



**HAL**  
open science

**Subversion féminine dans les années 1980 en RDA :  
Gabriele Stötzer et le collectif d'artistes  
Künstlerinnengruppe Erfurt / Exterra XX , entre  
création à l'ombre du Mur et impulsions féministes dans  
l'art international**

Sibylle Goepper

► **To cite this version:**

Sibylle Goepper. Subversion féminine dans les années 1980 en RDA : Gabriele Stötzer et le collectif d'artistes Künstlerinnengruppe Erfurt / Exterra XX , entre création à l'ombre du Mur et impulsions féministes dans l'art international. Allemagne d'aujourd'hui : revue française d'information sur l'Allemagne, 2017, 219 (1), pp.145-161. 10.3917/all.219.0145 . hal-02487755

**HAL Id: hal-02487755**

**<https://hal.science/hal-02487755v1>**

Submitted on 30 Jun 2024

**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.

## Subversion féminine dans les années 1980 en RDA : Gabriele Stötzer et le collectif d'artistes *Künstlerinnengruppe Erfurt / Exterra XX*, entre création à l'ombre du Mur et impulsions féministes dans l'art international

Sibylle Goepper

Dans *Allemagne d'aujourd'hui* 2017/1 (N° 219), pages 145 à 161

Pour parler du collectif *Künstlerinnengruppe Erfurt (KGE)*, rebaptisé après le tournant de 1989 *Exterra XX*, il convient d'évoquer en premier lieu sa principale animatrice, Gabriele Stötzer (Kachold durant son mariage). Née en 1953 à Emleben, une commune située près de Gotha en Thuringe, dans une famille d'ouvriers et d'employés, elle est essentiellement connue pour les textes littéraires qu'elle écrit à partir de la fin des années 1970 et qui circulent dans les milieux underground d'Erfurt, mais aussi de Dresde et de Berlin-Est. Ces textes, situés à mi-chemin entre poésie et prose, lui vaudront d'être publiée en RDA en 1989 dans la collection *Außer der Reihe*, dirigée par Gerhard Wolf chez Aufbau, aux côtés d'autres artistes de la génération montante : Bert Papenfuß, Stefan Döring ou encore Jan Faktor.

L'une des caractéristiques principales de son œuvre, comme le révèle le catalogue de l'exposition qui lui fut consacrée au Musée Schiller de Weimar fin 2013 [1], est son caractère protéiforme, puisqu'à côté des textes, elle rassemble toiles, tissages, céramiques, photos, films et performances. Cette diversité correspond en tout point aux pratiques artistiques alternatives qui émergent à Berlin-Est et dans plusieurs autres grandes villes de province de RDA dès les années 1960, pour essaimer au cours des décennies suivantes. Erfurt n'échappe pas à cette tendance : les cercles artistiques les plus établis y côtoient les subcultures les plus confidentielles. Ces dernières sont, entre autres, investies par des étudiants qui se détournent des écoles d'art traditionnelles, dont ils estiment la formation trop peu critique à l'égard de la production contemporaine est-allemande et trop peu connectée aux évolutions internationales. Cette jeunesse en rupture avec l'institution va dès lors chercher à développer ses propres modes d'expression dans les quelques espaces de liberté que lui concède la société socialiste [2].

Dans les années 1970, les grandes figures « alternatives » d'Erfurt sont le graphiste et enseignant Rudolf Franke, l'artiste plasticienne Anna Werkmeister, la peintre et mosaïste Magdalena Häfner et son mari Eberhard, ferronnier et écrivain, ainsi que le concepteur d'objets insolites Reinhard Zabka. Franke est l'initiateur de l'*Erfurter Ateliergemeinschaft* (« Communauté de l'atelier d'Erfurt »), Zabka a ouvert un atelier dans la Taubenstraße (« rue de la colombe ») qui devient rapidement une légende. Magdalena Häfner, mais également de nombreux autres artistes, travaillent et exposent dans le cadre des *Kirchliche Werkstätte* (« Ateliers organisés par l'Église »), du *Kunstdienst* (« Service de l'art ») et de l'*Offene Arbeit* (« Activités ouvertes ») des Églises évangéliques [3]. Ces manifestations, ouvertes à la société civile, et en particulier aux jeunes et aux marginaux, sont organisées à Erfurt et à travers toute la RDA, d'abord dans le but d'offrir une forme d'intégration et de sociabilisation à ces personnes [4]. Au fil du temps, elles se transforment cependant en plateformes à partir desquelles la base de la population exprime, de façon toujours plus ostensible et massive, sa volonté de voir la société socialiste se démocratiser. À ce titre, elles joueront également un rôle dans le parcours de G. Stötzer et du collectif d'artistes qu'elle anime, en leur offrant un espace où se rencontrer, pratiquer et montrer des formes artistiques alternatives qui ne pouvaient prétendre à l'officialité.

Tout en participant à ces initiatives collectives, G. Stötzer est souvent présentée comme une personnalité hors du commun, vision que confortent les qualificatifs des catalogues d'exposition consultés : « inflexible », « radicale », « critique », « engagée ». Ces termes

posent indirectement la question de la politisation des subcultures artistiques et de leurs protagonistes en général. Or on sait que la prudence s'impose en la matière : l'étanchéité entre milieux alternatifs et milieux officiels a en effet varié selon les périodes et les personnes, de même que l'émancipation a davantage eu lieu par phases qu'au gré d'un processus linéaire [5]. Néanmoins, comme le note Anna Kaminsky, on observe que les niches privées s'affichent de plus en plus ouvertement dans l'espace public à mesure que les années passent. Aussi évoque-t-elle à leur propos une culture « autre », et même une culture d'« opposants » (« Oppositionnelle ») [6]. L'hypothèse d'une politisation croissante des cercles artistiques au contact de groupes plus clairement militants est aussi relayée par Christoph Tannert, lorsqu'il invite les analystes à étudier les impulsions « micro-politiques » qu'ont exercées des « initiatives citoyennes » (« Bürgerinitiativen ») telle que *Kirche von unten* (« Église d'en bas » [7]) sur ces microcosmes [8].

Dans le cas de Stötzer, l'engagement politique est clairement revendiqué, ce qui la différencie de beaucoup des protagonistes de l'underground. Beatrice E. Stammer remarque à juste titre que, chez elle, « l'esthétique pense le social et le politique » [9]. C'est sans nul doute aussi cette spécificité qui fait du travail du *KGE*, qu'elle fonde et anime de 1984 à 1994 en compagnie de neuf autres femmes [10], un incontournable de la vie subculturelle d'Erfurt et, selon les directeurs de la *Klassik Stiftung* de Weimar, de G. Stötzer l'une des artistes les plus importantes non seulement de la ville, mais également de la RDA et de l'est de l'Allemagne.

