kuhirt¹³⁶ est fait prisonnier par l'URSS à la fin de la guerre avant d'être orienté vers une école antifasciste. À son retour en RDA, en 1949, il s'engage au SED et acquiert rapidement des responsabilités au sein de l'institut de sciences sociales en tant que professeur et interprète de langue russe. Il est assistant à la chaire pour la Théorie et l'Histoire de la Littérature et des Arts qu'il finit par diriger en 1961. À partir de 1959, il pilote le conseil de rédaction de la revue *Bildende Kunst* et est un membre actif de la direction de la section histoire de l'art du VBK. De 1965 à 1977, il est le premier président de la section nationale de l'AICA (Organisation des critiques d'art – UNESCO) en RDA. A la mort de Jutta Schmidt en 1972, il assure la reprise en tant que rédacteur en chef de la revue avant l'arrivée de Peter Michel en 1974. Ses responsabilités au sein de l'Union des artistes sont importantes. L'annonce de sa mort dans la revue, en décembre 1983, est accompagnée d'un mot de l'ensemble des équipes de *Bildende Kunst*.

Leurs participations sont autant des gages de qualité scientifique et d'acointance entre l'Union des artistes et le SED. Pourtant face au parcours de Wolfgang Hütt, il convient de nuancer cette allégeance politique.

En effet, Wolfgang Hütt¹³⁷ semble être l'historien de l'art qui amène la discussion et le débat au sein du Conseil de Rédaction. Il suit des études d'histoire de l'art de 1953 à 1959 à Halle. Il travaille alors sur son premier ouvrage *Wir und die Kunst*¹³⁸ (Nous et l'art) abordant la réception populaire de l'art et de l'histoire de l'art, il critique les dogmes de l'esthétique officielle et ses fidèles. En raison de ces prises de parties et de sa critique publique de la construction du mur de Berlin, il est exclu du SED et de l'université de Leipzig en 1961¹³⁹. Il travaille alors en tant que publiciste indépendant¹⁴⁰ avant d'être le directeur de la galerie municipale de Moritzburg – Halle de 1969 à 1971, poste qu'il doit quitter à cause de son soutien à Otto Möhwald et de sa résistance au système du marché de l'art étatique. En tant que représentant du Conseil des Éditeurs d'art de RDA, il est membre du conseil de rédaction de la revue *Bildende Kunst*.

¹³⁶ Ullrich Kuhirt (1925 - 1983), historien de l'art.

¹³⁷ Wolfgang Hütt (1925-), historien de l'art.

¹³⁸ L'ouvrage connaît des rééditions et modifications en 1973 et en 1988.

¹³⁹ Il est déjà sous surveillance de la Stasi depuis 1956 à Halle puis à Leipzig. Voir W. Hütt, *Gefördert. Überwacht. Reformdruck bildender Künstler der DDR. Das Beispiel Halle*. Stekovics, 2004

¹⁴⁰ Il publie de nombreux ouvrages, par exemple :

Deutsche Malerei und Graphik im 20. Jahrhundert. Henschelverlag Berlin, 1968

Willi Sitte. Verlag der Kunst, Dresden, 1976

Grafik in der DDR.. Verlag der Kunst, Dresden, 1979

Ce gage scientifique s'accorde, en partie, avec l'ambition de M. Flügge de faire une plus grande place à l'histoire de l'art au sein de la revue. Cette initiative se concrétise avec la parution d'un supplément à la fin du cahier : « Contributions à l'histoire de l'art » (*Kunstwissenschaftliche Beiträge*). Il pointe¹⁴¹ alors la lacune d'une revue où les historiens de l'art pourraient publier leurs travaux scientifiques, quels qu'ils soient, sans passer par le cadre officiel et strict du congrès de l'Union des artistes. Centré sur un travail théorique et académique, ce support a un caractère exceptionnel, par sa publication éphémère, seize pages quatre fois par an de 1979 à 1983, mais aussi sa difficulté de lecture due à la langue universitaire.

Les thèmes abordés s'ancrent dans un rapport historique à l'histoire de l'art, comme le montrent les publications de Peter H. Feist, en mars 1980, « L'historicisme – Un principe fondamental de l'art au XVIII^{ème} et au XIX^{ème} siècles »¹⁴² ou celle de Wolfgang Hütt « De l'histoire de la fondation de la Nationalgalerie de Berlin »¹⁴³. Les questions en rapport avec la pensée marxiste ne sont pas mises de côté, le cahier d'août 1983 est ainsi consacré aux questionnements sur le marxisme et autres théories des Beaux-Arts.

3.2. Source d'informations et réseau(x) de lecteurs

Le lectorat visé par la revue est celui des professionnels des arts, artistes et critiques, c'est aussi une source d'informations d'importance pour les personnes intéressées par les arts.

3.2.1. *Le lectorat de la revue*

Les relations avec les lecteurs sont privilégiées, dans la mesure du possible les lettres adressées à la rédaction reçoivent une réponse¹⁴⁴.

La revue semble être un centre d'informations accessible. Ceux qui se présentent comme ayant un rapport professionnel¹⁴⁵ ont des demandes précises. Les étudiants en sont une part importante, ils recherchent des sources pour leurs travaux ou leurs connaissances personnelles comme des reproductions d'œuvres. Les enseignants ou éducateurs spécialisés sont moins nombreux mais leurs demandes sont assez semblables, ils demandent des supports matériels

¹⁴¹ Voir Texte 2, entretien M. Flügge, p.136.

¹⁴² *Historismus- ein grundlegendes Prinzip der Kunst im 18. und 19. Jahrhundert*, en mars 1980.

¹⁴³ *Zur Gründungsgeschichte der Nationalgalerie in Berlin*, en juillet 1980.

¹⁴⁴ Un exemplaire des réponses sur papier carbone est conservé, plus 73% des lettres étudiées ont reçu une réponse.

¹⁴⁵ Ils représentent 44% des expéditeurs des lettres que nous avons pu étudier.

pour leurs cours. Par exemple, une éducatrice artistique de Halle demande toutes sortes de matériels autour des 8^{ème} et 9^{ème} expositions d'art de la RDA organisée à Dresde pour travailler avec ses élèves¹⁴⁶. Dans ce cas, la rédaction conseille plutôt de se tourner vers la photothèque de sa ville.

C'est également un espace d'échanges, de commentaires et d'interrogations. La majeure partie sont soit des remerciements soit des critiques à un auteur d'un article. Les membres de la rédaction renseignent et renvoient vers d'autres revues pour certains sujets de publications ou pour des responsables locaux. Parfois, ils donnent les coordonnées des artistes pour mettre les personnes en contact. Ainsi, un étudiant en art et en germanistique à Dresde, demande l'adresse de Mme Bilang pour l'interroger dans le cadre de ses recherches, un mois plus tard, une réponse la lui communique¹⁴⁷.

Une partie des expéditeurs fait partie du cercle de connaissances, ils peuvent s'adresser directement à eux, par un nom ou un prénom, leur joignant un article ou des photographies. Ils sont actifs et proposent de vendre leur travail : un photographe¹⁴⁸, qui a assisté à l'exposition de Manfred Bofinger, offre à la revue ses photographies pour illustrer un article. Les lieux d'expositions cherchent également à bénéficier de l'écho de la revue pour être cités dans les annonces d'évènements en RDA.

Les lecteurs assidus sont les plus importants en nombre, dans ces cas, ils mettent en avant leur fidélité plutôt que toute formation artistique. Une grande partie de leurs lettres concerne des demandes de numéros qui n'ont pas été reçus ou qui ont été perdus. Dans la limite de ses moyens, la rédaction essaye de donner suite à la demande en transférant la requête au service de la maison d'édition. En 1991, ils sont nombreux à se manifester pour : affirmer leur soutien à la revue¹⁴⁹, s'offusquer de l'augmentation du prix qui passe de 5 DM à 10 DM le 1^{er} janvier 1991¹⁵⁰ ou encore s'indigner des retards de publication et de livraison des numéros.

Pour eux, l'équipe de rédaction est un soutien pour toutes recherches qui se rapportent aux arts plastiques. Par exemple, une lectrice de Grimma¹⁵¹ se renseigne sur un artiste nommé « R.

¹⁴⁶ VBK Redaktionsarchiv 118 *Leserbriefer*, 1978 – 1985, lettre du 5 février 1984.

¹⁴⁷ VBK Redaktionsarchiv 8 *Leserbriefer*, 1978 – 1985, lettre du 13 novembre 1980.

¹⁴⁸ VBK Redaktionsarchiv 118 *Leserbriefer*, 1985 – 1991, lettre du 17 mars 1988.

¹⁴⁹ Un lecteur se dit triste de la disparition de la revue, il manifeste sa solidarité avec l'équipe de rédaction et tient à être tenu au courant de la nouvelle publication. Il a une formation en arts. Lettre du 9 septembre 1991, VBK Redaktionsarchiv 118 *Leserbriefer*, 1985 – 1991.

¹⁵⁰ 2^{ème} augmentation du prix à l'unité en deux ans, le 1^{er} janvier 1989 il était déjà passé de 2,50 DM à 5 DM. Un lecteur, assidu depuis 20 ans, est indigné par l'augmentation du prix, il s'agit pour lui d'une trahison idéologique, au moment où celle-ci est le plus en danger. VBK Redaktionsarchiv 118 *Leserbriefer*, 1985 – 1991.

¹⁵¹ VBK Redaktionsarchiv 8 *Leserbriefer*, 1978 – 1985, lettre du 12 août 1980.

Hannuscko » dont sa famille possède une toile, ses parents auraient acheté cette œuvre en Bavière dans les années 1920. Pas de trace de l'artiste à la connaissance de l'équipe, mais celle-ci donne le contact de deux professionnels qui seraient en mesure de l'aider, M. Günther Meißer à Leipzig et M. Richard Hiepe à Munich.

Nombreux sont ceux qui, de manière spontanée, proposent des articles à la publication. Par contre, la règle est stricte car la parution dans la revue est réservée aux artistes ou aux spécialistes, c'est-à-dire membre de l'Union des artistes. C'est la réponse qu'adresse la rédaction à un lecteur de Leipzig¹⁵², qui soumet un article à l'occasion du 125^{ème} anniversaire de Max Klinger, malgré les félicitations pour la qualité de son propos, la publication, dans le corps de la revue, lui est refusée. Le texte peut être diffusé dans le « *Forum* », tribune moins officielle et plus prompte au débat dont la présence est, d'ailleurs, irrégulière. Les étudiants sont également nombreux à envoyer leurs travaux de fin d'année ou des articles dans l'espoir d'être publiés dans la revue. Un étudiant¹⁵³ à la Humboldt-Universität propose un article sur un artiste autodidacte, Sven Domann ; la rédaction répond de manière enthousiaste à son offre et lui indique les consignes d'éditions.

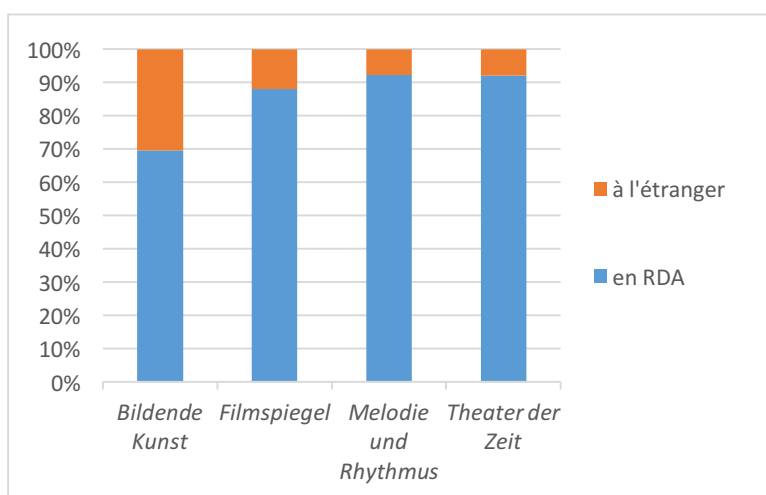
Une partie des lecteurs, dont les lettres consultées ne rendent pas compte, sont ceux hors de RDA, ils représentent une part importante des intentions de la revue.

3.2.2. *La diffusion de la revue à l'étranger*

Une des particularités de *Bildende Kunst* est son ouverture sur le développement des arts à l'étranger et sa diffusion hors de RDA. Proportionnellement à son tirage, elle est la publication de la maison d'édition *Henschelverlag* qui a la plus grande exportation à l'étranger. [Voir **Graphique 2**]. Réalisé sur les prévisions de l'année 1987, la situation évolue peu au cours de la décennie 1980.

¹⁵² VBK Redaktionsarchiv 8 *Leserbriege*, 1978 – 1985, lettre du 2 mars 1982.

¹⁵³ VBK Redaktionsarchiv 118 *Leserbriege*, 1985 – 1991, lettre du 14 avril 1988.



Graphique 2 Prévisions des exportations à l'étranger pour l'année 1987¹⁵⁴

La part des ventes à l'étranger de *Bildende Kunst* représente un peu plus de 30% de son tirage global, un aspect qui ne se retrouve pas parmi les autres revues, malgré leurs tirages plus importants.

Film Spiegel et *Melodie und Rhythmus* ne dépassent pas 10% de leurs ventes. La revue fait le choix de consacrer une partie de ses exemplaires, pourtant

limités, à une publication à l'étranger, elle y trouve donc un intérêt et répond à une attente.

Ses ventes se répartissent entre pays dits « capitalistes » et pays dits « socialistes » de manière totalement inégale¹⁵⁵. 95 % de son exportation est destinée aux pays du bloc de l'Est, parmi eux l'URSS, avec 5 000 exemplaires, et la Bulgarie, avec 340 numéros, sont les premiers commanditaires. À l'Ouest, c'est la République Fédérale Allemande qui est la principale destinataire, puisqu'elle reçoit 200 des 288 exemplaires envoyés, puis viennent la Finlande et le Japon. Si la revue reste dans un réseau précis entre l'URSS, la RFA et la Bulgarie, elle ne cesse de s'ouvrir à d'autres pays. Cette répartition fait écho à la situation économique où l'URSS reste la première partenaire commerciale de la RDA, mais la RFA est l'interlocuteur privilégié avec l'Occident¹⁵⁶.

Plusieurs raisons peuvent expliquer l'exportation de la revue.

Une première, dont l'importance peut être à relativiser sur le long terme, est la diffusion de *Bildende Kunst* dans un but publicitaire pour vanter la qualité de l'art est-allemand. Par exemple, en mars 1983, le ministère de la Culture commande 400 exemplaires qu'ils diffusent en RFA, en Autriche, en Suisse et au Luxembourg¹⁵⁷, des pays voisins et germanophones, en partie du moins. Cette action peut faire sens dans le cadre du rapprochement culturel de la RDA

¹⁵⁴ VBK Redaktionsarchiv 61 – *Herstellung*, 1981 – 1990

¹⁵⁵ Voir Tableau 4, p.150.

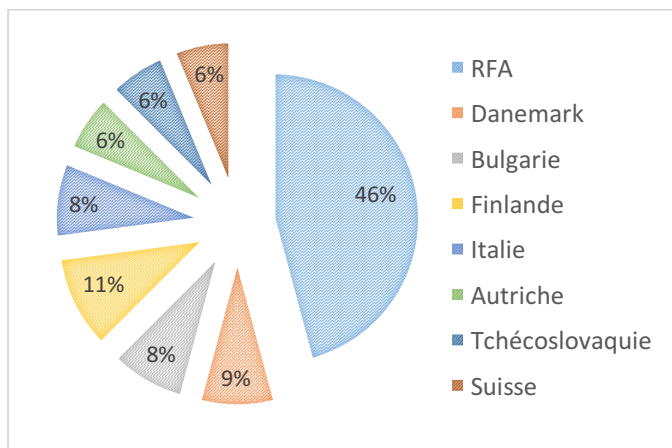
¹⁵⁶ Ullrich Mähler, *Kleine Geschichte der DDR*, p.125.

¹⁵⁷ VBK Redaktionsarchiv 43 : *Schriftwechsel mit Ministerien und Botschaften*, 1981 – 1990.

avec ses voisins de l'Ouest, également par rapport à l'intérêt croissant des collectionneurs étrangers pour l'art est-allemand qui représente une entrée d'argent pour le régime qui gère le marché de l'art¹⁵⁸.

La principale raison semble être le réseau international d'échanges d'abonnement dans lequel se trouve la revue. La rédaction est très bien alimentée en revue d'arts de l'Ouest, comme « *ART* » ou « *Weltkunst* »¹⁵⁹. Elle n'a pas de correspondants à l'étranger mais se tient informée, par ce biais, sur le processus de développement des arts. Recevoir une presse étrangère n'est pas un fait anodin, il traduit une importance et une place privilégiée accordée aux artistes professionnels du VBK par le régime.

Ces échanges (*Austauschabonnements*) se déroulent de manière très simple : la rédaction (le rédacteur en chef) de *Bildende Kunst* s'abonne à une revue et celle-ci s'abonne à *Bildende Kunst* en retour. L'intérêt est double puisqu'il s'agit d'être informé et d'être diffusé. Sur la période de 1980 à 1991, soixante-trois demandes et vingt pays sont recensés, parmi eux des personnes, des revues et des institutions.



Graphique 3 – Demandes d'abonnements et d'exemplaires hors de RDA pour 1980 – 1990 (réurrence supérieure ou égale à trois)¹⁶⁰

Les demandes d'Allemagne de l'Ouest sont les plus importantes et représentent, sur ce graphique, [Graphique 3] la majeure partie. La revue s'adresse à des pays voisins, ils sont tous européens et pour la plupart d'entre eux proches d'une culture germanique sauf l'Italie. Ce sont essentiellement des pays de l'Ouest car ce récapitulatif ne prend en compte que les nouvelles

demandes. Cependant, elles sont caractéristiques de la dernière décennie de la RDA, plus ouverte vis-à-vis de sa voisine allemande et qui choisit précautionneusement les relations

¹⁵⁸ Voir Ullrich Mählert, *Kleine Geschichte der DDR*, p.138

¹⁵⁹ Les témoignages de Barbara Barsch, Matthias Flüge et Astrid Volpert convergent (?) tous dans ce sens.

¹⁶⁰ Voir Tableau 5 - Récapitulatif des demandes faites par un pays étranger pour un exemplaire ou un abonnement à *Bildende Kunst* entre 1980 et 1991, p.151.

qu'elles conservent à l'Est. L'URSS n'est pas représentée sur ce graphique mais elle domine les exportations régulières vues précédemment.

Les exemplaires sont surtout demandés par des particuliers. Le plus souvent, ce sont des intervenants de la revue, comme Wolfgang Grape pour la RFA ou Alexander Kamenski et Jelisaweta Klutschweskaïa pour l'URSS. Seule l'ambassade norvégienne fait la démarche pour un exemplaire, celui consacré aux arts en Norvège.

La majorité des échanges sont des abonnements commandés par des revues. À l'Est, l'échange se fait avec les publications : *Maksla* à Riga, *Promischlenna estetika - dekorativno iskustvo* en Bulgarie, *Szutka* à Varsovie et *Typografia* à Prague. Parmi les huit revues de RFA, quatre sont de Berlin – Ouest : *TEMPERAMENTE*, *Kulturpolitik*, *Kultur und Gesellschaft* et *PRINZ – Die Illustrierte Stadt*. D'autres viennent de Munich *Weltkunst* et de Cologne, *Kunstforum*. Les pays scandinaves, la Finlande et le Danemark, sont les plus représentés, avec *kunstavisen* de Copenhague et *Scandinavian Art* de Helsinki. Deux revues sont américaines (*Art in America*, de New York, et *Internationale Sculpture Center*, de Washington), *Clio Press* est anglaise. Plusieurs sont italiennes, comme *Arti Visive* de Rome et *Flash Art* de Milan. Les institutions qui souscrivent un abonnement sont des bibliothèques, comme celle de l'université de Brême, l'École d'art de Sofia ou la Bibliothèque Centrale des Musées Nationaux du Louvre.

Les abonnements permettent également de nouer des relations plus stables pour la revue, que de simples commandes de numéros à l'unité. Le rédacteur en chef entretient les relations de ce réseau artistique à l'étranger. Ces échanges permettent à l'équipe de rédaction d'être informée des événements et des actualités étrangères, ces éléments qu'elle retranscrit dans la revue sont également un moyen d'information pour ceux qui n'y ont pas accès. Barbara Barsch explique comment elle s'est rendue compte, dans les années 1990, de l'importance qu'avait la revue dans certains pays de l'Est n'ayant pas accès aux mêmes sources :

« La revue était aussi lue dans les pays de l'Europe de l'Est. Dans les années 1990, j'ai souvent remarqué, lors de mes nombreux voyages en Europe de l'Est pour la Ifa Galerie de Berlin, combien la revue était importante pour les artistes vivant-e-s là bas, parce qu'ils étaient bien plus isolés que nous l'étions en RDA. Là-bas, elle était réputée cosmopolite et informative. »¹⁶¹

¹⁶¹ Voir Texte 3, Entretien avec Barbara Barsch, p. 143.

Ces échanges sont essentiels pour la revue et ont des conséquences bien au-delà du simple cercle de la rédaction. Notons qu'ils sont nécessaires pour la diffusion de la politique culturelle du VBK.

3.3. Promouvoir l'action de l'Union des artistes à l'international

La dernière partie de la revue est consacrée à l'annonce des événements à l'étranger¹⁶², elle donne une dimension internationale à la revue en relevant des événements artistiques qui se déroulent dans le monde entier, plus précisément la dernière sous-partie des "Informations" intitulée « Du monde entier » (*Aus aller Welt*) après les « Nouvelles de RDA » (*Nachrichten aus der DDR*). Ces événements sont directement extraits des revues reçues par la rédaction, il s'agit là d'un travail de récolement. Elle trie et sélectionne les informations qui seront diffusées soit de manière très factuelle soit à la manière d'un compte rendu, les choix rejoignent autant que possible les actions de l'Union des artistes, qu'elle promeut ainsi sur le plan national et international.

Cela fait partie des rôles et devoirs qui incombent à la revue. Ce point se retrouve dans les objectifs fixés de l'année 1981 :

« 3. Les relations mises en place au niveau international par la revue se poursuivent de manière régulière, les nouvelles se développent pour améliorer l'information internationale et soutenir l'efficacité de l'art de RDA dans les médias des pays socialistes. C'est pourquoi la rédaction se concentre sur l'Union soviétique, la Bulgarie (République Populaire), sur la Roumanie (République Socialiste) et sur la France pour l'année 1981¹⁶³. »

La revue doit maintenir ses contacts à l'étranger, d'où le rôle des échanges d'abonnements et en obtenir des nouveaux est un soutien pour la diffusion de l'art de RDA à l'étranger. Elle vise l'URSS, la Bulgarie et la Roumanie, des pays avec lesquels elle a déjà des liens forts comme le montrent les exportations. Pourtant les relations ne se limitent pas au bloc de l'Est, en 1981 la France est citée mais des relations sont également entretenues avec la Finlande et l'Autriche par exemple.

¹⁶² Nous avons fait le choix de concentrer notre étude de cette partie sur les événements ayant lieu à l'étranger.

¹⁶³ VBK Zentralvorstand - 9

Ces indications permettent également aux lecteurs de se sentir concernés par les propos tenus dans la revue. Ils sont également des visiteurs potentiels pour les expositions citées à l'étranger, le moyen de maintenir un contact, la possibilité d'agrandir le nombre de connaisseurs de l'art de RDA.

3.3.1. *Les thèmes des évènements*

Dans la majorité des cas, ce sont des annonces d'expositions, de festivals ou de concours internationaux ; de manière plus occasionnelle, ils relatent des actualités judiciaires comme les vols d'œuvre d'art ou les soutiens à des artistes engagés communistes vivant à l'Ouest. Les distinctions se font entre les évènements factuels, par la simple annonce de la manifestation et des participants, et les comptes rendus, où le récit est plus précis¹⁶⁴.

Le traitement et la place accordés¹⁶⁵ à ces manifestations varient durant la période étudiée. Les comptes rendus sont tout à fait minoritaires dans la prise en charge des évènements, ils sont même tout simplement inexistantes en 1989, avant de revenir en 1990. Ces évolutions reflètent une réflexion au sein de la revue sur la place à accorder à ces annonces et la manière d'en rendre compte. De manière générale, le nombre de ces évènements diminue, malgré des sursauts en 1982, en 1985 et en 1989.

Les trois thèmes qui reviennent le plus souvent sont ceux consacrés aux arts de RDA (19%) , à l'Allemagne au début du XX^{ème} siècle (13%) et les festivals (11%)¹⁶⁶.

Le sujet « Art de RDA » représente tout ce qui est en rapport avec l'art officiel promu par l'Union des artistes, de ce fait il est le thème le plus présent sur la période étudiée¹⁶⁷. La majorité de ces manifestations relate des expositions à l'étranger qui ont lieu dans les centres culturels de RDA, les artistes mis en avant sont généralement les mêmes : Bernhard Heisig, Werner Tübke, Wolfgang Mattheuer, Volker Stelzmann, Sighard Gille, Ulrich Hachulla, Arno Mohr, Fritz Cremer et Willi Sitte.

Cela peut être mis en rapport avec la reconnaissance d'un art est-allemand à l'international. Pourtant, deux éléments viennent contredire son importance : il représente à peine 20% des récurrences et son traitement est majoritairement factuel. Cette dernière caractéristique se

¹⁶⁴ 803 évènements sont recensés pour la période de janvier 1980 à octobre 1990. Pour faire face à ce nombre, nous les avons triés par thème et par type (compte rendu ou factuel). Il y a 45 thèmes, certains sont proches et certains n'apparaissent qu'à certain moment, c'est le cas par exemple lors du 100^{ème} anniversaire de Picasso en 1981 : la répétition des expositions a conduit à la création d'un thème à son nom, même s'il n'est plus présent par la suite.

¹⁶⁵ Voir Graphique 4, p.153.

¹⁶⁶ Voir Tableau 6, p.152.

¹⁶⁷ Voir Tableau 7, p.153.

retrouve dans les cas des festivals et des arts soviétiques, où le nombre important ne rend pas compte de la manière dont est traité l'événement.

L'intérêt pour la période de 1900 à 1933 est manifeste, il se retrouve dans plusieurs thèmes comme l'Allemagne au début du XX^{ème} siècle, les avant-gardes européennes et notamment celles françaises. C'est le moment d'une effervescence autant politique (révolution de novembre 1918, modèle de l'Union soviétique) qu'artistique qui est mise en avant, notamment le mouvement internationalisme. Ce sont des expositions des œuvres d'artistes comme Käthe Kollwitz ou John Heartfield qui sont relatées, des artistes engagés proche du mouvement politique communiste, des groupes ASSO ou en collaboration avec l'AIZ pour John Heartfield.

Les différents festivals cités ont en commun la participation d'artistes de RDA, de cette manière ils amplifient une reconnaissance internationale de ces artistes. Certains événements sont encore aujourd'hui de grands rendez-vous artistiques : la Biennale de Venise, dont le pavillon des artistes de RDA porte le thème de l'actualité des mythes en 1984, la FIAC de Paris où l'Allemagne de l'Est participe pour la première fois en 1983, les rendez-vous de Bâle, les *Documenta* de Cassel auxquelles la RDA prend part depuis 1977, entre autres. Pourtant les manifestations ne manquent pas à l'Est, le Salon « Inter'art » regroupe des artistes de tout le bloc de l'Est tous les deux ans à Poznan, en Pologne (1984, 1986 et 1988). A Sofia, c'est la Triennale de la peinture réaliste en 1985 et 1988 qui est annoncée. En 1983, Bratislava est mise à l'honneur avec la Biennale de l'illustration et Bucarest célèbre le 16^{ème} Salon international de la photographie d'art. La diversité des activités artistiques semble être exaltée.

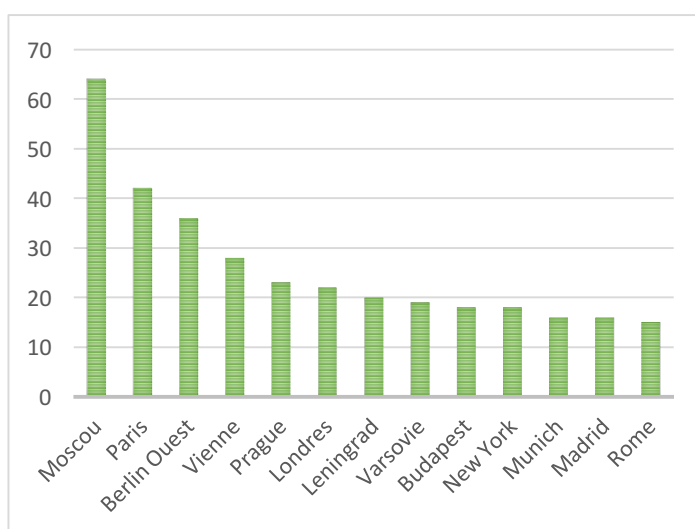
En 1987 apparaît un nouveau thème consacré à l'art contemporain de l'Ouest, qui rompt avec les canons figuratifs de l'Est et s'ouvre aux performances, installations et actions artistiques. Il débute avec l'introduction d'artistes britanniques et américains. L'URSS joue un rôle important dans cette ouverture en accueillant diverses expositions : par exemple en 1988 le concile britannique se charge d'organiser pour Moscou une exposition sur Francis Bacon, en 1989 c'est la peinture contemporaine des Etats-Unis qui est exposée à Moscou et Leningrad accueille une partie de la collection d'œuvres de la peinture du XX^{ème} siècle du Centre Georges Pompidou. Ces événements sont possibles, car ils se produisent à partir de 1987 : l'arrivée au pouvoir de Michael Gorbatchev à la tête de l'URSS, en 1985, marque une rupture politique importante et initie, entre autres, un rapprochement avec les pays de l'Ouest dont les États-Unis qui se traduit également par des collaborations artistiques.

Un phénomène semblable se produit pour les expositions en RFA, en 1987 c'est la rétrospective de Nikki de Saint Phalle à Munich qui est citée, en 1990, à Hanovre, c'est une manifestation consacrée à l'art en RFA depuis 1950 à travers six artistes qui est détaillée. À Prague, c'est le peintre américain Julian Schnabel qui présente vingt œuvres inédites de grands formats.

Un phénomène d'ouverture qui touche la seconde moitié des années 1980. Les thèmes consacrés à la création contemporaine de l'Ouest et à la photographie sont ceux qui ont proportionnellement le plus grand nombre de comptes-rendus.

3.3.2. Les villes des évènements

Quand on observe les lieux d'expositions, il est frappant de constater qu'une grande partie sont des villes¹⁶⁸ européennes et souvent des capitales [Voir **Graphique 5**]. New York, Leningrad (Saint Pétersbourg) et Munich échappent à cette règle. Les rapports étroits avec l'URSS se confirment par l'importance accordée à Moscou et Leningrad (Saint Pétersbourg), qui ensemble



Graphique 5 Villes les plus citées pour les évènements (réurrence supérieure ou égale à 15)

représentent environ 10,5% des villes citées¹⁶⁹. De même, le schéma des échanges internationaux, vu précédemment, se répète puisque la RFA avec Berlin Ouest et Munich viennent ensuite. Les villes nommées sont des lieux culturels importants, parmi elles, les villes de l'Ouest sont les plus citées. On peut noter la place importante que prennent progressivement les manifestations de villes de l'Ouest telles que New York, Londres ou Rome, il y a également un certain privilège de pouvoir y avoir accès. Cependant, les récurrences de villes de l'Ouest se concentrent sur des grandes villes voire des capitales, ce n'est pas le cas des villes de l'Est qui sont beaucoup plus diversifiées par leurs tailles et leurs nombres.

¹⁶⁸ Au total, nous avons recensé 152 villes pour les différents évènements.

¹⁶⁹ 803 évènements et 150 villes pour l'ensemble des évènements.

La ville de Paris sort du duo RFA et URSS, qui concentre les relations de la RDA, ceci peut s'expliquer car des contacts semblent être maintenus sur place¹⁷⁰ et surtout par des goûts communs des expositions consacrées aux artistes des avant-gardes, comme par exemple les rétrospectives consacrées à Monet, Manet ou par exemple « Paul Eluard et ses amis peintres » en 1983. Les années 1980 marquent également la mise en place d'une collaboration culturelle entre les deux pays, une exposition sur l'ensemble de la création artistique en RDA est organisée en 1984 à Paris et Werner Tübke est à l'honneur à la galerie Claude Bernard pour ses aquarelles et dessins en 1986.

Le groupe de Londres, Rome, Madrid et New York ainsi que celui de Budapest, Prague et Varsovie représentent tous deux des villes historiquement attachées aux arts et dont l'influence ne se limite pas à un cadre national.

Comme pour les thèmes, certaines villes sont plus citées à un moment qu'un autre. C'est le cas de New York par exemple. Entre 1980 et 1982 la ville américaine est très souvent citée par rapport à une affaire judiciaire concernant deux peintures d'Albrecht Dürer, appartenant au musée de Weimar. Elles avaient été volées à la fin de la guerre par un soldat américain, qui les avait revendues à un collectionneur d'art, Edward Elicofen, pour 450 Dollars. La RDA revendique les œuvres du maître allemand, d'autant plus que le tribunal de New York se prononce en faveur du rapatriement des œuvres en RDA et confirme ce jugement en appel. La ville est par la suite très rarement mentionnée, tout comme le *Metropolitan Museum of Art* évoqué pour le vol de deux danseuses en bronze de Edgar Degas et l'exposition sur Paul Gauguin en 1984.

Ces événements sont l'œuvre d'un choix qui se fait en fonction du thème abordé et du lieu. Ils ont pour but de promouvoir l'actualité de l'Union des artistes de RDA sur la scène internationale, même si une tentative d'ouverture est faite par l'ajout de nouveaux thèmes, et leur traitement, sur la seconde moitié des années 1980. En aucun cas, il ne résulte de relations de la rédaction avec des correspondants étrangers. Il s'agit plutôt de mettre en scène une vie artistique active pour le VBK. Pourtant cette rubrique tend à disparaître, en 1989, le nombre d'événements est important mais les comptes rendus ont disparus. La revue cherche à se renouveler et redéfinir

¹⁷⁰ Par exemple, dans les archives de la rédaction nous avons trouvé la communication du programme des expositions et des événements du Musée d'Art Moderne de la ville de Paris pour l'année 1982. In VBK-Redaktionsarchiv 16.

ses relations avec la scène artistique internationale. Les évènements de la fin de l'année 1989 et de 1990 font que l'actualité ne se passe plus à l'international mais entre la RFA et la RDA.

Bildende Kunst semble assurer le lien entre les amateurs et les professionnels de l'art, elle permet aux uns et aux autres de prendre contact. Elle entretient des correspondances avec ses lecteurs, professionnels ou non, ils prennent soin de lui signaler des remarques sur articles ou des actualités artistiques de RDA. Parce qu'elle reçoit la presse étrangère, la revue est également une source d'informations pour nombreux de ces lecteurs, qui n'ont pas accès à ces informations.

Chapitre 2 : LA MEDIATION D'UN GOUT ARTISTIQUE

Par les choix des artistes et des articles qu'elle diffuse, la revue *Bildende Kunst* définit son goût pour les arts. Elle discerne des critères ou des groupes particuliers qui caractérisent un art de RDA. Elle exprime également son attirance ou son appréhension pour certains médias.

La politique « d'ouverture et de diversité » (*Breite und Vielfalt*) prônée par Erich Honecker en 1971 est perçue comme une période de tolérance dans les arts. Les canons du réalisme socialiste semblent capables de s'adapter à d'autres médiums et techniques artistiques.

Toute compréhension d'une pluralité des arts est remise en cause lors de l'expulsion en 1976 de Wolf Biermann. Après son concert à Cologne en novembre 1976, il lui est interdit de revenir en RDA. De nombreuses protestations s'élèvent vis-à-vis de cet événement, en RDA et en RFA. Une lettre ouverte rédigée par les artistes les plus notoires de RDA est publiée, le nombre de signataires augmente très rapidement. Cependant, cela reste une critique loyale.

Rétrospectivement, 1976 apparaît une année décisive dans les rapports entre le pouvoir et les artistes. Certains artistes se retirent des institutions officielles, créant leurs propres productions et leurs propres espaces de vie de manière indépendante. Une autre conséquence de l'affaire Biermann est le départ vers l'Ouest des artistes de plus en plus nombreux, il se fait de manière volontaire ou sous pression.

1. LA DÉMONSTRATION D'UN ART DE RDA

L'enjeu pour la revue est également de convaincre le lecteur du succès de la création artistique en RDA. Pour cela, la vitalité de la scène est-allemande est suggérée par les différentes expositions organisées par l'Union des artistes ainsi que par des dossiers consacrés à des artistes ou à certains domaines. Le premier sujet de la revue est l'art est-allemand et ses artistes contemporains, cette importance est confirmée par le grand nombre de personnes citées. Cette impression est renforcée par le rôle des reproductions au sein de la revue, en couleur ou en noir et blanc, la meilleure qualité du papier des couvertures met en avant certains artistes. Cependant, la une est toujours confiée à un artiste différent.

1.1. Représenter l'ensemble de la scène nationale

Le but de la revue est avant tout la mise en valeur d'un art national du XX^{ème} siècle, plus de 50%¹⁷¹ des artistes nommés sont Est-Allemands pour les œuvres de la seconde moitié du siècle. De plus, les thèmes des numéros se concentrent autour de l'art en RDA tant dans la réflexion théorique que dans la pratique artistique.

1.1.1. *La dominance de l'art pictural*

Malgré la volonté de témoigner de la pluralité des arts en RDA, la peinture semble être le faire-valoir de l'art est-allemand, même la sculpture se trouve dans son ombre.

Les artistes les plus régulièrement cités sont des peintres, des hommes, les femmes étant peu nommées. Ils ne sont pas omniprésents, leur récurrence est même plutôt faible ; mais parmi eux sont présents des artistes comme : Willi Sitte¹⁷², Harald Metzkes¹⁷³, Bernhard Heisig¹⁷⁴, Arno Mohr¹⁷⁵ ou encore Joachim Jansong¹⁷⁶. Les œuvres de Johannes Heisig, par exemple, se trouvent trois fois parmi les reproductions couleur intérieures. Ces artistes correspondent au cas de l'artiste d'État (*Staatkünstler*) décrit par Karl Siegbert Rehberg. Le terme de *Staatkünstler* s'applique pour les artistes les plus célèbres, pour les autres le terme de *Staatnah* (proche de l'État) ajoute une nuance. L'auteur donne la définition suivante : ce sont des artistes qui, mettant leurs talents au service du parti et de l'État, bénéficient, en échange, de privilèges et distinctions, ils sont sollicités pour des commandes et dotations importantes¹⁷⁷. Ils siègent à la présidence des congrès de l'Union des artistes ou sont présentés comme des emblèmes de l'art est-allemand. Deux personnes peuvent faire figure d'exemple : Willi Sitte et Bernhard Heisig.

Le premier est le président de l'Union des artistes de RDA jusqu'en 1989. Sa peinture est profondément marquée par l'influence du réalisme italien, avec lesquels il a commencé sa formation artistique à Milan en 1946, et par l'héritage de Picasso, hommage visible dans son

¹⁷¹ 57% des artistes cités pour la période de 1945 à 1990 sont de nationalité est-allemande.

¹⁷² Willi Sitte (1921-2013), peintre et président de l'Union des artistes.

¹⁷³ Harald Metzkes (1929-), peintre à Berlin Est.

