

SUZANNE TARASIEVE PARIS

SUZANNE TARASIEVE PARIS

7, rue Pastourelle - 75003 Paris

T : + 33 (0)1 42 71 76 54

Das Mädchen mit Holzschuhen

A.R. Penck, Georg Baselitz, Jörg Immendorff, Markus Lüpertz, Sigmar Polke

7 septembre – 26 octobre 2024

Vernissage le samedi 7 septembre 2024 de 18 h à 21 h

Logique du sens, aventure du dessin

S'il faut chercher un point commun entre des œuvres aussi différentes que celles sélectionnées pour cette exposition en hommage à Suzanne Tarasieve, on peut souligner le simple fait qu'il s'agit d'œuvres sur papier accompagnées de quelques sculptures en bronze. En effet, pour chacun de ces artistes, Jörg Immendorff, Markus Lüpertz, A.R. Penck, Georg Baselitz, Sigmar Polke, dessiner ou peindre à l'aquarelle ou à la gouache, sur papier ou sur carton, correspond à une pratique qui revient à transformer ce qui a pu être conçu et figuré sur une toile ou affirmé dans le bronze. Loin d'être réservé à une étude préparatoire, le papier est le support privilégié d'une expression provoquée par un motif inséparable de ses effets. On peut penser à la masse des dessins qui accompagnent le *Dithyrambe* (1963–76), de Lüpertz, à la succession de motifs disparates qui se télescopent dans l'œuvre de Baselitz comme si l'artiste ne savait pas ce qu'il voulait, aux fragments qui désassemblent les grandes compositions de Jörg Immendorff et les dispersent aux quatre vents. On peut penser aux dessins qui dans l'œuvre de Polke vont pour ainsi dire au petit bonheur la chance, rattachés entre eux par un esprit qui se joue des formes comme d'une matière complice d'une secrète alchimie. Entre un motif et ses variations, se développe un processus qui bouscule l'autorité de l'idée sur la forme et rend possible une connaissance qui déjoue le fil de l'interprétation. Penck a poussé très loin cet exercice de va-et-vient qui met en cause l'image au profit d'un signe aussi insaisissable que récurrent. Il faut la polyvalence de papiers d'origines diverses et variées pour que prenne corps une notion aussi centrale que celle du *Standart*, théorisée à partir de 1970 comme un système de communication rationnelle et une contribution positive au socialisme mais mise en œuvre au cours des années précédentes. On en a ici un aperçu remarquable avec une suite de 1967-68 qui associe l'utopie du concept à un idéogramme en constante mutation. L'urgence de la variation en vient à fonder la notion même de sculpture avec les *Standart Modelle* qui ne signifient rien d'autre que le trésor d'un monde possible à partir de pas grand-chose (*Burg / Village*, 1990). Elle en serait en quelque sorte la base théorique, une base qui n'est traduisible que par la spirale du changement. Ce n'est pas le moindre des paradoxes d'une notion aussi déconcertante qui, par-delà une frontière, prend la relève des *Héros* de Baselitz.

L'autre élément qui justifie la sélection des œuvres qui nous sont proposées concerne leur différence. Des œuvres sur papier, en raison de leur discordance, accentuent le caractère réfractaire à tout effet de style. On pourrait dire en ce qui concerne ces artistes qu'il s'agit là d'une motivation première qui d'une certaine manière les réunit. Pour chacun d'entre eux, il a fallu réagir contre une voie obligée. Pour Polke, à l'époque en compagnie de Gerhard Richter, il s'agissait d'une divergence par rapport à l'esprit du pop art, pour Penck d'une alternative aussi bien au formalisme de l'Ouest qu'au réalisme socialiste de l'Est, pour Immendorff d'une mutation de l'agit prop en introspection, pour Baselitz d'un rejet du modernisme au nom d'Antonin Artaud ou de Ferdinand von Rayski, pour Lüpertz d'une hantise de la figuration logée au cœur de l'abstraction. Pour aborder ce que cette génération d'artistes a pu avoir en commun, il faut accepter de suivre des voies divergentes, antagonistes, en conflit avec la notion d'un ordre à instaurer ou à restaurer, fût-il celui de Schwitters ou de Picabia. Lüpertz est peut-être le seul à avoir eu une idée de ce que pourrait être un ordre esthétique mais c'est un ordre contre lequel il vaudrait la peine, selon lui, de se rebeller. Penck, malgré quelques tentatives, n'a jamais vraiment trouvé d'interlocuteur pour son utopie libertaire. Baselitz ne place aucun espoir dans une tradition qui ne soit avant tout retour à un zéro existentiel. Polke, selon qui l'art est « une vaste ignominie », s'applique à le démontrer par la magie de lois impénétrables. Immendorff dans le dédale des signes et des images invente un *theatrum mundi* qui triomphe des réalités de son *Café Deutschland* (1977–83). L'unité de ces artistes repose sur leur différence et en ce sens ils sont bien les artistes d'une Allemagne introuvable.