Mais la plus grande originalité réside incontestablement dans le fait que le groupe *KGE* est, selon les initiatrices de l'exposition consacrée aux subcultures d'Erfurt, « à l'échelle de la RDA, le seul groupe composé uniquement de femmes dont les performances et les films en super-8 avaient une vocation artistique » [11]. Il ne s'agit certes pas de suggérer ici que G. Stötzer et son collectif auraient tout inventé en matière de création féminine en RDA : comme nous le verrons, de nombreuses artistes est-allemandes réalisent à l'époque des performances et des « actions » focalisées sur leur expérience subjective de femmes [12]. Il ne s'agit pas non plus de prétendre que G. Stötzer et son groupe s'inspiraient de théories et de courants d'art moderne ou contemporain précis ou alors se réclamaient explicitement de discours féministes, par exemple ceux élaborés à l'Ouest. Angelika Richter souligne que ces derniers étaient alors largement méconnus en Allemagne de l'Est, *a fortiori* en province et dans les milieux populaires dont est issue G. Stötzer : « Les artistes est-allemandes ignoraient pour ainsi dire tout de l'art conceptuel, de la performance et de la vidéo féministes, de même que des stratégies de subversion artistiques mises en œuvre par leurs collègues de l'Est et de l'Ouest » [13].

La mise en évidence des parentés et des échos avec les évolutions internationales de l'art tout court, de l'art fait par des femmes ensuite et de l'art féministe enfin – catégorie que G. Stötzer reprend à son compte aujourd'hui –, doit avant tout favoriser la lecture plurielle et souligner la portée d'une œuvre qui a su développer un langage propre sans équivalent en RDA et qui, malgré ses spécificités, s'inscrit dans un élan général qui dépasse les frontières de l'État socialiste. Pour ce faire, l'analyse s'appuiera sur des catalogues d'exposition, mais également sur les reproductions de photos et les films mis à disposition par G. Stötzer [14].

Après avoir retracé en deux temps les événements biographiques et contextuels qui constituent la genèse de l'œuvre de G. Stötzer, cette étude abordera différents aspects de sa création dans le domaine des beaux-arts. Elle s'attachera à en montrer la double dimension qui s'élève à la fois contre les normes et les préceptes du réalisme socialiste, mais aussi contre les structures patriarcales des sociétés en général [15]. On suivra pour ce faire la progression des supports et médias utilisés par l'artiste en deux grandes étapes : celle allant du dessin à la photo et au livre de photos, et celle menant au film et à la performance. Un ultime point cherchera à souligner les parentés entre la production de G. Stötzer au sein du *KGE* et celle d'autres artistes femmes, travaillant en RDA ou ailleurs dans le monde. L'objectif sera de mettre en lumière sa

contribution à la déconstruction du modèle dominant de la femme, en particulier celui véhiculé officiellement au sein de la société socialiste.

## Expérience carcérale

De 1971 à 1973, Gabriele Stötzer suit une formation d'assistante technique et médicale, date à laquelle elle passe le baccalauréat en suivant les cours du soir. Après son mariage, elle entame un cursus d'études germaniques et d'histoire de l'art à l'Institut pédagogique d'Erfurt. Dès cette époque, elle entretient des liens avec les milieux littéraires critiques vis-à-vis du socialisme réel, notamment avec les écrivains Lutz Rathenow et Jürgen Fuchs, ce qui lui vaut d'être rapidement dans la ligne de mire du pouvoir. Plusieurs procédures de surveillance sont mises en place par la Stasi. L'une mène à son renvoi de l'École (*Exmatrikulation*) en 1976, après qu'elle a lu en public un texte rédigé par l'un de ses camarades de promotion jugé diffamant pour l'établissement, l'autre mène à son incarcération au titre de la récidive (*Rückfälligkeit*) alors qu'elle est la première habitante d'Erfurt à signer la lettre de protestation contre la déchéance de citoyenneté du chansonnier Wolf Biermann. Elle est condamnée à un an de prison pour avoir diffamé l'État est-allemand (*Staatsverleumdung*), peine qu'elle purge du 6 janvier 1977 au 5 janvier 1978. Au total, elle passe cinq mois en détention préventive à la maison d'arrêt d'Erfurt, puis sept mois dans la prison pour femmes de Hoheneck. Là, on lui propose, comme c'est l'usage pour les détenues politiques, d'être rachetée par l'Ouest (*Freikauf*), ce qu'elle est l'une des rares à refuser. Après sa sortie, de 1979 à 1986, la Stasi poursuit la surveillance de celle qu'elle a surnommée « Toxin », en affectant à cette mission plus de 20 informateurs non officiels [16].

Ces quelques jalons biographiques ne servent pas uniquement à situer la personne de G. Stötzer. L'expérience physique de la privation de liberté est non seulement à l'origine de sa vocation artistique, mais elle détermine également son mode d'expression. La détention a profondément modifié le rapport de la jeune femme à la vie. Une forme d'existentialisme s'impose alors à elle, avec pour conséquence de lui faire quitter le terrain de l'intellectualité pour la faire basculer du côté de l'action [17]. Celle qui était une grande lectrice de journaux et de littérature, comme celle de Christa Wolf qui la marque durablement, commence à peindre ses propres toiles et à écrire ses propres textes afin de surmonter le traumatisme lié à cette période.

À la source de l'énergie créatrice développée par G. Stötzer dans ces années se trouve la coexistence avec les femmes durant son incarcération :

là, au milieu des corps de femmes dont la présence était constante  
face à l'implacable proximité de ces centaines de femmes de tous âges, vêtues, à moitié dévêtues ou  
totalement nues  
que l'on dorme, mange, se lave, chie, travaille, se douche ou se promène  
il arriva  
que je ne fasse plus qu'une avec ces corps de femmes  
elles devinrent ma famille  
et je me fondis en elles jusqu'à l'étourdissement [18]

À Hoheneck, où les prisonnières politiques sont mélangées à celles de droit commun, G. Stötzer découvre un mode de cohabitation, de hiérarchisation et de domination dont elle ignorait tout jusque-là et qui va modifier durablement sa vision du monde : l'image de la femme qui était la sienne vole en éclats et cette révolution lui fait tout à la fois perdre confiance en elle et prendre conscience de la puissance collective des femmes en tant que « masse, passion et force » [19] (« Masse, Leidenschaft und Kraft »). L'œuvre de G. Stötzer ne doit donc pas s'interpréter

uniquement comme une protestation contre le pouvoir des hommes et le patriarcat, même si cette dimension est indéniablement présente ; elle est également le résultat du choc et de l'émerveillement que suscite la découverte du « continent femmes », de leur âme, de leurs sommets et abîmes, de leurs amours, de leur sexualité et de leur violence.