¹⁷⁴ Bernhard Heisig (1925-2011), peintre et recteur de l'École d'art de Leipzig.

¹⁷⁵ Arno Mohr (1910-2001), peintre et professeur à l'École d'art de Berlin-Weißensee.

¹⁷⁶ Joachim Jansong (1941), artiste graphique de Leipzig.

¹⁷⁷ Karl-Siegbert Rehberg, Paul Kaiser et Claudia Petzold, *Bilderstreit und Gesellschaftsumbruch: die Debatten um die Kunst aus der DDR im Prozess der deutschen Wiedervereinigung*. Berlin 2013, p. 23.

œuvre *Lidice* (1961)¹⁷⁸. En tant que président du VBK, il contribue à esquisser un réalisme socialiste avec en son centre les thématiques de l'espoir en une société toujours plus performante et le combat contre le fascisme. Au cours de sa carrière, il reçoit des prix nationaux et internationaux, comme le prix national de RDA 1^{ère} classe pour les arts et la littérature en 1972 et la médaille d'or pour la 3^{ème} Biennale internationale d'arts graphiques à Florence en 1979. À cette reconnaissance s'ajoutent des articles et des ouvrages de la part d'historiens de l'art tels que Peter H. Feist, Wolfgang Hütt ou Lothar Lang. Pourtant les articles dans *Bildende Kunst* à son sujet sont soit des extraits de ses discours, soit à propos de sa politique culturelle. Lors de la neuvième exposition de Dresde en 1982, une de ses œuvres est reproduite en couleurs et en page entière à l'intérieur de la revue, il s'agit de *Nach der Schichte im Salzbergwerk*, qui apporte la caution du thème de l'ouvrier travailleur à la manifestation.

Bernhard Heisig, Werner Tübke et Wolfgang Mattheuer font partie des artistes d'État utilisés comme effigie de l'art de RDA à des échelles nationales et internationales. Dans *Bildende Kunst*, Werner Tübke est principalement évoqué pour son grand projet de Panorama sur la guerre des paysans à Bad Frankenhausen, sur lequel il travaille de 1976 à 1989, Bernhard Heisig est le plus présent des trois, des articles lui sont consacrés pour célébrer son anniversaire par exemple¹⁷⁹ ou par rapport à l'ensemble de son œuvre. Peter Pachnicke¹⁸⁰ dresse un portrait de l'ensemble de son œuvre en insistant sur la force du geste de l'artiste, il parle de la spontanéité, des turbulences qui traversent les toiles et de l'incroyable discipline du peintre pour faire ressentir ses émotions au spectateur sans le besoin de recourir à des symboles et métaphores. Il décrit le maître au contact de ses élèves¹⁸¹ et montre l'étendue de ses capacités aussi bien pour des portraits intimes, comme ceux de sa mère (*Letztes Bildnis meiner Mutter*, 1978), que pour des peintures historiques, par exemple sur la Commune de Paris en 1871, tout en ne rendant jamais son combat ennuyeux. Heisig semble être, pour l'auteur, le modèle de l'artiste dans une société socialiste. Sa réputation dépasse les frontières de l'Allemagne de l'Est puisque c'est à

¹⁷⁸ Voir Gisela Schirmer, *Willi Sitte – Lidice*, Berlin : Reimer, 2011.

¹⁷⁹ Karl-Max Kober, « Bernhard Heisig zum 60. Geburtstag » in *Bildende Kunst*, Heft 03/1985.

¹⁸⁰ Peter Pachnicke, « Kunst soll als Kunst wirken – Zum Schaffen von Bernhard Heisig », in *Bildende Kunst*, Heft 09/1980.

¹⁸¹ Bernhard Heisig est recteur de l'école d'art de Leipzig, une première fois de 1961 à 1964, moment où il est démis de ses fonctions car son esthétique ne correspond pas à celle éditée lors de la Conférence de Bitterfeld, puis de nouveau élu par ses collègues de 1976 à 1987. Voir Bernd-Rainer Barth, *Wer war wer in der DDR*, Frankfurt am Main, 1995.

lui que s'adresse Helmut Schmidt, ancien chancelier de RFA, pour commander son portrait pour la galerie des Chanceliers en 1986¹⁸².

L'huile sur toile *Unterm Hakenkreuz*¹⁸³ est reproduite en troisième de couverture en noir et blanc accompagnée de deux autres œuvres : *Das wäre das Ende* de Gottfried Richter (1962) et une gravure de Otto Dix *Durch Fliegerbomben zerstörtes Haus* issu du cycle « *Der Krieg* » (1924) ; toutes trois sont des illustrations pour l'article de Anne Lemke-Junker sur une exposition au Alte Museum de Berlin¹⁸⁴. Le but est de dénoncer les malheurs et les bouleversements de la guerre en faisant dialoguer les artistes à travers le temps, ainsi sont cités Jacques Callot en 1633, Francisco de Goya pour son cycle « *Los Desastros de la Guerra* » entre 1810 et 1814, puis Hans et Léa Grundig jusqu'à Bernhard Heisig. La toile de ce dernier se distingue des autres car elle ne montre pas les conséquences de la guerre avec des maisons éventrées et des cadavres comme le fait Otto Dix, ou par une ville détruite comme Gottfried Richter, mais elle met en avant les acteurs de cette menace, ici le fascisme. Traduite mot à mot, elle dévoile ce qui se trouve sous la croix gammée, ses conséquences. Par une construction pyramidale, elle présente au premier plan les jeunes soldats subalternes, dont un blessé à la tête qui tire avec son arme, un autre se protège sous son casque, quand le militaire gradé se tient la tête avec une radio à chaque oreille. La thématique du bruit et de la cacophonie se poursuit avec l'orchestre de haut-parleurs au sommet qui conduit à une auréole de lumière rougeoyante, sur le côté maisons et chars sont en feu.

Ici, Heisig évoque son propre passé en tant que jeune engagé volontaire pendant la Seconde Guerre mondiale et se dresse contre l'embrigadement¹⁸⁵. L'article sous-entend une ressemblance avec l'actualité et la menace d'une guerre dans les tensions de la guerre froide.

L'une des ambitions de la revue est de couvrir l'ensemble du territoire de RDA, ce qui est rendu possible par l'organisation des subdivisions du VBK à l'échelle des *Bezirke* (départements). Pourtant, les artistes sont majoritairement issus de trois foyers artistiques : Berlin Est, Leipzig et Dresde. Ensemble, ils représentent 80% des villes citées¹⁸⁶. Ce sont des

¹⁸² Voir Heiner Köster, *Gestern und in dieser Zeit : Festschrift zum 80. Geburtstag von Bernhard Heisig*, Leipzig, Faber & Faber, 2005.

¹⁸³ *Unterm Hakenkreuz*, huile sur toile, 139,5 x 125 cm, 1973. Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie.

¹⁸⁴ Anne Lemke-Junker, « Schrecken des Krieges – künstlerische Zeugnisse aus vier Jahrhunderten », in *Bildende Kunst*, Heft 11/1980.

¹⁸⁵ Voir Eckhart Gillen « Festung Breslau » in Eckhart Gillen, *Bernhard Heisig die Wut der Bilder*, Dumont, Bonn, 2005, p. 161.

¹⁸⁶ 355 récurrences pour les 12 villes d'Allemagne de l'Est, Berlin Est en représente 37,5%, Leipzig 22,9% et Dresde 20,1%.

viles avec de riches héritages culturels, elles se distinguent par les expositions organisées ainsi que par l'effervescence de leurs écoles d'art.

Berlin, la capitale de RDA, regroupe deux hauts-lieux : *Akademie der Künste der DDR* et *Hochschule für angewandte Kunst* à Berlin-Weißensee. Fondée en 1950, l'académie des arts se place comme l'héritière de l'académie prussienne des arts. Des artistes comme Otto Nagel, Max Lingner et Fritz Cremer font alors partie de son corps professoral¹⁸⁷. Dès ses débuts, elle se distingue par les grandes expositions qui y sont organisées et les artistes invités pour des *master classes*. L'École supérieure d'art plastique fut créée en 1946, en zone d'occupation soviétique. Elle se distingue par les nombreux domaines qu'elle réunit, intégrant à la peinture et la sculpture, les arts scéniques et le design ; elle est pensée par son fondateur Jan Bontjes van Beek comme s'inspirant du modèle du Bauhaus. Ses successeurs furent par exemple Fritz Dähn (1961-1968) et Walter Womacka (1968-1988)¹⁸⁸. Parmi les élèves, nous pouvons citer : les peintres Ronald Paris (1933-), Harald Metzkes (1929-) en tant qu'assistant auprès de Otto Nagel, l'artiste graphique Ingo Kirchner (1930-1983) et la sculptrice Sabine Grzimek (1942-).

À Dresde se côtoient sur la Brühlschen Terrasse, au bord de l'Elbe, les bâtiments de l'École supérieure pour les arts plastiques et les bâtiments du musée de l'Albertinum. De plus, la ville profite de l'aura des expositions d'art de RDA. Jusqu'à la fin des années 1970, elle est considérée comme le modèle de l'enseignement par rapport au canon du réalisme socialiste. Son premier directeur est Hans Grundig et des artistes comme Gerhard Kettner et Johannes Heisig lui succèdent dans les années 1980. Par sa peinture et ses enseignements, l'Ecole essaie de renouer avec des traditions picturales qui ont bâti sa renommée, comme la formation Brücke de Dresde. Elle s'ouvre dans les années 1980 à la vidéo et à la performance, départements qui, avant d'être fermés, forment des artistes de la future scène alternative¹⁸⁹. Parmi les élèves formés : Förster Wieland (1930-), artiste graphique, Peter Makolies (1936-) sculpteur et élève de Jürgen Böttcher (*Strawalde*), la peintre Sabine Linge (1953-) et l'artiste plasticienne Cornelia Schleime (1953-).

L'École supérieure pour l'art graphique et l'illustration est un établissement important de la scène artistique de RDA. En référence à la tradition de Leipzig se centre au départ sur l'art

¹⁸⁷ Hartmut Pätzke: Von "Auftragskunst" bis "Zentrum für Kunstausstellungen". Lexikon zur Kunst und Kunstpolitik in der DDR. In: Eugen Blume et Roland März, *Kunst in der DDR*. Eine Retrospektive der Nationalgalerie. Berlin 2003, p. 318

¹⁸⁸ *Opus cit*, p.321

¹⁸⁹ Uta Grundmann, Die Hochschule für Bildende Künste Dresden - Dossier: Autonome Kunst in der DDR

graphique, intègre la photographie et ce n'est que dans les années 1960 que la peinture est insérée dans les cursus. Le style de Leipzig se caractérise par un réalisme alliant un certain vérisme critique, expressionnisme et symbolique. À partir des années 1970, l'expression la « Nouvelle École de Leipzig » est utilisée en RFA, notamment par le critique d'art Eduard Beaucamp et le couple de collectionneurs Iren et Peter Ludwig, pour désigner cette tradition picturale et le trio de Bernhard Heisig, Wolfgang Mattheuer et Werner Tübke. De nombreux d'artistes connus y ont été formés ou y ont enseigné par exemple : Werner Tübke et Arno Rink furent les recteurs de 1973 à 1994¹⁹⁰ ; Wolfgang Mattheuer fut également professeur. Tout comme Dresde, c'est d'abord au sein de l'école que se forme le début d'une scène alternative qui continue de faire la réputation de la ville. Par les nombreux artistes formés à Leipzig, nous retrouvons au sein de la revue : le peintre Wolfgang Peuker (1945 – 2001), le peintre Ulrich Hachulla (1943-), l'artiste plasticien Sighard Gille (1941-), l'artiste graphique Hubertus Giebe (1953-), la photographe Christiane Eisler, le sculpteur Walter Libuda (1950-) et le peintre Thomas Ziegler (1947 – 2014).

Ces trois villes représentent des foyers artistiques avec des identités propres et leur importance est à souligner dans la société est-allemande. La formation d'un artiste se fait dans une école auprès d'un maître, comme figure tutélaire, elle est aussi le gage d'un crédit et d'une reconnaissance artistique

1.1.2. Le groupe des Jeunes artistes de RDA

Les jeunes générations d'artistes sont un point essentiel de la politique culturelle du VBK, puisqu'elles assureront la continuité de l'art de RDA, c'est-à-dire le « futur de la création artistique en RDA ». Le groupe « *Junge Künstler der DDR* », organisé par l'Union des artistes, est d'ailleurs régulièrement cité par *Bildende Kunst*. Les « Jeunes artistes de RDA », dont le statut de « jeune » est défini par l'âge des artistes - moins de 35 ans, réunit les artistes qui sortent directement de leur formation et ceux qui ont déjà acquis de l'expérience. Ensemble, ils exposent tous les deux ans à partir de 1974 et tiennent des congrès au sein du VBK¹⁹¹. Ces événements sont des tremplins pour la carrière des artistes, face aux critiques et à leurs collègues c'est l'occasion de se faire remarquer et d'être distinguer.

¹⁹⁰ Hartmut Pätzke, « Von "Auftragskunst" bis "Zentrum für Kunstausstellungen". Lexikon zur Kunst und Kunstpolitik in der DDR ». In: Eugen Blume, Roland März, *Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie*. Berlin 2003, p.322

¹⁹¹ Voir Hartmut Pätzke, p. 323.

En septembre 1980, un dossier spécial est consacré à ce groupe par le biais d'une critique à quatre voix de la dernière exposition à Francfort/Oder. L'introduction de Peter Michel¹⁹² est centrée sur les responsabilités des jeunes artistes par rapport à l'Union des artistes et compare l'année 1980 avec les précédentes expositions. Il se réfère à un tournant entre les années 1960 et 1970, qui, chez les jeunes artistes, se reflète par une vitalité nouvelle de l'art et qui remet en cause ce qui a été fait jusqu'à présent. Les quatre intervenants sont des critiques d'art indépendants¹⁹³ : Günter Blutke, Manfred Tschirner, Andreas Hüneke et Barbara Benecke. Ils participent de manière régulière à des publications ou des articles pour d'autres revues. Notons que Günter Blutke est également membre du Conseil de rédaction. La réception de l'exposition est plutôt positive, seul Andreas Hüneke émet une critique globalement négative.

Pourtant les premières impressions expriment plutôt l'air dubitatif des critiques : « Ainsi une partie de l'art, qui nous accompagnera dans les années 1980, ressemble à ça. »¹⁹⁴. Des remarques d'ordre général sont faites sur l'âge des participants, qui comme le souligne Günter Blutke rajeunit, plus d'un tiers des participants de 1980 ont moins de 30 ans contre à peine un quart en 1974. Le seul point négatif, qu'il indique, est le nombre trop important d'œuvres exposées, qui, selon lui, amène l'ennui mais traduit également une autosuffisance de la part des artistes, un trait incompatible avec la situation du jeune artiste. Andreas Hüneke, quant à lui, évoque un jury, qui, comme la commission d'exposition, n'a pas eu la main heureuse. L'exposition réunit peinture, art graphique et sculpture ; les deux derniers domaines sont surtout survolés, les arts graphiques mettent en avant la solidarité avec la Palestine dans le contexte international d'après 1979 et la sculpture est ainsi résumé par Andreas Hüneke : « Pour la sculpture, on pourrait dire : à Francfort rien de nouveau. »¹⁹⁵

Différentes tendances sont dégagées, parfois contradictoires : la mise en avant d'un réalisme plus marqué, le débat autour d'objets sociétaux sur la vie quotidienne et l'intérêt pour l'expressionnisme. Les critiques voient dans le début de la décennie 1980, le moment choisi par la jeune génération pour se couper des maîtres établis tels B. Heisig et W. Mattheuer. Cependant, cette rupture ne doit pas simplement être symbolique mais aussi faire sens, Manfred Tschirner invite les peintres à se questionner sur les changements dans leurs travaux – en quoi

¹⁹² Peter Michel, « Investitionen in die Zukunft » In *Bildende Kunst*, cahier 09/1980, p.422

¹⁹³ Dossier « Junge Künstler der DDR 1980 – Vier Sichten auf eine Ausstellung » in *Bildende Kunst*, cahier 09/1980.

¹⁹⁴ « So also sieht ein Teil der Kunst aus, die uns in die 80er Jahre begleiten wird », Barbara Benecke « Hinwendung zum Expressionismus », *Op. cit.* p.430.

¹⁹⁵ Andreas Hüneke « Graubraune Langeweile », *Op. cit.*, p.429

sont-ils essentiels et qu'apportent-ils à leurs démarches – et ne pas céder à une mode. Sévère, il oppose une attente de l'héroïsation du contact nécessaire avec les travailleurs au portrait de groupe jugé inutile et vide de sens. Il met également en cause un froid artificiel et un recours à l'inspiration naïve dans le sens de la spéculation du marché chez certains artistes.

Certaines œuvres sont plus précisément analysées. L'*Autoportrait* de Johannes Heisig (1979) remporte l'adhésion de Andreas Hüneke grâce à ses couleurs vives, l'œuvre est reproduite face au texte en noir et blanc. Il évoque les aplats rouges sur la moitié du visage et les mains qui créent un mouvement dans l'œuvre, celle-ci lui plaît car l'artiste s'affirme dans son style. Elle est l'image de la fougue, de l'exubérance et de la jeunesse, des caractéristiques que le critique n'a retrouvées nulle part ailleurs dans l'exposition. Les aquarelles sépia de Martin Hoffmann ne connaissent pas un tel succès. Pourtant d'une grande précision dans les détails, le même critique les ressent froides, distancées, descriptives et stériles, elles décrivent un environnement tourmenté qui le laisse de marbre. Cet avis est partagé par Günter Blutke qui décrit ce même sentiment de froid, de vide et de méfiance.

Les œuvres de Walter Libuda sont discutées par Barbara Benecker et Manfred Tschirner. Ce dernier estime que l'artiste a fait le choix d'un compromis entre une revendication brillante et une retenue diluée. Manfred Tschirner estime que l'artiste ne prend pas suffisamment de risque, malgré la forte impression dégagée par la maîtrise de sa peinture. Au contraire, Barbara Benecke observe dans les œuvres une référence dans le geste à la peinture expressionniste pour correspondre à la complexité de la vie, le peintre interroge par ce biais l'existence humaine. Le dialogue instauré avec ce courant artistique révèle la diversité des impulsions esthétiques et la force de l'art de la nouvelle génération. Cette manière de se référer à un mouvement antérieur pour trouver son propre style, s'est déjà produite, quand, à la fin des années 1960, des peintres, comme Ullrich Hachulla, reprenaient des éléments caractéristiques de la Nouvelle objectivité. Cette orientation est contrebalancée, selon l'auteure, par un mouvement de jeunes artistes prédisposés au goût de la composition, elle évoque comme une culture « berlinoise » acquise sous la tutelle de Harald Metzkes.

Pour conclure, cette exposition permet aux historiens d'art de suivre le processus de création des artistes. Ils émettent des indications en fonction des attitudes observées, les notions de réalisme et le rapport à la classe ouvrière sont sous-jacents aux critiques. Johannes Heisig ou Walter Libuda sont des artistes régulièrement cités dans les pages de la revue par la suite.

1.2. Une actualité artistique

1.2.1. *La reconnaissance de la photographie*

La photographie en RDA est dans une situation difficile, face à son usage par la propagande et le photojournalisme, elle peine à être reconnue comme une pratique artistique à part entière. La question est au centre des débats dans les années 1970. Au début des années 1980, cet environnement artistique s'organise pour obtenir une reconnaissance officielle. En 1981, un groupe de travail autour de la photographie (*Arbeitsgruppe Fotografie*) se crée dans la section des arts graphiques de l'Union des artistes, il compte au moment de sa fondation 180 membres. Ses buts se concentrent autour de l'acceptation de la photographie dans les arts ainsi que son intégration dans les domaines de la publicité et de la commande d'état. Un an plus tard, le 24 mars 1982, c'est au sein du *Kulturbund* de RDA que se constitue la société pour la photographie (*Gesellschaft für Fotografie*), une organisation qui réunit amateurs, photographes de métier et journalistes d'images. Ensemble, ils œuvrent pour une prise de conscience publique. La première participation du groupe de travail à l'exposition d'art de RDA à Dresde en 1982 est une première étape, ils continuent, par la suite, d'organiser des événements comme le concours du VBK sur le thème « Ce qui nous relie » en 1986. La société de photographie ancre l'histoire de ce médium artistique dans l'histoire de RDA par le biais d'expositions rétrospectives sur la photographie dans les années 1950 (en 1985) et ses relations à l'art de commande¹⁹⁶. L'École d'art de Leipzig est alors la seule à offrir un cursus sur la photographie en Allemagne de l'Est, elle forme des artistes tels Joachim Jansong, Arno Mohr et Wolfgang G. Schröter.

C'est dans ce contexte que la revue *Bildende Kunst* décide de consacrer un numéro (06/1982) à la photographie en RDA, ce cahier est dirigé par Gabriele Muschter et Matthias Flügge. Il s'agit d'un véritable plaidoyer pour la reconnaissance de la photographie artistique, un processus de légitimation est mis en place pour correspondre aux attentes et aux normes d'un art socialiste.

Matthias Flügge interroge sur les relations entre artistes plasticiens et la photographie, notamment la photographie documentaire sociale¹⁹⁷. La photographie documentaire s'inscrit dans la volonté de rendre compte d'une réalité sociale par clichés. Le photographe se doit alors

¹⁹⁶ Voir Anne Martin, *Foto-Anschlag Vier Generationen ostdeutscher Fotografen*, E.A. Seemann, Leipzig, 2001.

¹⁹⁷ Matthias Flügge, « Sozialdokumentarische Fotografie von bildenden Künstlern » In *Bildende Kunst* Heft 06/1982

de garantir l'authenticité de ce qui montré avec des intentions artistiques, par le choix des motifs comme image seule, par des cycles thématiques, par un travail qui se développe dans le temps, entre autres.¹⁹⁸ Pour convaincre son spectateur, elle observe les conventions de représentations objectives, elle s'attache à toutes les personnes qui ont des rôles sociaux de la société. Comme l'explique le rédacteur, l'artiste ne se contente plus, comme au début, d'une auto-satisfaction dans le domaine privé, mais tente plutôt de signifier la société à laquelle il appartient. En arts plastiques, les problèmes théoriques sont largement débattus, même si la hiérarchie des médias est conservée. L'ensemble de l'article se réfère à des artistes et théoriciens des arts comme Walter Benjamin, Laszlo Moholy-Nagy et Alexander Rodtchenko. Le reportage de l'artiste russe sur la construction de l'URSS est cité pour montrer l'expression d'une nouvelle langue qui va au-delà de la simple documentation et, dans le cas de Rodtchenko, donne une autre perspective à l'architecture des années 1920. La pratique de Heinrich Zille¹⁹⁹ sur la photographie du quotidien est comparée à celle de Eugène Atget, son contemporain, qui a immortalisé le Paris du passage entre le XIX^{ème} et XX^{ème} siècle. Les artistes des avant-gardes comme Bonnard ou Kirchner sont également mentionnés. A travers une grande rigueur scientifique, l'article fait dialoguer de nombreux personnages contemporains comme Christian Boltanski, Gisèle Freund, Charles Sheeler et Bertolt Brecht pour justifier l'apport artistique de la photographie, des notes renvoient également au catalogue de l'exposition *Amerika, Traum und Depression 1920/40* dirigé par Eckhart Gillen et Yvonne Leonard pour l'exposition qui a eu lieu en novembre et décembre 1980 à l'Académie des arts de Berlin Ouest.

La légitimité historique de la photographie est appuyée par deux autres articles, un consacré à la première photographie soviétique par Harald Olbrich²⁰⁰ et l'autre sur l'importance de celle-ci au Bauhaus par Dieter Schmidt²⁰¹. Par ce biais, il s'agit de l'inscrire en rapport avec l'art soviétique du début du XX^{ème} siècle par rapport aux avant-gardes allemandes. Alexander Rodtchenko est de nouveau mis en avant par H. Olbrich, pour évoquer l'effervescence artistique des années 1920. Elle est alors utilisée comme documentation sur le quotidien du prolétariat, notamment dans les usines, une pratique amateur existe également. L'auteur montre comment, dans le climat de l'agitation révolutionnaire, les artistes dépassent cette unique fonction. Des groupes réunissant cinéastes, plasticiens et photographes se créent comme le groupe Octobre,

¹⁹⁸ Voir Anne Martin, *Foto-Anschlag Vier Generationen ostdeutscher Fotografen*, E.A. Seemann, Leipzig, 2001.

¹⁹⁹ Heinrich Zille (1858-1929) dessinateur et photographe allemand.

²⁰⁰ Harald Olbrich, « Rodtschenko und die frühe sowjetische Fotografie », in *Bildende Kunst* Heft 06/1982.

²⁰¹ Diether Schmidt, « Fotografie im Bauhaus », in *Bildende Kunst* Heft 06/1982.

dans lequel Eisenstein et Rodtchenko se côtoient. C'est d'ailleurs par la photographie que l'intervenant explique les premières évolutions de Rodtchenko vers un art constructiviste. D. Schmidt montre, quant à lui, que c'est par le biais de l'expérience avec le collage, le montage, l'assemblage, la reproduction, les impressions positives etc. que la photographie est réellement intégrée dans le Bauhaus, autant par les artistes que dans le cursus d'enseignement (Walter Peterhaus 1929). Des artistes comme Paul Citroën donnent une nouvelle structure à l'image qui la détache de l'esprit de la Nouvelle Objectivité. Puis les artistes Dada s'en saisissent et continuent les expérimentations, Man Ray explore les possibilités du photogramme, de nombreux photographes, comme Sasha Stone ou Florence Henri, témoignent de son importance et de son indépendance en tant qu'art au sein du Bauhaus.

L'engagement des artistes dans leur société semble être le fil rouge des deux portraits de photographes. Joachim Jansong enseigne à Leipzig, où il fut élève, Volker Frank²⁰² fait de nombreuses comparaisons entre son œuvre et celle de John Heartfield, en effet il travaille lui-aussi principalement avec des photomontages et semble avoir recours, de temps en temps, à la gravure (aquatinte, héliogravure) ou à la peinture en plus de son premier médium. Dans ses collages (*Klebebild*), l'accent est mis sur la composition, où les multiples juxtapositions peuvent être des effets de masse. Parmi ses œuvres qui sont reproduites, en couleurs et en noir et blanc, la gravure intitulée *17 Februar'79* (1979) met en scène Ho-Chi-Minh prenant des enfants dans ses bras, quand sur les côtés des enfants sont seuls et délaissés, en faisant écho à la guerre sino-vietnamienne. L'image est quadrillée et différentes illustrations, une carte du Vietnam, un paysage dévasté et des impacts de balles, se superposent. Une autre gravure intitulée *Streiklied* (1980) reprend le thème de l'ouvrier. Composée en trois parties, elle évoque les progrès conquis par les travailleurs, dans la partie supérieure est reproduit un appel à la grève générale, au centre une confrontation entre ouvriers et soldats prussiens avec un casque à pointe puis dans la partie inférieure, des travailleurs d'une usine dont les tenues sont plus contemporaines et qui sourient vers l'objectif. L'article se termine sur l'annonce d'une exposition pour le mois de décembre 1982 à Cottbus.

Architecte de formation, Jürgen Schieferdecker²⁰³ renverse les codes établis du paysage artistique. Venu aux arts plastiques par le biais de la peinture, ses œuvres sont politiques comme l'explique Gotthard Brandler : « L'art de Schieferdecker est avant tout un art engagé **sociétal**,

²⁰² Volker Frank, « Zerteilen, komponieren, sichtbar machen – Zur Arbeit von Joachim Jansong » in *Bildende Kunst* Heft 06/1982.

²⁰³ Jürgen Schieferdecker (1937-) peintre, artiste graphique et architecte, vit à Dresde.

oui, dans le meilleur sens d'un art politique. »²⁰⁴. Ses montages et impressions graphiques s'attaquent, avec un goût de l'ironie et de la provocation, aux thématiques des sociétés contemporaines comme pour y trouver des solutions esthétiques, selon l'auteur. Ainsi, son œuvre *Estado Chile oder Kleines Übungsstadion für den bürgerlichen Haushalt* (1974) fait écho au coup d'état par le général Pinochet en 1973 ainsi qu'au match de football entre l'URSS et le Chili [l'URSS n'ayant pas reconnu le régime politique mis en place par Pinochet, son équipe de football a refusé de jouer contre celle du Chili]. Découpée en deux, la toile représente sur la partie supérieure une cible ensanglantée dont la forme évoque celle d'un stade de sport, au centre de celle-ci sont représentées des personnes en tenue de sport ; en dessous se trouvent un pistolet et l'inscription « *Estadio* » à côté du drapeau du Chili. Ce plasticien reprend les codes graphiques des publicités et des Unes de journaux pour créer ses œuvres et communiquer avec son public.

Le portrait dressé de la photographie en RDA présente un domaine artistique dynamique en phase avec une actualité internationale.

Par rapport à ce numéro, il est intéressant de voir qu'une rhétorique autour d'un rôle social, d'une légitimité historique et d'un engagement des artistes est mise en place pour accorder la photographie aux canons d'un art socialiste. Par la suite, les dossiers consacrés à la photographie sont de plus en plus nombreux : avril 1984, février 1987, février 1989 et octobre 1989.

1.2.2. *Les choix d'une actualité artistique*

Tous les artistes de RDA ne peuvent pas être cités dans la revue *Bildende Kunst*, ils doivent faire parti de l'Union des artistes de RDA et correspondre aux normes éditées par le parti. Face au phénomène de la fuite des artistes vers l'Ouest, la rédaction tient un cahier dans les années 1980 où étaient consignés les noms des artistes qui avaient fait une demande de départ (*Ausreiseantrag*) ou qui étaient déjà partis, ces personnes ne pouvaient être mentionnées, par la suite, dans la revue. Cette liste, constituée par le Comité central du VBK, se trouvait également à la maison d'édition et vraisemblablement au Ministère de la culture²⁰⁵. Le but était de faire tomber ces artistes dans l'oubli.

²⁰⁴ Gotthard Brandler, « Engagement und Experiment – Über Jürgen Schieferdecker » in *Bildende Kunst* Heft 06/1982. p. 300.

²⁰⁵ Hartmut Pätzke, « Register 'Ausgebürgert' » In Hannelore Offner, *Eingegrenzt - ausgegrenzt : bildende Kunst und Parteiherrschaft in der DDR 1961 – 1989*, Berlin 2000, p. 560. Remanié ce cahier est reproduit à la fin de l'ouvrage.

Les rédacteurs eux-mêmes sont en contact avec les artistes, plutôt ceux issus de leur génération, ils sont amenés à écrire sur des personnes qu'ils connaissent pour des expositions de l'Union des artistes. S'ils sont en contact avec des artistes des scènes plus alternatives ou dites *Underground*, ce n'est pas dans cette publication qu'ils mentionneront les performances auxquelles ils peuvent assister dans des ateliers ou appartements²⁰⁶.

Les expositions présentées sont uniquement celles organisées par l'Union des artistes et ses sections régionales, elles sont choisies.

La tendance à un retour des thèmes mythologiques, tels Icare ou la Tour de Babel, est évoquée par un article de Peter Arlt²⁰⁷ où l'auteur détaille l'évolution de la présence de ces thématiques dans les arts plastiques en RDA, une très nette augmentation se remarque à partir de 1970. Au moment de la création de la RDA, ce sont des allégories qui sont employées, il cite Carl Crodel, *Der Frieden kommt der bedrängten Stadt zu Hilfe* (1949) où la figure de la paix, un rameau d'olivier à la main, apporte aide et espérance en des jours meilleurs. Pourtant comme le montre le tableau, où la récurrence des mythes antiques est classée par sujets et années, vingt ans plus tard ce sont les personnages d'Icare, de Prométhée ou l'histoire de la Tour de Babel qui sont utilisés. Ils sont alors illustrés dans leurs tourments tels que Prométhée enchaîné à un rocher ou la Tour de Babel qui s'effondre. L'article reproduit des œuvres sur l'enlèvement d'Europe ou le jugement de Paris, comme la toile de Hans Kinder *Raub der Europa* (1980/1982). Cette actualité des mythes est explicitée dès novembre 1980, lorsque la Klubgalerie de Magdebourg organise une exposition sur le thème d'Icare avec 60 artistes, c'est la chute de ce dernier qui est majoritairement représentée²⁰⁸, symbole d'une critique de la RDA, plus d'espoir en de jours meilleurs. L'article de Peter Arlt fait écho à cette tendance signalée lors de la neuvième exposition de Dresde en 1982, l'événement de Magdebourg n'ayant eu aucun retentissement au sein de la revue.

Sans surprise, le Premier Salon d'octobre de Leipzig (*1. Leipziger Herbstsalon*) en novembre 1984 n'a aucun écho dans *Bildende Kunst*. En référence à la manifestation de Herwarth Waldern, qui avait organisé le Premier Salon d'octobre allemand en 1913 à Berlin, un groupe de six artistes (Günther Huniat, Hans Hendrick Grimmling, Lutz Dammbeck, Fireder Heinze, Olaf Wegewitz et Günther Firit) investissent l'espace public en créant leur propre événement

²⁰⁶ Voir Texte 3, Entretien avec Barbara Barsch, p.143.

²⁰⁷ Peter Arlt, « Mythos – Phantasie – Wirklichkeit kie der Entwicklung antik-mythologischer Ikonographie in der bildenden Kunst der DDR » in *Bildende Kunst* Heft 03/1985. p. 115-117.

²⁰⁸ Voir Karl-Siegbert Rehberg, *Abschied von Ikarus : Bildwelten in der DDR – neu gesehen* ; begleitend zur Ausstellung im Neuen Museum Weimar, Cologne, König, 2012.

artistique, qu'ils financent eux-même, dans un lieu normalement réservé aux activités de l'Union des artistes, la *Messehaus* un espace de 627m². Révélé à la dernière minute, Bernhard Heisig, en tant que représentant du VBK à Leipzig, demande de ne pas céder à la provocation, tandis que Wolfgang Mattheuer se solidarise avec les artistes²⁰⁹. L'événement a lieu, malgré la volonté du VBK de ne pas faire de publicité à cet événement, celui-ci connaît un écho retentissant en RDA et en RFA et on compte 10 000 visiteurs²¹⁰.

L'objectif de la revue est de montrer la vivacité d'un art conforme aux normes de la politique culturelle de la société est-allemande aussi, cela la conduit à ignorer des évolutions les plus récentes qui s'expriment en dehors.

2. UNE ACTUALITE INTERNATIONALE SOUS-ENTENDUE

La revue *Bildende Kunst* ne se limite pas uniquement à un territoire est-allemand, plusieurs fois par an, des numéros sont consacrés à la situation des arts dans des pays étrangers, Est comme Ouest. Les articles de ces dossiers particuliers sont alors rédigés soit par des intervenants étrangers, soit par les membres de la rédaction à l'issue d'un voyage sur place. Les rédacteurs peuvent être amenés à voyager et à visiter directement leurs collègues sur place, dans les pays de l'Est en Bulgarie, en Géorgie, en URSS ou en Arménie ; mais également en Autriche, en France, au Danemark, en Finlande et au Vietnam²¹¹. Il s'agit la plupart du temps du rédacteur en chef accompagné d'un rédacteur, ce sont également des occasions pour consolider des relations.

2.1. L'intérêt pour les arts hors de RDA

2.1.1. *Prendre contact*

En-dehors de l'influence de l'Union des artistes de RDA, la revue essaye de se constituer un propre réseau de contacts à l'international dans le domaine des arts. Dans ce sens, le rôle des intervenants étrangers est important. Sur la période étudiée, nous relevons 225 auteurs étrangers

²⁰⁹ Voir Günter Feist et Eckhart Gillen, *Kunstkombinat DDR*, Berlin, 1990, p.160.

²¹⁰ « Schubsen am Trog – eine Künstlergruppe organisierte 1984 den 1. Leipziger Herbstsalon, furiose Schluß-Attacke nach vergebliche Reformversuchen im Künstlerverband » In Paul Kaiser et Claudia Petzold *Bohème und Diktatur in der DDR*, Berlin, 1997.

²¹¹ VBK Redaktionsarchiv 116 Demande de voyages et comptes rendus, 1982, 1984 – 1989

et 260 articles, peu d'entre eux écrivent régulièrement dans la revue. Originaires de quarante et un pays différents, le nombre important des intervenants²¹² met en lumière la diversité des pays et des thèmes évoqués.

Certaines contributions donnent lieu à des fortes coopérations entre le pays mis à l'honneur et l'équipe de la rédaction. C'est le cas pour le numéro consacré aux arts du Vietnam au mois d'août 1980. Ce cahier résulte d'une réelle collaboration entre l'équipe de rédaction et l'Union des artistes du Vietnam. Pour ce cahier, dix articles d'artistes vietnamiens sont publiés : autour des traditions vietnamiennes des arts graphiques ou de la peinture sur soie, ainsi que des réflexions autour de l'art contemporain. Un premier voyage avec Peter Michel et Matthias Flügge a lieu du 10 février au 5 mars 1980²¹³. Les échanges sont entretenus entre les deux pays par la suite : dix exemplaires du numéro consacré au Vietnam sont envoyés, un voyage à Ho-Chi-Min et Hanoi est organisé du 6 mars au 29 mars 1982 pour Peter Michel et Matthias Flügge²¹⁴, des fournitures sont envoyées par la rédaction à la revue *My Thuat* (Beaux arts) à Hanoi en mars 1985 et en 1986²¹⁵ et des correspondances sont entretenues avec les artistes²¹⁶.

Peter Michel, rédacteur en chef, est membre de l'Association Internationale des Critiques d'Art (AICA). En mai 1982, il se rend à Paris avec Matthias Flügge²¹⁷ à l'invitation de l'Union des artistes plasticiens (UAP)²¹⁸, Raoul-Jean Moulin et Irmgard et Thierry Sigg les accueillent. Dans le numéro d'avril 1983, Raoul-Jean Moulin et Pierre Zvenigorosky collaborent à plusieurs articles sur l'art contemporain engagé à Paris et à Aubervilliers. Raoul-Jean Moulin²¹⁹, critique d'art à *l'Humanité*, est également membre de l'AICA. Ce sont des relations décisives pour les thèmes abordés dans la revue ainsi que la mobilité des rédacteurs, elles s'inscrivent dans des réseaux internationaux.

²¹² Sur la période étudiée : 225 intervenants et 41 nationalités.

²¹³ VBK – Redaktionsarchiv 65 *Internationale Verbindungen*, 1978 – 1987.

²¹⁴ Lettre de Matthias Flügge, ambassade de RDA, VBK Redaktionsarchiv 43 : *Schriftwechsel mit Ministerien und Botschaften*, 1981 – 1990.

²¹⁵ Lettre de Peter Michel, VBK Redaktionsarchiv 43 : *Schriftwechsel mit Ministerien und Botschaften*, 1981 – 1990.

²¹⁶ Lettres envoyées à Mai Van Hien et Sandagdortsch en 1982 et en 1983. VBK Redaktionsarchiv 43 : *Schriftwechsel mit Ministerien und Botschaften*, 1981 – 1990.

²¹⁷ VBK – Redaktionsarchiv 65 *Internationale Verbindungen*, 1978 – 1987.

²¹⁸ Syndicat d'artistes, proche du Parti Communiste Français.

²¹⁹ Voir Julie Sissia « Donner à voir les arts plastiques de RDA en France. Le rôle du critique Raoul-Jean Moulin dans les échanges artistiques entre la France et l'« autre » Allemagne » in Anne Kwaschik et Ulrich Pfeil (dir.), *Die DDR in den deutsch-französischen Beziehungen*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2013.

