

Hommage à Lukas Kramer

Lorenz Dittmann

En 1997 l'œuvre de Lukas Kramer a été couronné par le prix Albert Weisgerber. Cet œuvre comprend des peintures, des gravures et des dessins ainsi que des œuvres murales appartenant au domaine de «l'art dans les espaces publics»; les dernières en date étant les peintures murales surdimensionnelles abritées à l'IDS de Sarrebruck, dirigée par le Professeur Scheer.

Cet œuvre s'est développé par phases successives déterminées qui, dans les propos suivants, vont être cernées de façon concise et schématique. A cet effet un recours à votre puissance imaginative sera nécessaire, puisque quelques œuvres seulement, plus précisément celles de l'année en cours, vous seront présentées dans l'exposition.

Mais pour sûr Lukas Kramer ne vous est pas inconnu, aussi me permettrai-je de vous remercier les fils conducteurs de sa création artistique.

L'artiste est né en 1941 à Sarrebruck et a poursuivi ses études à l'ancienne «Werkkunstschule» de Trèves, à l'École des Arts Décoratifs de Strasbourg et à l'«Istituto di Belle Arti» d'Urbino, dotant d'emblée sa formation d'un caractère international. Par la suite il fut titulaire d'une bourse d'études à la Cité Internationale des Arts à Paris, délivrée par la République Fédérale d'Allemagne, du prix d'art de la ville de Sarrebruck et du prix Ramboux décerné par la ville de Trèves.

Parmi les œuvres précoces de Lukas Kramer, il convient de retenir les séries d'œuvres graphiques exécutées en 1969 et 1970.

Ce sont des travaux sur papier attestant des couleurs lumineuses et des formes géométriques que des éléments a-géométriques viennent détruire. Il s'agit donc de travaux qui permettent de prendre conscience de l'amplitude du chemin parcouru par la création artistique de Kramer et de sa spécificité fondée sur le changement mais aussi sur la continuité.

A ces travaux sur papier font suite pendant les années 70 des œuvres aux formes géométriques fragmentées présentant partiellement un effet de transparence analogue à celui du verre. Puis petit à petit le fond va s'assombrir et en définitive la surface de l'œuvre va se voir dominée par des parties d'objets évoquant le surréel. Celles-ci se fondent sur l'exploitation de photographies leur servant de modèles et sont rendues le plus souvent dans des raccourcis perspectivistes prononcés.

Pendant les années 80 seront exécutées des œuvres thématiques la nuit, le «black out»; l'obscurité en constitue la trame. Leurs titres: «Lieu du crime», «Zone abandonnée», «Dans le piège».

Ici encore, la production artistique de Kramer s'origine dans des photographies, telles que celles de la porte d'une chambre à gaz d'un camp de concentration ou bien des civières de Beuys, abritées à la Galerie Municipale de Munich, en bref dans des images de la mort et de la douleur.

Désormais l'objet sera suggéré comme souvenir, fragment ou trace, tendu entre les dimensions de la présence et de l'absence.

Et l'obscurité dans les œuvres de Kramer n'est pas seulement assimilable à la nuit, au manque de lumière au sens propre du terme, mais requiert un caractère expressif.

C'est chez Goya que, pour la première fois, l'obscurité, les ténèbres vont gagner une puissance expressive. Kramer éprouve une profonde admiration pour le maître. La mi-obscurité blafarde, le crépuscule couvert dominant les représentations dans les «pinturas negras» de Goya. Leurs figures et paysages sont engloutis dans une obscurité insondable.

De même chez Kramer, le noir et ses rehauts en gris sont dépourvus d'attrait. En tant que fausse couleur le noir a un effet dissonant. Il en va de même pour les teintes vives qui ont fait sacrifice de leurs propriétés sensibles et apparaissent criardes, crues, agressives. Quant au blanc il luit d'une lumière froide.

L'obscurité est le lieu constitutif de la forme. Dans un de ses entretiens avec David Sylvester, Francis Bacon définit la «forme représentative» comme forme «qui transmet son message directement par l'entendement», alors que la forme «non-représentative» «tout d'abord agit sur la sensation et seulement petit à petit fait passer son contenu véritable. Pourquoi en va-t-il ainsi? Nous ne le savons pas. Il se peut que les faits eux-mêmes soient plurisignifiants et les apparences équivoques. C'est alors que ce mode de transcription de la forme se rapprocherait de la réalité véritable en raison du sens pluriel de son apparence».