On pourrait être tenté de rattacher ces feuilles dispersées aux ensembles dont elles proviennent. Malgré le caractère légitime d'une telle démarche, ce serait fuir ce qui les rassemble au hasard d'une exposition, non seulement leur divergence mais surtout la sourde résistance du visible qui les habite. Détachées de leur corpus ou catalogue respectifs, elles parlent d'une compréhension dont nous aurions la charge mais qui vient surtout défier notre attente. L'image s'impose sans réponse. Elle échappe à la logique iconographique qu'elle est

SUZANNE TARASIEVE PARIS

susceptible de déclencher. Jörg Immendorff le donne à voir particulièrement, chacune de ses compositions provient d'un cosmos qui s'adresse à nous comme s'il avait à être déchiffré, à l'image d'une tête, celle de l'artiste, placée devant les symboles de son art. Son alter ego, le singe mais aussi un bras, symbole de la paralysie qui le frappe en 1997, ajoutent un trouble supplémentaire dans la mesure où tout provient d'images antérieures et de références à l'héritage du passé. Ce qui devrait a priori informer, égare et inquiète. L'image s'éloigne d'une signification acquise et acquiert un pouvoir de perturbation comme l'indique l'eau-forte de Dürer, *L'Homme désespéré*, traitée comme une apparition ou *Le chêne mort* de Caspar David Friedrich figuré avec d'autres comme un motif de papier peint après avoir donné *Elbquelle*, le monument de Riesa. *Allen Dingen ist der Wechsel eigen / Le changement est propre à toutes choses (Ohne Titel, 2000)* : le lieu commun de la morale humaniste découvre l'angoisse contemporaine. Un passé, celui des gravures de la Renaissance, celui des proverbes et des contes, celui du surréalisme et de Marcel Duchamp s'adresse à une histoire inconnue. Plus l'image est chargée de mémoire, plus elle est cryptée par une conscience étrangère qui est celle de l'artiste. Le langage symbolique de la Renaissance humaniste conduit dans cette « forêt obscure » qui fait le début de *L'Enfer* de Dante.

Markus Lüpertz a d'emblée privilégié une forme sans contenu défini. Il a inventé, à partir de formes plus ou moins identifiables, un objet non-compréhensible, le Dithyrambe. La suite du *Rückenakt* (2004–05), contrairement aux figures vues de dos qui renforcent l'idée d'une vision subjective, exprime un refus du visible au profit d'un autre sans qu'il soit besoin de plonger dans le mystère d'une âme. La répétition est une mise à l'épreuve d'une forme qui appelle en vain une conscience et n'existe en surface que par le caprice de ses associations et le camaléonesque de son apparence. Un motif aussi chargé d'histoire que le casque allemand est associé à la nudité d'une Vénus frigida venue de Rubens ou au réalisme des *Morceaux anatomiques* de Géricault. Le fragmentarisme dont se réclame l'artiste permet d'échapper aux catégories culturelles qui stérilisent les formes au nom de leur signification. La sculpture antique, évoquée ici d'après une reproduction de *L'Apoxyomène* de Lysippe du musée Pio-Clementino du Vatican, révèle une abstraction qui parcourt la peinture comme une eau plus profonde à laquelle le dessin donne accès, là où se trouve l'énergie d'un artiste et son énigme. La seule duplication d'un motif libère le sens d'une aventure aux antipodes d'un avant-gardisme institutionnalisé.