Entre pays de l'Est et pays de l'Ouest, les contacts de la revue se répartissent de manière assez similaire, quand l'URSS compte 37 intervenants, la République Fédérale Allemande en a 40. Les années 1980 semblent, cependant, marquer une légère ouverture sur l'Ouest, au total 101 intervenants sont recensés pour l'Angleterre, les Etats-Unis, le Danemark et la Finlande entre autres, auxquels se rajoutent l'Italie et l'Autriche, contre les 91 auteurs de l'Est. L'Italie et la France sont des pays où les partis communistes nationaux ont conservé une forte influence, de même que l'Autriche est uniquement représentée par la ville de Vienne, ville avec une forte tradition socialiste (parti SPÖ majoritaire). En dehors des frontières Est et Ouest, les contacts de la revue se répartissent à l'international par le biais d'un réseau communiste.

Il faut noter que les rédacteurs de la revue ont la possibilité de voyager à l'étranger à l'Est comme à l'Ouest, dans des cadres et conditions particulières. Or, cette opportunité n'est pas accessible à tous en RDA, un citoyen est-allemand doit attendre la retraite pour avoir le droit de voyager à l'Ouest. Régulièrement, le rédacteur en chef soumet, à la direction centrale de l'Union des artistes, un programme de voyage argumenté pour l'année à venir concernant les membres de la rédaction²²⁰. Certains lieux sont récurrents comme la Documenta de Cassel et le festival international pour les artistes de Kuopio (Finlande). D'autres endroits sont plus exceptionnels, un voyage au Mozambique est évoqué, la note précise que la rédaction recherche le trajet le moins coûteux, cependant ce projet ne se concrétise pas.

Les voyages et les intervenants viennent pallier le manque et remplacer le rôle des correspondants étrangers de la revue²²¹. Ces échanges, notamment à l'Est, restent dans le cadre précis des arts plastiques, un domaine qui n'a pas la même dynamique que la musique ou le théâtre « Les arts plastiques étaient un petit peu étrangement indépendant. »²²²

Parallèlement à ce système de voyage et d'échanges avec des contacts en particulier, la revue participe à des rencontres entre rédactions spécialisées dans le domaine des arts avec les différents pays de l'Est. En 1981, Barbara Barsch et Matthias Flügge rencontrent les membres de l'Union des artistes bulgares et les rédacteurs de la revue *Iskusstvo*. Andrea Schatz et Erika Klingenburg reprennent contact avec les membres de la revue en 1984, lors d'un voyage à Sofia²²³. Des relations sont nouées avec la revue *Vytvarna Kultura* à Prague, de 1982 à 1986

²²⁰ VBK Redaktionsarchiv 43 Schriftwechsel mit Ministerien und Botschaften, 1981 – 1990

²²¹ Nous avons uniquement la trace d'une personne pour Moscou en 1987, VBK – Redaktionsarchiv 65 *Internationale Verbindungen*, 1978 – 1987.

²²² Voir Texte 2, entretien M. Flügge, p. 136.

²²³ VBK – Redaktionsarchiv 65 *Internationale Verbindungen*, 1978 – 1987.

les rédacteurs (Peter Michel, Martina Mark et Barbara Rütke) en voyage rencontrent les membres de la revue et de l'Union des artistes de Tchécoslovaquie²²⁴. Erika Klingenburg et Peter Michel entretiennent des liens avec la revue polonaise *Projekt*, qu'ils visitent en 1985 et en 1986. Peter Michel participe, à Moscou, à une rencontre entre plusieurs revues dont *Dekorativnoe iskusstwo* et *Twortschestwo* en 1983, la réunion se déroule en présence de la chargée aux relations internationales de l'Union des artistes d'URSS.

Malgré leurs nombres, ces rencontres donnent lieu à quelques collaborations, néanmoins elles sont surtout marquées par leur caractère officiel moins prompt au dialogue et les rapports rédigés par chaque participant à ses supérieurs²²⁵. En dehors des exceptions du Nicaragua, de Cuba et du Vietnam, les contacts de la revue restent dans un cadre européen.

2.1.2. Les arts de l'Est

Les collaborations les plus régulières se font avec les pays communistes, privilégiées par la ligne éditoriale qui veut favoriser les relations « fraternelles » avec les pays socialistes. Certaines ressemblances sont perceptibles dans la manière de traiter l'art des pays de l'Est, les relations à l'URSS se trouvent toujours sous-entendues et le discours sur les arts est qualifié par le rapport au folklore et à la tradition. Ainsi pour la Bulgarie, le nouvel élan des arts plastiques s'est développé dans les années 1920 et 1930 sous l'influence soviétique. Pour l'Arménie, le tournant s'est produit en 1828, lors du rattachement de la partie orientale à la Russie, les artistes pouvant aller étudier à Moscou.

Le dossier consacré à la Bulgarie paraît en décembre 1981, l'accent est mis sur la confrontation dialectique entre la modernité et le folklore. La riche iconographie de l'art bulgare, décrite comme un « arsenal », permet une grande diversité des arts tels la peinture, les arts graphiques et la sculpture, cependant au sein de ce numéro la peinture domine. Fortement influencée par les arts byzantin et italien, ce sont des portraits de face dont les auteurs récuse toute filiation du mouvement réaliste bourgeois du XIX^{ème} siècle, si ce n'est les ouvertures que les voyages vers Munich, Florence ou Prague ont permis aux artistes. Cet art épuré, dans ses formes et son travail de perspective, s'apparente selon eux avec une tradition liée à l'histoire du pays. L'art contemporain doit également définir une culture nationale, ce fut l'enjeu principal des années 1920 et 1930. La volonté d'une identification massive avec le monde paysan est considérée,

²²⁴ VBK – Redaktionsarchiv 65 *Internationale Verbindungen*, 1978 – 1987.

²²⁵ VBK Redaktionsarchiv 116 Demande de voyages et comptes rendus, 1982, 1984 – 1989

rétrospectivement, comme utopique, néanmoins cette ambition permet la remise en cause des normes établies. « En même temps, cet art était une révolte contre la politique culturelle élitiste et ennemie du peuple à l'époque, une révolte contre les normes morales de la classe dominante, dont les impératifs catégoriques se situaient au-dessus de la morale du monde ~~de la~~ paysannerie. »²²⁶

Les œuvres présentées avec l'article sont nombreuses mais sans commentaire. Datées de 1930 à 1943, elles explicitent le nouveau virage pris par les arts plastiques. Le portrait de famille de Slatja Bojadschiev (*Familienporträt des Künstlers*, 1935) renoue avec la tradition renaissante italienne sous la forme d'un portrait en diptyque. Les deux pendants représentent les époux face à face, l'artiste est identifié par son béret de peintre et son pinceau, les paysages évanescents en arrière-plan confirment l'impression renaissante. Le portrait de Vera Lukova (*Porträt*, 1934) présente une femme de trois quarts qui incarne une certaine modernité dans son allure et sa présence. Le contour visible rappelle les traits épais des œuvres précoces de Picasso et de Cézanne. La société des nouveaux artistes, fondée en 1931, se revendique des influences de l'œuvre de Cézanne, par ses techniques et principes, ils entendent en faire une nouvelle synthèse en les mêlant aux problématiques d'une société engagée.

La tendance à un art d'inspiration folklorique constatée dans l'art contemporain est également liée aux années 1920 avec la fondation d'une association d'artistes dont le but de préserver un art local (*Heimatkunst*). Ces peintures dont le style peut évoquer l'art naïf, par ses compositions et figures, se concentrent sur une vie rurale rythmée par les travaux des champs. Ce retour renforce l'intérêt pour les coutumes et divinités populaires, les figures maternelles et l'abondance suggérée par la multiplicité des arbres fruitiers et des bêtes sont nombreuses. Comme le souligne l'auteur, Boris Klimentiev²²⁷, c'est également un moyen pour les jeunes artistes de dépeindre, haute en couleurs, une vision rêvée de la vie au village.

²²⁶ Svoboda Jähne, « Progressives und Tradition, zur Kunst der 20er und 30er Jahre in Bulgarien » In *Bildende Kunst* Heft 12/1981, p. 582.

²²⁷ Boris Klimentiev « Folkloristische Tendenzen in der zeitgenössischen bulgarischen Malerei » in *Bildende Kunst*, Heft 12 / 1981, p. 585.

Le dossier consacré à l'Arménie en avril 1988 est le résultat d'un voyage de la rédaction en 1986. Les deux années ont permis des échanges et des corrections afin de dresser un panorama complet des arts en Arménie. Ils sont en contact avec l'Union des artistes d'Arménie, ce sont eux qui écrivent les articles sur leur pays. En quelques pages, ils rédigent des synthèses sur l'histoire, les tendances et la fonction des arts. Trois principaux sujets sont évoqués : la place des arts décoratifs, la sculpture et la peinture.

Ces premiers sont mis en avant, pour le lien qu'ils représentent entre l'architecture et les arts plastiques, l'image d'un art accessible à tous et présent dans le quotidien. En outre, la céramique arménienne, décrite comme très renommée, permet cette insertion dans la vie de tous les jours par les vases ou les assiettes avec des décors sculptés et des compositions colorées. À l'intérieur des nouveaux bâtiments, cet art souligne la relation entre modernité et tradition.

La sculpture arménienne des dix dernières années est traitée sous l'angle contrasté des constructions monumentales et de la sculpture de plus petit format. L'auteure²²⁸ souligne l'augmentation du nombre de mémoriaux dans les rues du pays, les œuvres d'art prennent place dans l'espace public où elles ont un rôle décoratif. Imposantes, par leurs tailles, elles représentent des personnages à taille réelle ou plus grands et célèbrent des personnalités de la culture arménienne, dans les exemples donnés : poètes, architectes et peintres. Elles symbolisent également une dynamique nouvelle. Comme le fait remarquer l'auteure, le phénomène dépasse les frontières du pays. La sculpture simple se concentre également sur le genre classique du portrait. L'artiste N. Nikogosyan participe au renouvellement du genre en proposant une approche psychologique des personnes, ses portraits d'ouvrier offrent une représentation qui se veut sincère du sujet. Il n'y a pas de frontière stricte entre les deux genres, puisque les jeunes artistes, marqués par les préoccupations de leur époque notamment par rapport au risque atomique, contribuent également aux sculptures monumentales.

Les racines de la peinture arménienne sont remontées jusqu'au Moyen-Âge avec les enluminures des manuscrits, cependant la véritable renaissance de cet art est située en 1920, moment de la fondation de la République Socialiste Soviétique d'Arménie. À ce moment-là, elle est confrontée à un problème puisqu'elle est riche d'une tradition artistique reconnue mondialement, mais n'a pas officiellement d'artistes professionnels. Après la guerre, l'artiste plasticien, Ervand Kočâr, donne un nouvel élan aux arts.

²²⁸ Mariam Artasenovna Ajvazân, « Die armenische sowjetische Plastik der letzten zehn Jahre » in *Bildende Kunst*, Heft 5 / 1988, p. 202.

Les qualités lyriques et la force des coloris sont mises en avant dans la peinture de Minas Avestisyan. Par des aplats de couleurs primaires, il suggère un espace et crée une atmosphère douce, propre au sujet qu'il veut traiter. Dans *Souvenirs (Erinnerungen, 1973)*, deux femmes portant des coiffes traditionnelles se font face autour d'une bougie. La flamme de la bougie se trouve au centre de la toile, au milieu de la porte à l'arrière-plan qui donne une illusion de perspective à la pièce, les visages des personnages sont incertains comme les détails peu précis d'un souvenir. La force de l'artiste réside dans son usage des couleurs vives pour donner vie à une scène de genre. Paradoxe de l'article, la peinture de paysage est décrite comme le genre préféré des artistes arméniens mais est très peu évoquée.

Les dossiers concernant les arts d'Arménie et de Bulgarie ne sont que deux exemples sur les années 1980, pourtant ils sont caractéristiques des méthodes et des points de vue projetés sur les arts de l'Est. Dans ce cadre, la revue reste dans son objectif d'un art officiel et montre une certaine pluralité en ne se concentrant pas uniquement sur les cas des arts russes.

2.1.3. *Les arts de l'Ouest*

Les principaux contacts avec l'Ouest se font avec les pays européens voisins, qui, dans les années 1980, entretiennent des relations avec la RDA. En 1984, deux dossiers de la revue sont dédiés à l'Autriche et à l'Italie.

L'éditorial du mois de février 1984 place le contexte des relations entre l'Autriche et la RDA, des relations décrites comme bonnes. En effet, en 1983 le président de la République Fédérale d'Autriche, Dr. Rudolf Kirschschräger, est reçu lors d'une visite officielle en RDA, auparavant Erich Honecker avait été accueilli en Autriche. La rédaction est en relation avec les membres de la Société des artistes plasticiens d'Autriche (*Gesellschaft bildender Künstler Österreichs*), notamment son président Hans Mayr et son vice-président Peter Kodera, ainsi que la *Künstlerhaus* (littéralement la maison des artistes) et son directeur Otto Staininger.

Il n'y a plus l'ambition de vouloir rendre un panorama complet de l'art à Vienne dans les années 1980, mais cette fois des figures d'artistes précises sont étudiées, Alfred Hrdlicka et Franz Cizek, comme les lieux de la culture ainsi que les conditions de vie des artistes.

L'article sur la *Künstlerhaus* est écrit par Hans Mayr, cette institution culturelle de la ville est sous la direction de la Société des artistes plasticiens d'Autriche. Cette importance vient de la

liberté et des nombreuses opportunités réunies en ce même lieu : cinéma, théâtre et salles d'expositions. Si en 1868, elle est construite comme une salle des fêtes, les artistes s'approprient très rapidement l'espace et elle devient le foyer de plusieurs mouvements artistiques viennois de la fin du XIX^{ème} siècle. Malgré, ce poids historique dans la vie viennoise, la Maison des artistes continue de s'allier aux techniques artistiques modernes, en 1983 une section est créée pour l'art cinématographique et audiovisuel. Ce choix, d'une relation entre la tradition et la modernité, semble être une réussite puisque, selon l'auteur, le lieu recense, en 1982, 450 000 visiteurs qui sont venus pour toutes les expositions, une statistique légèrement supérieure aux autres musées et galeries municipaux. Face à l'article sont reproduits en couleurs, les œuvres de Gustave Klimt (*Le Baiser*, 1909) et de Oscar Kokoschka (*Carl Moll*, 1913). Ces toiles célèbres doivent illustrer l'art viennois entre la fin du XIX^{ème} et le début du XX^{ème} siècles, elles ne sont ni expliquées ni mentionnées dans l'article.

L'article sur Alfred Hrdlicka, sculpteur viennois, est rédigé par Peter H. Feist. Il s'agit de faire découvrir l'œuvre sculpturale de l'artiste au public de RDA, étant donné qu'il connaît déjà celle graphique, exposée en 1978 au Cabinet de gravures à Dresde. Engagé et militant politique, l'artiste participe à des projets de mémoriaux contre le fascisme, sur la guerre des paysans, la révolution de 1848 ; ce sont souvent des pièces de plusieurs mètres de hauteur. En 1981, il nomme sa sculpture en mémoire de Friedrich Engels *Die starke Linke* (la gauche forte). C'est sous cet angle qu'est racontée son œuvre dans l'article.

L'œuvre de Franz Cizek, explique Marietta Mautner Markhof²²⁹, fut découverte lorsque Bernard Leitner, collectionneur privé, exposa sa collection d'œuvres viennoises de l'entre-deux-guerres. La révélation de l'œuvre de l'artiste fut d'autant plus importante qu'il y a peu de traces du cinétisme autrichien. Le cinétisme est un courant artistique des années 1920 – 1930 assez court dans le temps, décrit, dans l'article, comme le croisement du futurisme et du cubisme sous l'influence du film *Métropolis* (Fritz Lang, 1927), avec un intérêt particulier pour le rythme, la vitesse et l'architecture. Dans son enseignement, Franz Cizek revendique une certaine spontanéité dans son rapport aux arts et laisser libre son propre ressenti. Dans son atelier, l'artiste travaille en collaboration avec d'autres personnes et espère tirer une force de cette coopération pour créer de nouvelles formes dans le cinétisme, par le biais notamment de la sculpture constructiviste. Son ami, le journaliste LW Rochowanski, essaye de promouvoir son œuvre à l'étranger, il expose d'ailleurs à Paris en 1925. Néanmoins, l'élan cinétique à Vienne s'amointrit avec le début des années 1930.

²²⁹ Marietta Mautner Markhof « Franz Cizek und der Wiener Kinetismus » in *Bildende Kunst*, Heft 02/1984, p. 81.

L'article de Otto Staininger²³⁰ sur la situation sociale des artistes plasticiens en Autriche est important dans ce dossier. L'auteur s'intéresse concrètement à l'aide de statistiques aux conditions de vie des artistes en Autriche. Il relève que parmi les 7,5 millions d'habitants que compte l'Autriche en 1983, il lui est impossible de savoir combien d'entre eux exercent la profession d'artiste. Diverses enquêtes ont été faites entre 1979 et 1983, elles rassemblent des groupes hétérogènes, des étudiants diplômés en art aux propriétaires d'un statut d'imposition spécifique, aux membres d'associations artistiques tout en comptant comme statut à part entière les femmes au foyer peintre (*malende Hausfrau*). De plus, comme le souligne l'auteur, il est difficile dans ces catégories de faire la part entre professionnel et amateur. De nombreux mythes sont tenaces autour de la situation des artistes, la citation de Franz Secky l'explique : soit l'artiste mène un train de vie luxueux et conduit de riche Rolls-Royce, soit il vit de manière bohémienne et souffre de la faim. Ces deux clichés trahissent l'indifférence de la réalité sociale des artistes, pour lesquels aucune moyenne de revenu n'est disponible. Ils évoquent également l'histoire de la commande artistique et la relation proche qu'entretenaient les artistes et les puissants, par exemple les peintres de cour ; un système totalement bouleversé met également en cause la révolution industrielle et le capitalisme. Une autre crise est abordée par l'auteur, l'intérêt décroissant du public pour la peinture, les visiteurs et les acheteurs sur le marché de l'art. Il appelle à recréer un dialogue avec la société en utilisant la peinture comme un moyen de communication, notamment par l'emploi de thèmes actuels il cite : la peur de l'atome ou la souffrance au travail. Otto Staininger termine son article sur la citation de Gustav Landauer²³¹ : « Le socialisme est un combat pour la beauté ! ».

Au fur et à mesure de l'article, l'impression se dégage que l'auteur regrette l'absence d'une organisation de métier telle l'Union des artistes de RDA dans son pays, tant pour une aide substantielle à ses membres²³² que pour la mise en place d'un programme artistique engagé.

Par sa composition, le dossier sur l'Italie, au mois de décembre 1984, semble être un intermédiaire entre le modèle des arts de l'Est et le modèle viennois : entre conditions sociales, mouvements historiques et figures d'artistes. Le rôle de Gabriele Mucchi est central dans la

²³⁰ Otto Staininger « Die Unnötigen-Notwendigen, zur gesellschaftlichen Situation der bildenden Künstler in Österreich », in *Bildende Kunst*, Heft 02/1984, p.90.

²³¹ Gustav Landauer (1870-1919), écrivain, politicien et théoricien de l'anarchisme.

²³² L'aide accordée par le VBK à ses membres est tout de même à relativiser, surtout quand ce sont des femmes. Jérôme BAZIN, *Réalisme et égalité – Une histoire sociale des arts en République Démocratique Allemande (1949-1990)*, Paris, 2015.

conception de ce cahier, vivant entre Milan et Berlin il fait le lien entre les deux. Artiste italien, il fut professeur invité à l'École Supérieure des Arts à Berlin-Est puis à Greifswald de 1956 à 1962. Il reçoit le titre de docteur honoris causa en philosophie de la Humboldt-Universität de Berlin en 1984, dans l'assistance sont présents Kurt Hager, membre du Politbüro et Secrétaire du Comité central du SED et Dietmar Keller, représentant du Ministère de la culture, entre autres. Une partie de son discours²³³ est retranscrit en tant que premier article de ce dossier, une photographie jointe le montre, lui et Erich Honecker, se faisant une accolade pour les 85 ans de l'artiste.

Gabriele Mucchi revient sur son parcours et ses premières rencontres artistiques décisives, que ce soit à Berlin entre 1928 et 1931 avec l'art des expressionnistes et le réalisme allemand (Beckman, Hofer, Grosz, Dix et Kollwitz qu'il cite) ou à Paris jusqu'en 1934 avec Guéricault, Delacroix et Daumier, également le moment de ses premiers contacts avec la pensée marxiste et antifasciste. Sa réflexion le mène à présenter une définition du réalisme et de son rapport à la réalité :

« Car le réalisme ne signifie pas seulement, percevoir quelque réalité et la représenter – cela pourrait être la préoccupation d'un naturaliste, d'un vériste, d'illustration, au final de l'art académique. Le réalisme signifie – je répète des idées déjà souvent exprimées – choisir une réalité par un jugement, sur laquelle on donne à nouveau un jugement dans l'œuvre. Ceci est le principe philosophique du réalisme, je pense. »²³⁴

Pour illustrer son point de vue, il prend pour exemple son œuvre *Atombombe II* de 1966. Il la relie à son expérience personnelle de la guerre en tant résistant italien puis partisan d'une brigade communiste et explique s'inspirer une réalité qu'il a vécue, donc non objective. Il représente une scène de désolation, les constructions ne sont plus visibles, seuls des enchevêtrements de corps nus sont reconnaissables. Une mère met son corps en protection entre le souffle de la bombe et son enfant, en arrière-plan les nuages rougeoyants évoquent les flammes. La référence à la bombe atomique dans le titre est là pour exprimer la vitesse à laquelle tout peut basculer, soudainement. Il choisit de relier cette crainte aux nouvelles tensions entre la RFA et la RDA en 1984 et évoque la possibilité d'une attaque inopinée de l'Ouest.

²³³ Gabriele Mucchi (1899-2002) « *Realismus : Urteil über die Wirklichkeit* » in *Bildende Kunst*, Heft 12/1984, p. 532.

²³⁴ *Ibid*, p.534.

L'article sur le courant *Realismo* dans les années 1950 est écrit par Petra Gottschling. L'auteure introduit le sujet par les relations entretenues entre artistes est-allemands et italiens, des artistes comme Waldemar Grizmek, Herbert Sandberg et Willi Sitte font des comptes rendus de leur séjour publiés dans *Bildende Kunst*. Elle distingue deux facteurs dans l'émergence du *Realismo* en tant que mouvement artistique progressif dans ce contexte d'après-guerre : la résistance antifasciste et les efforts de renouveau démocratique. Les membres sont présentés comme des anciens partisans, l'influence de l'œuvre *Guernica* de Picasso (1937) est forte, comme exemple de résistance et d'engagement de l'artiste mais sa pratique ne convainc pas. Les années 1950 sont l'apogée de ce mouvement, par les participations à la Biennale de Venise, la création de la « Biennale des réalistes » par Gabriele Mucchi, la publication de la revue *Realismo* et son manifeste en 1952. Par ses thèmes sur les problématiques de la vie quotidienne, le courant rayonne à l'étranger et donne notamment une impulsion aux arts de RDA alors qu'il faiblit en Italie.

Deux articles s'attaquent aux conditions sociales des artistes en Italie. Le premier²³⁵ écrit par Andrea Volo, artiste romain, s'attaque comme son collègue viennois aux revenus et conditions des artistes italiens. L'État n'apporte aucune protection aux artistes, le parti communiste italien voudrait proposer une loi, mais le rapport des forces au parlement ne laisse guère d'espoir. Ainsi, de nombreux artistes ont recours à un deuxième métier pour subvenir à leur besoin. Le marché de l'art et ses lois dominant le milieu culturel. Les nombreuses galeries privées n'ont pas de propre indépendance et ne peuvent louer leur espace qu'à des artistes déjà reconnus pour être rentables. Ce système fonctionne en accointance avec les grandes manifestations artistiques italiennes : la Biennale de Venise, la Triennale de Milan et la Quatriennale de Rome. Les critiques d'art règnent à Venise, selon l'auteur, ils font la loi en fonction de leur goût subjectif et des modes. Milan est dédiée à l'avant-garde du design et de l'architecture et Rome n'a organisé aucune exposition depuis 10 ans. Cette organisation, décriée dans l'article, n'offre pas d'opportunités aux jeunes artistes, pourtant depuis les années 1970, avancée de la gauche au niveau politique, des mouvements émergent pour une organisation et une aide sociale des artistes, par exemple un syndicat veut mettre en place une caisse d'aide. Cependant le problème demeure au niveau de la reconnaissance étatique des artistes, leur rôle actif dans la culture n'est pas reconnu.

²³⁵ Andrea Volo « *Zur sozialen Lage der Künstler in Italien* » in *Bildende Kunst*, Heft 12/1984, p. 537.

Dans la conversation organisée à Milan « Comment c'est avec la liberté ? » (*Wie ist das mit der Freiheit?*) artistes, critiques et galeristes se livrent à une sévère analyse de l'état du marché de l'art en Italie. Ils décrivent un système où la recherche du profit maximal est transposée à la vie culturelle publique, si bien que parler de la situation des artistes sans évoquer le marché de l'art n'aurait plus de sens en Italie. Rare sont ceux qui réussissent à vendre leurs œuvres sans passer par l'organisation des galeries privées, plus de 3000 qui sont chargées de découvrir les nouveaux talents. Le rôle de la presse a évolué, puisque la réussite des artistes dépend d'elle, il s'agit avant tout de faire connaître. Les jeunes artistes ayant fini leurs études n'ont pas de place où produire leurs œuvres et sont généralement dans l'incapacité de louer un atelier, le prix du foncier ayant augmenté et n'étant toujours pas considéré comme un problème sérieux par l'État. La principale solution face à ces problèmes est, selon les participants, la nécessité pour les artistes de s'organiser en syndicat afin de, comme la classe ouvrière, s'engager et défendre son métier. Ensemble et réunis, ils seraient capables de réclamer une meilleure distribution des richesses et du pouvoir.

Ces exemples sur Vienne et l'Italie montrent l'intérêt accordé aux conditions de vie des artistes à l'Ouest et les réseaux d'artistes dont dépendent la revue. Les articles sur les conditions de vie des artistes à l'Ouest peuvent paraître curieux, notons qu'ils sont rédigés par des artistes étrangers qui éprouvent le besoin de justifier le rôle de l'Union des artistes de RDA, il s'agit même de propagande pour cette structure.

2.2. Faire acte de solidarité internationale

Les relations de la revue en dehors du contexte européen se font dans un cadre particulier, celui de la solidarité internationale entre les pays socialistes. Ainsi des dossiers sont consacrés aux arts au Vietnam, au Nicaragua et au Mexique.

Le numéro dédié au Vietnam, publié en août 1980, résulte d'une collaboration maintenue entre la rédaction de *Bildende Kunst* et celle de *My Thuat* (Beaux-Arts). Cinq ans après la réunification du pays et la fin de la guerre, il souffre de difficultés économiques. En 1978, des accords commerciaux entre les deux pays ont été signés.

L'éditorial de la rédaction justifie le choix de l'année 1980 par quatre célébrations : les 90 ans de la naissance de Ho-Chi-Minh, les 50 ans du parti communiste vietnamien, les 35 ans de la

République Démocratique du Vietnam et les 5 ans de la capitulation de Saïgon. C'est également une invitation aux lecteurs pour découvrir les arts d'une autre culture.

Les articles sont entièrement rédigés par des auteurs vietnamiens, les relations entre tradition et modernité sont de nouveau évoquées, cette fois-ci pour attester d'une identité nationale propre au pays. C'est ce que démontre Nguyen Quan dans son article²³⁶ en racontant l'histoire de son pays comme celle d'un combat permanent contre les agressions venues de tous les côtés, l'art s'est donc développé contre toutes ces influences extérieures afin de constituer une culture nationale comme support à un combat pour l'existence de cette nation et de son affirmation. Il décrit un art en résistance permanente contre les assimilations, que ce soit de la part de la Chine, de l'Inde ou des forces coloniales.

Des caractéristiques spécifiques sont dégagées comme l'usage de formes symboliques, de matériaux nobles (la soie) ou encore la tradition du réalisme. La technique de l'esquisse représente l'investissement de l'artiste et capte l'instant présent, de simple ébauche ou modèle pour une peinture et une sculpture, elle est devenue une source documentaire autant pour le processus artistique que pour le quotidien. La guerre a transformé les rapports entre les artistes et la société. Sy Ngoc²³⁷ fait le portrait d'un artiste engagé idéal : un carnet à la main, il marche avec l'armée pour documenter les victoires et il livre un témoignage sur l'histoire contre les forces coloniales françaises et contre l'impérialisme américain. L'esquisse permet cette interactivité avec le temps présent et des rencontres avec le peuple, notamment les paysans décrits avec la charrue d'un côté et l'arme de l'autre. Cette technique place l'art dans un nouveau rapport face à l'immédiateté, l'artiste doit s'engager et favoriser la diffusion au plus grand nombre des idées politiques par l'image. Pourtant face à cette logique de propagande, les œuvres représentées avec l'article sont des simples paysages, des portraits à l'encre de chine d'hommes se reposant dans des hamacs ou encore un oiseau saisi en plein vol.

Pour appuyer la justification d'un art propre au Vietnam, un article est consacré au Musée d'art national de Hanoi. L'institution muséale a pour but de montrer le développement des arts sur une période de quatre siècles, malgré son absence d'archives. Cependant sur trois étages elle reconstitue à l'aide de copies, de photographies et de quelques œuvres précieuses l'histoire des

²³⁶ Nguyen Quan « Über den nationalen Charakter der modernen vietnamesischen Kunst » in *Bildende Kunst*, Heft 08/1980, p. 366.

²³⁷ Sy Ngoc « Kunstwerk und Dokument, über die Bedeutung der Skizze für die vietnamesische Kunst » in *Bildende Kunst*, Heft 08/1980, p. 373.

divers courants artistiques tout en précisant que l'art contemporain doit maintenant s'inscrire dans la lutte.

Pendant toute la décennie 1980, le Nicaragua se trouve le théâtre d'affrontement entre une guérilla, aidée par les Etats-Unis, et une junte militaire sandiniste, proche du bloc de l'Est. La junte a pris le pouvoir en 1979 après le renversement de la dictature d'Anastasio Somoza et effectue un rapprochement avec Cuba et l'URSS. En novembre 1984 est élu à la présidence du Nicaragua Daniel Ortega, une victoire pour le camp sandiniste. En juillet de la même année est publié un article sur les arts au Nicaragua dans *Bildende Kunst*²³⁸. Dans un chapeau introductif, la rédaction réitère toute sa solidarité avec le peuple du Nicaragua, surtout face aux titres de presse qu'elle a pu lire les dernières semaines évoquant la crainte d'une invasion américaine. N'ayant pas de contact sur place, elle rassemble différentes sources pour mettre en lumière ce pays ; les photographies et œuvres sont extraites d'une exposition à la *Fernsehturm* à Berlin, l'article est reproduit avec l'autorisation des auteurs et de la revue de publication, *Ulmer Verein*, revue dédiée aux arts et à la culture à Ulm.

Les deux auteurs américains font le point sur les progrès culturels annoncés par le gouvernement. Ils s'intéressent au taux d'alphabétisation qui a fortement augmenté, de 50% à 90% selon les chiffres officiels, et à l'ouverture de formation libre et gratuite, notamment pour les écoles d'art. Les programmes d'histoire de l'art ont été recentrés sur l'histoire de l'Amérique latine, il s'agit d'amoindrir l'influence européenne et de participer à l'établissement d'un art national. Les arts sont exposés dans l'espace public : ce sont des peintures murales, fortement influencées par l'art mexicain, et des affiches, dont le rôle publicitaire a été détourné en un contenu politique. L'art naïf est décrit comme l'association d'une influence européenne à une tradition de peinture nicaraguayenne et d'Amérique centrale par les couleurs vives et les représentations codifiées de la vie quotidienne.

Cependant, le rôle politique de ces peintures est indéniable, comme l'illustre l'œuvre d'Olivia Silva (Solentiname) *Le ministre de la culture lors de la récolte de café* (1982). Sans le titre, il n'est pas possible de déduire la présence d'un membre du gouvernement dans cette plantation, les trois personnages sont représentés avec des habits simples et travaillent. Le but est de montrer un homme politique comme un simple paysan, proche du peuple, la toile peint avec détail le décor d'une plantation de café où les arbres s'étendent à perte de vue.

²³⁸ David Craven et John Ryder « Kunst im revolutionären Nikaragua » in *Bildende Kunst*, Heft 07/1984, p. 295.

Pour la rédaction, faire acte de solidarité avec ces pays revient à les laisser s'exprimer en leur ouvrant une tribune dans la revue. La structure de ces dossiers est assez similaire, il s'agit de décrire un mouvement historique avec un personnage central comme base d'une justification. En décembre 1986, l'ensemble du cahier sur le Mexique s'articule autour de la peinture murale et de l'artiste, Diego Rivera. La revendication d'un art national et engagé se définit contre l'impérialisme du bloc de l'Ouest (Etats-Unis et Europe de l'Ouest), il s'agit de mener un combat culturel.

Les arts présentés dans la revue obéissent, de manière générale, à la même vision du monde, celle d'une société socialiste. A l'Est comme à l'Ouest, l'artiste doit s'engager dans la vie de la société.

CHAPITRE 3 : UNE RELATION PARTICULIERE AVEC LA RFA

En 1973, la reconnaissance par l'Organisation des Nations Unies des deux états allemands bouleverse les rapports interallemands. En Europe, la RDA occupe une place particulière, entre le bloc des pays de l'Est dirigés par l'URSS et la situation de concurrence avec la RFA concernant la légitimité nationale et idéologique.

Pourtant, la période de 1975 à 1985 est désignée comme la « guerre fraîche » en raison des tensions vives entre l'URSS et l'Europe de l'Ouest. La crise des euromissiles cristallise ces tensions.

En 1977, l'Union soviétique installe des missiles SS-20 à moyenne portée sur leur territoire, ceux-ci pouvant atteindre une partie de l'Europe de l'Ouest, du Moyen-Orient, de la Chine et du Japon. Sous pression de l'OTAN, les Etats-Unis implantent, à leur tour en 1983, surtout en RFA, des missiles Pershing II dirigés vers l'Est. La diplomatie soviétique mobilise les partis communistes et les mouvements pacifistes. La RFA et la RDA se retrouvent au centre de cette crise, celle-ci se résout en 1987 avec l'accord des Etats-Unis et de l'URSS par l'option zéro, c'est-à-dire la suppression des missiles nucléaires à l'Est et à l'Ouest. La même année Erich Honecker effectue une première visite officielle à Bonn, un geste qui marque la détente des relations entre les deux pays.

1. LES CHOIX D'UNE MEMOIRE EST-ALLEMANDE

La RDA et la RFA sont dans un processus de distinction l'une par rapport à l'autre. L'Allemagne de l'Est choisit les commémorations et les figures historiques qu'elle revendique dans sa propre mémoire.

1.1. La reprise de figures allemandes : l'exemple de Luther

Le cas de Luther est symbolique de la reprise de figures historiques allemandes par la RDA. L'année 1983 est une année de célébration avec le centenaire de la mort de Karl Marx et le 500^{ème} anniversaire de la naissance de Martin Luther. Un comité étatique est créé pour célébrer

l'initiateur de la Réforme, de même qu'une série de cinq épisodes sur sa vie est produite par la DEFA.

Le cahier de mai 1983 est consacré à Martin Luther, il relie l'argumentation théorique et l'hommage artistique. Entièrement en noir et blanc, il est illustré avec de nombreuses gravures et peinture contemporaine du réformateur, évoquant le contexte historique et la guerre des paysans. Sur la première et deuxième de couvertures [voir **Figure 2**] sont reproduites des gravures de Cranach l'Ancien, la gravure de la une évoque un passage biblique avec l'invasion de sauterelles quand la page intérieure est un portrait de Luther sous les traits de Junker Jörg, identité qu'il prend quand il se réfugie au château de Wartburg sous la protection du prince électeur Frédéric Le Sage alors qu'il est banni de l'Empire.

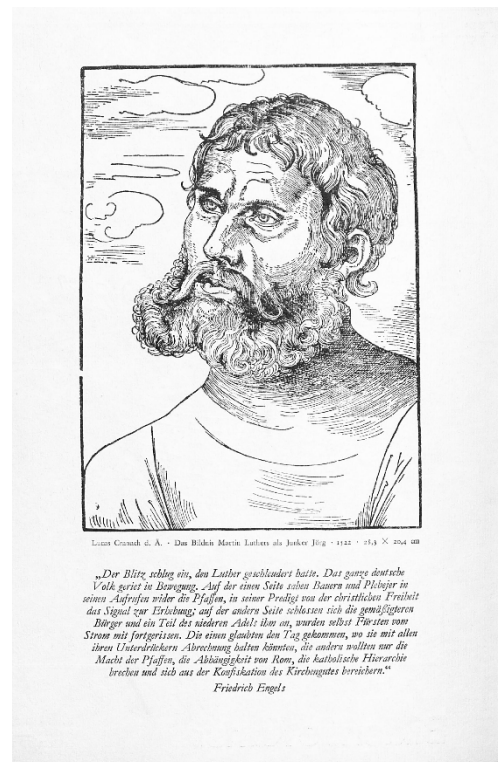


Figure 2 Das Bildnis Martin Luther als Junker Jörg, Cranach l'Ancien, (gravure, 1522, Leipzig) et extrait de Friedrich Engels, *La guerre des paysans*, 1850. Deuxième de couverture, *Bildende Kunst*, Heft

Sous cette œuvre se trouve une citation de Friedrich Engels :

« La foudre que Luther avait lancée porta. Le peuple allemand tout entier se mit en mouvement. D'une part, les paysans et les plébéiens virent dans ses appels à la lutte contre les prêtres, dans ses prédications sur la liberté chrétienne le signal de l'insurrection. De l'autre, les bourgeois modérés et une grande partie de la petite noblesse se rallièrent à lui, entraînant même avec eux un certain nombre de princes. Les uns crurent le moment venu de régler leurs comptes avec tous leurs oppresseurs. Les autres désiraient seulement mettre un terme à la toute-puissance des prêtres, à la dépendance vis-à-vis de Rome et de la hiérarchie catholique et s'enrichir grâce à la confiscation des biens de l'Église. »²³⁹

Engels fournit ici l'argumentation reprise dans les différents articles, Luther en traduisant la bible en langue vernaculaire donne une arme puissante au peuple allemand, les paysans se

²³⁹ Friedrich Engels (1820 – 1895), *La Révolution démocratique bourgeoise en Allemagne*. La guerre des paysans, la campagne pour la constitution du Reich, révolution et contre-révolution, Paris, 1952.

révoltent en 1525 contre le système féodal qui les oppresse, une révolte qui dépasse les intentions de Luther.