## Premières formes d'expression artistique

À sa sortie de prison, entre 1978 et 1979, G. Stötzer travaille en usine, dans une fabrique de chaussures. Puis, volontairement, elle renonce à exercer un travail officiel, ce qui n'est pas sans risque puisque ce type de comportement est considéré comme un crime par le régime du SED. En vertu du paragraphe 249 du Code pénal de 1968, ce dernier poursuit toute personne n'exerçant pas un travail régulier pour asocialité. À cette époque, G. Stötzer s'exprime par le biais de la peinture qu'elle a étudiée durant ses études. Son premier cycle intitulé *Aus der Isolierung nach dem Knast* (« Sortir de l'isolement après la prison ») fait bien apparaître que ses œuvres sont un biais afin de communiquer à propos d'expériences difficilement dicibles. Les toiles représentent dans la majorité des cas un personnage unique, féminin, dans un espace vide. Le sujet a posé ses mains tantôt sur sa bouche pour retenir un cri (*Der Schrei*), tantôt sur sa tête, dans un réflexe de protection (*Sitzend* – « Assise »). Une autre caractéristique est l'absence de visages aux traits dessinés dans quasiment toutes les œuvres [20]. Tout au long de son parcours, G. Stötzer sera guettée par la tentation du repli et de l'isolement, et l'on observe chez elle une alternance entre phases de travail collectif et périodes de création solitaire.

Tandis que le lien entre écriture et arts plastiques est maintenu grâce aux *Künstlerbücher* (« livres d'artiste ») qui associent dessins et textes, puis plus tard aux commentaires critiques accompagnant ses photos, les formes artistiques auxquelles G. Stötzer recourt se multiplient au fil du temps. Elle inaugure une nouvelle phase en 1980, en emménageant dans un immeuble voué à la destruction, situé au numéro 41 de la Pergamentenstraße à Erfurt. Alors que d'autres artistes s'y consacrent à la gravure sur bois (Ulrich Gater) et à la sérigraphie (Albrecht Hillemann), elle installe dans cet atelier improvisé un métier à tisser, s'orientant à la fois vers les tâches habituellement réservées aux femmes, tels que le filage, le tissage et la couture, et les arts appliqués qui sont une tradition à Erfurt [21]. Ces productions lui assurent un revenu car l'un des objectifs de G. Stötzer est l'autosuffisance afin d'abolir toute dépendance face à l'État. Ils lui offrent dans le même temps la possibilité de discipliner son chaos intérieur dans la mesure où elle s'absorbe dans des productions manuelles. Elle protège et régénère au fil des objets créés la boule d'énergie vitale que la prison a mise à mal. On le voit, il s'agit là davantage d'une quête et d'un processus de reconstruction de soi (« Selbsterkundung »), englobant tous les aspects de l'existence, que d'une œuvre s'appuyant sur des postulats esthétiques théoriques ou des considérations relevant de l'histoire de l'art, d'où une forme de dilettantisme qui subsiste jusqu'à aujourd'hui.

De 1980 à 1982, G. Stötzer fait également partie d'un groupe de quatre femmes et de quatre hommes qui se rencontrent pour dessiner des nus, bavarder et planifier d'autres manifestations dans d'autres lieux. C'est ainsi que naissent, à l'instar d'autres villes en RDA, les « Hüpstedter Pleinairs » (« plein-airs d'Hüpstedt »), du nom d'un quartier de la commune de Dünwald en Thuringe. Malgré la surveillance constante par la Stasi – car ces plein-airs ne sont naturellement pas autorisés, mais simplement tolérés –, ils accueillent de nombreux artistes, Cornelia Schleime et Heike Stephan par exemple, et offrent, entre autres, un cadre privilégié pour les expérimentations du courant « land art » jusqu'à leur interdiction définitive 1981 [22].

Enfin, depuis 1980, G. Stötzer a repris la *Galerie im Flur* située dans le centre d'Erfurt (am Anger 41) et tenue précédemment par le peintre Peter Peinzger et sa femme Dagmar. Ces derniers exposent depuis 1978, d'abord dans le couloir, puis dans toutes les pièces de leur



appartement, des artistes d'Erfurt, Berlin, Dresde et Leipzig. Ils ouvrent également leur porte à Winifred Zielonka, fondatrice du premier cercle anthroposophique d'Erfurt. Par la suite, G. Stötzer y fera la connaissance d'Eberhard Göschel, Peter Graf, Peter Hermann et Ralf Kerbach. Le vernissage de l'exposition qu'elle planifie avec ce dernier, dénoncé par Sascha Anderson à la Stasi, sera empêché et la galerie fermée en 1981.

C'est après cette double interdiction qu'elle se tourne vers l'underground de Dresde et de Berlin-Est, où elle lit et expose régulièrement. Aujourd'hui encore, G. Stötzer estime avoir « fait ses classes » dans ces microcosmes non étatiques et non conformistes, situés à la croisée entre beaux-arts, arts visuels, musique, danse et littérature. Mais la reconnaissance qu'elle leur témoigne ne l'empêche pas de souligner que les leaders des subcultures artistiques sont presque tous des hommes, un constat que partage et approfondit Beatrice E. Stammer :

Même dans les cercles dits d'avant-garde, la répartition des rôles entre les sexes n'était pas remise en cause, ni par les femmes ni par les hommes. Si toutefois les artistes femmes s'avisèrent de sortir du leur, le prix à payer était élevé, les qualificatifs allaient habituellement d'« inadaptées » à « hystériques ». Et il n'était pas rare qu'elles soient exclues par les autres femmes. [23]

Malgré tout, G. Stötzer décide à cette époque de faire des femmes « le » sujet de son œuvre. Pour ce faire, elle a recours à un nouveau médium.