Georg Baselitz, lui aussi, récuse le contenu comme toute correspondance avec un public quelconque. Le dessin qui fait corps avec les *Manifestes pandémoniques* de 1961-1962 évolue au plus loin de la tête de ses contemporains. Quand l'artiste déclare « j'exige tout de moi », il semble proche d'un propos comme celui de Lüpertz : « je suis un pur produit de moi-même ». Mais le rapprochement ne fait que souligner une divergence plus profonde qui concerne les bases imprévisibles de la mémoire. Un dessin de Baselitz est toujours un dessin qui s'oppose à un autre, un point de repère qui sème la confusion, une forme qui cloue le bec au commentaire. Ainsi les deux oiseaux dans *Ohne Titel* (30-I-1991) appartiennent au papier qui les isole, là où rien ne les dispose à être. C'est leur dissidence à cette date qui les distingue de la gravure sur bois intitulée *Ciao America* en 1988 en hommage aux quarante ans de la galerie Springer. La feuille blanche de 1991 sur laquelle ils s'inscrivent, après ce que cache de noirceur *Das Glück daheim* (25-I-1989), réinstalle cette loi du dessin qui est d'exister quand même, malgré ce que l'on sait. Un dessin qui interrompt et reprend sans égard pour l'idée d'un résultat acquis avec l'âpreté d'une mise à nu dépouillée de ses raisons. Quand vient le principe du *Bildübereins (Tableau-sur-l'autre)*, la superposition prend la suite de la succession de la série *Das Motiv* (1988). La vanité qui s'impose sur des traces indéchiffrables (*Ohne Titel*, 10-I-1992) participe d'un dessin qui obscurcit en surface ce qu'il révèle en profondeur. Les deux têtes de *Ohne Titel* (22-X-1991) sont au centre d'une altérité qui les réunit. Si l'on veut à tout prix une déclaration théorique, on peut retenir cette phrase de juillet 1993 : « Le plus stupide des individus peut dessiner comme Raphaël ; mais faire des dessins vraiment nuls est très dur parce que ça demande beaucoup d'intelligence ».

« Ich zeichne, also bin ich ». Par cette déclaration, A.R. Penck reprend à son compte la formule de Descartes pour l'appliquer à une activité qui se réclame d'une rationalité ouverte dans un monde fermé comme l'était celui de la RDA qu'il ne quitte, contraint et forcé, qu'en août 1980. Le foisonnement de *Seltsamer Garten* ou *11 Spuren* vers 1973-1975 confronté à l'évidence des signes du *Standart* permet de l'envisager, « la façon dont je travaille est contradictoire. Il y a aussi bien la logique que son contraire ». Le propos date de 1983 quand est réalisé *Begegnung L* où le phénomène en question se laisse appréhender. Sans cette contradiction, Penck n'aurait pas inscrit son œuvre dans l'histoire qu'il a vécu. Il ne serait pas en 1984 le peintre de *Quo vadis Germania ?* Pour avoir voulu créer une sorte de science physique de la réalité sociale, le démon d'une clarté positive l'a conduit à rencontrer l'art sans l'avoir cherché. Dans une jungle inextricable où la nature reprend ses droits. De manière plus radicale que ses amis, Penck a voulu rompre avec une histoire esthétique qui lui semblait insuffisante pour rendre compte de la réalité allemande. Quand Baselitz prend le visage d'Antonin Artaud, Penck imagine un personnage filiforme qui semble venir d'une préhistoire. Une voie est ouverte pour une confrontation dont la sculpture donne une image particulièrement nette. Entre *Malerstamm-Hans* (2002) et *Fleur de malle* (2018) s'établit une *discordia concors* qui unit le plaisir à la mélancolie, Fragonard à Hans Baldung Grien, le poids de la servitude à l'appel du génie. Entre *Kopf der Judith* (1995) et *TUL* (1987), il y a la contradiction de formes dont le code ne peut être déchiffré. Sigmar Polke est sans doute celui qui correspond le plus au caractère insaisissable

SUZANNE TARASIEVE PARIS

7, rue Pastourelle • F-75003 Paris • www.suzanne-tarasievue.com • info@suzanne-tarasievue.com
VAT identification N° FR 404 477 328 68 - SIRET : 447 732 868 00040