La RDA revendique une diversité dans les figures allemandes qu'elle perpétue, ainsi Erich Honecker lors de son discours pour l'inauguration du Comité étatique Martin Luther, cite une liste hétéroclite de personnes, qui, selon lui, sont dans une tradition est-allemande : Lessing²⁴⁰, Cranach²⁴¹, Herder²⁴², Beethoven²⁴³, Semper²⁴⁴, Brecht²⁴⁵, Eisler²⁴⁶, Bach²⁴⁷, Goethe²⁴⁸ et Schiller²⁴⁹. Comme l'explique Sigrid Looß²⁵⁰, ils représentent tous des valeurs et des legs spirituels, de progrès et de développements de la culture. Dans ce sens, la RDA peut se définir comme l'aboutissement de la culture allemande. L'histoire allemande est d'ailleurs encouragée à lier les événements aux intérêts des différentes classes de la bourgeoisie comme aux ouvriers. De cette manière, Luther est celui qui a apporté son estime et sa considération aux paysans et à la classe populaire, leur permettant de prendre conscience de leur classe.

Son image est à double tranchant, il est d'un côté le héros acclamé de la nation et de l'autre le politicien religieux mesurant son autorité, il est ainsi le symbole de traditions tout à fait différentes. L'approche de Marx et Engels se différencie des autres, ils mettent en avant la performance historique et ses effets dans la société. Engels, dans ses œuvres, considère la guerre des paysans contre la première révolution de la bourgeoisie, quand Marx en 1844 estime que la Réforme est le passé révolutionnaire de l'Allemagne et fait l'analogie entre le moine et le philosophe qui furent tous deux les cerveaux des révoltes. Martin Luther et Thomas Müntzer sont les pierres angulaires de cette première révolte, une impulsion qui a des échos internationaux. Müntzer, théologien, soutient, selon l'auteur, la conception d'une classe avec les paysans et les classes populaires, comme un premier combat du prolétariat. La prise de position contre la tradition de l'église catholique, refusant l'intermédiaire du prêtre et mettant

²⁴⁰ Gotthold Ephraim Lessing (1729 – 1781), écrivain allemand.

²⁴¹ Peintres allemands. Lucas dit l'Ancien (1472 – 1553). Lucas dit le Jeune (1515 – 1586).

²⁴² Johann Gottfried Herder (1744 – 1803), écrivain allemand.

²⁴³ Ludwig van Beethoven (1770 – 1827), compositeur allemand

²⁴⁴ Gottfried Semper (1803 – 1879), architecte et théoricien allemand.

²⁴⁵ Bertolt Brecht (1898 – 1956), poète et auteur dramatique allemand.

²⁴⁶ Hanns Eisler (1898 – 1962), compositeur autrichien naturalisé allemand.

²⁴⁷ Johann Sebastian Bach (1685 – 1750), compositeur allemand.

²⁴⁸ Johann Wolfgang von Goethe (1749 – 1832), écrivain allemand.

²⁴⁹ Friedrich von Schiller (1759 – 1805), écrivain allemand.

²⁵⁰ Sigrid Looß « Martin Luther – historische Leistung und Pflege seines Erbes in der DDR » in *Bildende Kunst*, Heft 05/1983, p. 210.

l'individu en avant dans sa relation avec dieu, marque un tournant contre le monopole idéologique de l'église romaine et le système féodal.

Cependant l'article rappelle que Luther, bien que vu comme l'initiateur d'un mouvement révolutionnaire, est limité par sa propre appartenance à la bourgeoisie, tel Janus il a deux visages. Sigrid Looß justifie l'hommage rendu à Luther en 1983 par la volonté de célébrer son combat contre le pouvoir féodal de l'Église, l'impulsion qu'il donna à la société allemande.

Pour cette commémoration, les peintures de l'autel de l'église d'Erfurt, détruite pendant la guerre sont commandées à l'artiste Heinz Zander par le ministère de la Culture, il réalise un triptyque sur la vie de Luther. Sur le tableau de gauche, le peintre montre le peuple qui est opprimé par la toute-puissance de l'Église catholique. Au centre, Luther met cette Église face à ses contradictions s'appuyant sur une bible qu'il tient à la main, derrière lui se trouvent peuple et savant. Sur le tableau de droite, les soulèvements populaires annoncent la chute des hommes d'église. Cette œuvre permet d'aborder la résurgence de la figure de Luther dans les arts des années 1980, un phénomène qui est dirigé par l'Union des artistes.

L'article de Ruth Menzel et Rudolf Kober²⁵¹ met en scène, un dialogue entre les œuvres contemporaines, sous la forme de bronze, de dessins ou de série de peintures, toutes illustrent Luther par rapport au contexte de la guerre des paysans. La filiation entre Luther et la RDA est ainsi appuyée.

1.2. Les commémorations autour de la seconde Guerre mondiale

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, la RDA s'identifie autour d'un discours pacifique et d'un mythe antifasciste. Ces thèmes sont repris au cours des années 1980 face aux commémorations et relations avec la RFA.

L'antifascisme militant des années 1930 devint un élément central de la culture politique est-allemande. A partir du milieu des années 1950, le SED se réapproprie le souvenir de la participation allemande aux Brigades internationales pour en faire le mythe fondateur des forces armées de la RDA. Il devient alors l'objet de commémorations et de nombreuses manifestations culturelles. Face au passé nazi, l'antifascisme est un idéal dont se revendique la RDA.

²⁵¹ Ruth Menzel et Rudolf Kober « Bildkünstlerische Dialoge zu Luther » in *Bildende Kunst*, Heft 05/1983, p. 241.

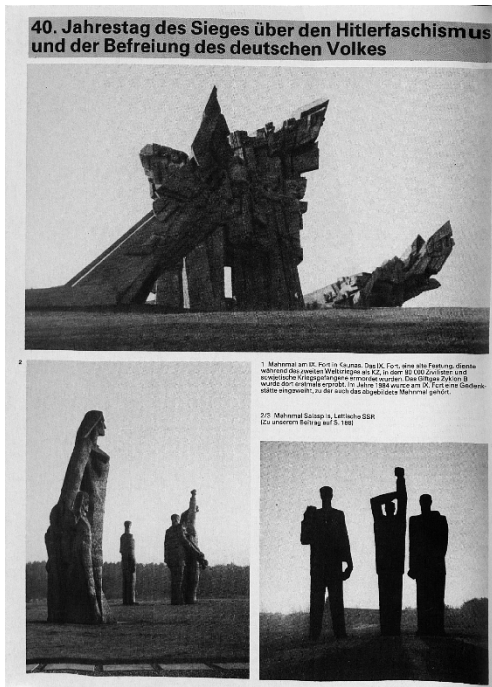


Figure 3 Mémorial du IX. Fort Kaunas, Lituanie. Mémorial de Salaspils, Lettonie. Deuxième de couverture *Bildende Kunst*, Heft 04/1985.

Le mois d’avril 1985 célèbre les 40 ans de la fin de la Seconde Guerre, le cahier d’avril 1985 rend hommage au quarantième anniversaire de la victoire sur le fascisme et la libération du peuple allemand [Voir **Figure 3**]. Cette commémoration se traduit par un dossier consacré aux artistes allemands antifascistes et leurs rôles pendant la guerre. Ce sont des portraits d’artistes, pour certains émigrés en URSS, qui continuent d’appeler à lutter contre le fascisme et habités par un sentiment pacifiste.

L’artiste Heinrich Vogeler²⁵² est mis en avant autant pour ses activités que pour son attrait pour l’URSS, de nombreux voyages à partir de 1923. Son œuvre, déposée à la Nationalgalerie de Berlin Est, est riche de

son engagement politique. En URSS, où il est exilé depuis 1931, il rédige des tracts diffusés par l’armée rouge sur le front, il prend part à une radio moscovite en langue allemande et appelle à se battre pour la paix, contre le fascisme et contre la barbarie. Il poursuit son activité artistique en URSS, participe à des expositions, peint et dessine des caricatures et affiches contre le régime d’Hitler.

Malgré les interdictions de publication à son encontre de la part de l’état nazi, il conserve une notoriété en Allemagne et à l’international, connu pour ses premiers engagements dans la colonie d’artistes de Worspwede²⁵³. À Moscou, il côtoie la communauté des Allemands et rencontre Johannes R. Becher²⁵⁴, Wilhelm Pieck, Erich Weinert ou encore Klara Blum.

Jusqu’à son évacuation au Kazakhstan en septembre 1941, il s’investit énormément dans la production d’affiches et de dessins pour les tracts de propagande soviétique et dans l’activité de la radio. Par sa propre expérience de la guerre, engagé volontaire en 1914, il cible les jeunes

²⁵² Christine Hoffmeister « Heinrich Vogelers Reden im Moskauer Rundfunk » in *Bildende Kunst*, Heft 04/1985, p.146.

²⁵³ Ville de Worspwede (Basse-Saxe) où se regroupe à la fin du XIX^{ème} siècle une communauté d’artistes, qui, loin des conventions de la peinture académique, recherche un contact avec la nature. Influencés par les impressionnistes, ils créent une nouvelle esthétique. Heinrich Vogeler achète une ferme (*Barkenhoff*) qui sert de lieu d’accueil pour les invités. Parmi les autres membres, on recense : Otto Modersohn, Paula Modersohn-Becker, Fritz Mackensen, entre autres. Voir : <https://www.heinrich-vogeler.net/>

²⁵⁴ Johannes R. Becher (1891 – 1958), homme politique, écrivain et poète allemand. Membre du SED, il est ministre de la Culture de 1954 à 1958. Il est également l’auteur des paroles de l’hymne national *Auferstanden aus Ruinen* de la RDA.

soldats âgés de 20 ans et de 40 ans, il incite, les fils et les pères, à se mobiliser pour construire une société démocratique et avoir d'autres rêves que celui de la guerre. Il s'agit de faire valoir les valeurs et les traditions culturelles allemandes contre le fascisme d'Hitler.

L'article est étayé par de nombreux extraits de ses mémoires, *Souvenirs* publié en 1952 par son ami Erich Weinert après sa mort.

Il porte un regard clairvoyant en 1931, conscient de la situation pour les arts face à la montée d'Hitler : « Tu sais ce que signifie le fascisme d'Hitler pour les arts allemands et pour toi. Si tes œuvres manifestent ouvertement la vérité, la réalité ainsi que la vie affective allemande, elles ne seront ni accrochées dans les musées ni dans les expositions. »²⁵⁵

Pour l'auteur, les écrits et enregistrements radiophoniques sont le testament humaniste du peintre. Les œuvres reproduites sont des dessins où, l'URSS repousse à coup de pelle le nazisme illustré par des cochons avec des croix gammées, les forces aériennes nazies tels les oiseaux qui sèment la mort et attaquent les femmes et les enfants.

Erich Weinert et Heinrich Vogeler travaillent ensemble sur les tracts de propagande de l'armée rouge. Erich Weinert est décrit par Johannes R. Becher comme un poète et agitateur du prolétariat. Avec l'affiche *Gegen den wahren Feind !* (Contre les vrais ennemis) [Voir **Figure 4**], le poète se met scène, son portrait dessiné par Heinrich Vogeler pour ses cinquante ans, son nom en gros caractère, il interpelle les soldats allemands de la Wehrmacht et les enjoint à se battre contre les vrais ennemis. C'est-à-dire prendre les armes contre Hitler, désigné comme l'ennemi du peuple allemand.

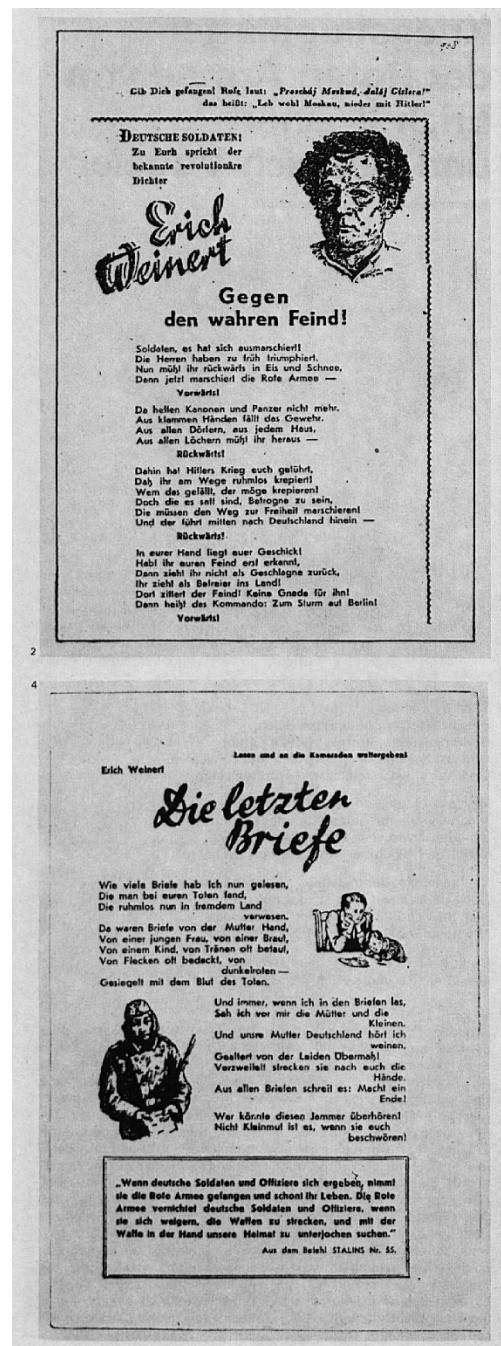


Figure 4 Tracts réalisés par Erich Weinert et Heinrich Vogeler, « Gegen den wahren Feind ! » et « Die letzten Briefe ».

²⁵⁵ Citation de Heinrich Vogeler, reprise dans l'article Christine Hoffmeister « Heinrich Vogelers Reden im Moskauer Rundfunk » in *Bildende Kunst*, Heft 04/1985, p.149.

Le tract *Die letzte Brief* (la dernière lettre) [Voir **Figure 4**] représente une scène intime, celle d'une mère et d'un enfant en attente de nouvelles du front, qui craignent de recevoir l'annonce de la mort d'un proche, en miroir est dessiné un soldat seul. « Combien de lettres ai-je lu, de ceux qui parmi vous ont déjà trouvé la mort ». Il évoque les drames familiaux produits par la guerre pour appeler à la reddition des soldats, la fuite n'est pas une honte, explique-t-il. Le soldat est dans l'encadré, en bas est reproduit l'ordre de Staline d'épargner les soldats et officiers qui veulent se rendre. Les textes sont de Erich Weinert et les dessins vraisemblablement de Heinrich Vogeler.

L'auteur de l'article²⁵⁶ souligne l'investissement du poète dans le combat antifasciste ainsi que sa participation dès le début à la construction de l'état socialiste allemand.

Dans l'historiographie est-allemande, Käthe Kollwitz est une artiste issue de la tradition artistique révolutionnaire, exaltant la classe ouvrière²⁵⁷. L'article de Volker Frank²⁵⁸ revient sur l'œuvre de l'artiste à l'occasion des quarante ans de sa mort. Cependant le portrait dressé de l'artiste militante contre le nazisme et contre la guerre est relégué au second plan face aux événements de sa vie personnelle, perte d'un fils et de son petit-fils à la guerre. Ces événements marquent le début de son militantisme pacifisme. Elle incarne alors la figure maternelle qui pleure la perte d'un proche, comme l'illustre les œuvres reproduites avec l'article : la sculpture *Große Muttergruppe* de Käthe Kollwitz (1935), la photographie *Zum Mord der Sohn* de John Heartfield (1934) et le bronze *Trauernde Frauen* (1936).

Face au régime nazi, elle fait le choix d'une immigration intérieure et reste en RDA, dès 1933 et de nouveau en 1936 ses œuvres sont interdites d'exposition. Cependant, elle reste une personnalité du monde artistique allemand et fréquente des artistes plus jeunes comme Fritz Cremer, Herbert Tucholsky ou Hans Theo Richter. L'auteur souligne qu'elle est une source d'inspiration, par exemple pour l'œuvre *Mütter, Krieg droht!* de Lea Gründig en 1936 et qu'elle suscite l'admiration de ses confrères, par exemple Max Liebermann et Otto Nagel.

Cette série de portraits dessine l'idéal de l'artiste engagé, la RDA se réclamant héritière des combattants antifascistes allemands des années 1930.

²⁵⁶ Werner Hohmann « Kriegsflugblätter der Roten Armee von Erich Weinert und Heinrich Vogeler » in *Bildende Kunst* Heft 04/1985, p. 149.

²⁵⁷ Voir Hélène Iehl, *La réception critique et historiographique de Käthe Kollwitz, en RDA et en RFA au regard des événements politiques et sociaux de 1967 à 1981*, Mémoire de Master sous la direction de Christian Jochke, Université Paris-Ouest Nanterre La Défense, 2015.

²⁵⁸ Volker Frank « So etwas von Stille um mich... Zum 40. Todestag von Käthe Kollwitz » in *Bildende Kunst* Heft 04/1985, p.153.

La crise des missiles en Europe ravive la présence du discours pacifiste de la RDA qui se prolonge avec les commémorations de la Seconde Guerre mondiale, ajoutant ainsi la peur de l'atome et le souvenir des bombardements d'Hiroshima et Nagasaki en août 1945.

Conséquence de la crise des missiles, un premier appel aux artistes est retranscrit en juin 1983. Il s'agit d'une publication de l'Union des artistes de l'URSS adressée aux artistes du monde entier pour se battre contre le danger atomique, pour la victoire de la raison et de l'humanisme réunis. Une affiche de Wolfgang Gleist pose la question : « Penses-tu que les Russes veulent la guerre ? », un couple dansant est accolé au texte.

La réaction est-allemande est publiée en février 1984 avec l'extrait d'un discours prononcé lors du IX^{ème} Congrès de l'Union des artistes de RDA en novembre 1983, il s'intitule « Rêve pour la paix »²⁵⁹. Le texte fait le point sur la situation au 16 novembre 1983, il explique la profonde inquiétude vis-à-vis de l'attitude des Etats-Unis et de l'OTAN, en allant jusqu'à évoquer la crainte d'un « Euroshima ». Il réitère le soutien à l'Union soviétique et appelle les artistes à diffuser leur appui par des affiches, des dessins ou des textes. Cinq affiches sont reproduites, des œuvres de Willi Sitte, Rudolf Grüttner, Walter Womacka, Lars Wendland et Manfred Bofinger extraites d'un concours pour la paix dans le monde. Elles dénoncent le caractère soi-disant pacifique des Etats-Unis et évoquent la peur d'un bombardement.

En juillet 1984, les représentants des Unions des artistes des pays socialistes lancent un concours pour la paix dans le monde adressé aux artistes du monde entier. Ils reprennent les mêmes arguments, la peur d'une guerre atomique et la dénonciation de l'impérialisme américain. La gravure sur bois de Petra Flemming montre un peuple qui repousse les missiles et se bat pour la paix (*Für Frieden und Leben – Gegen Atomkrieg*, 1983).

La RDA et l'URSS se relayent pour mobiliser les artistes. À l'occasion de la XI^{ème} Journée du parti, l'Union des artistes de RDA lance un appel pour un nouveau concours d'affiches sur le thème de la paix, « Le combat pour la paix est un service pour le présent et le futur » est-il expliqué dans l'annonce publiée en deuxième de couverture de *Bildende Kunst* au mois de juin 1985.

Au début des années 80, le nombre de ces concours est important, les artistes sont poussés à s'engager dans le mouvement pour la paix et la revue communique ces appels à concours.

²⁵⁹ Voir Figure 5, Deuxième de couverture *Bildende Kunst* Heft 02/1984, reproduite en annexe, p. 154.

2. LE DIALOGUE AVEC LA REPUBLIQUE FEDERALE ALLEMANDE

La relation entre la RFA et la RDA est suggérée tout au long de la décennie, par exemple par le biais des nombreux intervenants Ouest-Allemands, quarante personnes, et leurs présences régulières. Wolfgang Grape, critique d'art à Brême, collabore plusieurs fois avec la revue, il est également membre du groupe « *Tendenzen* ». Ce groupe publie également une revue *tendenzen* – une revue pour l'art engagé, fondée par Richard Hiepe, galeriste à Munich et membre du parti communiste allemand, ils organisent des séminaires, auxquels participent Martina Marko, rédactrice de *Bildende Kunst*, en 1984 et 1987²⁶⁰. En 1987, les membres du groupe sont accueillis en RDA du 2 au 7 novembre, ils visitent les villes de Leipzig, Weimar et Dresde pour rencontrer des artistes est-allemands comme Arno Mohr, Bernhard Heisig et Hartwig Ebersbach²⁶¹.

Les contacts en RFA restent dans un réseau communiste.

2.1. Un héritage culturel commun

La question du passé commun avant 1945 reste sous-entendue dans la revue, au-delà de la lecture idéologique, des choix sont faits, notamment patrimoniaux et parmi les courants artistiques. La dernière décennie de la RDA est marquée par de nombreuses célébrations historiques, il ne s'agit plus de louer une unité perdue mais d'en revendiquer l'héritage.

2.1.1. *Un héritage patrimonial*

En 1987, la RDA célèbre les 750 ans de la ville de Berlin, capitale de l'Allemagne de l'Est, le programme des manifestations culturelles est riche, surtout sur l'île aux musées, où le Bodemuseum est réouvert pour cette occasion. L'article de Ralf Wartke consacré à l'exposition « *Kunst in Berlin 1648 – 1987* »²⁶² au Altes Museum relie l'histoire politique et le développement de la ville avec celui des arts. Avec onze séquences, l'exposition revient sur l'histoire politique et culturelle de la ville de la fin de la guerre de Trente Ans à l'accomplissement du socialisme dans le présent. Le parcours se fait selon plusieurs thématiques : les traditions humanistes, le progressisme bourgeois puis démocratique, l'antifascisme et la création artistique réaliste socialiste.

²⁶⁰ VBK Redaktionsarchiv 124 „*Tendenzen*“ – Seminar, 1984

²⁶¹ VBK Redaktionsarchiv 125 „*Tendenzen*“ – Seminar, 1987

²⁶² Ralf B. Wartke « Kunst in Berlin, die Sonderausstellungen der Staatlichen Museen zu Berlin im Jahre des Berlin-Jubiläums 1987 » in *Bildende Kunst*, Heft 05/1987, p.217.

De 1648 à 1795, ce sont les traditions humanistes qui sont abordées par les artistes de la cour prussienne, face à l'influence hollandaise puis l'arrivée des réfugiés huguenots français. Dans la ville, ce sont des monuments de pouvoir qui sont construits. Cette période marque l'établissement d'un art de cour bourgeois à l'époque du règne de Frédéric II, du baroque avec Andeas Schülter et ses élèves jusqu'au rococo et le début du classicisme avec Antoine Pesne, peintre portraitiste.

Face aux guerres napoléoniennes, le classicisme et le romantisme s'épanouissent, les œuvres de Schinkel manifestent une force émotionnelle et symbolique. La révolution de mars 1848 témoigne d'un tournant dans la société, les artistes réalistes et idéalistes se confrontent dans le développement des arts. Jusqu'en 1871, Adolphe Menzel participe à l'instauration de Berlin comme métropole dite capitaliste et capitale du Reich, ainsi qu'une ville artistique de rang international. La période de la fin du XIX^{ème} siècle jusqu'à celle de la Première Guerre mondiale est marquée par de nombreux changements dans la société, les arts sont en plein essor avec le naturalisme, les Sécessions et l'expressionnisme. Les artistes s'engagent en décrivant les milieux prolétaires, prennent position contre la guerre et font de leurs œuvres des critiques sociales, comme Käthe Kollwitz ou Georg Grosz.

Avec la Révolution de novembre et l'établissement de la république en 1918, Berlin joue un rôle décisif dans la vie artistique nationale : le constructivisme, DADA Berlin, le vérisme et la Nouvelle objectivité s'y développent. De 1933 à 1945, les artistes cités sont en résistance et persécutés par le régime nazi, l'auteur de l'article ne présente que des combattants antifascistes qui produisent dans l'illégalité, partent en exil à l'étranger ou à l'intérieur. Avec la fondation de la RDA commence, écrit-il, le chapitre le plus important de l'histoire de la ville. Berlin est alors un centre artistique pour le pays entier avec une résonance internationale, les thèmes artistiques sont précis : la libération de l'antifascisme, la reconstruction de la ville et l'organisation du socialisme.

Cet article qui retrace l'histoire de la ville de Berlin depuis 1648 permet de mettre en lumière une histoire commune à la RFA et la RDA jusqu'en 1945, malgré des premières différences de réception observées dès le début du XX^{ème} siècle.

La ville de Dresde est symbolique à plusieurs titres, tant par son aura culturelle que par les bombardements dont elle fut victime en février 1945²⁶³. La nuit du 13 au 14 février 1945, elle est visée par les bombardements anglais et américains en tant que nœud ferroviaire, la ville

²⁶³ Olaf B. Rader « Dresde » in Étienne François et Hagen Schulze (dir.), *Mémoires allemandes*, Paris, Gallimard, 2007, p.373.

détruite, est ravagée par des incendies, le bilan humain est extrêmement lourd. Cet événement est, ensuite, repris par la propagande de RDA comme une preuve de l'agressivité et de la barbarie anglo-américaine. L'Église Notre-Dame (*Frauenkriche*) et le centre-ville historique ont été reconstruits après la réunification.

En février 1985, quarante ans après la destruction de la ville, *Bildende Kunst* consacre un dossier sur l'Académie des Arts et son 225^{ème} anniversaire. Le souvenir du bombardement est présent : la deuxième de couverture met en miroir deux photographies aériennes l'une datant de 1933 et l'autre de 1946 ; le témoignage d'un soldat soviétique, aujourd'hui professeur à l'Académie des Arts de Riga, est sobrement intitulé « 40 ans après », il raconte son arrivée au début de l'automne 1945 dans une ville en ruine, pourtant l'énergie que mettent les habitants à débarrasser les gravas lui donne espoir d'un futur meilleur pour la « Florence de l'Elbe ».

Le dossier sur les arts se concentre sur la période de 1945 à 1985, soit les évolutions artistiques à Dresde en zone d'occupation soviétique puis en RDA. Erich Frommhold livre une analyse critique²⁶⁴, il reproche aux peintres contemporains de rester dans le style des mouvements expressionnistes et véristes sous la tutelle d'artistes tels Otto Dix et Hans Grundig, de vouloir à nouveau s'inscrire dans une Nouvelle Objectivité de Dresde (*Dresdener Neuen Sachlichkeit*) sans s'en donner les moyens. Le raffinement esthétique et les qualités introspectives dissolvent les idées dans le silence et la contemplation, une élégance formelle imprégnée de mélancolie. Au contraire pour l'auteur, la peinture doit être le moyen de perturber le spectateur, de questionner et d'exprimer des opinions.

Le thème du bombardement de février 1945 est repris tardivement par les artistes, le double portrait d'Erich Gerlach de 1980, reproduit en couleur, l'évoque. Au premier plan sont représentés les portraits en buste de l'artiste et de sa femme, lui de profil, le regard droit devant sur la droite, elle, de trois quarts face, les traits graves. Le paysage fait écho à l'histoire, derrière eux, à gauche la ville brûle et sous le ciel noir des avions l'attaquent, les flammes de l'incendie montent à la cime des bâtiments. À droite, le ciel s'éclaircit et une atmosphère sereine se dégage, au loin une tour de télévision se distingue. Si l'œuvre peut être un message d'optimisme pour le présent avec la réussite de la reconstruction, elle évoque également, par l'âge du couple, le poids d'un souvenir encore vif en 1980.

²⁶⁴ Erhard Frommhold « Traditionalismus und Tradition in der Dresdener Malerei 1945-1985 » in *Bildende Kunst*, Heft 02/1985, p. 52.

Intitulé en hommage au 225^{ème} anniversaire de l'École supérieure d'Arts Plastiques de Dresde, le dossier reste centré sur les arts en RDA tout en reprochant aux mouvements artistiques une implication politique insuffisante.

2.1.2. L'héritage des avant-gardes

Comme l'explique Frederike Eschen²⁶⁵ de nombreux peintres des années 1980 utilisent des esthétiques et des techniques des années 1920 malgré l'acceptation des Modernes et des avant-gardes expressionnistes par la RDA, un processus de longue durée.

Aussi l'enthousiasme n'est pas unanime autour de l'exposition pour le 125^{ème} anniversaire de la collection de la Nationalgalerie en septembre 1986²⁶⁶, « il y a des pour et des contre » écrit simplement l'auteur. L'exposition consacrée aux expressionnistes de 1905 à 1920 semble être la première d'une telle envergure sur cet héritage du XX^{ème} siècle, mais suscite un certain intérêt puisque des visiteurs demandent s'il sera possible de voir des œuvres des expressionnistes dans les autres musées de la république. L'ambition des commissaires d'exposition est de faire un résumé de l'ensemble de la période, qui reste mal connue du public est-allemand. Les frontières du mouvement expressionniste restent floues car aux groupes de Dresde « *Blauen Reiter* » et Munichois « *Brücke* » qui occupent les deux salles principales, sont intégrés les expressionnistes dits véristes et le début de l'abstraction, courant qui dépasse les frontières supposées de l'expressionnisme allemand. Selon l'auteur, la force de l'exposition berlinoise est de poser au vu de tous la question du devenir de l'expressionnisme et des autres mouvements en « -isme » de la période. Il souligne le ton agressif de la critique sociale et contemporaine de certains auteurs comme Ludwig Meidner avec ses œuvres de 1913 *Paysage apocalyptique* et *Révolution (Combats de barricade)*. Les extraits du catalogue d'exposition cités sont des plaidoyers pour une nouvelle réception des expressionnistes :

« Les expressionnistes de cette époque étaient les pionniers d'un art anti-bourgeois, d'un art libre, qui était imprégné du souffle de la révolution, avant que celle-ci ne devienne réalité en 1917/1918. [...] Le mode de vie créateur de cet art rebelle face

²⁶⁵ Frederike Eschen « Positionen zur Moderne in der DDR am Beispiel der Zeitschrift *Bildende Kunst* » in Elize Bisanz et Marlene Heidel (dir.) *Bildgespenster*, 2015, p.327.

²⁶⁶ Rudolf Pillep « Expressionisten – Die Avantgarde in Deutschland 1905 – 1920 » in *Bildende Kunst*, Heft 03/1987.

à l'état d'esprit non intellectuel autoritaire et les contraintes de l'Allemagne de Guillaume II est toujours vivant jusqu'à nos jours. »²⁶⁷

Il s'agit de placer les expressionnistes comme précurseurs des mouvements artistiques de l'entre-deux-guerres engagés politiquement, un art qui peut témoigner de la révolution de novembre 1918. Le catalogue sous-entend une continuité dans la production artistique jusqu'aux artistes de RDA, telle une filiation. Le destin de la collection de la Nationalgalerie est mis en avant, spoliée par les nazis, pour qui de nombreuses œuvres étaient considérées comme « art dégénéré ». Les parallèles sont faits entre les œuvres des impressionnistes allemands et les personnes de Cézanne, Van Gogh, Gauguin ou encore les fauves, les cubistes et les futuristes. Cette période apparaît comme un temps fort du début du XX^{ème} siècle et de la production artistique du monde moderne.

De nombreuses œuvres d'artistes allemands connus sont reproduites, certaines exposées, tels Otto Dix (*Les joueurs de cartes*, 1920), Wilhelm Lehmbruck, Max Beckmann, Ernst Ludwig Kirchner, Egon Schiele, Franz Marc, Vassily Kandinsky et August Macke. Seul, Ludwig Meidner est cité dans le texte. Ce sont ici des illustrations pour accompagner le propos de l'auteur.

2.2. Une ouverture à l'art contemporain

Le dialogue avec la RFA n'est pas seulement une question d'héritage culturel mais il est également introduit par l'art contemporain et la participation ou critique de la RDA à des manifestations artistiques de l'Ouest.

Le cahier de septembre 1988 est inattendu dans la ligne éditoriale de la revue, il est consacré à l'art contemporain de l'Ouest, sur la première de couverture est reproduite l'œuvre *Fresh Widow* de Marcel Duchamp (1920) et sur la quatrième de couverture une installation de Joseph Beuys *Zeige deine Wunden* (1974/75). La revue met en avant deux grandes figures, Marcel Duchamp et Joseph Beuys, ainsi que l'art en RFA. Il ne s'agit pas de justifier l'art du bloc de l'Ouest selon le modèle d'un art de l'Est, engagé politiquement, anti-bourgeois et antifasciste, mais plutôt comme le précise l'éditorial de montrer comment l'acte du ready-made de Marcel Duchamp transforme le regard de l'art sur le réel et l'inverse.

²⁶⁷ *Ibid*, p. 110.

L'article sur Marcel Duchamp est classé dans la section des « Modernes classiques » (*Klassische Moderne*). Il s'agit du résumé d'un chapitre de l'ouvrage *Marcel Duchamp, la Sposa ... e i Redaymade* d'Arturo Schwarz, dont le manuscrit a été mis disposition de l'auteur²⁶⁸. Critique d'art et ami intime de Duchamp, Schwarz livre une démonstration théorique sur le ready-made et son environnement. L'acte de Duchamp est un rejet des conventions sociales et artistiques de l'époque, une impulsion. Les ready-made et les jeux de mots sont liés et font partis du processus du transfert à l'encontre d'un objet banal, telle la concrétisation d'un jeu de mot en trois dimensions. Ils rajoutent également un postulat poétique à l'œuvre. Le concept de « l'objet trouvé » et l'importance du choix effectué par l'artiste sont expliqués en remontant aux premiers ready-mades : *La Roue de bicyclette* (1913) et *Le porte bouteille* (1914). *La mariée mise à nue par ses célibataires, même* dit *Le Grand Verre* (1915-1923) est étudiée en rapport avec d'autres œuvres de l'artiste comme les *Trois Standard Stoppages* (1913-1914), *La broyeuse de chocolat* (1913-1914) ou encore *Fresh Widow* (1920). Les liens entre Duchamp et le surréalisme sont également analysés en conclusion. L'article est rigoureux et scientifique, les œuvres reproduites sont nombreuses et viennent soutenir le propos.

Le pendant de cet article est celui consacré à Joseph Beuys, dans la section « Tendances internationales ». Ulrich Krempel, historien d'art ouest-allemand, rend compte de l'exposition consacrée aux dessins et sculptures de l'artiste au Martin-Gropius Bau à Berlin Ouest. Il fait écho à un événement du début de l'année 1988, l'ouverture de l'exposition « Beuys vor Beuys » organisée par trois musées, Kunsthalle de Hambourg, Städel-Museum de Francfort et Kupferstichkabinett (Cabinet des estampes) de Berlin – Est, la première fois que des œuvres de Beuys sont exposées en RDA.

L'auteur s'interroge sur les concepts artistiques traditionnels remis en cause par Beuys et de son influence sur la nouvelle génération d'artistes. Il prend ici le cas de la sculpture qui a été totalement déconstruite des canons classiques par des concepts antinomiques sur les sensations (chaud / froid), les matières (organique / cristallin) et l'ordre (volonté du chaos / forme intellectuelle). Beuys cherche à dépasser les frontières, il intègre dans ses œuvres des matières organiques comme la graisse et le feutre qui sont directement en rapport avec sa propre histoire. Il se constitue une propre mythologie personnelle qui met en avant le subjectif et l'individu. Il modifie le rapport à ses œuvres, qu'il considère comme le résultat de ses actions et

²⁶⁸ Arturo Schwarz « Marcel Duchamp, die Braut ... und die Readymade. Redaymades und Umfeld » in *Bildende Kunst* Heft 09/1988, p. 388.

performances plutôt que le résultat d'un travail de production. Il renoue avec le modèle de l'artiste engagé, ses processus artistiques sont transposables dans la société, par exemple avec la formule : Liberté = Autodétermination = Créativité = Art = Homme. Dans sa vision, l'art est un moyen pour chaque individu de se libérer. L'auteur montre comment les actions de Joseph Beuys ont remis en cause les acquis de l'art contemporain en Allemagne de l'Ouest.

Jörg Boström, photographe et peintre ouest-allemand, cherche à comprendre les origines du retour de l'objet en art dans les années 1960 en RFA²⁶⁹. Il y voit, en premier, une logique de provocation de la part des artistes, suivant les modèles de Marcel Duchamp et Man Ray, choquer pour faire réagir la société bourgeoise des arts et en second, une opposition à l'art abstrait. Comme Duchamp, les artistes essaient d'établir une nouvelle relation entre la vie et les arts, d'où l'emploi de l'objet banal et commun. A cela, s'ajoute le contexte politique et social, une nouvelle réception de Marx sous l'influence de l'École de Francfort met en ébullition les scènes culturelles, politiques et économiques. Relier l'art et les masses dans un sens marxiste permet aux artistes une opposition symbolique contre la tutelle de Konrad Adenauer, premier chancelier fédéral de 1949 à 1963, et la première grande coalition où SPD et CDU gouvernement ensemble sous la direction de Kurt Georg Kiesinger et Willy Brandt. Réintégrer l'objet est un acte à valeur politique, selon l'auteur, contre un système économique de l'art où les banques sont devenues des mécènes. En ouvrant sur une scène ouest-allemande plus générale, Jörg Boström met en avant le nouvel élan politique dans l'art contemporain.

Ce cahier du mois de septembre 1988 crée un dialogue entre les scènes des deux Allemagne, le thème de l'objet en est le fil conducteur. Pour la RDA, Christoph Tannert démontre le renouveau de la sculpture par l'introduction de l'objet. Membre du groupe « *Junge Künstler* » jusqu'en 1984, il est renvoyé en raison de son goût pour un art non conforme aux exigences du parti, il exerce alors le métier de critique d'art indépendant, travaille de manière occasionnelle avec la revue *Bildende Kunst* tout comme avec des samizdats²⁷⁰ consacrés aux arts, par exemple *Ariadnefabrik*²⁷¹. Selon lui, les sculpteurs qui se saisissent de l'objet dans leurs œuvres, créent un réveil dans leur domaine au lieu de s'enliser dans un débat sur la séparation entre sculpture

²⁶⁹ Jörg Boström « Anstöße zur politischen Rolle der Objektkunst in der BRD », in *Bildende Kunst* Heft 09/1988, p. 405.

²⁷⁰ Ouvrage diffusé clandestinement, en raison de l'impossibilité pour son auteur de le faire éditer de façon régulière et ouverte du fait de son caractère politique ou social ou artistique.

²⁷¹ Publié de 1986 – 1989, ce samizdat berlinois est consacré aux arts, auteurs et artistes collaborent à la création de chaque numéro.

et objet. Par des arrangements et des ensembles, ils façonnent une idée propre de la beauté sans se soucier des règles de géographie et de relations à l'espace ou de la notion de chef-d'œuvre. C'est un phénomène récent, daté du milieu des années 1980, par l'auteur qui invente un jeu avec le spectateur suscitant des émotions contradictoires de la crainte au sentiment poétique. Ces installations envahissent les murs, sols et plafonds des galeries autonomes dans toute l'Allemagne de l'Est, à Leipzig dans la galerie Theaterpassage ou à Karl-Marx-Stadt (aujourd'hui Chemnitz) à la galerie OBEN, par exemple. Dans ses galeries où artistes et galeristes sont les membres d'une même scène indépendante, tout est mis en scène pour désarmer le visiteur. Ces ensembles n'ont pas de rôle spécifique sinon d'envahir l'espace, composés d'objets éclectiques ils posent cependant des questions sur l'esprit du temps nous explique l'auteur.

Cet article donne un point de vue nouveau sur la scène est-allemande sortant du réseau des artistes et galeries proches du pouvoir et s'inscrit dans la suite des figures tutélaires du dossier Marcel Duchamp et Joseph Beuys. Ce numéro de septembre 1988 est une transition vers la période de 1989 à 1991, il n'est possible que par le changement de rédacteur en chef effectif depuis mai 1987, Bernd Rosner, et le rapprochement politique des deux Allemagne (mai 1986 Accord culturel allemand *Deutsche-deutsches Kulturabkommen* : accord en négociation depuis 1973, il organise les fondements d'un échange et d'une collaboration dans le domaine des arts, de la culture, de la formation et des sciences.).

