

AGNÈS THURNAUER

PRESENTATION

Franco-swiss artist. Born in 1962 in Paris (France). Lives and works in Ivry-sur-Seine (France).

Through her paintings, sculptures, and installations, Agnès Thurnauer deals with the issue of language. In her pictorial praxis, writing is often incorporated in the picture and even when it is not, the allusive power released by the subject places the spectator within art history as in the endlessly renewed emancipation of its own reading. This plastic quality of language is tested in three dimensions with her sculptures made of casts of letters on differing scales permitting the involvement of the gaze and the body. For Agnès Thurnauer, the relation to the work always introduces a form of reciprocity. If the work reads the world, it is up to each one of us to make our own reading thereof. This shared language lies at the heart of society and gives art a powerful poetic and political function.

Agnès Thurnauer's work was revealed to the public by a solo show at the Palais de Tokyo in 2003. Since then, she has exhibited at the Centre Pompidou, the Angers Museum of Fine Arts, ditto in Nantes, at the Unterlinden Museum in Colmar, and at the Château de Montsoreau-Collection Philippe Méaille, among many other venues. She has also shown her work in Belgium at the SMAK in Ghent, in the United States at the Seattle Art Museum and the Edgewood Gallery at Yale, in Brazil at the CCBB in Rio, and in many biennials and art centres: the Lyon Biennale, the Cambridge Biennial, the Kunsthalle Bratislava, and the Yermilov center Kharkiev...

In the fall of 2020, Agnès Thurnauer will install a major public commission from the French Ministry of Culture in Ivry-sur-Seine, and will also set up a permanent work, the Matrices Chromatiques, at the Musée de l'Orangerie.

Agnès Thurnauer works regularly with writers, philosophers and poets for publications and artist's books (Michèle Cohen-Halimi, Tiphaine Samoyault, Rod Mengham, Nicolas Donin...)

Her works are to be found in many private and public collections (Centre Georges-Pompidou, Musée des Beaux-arts de Nantes, Musée des Beaux-arts d'Angers, musée d'Unterlinden, FMAC, FRAC Bretagne, FRAC Auvergne, FRAC Ile de France...).

Artiste franco-suisse. Née en 1962 Paris. Vit et travaille à Ivry-sur-Seine.

Au travers de ses peintures sculptures et installations, Agnès Thurnauer traite de la question du langage. Dans sa pratique picturale l'écriture est souvent intégrée au tableau et même lorsqu'elle ne l'est pas la force allusive qui se dégage du sujet place le spectateur dans l'histoire de l'art comme dans l'émancipation toujours renouvelée de sa propre lecture. Cette plasticité du langage s'expérimente en trois dimensions avec ses sculptures composées de moules de lettres à différentes échelles permettant l'investissement du regard et du corps. Pour Agnès Thurnauer le rapport à l'œuvre induit toujours une forme de réciprocité. Si l'œuvre lit le monde, à chacun de nous d'en faire notre propre lecture. Ce langage en partage est au cœur de la société et donne à l'art une puissante fonction poétique et politique.

Le travail d'Agnès Thurnauer a été révélé au public par une exposition monographique au Palais de Tokyo en 2003. Depuis elle a exposé au Centre Pompidou, au Musée des beaux-arts d'Angers et de Nantes, au Musée Unterlinden à Colmar, au Château de Montsoreau-Collection Philippe Méaille et bien d'autres. Elle a également montré son travail en Belgique au SMAK de Gand, aux USA au Seattle Art Museum et la Edgewood Gallery de Yale, au Brésil au CCBB de Rio et dans de nombreuses biennales et centres d'art : Biennale de Lyon, Biennale de Cambridge, Kunsthalle Bratislava, Yermilov Center Kharkiev...

A l'automne 2020 elle installera une importante commande publique du Ministère de la Culture dans l'espace public à Ivry-sur-Seine, et mettra en place également une oeuvre pérenne, les Matrices Chromatiques, au Musée de l'Orangerie.

Agnès Thurnauer collabore régulièrement avec des écrivains, philosophes et poètes pour des publications et des livres d'artistes (Michèle Cohen-Halimi, Tiphaine Samoyault, Rod Mengham, Nicolas Donin...)