Il en va de même pour la forme requise dans les «images nocturnes» de Lukas Kramer. Elle aussi est «non-représentative» et, recourant directement à la sensation, découvre la plurisignification des faits et l'équivocité des apparences, et devient ainsi apte à capter l'inconcevable de la réalité.

Le lieu où se développe cette forme non-représentative est constitué par l'obscurité mais qui, de façon autre que chez Bacon, est partout

omniprésente. Obscurité et forme non-représentative se rehaussent réciproquement. L'obscurité métamorphose la forme non-représentative en forme lumineuse et transforme les contours de l'objet, résonnant à la manière de l'écho, en bandes lumineuses. Eclairs de lumière, indépendants de l'objet, et contours fusionnent sous forme de «champs magnétiques» variables d'une dynamique immanente à l'image, autrement dit sous forme de champs qui arrivent juste à condenser l'énergie potentiellement la plus forte de l'image dans un équilibre réalisé entre des tensions contraires. Empruntant des mouvements analogues à ceux de la flèche, la facture nerveuse du coup de pinceau semble s'assimiler à la vitesse de l'éclair.

La lumière crée l'espace. Des fragments rendus en raccourcis perspectivistes donnent l'impression de percer la surface de l'œuvre. La forme lumineuse amplifie l'obscurité en ténèbres insondables. Dans ces dernières luit encore une lumière blafarde. A l'inverse, les bandes lumineuses s'anéantissent partiellement dans l'obscurité. Ténèbres et bandes lumineuses se métamorphosent les unes dans les autres. A tour de rôle les unes sont englouties par les autres. Non seulement ce qui se rapporte à l'objet devient équivoque, mais lumières et ténèbres ne se tiennent plus dans une opposition évidente. L'obscurité peut luire comme la lumière et la lumière peut devenir silencieuse comme l'obscurité.

L'artiste représente des lieux opprimants ou mieux des non-lieux de l'effacement, des endroits labyrinthiques. Le temps est celui de la désorientation, de la perte de tout repère. Des séquences de métamorphoses continues surgissent. La figuration gagne en abstraction. La surface de l'objet se transforme en matière picturale, la construction, qui au premier abord s'oppose à l'organique, devient support d'une

vitalité à bout de souffle, en passe d'expirer. Sujet aux blessures, tout ce qui a trait au corps se fige comme les barreaux, les grilles qui l'emprisonnent.

Le monde extérieur représenté est en même temps image du monde intérieur. Les «zones abandonnées», les «pièges», l'obscurité ont une vie intérieure. Nous nous retrouvons pleinement en eux. Les ravages du monde se déploient jusqu'à ce foyer intérieur, et ne nous laissent pas indemnes. C'est seulement en les gardant bien vue que nous évitons tout anéantissement et que nous pouvons nous frayer un chemin à travers eux.

C'est bien ce qu'a ressenti Manfred Röbbell lorsque, dans un essai très significatif en raison de la richesse des associations métaphoriques qu'il recèle, l'auteur déclare: «Les couleurs luisantes et proliférantes ainsi que leur lumière froide constituent un monde de formes non pas organiques mais plutôt métalliques, techniques. Quelque chose de technique et de machinel croît et se forme, surgit et se replie sur soi, se courbe et se tord, explose et vole en éclats, se démonte en arêtes marquées ou en transitions estompées, scintille de façon métallique ou se referme de façon striée et émoussée. Il ne s'agit pas de situations précises mais de visions, de pressentiments, de visages, de tout ce que nous voyons quand nous nous détournons du monde extérieur pour regarder en nous-mêmes, du reflet du monde extérieur sur le monde intérieur, d'une forme de réaction, de crainte, de prévision et de souffrance».