## Photos et livres de photos

Les premières photos réalisées par G. Stötzer en autodidacte sont développées dans le laboratoire situé dans la Pergamenterstraße. Elles portent dans un premier temps sur les femmes au travail, mais rapidement, c'est le corps féminin qui s'impose comme sujet principal, un corps qu'elle peut mieux approcher par le biais de la photographie que de la peinture et qu'elle présente systématiquement nu : « La nudité est l'essence de l'être et elle est anonyme. Elle n'exprime pas le sexe, mais l'universel » [24]. Les cycles *Frauen miteinander* (« Femmes entre elles ») en 1982/83, *die Ruferin* (« La crieuse ») en 1982, *Abwicklung* (« Déroulement ») en 1983 ou encore *Mumie* (« Momie ») et *Haare* (« Cheveux ») réunissent G. Stötzer, les modèles féminins du cercle où elle pratiquait le dessin de nus ou tout simplement des femmes rencontrées dans la rue à Erfurt et qu'elle est parvenue à convaincre de poser pour elle [25]. Certaines de ses premiers modèles, comme Monique Förster, feront au demeurant partie du *KGE* par la suite. Les idées surgies de l'imagination de G. Stötzer sont scénarisées et immortalisées par l'intermédiaire du corps d'autres femmes qui ne sont jamais que le prolongement de son propre corps. Aussi le cycle *Frauen miteinander* rassemble-t-il 13 séries de photos qui thématisent tour à tour la symbiose, la fragmentation, l'effacement du corps féminin, en faisant appel à différentes techniques telles que le body painting, la maculation à l'aide de matériaux organiques, le bandage et la déformation (ill. 1). Ces séries sont tirées en petit format afin de concentrer l'action et de mettre en valeur les différentes phases de travail qui les composent. On n'est pas loin de l'effet du dessin animé.

La série *Das Loch* (« Le trou », ill. 2) fait directement référence à l'expérience de la prison et à l'étape de la fouille corporelle où toutes les ouvertures du corps sont systématiquement et minutieusement sondées et inspectées à la recherche d'objets dissimulés, jusqu'à la chute finale du modèle, figurant l'effondrement physique et psychique de la personne incarcérée. Dans la deuxième série, *Körperlinie* (« Ligne du corps »), du sang se met à s'écouler des orifices, en traînées de plus en plus abondantes et longues qui finissent par converger et relier les femmes entre elles. C'est particulièrement le cas dans *Verschmelzung* (« Fusion », ill. 3) où G. Stötzer réunit et imbrique les corps, reproduisant ainsi le processus de dissolution évoqué plus haut. C'est la même promiscuité qui est recherchée lorsque dans *Verknüpfung* (« Liaison », ill. 4),

elle invite ses modèles à s'enrouler dans une interminable bande de tissu. G. Stötzer et les membres du *KGE* proposent ici des actions qui reposent sur le don de soi, le contact et l'interdépendance. On en trouve une ultime variation dans la série *Berg von vorn* et *Berg von hinten* (« Pyramide vue de face », ill. 5 et « Pyramide vue de dos ») : le succès de l'entreprise dépend de la capacité des performeuses à accepter le contact intime avec l'autre, à faire montre de confiance et de solidarité.

Ces pratiques témoignent d'une compréhension large de ce qu'est l'œuvre d'art. C'est en effet la dimension existentielle qui domine, animée par le désir d'améliorer sa qualité de vie, au sein et à la marge de l'État, pour ne pas y étouffer, et par la volonté de développer un réseau afin d'échapper à l'exclusion. Cette dénonciation en creux de la vie au sein de la société est-allemande constitue bel et bien un discours alternatif à celui véhiculé par la doxa socialiste [26]. Ces rencontres artistiques, qui sont de l'ordre de la stratégie de survie, et les productions qui en découlent, s'opposent en outre à l'esthétique officielle qui prône le réalisme, le typique et le populaire : en présentant des amas de corps dont on ne reconnaît que les parties disloquées ou en détournant et altérant les attributs « décoratifs » de la féminité – la peinture imite un vernis à ongle devenu coulées de sang ou un rimmel barbouillant les visages en gros plan –, ces expérimentations bousculent le canon socialiste du bon et du beau (ill. 6).

Le montage des photos en leporello, sorte de livre accordéon à cheval entre les genres, annonce le passage au film et à la performance, évolution que G. Stötzer décrit trente ans plus tard de la manière suivante :

ainsi déjà à l'époque, mes photos racontaient des histoires  
j'en faisais des leporellos et lors des soirées de l'underground  
je les accrochais au mur et les reprenais en m'en allant  
par la suite je les ai rassemblés dans des livres  
puis je suis passée aux films en super 8 qui permettaient d'animer les images  
enfin, j'ai mis en scène des performances  
où les corps réels sont apparus [27]

## Films et performances

Le recours au film en super 8 n'est pas une spécificité de G. Stötzer et du groupe *KGE*, il devient le principal médium à la fin des années 1980 pour toute une frange de la culture artistique alternative en RDA. Quand on sait l'importance que le régime du SED accorde à l'image, il n'est bien sûr pas anodin que les artistes les moins orthodoxes s'emparent de cet outil. A. R. Penck est le premier à se servir de caméras super 8 en RDA. Ses films sont certes restés confidentiels, mais ils ont fait fonction d'étincelle pour toute une génération, à l'instar de ceux de Gino Hannemann qui les projette dans l'underground berlinois [28]. Au début des années 1980, on assiste à une vague de films expérimentaux à Dresde, chez Helge Leiberg ou Cornelia Schleime [29]. Cette production filmique va peu à peu constituer une culture en soi qui, tout en étant le fait d'amateurs, s'impose par son caractère authentique et constitue – sans forcément prétendre lui faire concurrence – un contrepoint à la production officielle de la DEFA. G. Stötzer voit pour la première fois en 1982 à Berlin-Est un film en super 8 de Gino Hannemann qui produit sur elle un effet durable. Elle l'invitera un an plus tard, lors du premier défilé de mode underground organisé en RDA dans le jardin du couple d'artistes Rolf et Stephanie Linder (ill. 7). À la différence de cette première source d'inspiration, les films de G. Stötzer (18 au total, tournés entre 1983 et 1995) ne sont pas autoréférentiels, mais s'inscrivent dans une réalité, souvent inhibante ou douloureuse, qu'ils entendent représenter, interroger, subvertir et dépasser.

*Austreibung aus dem Paradies*<sup>[30]</sup> (« Expulsion du paradis »), second film réalisé en noir et blanc en 1984 avec Monique Förster et Claudia Räther, démontre s'il le fallait encore qu'il ne s'agit pas tant de faire de la vidéo artistique que de mettre en scène le corps féminin et surtout, de se mouvoir ensemble librement, de part et d'autre de la caméra. Il met en scène une jeune fille vêtue d'un pull et d'un collant noirs, recroquevillée sur elle-même en position assise. Ses longs cheveux noirs sont rabattus vers l'avant dissimulant son visage, tandis qu'elle se met à se balancer doucement de gauche à droite. Les images suivantes nous la présentent à genoux, effectuant des mouvements de balancier d'avant en arrière qui ont pris beaucoup l'amplitude ; dans le même temps, elle secoue sa chevelure de plus en plus violemment. Petit à petit, son visage apparaît. Dans une dernière séquence, elle est debout et son visage est entièrement à découvert, mais ses cheveux, tirés en arrière, sont à présent attachés à une corde et l'empêchent de s'échapper. Alors qu'elle semble dans un premier temps se résigner, elle continue pourtant à bouger, tentant de se libérer de son entrave sans se faire mal. À force de persévérance, elle y parvient et l'extrait s'achève, alors qu'elle projette tout le haut de son corps vers l'avant dans de grands battements furieux.