SUZANNE TARASIEVE PARIS

de cette histoire qui plonge dans les tréfonds de l'art allemand pour un dialogue retrouvé avec ce que Jörg Immendorff désigne dans un dessin par l'expression « Who, me ? ». Là où ce dernier inscrit le maléfice d'une racine de mandragore, Polke place un tramage à l'encre d'imprimerie sur un fond d'acrylique et de couleurs d'interférence. Il a tout converti au papier et à une « signatura rerum » ésotérique qu'il était seul à mettre en œuvre. Pour la renaissance d'un art en Allemagne, il fallait un dessin sans contenu que chacun de ces artistes a tiré de sa propre expérience. Dans ces conditions, il suffit d'un dessin pour faire exister tous les autres. *Lapis Lazuli*, une toile de 1994 (240 sur 200 cm) faisant partie d'une série utilisant le précieux pigment des miniatures du Moyen-âge et des fresques du Quattrocento nous fait pénétrer dans les arcanes du microcosme et du macrocosme. L'ordre transcendantal du ciel de Giotto devient le chaos d'une *natura naturans* dont Polke révèle l'insondable réalité. Une peinture à l'état gazeux vient dissoudre les certitudes qui habitent une histoire dont, après Beuys ou Yves Klein, il a repoussé les limites.

Eric Darragon

SUZANNE TARASIEVE PARIS

SUZANNE TARASIEVE PARIS

7, rue Pastourelle - 75003 Paris

T : + 33 (0)1 42 71 76 54

Das Mädchen mit Holzschuhen

A.R. Penck, Georg Baselitz, Jörg Immendorff, Markus Lüpertz, Sigmar Polke

7 September – 26 October 2024

Opening on Saturday 7 September 2024 from 6 to 9 pm

Logic of meaning, drawing of meaning

If we were to look for a commonality among works as different as those selected for this exhibition in homage to Suzanne Tarasieve, we might start with the simple fact that they are all works on paper, accompanied by a few bronze sculptures. For each of the artists included—Jörg Immendorff, Markus Lüpertz, A.R. Penck, Georg Baselitz, Sigmar Polke—drawing or painting, in watercolor or gouache, on paper or cardboard, amounts to transforming what may have been conceived and figured on canvas or affirmed in bronze. Far from being reserved to preparatory studies, paper is the preferred medium for an expression provoked by a motif inseparable from its effects. We might think of the mass of drawings that accompany Lüpertz's *Dithyrambe* (1963–76), the succession of disparate motifs that telescope in Baselitz's work, as if the artist didn't know what he wanted, or the fragments that disassemble Immendorff's large-scale compositions and scatter them to the four winds. Or we might think of the drawings in Polke's work, seemingly haphazardly, linked together by a mind that plays with form as if it were a material involved in a secret alchemy. Between a motif and its variations, a process develops that overturns the authority of ideas over forms, and makes possible a knowledge that thwarts the thread of interpretation. Penck has taken this back-and-forth exercise very far, challenging the image in favor of a sign as elusive as it is recurrent. It takes the versatility of papers of diverse origins to give substance to a notion as central as that of the *Standart*, theorized from 1970 onwards as a system of rational communication and a positive contribution to socialism, implemented in the preceding years. We have a remarkable glimpse of this here with a suite from 1967–68, *Ohne Titel (Standart)*, that combines a utopic concept with a constantly mutating ideogram. The urgency of variation comes to found the very notion of sculpture with the *Standart Modelle*, the treasure trove of a world made possible by not very much (*Burg / Village*, 1990). In a way, it is the theoretical basis, a basis that can only be translated by the spiral of change. This is not the least of the paradoxes of such a disconcerting notion, which, across a border, takes over from Baselitz's *Heroes*.