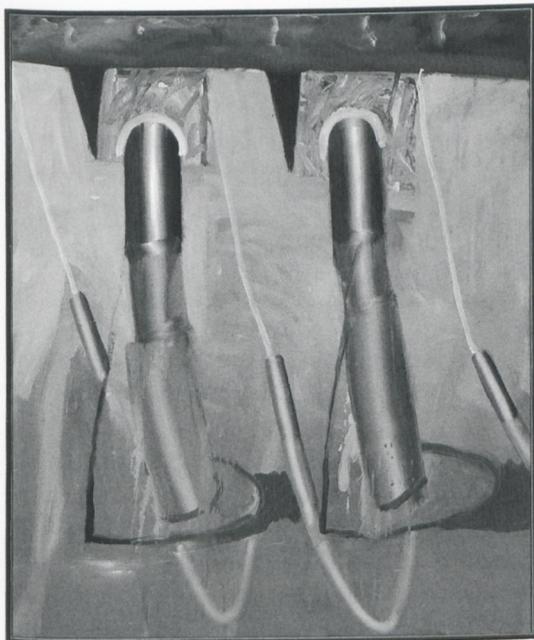
Et à un autre endroit du texte de Röbbell «Dans une lumière froide», essai publié dans le catalogue de l'exposition Lukas Kramer qui s'est déroulée au Saarland Museum en 1989, on peut lire: «Appareils, agrégats, systèmes, génératrice de systèmes, génératrice d'appa-

reils. Le monde technique se construit à partir de tuyaux, de courbes, de polarisations, de joins entre les tuyaux, de rainures et d'éclisses. Une brillure métallique, les couleurs luisantes des métaux et des laques, la précision des éléments et appareils en rotation et en balancement.....»

Ces passages, évoquant la thématique «des tuyaux», annoncent déjà la transition à la phase suivante de la création artistique de Kramer, c'est-à-dire au cycle d'œuvres groupées sous la dénomination «système fluide».

En 1988 le motif des raies grises modelées en clair-obscur que l'on peut de manière «illusionniste» désigner de tuyaux, va devenir la forme essentielle. D'une densité évoquant celle de la jungle, ces tuyaux occupent toute la surface de l'œuvre. L'espace devient étroit et l'opposition entre le fond noir et les lignes lumineuses se concrétise sous forme d'un changement fluide entre les tons grisâtres et blanchâtres. Au début cet amas inextricable de tuyaux s'ouvrait encore sur un horizon étroit, rayonnant d'une lumière blanche comme de petits appareils en suspension devant cette formation naturelle, puis il va devenir impénétrable et homogène. En tant que couleur du métal, le gris figure de symbole du monde technique. De son apparence visuelle, il ressort une indifférence menaçante. Parfois les œuvres en gris de Kramer peuvent produire un effet plus opprimant que celles en noir, pour autant que l'incommensurabilité apparente et l'insondabilité du noir cèdent le pas à la monotonie du gris et de ses tons intermédiaires. Le regard se perd dans l'enchevêtrement des tuyaux.

Il n'a point de repère, n'est pas renvoyé par la surface de l'œuvre, mais au contraire, motivé par les modes d'apparence ambivalents du gris, il essaie de pénétrer en elle. Puisque que



Doppelform, 1991, Acryl / Leinwand, 100 x 80 cm

ce gris d'une part est la couleur de surface des tuyaux et d'autre part en raison de son estompage délicat permet de progresser au profond de l'œuvre comme à travers un brouillard. C'est alors qu'il peut produire cet effet de labyrinthe et s'avérer sans issue.

Et simultanément ces œuvres sont les aventures d'une peinture pure.

Ce qui est significatif dans le développement de cette création artistique, ce sont les superpositions, les intersections des différentes phases pendant lesquelles d'un côté certains motifs appartenant à la phase antérieure sont repris sous une forme modifiée, et de l'autre, l'aspect novateur tout d'abord isolé s'annonce comme signe marginal ou comme simple facteur expérimental, ce qui témoigne du fait que continuité et force novatrice surgissent d'un propre vocabulaire formel.

C'est ainsi qu'une nouvelle variante de la thématique des pièges va resurgir. Dans l'œuvre «Dans le piège/système fluide» datée de 1990 par exemple, la lumière pénètre à partir d'une source cachée par le bord supérieur de l'œuvre, et octroie au désordre des tuyaux un caractère dramatique. On croit pouvoir entendre le vacarme de leur chute. L'œuvre «Piège III / système fluide», exécutée la même année, place le motif du piège dans une zone grise qui figure d'espace vide au centre d'un grouillement de tuyaux identifiables à des «vers».

