

1

L'art moderne au Liechtenstein s'est développé sans véritable histoire. Aucune tradition ne servit de terreau à la naissance et l'actuel essor d'un art dont l'expression toute récente est d'autant plus étonnante qu'elle fait preuve d'une vigueur que les inévitables apports étrangers ne peuvent plus seuls expliquer.

Déjà, prenant le relais de précurseurs isolés des années 20, un premier groupement d'artistes se constitua vers les années 60 pour former un petit noyau, dont le travail, quelque peu occulté par l'incompréhension ambiante, n'en véhicula pas moins les premiers signes de la modernité. Georg Malin, Martin Frommelt, Louis Jaeger, Joseph Schädler, Roberto Altmann, Evi Klimand, en furent les éléments en qui la génération suivante se reconnaîtra ou par rapport à qui elle prendra, au contraire, ses distances. Significatifs de cette volonté d'affirmation et de propagation furent, à partir des années 70, les initiatives de la Galerie Haas, ainsi que la création d'une Association d'Artistes et la fondation du Centre d'Art et Communication dont les salles, à l'architecture originale conçue par Ricardo Porro, accueillirent en moins d'une décennie plusieurs centaines de manifestations. Par son caractère internationaliste, le Centre d'Art allait favoriser une ouverture et une orientation pour les jeunes artistes se dirigeant alors vers les foyers comme Berlin, l'Italie ou les Etats-Unis. Un autre lieu culturel, le Théâtre am Kirchplatz à Schaan, adopta une perspective analogue. A cette époque se situent également les premiers efforts pour constituer une collection d'Etat d'œuvres d'art contemporaines. C'est ainsi que les jeunes artistes, de retour de leur périple à l'étranger, trouvèrent ces temps derniers un champ propice à leurs investigations. Le Liechtenstein devint un lieu privilégié d'"interventions", d'"installations" ou performances, qui attestent d'une influence étrangère assimilée au terroir par une appropriation toute particulière. Il n'en resta pas moins un certain antagonisme entre une tendance "mondialiste" et une autre vernaculaire et "régionaliste".

La présente exposition constitue la première tentative de présentation d'ensemble de l'expression artistique dans la Principauté. Elle nous offre l'opportunité de saisir ce qu'il peut y avoir de commun dans cette diversité formelle et peut-être de comprendre quelles idées la sous-tendent au vu de sa modernité et de son dynamisme.

*Sous le monde*  
Pour un instant nous allons jeter un regard sur le panorama de la production artistique mondiale : nous y découvrons -et le philosophe Daniel Charles l'a signalé récemment- une propension de l'artiste à se trouver concerné par un

lieu, par une fraction d'un territoire, par un domaine, circonscrit ou non. Ceci est très explicite dans l'art américain, et a marqué en France dès les années 70 la démarche révélatrice d'artistes comme Bauduin. D'autres continuent d'ailleurs dans cette voie qui présente un véritable tournant de la création.

Nous pensons pouvoir déceler au Liechtenstein des orientations semblables qui sont le signe d'une contemporanéité voulue et consciente. Cet art est donc topique, et cela se manifeste malgré la diversité provoquée, comme nous le mentionnions, par des influences extérieures et par une tendance expérimentale marquée. L'art est ici essentiellement pensé, et l'imaginaire passe par une conceptualisation incessante de la vision. Celle-ci part pourtant de données immédiates et élémentaires : le spectacle que donnent la tectonique et la dislocation des massifs montagneux, une contrée parcourue par le Rhin, fleuve dont la course a dicté une morphologie ambiante. La modulation, l'agencement des formes par l'artiste prend un aspect antagonique si l'auteur veut échapper à cette morphologie naturelle, ou un aspect d'adaptation et de consécration si, au contraire, il veut s'immerger dans tous ces éléments proches de lui et en saturer son imagination.

S'opposant à tout ce qui s'affronte dans le désordre, à toute effervescence d'un primordial chaotique, le peintre Bruno Kaufman échafaude des structures par une orientation et une concrétisation de la perception. Ses objets sont stables et constituent un aboutissement voulu comme définitif. Ces structures s'amalgament par des rythmes soulignés par les motifs répétitifs peints en bandes colorées et irisantes. Cet art "hard-edge" rigoureux offre une infinité d'approches, mais exclut toute facilité d'interprétation et toute ingénierie imagée ou métaphorique.