Ses oeuvres sont dans de nombreuses collections privées et publiques (Centre Georges-Pompidou, musée des Beaux-arts de Nantes, musée des Beaux-arts d'Angers, musée d'Unterlinden, FMAC, FRAC Bretagne, FRAC Auvergne, FRAC Ile de France...).







Land and Language #1, 2017

acrylic on canvas

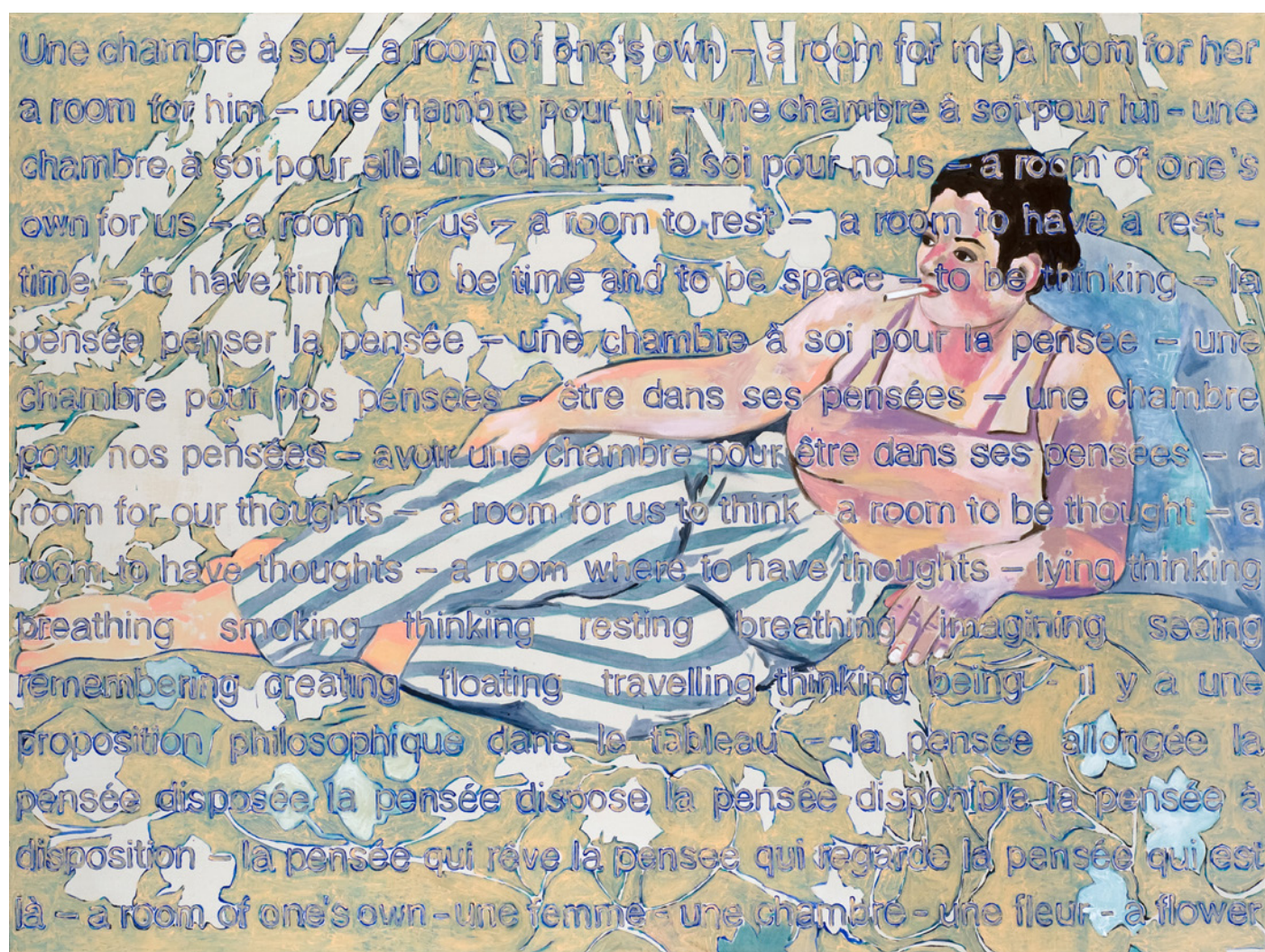
acrylique sur toile

200 x 280 cm (78.7 x 110.2 in.)