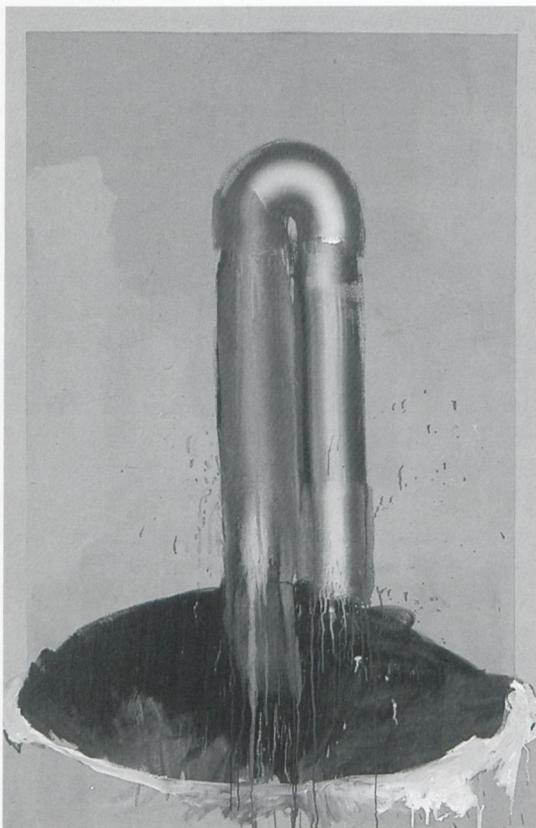
Chaque motif gagne de plus en plus en concrétion. D'où il s'ensuit que dans un «Collage à l'acrylique sur carton» (1990, p. 13), le matériau assume lui-même la fonction de support. Des fragments de carton ayant conservés leur propre couleur brun clair et recouverts partiellement d'un glacis brun, s'opposent au gris des fragments de tuyaux et au noir des grilles.

Ceci va marquer le point de départ d'un des axes majeurs du développement ultérieur de l'œuvre de Kramer.

Une autre ligne de force se dessine dans la reprise sous une forme considérablement modifiée des travaux photographiques.

Meinrad Maria Grewenig, le premier interprète à s'être penché avec acuité sur les travaux photographiques de Kramer, a décrit cette nouvelle phase dans son essai publié dans le catalogue de l'exposition Lukas Kramer présentée à Cottbus et à Potsdam, comme suit: «En 1982 Kramer avait capté pour la première fois l'espace lumineux lors de sa visite du nouveau quartier «la Défense» à Paris.....A cette époque ce ne furent pas les squelettes des architectures pointant vers le ciel avec la prétention d'empiéter sur les millénaires qui retiennent l'attention de Kramer. De même ce ne furent ni les portes automatiques, les tableaux de commande stylisés et les ascenseurs, ni les nouveaux systèmes d'orientation et de superposition de voies pour la circulation à différents niveaux souterrains, ni les bâtiments dont les façades claires et métalliques évoquent la technique qui captivèrent l'artiste. A la recherche de nouveaux contextes architecturaux pour sa peinture, Lukas Kramer a été fasciné par un détail mineur dans cette cité assimilée à une machinerie géante. En effet, les plaques en verre jaune, lactescent d'enseignes publicitaires, accrochées aux murs, derrière lesquelles des tubes au néon répandent une lumière diffuse ont exercé un tel pouvoir de fascination sur l'artiste qu'elles sont devenues pour lui le symbole de ce nouveau monde technique. D'où son attrait pour la pellicule.

La photo «Espace lumineux» n'a conservé que très peu de propriétés de l'objet originel, à savoir la misérable boîte lumineuse d'un pan-



Schwarze Glocke, 1992, Acryl / Leinwand, 200 x 130 cm

neau publicitaire hors service, situé entre un parking souterrain et un bâtiment prévu comme grand magasin. Lukas Kramer, lui-même, mentionne: «L'expression déterminée de cette lumière avec ses bandes lumineuses se déroulant lentement, la profondeur singulière de la lumière se dérochant à toute captation, me semblait réverbérer mon état d'âme lors de ces promenades dans ce monde irréel». A nouveau le monde extérieur devient le reflet du monde intérieur.