Elisabeth Kaufmann-Büchel, artiste imprégnée des tendances réductrices et minimalistes de l'art américain, procède d'une intention bien plus lyrique. Ses figures, d'une géométrie malléable, adaptent le cercle et le carré au souvenir de formes végétales ou minérales. Egalement ordonnatrice de visions multiples, elle édifie des objets palpables ou paraissant tels, censés devenir des éléments-supports d'une perception épurée à l'extrême, décrivant une réalité bien limitée par les surfaces et entassée dans un enclos de plans et de lignes en état de tension extrême.

Le monde intérieur qu'Hanni Roeckle transcrit sur ses toiles est quelque peu hallucinatoire : murailles sordides, rangées de fenêtres aveugles. Le fantôme du "Déraciné" de Georg Trakl semble y roder. La ville, ici, perd l'aspect de

désolation et d'abandon. Ces déserts urbains vont devenir, dans une phase récente de cette peinture, beaucoup plus architecturés, n'abandonnant pourtant pas la "Stimmung", l'atmosphère nostalgique qu'intensifie la gamme coloristique employée.

Le recensement topographique mis en œuvre pour les espaces urbains ou autres présuppose les repérages de lieux déterminés. Ces repérages, la sculpture les implante partout par son poids, sa masse. Le sculpteur est, comme l'artisan travaillant sur son établi, celui pour qui l'établi est la terre même. Il y établit en guise d'ancre, de point de fixation, ce qui va devenir...

Par cet acte, le sol porteur est marqué et l'œuvre constitue une assise.

Georg Malin garde tout son attachement à ce sol qui signifie le lieu où l'œuvre s'érige. Ses formes façonnées aux surfaces incurvées, parfois rudes et couleur-de-rouille, parfois brillantes, notamment les bronzes polis, peuvent produire des jeux de miroitement renvoyant un environnement par réflexion. Parfois, l'artiste, avec ses sculptures-fontaines, dirige les écoulements le long de traces ondulatoires, cachant une stabilité initiale par la fluidité superficielle. Ces parallélismes, Georg Malin aime à les provoquer et réalise ainsi une symbiose des éléments aqueux, lithiques et métalliques, et le sol recensé.

son œuvre à partir de la pierre  
ou du bronze.

Hugo Marxer traite la pierre en paroi rocheuse et les amas de bronze en flux des laves souterraines. Escarpements, stratifications, sédimentations s'y jouent pour mouler la matière que l'artiste soumet au travail des entailles, sortes de césures qui, en poésie, rythment un discours et qui produisent ici des arrêts brusques d'une courbe ou d'un plan. Sur le marbre de Carrare que l'artiste utilise dans ses travaux actuels, ces ordonnances de zones rythmées confèrent à la pierre blanche les îlots d'ombre qu'affectionnait la sculpture antique.

L'observation des dénivellations et des cassures de l'écorce terrestre a toujours été un attrait particulier pour l'homme. Nous pouvons rapprocher ces phénomènes, et suivant en cela ce que sentent les sculpteurs, à des césures d'une nature poétisée. D'ailleurs n'est-ce pas ainsi que les romantiques ont conçu leurs images de la nature montagnaise? Hölderlin, le poète le plus proche par son œuvre et le plus connaisseur de la région des Alpes que nous commentons ici, avait parlé du Rhin naissant qui "jouait encore au sein des roches" et prenait force et essor pour émerger du gouffre en vainqueur. Ces images sont restées vivantes dans les contrées riveraines. Les artistes du Liechtenstein s'y réfèrent aujourd'hui. En fervents paléographes de l'art, ils

lisent les écritures des sables et des débris pierreux et établissent les décomptes des ruissellements et des alluvions.

Myriam Bargetze avait organisé des randonnées sur les rives du Rhin et y avait installé des structures anthropomorphes en fils métalliques ou en tissu figurant des vêtements démesurés. Elle continue actuellement un travail de sculpteur, réunissant des sortes d'enseignes emblématiques dans une chorégraphie immobile. Cet art semble être une transfiguration des "performances" réalisées en pleine nature et porte l'empreinte de l'usure <sup>par les</sup> des eaux et de l'accumulation des sables après le passage des tempêtes du "Föhn".

par les

Par contraste, ~~œuvre de~~ Petra Blum, également engagée dans les "actions" du

*rd du Rhin, sculpte en formes classiques la figure humaine, paraphrasant événements naturels vécus et traduisant en matière cristalline ce que, de prime abord, n'a semblé que multiplicité insaisissable. Son œuvre est conçue comme stauration. Le matériau employé exprimant diversité et consonance de divers opos supposés: art de ponctuer dans son immobilité, plein de quiétude résolue.*