THUR19161



Kunsthalle Bratislava, *Land and Language*, Slovakia, 2016



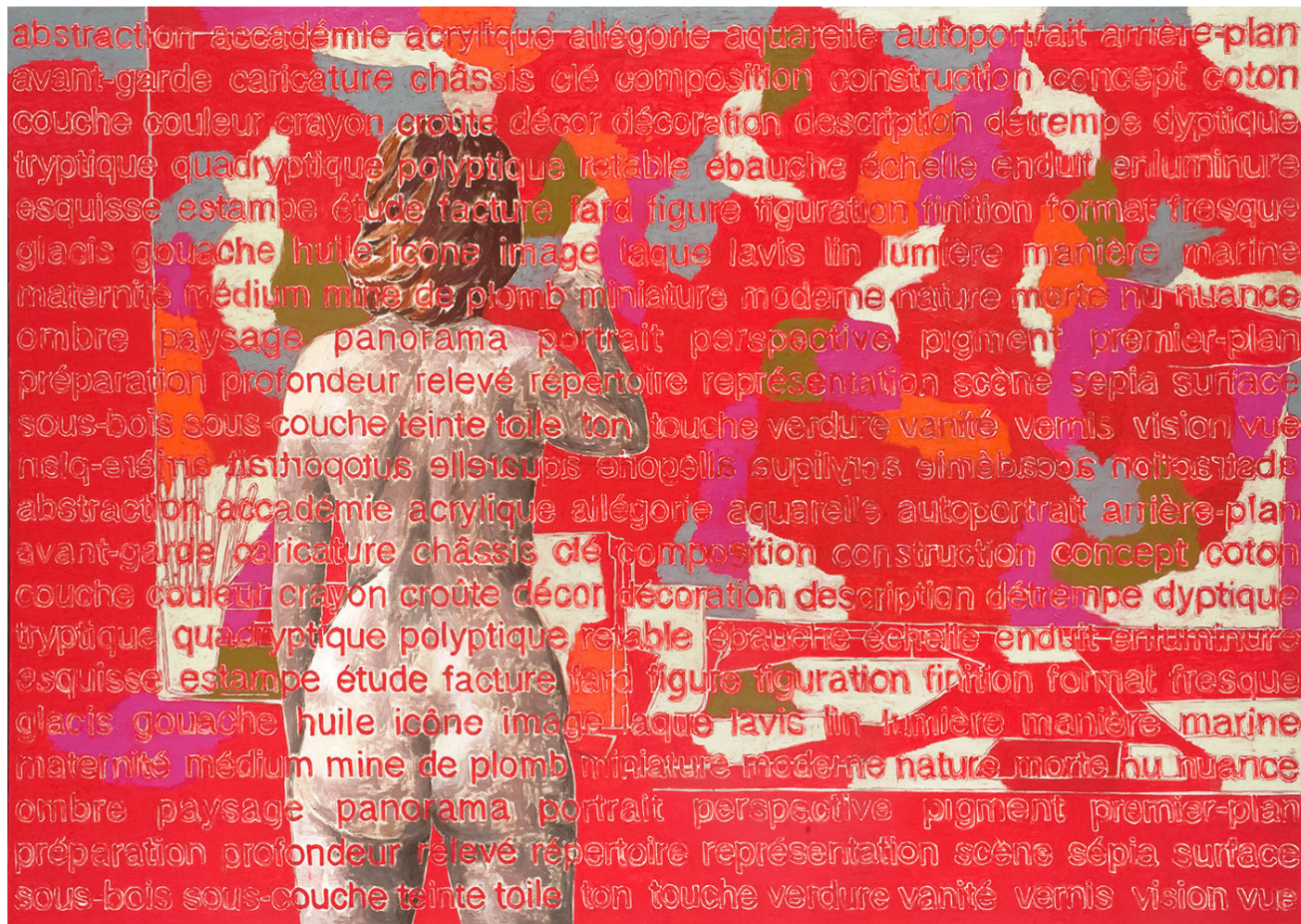
Virginia Valadon, 2014

acrylic on canvas

acrylique sur toile

150 x 200 cm (59 x 78.7 in.)