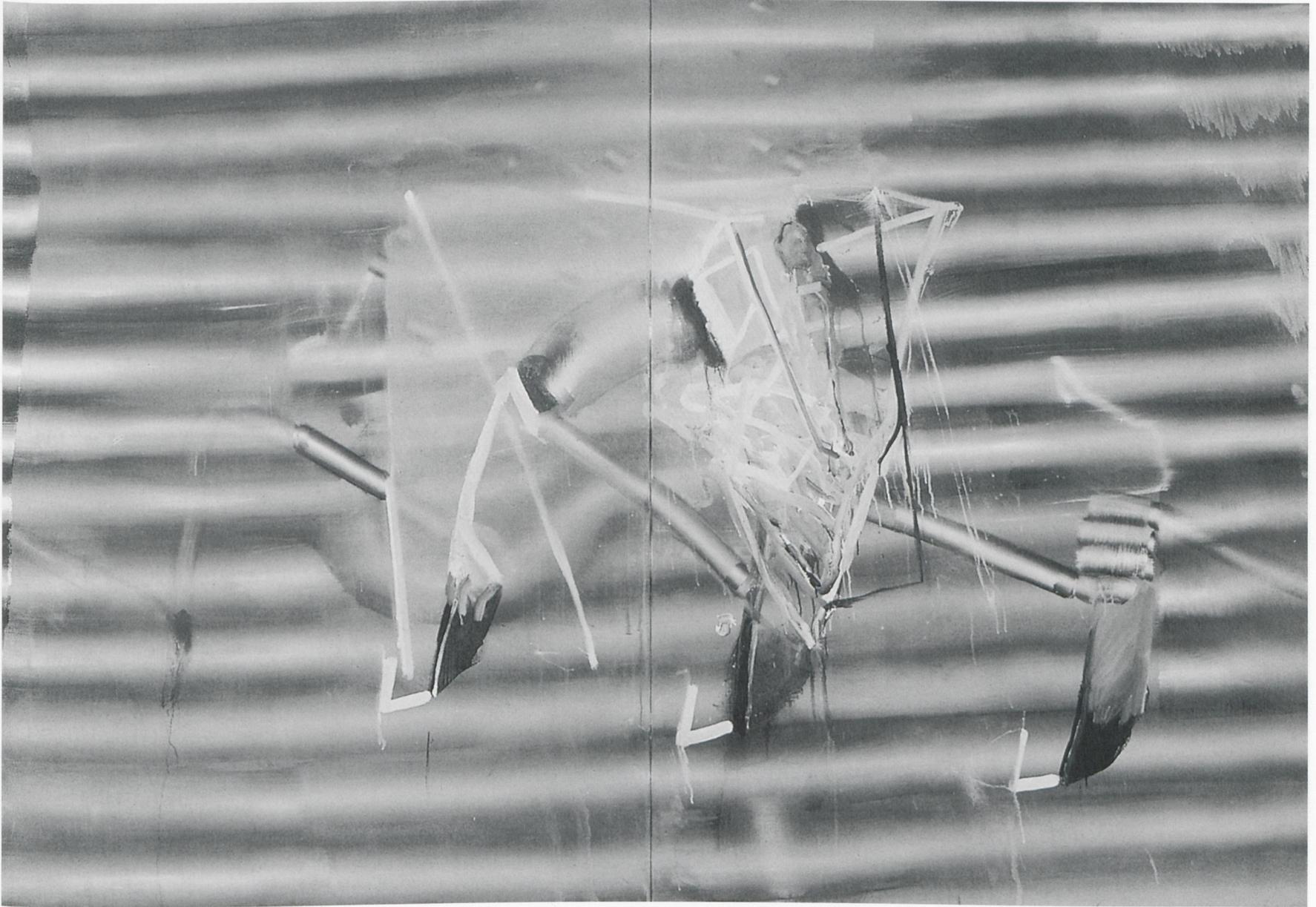
Kramer a donné une traduction picturale de l'effet produit par de telles bandes lumineuses, dans des œuvres recueillies sous le titre «Pulsation». Or semblables traductions transforment l'apparence du motif de base. Puisque les cylindres peints, les «tuyaux» horizontaux, jouissent d'une ambivalence. Est-ce que les raies claires au milieu de chaque forme cylindrique représentent l'éclairage d'un bombement convexe, ou bien la lumière intrinsèque à un tube lumineux? Quoi qu'il en soit, Lukas Kramer met tout en œuvre pour accentuer la tension entre concrétion et dématérialisation par la lumière et ceci de façon bien particulière en voilant des parties de l'œuvre de grandeurs différentes par des teintes jaunâtres ou blanchâtres. De tels voiles sont susceptibles d'être à nouveau déchirés afin de rendre visibles les formes sous-jacentes plus stables. Ou bien, comme c'est le cas dans l'œuvre «Pulsation 19 (p. 30/31)» datée de 1995, l'artiste juxtapose deux panneaux, chacun de 150 cm sur 200 cm, qui développent devant le spectateur une sorte de paroi de tuyaux en cuivre, disparaissant sous des voiles teintés différemment, jaunes à gauche et gris vert à droite. C'est alors que l'aspect matériel tend à s'effacer et avec lui la dureté et les limites du monde technique. Un espace s'ouvre, lumineux, non-familier, l'espace de l'inconnu, peut-être celui de l'espoir en une nouvelle technique plus adaptée à l'humain?