Le résultat tant dans sa forme que dans son contenu compte ici sans doute moins que la démarche pour y parvenir – même si l'on peut lire ce film comme un parcours d'émancipation, qui se clôt non pas sur l'exhibition de la chevelure comme symbole de la beauté féminine, mais sur son utilisation comme fouet, autrement dit comme arme. Cette vidéo confirme que les performances scénarisées par Stötzer portent aussi bien sur la profondeur des émotions (prostration du début, colère de la fin) que sur la force des femmes (elle rompt les chaînes liées à son sexe biologique et social), le tout rendu à l'aide d'un langage corporel et d'une bande-son minimalistes, cette dernière étant émaillée de cris animaux ou du moins primitifs.

G. Stötzer a expérimenté la force du groupe en prison. C'est la protection que le collectif offre aux individus qui le compose que l'artiste va mettre à profit avec le *KGE* pour aller encore plus loin dans ses activités. Lorsqu'elle décrit le travail du groupe dans les années 1980, l'artiste insiste sur l'atmosphère de détente et de liberté qui y règne et l'explique par le fait que les femmes se retrouvent entre elles, dans un espace qui leur appartient en propre. De la même manière que ses premiers modèles étaient toujours d'accord pour se déshabiller et se recouvrir de peinture, voire y trouvaient une certaine fierté, le visionnage des films inspirés par G. Stötzer donne le courage à ses condisciples de devenir à leur tour créatives. Depuis *Frauenträume*, réalisé en 1986 à partir des rêves que lui racontent ses amies, G. Stötzer affirme toujours davantage son goût pour le devenir artiste des autres. Elle invite donc de plus en plus régulièrement ses partenaires de travail à mettre au point leurs propres scénarios et à les présenter devant la caméra. Assez rapidement, elle ne leur donne plus d'indications, mais se contente de tourner et de monter les images enregistrées.

Cette évolution est patente dans le film *Signale* <sup>[31]</sup> (« signaux »), tourné en 1989 en extérieur et en couleur et auquel participent neuf actrices/performeuses. Dans un décor de travaux urbains, deux femmes portant un journal sous le bras se croisent en détournant la tête. Au même moment, trois scènes se déroulent en parallèle : une silhouette écrasée sous une planche couverte de ce qui pourrait être une statue mortuaire tente de se libérer, une femme nue, enchaînée à un poteau, reprend connaissance, tandis qu'une créature mi-animale (un masque énorme figure la tête d'un félin étrange), mi-humaine, déambule dans le chantier, d'abord à quatre pattes puis debout. En prêtant vie à des images et visions extrêmement personnelles, sans forcément qu'il y ait de lien entre les unes et les autres, le *KGE* rompt avec les représentations convenues non seulement de la femme, mais également de la femme artiste. Ces dispositifs permettent aux protagonistes du groupe de redécouvrir et de s'approprier une identité sur un mode inédit : la dimension archétypale, déjà soulignée plus haut, se double ici d'une dimension clairement humoristique et carnavalesque. En revendiquant sa singularité, ses grandeurs et ses faiblesses, cette hétérotopie exclusivement féminine entend puiser à la source



d'un tout autre mythe que celui du héros prolétaire. On comprend que dans ce monde hétéroclite, drôle et effrayant à la fois, l'individualité aussi déviante et insolite soit-elle est reconnue, tolérée et acceptée pour ce qu'elle est. Sur le plan artistique, le passage à l'action animée et en direct consacre un peu plus l'importance du contact spontané avec son propre corps et celui de l'autre. La performance, même si elle se déroule encore dans un espace privé ou semi-privé à cette époque, est le lieu par excellence de l'expérimentation, du dépassement des limites et partant, de la réaffirmation en tant que sujet.

## Création féminine – et féministe ?

Dans l'article qu'elle consacre à Gabriele Stötzer, Angelika Richter rend hommage à d'autres Allemandes de l'Est qui, au même moment, explorent chacune à leur manière le territoire du féminin : Erika Stürmer-Alex, Karla Woisnitza, Christine Schlegel, Cornelia Schleime, Heike Stephan, Verena Kyselka, Angela Hampel, Else Gabriel ou encore Yana Milev. Gabriele Stötzer en connaît un certain nombre, collabore même étroitement avec certaines d'entre elles comme Heike Stephan, avec qui elle fait des dessins de nu et de la photo de 1981 à 1983, ou Cornelia Schleime, notamment pour le film *In der Sanduhr* (1982) dans lequel elle apparaît [32]. Les œuvres graphiques et les céramiques produites auparavant, à la fin des années 1970, s'inspirent de la tradition archaïque, veine également poursuivie par Angela Hampel ou Karla Woisnitza qu'elle a toutes deux rencontrées à Berlin, la première dans l'atelier de la céramiste Wilfriede Maaß. Y apparaissent des femmes archétypales et mythologiques, munies de cornes et autres symboles évoquant tantôt la sagesse, tantôt la capacité à s'imposer, qualités habituellement peu associées aux femmes [33]. Malgré des pratiques très différentes, toutes ces artistes ont en commun de rejeter l'injonction réaliste faite aux Beaux-Arts, de refuser de mettre en scène la femme-mère, la femme-travailleuse ou la femme-muse et de proposer une représentation de la femme décalée, humoristique ou franchement surréaliste, basée sur les expériences singulières du corps ou de l'imaginaire féminin.

On mesure le chemin parcouru en termes d'occupation de l'espace public entre le premier défilé de mode de 1983 évoqué plus haut, organisé dans un jardin privé, et celui du 11 juin 1988 qui se tient au cloître des Augustins (*Augustinerkloster*) d'Erfurt (ill. 8). Se déroulant avec le soutien de l'Église évangélique, il accueille un public extrêmement fourni, dépassant largement le microcosme de l'underground. Les images tournées font apparaître un être mi-humain mi-machine, vêtu d'une combinaison et d'un couvre-chef argentés arpentant la scène d'un pas saccadé et reprenant la gestuelle d'un automate. Par la suite, le défilé devient plus conventionnel : les tenues présentées sont plus proches des attendus de la mode, même si l'on est frappé des couleurs vives et joyeuses, des matières que l'on devine agréables au toucher et surtout des coupes amples, souvent d'inspiration orientale, permettant de se mouvoir en toute liberté. Et c'est bien ce que font les modèles en dansant sur le podium d'une manière qui, elle, n'a rien de commun avec la gestuelle du défilé de mode professionnel. Puis réapparaissent des créatures plus étranges et expérimentales, recouvertes de combinaisons et de gants en plastique rouge. On assiste ainsi à un conte fantastique, où mille et une nuits et science-fiction se mélangent (ill. 9 et 10).