Pour Hans-Jörg Ouaderer, la vie du fleuve est un cérémonial grandiose. Il s'agit, pour lui, de porter dans l'environnement immédiat de ce lieu privilégié un rituel qui s'accorderait avec les rythmes et les pulsations d'une entité, d'une totalité même. Les "interventions" proposées sur les rives du Rhin attestent de la synchronie d'une multitude de signes scripturaux et font le constat d'une résurgence, hors des images, d'un processus de la pensée. Ceci, il nous le montre par des tablettes couleur sable qui s'avèrent être des "notices" ou relevés de traces, vestiges à demi effacés que dessinent les vagues en remuant le fond de l'eau. La "trace" est ici considérée comme témoignage de l'"autre", car telle est la leçon que le philosophe Emanuel Lévinas nous invite à méditer et de laquelle nous pouvons instaurer, en suivant un cheminement de pensée comme celui de l'artiste, un dialogue avec la mystérieuse altérité de la nature. Ainsi appert en marge de l'histoire ce qui est accessible à la seule sensibilité d'un artiste, ce à quoi il puisse s'identifier, en quoi il trouve ses références de vie.

Chez Roberto Altmann, l'imaginaire du paysage est également une historicité où le mémorable s'efface au fur et à mesure de son effleurement. Le trait d'écriture, indissociable du souffle et de la voix, rejoint ceux de poètes tels que Rilke, Lezama-Lima ou René Char, dont les textes sont parfois considérés non comme rappels suggestifs, mais en tant que composantes essentielles d'un panorama onirique, lieu où les citations deviennent invocations, lieu d'émergence de sensibilités diverses où se mêlent visions harmoniques et sonorités colorées. L'ambiguïté qui en résulte nous convie à considérer ces "images" dans une

perspective particulière, celle d'un désordre ordonné d'écrits recouvrant en toute liberté un nouveau sens dans un nouveau contexte. Cette fusion singulière qu'il opère depuis maintenant trente ans par une constante recherche sur la "métagraphie" le place d'emblée parmi ceux dont la démarche se situe là où la poésie cesse d'être un genre et se libère des "Limites". C'est pourquoi les œuvres d'un tel artiste sont autant à voir qu'à lire ou à dire, qu'elles prennent les apparences d'"itinérogaphies" en mouvement, de laques adamantines ou d'"ensembles de signes" occupant de manière fractionnelle et continue à la fois, des "espaces abstraits". Ceux-là mêmes qu'investit tout paysage mental lorsqu'il manifeste l'intériorité d'un projet poétique.

Le signifiant fait également défaut dans les "écritures" de Jenā Dittmar. Elles sont un moyen de dé-structuration du projet tendant à engloutir l'image dans l'image. Il en résulte le non-sens sous forme de pièges tendus à l'esprit attentif. Le renversement des valeurs se fait par voie d'affiches, de cartes postales, de messages lancés comme dans les bouteilles à la mer. L'artiste-animateur manœuvre une armée d'idéogrammes plus ou moins insubordonnés, et il en réalise des "happenings" sur le plateau de l'hypertemporel.

Moins grinçant, plus bucolique nous semble l'humour de Louis Jäger, chasseur d'images d'une tranquille ironie. Ses peintures plongées dans des colorations de fables rapportent ses vues de paysages vernaculaires agrémentés de curieux ajouts, comme ces pommes ou tomates s'élevant dans l'air limpide. La nature se transforme grâce à des éléments de cette nature même, et la menace de sa destruction est démontrée dans cette œuvre par l'ambiguïté de l'imagerie et la raillerie de ses propos.

Paysage menacé, mais aussi paysage menaçant : tel est ce versant des Alpes qui surplombe la Principauté, tels sont plus spécialement ces couloirs d'avalanche dénommés "Rüfen". Ewald Frick reprend à son compte; dans un mode convulsif, ces terres mouvantes. Il dépeint, observés à vol d'oiseau, les énormes cônes de déversement qui marquent l'écoulement final des déchets précipités du haut des montagnes. Il leur restitue un tracé cartographique et saisit ainsi leur ampleur et leur puissance. L'image devient chez cet artiste un élément vivant des "actions" au centre d'un site naturel donné. L'œuvre d'art semble sortie du cadre et libérée de la technique traditionnelle des aplats et des signes plastiques.