The other factor that justifies the selection of works on offer is their difference. Works on paper, by virtue of their discordance, accentuate the refractory nature of any stylistic effect. In the case of these artists, it could be said that this is their primary motivation, which in a way unites them. For each of them, it was necessary to react against an obligatory path. For Polke, at the time in the company of Gerhard Richter, it was a divergence from the spirit of Pop Art; for Penck, an alternative to both Western formalism and Eastern socialist realism; for Immendorff, a mutation of agit prop into introspection; for Baselitz, a rejection of modernism in the name of Antonin Artaud or Ferdinand von Rayski; for Lüpertz, an obsession with figuration at the heart of abstraction. To consider what this generation of artists might have had in common, we have to be willing to follow divergent, antagonistic paths, in conflict with the notion of an established or restored order, be it that of Schwitters or Picabia. Lüpertz was perhaps the only one to have had an idea of what an aesthetic order might be, but it was an order that he believed would be worth rebelling against. Penck, despite several attempts, never really found an interlocutor for his libertarian utopia. Baselitz placed no hope in a tradition that was not first and foremost a return to an existential zero. Polke, for whom art was "a vast ignominy," strove to demonstrate this through the magic of impenetrable laws. In the maze of signs and images, Immendorff invented a *theatrum mundi* that triumphs over the realities of his *Café Deutschland* (1977–83). The unity of these artists lies in their difference, and in this sense they are indeed artists of an untraceable Germany.

We might be tempted to link these scattered sheets to the ensembles from which they come. Despite the legitimacy of such an approach, this would be to shy away from what brings them together in the chance of an exhibition, not only their divergence but above all the muted resistance to the visible that inhabits them. Detached from their respective corpus or catalog, they speak of an understanding whose import we control, but which above all defies our expectations. The image imposes itself without response. It escapes the iconographic logic it is likely to trigger. Immendorff makes this particularly clear: each of his compositions comes from a cosmos that addresses us as if it had to be deciphered, such as a head, that of the artist, placed before the symbols of his art. His alter ego, the monkey, but also an arm, symbolizing the paralysis that struck him in 1997, add a further disturbance,

SUZANNE TARASIEVE PARIS

7, rue Pastourelle • F-75003 Paris • www.suzanne-tarasieve.com • info@suzanne-tarasieve.com
VAT identification N° FR 404 477 328 68 - SIRET : 447 732 868 00040

SUZANNE TARASIEVE PARIS

insofar as everything stems from earlier images and references to the legacy of the past. What should presumably inform, instead leads astray and troubles. The image moves away from acquired meaning and gains a disturbing power, as shown by Dürer's etching *The Desperate Man* (c. 1515), treated as an apparition, or Caspar David Friedrich's oak trees, depicted with others as a wallpaper motif, which gave rise to Immendorff's *Elbquelle* (1999), the monument in Riesa, Germany. *Allen Dingen ist der Wechsel eigen / Le changement est propre à toutes choses / Change is inherent in all things* (*Ohne Titel*, 2000): the commonplace of humanist morality discovers contemporary anguish. A past—that of Renaissance engravings, of proverbs and fairy tales, of Surrealism and Marcel Duchamp—addresses an unknown history. The more the image is charged with memory, the more it is encrypted by a foreign consciousness, that of the artist. The symbolic language of the humanist Renaissance leads us into the “dark forest” at the beginning of Dante's *Inferno*.

From the outset, Lüpertz favored a form without defined content. Using more or less identifiable forms, he invented a non-understandable object, the Dithyramb. The *Rückenakt* suite (2004–05), unlike the figures, seen from behind, that reinforce the idea of a subjective vision, expresses a refusal of the visible in favor of another, without the need to delve into the mystery of a soul. Repetition is a test of a form that calls in vain for consciousness and exists only on the surface through the caprice of its associations and its camaleonesque appearance. A motif as charged with history as the German helmet is associated with the nudity of Rubens's *Venus Frigida* (1611) or the realism of Géricault's *Morceaux anatomiques* (1818–19). The fragmentarism to which Lüpertz lays claim allowed him to escape the cultural categories that sterilize forms by assigning them meaning. Ancient sculpture, evoked in *Ohne Titel* (2011) through a reproduction of Lysippus's *Apoxyomenos* (c. 330 BC) in the Vatican's Pio-Clementino Museum, reveals an abstraction that runs through the painting like deeper waters to which drawing gives access, where an artist's energy and enigma lie. The mere duplication of a motif liberates the sense of an adventure, at the antipodes of institutionalized avant-gardism.