Après la fermeture de la *Galerie im Flur*, le travail textile dont vit G. Stötzer a trouvé un prolongement naturel dans ce type de performance, mais une fois de plus pour mieux en détourner et transgresser les normes : un des lieux traditionnels de réification de la femme et de fonctionnalisation de son corps est réinvesti pour, à nouveau, en subvertir les codes et les réévaluer. Pour ce faire, le show puise clairement aux sources du burlesque et du clownesque. Les mannequins du *KGE* s'érigent ainsi tout à la fois contre les conventions artistiques valant en RDA, les structures de domination qui y subsistent en dépit de l'égalité entre hommes et

femmes proclamée officiellement et la marchandisation du corps de la femme par les sociétés occidentales. Elles y parviennent, et c'est notable, tout en célébrant l'épanouissement physique, la beauté et la joie de vivre.

Par son étrangeté et son outrance, ce spectacle est, dans le contexte spécifique de la RDA, éminemment politique. Or, comme le souligne Christoph Tannert, il y a là non seulement toute la folie de la scène subculturelle est-allemande de l'époque, mais en plus une impulsion radicale typiquement féminine. Ces « artistes-malfaitrices » (« Kunst-Täterinnen ») sont des activistes qui réinventent leurs propres langues, couleurs, sons, accessoires. Elles font peur, aussi bien aux fonctionnaires qu'aux tenants de la culture et de la subculture masculins, car elles ne se contentent plus d'évoluer dans des niches, mais se montrent et se mettent en scène [34].

Si C. Tannert voit dans « la distance affichée face au machisme » des « prémisses féministes » [35], l'ensemble des spécialistes invite à la prudence lorsqu'il s'agit d'employer le terme féminisme en lien avec la RDA. Afin d'éviter toute confusion, il convient de différencier contexte collectif, discours des artistes et réception critique. Sur le plan social et politique, Beatrice E. Stammer précise qu'il n'existe pas à proprement parler de mouvement pour les femmes (*Frauenbewegung*) en Allemagne de l'Est, mais tout au plus des « mouvements sociaux animés par des femmes » [36]. C'est par exemple le cas de l'Initiative citoyenne *Frauen für den Frieden* (« femmes pour la paix »), qui fut fondée en 1982 et donna lieu, à partir de 1984, à plusieurs rencontres autour de cette thématique dans différentes villes de RDA, ou de l'*Unabhängiger Frauenverband* (« L'union indépendante des femmes »), apparue relativement tardivement puisqu'elle ne fut créée que le 3 décembre 1989.

Du côté de la plupart des femmes membres des subcultures artistiques, c'est le rejet de l'étiquette « féministe » qui domine : « Nous avons notre ennemi : l'État et l'art officiel, pas les hommes » [37], déclare Christine Schlegel lors d'un entretien avec A. Richter. De multiples facteurs expliquent le refus de cette catégorie : le degré d'émancipation des femmes qui, sans être total, est malgré tout plus important en RDA qu'en RFA, une forme de sur-moi marxiste qui perdure, selon lequel les identités particulières seraient dépassées par l'universalisme socialiste, l'attachement à la tradition classique (*klassisches Erbe*) qui véhicule une vision de l'art atemporelle et enfin le refus de la récupération par la critique de l'Ouest qui a tendance à imposer cette grille de lecture sans tenir compte de la réalité est-allemande.

Si l'on comprend les raisons de ces réticences, l'on ne peut s'empêcher de penser que, de même que l'origine géographique, l'appartenance à une génération ou une classe interviennent dans le processus créatif, l'identité de genre, associée à d'autres paramètres, est un élément déterminant de la façon d'être au monde des artistes et qu'elle joue un rôle dans le positionnement et les choix qu'ils/elles opèrent. C'est du reste bien ce qui ressort de la présentation que fait G. Stötzer des films tournés avec le *KGE* :

Dans les films suivants chaque femme présenta ses grands moments et ses humiliations, ses illusions, ses perversions, ses peurs. L'avantage du groupe était qu'il nous servait de filet lorsque nous parlions. Tout ceci était inhabituel dans le contexte de la RDA et c'est bien ce qui était si terrible. [38].

Certes G. Stötzer n'entendait pas mener un combat militant avec son groupe ou développer une esthétique féministe de manière théorique, néanmoins l'intérêt porté par le *KGE* aux expériences physiques et psychiques spécifiques des femmes n'est pas étranger à la prise de conscience féministe qui a lieu et aux pratiques (par exemple les groupes de parole) qui se mettent en place ailleurs dans le monde depuis les années 1970. C'est sans doute ce qui autorise une partie de la réception à établir des parallèles – en large partie involontaires et inconscients, répétons-le, – entre les productions de G. Stötzer et celles d'autres artistes internationales qui, elles, se déclarent proches du féminisme. Ces voisinages sont, entre autres, mis en lumière par

A. Richter dans l'ouvrage né du projet *re.act feminism*, mené de 2011 à 2013 et rassemblant 180 artistes internationales [39].

Focalisée sur les expériences physiques et psychiques du désir, de l'extase ou de la souffrance, l'œuvre de Stötzer pose en effet la question du corps confisqué et/ou opprimé de la femme de la même manière que certaines artistes à l'Ouest, notamment aux États-Unis, dans les années 1960 et 1970. Ainsi les photos de nus recouvertes de peinture d'*Abwicklung* (ill. 11) évoquent-elles de manière frappante les rituels érotiques de la théoricienne américaine Carolee Schneemann, pionnière de la performance féministe aux États-Unis avec *Eye Body : 36 Transformative Actions* (1963) ou *Meat Joy* (1964) [40]. L'autre proximité évoquée par A. Richter, également très convaincante, est celle apparaissant avec l'artiste américano-cubaine Ana Mendieta à travers la mise en scène à la fois de la vulnérabilité du corps et des pulsions d'autoagression qui l'habitent (*Scheibe* ill. 12) [41]. On pourrait citer d'autres Américaines qui ont œuvré dans les années 1970 : Marie Beth Edelson pour l'exploration des relations entre mythe et féminité, Linda Montano pour l'intégration du quotidien à l'art et la création de personnages fantasmagoriques ou encore Eleanor Antin et Martha Wilson qui ont fait de leur propre corps dénudé, ou de celui de leurs modèles, un objet de création en le photographiant en série [42]. Cette liste n'est bien sûr pas exhaustive.