Les relations sont également entretenues par le biais des manifestations artistiques organisées à l'ouest où sont invités les artistes est-allemands. La première contribution officielle de la délégation de RDA à la documenta de Cassel a lieu en 1977 avec Werner Tübke, Wolfgang Mattheuer, Willi Sitte et Bernhard Heisig. Les participations sont annoncées dans la rubrique des événements internationaux, comme dans le cas de la Biennale de Venise en 1982, date de la première intervention est-allemande.

Pour la documenta 8, Manfred Schneckenburger, le commissaire, s'interroge autour de la responsabilité sociale et politique de l'art, la qualité de l'art politique dans le postmodernisme, c'est-à-dire la dissolution de l'utopie. Bernd Rosner analyse cet angle du postmodernisme dans le numéro de décembre 1987²⁷². La première impression de l'auteur est le caractère hybride de l'exposition, le caractère esthétique, éthique et social de Manfred Schneckenburger est louable mais il ne réussit pas à être indépendant des institutions de marché et d'industrie de la culture.

²⁷² Bernd Rosner « Die 'documenta 8' – die 'zeitgeistnahen' Bereiche im Wechselspiel von Utopie und Realität » in *Bildende Kunst*, Heft 12/1987, p. 530.

Le propos artistique du postmodernisme est orienté sur la consommation, pourtant l'évolution des dix dernières années est symbolique de son échec selon Rosner. Il argumente par l'accentuation du conflit entre le commerce et la création ainsi que par le rejet du vide abstrait par rapport à l'adéquation humaine. Ces caractéristiques se retrouvent, selon lui, dans le musée de l'Orangerie de Cassel où pour la première fois architecture et design sont introduits à la manifestation artistique. Il dénonce un design vide et hors de prix, avec des matériaux coûteux tels les marbres de couleurs ou les bois précieux utilisés pour des objets de la vie quotidienne, comme l'illustre les deux imposantes chaises en granite de l'américain Scott Burton.

Il relève également la thématique de l'environnement qui est présente dans de nombreuses œuvres comme pour l'installation vidéo du japonais Shigeko Kubota, dix-neuf écrans de tailles différentes diffusent les images des chutes du Niagara et les représentent par leur nombre, des haut-parleurs transmettent le son. Cette œuvre met en scène la relation entre l'objet moderne et l'environnement tout en jouant sur une certaine esthétique japonaise traditionnelle de la nature. Selon l'auteur, à vouloir montrer une trop grande diversité de domaines artistiques, les organisateurs ont perdu l'authenticité de leurs choix, même si l'exposition atteint un record d'affluence.

Comme le montre l'ouverture à l'art contemporain, il est également possible pour la revue de sortir d'une lecture et d'un réseau strictement communiste pour rendre compte des arts hors de RDA. Ces échanges se développent surtout dans la seconde moitié des années 1980.

CHAPITRE 4 : LA PERIODE DE LA WENDE ET SES CONSEQUENCES

Pour appréhender les années 1989 à 1991, il est nécessaire de faire un rappel du contexte politique à la fin des années 1980. Les rapports entre la RDA et l'URSS se sont grandement détériorés, alors que la relation est considérée comme « irrévocable » (*unwiderrufliche*) par l'article 6 de la Constitution de 1974.

L'arrivée au pouvoir de Mikhaïl Gorbatchev en mars 1985 bouleverse l'échiquier politique dans le bloc de l'Est. Il mène des réformes économiques et sociales (*Perestroïka* et *Glasnost*), processus de transparence du pouvoir face au mécontentement de la population. D'autres états communistes suivent le modèle de l'Union soviétique, la Pologne et la Hongrie par exemple. Le régime de la RDA refuse d'appliquer les réformes. Pourtant, elles réveillent parmi les Allemands de l'Est l'espoir d'un changement, d'une plus grande participation démocratique et d'une liberté de la presse et de la parole. En novembre 1988, Erich Honecker se distancie des projets de Gorbatchev et élabore le principe d'un « socialisme aux couleurs de la RDA ». Le SED fait valoir l'indépendance de la RDA par rapport à l'URSS, en particulier dans les questions d'idéologies socialistes²⁷³.

L'interdiction de *Sputnik*, journal soviétique en langue allemande, le 18 novembre 1988 est vue comme le symbole de ce rejet. En cause, le thème du cahier d'octobre 1988 est consacré au traité germano-soviétique de 1938 entre Staline et Hitler, un élément nié dans l'historiographie de la RDA. En tant que moyen de propagande à visée de l'étranger, la revue se fait l'écho depuis le milieu des années 1980 des mutations de la société en URSS²⁷⁴.

Cette interdiction suscite de nombreuses protestations, de la part d'organisation proche du pouvoir comme la Société pour l'amitié germano-soviétique tout comme de la part des mouvements d'opposition qui organisent de nombreuses manifestation spontanées. Lors du X^{ème} Congrès de l'Union des artistes de RDA, *Sputnik* est le mot-clef de toutes les discussions dans les différents groupes de travail et des propositions sont faites pour prendre part à la vague de protestation au nom du VBK. Les artistes s'inquiètent également d'une tendance

²⁷³ Voir Bernd Lindner, *Die demokratische Revolution in der DDR 1989/90*, Bundeszentrale für polit. Bildung : Bonn, 2010.

²⁷⁴ Voir Gunter Holzweißig, *Die schärfste Waffe der Partei, eine Mediengeschichte der DDR*, Köln ua, Böhlau, 2002.

antisoviétique, de nombreux films sont déprogrammés dans les cinémas. L'action de peinture « *Give peace a chance* » prévue par le Congrès est transformée en action pour *Sputnik*²⁷⁵.

1. LES METAMORPHOSES DE 1989

1.1. Une édition augmentée

Au mois de janvier 1989 paraît la nouvelle édition de la revue avec seize pages de couleurs supplémentaires, une ouverture à la nouvelle création artistique contemporaine et une nouvelle structure, un projet évoqué depuis 1980 dans les archives²⁷⁶.

1.1.1. *La réorganisation de la revue*

La nouvelle organisation de la revue est devenue nécessaire, les nombreuses reproductions en noir et blanc et la ligne éditoriale en font une revue obsolète, il s'agit de la moderniser.

Ce projet est porté par Bernd Rosner, rédacteur en chef, qui présente un programme adopté lors de la séance de la Présidence de l'Union des artistes en juin 1988²⁷⁷. Le prix est fixé à 5 DM, soit le double de l'ancien prix, cette augmentation se justifie par l'ajout des seize pages de couleurs en plus des deux pages déjà présentes pour les parties centrales. Le papier d'impression artistique permet une meilleure qualité de reproduction et de cohérence avec les articles pour appuyer les dossiers thématiques.

La structure est remaniée :

- La partie sur les informations en RDA et à l'étranger passe au début du numéro. Elle est complétée par des critiques d'ouvrages et des annonces de conférences.
- La partie centrale reste thématique, dédiée à un sujet particulier.
- Avec l'ajout de seize pages en couleur, une deuxième partie centrale est créée. Sur le modèle du magazine, elle propose des articles courts avec de nombreuses illustrations sur des artistes ou des manifestations artistiques (expositions, concours).

²⁷⁵ Günter Feist et Eckhart Gillen, *Kunstkombinat DDR*, Berlin, 1990, p. 190 – 198.

²⁷⁶ Vorlage für das Sekretariat des Zentralvorstandes des Verbandes Bildender Künstler der DDR, Sitzung am 20.10.1980 in VBK Redaktion 111 *Gestaltung der Zeitschrift Bildende Kunst*.

²⁷⁷ Support rédigé par Bernd Rosner, voir Texte 4, p.155.

- Une rubrique scientifique dédiée à l'histoire de l'art est de nouveau intégrée, dix pages qui présentent des textes théoriques et l'actualité des publications en histoire de l'art sur le modèle de l'ancienne contribution de Matthias Flügge *Kunstwissenschaftliche Beitrag*. Les propos sont illustrés en noir et en blanc.

La rubrique « *Forum* » disparaît et marque la fin des débats et des participations d'amateurs à la revue. Elle se spécialise pour un public davantage connaisseur. Plus de moyens techniques sont accordés, une personne est recrutée pour le travail spécifique de la mise en page face à l'augmentation croissante de la couleur, des illustrations apparaissent même dans le sommaire. La typographie du titre est modifiée, le terme « *Bildende* » est accentué par l'utilisation de l'italique.

La transformation s'explique par la nécessité de s'adapter à la société des années 1980 et aux nouvelles habitudes du public. La revue veut accroître la diversité des arts présentés et se centrer sérieusement sur l'histoire de l'art. Par rapport à l'international, elle a le projet de créer un réseau de correspondants ; si cela n'aboutit pas, la mobilité des rédacteurs sera augmentée.

Malgré les volontés d'ouverture, la revue reste définie par son appartenance à l'Union des artistes et sa ligne éditoriale est maintenue en fonction de la politique culturelle du parti.

« Au centre de son travail de publication se trouve la conception du contenu idéologique de la politique culturelle de la RDA, les principes du parti, les liens au peuple (*Volksverbundenheit*), les idées socialistes. En ce sens, elle encourage avant tout le développement de l'art socialiste et de l'histoire de l'art concernant les arts appliqués, l'architecture ainsi que des genres voisins tels que les arts plastiques. »²⁷⁸

Le poids et les contraintes idéologiques demeurent forts.

1.1.2. Ouverture à une nouvelle création artistique

Hormis les changements structurels, cette nouvelle édition se démarque par les thèmes et sujets abordés. Clauss Dietel, le nouveau président de l'Union des artistes depuis le Congrès de novembre 1988, lui-même designer, prône une plus grande diversité en accointance avec l'actualité artistique.

Le phénomène des performances en RDA trouve sa place dans les pages de la revue. En septembre 1989, Barbara Barsch rédige pour la première fois un article illustré retraçant la

²⁷⁸ Voir Texte 5, p. 155.

chronologie de son développement sur la scène artistique est-allemande. Le titre pose la question des limites de l'art et rend compte du regard non habitué et parfois irrité du spectateur face à ces événements artistiques²⁷⁹.

Elle justifie le travail de ces artistes par leur liberté, par leurs gestes anarchiques ils posent la question de l'essence de l'art. Dans cette recherche, tout est expérimenté. C'est également un jeu sur les frontières des genres et sur les concepts artistiques qui délimitent les œuvres dans un rôle précis. La réflexion amène à la collaboration de la peinture, de la musique, de la danse, du théâtre, de la photographie, du cinéma et d'objets de la vie quotidienne pour un projet commun.

Selon l'auteure, l'origine de cet art en RDA s'est faite sous l'impulsion de l'Ouest au cours des années 1970 dans les villes de Dresde, Leipzig et Chemnitz (anciennement Karl-Marx-Stadt), le mouvement atteint Berlin dans les années 1980. Le point décisif, à cette époque, est l'émergence de la culture punk, qui refuse les moyens de communication habituels pour la mise en avant des potentiels intuitifs et créatifs. L'exposition « Intermedia I » de 1985 est considérée comme un événement notoire de ce courant réunissant artistes plasticiens, musiciens, performers et réalisateurs à Coswig pendant deux jours. Les sentiments intellectuels et individuels se dissolvent dans le champ de l'émotion : oppression, humilité, exaltation, peur, douleur, envie et souffrance sont évoqués continuellement. L'aventure artistique devient un acte d'une expérience commune entre l'artiste et le public.

Barbara Barsch distingue une nouvelle tendance dans les années 1980, celle d'une violence et d'une agressivité de l'artiste contre lui-même de plus en plus présente sous la forme des « Auto-Perforation-Artisten ». Il ne s'agit plus de collaboration mais de mise en scène de l'artiste seul, incarnant lui-même le programme artistique et le support de l'œuvre. Ce rapport à soi est celui d'une nouvelle génération d'artistes, ceux qui envahissent les espaces abandonnés de la société pour les investir de leurs propres initiatives. Ce sont des lieux d'expositions privées, de publications, de réalisation, de photographie et de cinéma.

Ces groupes sont également liés aux écoles d'art, à l'École supérieure des arts de Leipzig Hartwig Ebersbach a pu pendant un temps développer un programme d'enseignement sur les champs d'expérimentation et les formes d'art. L'école de Dresde offre, quant à elle, un salon d'exposition pour ses étudiants et anciens élèves. L'auteur souligne la nécessité d'offrir aux artistes d'autres formes d'expression que les institutions traditionnelles. Cet article défend la

²⁷⁹ Barbara Barsch « Ist das noch Kunst? Zu einigen Aspekten intermedialer Arbeit junger Künstler der DDR » in *Bildende Kunst* Heft 09/1989, p.31.

nouvelle génération artistique est-allemande, Barbara Barsch souligne que l'intégration de ces groupes est essentielle pour la société culturelle.

Cet art de performance est repris le mois suivant dans la revue, une double page est dédiée à des photographies de performances²⁸⁰. Il s'agit de photographies de Jochen Wermann dans le cadre d'une exposition « Permanente Kunstkonferenz » à la galerie « Weißer Elefant ». Organisée par Eugen Blume et Christoph Tannert, la manifestation est une demande des fonctionnaires de l'Union des artistes berlinoise, conduire un programme artistique de performance et d'installation à l'été 1989²⁸¹.

L'autre ouverture remarquable est celle à la photographie contemporaine anglaise et américaine.

En juillet 1989, à l'occasion de la mort du photographe américain Robert Mapplethorpe, quelques lignes sont écrites sur son œuvre par Stefan Raum²⁸². Il revient sur son parcours hétéroclite, ses débuts en tant que photographe de mode et l'esthétique qu'il parvient à perfectionner, tout comme l'érotisation de ses sujets. Atteint du VIH, ses dernières années sont marquées par une grande notoriété internationale, exposition au Centre Beaubourg en 1980 et au Wihnteymuseum à New York en 1988. L'auteur conclut l'article sur la perte d'un grand acteur de la photographie.

Le photographe est mis à l'honneur avec ses photographies, en couleur et en pleine page est reproduite *Orchidee* (1988), en plan rapproché la fleur rose saisie dans ses détails et sa fragilité ressort sur une forme ronde jaune et un arrière-plan sombre, un sentiment singulier se dégage de l'œuvre. C'est un exemple des séries de l'artiste pour qui les fleurs suggèrent la texture de la peau et des organes sexuels. Au dos est reproduit un double portrait de Ken Moody et Robert Sherman (1984), l'auteur renforce en noir et blanc les contrastes des peaux de ses amis. Un autoportrait de 1980 ainsi qu'un portrait de Patti Smith (1986) accompagnent également l'article.

²⁸⁰ Reproduction de la double dédiée à des photographies de performance, voir Figure 6, p.157.

²⁸¹ Uta Grundmann « Die 'Permanente Kunstkonferenz' und die Galerie Weißer Elefant » in Dossier : Autonome Kunst in der DDR.

²⁸² Stefan Raum « prince of darkness, angel of light » in *Bildende Kunst* Heft 07/1989, p.9.

En février 1990, Stefan Raum, de nouveau, propose un état des lieux sur la photographie britannique dans les 1980²⁸³. Il rédige cet article à la suite de la visite d'une exposition à Berlin en 1989. Le thème central est la fin de l'Empire britannique en tant que nation d'une industrie traditionnelle. Les années 1980 sont marquées par Margaret Thatcher et sa politique, première ministre de 1979 à 1990, c'est le moment de la restructuration de la vie économique et de la désindustrialisation de la société britannique, l'auteur pointe le résultat sévère de cette politique, une nouvelle pauvreté. Pour lui, la photographie joue un rôle documentaire avec un sens pour les histoires et les détails. Ces jeunes photographes britanniques sont influencés par la photographie américaine des années 1960

Leurs photographies font écho à celles de Bill Brandt qui a suivi la vie sociale des centres industriels du nord de l'Angleterre dans les années 1930. Deux autres artistes se détachent, Martin Parr qui se caractérise par l'ironie et la dérision de l'ordre social et Brian Griffin qui dresse le portrait de managers, riches collectionneurs ou personnages dans la lumière, ceux qui sont du côté gagnant. Ces photographes documentaires proposent un témoignage sur la société britannique des années 1980.

Face à cette ouverture artistique, qui ne correspond pas au contenu idéologique de la RDA, Astrid Volpert évoque une recrudescence de la surveillance du SED par rapport à la revue²⁸⁴.

1.2. Interagir avec une actualité interallemande

Les événements de l'année 1989 tels que la fuite de nombreux Allemands de l'Est à l'été 1989 lors de l'ouverture de la frontière entre la Tchécoslovaquie et l'Autriche ou les manifestations des Lundis de plus en plus importantes, sont peu retranscrits dans la revue. D'une part parce qu'elle se concentre essentiellement sur son sujet artistique, d'autre part parce que le délai de trois mois avec l'imprimerie empêche toutes réactions spontanées, ainsi la chute du mur le 9 novembre 1989 n'est pas évoqué.

Cependant en 1990, l'actualité politique et artistique est allemande. La partie consacrée aux actualités artistiques internationales n'est plus présente en 1990, seules celles de RDA sont annoncées. Les événements politiques rattrapent la revue avec le numéro de février 1990.

²⁸³ Stefan Raum « Die Idee einer anderen Lokalität. Zur Fotografie der 80er Jahre », in *Bildende Kunst*, Heft 02/1990, p. 31.

²⁸⁴ Entretien avec Astrid Volpert, réalisé le 21 janvier 2016.

La structure du VBK est bouleversée et les grands artistes phares s'en détachent. Wolfgang Mattheuer a quitté le SED dès octobre 1988. Bernhard Heisig rend ses prix nationaux en décembre 1989, se disant consterner par la corruption et les abus de pouvoir en RDA, il est suivi par Werner Tübke, qui rend également ses distinctions²⁸⁵.

En février 1990, dans les premières pages de la revue, se trouve un discret encadré intitulé « Déclaration commune des unions d'artistes de RDA ». Ensemble, ils protestent contre l'annonce du cabinet de Hans Modrow, ministre président de RDA depuis le 13 novembre 1989, de placer la culture au même rang que le système éducatif. Tout d'abord, ils rappellent l'importance de l'identité culturelle du pays et soulignent le rôle des artistes en tant que précurseurs d'un tournant politique en RDA et participant à un renouveau démocratique de la société.

Ils émettent plusieurs inquiétudes, sur l'avenir social des artistes et l'intégration à un mécanisme de marché, sur la poursuite d'un art national et la dissolution de ses particularités dans un contexte européen, sur la conception de la culture et la remise en cause du rapport entre les artistes et le peuple. La place accordée à la culture leur semble inconsidérée, malgré les problèmes économiques traversés par la RDA depuis la chute du mur, faire l'impasse sur la culture leur paraît dangereux. Ils insistent sur l'importance d'une conscience culturelle, dont ils sont les représentants, ainsi que l'implication essentielle dans la démocratisation du pays. « Nous étions, sommes et restons des participants du renouveau démocratique en RDA. Nous ne sommes pas des objets de politique culturelle ! »²⁸⁶.

Dans ce même dossier est reproduite une œuvre de Reinhardt Zabka, artiste berlinois de la scène alternative de Prenzlauer Berg qui organisait de nombreuses expositions dans son atelier. Il introduit son œuvre manifeste par le récit d'une lettre trouvée dans sa boîte aux lettres, elle est rédigée avec des coupures de presse et fait le point sur la situation des arts en RDA au début de l'année 1990. Il dénonce le monopole de l'Union des artistes sur les arts, pas de transparence dans l'attribution des commandes et des fonctionnaires uniquement intéressés par le fait de défendre des intérêts financiers et des dogmes artistiques dans les galeries de l'Ouest. Selon lui, le VBK est une communauté religieuse désuète issue des années 1950.

Il liste des propositions pour améliorer le quotidien des artistes, la mise à disposition de moyens technologiques dans les ateliers du VBK, un calendrier de journées portes ouvertes des ateliers d'artistes sans journées commémoratives officielles ou encore la fin des directives

²⁸⁵ Voir Günter Feist et Eckhart Gillen, *Kunstkombinat DDR*, Berlin, 1990.

²⁸⁶ « Gemeinsame Erklärung der Künstlerverbände der DDR » in *Bildende Kunst*, Heft 02/1990.

subventionnées qui dégradent les artistes et les poussent à être associables ou à partir à l'étranger. Il appelle à l'ouverture des arts, « la réalisation des idées plutôt que le réalisme » et à mettre fin à la politique de contrôle envers les artistes. Des réminiscences du régime sont insérées de manière ironique dans le texte avec des phrases telles « Vive l'internationalisme ! » ou « Le bilan est bon ! ». Sévère dans sa critique du système et contre les privilèges d'une minorité, l'auteur croit en la réalisation d'un système différent pour le futur, qui saurait également réfléchir sur son héritage historique.

Deux autres courts articles sur le mois de novembre 1989 sont présents dans ce numéro. Hubertus Giebe rend compte de la manifestation du VBK de Dresde le 19 novembre 1989. Thomas Kumlehn parle de son expérience d'une exposition à la Kunstfabrik à Potsdam, une semaine après la chute du mur. Le thème du mur de Berlin est quant à lui abordé au mois de juin 1990 sous l'angle de l'analyse du graffiti et de son développement à partir des années 1970.

2. UNE NOUVELLE EDITION COMMENCEE EN OCTOBRE 1990

Cette nouvelle édition se traduit par cinq numéros, d'octobre 1990 à mars 1991.

2.1. Les enjeux d'une nouvelle édition

La succession entre Bernd Rosner et Matthias Flügge en tant que rédacteur en chef se fait à l'été 1990. Ce dernier voit dans cette opportunité l'occasion de transformer la revue en une publication plus moderne, tournée vers la collaboration avec des historiens d'art de l'Ouest, centrée sur une actualité d'art contemporain et des nouveaux Länder libérés de tout poids idéologique.

« A ce moment-là, on [avec Barbara Barsch²⁸⁷] a essayé d'imaginer ensemble ce qui serait sensé de faire.

J'ai voulu en faire parti, car j'ai pensé : maintenant on a la chance de soutenir l'art de l'Allemagne de l'Est qui était vraiment important et intéressant ; une fois, évidemment, qu'on a enlevé toutes les barrières idéologiques. Il n'y avait plus d'interdit ni de censure et nous pouvions faire ce que nous voulions. »²⁸⁸

²⁸⁷ Rédactrice de 1974 à 1988 dans la revue, elle participe en 1990 au gouvernement libre de RDA après les élections législatives de mai 1990 en tant que responsable du département des arts plastiques.

²⁸⁸ Voir Texte 2, entretien M. Flügge, p. 136.

Pour l'équipe de rédaction, il s'agit de recréer la revue selon ses propres motivations et centres d'intérêt. Dès avril 1990, le Conseil de rédaction, organe de contrôle sur la rédaction, a été dissout.

Le 3 octobre 1990 est la date de l'adhésion de la RDA à la RFA, signifiant la réunification de l'Allemagne. Le cahier du mois d'octobre 1990 est le premier numéro de la nouvelle édition de *Bildende Kunst*. Pour se distancier de la revue éditée par le VBK de 1953 à 1990, le choix est fait de se référer au modèle de la première publication de *bildende kunst* de 1947 à 1949, dirigée par Oscar Nerlinger et Karl Hofer. Ils avaient pour ambition de faire une revue consacrée aux arts, publiée au niveau national et à l'étranger. L'écriture du nom de la revue en minuscule en janvier 1991 est un des nombreux hommages.

Il s'agit du premier numéro à ne plus être sous la responsabilité du VBK, le sous-titre est d'ailleurs complété par la mention « Revue des arts libres » (*Zeitschrift der freien Künste*).

D'un point de vue formel, l'ensemble de la revue est imprimé sur un papier de qualité artistique et le recours à la couleur se généralise. Il n'est plus limité à seize pages spécifiques ou à deux pages intérieures, plus de trente pages sont en couleurs et utilisent des reproductions d'œuvres de tout format. La publicité apparaît dans les dernières, ce sont des réclames pour des éditions d'art ou des coupons d'abonnement. Les troisième et quatrième de couverture deviennent des supports pour la publicité. Les informations internationales sont réorganisées dans la dernière partie, d'un côté les galeries dans les Länder d'Allemagne de l'Est, de l'autre les musées et les instituts de RFA et d'Europe de l'Ouest. Les événements internationaux sont traités sous la forme de comptes rendus d'exposition dans une autre rubrique.

La Une du numéro²⁸⁹ illustre les interrogations par rapport à la place des artistes de l'Est dans l'Allemagne unie, c'est la photographie d'une œuvre de l'artiste italien Mario Merz, une installation lumineuse dans le S-Bahn de Berlin avec l'inscription « *Was machen?* » (Que faire ?).

L'éditorial de Michael Freitag²⁹⁰ et Matthias Flügge reviennent ce climat en relation avec les premières polémiques par rapport à l'art de l'ancienne RDA, la querelle en littérature autour de

²⁸⁹ Une reproduite en annexe, voir Figure 7, p.158.

²⁹⁰ Michael Freitag, historien d'art, aujourd'hui directeur de la galerie Lyonel-Feininger.

Christa Wolf et l'interview de Georg Baselitz²⁹¹. Ces propos sont cités, il accuse les artistes de l'Est d'avoir été au service d'une propagande idéologique et d'être tout simplement des « enfoirés »²⁹². Les auteurs reviennent sur l'utilisation du pronom générique « les » qui englobe la totalité des artistes et remettent en cause cet artiste qui dénigre les artistes de l'Est dans une interview accordée au magazine *ART*, grande publication d'art contemporain de l'Ouest. Une médiation est trouvée par la voix du critique hollandais Rudi H. Fuchs, dans le journal *FrankfurterAllgemeine Zeitung*. Il commente ce débat en expliquant que les artistes de l'Est ne peuvent être acceptés à l'unique condition de pouvoir être critiqué, tout comme la critique n'est pas une confrontation sans sens mais une marque de respect. Les bouleversements des derniers mois montrent que la critique n'est pas seulement une question pour les artistes d'État ou les professeurs d'esthétique mais c'est aussi la prise en compte de points de vue différents, y compris de l'Ouest. Cette dispute autour des arts de l'Est est un argument pour l'existence d'une revue telle que *Bildende Kunst*.

L'interview avec Eckhart Gillen²⁹³ conforte le point de vue d'un dialogue entre Est et Ouest.

Tout comme Nerlinger et Hofer avaient voulu agir pour la reconnaissance des Modernes après le régime nazi, la revue de 1990/1991 veut soutenir la création est-allemande, lui donner une autre lecture que celle idéologique tout en menant une réflexion de la création commandée par le régime²⁹⁴. En janvier 1991, le titre connaît une nouvelle et dernière évolution, *bildende kunst* est écrit entièrement en minuscule et le sous-titre définitif est « Revue pour l'art et la critique » (*Zeitschrift für Kunst und Kritik*). De plus, sur la deuxième de couverture est reproduite la première Une de *bildende kunst* en 1947.²⁹⁵

2.2. Les problèmes liés de l'adaptation à un nouveau système

Dans le contexte de la réunification, la revue se confronte à l'adaptation à un autre système économique. Avec la dissolution du ministère de la Culture de RDA et du Kulturfonds en

²⁹¹ Georg Baselitz (1938 -) artiste peintre allemand. Né en Saxe, il commence des études d'art à Berlin- Est où il refuse le réalisme socialiste. Expulsé de l'école d'art de Berlin à cause d'une « immaturité sociale et politique », il part à Berlin Ouest en 1958. C'est un des artistes allemands contemporains les plus connus aujourd'hui.

²⁹² Hecht, Axel/Welti, Alfred, « Ein Meistern der Talent verschmäht. Interview mit Georg Baselitz » in: *ART - Das Kunstmagazin* (1990), p. 54-72

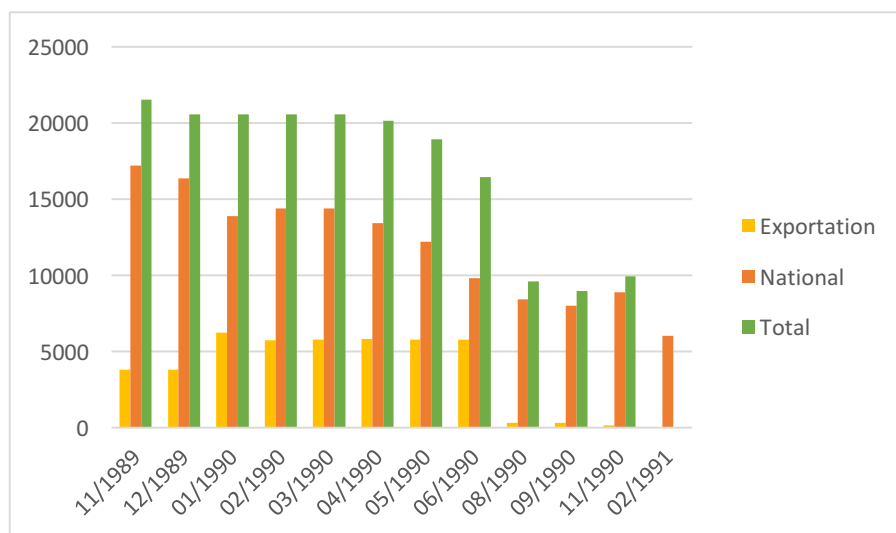
²⁹³ Eckhart Gillen (1947 -) historien de l'art et commissaire auprès des Kulturprojekte Berlin GmbH. Les arts de l'Est et en particulier ceux de l'ancienne RDA sont les thèmes centraux de son travail.

²⁹⁴ Voir Texte 2, entretien M. Flügge, p. 136.

²⁹⁵ Deuxième de couverture reproduite en annexe, voir Figure 8 p.159.

octobre 1990, l'équipe de rédaction cherche un moyen de se financer.

Malgré la hausse du prix, les conséquences sur les tirages de la revue semblent minimes, l'exportation connaît un bon entre décembre 1989 et janvier 1991 [Voir **Graphique 6**].



Graphique 6– Nombre de tirages pour *Bildende Kunst* de novembre 1989 à février 1991²⁹⁶

Après l'entrée en vigueur du traité d'union monétaire²⁹⁷ entre la RFA et la RDA, les tirages passent sous la barre des 10 000 exemplaires et l'exportation devient quasi inexistante à partir du mois d'août 1990. Cette chute soudaine évoque un climat économique difficile. Avec la nouvelle augmentation du prix, 10 DM, la publication baisse à nouveau au début de l'année 1991, le numéro du mois de mars est le dernier.

Continuer à produire la revue est un véritable défi. Il faut moderniser les conditions de travail et s'adapter à un autre système économique. Les relations avec l'imprimerie et avec la maison d'édition sont à redéfinir, et le service de distribution postale n'est plus pris en charge. La place de la publicité devient plus importante pour pallier au manque financier.

La rédaction soumet une demande de subvention en août 1990 au ministère de la Culture, un nouveau gouvernement a été créé à la suite des élections législatives de mai 1990. La requête²⁹⁸ est adressée à Gabriele Muschter, ancienne collaboratrice, alors secrétaire d'État du ministère de la Culture, Barbara Barsch est la responsable du département des arts plastiques. L'aide

²⁹⁶ Graphique réalisé à partir des chiffres donnés par la maison d'édition, VBK Redaktionsarchiv 61 *Herstellung*, 1981 – 1990

²⁹⁷ Entrée en vigueur, le 1^{er} juillet 1990, de l'unification monétaire entre les deux Allemagne.

²⁹⁸ Voir document reproduit en annexe, Texte 5 p.160.

demandée pour un nouveau départ est de 120 000 DM. En plus des besoins pour le nouveau matériel, la fabrication et la distribution, les rédacteurs en chef justifient la nécessité de publier *Bildende Kunst*. Le large cercle de lecteurs et la bonne équipe de rédacteurs sont évoqués, la revue est présentée comme un porte-parole indispensable dans le contexte de fusion des deux états, de plus la relation proche à l'Europe de l'Est permet l'apport d'un autre point de vue dans le domaine de la presse artistique.

Au même moment, Astrid Volpert²⁹⁹ évoque des négociations avec les éditions Gruner et Jah³⁰⁰ et la rédaction du magazine *ART*. Le nom *Bildende Kunst* est acheté par le groupe, qui, finalement propose de poursuivre la revue sous la forme d'un supplément à *ART*, uniquement consacré aux arts des Nouveaux Länder. Le groupe des rédacteurs refuse cette solution et est contraint d'accepter la liquidation (dernier numéro mars 1991) pour recréer un nouveau titre avec des moyens propres. Dès 1992 paraît *neue bildende kunst*.

De nombreux éléments soulignent la transition de *bildende kunst* à *neue bildende kunst*, la première parution de *neue bildende kunst* en 1992 semble être l'aboutissement des différentes variations des derniers mois 1991. L'importance de la critique est signalée par le sous-titre « Revue pour l'art et la critique » conservé en 1992, tout comme l'apparition de la rubrique « Documentation » avec un contenu plus scientifique. Elle s'adresse à un public spécialisé et qui peut payer le prix 10 DM.

Ces évolutions structurelles font écho à des évolutions de mise en page. L'organisation du sommaire évolue, présenté comme une liste avec des illustrations sur la droite en 1990, il est épuré sous la forme de plusieurs colonnes minces en 1991. Les premières de couverture laisse place dès octobre 1990 à une image centrée sur un fond blanc, au-dessus de laquelle se trouve le titre. Entre 1991 et 1992, le titre et le sous-titre ne changent pas mais l'œuvre reproduite est centrée sur un fond gris.

neue bildende kunst est publié jusqu'en décembre 1999.

La continuité entre les deux publications s'organise dès 1990. Après la chute du régime, c'est l'opportunité pour la rédaction de réaliser une revue spécialisée en arts sans contrainte idéologique et avec le choix de soutenir l'art contemporain est-allemand.

²⁹⁹ Entretien réalisé le 21 janvier 2016.

³⁰⁰ Premier groupe allemand de presse, aujourd'hui, avec une cinquantaine de publications, de *Gala* à *Geo* ou à *Stern*.

CONCLUSION

Bildende Kunst dépend de l'Union des artistes de RDA, sur le plan éditorial et logistique. Revue officielle, elle prône une vision des arts en cohérence avec les attentes des politiques culturelles du SED. De ce fait, son évolution est figée. Peter Michel, le rédacteur en chef de 1975 à 1988, a pour but de faire carrière au sein de la hiérarchie du VBK, aucune remise en question n'est à attendre de sa part. Des personnalités comme Ullrich Kuhirt et Peter H. Feist font parties du Collège de rédaction, leurs critiques sur les arts en RDA reviennent à évaluer les œuvres selon leur cohérence idéologique, tous deux sont proches des instances politiques. Une partie des membres de la rédaction s'autocensure, sachant d'avance quel sujet pourra être autorisé ou pas.

Pourtant il est intéressant de relever les initiatives prises pour faire vivre cette publication. Grâce aux revues étrangères qu'elle reçoit, de nombreux événements artistiques à l'étranger sont signalés conférant à la revue une dimension internationale et un rôle informatif important. L'ouverture à d'autres genres artistiques se fait progressivement, par exemple la photographie à partir de 1982, et est soutenue par une nouvelle génération de rédacteurs plus proche des artistes. L'arrivée de Bernd Rosner, qui succède à Peter Michel, impulse une nouvelle dynamique, en particulier il contribue à la reconnaissance des performances. Les événements de 1989 et leurs conséquences renversent le système de contrôle de la revue, certains rédacteurs saisissent l'opportunité de poursuivre la publication afin de la réaliser selon leurs envies et déchargée de tout poids idéologique.

Bildende Kunst évolue au centre de plusieurs réseaux. Il s'agit de relations prises par le biais de la revue entre les artistes professionnels et étudiants au niveau national. Elle rend compte de l'ensemble de la création artistique en Allemagne de l'Est à l'échelle des *Bezirke* (département). Ce sont des correspondances et des échanges avec les musées, les institutions et la presse culturelle à l'étranger qui enrichissent la revue et lui donne une place sur la scène internationale. Les connexions avec les critiques d'art de l'AICA (Association Internationale des Critiques d'Art) et les contacts communistes hors de RDA favorisent quelques rapports avec les pays de l'Ouest. Raoul-Jean Moulin, critique d'art à *L'Humanité*, accueille les rédacteurs est-allemands et les présentent à des artistes d'Aubervilliers pour le dossier consacré

à l'art contemporain en France. L'organisation des Unions des artistes des pays de l'Est collabore et permet les rencontres de certains artistes.

La revue est un élément informatif et clef de ces réseaux.

Cependant l'ouverture à l'art contemporain de l'Ouest montre qu'il est possible pour la revue de sortir d'un cadre strictement communiste pour rendre compte des arts hors de RDA. Ces échanges se développent surtout dans la seconde moitié des années 1980 par le biais d'un rapprochement avec la RFA.

La continuité entre les deux publications, *bildende kunst* et *neue bildende kusnt*, s'organise dès octobre 1990. La liquidation de la revue est contrainte, d'une part, par des problèmes de financement, d'autre part, la publication n'est pas reconnue avec une valeur artistique dans le contexte de la réunification et du début de la querelle des arts (*Bilderstreit*), où l'art est-allemand est considéré par certains comme un art de commande. Les négociations avec le groupe de presse de Hambourg Gruner & Jah, qui édite entre autres le magazine *ART*, n'ont pas été satisfaisantes.

Le début de ce clivage justifie la nouvelle revue *neue bildende kunst*, publiée de 1992 à 1999.

Cette étude n'a pas de but exhaustif, d'autres points peuvent être développés, par exemple une analyse sous l'angle du genre interrogeant sur la place des femmes dans la société artistique socialiste et dans la revue ou les relations entre la RDA et l'URSS au travers des arts durant la dernière décennie de ces régimes. Elle pourrait également être poursuivie avec pour objet *neue bildende kunst* ou encore la place de l'art est-allemand dans la mémoire de l'Allemagne réunifiée.

ETATS DES SOURCES

1. Revue Bildende Kunst

1.1. En France

Cote P649

1947 (1- 8) ; 1948 (1-2, 4) ; 1949 (1) ; 1956 (1) ; 1958 (1) ; 1969 (8) ; 1971 (12) ; 1975-1991

Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Cote : 4- V- 22173

1956 (N1-6) 1956 (N7, 10-12) ; 1957 (N1-6) 1957 (N7-12) ; 1958 (N1-6) ; 1959 (N5-6) 1959 (N7-12) ; 1960 – 1979

1980 – 1991 (N1 – 3)

Fonds Cadist RDA - Nouveaux Ländern, Université Paris 8, Saint Denis.

1955 (1-12) ; 1957 (1-12) ; 1958 (1-3, 5-10, 12) ; 1959-1961 (1, 3-12) ; 1962 (1-12) ; 1980 (1-12) ; 1981(1-12) ; 1982 (7-12) ; 1983 - 1991

1.2. En Allemagne

Akademie der Künste – Bibliothek, Berlin.

1947-1949 / 1953-1991

Grimm Zentrum, Bibliothek der Humboldt-Universität, Berlin.