Baselitz, too, rejects both content and communication with the audience. The drawing that forms a single entity with the *Manifestes Pandémoniques* of 1961–62 moves far away from his contemporaries. When Baselitz declares “I demand everything of myself,” he comes close to Lüpertz's statement, “I am a pure product of myself.” But that rapprochement merely underlines a deeper divergence that concerns the unpredictable foundations of memory. A Baselitz drawing is always one that opposes another, a landmark that sows confusion, a form that shuts down commentary. The two birds in *Ohne Titel* (30-I-1991), for example, belong to the paper that isolates them, where they are not meant to be. Their dissidence at this date distinguishes them from the woodcut entitled *Ciao America*, from 1988, a tribute to the fortieth anniversary of the Springer gallery. The blank sheet of paper on which they are inscribed in 1991, after the darkness concealed by *Das Glück daheim* (25-I-1989), reinstates the law of drawing, which is to exist in spite of what we know—a drawing that interrupts and resumes, without regard for the idea of a result acquired with the harshness of a stripping bare of its reasons. When the principle of *Bildübereins* (*Tableau-sur-l'autre*) series is introduced (1991), superimposition takes over from the succession of the *Das Motiv* series (1988). The vanity of indecipherable traces (*Ohne Titel*, 10-I-1992) is part of a drawing that obscures on the surface what it reveals in depth. The two heads of *Ohne Titel* (22-X-1991) are at the center of an otherness that unites them. If we insist on making a theoretical statement, let's remember this sentence of July 1993: “The stupidest person can draw like Raphaël; but to make really lousy drawings is very hard, because it requires a lot of intelligence.”

“Ich zeichne, also bin ich.” “I draw, there for I am.” With this statement, Penck takes up Descartes's formula and applies it to an activity that claims an open rationality in a closed world such as that of the GDR, which he was forced to leave in August 1980. The abundance of *Seltsamer Garten* or *11 Spuren* (c. 1973–75), confronted with the evidence of the *Standart* signs, allows us to consider that “the way I work is contradictory. There is both logic and its opposite.” This statement dates back to 1983, when he produced *Begegnung L*, in which the phenomenon in question can be understood. Without this contradiction, Penck would not have inscribed his work in the history he lived through. Didn't he paint *Quo vadis Germania* in 1984? For having wanted to create a kind of physical science of social reality, the demon of positive clarity led him to encounter art without having sought it out, in an inextricable jungle where nature reclaims its rights. More radically than his friends, Penck wanted to break with an aesthetic history that seemed insufficient to account for German reality. When Baselitz took on the face of Antonin Artaud, Penck imagined a wiry figure who seemed to come from prehistoric times. A path opened up for a confrontation of which sculpture provides a particularly clear-cut image. Between *Malerstamm-Hans* (2002) and *Fleur de malle* (2018), a *discordia concors* is established, uniting pleasure with melancholy, Fragonard with Hans Baldung Grien, the weight of servitude with the call of genius. Between *Kopf der Judith* (1995) and *TUL* (1987), there is the contradiction of forms whose code cannot be deciphered. Polke is undoubtedly the most elusive figure in this story, which plunges into the depths of German art for a renewed dialogue with what Immendorff refers to in a drawing as “Who, me?” Where Immendorff inscribed the curse of a mandrake root, Polke placed a printing-ink screen on a background of acrylic and interference colors. He converted everything to paper and an esoteric “*signatura rerum*” that only he could implement. For the rebirth of an art form in Germany, a content-free drawing was needed, which each of these artists drew from his own experience. Under these conditions, one drawing is

SUZANNE TARASIEVE PARIS

enough to bring all the others into existence. *Lapis Lazuli*, a 1994 canvas (240 x 200 cm) from a series using the precious pigment from medieval miniatures and Quattrocento frescoes, takes us into the mysteries of microcosm and macrocosm. The transcendental order of Giotto's sky becomes the chaos of a *natura naturans*, whose unfathomable reality Polke reveals. Painting in a gaseous state dissolves the certainties that inhabit a history whose limits he, like Beuys and Yves Klein, has pushed back.

Eric Darragon

Translated by Madeleine Compagnon