Arno Œhri revient par contre au graphisme après une expérience d'"installations" et de performances montés en spectacle à différents endroits du

Liechtenstein. Il insiste sur un art de démarche, de parcours qui creuse les chemins ou, comme dans ses dernières œuvres, ouvre des voies par un époussetage. D'invisibles balais mettent de côté les infimes poussières qui se sont accumulées et qui, en réalité, s'avèrent être des signes minuscules qui lancent des appels et des messages en s'agglutinant ou en se défaisant. Sur de grands panneaux, les compositions circulaires semblent être la traduction des turbulences cosmiques. Ce sont des aperçus d'une astronomie pervertie, un monde stellaire à rebours.

Que l'écriture sur fond de nature puisse atteindre à une dimension poétique, nous l'apprenons par les œuvres intimistes de Sunhilde Wollwage qui tisse et brode sur un délicat substrat toutes ses "Lettres de la Forêt". Avec les débris ramassés au hasard de promenades inspirées, l'artiste assemble des entrecroisements de fils en énigmatiques palimpsestes ouverts pour nous si nous savons lire le langage des plantes, des cailloux et des grains de sable. L'artiste va de plus en plus intégrer les composants de la terre dans ses filets magiques. Elle dépasse le descriptif de son projet initial et atteint ce que Paul Klee appelait "les domaines des règnes intermédiaires", ces régions où se produit un ouvrage pareillement qu'une gestation de la nature.

Anne Frommelt exprime dans ses tapisseries par une luminosité tamisée toute les nuances qu'une étoffe travaillée peut rendre : reflets de ,fils posés en biais, transparences de motifs superposés, couleurs pâles relevant des reliefs plus accentués. Chaînes, trames, formes colorées et larges aplats se croisent ou s'imbriquent comme les notes en gammes. On croit percevoir des cadences musicales s'échappant des pourtours des figures hiératiques. Les grands thèmes bibliques de ces compositions, les psaumes, la Genèse, sont conçus comme matière sonore et lumineuse sur le support qui ajoute sa flexibilité et sa douceur au sentiment d'intimité qui émane du scénario tissé.

Lumière encore chez Gertrud Kohli-Büchel, dont les "Etapas de la vie" sont le décor où feuilles et fleurs gigantesques s'en vont à la dérive. Il y a là l'obsession d'un souvenir, celui des champs d'iris qui couvraient jadis le Ried de Ruggell et dont la couleur passée s'est transformée en nuées peintes nimbées d'arcs-en-ciel irisés.

Ferveur du végétal, élan vers les espaces verdoyants, jardins boisés et gazons à l'infini : ces tendances, ces orientations marquent dans l'art du Liechtenstein des incursions fréquentes dans le paysage visionnaire.

Evi Kliemand utilise les moyens de la couleur, posée par larges couches souvent brisées par des hachures, pour circonscrire ses vues de paysages, pour les agrandir ensuite au-delà du cadre (elle utilise souvent des panneaux à plusieurs volets) et transposer ainsi leurs multiples détails dans une totalité. Ce schéma, *le processus d'intégration*, nous le voyons distinctement appliqué dans les dernières œuvres de l'artiste sur le thème de l'herbe : la couleur verte avec toutes ses variations, réverbérations et rayonnements, est sous-jacente à un graphisme qui a sa vie propre, son cheminement indépendant, mais qui ajoute des allusions paysagistes très nettes. On y dénote l'attention et le soin avec lesquels toutes les phases de la croissance et de la vie du végétal ont été étudiées et recensées. Il y a certes des rappels ou peut-être même des commentaires plastiques des célèbres pages du "Livre des Gemmes" de Hildegard de Bingen, pages mystiques d'une grande intensité où elle parle de l'émeraude, de l'herbe et de la couleur verte dans la perspective des sciences du moyen-âge. Ces pages ont inspiré un important poème d'Evi Kliemand. Car la double inspiration de cette artiste-poète, inspiration picturale et inspiration idiomatique, lui permet de faire intervenir dans ses œuvres une interaction de deux domaines. Ainsi l'herbe éminemment couleur et flexibilité acquiert l'éclat d'une envergure cosmique et le sens d'une graphie s'étendant à l'infini. On dira, en interprétant le cycle de l'herbe, que ces graminées ourlent tous les sentiers et dessinent les plus curieuses arabesques par leurs ombres portées.