Reposant sur l'inclusion de matériaux en carton, l'autre ligne directrice conduit Lukas Kramer à l'exécution d'objets plastiques qui surgissent dans «l'espace réel» et donnent en même temps vue sur les espaces peints irréels, recoupant ainsi la thématique des bandes lumineuses peintes. Dans l'exposition organisée à St. Wendel en 1996, ils attestaient des combinaisons nouvelles et frappantes.

J'évoque seulement les «Dix éléments aux modes d'ordonnance variables» de 1995, œuvre composée d'unités sur la base d'une, de deux, trois ou de quatre petites boîtes en carton ondulé, montées sur des supports polygonaux de même matière et parsemées sur le mur. Les boîtes contiennent des tuyaux gris peints dont les extrémités, rendues dans un jaune cuivré, sont visibles sur les faces latérales des boîtes. Tout autre mode d'ordonnance des éléments, entraînant à chaque fois un changement d'optique, donne naissance à une pluralité accrue d'interrelations. Avec le déplacement de la lumière, les ombres grandissent et disparaissent, se superposent et se divisent. Les éléments semblent être emportés, comme les feuilles par le vent, et intégrés dans un contexte naturel atmosphérique et lumineux.

Si l'on est en mesure d'octroyer à ces œuvres un contenu iconographique, c'est qu'elles sont aptes à nous interpeller comme signes d'un espoir placé dans une technique nouvelle, orientée vers la nature, donc dans une certaine conciliation entre technique et nature.

Une liberté nouvelle, une certaine tranquillité et mobilité animent aussi en définitive les œuvres datées de 1997, présentes dans l'exposition, à savoir la série de six œuvres portant le titre «Jumping» (p. 52). Les tuyaux jaunes constituent des formes organiques douces, deux anneaux reserrés par une agrafe grise. Il



s'agit de formes traduisant une énergie très concentrée et tournée vers l'intérieur. Cette énergie se dispense en fonction de la place que les tuyaux occupent sur la surface de l'œuvre. Ils sont en suspens à la partie supérieure, à proximité du centre de l'œuvre, ou bien à la partie inférieure, horizontaux ou inclinés sur fond gris. Le plus souvent ils sont légèrement sectionnés par les bords de l'œuvre et déploient ainsi leur énergie au delà de sa surface. Cette série d'œuvres peut être interprétée comme séquences d'un mouvement général de saut, se développant de haut en bas et de bas en haut et faisant puissamment ressort. Une observation minutieuse de l'œuvre permet la distinction de petits demi-cercles noirs, situés en bordure, qui eux-aussi s'efforcent de dépasser la surface. De plus on peut remarquer également que respectivement l'un des deux anneaux de ce double motif, capté dans un jaune vacillant, devient pour ainsi dire phosphorescent.

Une nouvelle force et une nouvelle vitalité déterminent la création artistique de Kramer. Il semble qu'un départ dans une nouvelle direction s'amorce.

Le prix Albert Weisgerber est décerné le jour de l'anniversaire de la mort de Weisgerber. Dans ses toiles traitant le thème de Saint Sébastien et de Jérémie, pour n'évoquer que celles-ci, Weisgerber s'attache aux dangers encourus par l'homme. Et c'est précisément la mise en danger de l'homme à notre époque que les œuvres de Lukas Kramer dénoncent.

De même que dans ses paysages et études de nus Weisgerber glorifie la nature, de même les œuvres de Lukas Kramer sont de plus en plus éplies de joie de vivre et de forces organiques.

Aussi s'avère-t-il au plus haut point légitime d'attribuer à Lukas Kramer, en raison de l'amplitude considérable de son œuvre, le prix Albert Weisgerber, décerné par la ville de Saint Ingbert.