1947-1949 / 1953-1991

2. Fonds d'archives

Archiv der Akademie der Künste (AAdK), Berlin

VBK Redaktionsarchiv 8 Lettres des lecteurs, 1975 à 1985

VBK Redaktionsarchiv 21 Abonnements Bildende Kunst, 1991

VBK Redaktionsarchiv 43 Correspondances avec les ministères et ambassades 1981 - 1990

VBK Redaktionsarchiv 47 Abonnements *Bildende Kunst* et poursuite de la revue, 1990 – 1991

VBK Redaktionsarchiv 61 Fabrication, 1981 – 1990

VBK Redaktionsarchiv 62 : Honoraire pour l'année 1991

VBK Redaktionsarchiv 65 Relations internationales, 1978 - 1987

VBK Redaktionsarchiv 69 Affaires personnelles, 1981 – 1990

VBK Redaktionsarchiv 98 Décisions et communications du ministère de la Culture, 1969 – 1990
VBK Redaktionsarchiv 112 Conception publicitaire pour la revue *Bildende Kunst*, 1991
VBK Redaktionsarchiv 116 Demande de voyages et comptes rendus, 1982, 1984 – 1989
VBK Redaktionsarchiv 118 Lettres des lecteurs, 1985 – 1991
VBK Redaktionsarchiv 124 Séminaire „*Tendenzen*“, 1984
VBK Redaktionsarchiv 125 Séminaire „*Tendenzen*“, 1987

VBK Zentralvorstand 9 : Annexe de la séance de la présidence du 15 janvier 1981 à Berlin, Plan de travail de *Bildende Kunst* pour l'année 1981 rédigé par la rédaction. Präsidiumssitzungen 1981-1982

VBK Zentralvorstand 16 : Annexe de la séance de la présidence du 16 juin 1988, Conception intérieur pour la réorganisation de la revue *Bildende Kunst* rédigé par Bernd Rosner. Präsidiumssitzungen 1988

VBK Zentralvorstand 17 : 5ème journée de la présidence les 5 et 6 juillet 1989 à la Wilhelm-Pieck-Haus, Berlin. Ordre du jour : 1. La conception de la revue « *Bildende Kunst* » jusqu'à la fin de l'année. Validation du comité de rédaction. Représentants : Bernd Rosner et Harald Olbricht. Präsidiumssitzungen 1989

VBK Zentralvorstand 27 : Support pour la 5ème journée de la présidence les 5 et 6 juillet 1989 à la Maison Wilhelm-Pieck, Berlin. Präsidiumssitzungen 1989

3. Entretiens

Matthias Flügge, membre de l'équipe de rédaction de „*Bildende Kunst*“ de 1977 à 1991, entretien réalisé le 12 mars 2015 à Dresde.

Astrid Volpert, rédactrice et rédactrice en chef d'août 1988 à mars 1991, entretien réalisé le 21 janvier 2016.

Barbara Barsch, rédactrice de 1974 à 1988, entretien réalisé par sous la forme de questions écrites, réalisé le 26 février 2016.

4. Sources audiovisuelles

- Bundeszentrale für politische BILDUNG « *Autonom waren wir ganz sicher nicht* », réalisation Klaus Löser et Jakobine Motz, 28 min 35s, 2009.

L'artiste conceptuel Olaf Nicolai parle de la scène artistique autonome en RDA des années 1980, entre autres à propos des échanges avec d'autres dynamiques sociales de l'art.

Consulté le 11 septembre 2016, <http://www.bpb.de/mediathek/155814/autonom-waren-wir-ganz-sicher-nicht>

- Bundeszentrale für politische BILDUNG, « *Ohne Angst gegen die Angst* », réalisation Klaus Löser et Jakobine Motz, 40 min 10s, 2009.

L'historien de l'art Christoph Tanner parle de l'art et de la culture autonome en RDA entre autre sur la « Kassetten-Kombinat-Szene ».

Consulté le 11 septembre 2016, <http://www.bpb.de/mediathek/152944/ohne-angst-gegen-die-angst>

- Bundeszentrale für politische BILDUNG, « *Man greift ein in alltägliche Prozesse* » réalisation Klaus Löser et Jakobine Motz, 22 min 47s, 2009.

Le peintre Jörg Herold décrit les frontières entre art officiel et art non officiel en RDA.

Consulté le 11 septembre 2016, <http://www.bpb.de/mediathek/154808/man-greift-ein-in-alltaegliche-prozesse>

- Karl-Siegbert Rehberg : *Über die Kunst in der DDR und die Ambivalenz der Bilder*, Interview diffusée le 3 avril 2012 par la radio Montagsradio.

Interrogé par Marcus Heimeier et Jochen Thermann, Karl-Siegbert Rehberg décrit les rapports avec l'art de RDA après 1989/90 et la « querelle des images ».

Consulté le 11 septembre 2016, <https://www.bildatlas-ddr-kunst.de/interview/94>

BIBLIOGRAPHIE

1. HISTOIRE EUROPÉENNE

1.1. Histoire politique des deux Allemagne

Eckart CONZE, *Die demokratische Revolution 1989 in der DDR*, Cologne, Böhlau, 2009.

Emmanuel DROIT et Franz REICHERZER, « La fin de l'histoire du temps présent telle que nous l'avons connue » Plaidoyer franco-allemand pour l'abandon d'une singularité historiographique, *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2013/2 N° 118, p. 121-145.

Catherine FABRE – RENAULT (dir.), *Colloque Transmission des connaissances de l'histoire contemporaine à l'exemple de la RDA et Groupe de recherche sur la RDA et les nouveaux Länder, La RDA au passé présent : relectures critiques et réflexions pédagogiques*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2006.

Mary FULBROOK (dir.), *Power and society in the GDR, 1961-1979 : the normalisation of rule ?*, New York, 2009.

Gert-Joachim GLAESSNER (dir.), *Demokratie und Politik in Deutschland*, Opladen : Leske + Budrich ; 1999.

Françoise JOLY, Jérôme VAILLANT, Jean-Philippe MATHIEU, Jean MORTIER et Gilbert BADIA, *Les deux états allemands : RFA, RDA*, Paris, Messidor Éditions sociales, 1987.

Sandrine KOTT, *Le communisme au quotidien : les entreprises d'Etat dans la société est-allemande*, Paris, Belin, 2001.

Sandrine KOTT, « Pour une histoire sociale du pouvoir en Europe communiste : introduction thématique », *Revue d'histoire moderne et contemporaine (1954-)*, 2002, vol. 49, n° 2, p. 523.

Alf LÜDTKE et Isabelle Kalinowski, « *La République démocratique allemande comme histoire : Réflexions historiographiques* », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 1998, vol. 53, n° 1, p. 339.

Ulrich MÄHLERT, *Kleine Geschichte der DDR*, München, Beck, 2009.

Alan L. NOTHNAGLE, *Building the East German myth : historical mythology and youth propaganda in the German Democratic Republic, 1945-1989*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1999.

Heiner TIMMERMANN, *Die DDR in Europa - zwischen Isolation und Öffnung*, Münster, LIT, 2005

1.2. Histoire politique et culturelle en Europe

François FEJTO et Pierre KENDE (dir.), *Le communisme et les élites en Europe centrale*, Paris, Presses universitaires de France, 2006.

Étienne FRANÇOIS et Hagen SCHULZE (dir.), *Deutsche Erinnerungsorte*, C. H. Beck, Munich, 2003.

Gunter HOLZWEIBIG, *Die schärfste Waffe der Partei : eine Mediengeschichte der DDR*, Cologne, Böhlau, 2002.

Philippe POIRRIER et Jean-François SIRINELLI, *L'histoire culturelle en France : des politiques culturelles à l'approche historiographique*, Paris, France, 2004.

Jean-François SIRINELLI et Georges-Henri SOUTOU, *Culture et Guerre froide*, Paris, PUPS, 2013.

Joachim SCHOLTYSECK, *Die Außenpolitik der DDR*, Oldenbourg, Munich, 2003.

Annette VOWINCKEL, Marcus M. PAYK et Thomas LINDENBERGER (dir.), *Cold war cultures : perspectives on Eastern and Western European societies*, New York, Berghahn Books, 2012.

1.3. Histoire culturelle en République Démocratique Allemande

Günter AGDE (dir.), *Kahlschlag: Das 11. Plenum des ZK der SED 1965*, Berlin, Aufbau Taschenbuch Vlg, 1991.

Bernd-Rainer BARTH, *Wer war wer in der DDR : ein biographisches Handbuch*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, 1995.

Sonia COMBE, *Une société sous surveillance : les intellectuels et la Stasi*, Paris, A. Michel, 1999.

Hermann GLASER, *Kleine deutsche Kulturgeschichte von 1945 bis heute*, Frankfurt, Fischer Taschenbuch, 2007.

Manfred JÄGER, *Kultur und Politik in der DDR : 1945-1990*, Köln, Ed. Deutschland Archiv, 1995.

Caroline MOINE, *Cinéma et guerre froide : histoire du festival de films documentaires de Leipzig (1955-1990)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014.

Eva PATZELT et Jean-François SIRINELLI, *Un haut fonctionnaire est-allemand aux prises avec l'intelligentsia : Kurt Hager face aux écrivains Volker Braun, Stefan Heym, Helmut Sakowski et Erwin Strittmatter*, Paris, 2012.

Esther von RICHTHOFEN, *Bringing culture to the masses : control, compromise and participation in the GDR*, New York Oxford, Berghahn Books, 2009.

1.4. Mémoires et écrits personnels

Robert DARNTON, *Dernière danse sur le mur : Berlin, 1989-1990*, trad. fr. Michèle Garène, Paris, O. Jacob, 1992.

Hans MAYER, *La Tour de Babel : souvenirs d'une République démocratique allemande*, trad. Fr, Michel-François Demet, Paris, Presses universitaires de France, 1993.

Herbert SANDBERG, *Spiegel eines Lebens : Erinnerungen, Aufsätze, Notizen und Anekdoten*, Berlin, Allemagne de l'Est, 1988.

2. LA PRESSE ARTISTIQUE EN EUROPE

2.1. La revue d'art

Simone BARCK (dir.), *Zwischen "Mosaik" und "Einheit" : Zeitschriften in der DDR*, Berlin, Links, 1999.

Yves CHEVREFILS DESBIOLLES et Françoise LEVAILLANT, *Les revues d'art à Paris 1905-1940*, Paris, France, Ent'revues, 1993.

Direction des musées Strasbourg (dir.), *Des revues d'art en Europe...*, Paris, Ent'revues, 1991.

Trevor FAWCETT et Clive PHILLPOT (dir.), *The Art press : two centuries of art magazines*, London, Art Book, 1976.

Rossella FROISSART PEZONE et Yves CHEVREFILS DESBIOLLES (dir.). Romain MATHIEU (collab.), *Les revues d'art*, Presses universitaires de Rennes, 2011.

Rossella FROISSART-PEZONE et Jean-Paul BOUILLON, *L'art dans tout : les arts décoratifs en France et l'utopie d'un art nouveau*, Paris, CNRS éditions, 2004.

Corinne GIRIEUD, *La revue Art aujourd'hui, une vision sociale de l'art (1949-1954)*, Thèse d'université, sous la direction de Serge Lemoine, Paris IV Sorbonne, 2011. Disponible sur : <http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/images/bk/THESES/THESENUM1.pdf>

Romain MATHIEU et Pierre WAT, *Les revues d'art : formes, stratégies et réseaux au XXe siècle*, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, 2011.

Evangelhia STEAD et Hélène VEDRINE (dir.), *L'Europe des revues (1880-1920) : estampes, photographies, illustrations*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008.

2.2. La critique d'art en Europe

Pierre-Henry FRANGINE et Jean-Marc POINSOT (dir.), *L'invention de la critique d'art*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2002.

Matthias FLÜGGE, « Rückbilcke auf die Zeitschrift Bildende Kunst », *Bildende Kunst*, 1991/3, p.56-57, Hrg. Verband Bildender Künstler der Deutschen Demokratischen Republik, Henschelverlag, Berlin.

Thomas W. GAEHTGENS, Mathilde ARNOUX et Friederike KITSCHEN (dir.), *Perspectives croisées : la critique d'art franco-allemande, 1870-1945*, trad. fr. Françoise Joly, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009.

Richard LEEMAN, *Le Critique, l'art et l'histoire, de Michel Ragon à Jean Clair*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2010.

Stefanie SCHWABE et Jean-Marc POINSOT, *Identité et mémoire : art contemporain en RDA et dans les nouveaux Länder à partir de 1971*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2012. *Die Außenpolitik der DDR* ; Joachim Scholtyseck, München : Oldenbourg ; 2003.

3. CREATION ARTISTIQUE EN EUROPE

3.1. Art et politique en Europe

Stefanie BARRON et Sabine ECKMANN (dir.), *Kunst und Kalter Krieg, Deutsche Positionen 1945 – 89*, DuMont Buchverlag, 2009.

Matthias BRAUN, *Kulturinsel und Machtinstrument : die Akademie der Künste, die Partei und die Staatssicherheit*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2007.

Günter FEIST, *Option Gegenwehr: Korrektive zur Kunstpolitik in der DDR*, Köln, 1995.

Monicka FLACKE, Nicolai ARS (dir.), *Auf der Suche nach dem verlorenen Staat – die Kunst der Parteien und Massenorganisationen der DDR.*, Deutsches Historisches Museum, 1994

Eckhart GILLEN, *Feindliche Brüder? der Kalte Krieg und die deutsche Kunst 1945-1990*, Berlin, Nicolai, 2009.

Boris GROYS et Max HOLLEIN, *Traumfabrik Kommunismus : die visuelle Kultur der Stalinzeit*, Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 2003.

Paul KAISER (dir.), *Enge und Vielfalt – Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR : Analysen und Meinungen*, Hambourg, Junius, 1999.

Karl-Siegbert REHBERG, Paul KAISER et Claudia PETZOLD (dir.), *Bilderstreit und Gesellschaftsumbruch: die Debatten um die Kunst aus der DDR im Prozess der deutschen Wiedervereinigung*, Berlin 2013

Bojana PEJIC et Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig (dir.), *Gender check: art and theory in eastern Europe*, Köln, Buchhandlung Walther König, 2010.

Uwe FLECKNER, Martin SCHIEDER et Michael ZIMMERMANN (dir.), *Jenseits der Grenzen: französische und deutsche Kunst vom Ancien Regime bis zur Gegenwart*, Köln, DuMont, 2000.

Irène SEMENOFF-TIAN-CHANSKY et Basile KERBLAY, *Le pinceau, la faucille et le marteau : les peintres et le pouvoir en Union soviétique de 1953 à 1989*, Paris, Institut d'études slaves, 1993.

Gisela SCHIRMER, *DDR und documenta : Kunst im deutsch-deutschen Widerspruch*, Berlin, Reimer, 2005.

3.2. Une scène alternative en République Démocratique Allemande

Beatrice von BISMARCK et Christine RINK (dir.), *Nur hier? Die Galerie der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig*, Bielefeld, Kerber, 2005.

Michael BOEHLKE et Henryk GERICKE (dir.), *Too much future, Punk in der DDR*, Berlin, Verbrecher-Verlag, 2007.

Frank ECKART (dir.), *Eigenart und Eigensinn: Alternative Kulturszenen in der DDR (1980-1990)*, Bremen, Temmen, 1993.

Frank ECKART et Paul KAISER (dir.), *Ohne uns ! Kunst und alternative Kultur in Dresden vor und nach '89*, Efaü-Verlag, Dresde, 2009.

Paul KAISER et Claudia PETZOLD (dir.), *Bohème und Diktatur in der DDR: Gruppen, Konflikte, Quartiere 1970-1989*, Berlin, Fannei & Walz, 1997.

Uta G. POIGER, *Jazz, rock, and rebels: cold war politics and American culture in a divided Germany*, Berkeley, University of California Press, 2000.

3.3. Vers une esthétique est-allemande

Allemagne d'aujourd'hui, n°196/avril - juin 2011, *Les Arts plastiques en RDA*, Association pour la connaissance de l'Allemagne d'aujourd'hui (dir.), Presses universitaires du Septentrion, Paris.

Michel AUCOUTURIER, *Le réalisme socialiste*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.

Elize BISANZ et Marlene HEIDEL (dir.), *Bildgespenster : künstlerische Archive aus der DDR und ihre Rolle heute*, EDITION, Bielefeld, 2014.

Jérôme BAZIN, *Réalisme et égalité – Une histoire sociale des arts en République Démocratique Allemande (1949-1990)*, Les presses du réel, Paris, 2015.

Sylvia BÖRNER, *Die Kunstdebatten 1945 bis 1955 in Ostdeutschland als Faktoren ästhetischer Theoriebildungsprozesse*, Frankfurt am Main, 1993.

Gisela CONERMANN, *Bildende Kunst in der sowjetischen Besatzungszone: die ersten Schritte bis hin zum sozialistischen Realismus im Spiegel der Zeitschrift « Bildende Kunst » von 1947 bis 1949*, Frankfurt am Main, P. Lang, 1995.

Martin DAMUS, *Malerei der DDR : Funktionen der bildenden Kunst im Realen Sozialismus*, Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verl., 1991.

Eckhart GILLEN et Rainer HAARMANN (dir.), *Kunst in der DDR*, Köln, Allemagne, Kiepenheuer & Witsch, 1990.

Eckhart GILLEN, *Das Kunstkombinat DDR : Zäsuren einer gescheiterten Kunstpolitik*, Köln, DuMont-Literatur-und-Kunst-Verl, 2005.

Ulrike GOESCHEN, *Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus: die Rezeption der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR*, Berlin, Duncker und Humblot, 2001.

Hélène IEHL, *La réception critique et historiographique de Käthe Kollwitz en RDA et en RFA au regard des événements politiques et sociaux de 1967 à 1981*, Mémoire de Master 2 Histoire de l'art et archéologie sous la direction de Christian Jochke, Université Paris-Ouest Nanterre La Défense, 2015

Hannelore OFFNER (dir.), *Eingegrenzt – ausgegrenzt : bildende Kunst und Parteiherrschaft in der DDR 1961 – 1989*, Berlin, Akad.- Verlag, 2000.

Régine ROBIN et Léon ROBEL, *Le réalisme socialiste : une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986.

4. CATALOGUES D'EXPOSITION ET MONOGRAPHIES

4.1. Consacrés aux productions artistiques en RDA

Günter FEIST, Eckhart GILLEN, Beatrice VIERNEISEL (dir.), *Kunstdokumentation SBZ, DDR: 1945-1990*, Cologne, Dumont, 1996.

Fritz. JACOBI et Manfred. TSCHIRNER (dir.), *Nationalgalerie Berlin: Kunst in der DDR : Katalog der Gemälde und Skulpturen*, Leipzig, Seemann, 2003.

Anne MARTIN, *Foto-Anschlag Vier Generationen ostdeutscher Fotografen*, E.A. Seemann, Leipzig, 2001.

Evelyn WEISS (dir.), *Bilder aus Deutschland : Kunst der DDR aus der Sammlung Ludwig*, Heidelberg, Ed. Braus, 1999.

4.2. Consacrés aux productions artistiques en Europe

Akademie der Künste Berlin, *Kunst der neunziger Jahre in Ungarn: Ausstellung vom 29. August bis 17. Oktober 1999*, Berlin, 1999.

Matthias FLÜGGE et Josef ALAN (dir.) *Der Riss im Raum : Positionen der Kunst seit 1945 in Deutschland, Polen, der Slowakei und Tschechien* : [Ausstellung im Martin-Gropius-Bau, Berlin 26. November 1994 bis 5 Februar 1995, Galeria Zachęta, Warschau, 13. März 1995 bis 18. April 1995] Berlin, Guardini Stiftung, 1994.

Musée d'art moderne de Saint Étienne, *L'Art en Europe: les années décisives*, Genève, France, Skira, 1987.

Werner SCHMIDT (dir.), *Ausgebürgert: Künstler aus der DDR und aus dem Sowjetischen Sektor Berlins, 1949-1989* [Ausstellung, Albertinum zu Dresden, vom 7. Oktober bis 12. Dezember 1990, Kleine Deichtorhalle, Hamburg, vom 10. Januar bis 1. März 1991], Berlin, Argon, 1990.

4.3. Monographies consacrés à des artistes est-allemands

Ursula FEIST et Günter FEIST (dir.), *Karl Hofer: Bilder im Schlossmuseum Ettlingen*, Berlin, Frölich & Kaufmann, 1983.

Eckhart GILLEN, *Bernhard Heisig: die Wut der Bilder* [Austellung, Museum der Bildenden Künste Leipzig, K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf, 2005, and Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, 2006], Köln, DuMont, 2005.

Hans-Werner SCHMIDT et Eduard BEAUCAMP (dir.), *Tübke: die Retrospektive zum 80. Geburtstag*, Leipzig, Seemann, 2009.

Gisela SCHIRMER, *Willi Sitte – Lidice*, Berlin, Reimer, 2011.

ANNEXES

Les documents reproduits sont classés par ordre d'apparition.

<i>Tables de la base de données.....</i>	<i>129</i>
Texte 1 <i>Contrat entre l'Union des artistes d'Allemagne, directeur de la publication, et la maison d'édition Henschelverlag</i>	<i>134</i>
Texte 2 <i>Entretien avec M. Matthias Flügge.....</i>	<i>136</i>
Texte 3 <i>Interview über die Zeit in der „Bildenden Kunst“ 1974 bis 1988, Fragen an Dr. Barbara Barsch, Kunsthistorikerin, Berlin</i>	<i>143</i>
Tableau 1 <i>Membres du Conseil de rédaction de Bildende Kunst de janvier 1980 à avril 1990...147</i>	<i>147</i>
Tableau 2 <i>Proposition pour la composition du Conseil de rédaction de Bildende Kunst, date du 28.04.89</i>	<i>147</i>
Tableau 3 <i>Membres de l'équipe de rédaction de Bildende Kunst de janvier 1980 à mars 1991</i>	<i>148</i>
<i>Schéma des structures intervenantes dans la conception de la revue Bildende Kunst.</i>	<i>149</i>
Tableau 4 <i>Tableau des prévisions d'exportation de Bildende Kunst pour l'année 1983.....</i>	<i>150</i>
Tableau 5 <i>Récapitulatif des demandes faites par un pays étranger pour un exemplaire ou un abonnement à Bildende Kunst entre 1980 et 1991.</i>	<i>151</i>
Tableau 6 <i>Thèmes des événements internationaux (réurrence des citations supérieure ou égale à 6).....</i>	<i>152</i>
Figure 5 <i>Deuxième de couverture de Bildende Kunst, Heft 02/1984.</i>	<i>154</i>
Texte 4 <i>Texte de Bernd Rosner pour la réorganisation de la revue en 1989, approuvé par le VBK, le 16 juin 1988.</i>	<i>155</i>
Figure 6 <i>« Permanente Kunstkonferenz » à la galerie « Weißer Elefant ». Bildende Kunst, Heft 10/1989.</i>	<i>157</i>
Figure 7 <i>Une de Bildende Kunst, Heft 10/1990.....</i>	<i>158</i>
Figure 8 <i>Deuxième de couverture de bildende kunst, Heft 01/1990.....</i>	<i>159</i>
Texte 5 <i>Lettre de demande de subvention, 22 août 1990</i>	<i>160</i>

Tables de la base de données

```
SET DateStyle TO DMY;
```

```
DROP FUNCTION IF EXISTS date_csv_to_sql ( d Char ) CASCADE ;  
CREATE FUNCTION date_csv_to_sql ( d Char ) RETURNS DATE AS  
$$  
SELECT  
CASE WHEN d IS NOT NULL THEN to_date(d,'MM/DD/YYYY')  
ELSE NULL  
END  
$$  
LANGUAGE SQL ;
```

```
DROP TABLE IF EXISTS CodeThematique CASCADE ;  
CREATE TABLE CodeThematique (  
code VARCHAR (5) NOT NULL PRIMARY KEY ,  
nom_thematique VARCHAR (100) NOT NULL  
);
```

```
\COPY CodeThematique from 'CodeThematique.csv' DELIMITER ';' ENCODING 'LATIN1'
```

```
DROP TABLE IF EXISTS BildendeKunst CASCADE ;  
CREATE TABLE BildendeKunst (  
Numero INT PRIMARY KEY ,  
Annee INT NOT NULL ,  
CodeThematique1 VARCHAR (5) REFERENCES CodeThematique,  
CodeThematique2 VARCHAR (5) REFERENCES CodeThematique  
);
```

```
\COPY BildendeKunst from 'BildendeKunst.csv' DELIMITER ';' ENCODING 'LATIN1'
```

```
DROP TABLE IF EXISTS Nationalite CASCADE ;  
CREATE TABLE Nationalite (  
code VARCHAR (4) NOT NULL PRIMARY KEY ,  
nom_nat VARCHAR (50) NOT NULL  
);
```

```
\COPY Nationalite from 'Nationalite.csv' DELIMITER ';' ENCODING 'LATIN1'
```

```
DROP TABLE IF EXISTS ville CASCADE ;  
CREATE TABLE Ville (  
code VARCHAR (5) NOT NULL PRIMARY KEY ,  
nom_ville VARCHAR (50) NOT NULL  
);
```

```
\COPY ville from 'Ville.csv' DELIMITER ';' ENCODING 'LATIN1'
```

```
DROP TABLE IF EXISTS Pratique CASCADE ;  
CREATE TABLE Pratique (  
Code VARCHAR (6) NOT NULL PRIMARY KEY ,  
titre VARCHAR (50) NOT NULL  
);
```

```
\COPY Pratique from 'Pratique.csv' DELIMITER ';' ENCODING 'LATIN1'
```

```
DROP TABLE IF EXISTS Reproduction CASCADE ;
```



```

CREATE TABLE Reproduction (
    Code VARCHAR (6) NOT NULL PRIMARY KEY ,
    Description VARCHAR (40) NOT NULL
);

\COPY Reproduction from 'Reproduction.csv' DELIMITER ';' ENCODING 'LATIN1'

DROP TABLE IF EXISTS Theme_Evenement CASCADE ;
CREATE TABLE Theme_Evenement (
    Code VARCHAR (12) NOT NULL PRIMARY KEY ,
    titre VARCHAR (100) NOT NULL
);

\COPY Theme_Evenement from 'Theme_Evenement.csv' DELIMITER ';' ENCODING
'LATIN1'

DROP TABLE IF EXISTS Th_Lettres CASCADE ;
CREATE TABLE Th_Lettres (
    theme CHAR (3) NOT NULL PRIMARY KEY ,
    description VARCHAR (50) NOT NULL
);

DROP TABLE IF EXISTS Lettres CASCADE ;
CREATE TABLE Lettres (
    Nom VARCHAR (30) NOT NULL ,
    Prenom VARCHAR (30) NOT NULL ,
    Nom2 VARCHAR (30),
    Prenom2 VARCHAR (30),
    Ladate date DEFAULT NULL ,
    Lieu VARCHAR (5) REFERENCES Ville,
    formation INT ,
    ThemeLettre CHAR (3) NOT NULL REFERENCES Th_Lettres ,
    DescriptionLettre VARCHAR (500),
    Reponse INT ,
    DescriptionReponse VARCHAR (500),
    DateReponse date DEFAULT NULL ,
    Auteur VARCHAR (50),
    Piece_jointe INT
);

--INSERT into Lettres (SELECT L.Nom, L.Prenom, L.Nom2, L.Prenom2,
date_csv_to_sql (L.Ladate), L.Lieu, L.formation, L.ThemeLettre,
L.DescriptionLettre, L.Reponse, L.DescriptionReponse, date_csv_to_sql
(L.DateReponse),L.Auteur, L.Piece_jointe FROM Lettres_tmp L);

DROP TABLE IF EXISTS Personne CASCADE ;
CREATE TABLE Personne (
    NumPers INT NOT NULL PRIMARY KEY ,
    Nom VARCHAR (50),
    Prenom VARCHAR (30),
    -- statut
    intervenant INT DEFAULT 0 CHECK (intervenant= 0 or
intervenant=1),
    artiste INT DEFAULT 0 CHECK (artiste= 0 or artiste=1),
    DateNaissance DATE ,
    DateDeces DATE ,
    Nationalite VARCHAR (4) REFERENCES Nationalite,
    Ville VARCHAR (50) NOT NULL REFERENCES Ville,

```

```

        UNIQUE (Nom, Prenom)
    );

/*
INSERT into Personne (
    SELECT P0.NumPers, P0.Nom, P0.Prenom, P0.intervenant, P0.artiste,
    P0.DateNaissance, P0.DateDeces, P0.Nationalite, P0.Ville
        FROM Personne0 P0
        WHERE P0.nom NOT IN (SELECT P1.Nom FROM Personne0 P1 WHERE
    P0.Prenom=P1.Prenom AND P0.NumPers > P1.NumPers )
    );
*/

DROP TABLE IF EXISTS Personne_Revue CASCADE ;
CREATE TABLE Personne_Revue (
    NumPers INT NOT NULL references Personne,
    NumeroRevue INT references BildendeKunst,
    PRIMARY KEY (NumPers,NumeroRevue)
);

/*
INSERT into Personne_Revue (
    SELECT distinct P.NumPers, R.Numero FROM Personne P,
    BildendeKunst R
        WHERE EXISTS (select * from Personne_tmp P0
    WHERE P.Nom = P0.Nom
        AND P.Prenom = P0.Prenom AND R.Numero =
    P0.NumeroRevue )
    );
*/

DROP TABLE IF EXISTS Evenement CASCADE ;
CREATE TABLE Evenement (
    Id INT NOT NULL ,
    Lieu VARCHAR (5) references Ville,
    Annee VARCHAR (4) NOT NULL ,
    Numero VARCHAR (2) NOT NULL ,
    Type_ev VARCHAR (20),
    Theme_evt VARCHAR (12) references Theme_Evenement,
    Description VARCHAR (500),
    PRIMARY KEY (Id,Annee)
);
\i evenements.sql
-- Oeuvre

DROP TABLE IF EXISTS Oeuvre;
CREATE TABLE Oeuvre (
    Numero Serial NOT NULL PRIMARY KEY ,
    Nom VARCHAR (200),
    Artiste INT REFERENCES Personne,
    NumeroRevue INT NOT NULL references BildendeKunst,
    DateDebut date DEFAULT NULL ,
    DateFin date DEFAULT NULL ,
    TexteIm VARCHAR (1) DEFAULT NULL , --1: rapport entre texte et
image, 0 : Pas de rapport
    Pratique CHAR (6) DEFAULT NULL references Pratique,
    Reproduction CHAR (6) DEFAULT NULL references Reproduction
);

```

```

DROP SEQUENCE IF EXISTS NumOeuvre;
CREATE SEQUENCE NumOeuvre ;
INSERT into Oeuvre (SELECT nextval('NumOeuvre' ), L.Nom, P.NumPers,
L.NumeroRevue,
        date_csv_to_sql (L.DateDebut), date_csv_to_sql
(L.DateFin), L.TexteIm,
        L.Pratique, L.Reproduction
        FROM oeuvre_tmp L, Personne0 P0, Personne P
        WHERE L.Artiste = P0.Id AND
L.NumeroRevue=P0.NumeroRevue
        AND P0.Nom=P.Nom AND P0.Prenom=P.Prenom
        );

```

```

\COPY FonctionComiteRedaction from 'FonctionComiteRedaction.csv'
DELIMITER ';' ENCODING 'LATINI'

```

```

DROP TABLE IF EXISTS ComiteRedaction ;
CREATE TABLE ComiteRedaction (
        --Année VARCHAR(4) NOT NULL,
        Nom VARCHAR (40) NOT NULL ,
        Prenom VARCHAR (40) NOT NULL ,
        intervenant Int NOT NULL ,
        Fonction VARCHAR (5) references FonctionComiteRedaction,
        Nationalite VARCHAR (4) references Nationalite,
        PremierNumero INT NOT NULL ,
        DernierNuméro INT NOT NULL
);
\COPY ComiteRedaction from 'ComiteRedaction.csv' DELIMITER ';'
ENCODING 'LATINI'

```

```

DROP TABLE IF EXISTS Abo_International_tmp, Abo_International CASCADE
;
CREATE TABLE Abo_International_tmp (
        Annee VARCHAR (10) NOT NULL ,
        Abo INT ,
        Revue INT ,
        Institution INT ,
        Personne INT ,
        Nom VARCHAR (100) NOT NULL ,
        Prenom VARCHAR (40) NOT NULL ,
        Ville VARCHAR (5) references Ville,
        Pays1 VARCHAR (4) references Nationalite,
        Pays2 VARCHAR (4) references Nationalite,
        Pays3 VARCHAR (4) references Nationalite,
        Pays4 VARCHAR (4) references Nationalite,
        NombreEx INT NOT NULL
);
\COPY Abo_International_tmp from 'Abo_International.csv' DELIMITER
';' ENCODING 'LATINI'

```

```

DROP TABLE IF EXISTS Abo_International;
CREATE TABLE Abo_International (
        Annee Date ,
        Abo INT ,
        Revue INT ,
        Institution INT ,
        Personne INT ,
        Nom VARCHAR (100) NOT NULL ,

```

```
Prenom VARCHAR (40) NOT NULL ,
Ville VARCHAR (5) NOT NULL ,
Pays1 VARCHAR (4) references Nationalite,
Pays2 VARCHAR (4) references Nationalite,
Pays3 VARCHAR (4) references Nationalite,
Pays4 VARCHAR (4) references Nationalite,
NombreEx INT NOT NULL
);
INSERT into Abo_International (SELECT date_csv_to_sql (L.Annee),L.Abo,
L.Revue, L.Institution, L.Personne, L.Nom,L.Prenom,
L.Ville, L.Pays1, L.Pays2, L.Pays3,L.Pays4,
L.NombreEx FROM Abo_International_tmp L);
```

Texte 1 – Contrat entre l'Union des artistes d'Allemagne, directeur de la publication, et la maison d'édition Henschelverlag
(VBK Redaktionsarchiv, 69 *Personalangelegenheiten*, 1981 – 1991)

I. Obligations de l'Union des artistes d'Allemagne

1. La revue *Bildende Kunst* est un organe de l'Union des artistes (VBK), représenté par le Comité central de direction (*Zentralvorstand*) qui en est le responsable ainsi que le directeur de la publication (*Herausgeber*).
2. Le Secrétariat du Comité central de direction de l'Union des artistes est le principal responsable du contenu idéologique et spécialisé de la revue, afin d'imposer la politique de l'Union. Il donne au rédacteur en chef l'instruction correspondante, décide de la rédaction et le Conseil élabore la conception, l'organisation de la revue et contrôle la mise en œuvre.
3. Le secrétariat du comité d'administration central de l'association des artistes nomme l'organe consultatif du conseil de rédaction qui se compose d'artistes et de professionnels des arts. Un représentant de la maison d'édition Henschelverlag (le poste de lecteur pour les arts plastiques) doit être membre du conseil.
Le conseil est dirigé par le rédacteur en chef. Le conseil participe sur la base de la conception à la préparation des dépenses jugées de qualité, scientifiquement étayées de la revue, incite les changements et les améliorations du travail. Ses membres participent au travail avec les auteurs.
4. Le secrétariat du Comité de direction central de l'Union des artistes nomme le rédacteur en chef en accord avec la maison d'édition Henschelverlag. Le rédacteur en chef est assujéti à la direction de l'Union des artistes et reçoit de sa part les instructions idéologiques et professionnelles. Le rédacteur en chef est responsable de l'activité du reste du personnel de la rédaction.
Le rédacteur en chef peut se retirer sur son propre souhait en accord avec les deux contractants de sa fonction. Son rappel se faire par la direction de l'Union des artistes en accord avec la maison d'édition Henschelverlag. Le rappel peut également se produire sur la proposition de la maison d'édition Henschelverlag.
5. Les conséquences financières induites par des changements dans la revue, demandés par l'Union des artistes (seul le secrétaire est autorisé à donner des instructions) sont à la charge de l'Union des artistes.
6. L'Union des artistes s'engage à veiller que la maison d'édition peut faire de la publicité pour la revue lors des expositions d'arts et des plus importantes conférences – à niveau central et par département.

II. Obligations de la maison d'édition *Henschelverlag*

1. La maison d'édition *Henschelverlag* s'engage à s'occuper de la parution régulière de la revue, sous réserve de la réception correcte des manuscrits et des documents de reproduction à la date d'échéance par la rédaction. Les ventes sont à la responsabilité de la maison d'édition
2. La maison d'édition *Henschelverlag* règle les autres rédacteurs, en accord avec l'Union des artistes.
3. Le personnel, y compris le rédacteur en chef, est employé par la maison d'édition *Henschelverlag* avec toutes les conséquences par rapport au droit du travail s'en résultant. La rédaction de la revue est un service de la maison d'édition et est installée autant que possible dans les locaux de la maison d'édition.
4. La maison d'édition *Henschelverlag* dépose une demande sur l'augmentation du tirage près de 2.000 exemplaires par cahier pour le programme de l'année 1965. L'Union des artistes s'engage à soutenir cette demande.
5. La maison d'édition *Henschelverlag* est responsable des aspects techniques et financiers de la revue. L'Union des artistes ne prend en charge aucune obligation financière (à part I, paragraphe 5). Les déficits de la revue sont payés par la maison d'édition .

III.

1. Le contrat entre en vigueur avec la parution du 1^{er} cahier en 1965, par lequel la maison d'édition garantit une publication régulière.
2. La durée du contrat est de 3 ans. Si aucune résiliation de la part de l'un des deux contractants ne se produit, le contrat se prolonge pour 3 années. Le délai de préavis est de 12 mois, à la fin de chaque année. La résiliation doit être arrivée le 31. 12 de l'année précédente chez le contractant.
3. Une commission d'arbitrage règlera au cas par cas les différends à propos du contrat entre la direction générale de la maison d'édition et le commerce de livre du ministère de la culture (Buchhandel des Ministeriums für Kultur).

Les changements ou ajouts souhaités au contrat devront se faire par accord mutuel des deux contractants et seront joints dans un supplément écrit au contrat.

Berlin, le 18 août 1964

Union des artistes allemands – Comité central de direction – Cam. Horst Weiß, 1^{er} secrétaire
Henschelverlag Kunst und Gesellschaft – Bruno Henschel – éditeur

Comment êtes-vous entré à la rédaction de *Bildende Kunst* en 1977 ?

Tout simplement, j'ai étudié l'histoire des arts, après j'ai travaillé à mon compte et ensuite j'ai commencé en tant que rédacteur.

Seulement ?

Oui, j'avais fait un stage quand j'étais étudiant. J'ai toujours voulu travailler dans ce milieu, peut être pas dans cette revue mais je voulais écrire sur l'art. Puis, j'ai fait ce stage et j'ai attendu que la place soit libre. Ce n'était pas comme aujourd'hui, où il faut candidater et faire un volontariat. C'était totalement « *easy* ».

J'ai sûrement été chanceux, c'est un fait. Pour moi, c'était exactement ce que je voulais. Je ne voulais pas travailler à la rédaction d'un quotidien, à la télévision ou à la radio, etc., parce que le contrôle idéologique était bien plus fort que dans les revues et j'ai commencé là à 27 ans, je crois. À 26 ans, j'ai été diplômé et à 27 ans, j'ai commencé.

Comment connaissiez-vous la revue *Bildende Kunst* ?

Comment, je la connaissais ? Il n'y en avait qu'une en RDA ! On la connaissait, évidemment. Ce n'était peut-être pas ma préférée, mais on ne pouvait pas faire autre chose.

Quelles étaient vos premières responsabilités au sein de la revue ?

J'étais simplement rédacteur. On était relativement libre dans la rédaction, bien sûr ce qu'on pouvait faire était réduit. L'Union des artistes donnait des instructions, c'était une association d'artistes, qui avait des activités politiques et de politiques culturelles dont on devait refléter les actions.