Si nous avons pu voir jusqu'alors l'union de deux domaines, littéraire et pictural fondus dans la création originale, nous constatons chez Andrea Christen une combinaison également de deux domaines, cette fois-ci le musical et le sculptural, ou plutôt le conceptuel car la structure édifiée par cette artiste comme support d'une partition inscrite sur des tablettes transparentes doit être pensée comme un parcours, une succession donnant l'idée du temps musical d'une œuvre de J.S.Bach dans l'exemple exposé. Le son se trouve métamorphosé, les notes sont inaudibles et la visibilité de la musique reste un leurre. N'y a-t-il pas là un retour à l'absolu d'un silence, ce silence dont parlait John Cage en le qualifiant comme seul capable de nous faire entendre le "murmure du monde"?

Ecouter le silence, ouvrir notre sensibilité à ce que la nature nous offre, en  
:n "Gelassenheit", n'est-ce pas nous replonger dans  
le lieu essentiel, lieu vers lequel l'art nous guide?

*(laissez-aller  
heideggerien)*

Le doute d'une voie à suivre peut être lui-aussi un constituant du lieu, un centre d'ancrage pour l'art. Une telle interrogation persistante est, chez un artiste comme Martin Frommelt, une caractéristique de sa forme de création qui saisit

les mythes terriens et les images de la foi chrétienne pour en faire un brassage, une synthèse solennelle. Se pliant vers la terre comme lieu des origines, il s'empare de l'art du feu et de la cendre pour affermir l'avenue incertaine des images. Sur ses panneaux de bois recouverts d'émail, un sujet - La Pièta - s'éclaire alors au fur et à mesure de son achèvement sous la lueur de blancs mats et d'ocres brûlés. C'est une icône qui fait son apparition soudaine comme si elle sortait des brumes; elle acquiert la dureté du métal et l'éclat de la pierre. Nous assistons à une scène dramatique, le désespoir étant souligné par les bras tendus, rappelant ce que Baudelaire avait écrit au sujet de la Pièta de Delacroix - et cette scène se déroule sur le double-plan du tombeau et de la résurrection. Mort et finitude d'un côté, montée céleste de l'autre, n'est-ce pas aussi le thème secret des "arbres", ce cycle de peintures où l'artiste sertissait l'informe et le chaotique d'une plante en décrépitude dans la matrice ligneuse que soutenait le dessin architecturé pour cimenter la volonté de s'ériger, la volonté de rester arbre vivant ?

Regina Marxer attribue également cette valeur de symbole aux plantes et cela nous le rencontrons souvent dans l'art du Liechtenstein; mais son imagerie pathétique va par des chemins bien différents car elle utilise la richesse formelle fournie par une observation assidue du monde extérieur, des détails de son environnement, des données de son contact journalier, pour aboutir à une sorte de fusion d'un art voulu "réaliste" avec une dynamique ressentie dans les grands espaces entrevus. N'a-t-elle pas conçu ses grands dessins muraux de personnages face au paysage afin d'impliquer l'humain dans la nature, leur geste d'êtreindre, d'embrasser une totalité étant instauré comme schéma d'une aperception cosmique ?

L'artiste du Liechtenstein vit et œuvre dans un paysage mythique. Tout ce qui se passe autour de lui, tout ce qui l'entoure porte la marque du mythe surimposée sur les événements naturels : les plissements et gerçures de l'écorce terrestre qui constituent le paysage montagneux, les pluies et les tempêtes du Foehn, les cassures des rocs et les avalanches. L'art Liechtensteinois se glisse, pour ainsi dire, dans cette dynamique et y découvre ce que le mythe avait révélé à une connaissance ancestrale. Sensibilisé aux données morphologiques de cet environnement, l'artiste crée, en une épigénie inventée, un langage pluraliste où mythe et géodésie se confondent. Des plus informelles aux plus structurées des interprétations proposées, nous pouvons ressentir cet ancrage fondamental et cette démarche référentielle qui sont un signe du lieu. L'aperception de la nature peut bien être intérieure, se confondant avec un objet construit, ou peut-être une synchronie de ses rythmes profonds. Elle peut être aussi une lecture d'une graphie, un métrage ou une césure dans le mouvement perpétuel des



phénomènes à capter. L'art de ce pays a donc bien un destin particulier, une trajectoire déjà amorcée que les artistes contemporains projettent vers le futur.

Au pied de la montagne, de ce lieu privilégié de la rencontre avec "l'autre" dont parle le poète, s'ouvre la béance où la terre s'offre aux initiés. Le primordial y est la réponse à l'interrogation essentielle. Nous retrouvons cette recherche d'un sacré entrevu au site même du paysage dans ce vers d'Evi Kliemand :

Peut-être  
pourrais-je saisir  
au pied de la montagne  
le chant des origines  
de l'homme qui prie ?

Mars 1989  
Robert Altmann