La démarche et le parcours de G. Stötzer ne se contentent pas de véhiculer une vision des citoyennes est-allemandes plus complexe et moins idéalisée que celle de l'imagerie officielle, ils interrogent également avec âpreté les conditions de productions spécifiques des femmes artistes non seulement dans le cadre de la vie culturelle officielle, mais également au sein des milieux artistiques alternatifs où persiste un mode de fonctionnement basé sur la hiérarchie de genre. Il convient donc d'analyser avant tout son œuvre comme un acte qui, par le biais de la pratique collective, contribue *de facto* à faire émerger des zones occultées de la vie des femmes et de l'histoire de l'art féminin, en RDA ou ailleurs.

L'intérêt que porte G. Stötzer aux femmes et au féminin n'est pas théorique comme par exemple chez Christa Wolf dans *Kassandra*, il est vécu. La conscience de la force alternative que représentent les femmes est tout d'abord fondamentalement libératrice. Grâce à elle, une jeune femme d'origine modeste, vivant en province et que l'on avait jusque-là toujours incitée à faire preuve de discrétion parce qu'elle était une fille, se met à dire ce qu'elle pense, ce qu'elle ressent et à refuser de battre en retraite. Elle est ensuite profondément solidaire et intégrative : elle n'exclut pas les hommes, mais les présente eux aussi comme prisonniers des modèles dominants. C'est ce que révèlent les films mettant en scène l'autre sexe comme *Kai und Karten* ou encore *Spitze* [43]. En ce sens, les œuvres de G. Stötzer proposent, par le biais du féminin, une contribution à l'émancipation humaine en général, contribution qui était originale à l'époque de la RDA et qui demeure indispensable jusqu'à nos jours.

## Notes

[1]

Ulrike Bestgen, Wolfgang Holler (dir.), *Gabriele Stötzer. Schwingungskurve Leben*, catalogue d'exposition Schiller Museum, Weimar, 2013.

[2]

Voir à ce propos : Jean Mortier, « Les artistes est-allemands entre recherche d'autonomie et opposition durant l'ère Honecker », in Hélène Camarade, Sibylle Goepper (dir.), *Résistance, dissidence et opposition en RDA 1949-1990*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2016, p. 229-242.

[3]

Tely Büchner, Susanne Knorr u.a. (dir.), *Zwischen Ausstieg und Aktion. Die Erfurter Subkultur der 1960er, 1970er und 1980er Jahre*, catalogue d'exposition Kunsthalle Erfurt, Kerber Verlag, 2014.

[4]

Ehrhart Neubert, *Geschichte der Opposition in der DDR 1949-1989*, 2<sup>e</sup> éd., Bonn, Bundeszentrale für politische Bildung, 1997, p. 30 et 142, 143.

[5]

Hélène Camarade, Sibylle Goepper, « État de la recherche, concepts, méthodologie », in *ibid.*, *Résistance, dissidence, opposition*, op. cit. (note 2), p. 23-25.

[6]

In T. Büchner, S. Knorr, *Zwischen Ausstieg*, op. cit. (note 3), p. 11.

[7]

Mouvement de contestation interne à l'Église à l'origine, *Kirche von unten* est, aux côtés des groupes pacifistes et écologistes, l'un des lieux les plus importants pour la formation d'une opposition en RDA.

[8]

Christoph Tannert, « Verseuchte Territorien. Prolog », in T. Büchner, S. Knorr, *Zwischen Ausstieg*, op. cit. (note 3), p. 23.

[9]

« das Soziale und Politische im Ästhetischen mitdenken ». Beatrice Ellen Stammer, « Parallele Vielfalt. Eine persönliche Annäherung an die Künstlerin Gabriele Stötzer », in U. Bestgen, W. Holler, *Gabriele Stötzer*, op. cit. (note 1), p. 19.

[10]

Les autres membres du groupe sont : la peintre et musicienne Verena Kyselka, Tely Büchner, Elke Carl, Monique Förster, Gabriele Göbel, Ina Heyner, Bettina Neumann, Ingrid Plöttner, Harriet Wollert. Elles sont rejointes par d'autres femmes au gré des actions et des performances organisées.

[11]

« Sie ist DDR-weit die einzige rein weibliche Gruppe, die einen künstlerischen Ansatz mit Performances und Videos beziehungsweise Super-8-Filmen verfolgte ». Tely Büchner, Susanne Knorr, « Vorwort », in *ibid.*, *Zwischen Ausstieg*, op. cit. (note 3), p. 15.

[12]

Angelika Richter, « Die Auslöschung des Blickes. Kunst und Körper bei Gabriele Stötzer », in *ibid.*, p. 45, notes 16 et 19.

[13]

« Feministische Performance-, Video- und Konzeptkunst, die Strategien künstlerischer Subversion ihrer östlichen und westlichen Kolleginnen blieben für die ostdeutschen Akteurinnen weitestgehend abstrakt. » Angelika Richter, « In Eigenregie. Künstlerinnen aus der DDR und die Expansion ihrer Kunst in Performance und Aktion », in *ibid.*, Beatrice E. Stammer, Bettina Knaup (dir.), und jetzt. Künstlerinnen aus der DDR, catalogue d'exposition Künstlerhaus Bethanien Berlin, Nuremberg, Verlag für Moderne Kunst, 2009, p. 22. Outre G. Stötzer, ce catalogue est consacré à onze artistes est-allemandes.

[14]

La rencontre a eu lieu les 7 et 8 décembre 2015 à Erfurt. Voir aussi : Gabriele Stötzer, « Man muss nur zwanzig Jahre überleben, nicht aufgeben und die Sachen nicht wegschmeißen », in Sibylle Goepper, Cécile Millot (dir.), *Lyrik nach 1989. Gewendete Lyrik ? Gespräche mit deutschen Dichtern aus der DDR*, Halle, Mitteldeutscher Verlag, 2016, p. 312.

[15]

U. Bestgen, W. Holler, *Gabriele Stötzer*, op. cit. (note 1), p. 8.

[16]

Paul Kaiser, Claudia Petzold, *Boheme und Diktatur in der DDR. Gruppen, Konflikte, Quartiere. 1970 bis 1989*, Fannei und Walz, 1997, p. 300.

[17]

Gabriele Stötzer, « Komischerweise verlasse ich die geschlossene Form der Lyrik zugunsten einer erweiterten epischen Sprachform », in S. Goepper, C. Millot, *Lyrik nach 1989*, *op. cit.* (note 14), p. 283.