A vrai dire, je n'avais pas trop à faire avec cela, car j'étais plus compétant pour les questions spécialisées. La politique culturelle, c'était le travail du rédacteur en chef.

Vous étiez également rédacteur en chef...

Non.

A la fin ?

Ah oui, après 1989, oui quelques mois. Mais entre temps, je n'en faisais plus parti. En 1984, je suis parti. À partir de 1982, j'ai travaillé à temps partiel parce que je voulais m'exfiltrer de là. Et en 1984, je suis vraiment dehors. J'ai alors, jusqu'en 1989, travaillé à mon compte.

À ce moment-là, l'éditeur m'a demandé si je voulais entreprendre quelque chose, quand le mur était tombé et tout. J'ai pensé : « Ok, on peut essayer ». Alors j'ai renouvelé la rédaction, j'ai été chercher de nouvelles personnes, on a essayé simplement d'établir un papier allemand, mais l'économie a fait que ça n'a pas tenu. Et quelques mois plus tard est venue la nouvelle édition, « *neue bildende kunst* ». Nous étions notre propre éditeur, nous ne voulions plus rien avoir à faire avec l'éditeur d'avant [*Henschelverlag*]. C'est une histoire compliquée, qui serait très longue à raconter et ce n'est peut-être pas tout à fait le sujet ici.

Ce qui est important, c'est qu'au début des années 1980 nos comportements étaient toujours liés de plus en plus étroitement à la politique du régime. Il y avait des registres où les artistes faisaient leurs demandes de sorties du territoire édités par l'Union des artistes. Et ces listes

étaient transmises directement à la revue. Et, en quelque sorte, nous devions nous assurer qu'aucun des inscrits ne « s'évapore ».

Et là, j'ai dit assez. Il y avait aussi d'autres choses qui n'avaient pas de sens. J'ai ensuite dû confirmer à l'Union des artistes que certaines mesures devaient se développer. Je l'ai fait parce que je n'avais pas envie d'être mis à la porte. Et j'ai travaillé à mon compte jusqu'en 1989.

La revue a été assumé par les collègues, le rédacteur en chef est également parti, il voulait avoir une fonction de direction au sein de l'Union des artistes.

La revue a été reprise par les collègues, Bernd Rosner était rédacteur en chef les derniers mois, 1988 – 1990. Nous avons étudié ensemble pendant deux ans et je le connaissais bien. Il a fait du bon travail. Il a bien utilisé les libertés qui sont apparues à la fin, il a bien servi la revue. Il a permis à la revue de sortir de ce nuage idéologique, ce qui était important. Quand le mur est tombé, il a décidé d'arrêter. Je crois qu'il est parti au Japon. Il fallait reprendre et on m'a demandé si j'avais envie de le faire.

Quel but aviez-vous avec la revue ? À la fin ?

Après 1989 ? L'histoire a fait que la rédactrice en chef suppléante était Barbara Barsch, qui avait elle aussi arrêté et travaillait à son compte, elle n'avait pas supporté, non plus, cette prise de position et participait au ministère du premier gouvernement libre de la RDA, ministère de la Culture comme dirigeante du département arts plastiques.

A ce moment-là, on a essayé d'imaginer ensemble ce qui serait sensé de faire.

J'ai voulu en faire parti, car j'ai pensé : maintenant on a la chance de soutenir l'art de l'Allemagne de l'Est qui était vraiment important et intéressant ; une fois, évidemment, qu'on a enlevé toutes les barrières idéologiques. Il n'y avait plus d'interdit, ni de censure et nous pouvions faire ce que nous voulions.

C'était un énorme défi. Et nous avons de suite, pendant un an, réécrit la revue en petits caractères, enfin le titre en minuscule, comme le « *bildende kunst* » qui avait été créé en 1947. Nous étions de nouveau comme dans une situation d'après-guerre immédiate, comme Oscar Nerlinger et Carl Hofer en 1947. Hofer était considéré comme « dégénéré » par les nazis et Nerlinger était communiste, ensemble ils faisaient parti des avant-gardes communistes et à ce moment ils dirigeaient la revue. Ils avaient de grands buts, celui de reconstruire une nouvelle Allemagne après l'oppression des modernes par les nazis etc.

Nous ne nous sentions pas comme après l'époque nazie, mais nous avons également écrit des buts éditoriaux. Nous nous sommes dits que maintenant la situation avec cette revue était totalement différente. Nous comprenions que la confrontation au système se faisait de manière toute autre à tous les niveaux, intellectuels comme matériels.

Maintenant, nous pouvions donner une nouvelle revendication aux choses qui étaient réprimées à l'Est. On pouvait s'interroger de manière critique sur ce qu'on appelait la culture officielle en RDA et ce qui en resterait. Ou de manière plus générale, sur ce qui resterait de l'Est, est-ce que tout allait être balayé? Qu'est-ce que ça allait devenir ?

Nous étions comme des enfants face à ce spectacle, nous n'étions plus tout à fait très jeune ou seulement pour la biographie. Pour moi, je considère ce moment comme un des plus riche que j'ai eu, et au bon moment ; au moment où je pouvais encore commencer quelque chose.

J'aurais pu aller vers d'autres ministères et reprendre une position à responsabilités, et cela aurait été possible d'avoir de nombreuses propositions. Car il n'y a pas eu beaucoup de personnes, qui, d'un côté ont commencé avec une vie artistique et, de l'autre, ont gardé une distance par rapport à la politique de l'Union des artistes.

Et c'est ainsi que nous avons fait les derniers numéros, à vrai dire à la manière d'une empreinte pour la suite. Nous n'en avons pas vraiment une idée claire, ce qui était important c'était de

trouver rapidement des auteurs qui venaient de l'Ouest. C'était une chose importante, c'était une réelle impression d'ouverture, comme une nouvelle bouffé d'air, avec les collègues de Berlin – Ouest, il y en avait beaucoup qui étaient intéressés. Nous pouvions le faire, tous les auteurs, collègues de la république fédérale apportaient leur expérience. Et ça s'est poursuivi jusqu'au moment où l'économie a pu se maintenir et alors nous avons un gros problème pour financer la nouvelle édition. Ça a bien marché pendant 10 ans.

Il y avait tant d'écart avec la vieille *Bildende Kunst*, elle paraissait si obsolète. Tout le monde avait un ordinateur, les conditions d'impressions étaient complètement différentes, les conditions de distributions étaient complètement différentes d'auparavant, ainsi que les conditions économiques, les conditions de préparation de la revue étaient complètement différentes, pas en une nuit mais tout de même assez rapidement. Et là-dessus, on devait encore embaucher et de nouveau produire, c'était ... On devait encore promouvoir de la publicité et des annonces et ça nous ne le faisons presque pas avant, c'est-à-dire que les personnes qui nous vendaient des annonces pouvaient, s'ils le voulaient, influencer la rédaction ou la politique de rédaction.

Avant, c'était l'Union des artistes qui influençait la politique de rédaction et maintenant c'étaient les galeries ou les personnes qui achetaient les publicités. Ça se passait de manière totalement différente, parce qu'ils avaient le pouvoir de l'affaire. Je payais une annonce, quand on amenait un article, j'étais totalement isolé parce que, naturellement, j'étais un peu limité d'un point de vue économique, alors nous essayons que l'auteur ait son propre poids, ce qui évidemment n'a pas trop fonctionné. Au début ça n'a presque pas fonctionné, plus tard, ça a mieux été.

Quelles étaient les conditions d'impressions pour *Bildende Kunst* à l'Est ?

C'était la seule revue d'art. Avant il y en avait d'autres, enfin une autre, dans les années 1950 et 1960, qui, je crois, était éditée par la FDJ, mais elle a été abandonnée. Il n'est resté plus que *Bildende Kunst* qui était éditée par l'Union des artistes et par les éditions Henschelverlag. Les éditions Henschelverlag étaient à l'origine les éditions pour le théâtre, les pièces et les revues. Et quand le programme s'est étendu aux beaux arts, ils ont fait de beaux livres sur les arts plastiques. Dans les années 1960 et 1970, il y avait vraiment de bonnes choses, nous avons aussi de bons auteurs.

Et nous étions alors cette revue, dont ils avaient la responsabilité technique et économique, mais où l'éditeur n'avait quasiment pas de compétence propre.

Le tirage était alors, je crois, de 20 000 exemplaires et nous avons bien plus de coût d'impressions et d'achat. Il coûtait deux mark cinquante. On aurait pu plus vendre, si on avait eu plus de papier.

Le problème était quand il n'y avait pas de papier. Le papier était contingenté... Il n'y avait pas suffisamment de papier disponible en grande quantité. Il y en avait seulement pour 20 000 exemplaires, on ne pouvait simplement répondre à la demande de tous les abonnements à cause de ces limitations. Si quelqu'un voulait un abonnement il fallait qu'il reprenne celui de quelqu'un qui se désabonnait.

La distribution, c'est-à-dire comment le numéro arrivait de la maison d'édition à la boîte aux lettres, ça, la poste de la RDA le faisait gratuitement, la rédaction ne devait presque pas payer cela. La structure entière de l'économie fonctionnait autrement, c'est aussi pour cela qu'il y avait autant de tirages et qu'il y avait autant d'abonnés.

Après 1989, on a évidemment du augmenter les prix, parce que tout était différent avec l'union monétaire. La structure de l'économie en RDA n'était absolument pas comparable avec qui s'est fait plus tard et ce qu'elle est aujourd'hui. C'était le fonctionnement officiel...

À une époque certaines choses intéressantes ont été faites. J'ai écrit les premiers articles sur Dali ou Max Ernst, Chirico, etc., ce qu'il n'y avait pas presque pas eu avant en RDA.

A la fin des années 1970, nous avons déjà voulu mettre l'accent sur les « classiques modernes ». Le problème, c'est que l'on devait toujours respecter les instructions et payer les droits officiels. Par exemple, pour une page sur Marx Ernst une image coûtait, peut être 150\$ plus les coûts de la presse et la RDA n'avait pas de devise. Et c'est pour ça que c'était toujours une bataille pour écrire de tels articles. Non seulement idéologique mais également économique. Comment écrire un article sur Dali sans une reproduction ?

Il n'y avait en RDA aucun livre d'art sur les modernes classiques, c'est pour cette raison qu'on ne pouvait pas acheter de catalogue ou de monographie sur Picasso, il n'y en avait pratiquement pas. Pour ces raisons.

Toutes les informations venaient, bien sûr, des bibliothèques, ou de l'ouest, on était relativement bien informé parce que l'on recevait la presse artistique à la rédaction (*ART, Kunstform...*). On les lisait et nous les avions là dans la rédaction. En fait, on avait pas mal d'avance sur les autres collègues, ceux qui n'étaient pas dans notre rédaction.

Aviez-vous des correspondants à l'étranger ?

Des correspondants en tant que tels non, à l'ouest pas du tout, mais il y avait des rencontres de rédactions. Dans les années 1980, il y avait des rencontres des revues artistiques de l'URSS, de Pologne, de Tchécoslovaquie, etc. Mais ce n'était pas d'une grande importance. Par exemple il n'y avait pas beaucoup d'influence de Pologne dans notre revue.

C'était étrange le climat culturel de la RDA, au niveau de la coordination artistique des pays est européens, nos voisins est européens, les états « frères », on n'avait pas beaucoup d'échanges en art plastique ; en musique c'était tout à fait différent. Il y avait des articles écrits sur la musique, on pouvait aller à Varsovie, il y avait de nombreux acteurs. En littérature également, il y avait de nombreux acteurs dans des échanges productifs. Alors que les arts plastiques étaient un petit peu étrangement indépendant.

Ces artistes se suffisaient à eux-mêmes, c'était aussi un problème. Et un problème pour nous, qui les accompagnions.

Comment étaient reproduites les œuvres ? Par des photographies ou une collaboration avec l'artiste ?

On commandait les photographies. Dans un numéro, on compte trois pages en couleur, le reste en noir et blanc. On recevait pour cela du papier photo noir et blanc, et pour les pages en couleurs on avait des diapositives. Et parfois, lorsque l'on n'obtenait pas de diapo, on allait tout simplement les chercher dans les livres ! Et ensuite, on les reproduisait !

Tout était très différent. On recevait les manuscrits, on n'avait pas d'ordinateurs ! Les manuscrits papiers étaient rédigés à la main ; ces manuscrits étaient donnés à une dactylo hongroise, qui parlait bien allemand évidemment. Elle tapait la journée entière ensuite les manuscrits à la machine.

Et il y avait des interlignes précis dans la mise en page. Ensuite c'était l'étape de la relecture. Puis les corrections, puis on recopiait, et là on écrivait encore une copie à l'auteur pour

confirmation, on corrigeait encore une fois le manuscrit ; et là intervenait le concepteur qui l'envoyait au siège.

Et il y avait les corrections. On mesurait les espaces de mise en page, on vérifiait si c'était de la taille des espacements : 2, 3 ou 4 lignes par exemple.

Ensuite on collait les phrases toutes ensemble, les images étaient également mesurées, puis découpées, collées et assemblées ensemble. Ça me plaisait bien ! J'ai passé des journées entières à coller cette revue et pour que ce soit beau à la fin !

Puis il y avait l'imprimerie, le numéro de juin devait être fini début mars. Ça durait donc trois mois de l'étape du manuscrit à celle de l'impression. Ce qui fait que nous ne pouvions évidemment pas être à jour sur l'actualité !

Quelles relations aviez-vous avec l'Union des artistes de RDA (VBK-DDR) ?

L'Union des artistes était l'éditeur de manière nominale.

L'Union des artistes était d'un côté un instrument politique de contrôle, de l'autre une fédération de métier pour les artistes ; on pouvait être artiste qu'en tant que membre de l'Union, autrement on ne pouvait pas vraiment avoir une intégration professionnelle. J'étais, évidemment, également membre de l'Union des artistes dans le département histoire de l'art. Sinon je n'aurais pas non plus pu travailler à mon compte. Comment expliquer... on était obligé d'être membre de l'Union des artistes pour recevoir un avis d'imposition, pour payer les taxes, etc.

Ce n'était pas non plus le problème. Les artistes que l'on aimait, et qui, comment dire, étaient perçus sous l'étiquette « opposition » et qui voulait travailler indépendamment des structures politiques, ils étaient aussi tous à l'Union des artistes. L'Union des artistes n'était pas une organisation de l'élite, qui regroupait des artistes particulièrement fidèles au Parti, mais une organisation beaucoup plus large.

Mais à sa tête, elle était fortement sous le contrôle du SED.

Et aussi à un plus petit niveau, j'étais moi-même à un moment à la direction de ma section, représentant de la section histoire de l'art, à Berlin. Il y avait aussi d'autres collègues, qui n'avaient rien à voir l'appareil officiel. En fait, les structures les plus petites étaient pas si mal, sous forme de réseaux. Ainsi, l'Union des artistes n'était pas un moyen de contrôle mais une forme d'organisation.

Mais comme je le disais, en haut de la hiérarchie, le contrôle était évidemment très fort. Ils étaient en contact direct avec le chef rédacteur, qui avait beaucoup de pression. Peter Michel, il vivait à Berlin, je l'ai rencontré depuis.

Le rédacteur en chef devait présenter le programme de la revue à l'Union des artistes et celui-ci devait être approuvé : pas chaque article individuellement, mais bien la moitié ; et les thématiques, par exemple aujourd'hui une revue sur la photographie ou sur l'art vietnamien. Tout cela était en quelque sorte décidé par l'Union des artistes. Le rédacteur en chef était aussi membre du Comité central d'administration de l'Union des artistes. Il y avait donc là une liaison très directe. Donc il n'y avait pas vraiment d'indépendance naturellement.

Et selon l'état de la situation politique, au niveau inférieure de la hiérarchie, là où nous étions, donc plutôt en bas, on était parfois un peu plus libre, parfois un peu moins libre. Au début des années 1980 ce n'était pas facile, on n'avait pas beaucoup de marge de manœuvre. Et j'ai donc pensé à arrêter. Je devais prendre une décision, au niveau de ce qui avait du sens pour moi.

Mais je n'ai en fait pas tellement écrit dans la revue *Bildende Kunst* de la RDA; mais plus fait du travail de rédacteur et aussi, plus important pour moi, veillé à intégrer de l'histoire de l'art

plus théorique. Il n'y avait pas d'organe de publication d'histoire de l'art. Il n'y avait pas de revue pour les historiens de l'art dans la DDR ; pour ceux qui travaillaient sur Edouard Monk ou le moyen-âge... ou sur les vitraux... ils n'avaient de revue où publier. Je voulais traverser les barrières politiques, pour me centrer sur l'art... En fait j'étais intéressé par en faire une revue de théorie et d'histoire de l'art.

Mais cela n'a pas marché. À un moment, il y avait un supplément, qui paraissait quatre fois dans l'année et faisait 16 pages. C'était mon apport. C'est ce que j'ai obtenu de cette initiative, et je l'ai rédigé assez indépendamment.

Il y avait un conseil de collègues de la rédaction. Dans la revue, ils sont mentionnés dans le collège de rédaction. C'étaient des personnes de différentes institutions : du comité central d'administration (*Zentralkomitee*), de l'institut pour les sciences sociales, du SED, de l'Union des artistes (VBK), de l'université, etc.

Cinq ou six personnes en faisaient partie, qui, eux étaient derrière les barrières idéologiques du parti.

À la séance du Conseil, on discutait de ce qu'on faisait au Palais de la République ou en face. Donc c'était là qu'étaient débattues les choses concrètes. Mais quand on devait se mettre d'accord pour que certaines personnes n'écrivent plus, ce n'était pas décidé au conseil de la rédaction, cela venait d'un organe tout à fait autre, que l'on ne pouvait pas remettre en cause, par exemple les ordres ou les commandes d'un auteur, la surveillance des lettres... Un avait dit, il ne doit plus écrire et ça venait de la Stasi ou en amont.

Mais l'ordre de ne plus écrire empêchait ça souvent de manière moins sombre ... De telles affaires n'étaient pas ouvertement discutées. C'était fait à l'abri des regards.

Nous pouvions faire ce que nous voulions, quand nous avions de la chance, ou nous ne pouvions rien faire. Le rédacteur en chef, qui avait commencé en 1976, et il était encore relativement jeune. Il avait l'idée de devenir plus ouvert, plus libre, de dépasser le stalinisme, etc. Et là ce fut quelques années relativement bonnes...

Jusqu'en 1982, là c'est devenu plus dur dans les relations avec l'Union des artistes. Beaucoup de personnes ont fui vers l'ouest, des artistes, beaucoup de ma génération, qui avait la trentaine ou qui étaient au début de la trentaine, qui avait fait des demandes de sorties, de nombreux de mes amis,

Là j'ai arrêté, je ne pouvais plus travailler avec la revue. Ce n'est pas la revue qui m'a renvoyé, je suis parti. Et j'espérais être indépendant. J'étais encore au Conseil de la rédaction.

Je ne voulais pas aller là-bas sans résistance...c'était une situation ambivalente... mais je n'ai plus travaillé là-bas, j'étais parti. C'était juste une affaire nominale.

Selon vous, quel rôle a joué *Bildende Kunst* sur la scène de la critique artistique ?

La critique d'art ne faisait pas vraiment dans des ambitions de *Bildende Kunst* au moment de sa création.

Ce n'était pas une revue de critique d'art. Par exemple, je n'ai jamais écrit sur les grandes expositions d'art de la RDA, parce que je savais ce que je faisais. Et de toute manière, ce que je pensais n'aurait pas été imprimé, ça n'avait pas de sens.

Sur ce point, on cherchait des personnes qui avaient encore un regard un peu critique ou on essayait de décrire un problème.

Mais la critique d'art, dans le sens, où c'est un exercice de réflexion artistique autonome d'une personne avec une œuvre ou un groupe d'œuvres sur la même scène d'un point de vue et de l'autre. La critique d'art au sens de l'engagement, d'une ouverture, de l'ouverture d'un processus ... ça, ce n'était pas imaginable dans *Bildende Kunst*.

Il y a eu d'autres choses, on a écrit de bons textes. Par exemple, dans le numéro sur la photographie, j'ai participé à deux numéros sur la photographie. J'aimerais bien les revoir. Parce que la photographie a été acceptée comme art assez tardivement à l'Est. On s'en est occupé dans les années 1970. J'ai parfois écrit quelques papiers sur de petites expositions, des comptes rendus, mais pas grand chose.

J'ai aussi participé à une émission culturelle de radio, elle était diffusée deux fois par semaine, une jeune radio de la RDA. Là, on faisait plus de critique d'art et de l'étranger. Il y avait le rédacteur, il lisait le manuscrit, et il disait : « Oui, tu peux dire ça ! ». J'y ai participé jusqu'en 1981, au moment de l'affaire de la Pologne avec Solidarnosc. Le rédacteur était plutôt positif par rapport à Solidarnosc, et je n'ai plus pu y participer.

Faire un article articulé autour de la critique d'art, ça ne se faisait pas dans *Bildende Kunst*. Ça ne s'est jamais fait. *Bildende Kunst* était, pour ainsi dire, l'espoir que l'on avait de pouvoir essayer de présenter des artistes qui ne venaient pas de la direction. C'était le problème.

De la critique d'art, au sens propre, il n'y en avait pas. Peut être dans *Weltbühne*, des organes plus petits ça pouvait fonctionner.

Est-ce que BK était comme une figure de proue pour l'Union des artistes ?

Oui... À vrai dire, l'Union avait déjà une publication, qui s'appelait « *Mitteilung* ». Un cahier qui était publié quatre fois par an et c'était plus à propos des nouvelles de la vie de l'Union : les comptes rendus de ce que faisait l'Union, qui était le responsable à l'échelle d'un département, des choses de ce genre.

Au sein de l'Union des artistes, *Bildende Kunst* était également comme ça ou en tout cas pensée ainsi : l'organe officiel des arts et de la politique culturelle de l'Union... Et dans les faits, ça l'était...

C'est assez difficile à raconter et expliquer, et encore plus à comprendre quand on est étranger à ce milieu. D'un côté, il y avait la structure hiérarchique et de l'autre, celle qui ne l'était pas, c'était vraiment une situation ambivalente. Les choses changeaient de fait en fait... Il y avait ce qui était possible et ce qui n'était pas possible et ainsi de suite... C'était un peu comme le jeu du chat et de la souris. Comme avec l'éditeur, il y avait des moments où il pouvait publier des livres en RDA et des moments où les choses étaient réduites, sans que personne ne sache pourquoi. Et à ce jeu, nous avons beaucoup joué, lecteurs et rédacteurs, les artistes aussi. ... C'était un peu ennuyeux.

Et puis il y eu cette nouvelle génération des années 1980, ici à Dresde par exemple, avec les performances des artistes. Mais je n'étais plus dans la revue ...

La grande discussion des années 1980 était : est-ce que l'action artistique est une performance artistique ?

Dans *Bildende Kunst*, cette discussion a été mise en avant également, mais j'étais déjà parti.

Cette question, je la trouvais tout à fait sans intérêt. Réfléchir à l'action artistique comme art ou non... (rire)

Texte 2 : Interview über die Zeit in der „Bildenden Kunst“ 1974 bis 1988, Fragen an Dr. Barbara Barsch, Kunsthistorikerin, Berlin

1. Sie waren Redakteurin in der Zeitschrift „Bildende Kunst“ von 1974 bis 1988. Was für Erinnerungen haben Sie an diese Zeit? Als Sie Redakteurin und Kunsthistorikerin waren, wollten Sie mit der Zeitschrift ein besonderes Ziel erreichen? Warum haben Sie die Zusammenarbeit mit der Zeitschrift beendet?

Rückblickend ist es doch ein ganz schön großer Zeitraum von 1974 bis 1988. In den 14 Jahren hat sich viel verändert. Die Zeitschrift war die einzige Kunstzeitschrift, die es in der DDR gab. Sie wurde vom Verband Bildender Künstler der DDR (VBK) herausgegeben und war somit der politischen und inhaltlichen Kontrolle des VBK unterworfen. Insofern waren die individuellen Absichten und Ziele eigentlich unerheblich. Trotzdem habe ich versucht, auch meinen eigenen Intentionen zu folgen. Das heißt, ich versuchte möglichst viel Informationen über Kunstentwicklungen vor allem aus dem Ausland mit in die Zeitschrift einzubringen. Die Redaktion der Zeitschrift bezog ganz offiziell Kunstzeitschriften aus dem westlichen Ausland, u.a. die „Weltkunst“ oder „art“, die monatlich erschienen und von den Redakteuren gelesen wurden. Wir informierten uns also nicht nur über die Entwicklungen im eigenen Land, sondern auch über den internationalen Kunstprozess.

Mit den 80er Jahren wurde die politische Situation in der DDR immer schwieriger. Viele vor allem jüngere Künstlerinnen und Künstler stellten Ausreiseanträge und verließen die DDR. Das machte natürlich die offiziellen Stellen immer nervöser und um so mehr wurden wir beobachtet, was wir als Redakteure von uns gaben und wen wir unterstützten. Ich war nicht mehr „politisch zuverlässig“, weil ich die geistige Enge, die diese Entwicklung mit sich brachte, nicht akzeptieren konnte. Deshalb bin ich Ende 1988 freiwillig aus der Redaktion ausgeschieden. Ich wollte freier meine eigene Meinung sagen dürfen, als dies in dieser Zeit bei einer DDR-Zeitschrift möglich war.

2. War, Ihrer Meinung nach, die Zeitschrift an einem besonderen oder eher an einem allgemeinen –sowohl Wissenschaftler als auch Hobbykünstler – Publikum gewidmet?

Das Zielpublikum der Zeitschrift waren die professionellen Künstlerinnen und Künstler. Alle professionell arbeitenden Künstler und Künstlerinnen der DDR mussten Mitglieder des VBK sein, sonst durften sie den Beruf nicht ausüben. Natürlich gab es auch Hobbykünstler, die die Zeitschrift lasen, es gab ja keine andere. Die Zeitschrift wurde auch im osteuropäischen Ausland gelesen. In den 90er Jahren wurde ich bei meinen vielen Reisen durch Osteuropa für die ifa-Galerie Berlin des öfteren darauf aufmerksam gemacht, wie wichtig die Zeitschrift für dort lebende Künstlerinnen und Künstler war, weil sie viel isolierter waren, als wir in der DDR. Dort galt sie als weltoffen und informativ. Das war mir aber in den Jahren, in denen ich Redakteurin war, nicht bekannt.

Hauptaufgabe der Zeitschrift war es, die kulturpolitische Linie der Partei (SED) und des DDR-Staates zu vertreten und in diesem Sinne zu wirken. Da ich kein Mitglied der Partei war und auch nicht eintreten wollte, gab es genügend Konfliktpotential und Auseinandersetzungen mit dem Chefredakteur, die mich dann bewogen, zu kündigen. In den 80er Jahren trat eine neue, jüngere Generation in die DDR-Kunstszene ein. Diese Generation war viel unbeschwerter, als die vorhergehende. Sie kümmerte sich kaum um die offiziell gewünschten Trends. Meine Position in der Redaktion wurde immer schwieriger, weil ich sah, dass eine junge begabte Künstlergeneration ins Licht der Öffentlichkeit drängte, die wir in der Zeitschrift aber nicht

unterstützen sollten. Ich habe aber trotzdem versucht, so viel wie möglich zu berichten und zu veröffentlichen.

3. Hat die Zeitschrift (Redaktion der Zeitschrift) im ostdeutschen künstlerischer Milieu eine besondere Rolle gespielt? Wie zum Beispiel manche Künstler in den Vordergrund zu schieben und das Publikum auf diese aufmerksam zu machen.

Da es nur diese eine Kunstzeitschrift gab, hat sie zwangsläufig eine Rolle gespielt. Selbstverständlich mussten die wichtigen Künstler und Künstlerinnen des VBK beachtet werden. Wichtige Ausstellungen mussten besprochen werden, wie die Dresdener Kunstausstellung der DDR-Kunst oder die Bezirkskunstausstellungen, die vom VBK organisiert wurden. Natürlich wurden auch einzelne Künstler und Künstlerinnen vorgestellt. (Diese Frage müsste man mal an einzelnen konkreten Heften nachgehen.)

4. War „Bildende Kunst“ ein Organ des VBK-DDR? Dass Flugschiff des VBK? Übt dieser einen Einfluss auf Ihre Arbeit aus? Wählten Sie die Themen nach der politische Linie aus? Hatten Sie Weisungen?

Ja, die Zeitschrift war das Organ des VBK-DDR. Der VBK hatte aber auch noch sein internes Mitteilungsblatt, in dem es um die Aktivitäten des Verbandes ging, wie Colloquien, Kongresse, politische Statements des Präsidiums und der Gremien der einzelnen Sektionen. Übrigens waren auch Kunstwissenschaftler und Kunsthistoriker Mitglieder im VBK.

Die Themen wurde ganz unterschiedlich festgelegt. Manchmal sollte es etwas stärker beachtet werden und es wurde gebeten, das in den Fokus zu stellen. Der Chefredakteur war auch Mitglied der Leitungsebene des VBK und wusste deshalb, welche Themen gerade von Bedeutung sind. Direkte Weisungen hat es eigentlich nicht gegeben. Die Redakteure machten ihre Arbeit in einem vorgegebenen Rahmen und der Chefredakteur passte auf, dass nichts „Falsches“ veröffentlicht wurde. Er hat die letzte Korrektur gelesen, bevor die Zeitschrift in die Druckerei ging. Und nur mit seinem ok. durfte gedruckt werden. Daran hielten sich die Verantwortlichen in der Druckerei. Drucken ohne Druckgenehmigung wäre illegal und strafbar gewesen. Die Zeitschrift hatte einen Vorlauf von 3 Monaten, d.h. ganz Aktuelles wurde nie veröffentlicht und es blieb dem Chefredakteur auch genug Zeit wieder etwas zu entfernen, was sich in der Zwischenzeit als politisch problematisch erwiesen hat. Das kam aber kaum vor.

5. Welches Verhältnis haben Sie zu der Kunst der DDR? Kannten Sie die Künstler? Z.B. die Künstler der neuen Generation? Hatten Sie Kontakt zu den Künstlern?

Selbstverständlich kannte ich die Künstlerinnen und Künstler der DDR. Und diejenigen aus meiner Generation und der Jüngeren kannte ich selbstverständlich fast alle persönlich. Ich habe ja viel über sie geschrieben. Und die DDR war ein kleines Land, dann gab es immer die VBK Ausstellungen, die alle VBK-Mitglieder präsentierten. Da konnte eigentlich kaum jemand „untergehen“. In den 80er Jahren zogen sich vor allem Jüngere in den „Untergrund“ zurück. Die kannte ich aber auch. Ich wurde eigentlich immer zu den Ausstellungen, Aktionen oder Performances eingeladen, die sie in ihren Ateliers oder Wohnungen veranstalteten. In den 80er Jahren haben die Jüngeren auch begonnen ihre eigenen Publikationen in kleinen Auflagen zu machen. Drucken konnte sie ja nicht, weil die Druckereien nichts drucken durften, was nicht eine offizielle Druckgenehmigung hatte, also haben sie Auflagenbücher herausgebracht. Mit Texten, Gedichten, Grafiken, Zeichnungen, Fotos usw. die praktisch unikat Kunstwerke waren. Da konnte etwas erscheinen, was nicht durch die offizielle Zensur gegangen ist. Diese Publikationen sind heute gesuchte Sammlerstücke.

6. Stand die „Bildende Kunst“ im Mittelpunkt eines Netzwerkes von Kunstwissenschaftlern und Künstlern?

Für die offizielle Seite war das wohl so. Wie gesagt, die Jüngeren scherten sich nicht mehr um die Meinungen, die in der Zeitschrift veröffentlicht werden konnten, sondern hatten ihre eigene Meinung und fanden Wege sich untereinander zu verständigen und auszutauschen.

7. War es in der Zeitschrift möglich eine künstlerische Kritik auszuüben?

Das kam ganz darauf an, was oder wer kritisiert wurde. Eine Kritik an der künstlerischen Arbeit des Präsidenten oder anderer hoher Würdenträger des VBK war nicht möglich. Kritik an westlichen Tendenzen oder jüngeren Künstlern wäre sehr willkommen gewesen. Das hat aber kaum jemand gemacht, weil es meist unsinnig war und den Schreiber als „linientreu“ gezeigt hätte.

Es gab eine Diskussion um die Ausstellung und Aktionskunst von Erhard Monden in der Galerie „Arkade“. Anhand dieser Diskussion kann man m.E. sehr genau sehen, was möglich war und welchem Zweck solche Diskussionen dienen sollten, nämlich den „Irrweg“ des Künstlers aufzeigen und ihn und Andere wieder in die richtige Richtung auf den Weg der sozialistischen Kunst zu führen, die nach wie vor vom Sozialistischen Realismus geprägt sein sollte. Der Begriff „Weite und Vielfalt“, der mit Ende der 70er Jahre geprägt worden war, brachte zwar mehr künstlerische Freiheiten, das bezog sich aber nicht auf genreübergreifende Methoden oder einen erweiterten Kunstbegriff. Der Präsident Willi Sitte, ließ verkünden, dass so lange er Präsident des VBK ist, es keine Aktionskunst in der DDR geben wird. Das hat er zu einem Zeitpunkt gesagt, als die Entwicklung schon längst fortgeschritten war und es viele Aktivitäten von jüngeren Künstlern in diese Richtung gab.

8. Welche Beziehungen hatten Sie zu anderen Kunstzeitschriften im Ausland – im Osten sowie im Westen? Hatten Sie ein Vorbild? Oder ein Gegenmodell ?

Zu den Kunstzeitschriften, die im Ostblock herausgegeben wurden, pflegte die „Bildende Kunst“ intensive Kontakte, meist natürlich auf der Ebene der Chefredakteure. Aber auch wir Redakteure wurden zu Treffen eingeladen und reiste auch mal nach Prag oder Bratislava, soweit ich mich erinnere. Aber auch in diesen Ländern änderte sich auch ständig die politische Lage, man denke an Prag 1968 oder später an Polen mit der Solidarnoc-Bewegung. Das heißt die Beziehungen waren nicht immer gleich und stabil. Aber in den 70er Jahren gab es doch stabile und dauerhafte Kontakte. Mich persönlich interessierte das aber nicht so sehr. Ich weiß heute auch nicht zu sagen, warum, aber so war es. Wir hatten dann Ende der 70er/Anfang der 80er Jahre einen guten Kontakt zur finnischen Kunstzeitschrift „Taide“, in der ich damals auch einen Artikel über neue künstlerische Bewegungen in der DDR veröffentlichen konnte.

Ich kann mich nicht daran erinnern, ein Vorbild gehabt zu haben. Die westlichen Zeitschriften waren allein durch ihre Druckqualität so meilenweit von unserer schlechten Druckqualität entfernt, dass man gar nicht annehmen konnte, das jemals zu erreichen. Inhaltlich gab es einen ebenso weiten Abstand, was dort selbstverständliche Kunstpraxis war, musste auf der Ostseite erst noch mühsam durchgesetzt werden. Dazu wollte ich schon einen Beitrag leisten, doch habe ich diese Bemühungen immer auch in ihrer objektiven Beschränktheit gesehen. Als Historikerin war ich damals und bin ich auch heute in der Lage den Entwicklungsprozess der DDR-Kunst nach 1945/49 einzuschätzen und zu bewerten.

9. Angesichts der verschiedenen Themen der Zeitschrift, wie die offiziellen Gedenkfeiern und die Lage der Kunst im Ausland, wie würden Sie die Zeitschrift einordnen, in Bezug auf die kulturellen und politischen Themen der achtziger Jahre?

Die Zeitschrift war auch in den 80er Jahren, wie auch in all den Jahren davor, ein Kind seiner Zeit und spiegelte ziemlich genau den jeweiligen Entwicklungsprozess der sozialistischen Gesellschaft wider, der ja keinesfalls homogen und gradlinig war, sondern von viele verschiedenen Interessen gespeist wurde.

10. Bernd Rosner und danach Matthias Flügge gaben der Zeitschrift 1989 einen neuen Anstoß, der mit den Ereignissen der Wende verschärft wurde. Was denken Sie von dieser Metamorphose?

Bernd Rosner wurde Chefredakteur der Zeitschrift in den letzten Monaten und Wochen der DDR und in einer ganz schwierigen Wendezeit, wo alles in Bewegung war und nichts mehr feststand und festzumachen war. Niemand konnte zu jener Zeit den Fall der Mauer voraussehen, keiner glaubte daran, dass die Herrschenden ihre Macht einfach so aus der Hand geben würden. Er musste also versuchen sowohl auf Veränderung hin zu arbeiten als auch vorsichtig sein und berücksichtigen, dass der Kampf überhaupt nicht entschieden war. Das war sicher die schwierigste Zeit bei der Zeitschrift. Ich war da schon ein Jahre nicht mehr dort und habe das auch nicht so verfolgt, weil für mich viele andere Veränderungen wichtiger waren.

Matthias Flügge hat die Zeitschrift nach der Wende, nach der Wiedervereinigung Deutschlands als Chefredakteur von dem neuen Besitzer des Verlages übertragen bekommen. Der Verlag war in private Hand überführt worden, was ja zu DDR-Zeiten undenkbar war. Folglich hatte Matthias Flügge ein ganz anderes, neues Konzept zu entwickeln und zu verwirklichen, was er zusammen mit seinen Mitstreitern ganz hervorragend gemacht hat. Die Zeitschrift hatte für eine - leider nur kurze Zeit - ein hervorragendes intellektuelles Niveau und widmete sich sowohl den Veränderungen der Zeit aber auch der Kontinuität der Entwicklung, denn mit dem Datum 3.10.90 gab es zwar ein neues wiedervereinigtes Deutschland, aber die Menschen waren noch genau dieselben wie am 2.10.90 und die Jahre davor, sowohl in Ost als auch in West. Aber mit einem solchen Konzept konnte natürlich nicht die große Masse der Kunstinteressierten gewonnen werden, so dass die Zeitschrift aufgegeben wurde, weil der Inhaber nicht den erhofften Gewinn erzielen konnte, so ist jedenfalls mein Eindruck gewesen, vielleicht gab es auch andere Gründe.