[18]

« dort in der ständigen anwesenheit weiblicher körper//der unentweichbaren nähe von hunderten an- halb- und nackt- gezogenen frauen aller altersgruppen//beim schlafen essen waschen scheißen arbeiten duschen//oder in den freihof gehen//kam es//das ich eins mit ihnen wurde//die frauenleiber wurden meine geschwister//mit denen ich verschmolz bis zur erkenntnislosigkeit. » Conférence de Gabriele Stötzer, 13.12.2015 Guangzhou (Chine), document non publié traduit par nos soins.

[19]

Gabriele Stötzer citée par A. Richter, « Die Auslöschung des Blickes », *op. cit.* (note 12), p. 37.

[20]

Certaines toiles sont reproduites chez U. Bestgen, W. Holler, *Gabriele Stötzer*, *op. cit.* (note 1), p. 27-30.

[21]

Marlies Schmidt indique qu'il n'y a pas d'École des Beaux-Arts à Erfurt, mais que depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup>, c'est l'École d'artisanat et d'art appliqués qui fixe les standards en matière d'art. M. Schmidt, « Ich bin mein eigener Abgrund. Künstler der subkulturellen Szene in Erfurt », in T. Büchner, S. Knorr, *Zwischen Ausstieg*, *op. cit.* (note 3), p. 29.

[22]

Entretien avec G. Stötzer 7.12.2015, Erfurt.

[23]

« Selbst in den sogenannten Avantgardekreisen wurde die Rollenverteilung der Geschlechter weder von den Frauen noch den Männern infrage gestellt. Fielen Künstlerinnen dennoch aus ihrer Rolle, so war der Preis hoch, sie galten gemeinhin als unangepasst bis hysterisch und wurden nicht selten von Kolleginnen ausgegrenzt ». Beatrice E. Stammer, « Vorwärts und nicht vergessen », in A. Richter, B. E. Stammer, B. Knaup, *und jetzt*, *op. cit.* (note 13), p. 10.

[24]

« Die Nacktheit ist das Wesen von uns selbst und namenlos. Sie ist kein Ausdruck von Sex, sondern von Allgemeingültigkeit ». Gabriele Stötzer, « Ich habe die Kraft meiner Kunst in der nahen Begegnung mit den Frauen erlangt. Ein Interview », in U. Bestgen, W. Holler, *Gabriele Stötzer*, *op. cit.* (note 1), p. 78.

[25]

*Ibid.*, p. 96-97 et p. 99-100 pour les reproductions de certaines séries.

[26]

« Kunst als außerstaatliche Lebensqualität, als sinnstiftendes Alternativkonzept gegen den Normenkanon des Staatssozialismus ». Beatrice E. Stammer, « Parallele Vielfalt. Eine persönliche Annäherung an die Künstlerin Gabriele Stötzer », in U. Bestgen, W. Holler, *Gabriele Stötzer*, *op. cit.* (note 1), p. 15.

[27]

« so waren meine fotos damals schon immer geschichten//die ich zu leporellos zusammenklebte und bei untergrundveranstaltungen//an die wand heftete und wenn ich ging wieder mitnahm//später fasste ich die fotos in bücher zusammen//wechselte danach zu super 8 filmen was die bilder in bewegung brachte//zuletzt inszenierte ich performances//wo die körper selber



in die wirklichkeit traten ». Conférence de Gabriele Stötzer, 13.12.2015 Guangzhou (China), document non publié traduit par nos soins.

[\[28\]](#)

Claus Löser insiste sur l'atmosphère régnant lors des projections. Le contexte de production et de réception des œuvres, qui constitue à ses yeux l'un des éléments déterminants pour comprendre le rôle qu'ont joué les films en super 8, ne peut toutefois être reconstitué, note-t-il, ce qui en rend la réception actuelle plus difficile. Karin Fritzsche, C. Lösel, *Gegenbilder. Filmische Subversion in der DDR 1976-1989*, Berlin, Janus Press, 1996, p. 21-22.

[\[29\]](#)

Claus Löser, « Super-8 als soziale Plastik. Die Schmalfilme Gabriele Stötzers im Kontext der unabhängigen DDR », in U. Bestgen, W. Holler, *Gabriele Stötzer, op. cit.* (note 1), p. 54.

[\[30\]](#)

Gabriele Stötzer, *Austreibung aus dem Paradies*, Super 8, 25 min. 1984. Les films commentés ici ont été mis à disposition par Gabriele Stötzer que nous remercions chaleureusement pour sa générosité et sa confiance.

[\[31\]](#)

Gabriele Stötzer, *Signale*, Super 8, 25 min. 1989.

[\[32\]](#)

Mail de Gabriele Stötzer du 31.10.2016.

[\[33\]](#)

Pour les reproductions, voir U. Bestgen, W. Holler, *Gabriele Stötzer, op. cit.* (note 1), p. 66-71.

[\[34\]](#)

C. Tannert, « Verseuchte Territorien », *op. cit.* (note 8), p. 26.

[\[35\]](#)

« Macho-Distanz feministischer Ansätze ». *Ibid.*, p. 23.

[\[36\]](#)

« sozial[e] Bewegung der Frauen ». B. E. Stammer, « Vorwärts und nicht vergessen », *op. cit.* (note 23), p. 13.

[\[37\]](#)

« Wir hatten unseren Feind : den Staat und die Staatskunst, und nicht die Männer ». Bettina Knaup, Angelika Richter, Beatrice E. Stammer, « Einleitung », in A. Richter, B. E. Stammer, B. Knaup, *und jetzt.*, *op. cit.* (note 13), p. 8

[\[38\]](#)

« in weiteren filmen stellte jede Frau ihre erhöhung und erniedrigung dar, ihre illusionen, ihre perversionen, ihre angst. der vorteil der gruppe war, daß wir uns auffingen in dem, was wir sagten, das im damaligen kontext der ddr ungewohnt und damit entsetzlich war. » Gabriele Stötzer, « Filme mit Frauen », in K. Fritzsche, C. Lösel, *Gegenbilder, op. cit.* (note 28), p. 78.

[\[39\]](#)

Bettina Knaup, Beatrice E. Stammer, *re.act. feminism. a performing archive*, Nuremberg, Verlag für moderne Kunst, 2014.

[\[40\]](#)

Pour comparaison : Helena Reckitt, *Art et féminisme*, trad. Marie Hermet, Paris, Phedon, 2005, p. 62-63 et 82.

[\[41\]](#)

*Ibid.*, p. 2 et 3.

[\[42\]](#)

*Ibid.*, p. 81, p. 83, 84 et 106.

[\[43\]](#)

*Kai und Karsten*, Super 8, 12 min. 1983 ; *Spitze*, Super 8, 12 min. 1986.

Mis en ligne sur Cairn.info le 26/04/2017

<https://doi-org.ezscd.univ-lyon3.fr/10.3917/all.219.0145>