Berlin, 26. Februar 2016

Tableau 1 Membres du Conseil de rédaction de *Bildende Kunst* de janvier 1980 à avril 1990

Nom	Prénom	Premier Numéro	Dernier Numéro
Dr. Blutke	Günter	01.1980	10.1989
Prof. Dr. Feist	Peter	01.1980	04.1990
Fliegel	Sighert	01.1980	04.1990
Henning	Paul	01.1980	09.1980
Dr. Hütt	Wolfgang	01.1980	04.1990
Prof. Dr. Kuhirt	Ullrich	01.1980	11.1983
Mai	Waltraut	01.1980	12.1988
Dr. Michel	Peter	01.1980	10.1989
Dr. Möbius	Helga	01.1980	02.1990
Dr. Urbaniak	Gudrun	01.1980	04.1990
Dr. Wege	Siegfried	01.1980	02.1990
Dr. Längert	Sabine	03.1981	12.1984
Ivan	Gabriela	02.1982	04.1990
Dr. Pachnicke	Peter	05.1982	04.1990
Dr. Peters	Hermann	05.1982	04.1990
Dr. Gille	Ina	05.1982	04.1990
Dr. Karger	Wilfried	06.1984	04.1990
Flügge	Matthias	02.1986	04.1990
Mainka	Matthias	10.1986	12.1988

Tableau 2 Proposition pour la composition du Conseil de rédaction de *Bildende Kunst*, date du 28.04.89 (VBK Redaktionsarchiv, 103 Redaktionskollegium, 1974 – 1989)

Prof. Dr. sc. Peter H. Feist	Directeur de l'Institut d'esthétique et d'histoire de l'art	
Dr. Peter Michel	Adjoint du 1 ^{er} Secrétaire	ZV-VBK
Dr. Gudrun Urbaniak	Secrétaire, histoire de l'art	ZV-VBK
Gisela Blank	Secrétaire, arts plastiques	ZV-VBK
Dr. Winfried Karger	Secrétaire, arts appliqués.	ZV-VBK
Dr. Raimund Hoffmann	Ministère de la culture	
Matthias Flügge		
Dr. Ina Gille		
Dr. Gabriele Ivan		
Dr. sc Helga Möbius		
Dr. Hermann Peters		

Nouveaux:

Prof. Axel Bertram	Vice-président VBK, Illustrateur
Dr. sc. Heinz Hirdina	Direction centrale de la section histoire de l'art
Stefan Weiß	Designer

Tableau 3 Membres de l'équipe de rédaction de *Bildende Kunst* de janvier 1980 à mars 1991

Dr. Peter	Michel	RDA	Rédacteur en chef	01.1980	07.1987
Barsch	Barbara	RDA	Assistante de Rédaction	01.1980	12.1983
			Rédactrice	01.1984	03.1988
Klingenburg	Erika	RDA	Rédactrice	01.1980	12.1983
Flügge	Matthias	RDA	Rédacteur	01.1980	01.1986
			Rédacteur en chef	08.1990	03.1991
Schatz	Andrea	RDA	Rédactrice	01.1984	12.1988
Klingenburg	Erika	RDA	Rédacteur	01.1984	09.1988
Marko	Martina	RDA	Rédactrice	07.1985	03.1991
Ruth	Barbara	RDA	Rédactrice	10.1986	03.1991
Rosner	Bernd	RDA	Rédacteur en chef	08.1987	05.1990
			Rédacteur	06.1990	09.1990
Volpert	Astrid	RDA	Rédactrice	09.1988	07.1989
			Assistante de Rédaction	08.1989	03.1991
Mainka	Matthias	RDA	Rédacteur	08.1989	11.1989
Biedowicz	Michael	RDA	Rédacteur	08.1989	04.1990
Riemer	Marlies	RDA	Rédacteur	08.1989	04.1990
Hübner	Irén	RDA	Rédactrice	08.1989	05.1990
Gottesmann	Birgit		Rédactrice	05.1990	08.1990
Hanusa	Irén		Secrétaire	06.1990	03.1991
Freitag	Michael	RFA	Rédacteur	10.1990	03.1991
Werner	Ulrike		Rédactrice	10.1990	03.1991

Tableau 4 – Tableau des prévisions d'exportation de *Bildende Kunst* pour l'année 1983

	Exemplaires
Pays socialistes	
Bulgarie	340
Chine	55
Cuba	6
Hongrie	45
Mongolie	1
Pologne	73
Roumanie	40
Tchécoslovaquie	73
URSS	5000
Yougoslavie	2
Total	5635

Pays capitalistes	
	9
Belgique	2
Danemark	4
Finlande	22
France	2
Grande-Bretagne - Irlande	4
Japon	16
Pays-Bas	7
Suède	5
Suisse	9
Total	80

République Fédérale Allemande - Berlin Ouest	208
Total	288

Total	5923
--------------	------

Tableau 5 – Récapitulatif des demandes faites par un pays étranger pour un exemplaire ou un abonnement à Bildende Kunst entre 1980 et 1991.

VBK Redaktionsarchiv 61 Herstellung, 1981 – 1990

Pays	Abonnement	Exemplaire	Total
RFA	15	7	22
Angleterre	2	0	2
Autriche	2	1	3
Belgique	1	0	1
Bulgarie	2	2	4
Danemark	4	0	4
Espagne	1	0	1
Etats-Unis	2	0	2
Finlande	4	1	5
France	1	0	1
Géorgie	0	1	1
Italie	3	1	4
Lettonie	1	0	1
Luxembourg	0	1	1
Mexique	0	1	1
Pays Bas	1	0	1
Pologne	1	1	2
Suisse	1	2	3
Tchécoslovaquie	1	2	3
URSS	0	2	2
Total	42	22	64

Tableau 6 – Thèmes des événements internationaux (récurrence des citations supérieure ou égale à 6)

1980	Art de la RDA	21
	Histoire de l'art	9
	Art soviétique	9
	Allemagne années 1920 (avant-gardes et groupes d'artistes engagés)	8
	Patrimoine	7
	Histoire de l'art	6
1981	Art de la RDA	10
	Histoire de l'art nationale	7
	Avant-gardes françaises	6
	Fait divers	6
1982	Art de la RDA	16
	Histoire de l'art nationale	8
	Pablo Picasso	6
1983	Art de la RDA	11
	Histoire de l'art européenne	8
	Allemagne années 1920 (avant-gardes et groupes d'artistes engagés)	7
	Avant-gardes françaises	7
	Festivals	6
1984	Art de la RDA	15
	Musées	8
	Avant-gardes françaises	7
	Histoire de l'art européenne	6
1985	Musées	10
	Art de la RDA	8
	Avant-gardes françaises	7
	Festivals	7
	Art soviétique	7
1986	Art de la RDA	6
	Histoire de l'art européenne	6
	Musées	6
1987	Art de la RDA	8
	Histoire de l'art européenne	8
	Festivals	6
1988	Festivals	13
	Allemagne années 1920 (avant-gardes et groupes d'artistes engagés)	6
	Avant gardes européennes	6
1989	Allemagne années 1920 (avant-gardes et groupes d'artistes engagés)	18
	Photographie	12
	Art contemporain	9
	Avant gardes européennes	8
1990	Art contemporain	10

Graphique 4 Courbe du nombre des évènements cités par années de 1980 à 1990

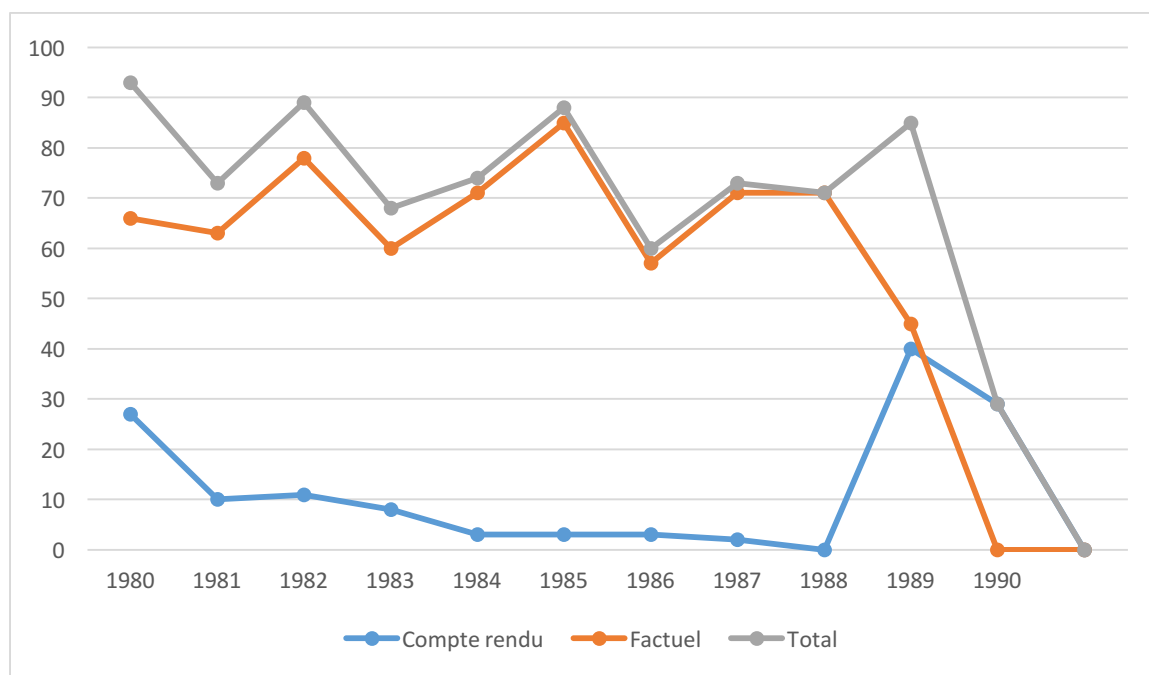


Tableau 7 – Thèmes les plus cités pour la période de 1980 à octobre 1990 (récurrence supérieure ou égale 20)

Nom du thème	Récurrence
Art de la RDA	19%
Allemagne début du XX ^{ème} siècle (avant-gardes et groupes d'artistes engagés)	13%
Festivals	11%
Histoire de l'art européenne	10%
Avant-gardes françaises	9%
Musées	8%
Art soviétique	7%
Histoire de l'art nationale	7%
Art contemporain	6%
Avant-gardes européennes	5%
Art allemand avant 1900	5%

Figure 5 – Deuxième de couverture de *Bildende Kunst*, Heft 02/1984.



1983 ... 198? ...?

Pax americana

DANEMARK
Für Abrüstung

Phantasie für den Frieden

Am 16. November 1983 versammelten sich Delegierte und Gäste des IX. Kongresses des Verbandes Bildender Künstler der DDR in der Akademie der Künste zu einer Friedensmanifestation. Dort verabschiedeten die Teilnehmer folgende Willenserklärung:

Tiefe Sorge erfüllt uns, Unruhe und Zorn. In wenigen Tagen wollen die USA und die NATO damit beginnen, neue nukleare Erstschlagswaffen in Westeuropa zu stationieren und auf die sozialistischen Länder zu richten. Verantwortunglos und unbelehrt durch die Geschichte beziehen sie einen Atomkrieg in Europa in ihre abenteuerlichen Pläne ein. Das darf nicht geschehen.

Wir sind in Berlin, der Hauptstadt der DDR, zum IX. Kongreß des Verbandes Bildender Künstler der Deutschen Demokratischen Republik zusammengekommen: die Delegierten des Verbandes und ihre befreundeten Künstlerkollegen aus vielen Ländern. Überall gilt unser schöpferisches Bemühen dem Wohl der Menschen, der ästhetischen Gestaltung ihrer Umwelt, dem Kampf für ihre freie, allseitige Entwicklung. Diese Menschen dürfen nicht einem barbarischen Profit- und Machtstreben zum Opfer fallen. Europa und seine jahrtausendealten Kulturen dürfen nicht als „Euroshima“ ausgetilgt werden. Völkerverständigung und Kulturaustausch dürfen nicht in einem Raketenzaun hängenbleiben.

Noch ist es Zeit, aber die Zeit drängt. Die Sowjetunion hat weitreichende, verantwortungsbewußte Angebote zur Entspannung der Lage gemacht. Wir unterstützen mit heißem Herzen ihre Vorschläge, weiterzuverhandeln statt hochzurüsten, die beiderseitige Sicherheit auf niedrigstem Niveau der Bewaffnung zu gewährleisten und den Weg freizulegen zu einer Welt ohne atomare, chemische, biologische und Weltraumwaffen.

Wir greifen den Appell auf, den die bildenden Künstler der UdSSR von ihrem VI. Kongreß aus an die Künstler der Welt richteten. Wie sie fühlen wir uns – stärker als je zuvor – als Söhne und Töchter eines gemeinsamen Planeten, dessen Existenz in Gefahr geraten ist.

Wir rufen alle Künstler auf, nicht darin nachzulassen, mit allen ihren Ideen und Werken, mit Bildern, Worten und Taten den Frieden zu verteidigen. Gemeinsam mit den Millionen von Menschen in allen Ländern, denen der Friede das Wichtigste ist, wollen wir einen Wall bilden gegen die Raketenstrategen der NATO.

Laßt Eure Sorge, Eure Unruhe, Euren Zorn fruchtbar werden! Entzündet in allen Gehirnen die Phantasie für den Frieden! Wir beschwören besonders unsere Künstlerkollegen in der BRD und in ganz Westeuropa, über alle politischen und ästhetischen Meinungsunterschiede hinweg mit uns die Stimme zu erheben für eine Koalition der Vernunft gegen Kriegsdrohung und sinnlose Hochrüstung, gegen die Auslöschung der Kultur und die Selbstvernichtung der Menschheit.

Es ist spät, aber noch nicht zu spät. Stoppt den Countdown des Wahnsinns! Die NATO-Raketen dürfen nicht stationiert werden!

Das Leben muß triumphieren!

Delegierte und Gäste des IX. Kongresses des Verbandes Bildender Künstler der DDR
Berlin, den 16. November 1983

(Auszüge aus den Ansprachen der ausländischen Teilnehmer der Friedensmanifestation finden Sie auf den Seiten 50 und 51. Die Abb. zeigen von oben nach unten Arbeiten von Willi Sitte, Rudolf Grüttner, Walter Womacka, Lars Wendland und Manfred Bofinger aus dem Wettbewerb „Frieden der Welt“.)

en Frieden sichern!



Wir haben nur eine Erde.



Texte 4 – Texte de Bernd Rosner pour la réorganisation de la revue en 1989, approuvé par le VBK, le 16 juin 1988.

(VBK Zentralvorstand – 16, Präsidiumssitzungen)

Annexe pour la séance de la présidence du VBK –DDR le 15 – 16. 06. 1988, Karl-Marx-Stadt (Chemnitz).

Objet de l'annexe : Conception intérieure pour la réorganisation de la revue *Bildende Kunst*

Élaboré par Bernd Rosner, rédacteur en chef actuel.

Discuté avec : la rédaction, le Conseil de rédaction, ZSL-Kunstwissenschaft, secrétariat du Comité central de direction.

1. Conditions

En raison de la décision, à partir du premier cahier 1/1989, d'enrichir la revue de 16 pages avec du papier d'impression d'ouvrages de qualité, ainsi que d'utiliser les 16 pages disponibles pour des illustrations couleurs, il en résulte l'intention d'augmenter le prix à 5, -- M, la nécessité de la réorganisation de la structure principale du contenu tout comme l'équipement.

Les conditions suivantes sont à respecter :

- La revue *Bildende Kunst* restera à court et moyen terme, l'unique revue spécialisée consacrées aux arts. Elle est l'organe de l'Union des artistes de RDA, qui est son directeur de publication.
- Au centre de son travail de publication se trouve la conception du contenu idéologique de la politique culturelle de la RDA, les principes du parti, les liens au peuple (*Volksverbundenheit*), les idées socialistes. En ce sens, elle encourage avant tout le développement de l'art socialiste et de l'histoire de l'art concernant les arts appliqués, l'architecture ainsi que des genres voisins tels que les arts plastiques.
- Elle oriente les membres du VBK – DDR de manière idéologique et politique ainsi que sur les questions de création. Elle s'efforce de stimuler la vie intellectuelle de l'Union des artistes.
- *Bildende Kunst* est une revue mensuelle et est soumise aux dispositions de livraison de la distribution postale de RDA.
- Le format et le titre de la revue ne sont pas changés.

2. Les raisons :

La transformation doit réagir aux changements des habitudes du large public intéressé par les arts, dans la lecture et dans la réception de la revue. L'éducation esthétique doit être fortement mise en avant par l'exemple ainsi qu'un climat constructif et créateur, à côté de la fonction d'informations et de l'incitation à la formation.

La diversité croissante des intérêts doit être prise en charge dans le cahier, en raison, d'une part, par les attentes et les besoins différents, et totalement hétérogènes de l'attractivité visuelle, des textes stimulants et la présentation des illustrations, et, d'autre part, par une information fiable et sérieuse et, avant tout, par un travail exigeant et intellectuel en histoire de l'art.

Pour cela, un moyen essentiel est une actualité accrue à propos des informations et des comptes rendus pour renforcer le caractère international du cahier. A long terme, le but est de construire un réseau de correspondants internationaux, avant tout, en augmentant le nombre de correspondants dans les capitales et les centres culturels socialistes, aux côtés de la rédaction avec le concours de l'Union des artistes, des spécialistes de la section histoire de l'art, ou bien en augmentant la mobilité des rédacteurs.

3. Structure principale du cahier

1. Partie sur les informations :

Liste de contenu et informations sur les expositions et manifestations actuelles, les nouvelles de la RDA et du monde entier lesquelles pouvant être expliquées clairement, et accompagnées d'illustrations pour les pays socialistes. En plus des informations sur les publications et les conférences, les critiques d'ouvrage sur les nouvelles publications viennent compléter cette première partie comme des textes introductifs stimulants.

2. Partie principale thématique (1^{ère} partie)

Un sujet particulier (pratique artistique, pays, personnalité, point important de la vie de l'Union, exposition d'arts, le congrès etc. . . .)

3. Partie magazine (2^{ème} partie)

Dans cette partie, des contributions sont à apporter dans la mesure du possible sur les principaux genres des arts plastiques.

Dans cette partie, les images sont liées de manière informative et attractive au corps du texte : monographies, portraits, comptes rendus sur le quotidien des arts, présentations de projets et d'expérimentation, comptes rendus sur les expositions des institutions (galeries, musées du monde), des comptes rendus de correspondants, inscriptions à des concours.

4. Partie histoire de l'art – environ 10 pages de la version imprimée

Cette partie doit rester réservée à la théorie des arts et à l'histoire de l'art. Aux côtés de textes théoriques actuels – selon l'offre – les publications et les contributions scientifiques sont présentées. Les essais littéraires sur de sujet des arts plastiques pourront être présentés dans les grandes lignes.

Cette partie accompagnera les informations avec des illustrations en noir et blanc – comme dans les anciennes contributions à l'histoire de l'art.

4. Conclusions sur la structure du cahier

[...]

Le titre « Bildende Kunst » devra être rendu plus marquant par la typographie écrite et son ordre.

En raison de l'augmentation essentielle de la part de couleur, il en résulte la nécessité de demander le recrutement d'un rédacteur technique avec le soutien de la présidence et de la direction de la VBK, tout comme il s'avère raisonnable aussi de donner aux rédacteurs spécialisés la responsabilité de la rédaction d'un cahier et de rubriques propres dans la rédaction.

Figure 6 : « Permanente Kunstkonferenz » à la galerie « Weißer Elefant ». *Bildende Kunst*, Heft 10/1989.

44



1 Elke Gabriel (und Ulf Wrede) in ALIAS, Performance und Auto-performationsästhetik



2 Voja Lewandowski in TRICHINEN AUF FREIENZAHRIT, Performance und ästhetische Rezeption

45



3 Eberhard Mendel und Kathleen Monden in WIR SIND ANGERKOMMEN HIER UND DORT, Aktion erweiterter Kunstbegriff



6 Durs Grünbein und Vojta Lewandowski in DEUTSCHE GRUNDLICHKEIT, Performance

Permanente Kunstkonferenz

Fotografien von Jochen Wermann



4 Caesar Olhogany in BILDTHEATER, Kunstexperimentelle Werkstatt



5 Michla Brendel und Elke Gabriel in LACHEISEN, Performance



7 Caesar Olhogany in BILDTHEATER, Kunstexperimentelle Werkstatt



8 Michla Brendel in DER MUTTERSEELENLENNERUNG, Performance und Erkenntnis

Kunstkonferenz



9 Hanne Wandtke (und Waldemar Witzing), Performance Initialen



10 Michla Brendel in DER MUTTERSEELENLENNERUNG, Performance und Erkenntnis

Figure 7 : Une de *Bildende Kunst*, Heft 10/1990
Mario Merz, sans titre, installation dans le S-Bahn, Berlin, 1990.

Bildende Kunst 10·90



ISSN · 0006-2391 Preis DM 5,-

Figure 8 : Deuxième de couverture de *bildende kunst*, Heft 01/1990
Reprise de la une du premier numéro de *bildende kunst*, Heft 01/1947.



bildende kunst

PREIS RM 2,50
1. JAHRGANG
1947 / HEFT

ZEITSCHRIFT FÜR MALEREI, GRAPHIK, PLASTIK UND ARCHITEKTUR

2. Umschlagseite: Die erste Ausgabe der Zeitschrift *bildende kunst* 1947.

Titelbild: Walter Libuda. Springer. 1989. Öl/Leinwand. 135 × 90 cm

Konzeption zur inhaltlichen Neugestaltung und wirtschaftlichen Gesundung der Zeitschrift "Bildende Kunst"

I. Inhalte

Die Zeitschrift Bildende Kunst, von Karl Hofer und Oscar Nerlinger im Jahre 1947 gegründet, hat die Tiefen und Höhen der Kunstentwicklung und Kulturpolitik der DDR mehr als vier Jahrzehnte reflektiert und mitgeprägt. Für ihre Weiterführung auch nach der Entlassung aus der Herausgeberschaft des VBK sprechen im wesentlichen folgende Gründe:

1. hat die Zeitschrift noch immer einen breiten Leserkreis, der ihr Erwartungen entgegenbringt und die Hoffnung, in der Umwertung ethischer und ästhetischer Orientierungen die Sicht der Mitbetroffenen - sowohl der Künstler als auch der Publizisten und Kritiker - zu erfahren.
2. hat die Zeitschrift einen guten und von der Vergangenheit unbelasteten Autorenstamm, der eine von westlichen Gewohnheiten abweichende Sehweise und Sprache vertritt, die weiterhin ein Podium brauchen. In ihrer strukturellen Ausprägung als sowohl intellektuell anspruchsvolle wie auch publikumswirksame Fachzeitschrift mit einem weitgespannten Themenkreis hat die Zeitschrift auf dem deutschsprachigen Markt eine relative Eigenart und Eigenständigkeit.
3. wird im Prozeß des kulturellen Zusammenwachsens der deutschen Teilstaaten eine publizistische Interessenvertretung der hier lebenden und arbeitenden Künstler wichtig sein, daß aus der wirtschaftlichen Dominanz der BRD nicht quasi im Analogieschluß auch eine kulturelle abgeleitet wird.
4. kann die Zeitschrift durch Gegenüberstellung und Vergleich, durch freie Information und Kritik die deutsch-deutschen Sprachstörungen in der künstlerischen Kommunikation vermitteln helfen.
5. hat die Zeitschrift traditionell gute Verbindungen nach Osteuropa und kann auch hier durch Vermittlung der Kulturkreise eine wesentliche Aufgabe für ein neues Europa übernehmen.

Aus diesen Aspekten leiten sich die inhaltlichen Orientierungen künftiger Redaktionsarbeit unmittelbar ab. Wir können davon ausgehen, daß ein großer Teil der in der DDR entstandenen bildenden Kunst trotz aller Diskreditierungsversuche eine Bedeutung für die deutsche und europäische Kunst behalten bzw. erlangen wird. Neben den informativen (und wohl auch exotischen) Komponenten in der Rezeption von Kunst aus der DDR im Westen, waren es vor allem die elementaren Bezüge zu einer ganzheitlichen Idee des Künstlerischen als Emanation humaner Ideen, die dieser Kunst Aufmerksamkeit verschafft haben. Daß auch eine solche Ästhetik auf der produktiven wie auf funktionalen Seite ambivalent sein kann, liegt heute offenbar. Doch ist sie keineswegs in dem Maße geschei-

Diese Kopie darf nur mit Genehmigung
des Archivs der Akademie der Künste,
Berlin, veröffentlicht, vervielfältigt und an
Dritte weitergegeben werden.

tert, wie das System, das sie bedingt hat.

Ohne daß Ausschließlichkeit erstrebt würde, ist das kritische Verfolgen und die geschichtliche Wertung dieser in der DDR entstandenen Kunsthaltungen weiterhin eine wichtige Aufgabe der Zeitschrift. Sie sind in ihrer Spezifik aber nur dann zu werten, wenn sie - in Auflösung und Fortbestand - den gleichzeitigen Phänomenen der westdeutschen und der gesamteuropäischen Entwicklung zur Seite gestellt werden.

Auch nach der deutschen Einigung werden kulturelle Sonderwege bleiben und es bleibt vor allem die Gefahr, daß aus einem konservativ widerständigen Wert, der die behauptete Autonomie des künstlerischen Bildes gegenüber einer bedrängenden Realität gewesen ist, nur mehr wirkliche Provinzialität werden kann. Es ist eine verantwortliche Aufgabe gegenüber der sich wandelnden deutschen Kultur, diese Positionen kritisch zu befördern und zu begleiten.

II. Themen

Daraus leiten sich eine Reihe von praktischen redaktionellen Forderungen ab.

1. Hatte die Zeitschrift bislang vor allem zwischen den Anforderungen der offiziellen Kulturpolitik und den vermuteten Lesererwartungen zu vermitteln, so ist nun eine klare Feststellung der zu erreichenden Leserschichten vonnöten. Neben den Künstlern und Theoretikern handelt es sich dabei vor allem um kunstinteressierte intellektuelle Mittelschichten (Lehrer, Studenten, Wissenschaftler anderer geistiger Disziplinen), bei denen ein gewisses Maß an ästhetischer Bildung vorausgesetzt werden kann.

2. Keinesfalls darf sich die Bildende Kunst in Themenwahl und Ausstattung an den Zeitschriften messen, die unerschwerlich oder offen mit dem tatsächlichen oder erstrebten Sozialstatus ihrer Klientel spekulieren. Die Ausstattung ist nur insoweit zu verändern, daß der Informationswert gesteigert wird - durch Qualität wie Quantität. Das Erscheinungsbild soll pragmatisch und unpräzise bleiben, werbliche Notwendigkeiten, wie Titelgestaltung etc. aber berücksichtigen.

3. Das Themenspektrum sollte nach wie vor breit sein und über die eigentlichen Gattungsgrenzen der bildenden Kunst hinausgehen. Die zeitgenössische bildende Kunst sollte aber der Bezugspunkt der thematischen Auswahl sein. Zu ihr gehören in unserem Verständnis auch weite Teile des bislang als "angewandt" bezeichneten, die Fotografie, künstlerisch genutzte elektronische Medien, nichtgegenständliche Artikulationsformen etc. Das heißt, daß auch Architektur (einschließlich Denkmalpflege) und Design, allerdings aus dem Blickwinkel des Künstlerischen, der Durchdringung wie Abgrenzung, eine wichtige Rolle spielen müssen.

Diese Kopie darf nur mit Genehmigung
des Archivs der Akademie der Künste,
Berlin, veröffentlicht, vervielfältigt und an
Dritte weitergegeben werden.

4. Durch die erheblich zu verkürzenden Herstellungszeiten ist wesentliches Augenmerk auf eine aktuelle Berichterstattung zu legen. Kulturpolitik, Kunstmarkt, Personalien sind ebenso auf der Grundlage journalistischer Recherche aktuell zu reflektieren wie das Ausstellungsgeschehen und der Kunstbuchmarkt. Letzteres soll mit Schwerpunkt auf den Ländern der ehemaligen DDR geschehen, aber auch die wesentlichen Ereignisse in ganz Deutschland und Ost- wie Westeuropa einbeziehen. In der Auswahl der rezensierten Ausstellungen und Neuerscheinungen soll sich die redaktionelle Linie stärker als bisher widerspiegeln. Ein übersichtlicher Ausstellungskalender ist davon getrennt zu führen.

5. Die Kunstgeschichte, die ältere und die des zwanzigsten Jahrhunderts, die bisher eher zufällig oder anlässlich von Jubiläen anwesend war, soll stärker unter dem Aspekt ihrer Bedeutung für das Gegenwartsschaffen betrachtet werden. Reine wissenschaftliche Forschungsergebnisse müssen künftig anderen Publikationsformen vorbehalten bleiben.

6. Die Genres des Künstlerporträts und der problemorientierten Querschnittsdarstellung werden weiterhin prägende Bedeutung haben. Den Höhepunkten des internationalen Kunstbetriebes nachzujagen, kann nur in Ausnahmefällen Aufgabe der Zeitschrift sein.

7. Die Veröffentlichung älterer, vom vormaligen System inkriminierter Texte zu Kunst und Ästhetik ist von Fall zu Fall fortzusetzen.

8. Der "Kunstbericht" ist abzuschaffen und durch die Kunstkritik zu ersetzen. Dabei ist es wichtig, daß auch widerstreitenden Positionen zu Einzelfragen oder übergreifenden Problemen Raum gegeben wird, anhand derer sich die Stellung der Redaktion definieren kann. Jedes Heft soll von einem Editorial, einer Kolumne oder einem Gastkommentar eingeleitet werden

9. Längerfristig ist wieder ein Schwerpunktthema für jedes Heft zu setzen, das aus aktuellen Ereignissen und Diskussionen abgeleitet, die große Linie der Heftkonzeption bestimmt.

III. Personal

In Abstimmung mit dem Verlag wird auf der Grundlage der modifizierten Heftkonzeptionen ein neuer Stellenplan erarbeitet. Um die Belastung des Redaktionsetats mit Umlagekosten aus der Verlagsverwaltung zu verringern, werden eine Reihe von Aufgaben (Vertrieb, Werbung, Anzeigenverwaltung) in die Kompetenz der Redaktion übernommen. Dazu wird eine der beiden Sekretariatsstellen entsprechend qualifiziert besetzt. Z.Zt. freie Redakteursstellen werden nicht wieder besetzt, dafür ist mit Honorarkräften zu arbeiten, wo dies erforderlich ist.

IV. Layout/Herstellung

Ab Heft 10/90 wird die Zeitschrift in einer anderen Druckerei hergestellt. Neben einer Kostenersparnis von ca. 4.000,- DM pro Ausgabe - bei verbesserter Qualität und Ausstattung - können wir so die Herstellungszeiten auf fünf Wochen verkürzen. Mit dem neuen Jahrgang wird die gesamte Texterfassung und die redaktionelle Bearbeitung der Manuskripte per Computer erfolgen. Im Desktop-Publishing Verfahren werden Layout und Umbruch hergestellt.

Den dafür notwendigen Investitionen in Hardware und Software steht ein erheblicher Rationalisierungseffekt bei den Satz- und Layoutkosten gegenüber. Pro Heft sind hier weitere Einsparungen von ca. 4.000,- - 5.000,-DM möglich.

Damit einher gehen notwendige Veränderungen im äußeren Erscheinungsbild der Zeitschrift. Eine deutliche Verbesserung soll hier mit Einsparungen verbunden werden. Dies ist aber nur durch weitere Investitionen möglich. Die elektronische Layouterstellung bedingt vorerst die Entwicklung eines neuen Prinzipialayouts, das ohne finanzaufwendige Veränderungen eine grafische Verbesserung erreicht. Hier fallen einmalige Honorarmittel an.

V. Vertrieb, Abonnements, Werbung

Parallel zu den Bemühungen des Verlages, neue Vertriebs- und Abstrukturen aufzubauen, ist die Redaktion selbst aktiv geworden. Die Abonnentenwerbung erfolgt mit Hilfe von Anzeigen in den einschlägigen Publikationen und durch Austausch-Versand über den Katalogvertrieb "Frölich und Kaufmann" in Westberlin. Im Druck sind marktübliche Media-Informationen sowie eine Werbebroschüre, die das Profil der Zeitschrift darstellt und die sich sowohl an neue Leser wie an Anzeigenkunden wendet. Die Anzeigenaquisition erfolgt auf der Grundlage einer Analyse der in anderen Kunstzeitschriften inserierenden Firmen und mit Unterstützung einer Agentur.

Insbesondere ist der Absatz über Galerien und spezialisierte Kunstbuchhandlungen zu befördern.

Mittelfristig ist anzustreben, die Adressenverwaltung der Abonnements in der Redaktion zu führen, um sowohl Kosten zu sparen als auch einen besseren und schnellen Überblick zu haben. Damit entstünde auch die Möglichkeit zu einer intensiveren Leserbetreuung. Die Auslieferung soll dann per Post von einer geeigneten Firma oder über den Henschelverlag selbst übernommen werden.

VI. Auflage, Kosten, Preis etc.

Auf der Grundlage der zu erwirtschaftenden Anzeigenerlöse und der Einsparungen, aber auch in Betracht der ab 1991 wirksamen Gehaltserhöhungen, der steigenden Tarife, Energiekosten und Gewinnanteile der Vertriebsfirmen, ist für 1991 eine neue Kostenrechnung zu erstellen. Dies detailliert zu tun, ist im Moment noch nicht möglich, da die Entwicklung auf dem Vertriebssektor nicht abzusehen ist. Unsere derzeitigen Berech-

Diese Kopie darf nur mit Genehmigung
des Archivs der Akademie der Künste,
Berlin, veröffentlicht, vervielfältigt und an
Dritte weitergegeben werden.

nungen gehen von einer weiteren Erhöhung der Vertriebskosten aus. Nach der zu erwartenden Ausgliederung des Zeitschriftenvertriebes aus der (Bundes)-Post wird die Bildende Kunst über Grossisten vertrieben werden.

Mit dem Wegfall staatlicher Unterstützung zum Beginn des Jahres 1991 und in Erwartung einer Anschubfinanzierung hat sich der Verlag Übergangsstützungen bereiterklärt, die es der Redaktion ermöglichen, ab Herbst 1991 kostendeckend zu produzieren. Voraussetzung dafür sind Anzeigenerlöse in Höhe von ca. 15.000,- DM pro Ausgabe und die Konsolidierung der verkauften Auflage bei etwa 15.000 Exemplaren. Der neue Preis des Einzelheftes wird bei 9,- DM liegen.

VII. Perspektiven

Ziel unserer Bemühungen ist der Erhalt der Zeitschrift als wirtschaftlich weitgehend selbständige Einheit. Die Zeitschrift soll deshalb auf eine breitere Grundlage gestellt werden, die sie unabhängiger und flexibler macht. Dazu wird mit Unterstützung des Verlages zur Zeit an einem Modell gearbeitet, um unter Mitarbeit von Autoren und Künstlern verschiedene geschäftliche Aktivitäten miteinander zu verbinden. Die günstige Lage des Verlagshauses legt die Gründung einer der Zeitschrift assoziierten Galerie nahe. Des weiteren ist an die Herausgabe originalgraphischer Kunstwerke zu denken. Die Bildung eines "Freundeskreises" könnte mit Jahresgaben o.ä. attraktiv werden.

VIII. Fazit

Die Zeitschrift "Bildende Kunst", die ab 1991 nach ihrem ursprünglichen Titel wieder "bildende kunst" heißen wird, hat eine gute Chance, auf dem deutschsprachigen Zeitschriftenmarkt zu bestehen, wenn die o.g. Voraussetzungen erfüllt werden können. Neben den redaktionellen und organisatorischen Erfordernissen sind dazu eine Reihe von Investitionen nötig, die der Verlag aus eigenen Kräften nicht zu leisten imstande ist. Deshalb wiederholen wir hiermit unseren Antrag auf eine "Anschubfinanzierung" aus Mitteln des Kulturfonds in Höhe von 120.000,- DM zur abschließlichen Verwendung für die Zeitschrift.

Berlin, 22. August 1990


Kuno Mittelstädt
Geschäftsführer

Matthias Flügge
Chefredakteur

Diese Kopie darf nur mit Genehmigung
des Archivs der Akademie der Künste,
Berlin, veröffentlicht, vervielfältigt und an
Dritte weitergegeben werden.

Table des matières

INTRODUCTION	1
<i>Bildende Kunst : une revue est-allemande consacrée aux arts</i>	2
bildende Kunst, la première édition de Karl Hofer et Oscar Nerlinger	2
Bildende Kunst, la mise en place d'une revue organe	4
Le contexte des années 1980 en République Démocratique Allemande	7
<i>Historiographie</i>	9
<i>Etude des sources</i>	16
<i>Méthodologie</i>	18
CHAPITRE I : ROLES ET FONCTIONS D'UNE REVUE ARTISTIQUE OFFICIELLE EN RDA	21
1. <u>UNE REVUE OFFICIELLE EDITEE PAR LE VBK-DDR</u>	21
1.1. <u>Les responsabilités de l'Union des artistes de RDA</u>	22
1.1.1. <i>La place du rédacteur en chef</i>	24
1.1.2. <i>Le Conseil de rédaction</i>	26
1.2. <u>Une dépendance matérielle et financière</u>	27
2. <u>DIFFUSER ET TRANSMETTRE UNE POSITION OFFICIELLE</u>	31
2.1. <u>Quelle diffusion pour les discours du VBK-DDR ?</u>	31
2.2. <u>Les expositions d'art de RDA à Dresde</u>	37
2.2.1. <i>La IX^{ème} exposition d'art de RDA, 1982</i>	38
2.2.2. <i>La X^{ème} exposition d'art de RDA, 1987</i>	40
3. <u>LES AMBITIONS DE LA REVUE AU NIVEAU NATIONAL ET INTERNATIONAL</u>	44
3.1. <u>Le gage d'un discours scientifique</u>	44
3.2. <u>Source d'informations et réseau(x) de lecteurs</u>	46
3.2.1. <i>Le lectorat de la revue</i>	46
3.2.2. <i>La diffusion de la revue à l'étranger</i>	48
3.3. <u>Promouvoir l'action de l'Union des artistes à l'international</u>	52
3.3.1. <i>Les thèmes des évènements</i>	53
3.3.2. <i>Les villes des évènements</i>	55
CHAPITRE 2 : LA MEDIATION D'UN GOUT ARTISTIQUE	58
1. <u>LA DÉMONSTRATION D'UN ART DE RDA</u>	58
1.1. <u>Représenter l'ensemble de la scène nationale</u>	59
1.1.1. <i>La dominance de l'art pictural</i>	59
1.1.2. <i>Le groupe des Jeunes artistes de RDA</i>	63
1.2. <u>Une actualité artistique</u>	66
1.2.1. <i>La reconnaissance de la photographie</i>	66
1.2.2. <i>Les choix d'une actualité artistique</i>	69
2. <u>UNE ACTUALITE INTERNATIONALE SOUS-ENTENDUE</u>	71
2.1. <u>L'intérêt pour les arts hors de RDA</u>	71
2.1.1. <i>Prendre contact</i>	71

2.1.2. <i>Les arts de l'Est</i>	74
2.1.3. <i>Les arts de l'Ouest</i>	77
2.2. <u>Faire acte de solidarité internationale</u>	82
CHAPITRE 3 : UNE RELATION PARTICULIERE AVEC LA RFA	86
1. <i>LES CHOIX D'UNE MEMOIRE EST-ALLEMANDE</i>	86
1.1. <u>La reprise de figures allemandes : l'exemple de Luther</u>	86
1.2. <u>Les commémorations autour de la seconde Guerre mondiale</u>	89
2. <i>LE DIALOGUE AVEC LA REPUBLIQUE FEDERALE ALLEMANDE</i>	94
2.1. <u>Un héritage culturel commun</u>	94
2.1.1. <i>Un héritage patrimonial</i>	94
2.1.2. <i>L'héritage des avant-gardes</i>	97
2.2. <u>Une ouverture à l'art contemporain</u>	98
CHAPITRE 4 : LA PERIODE DE LA WENDE ET SES CONSEQUENCES	103
1. <i>LES METAMORPHOSES DE 1989</i>	104
1.1. <u>Une édition augmentée</u>	104
1.1.1. <i>La réorganisation de la revue</i>	104
1.1.2. <i>Ouverture à une nouvelle création artistique</i>	105
1.2. <u>Interagir avec une actualité interallemande</u>	108
2. <i>UNE NOUVELLE EDITION COMMENCEE EN OCTOBRE 1990</i>	110
2.1. <u>Les enjeux d'une nouvelle édition</u>	110
2.2. <u>Les problèmes liés de l'adaptation à un nouveau système</u>	112
CONCLUSION	115
ETATS DES SOURCES	117
BIBLIOGRAPHIE	120
ANNEXES	128
Table des matières	166