THUR19179

***Monochrome avec repentir*, 2013**

Peintures d'histoire series

acrylic on canvas

acrylic on linen

200 x 280 cm (78.74 x 110.24 in.)

THUR19165



Olympia #2, 2012

acrylic on canvas

acrylique sur toile

160 x 250 cm (63 x 98.4 in.)

THUR19167

*Sans titre #3*, 2007

acrylic on canvas

acrylique sur toile

116 x 89 cm (45.7 x 35 in.)

THUR19176



Origine du Monde Live, 2005

acrylic on canvas

acrylique sur toile

300 x 230 cm (118.1 x 90.5 in.)

private collection, France



Biennale de Lyon, France, 2005



Viens, viens là, prends-moi dans tes bras mon amour, prends moi contre toi, sens mes seins contre toi, touche mes seins, avec les mains, ça me fait jouir prends-les dans tes mains oui encore, prends les fort encore, oui, prends-les plus fort mon amour, viens, tu sens mes seins dans tes mains, tu les sens, j'adore, j'adore quand tu les tiens dans tes mains comme ça, ça me fait jouir, tu sens comme ça me fait jouir, sens moi mon amour embrasse-moi, j'adore ta langue dans ma bouche, j'adore quand tu m'embrasses très profond comme ça, tu bandes fort je sens tes reins qui bougent et tes fesses, frotte-toi contre moi, touche mes fesses aussi, j'adore, j'adore quand tu remontes ta main entre mes genoux, mes cuisses jusqu'à mes fesses entre mes fesses fais-le ça, encore, encore, fais-le moi, tu bandes, je sens ta bite qui bande, c'est tellement bon, donne-moi ta bouche, encore, tu sens comme je me colle contre toi, j'adore sentir ta bite qui bande à travers ton jean, je la prends dans ma main, regarde comme elle est belle ta bite, sens ma chatte, sous ma robe, sens-la tu sens comme elle est mouillée, elle est mouillée depuis tout à l'heure, depuis que je sais qu'on va se voir mon amour, elle s'est mise à mouiller, tout doucement, je la sentais se mettre à humecter mon slip, et maintenant ça me fait jouir encore plus de te sentir bander comme ça, enlève mon slip, il est trempé, tu sens comme je suis mouillée, mets tes mains sous ma robe, viens mon amour, viens contre moi, je te prends les fesses, je te plaque contre moi, je sens ta bite, elle est belle je l'aime ta bite, elle est si belle, elle est dure, regarde comme tu bandes c'est beau, je vais me baisser, je vais t'enlever ton jean et ton caleçon, j'adore ta bite regarde comme elle est belle comme elle est dure et douce, je la prends dans ma bouche, c'est bon, j'adore ça, c'est tellement bon viens par là, regarde j'enlève ma robe, regarde, j'écarte mes cuisses, regarde mon ventre et ma chatte, je me caresse, regarde mes doigts dans ma chatte, tu bandes mon amour, viens, viens sur moi, tu me fais jouir, tu me fais tellement jouir, j'ai envie que tu me pénètres, tout doucement, viens, sens ma chatte, juste à l'entrée comme ça, tu sens mes lèvres toutes gonflées, sens les avec ta bite elle est belle ta bite oui c'est bon tu me fais jouir comme ça, viens baise-moi, pénètre-moi, tout doucement, encore, plus loin plus profond, c'est bon tu me remplis complètement tu sens que tu me remplis complètement encore viens, baise moi mon amour c'est si bon tu me fais jouir touche mes fesses prends-les avec tes deux mains pendant que tu me baises fort à fond tu me fais jouir tu sens ma chatte comme elle se contracte comme elle est serrée je suis trempée baise moi mon amour baise moi encore je t'aimais de plus en plus ton mon amour ta bite me fait jouir tu me fais jouir toute entre les seins les fesses la chatte ça monte encore plus fort mon amour continue plus fort comme ça, encore tu me fais jouir mon amour oui c'est bon c'est bon je vais jouir encore ça vient viens avec moi oui viens tu me fais jouir encore je jouis ça monte encore viens jouis avec moi oui je jouis viens ça vient je jouis oui oui oui oui

Origine du monde - Folies Bergères, 2005

acrylic on canvas

acrylique sur toile

300 x 240 cm (118.1 x 94.5 in.)

private collection, France



Remake, 2005

acrylic on canvas

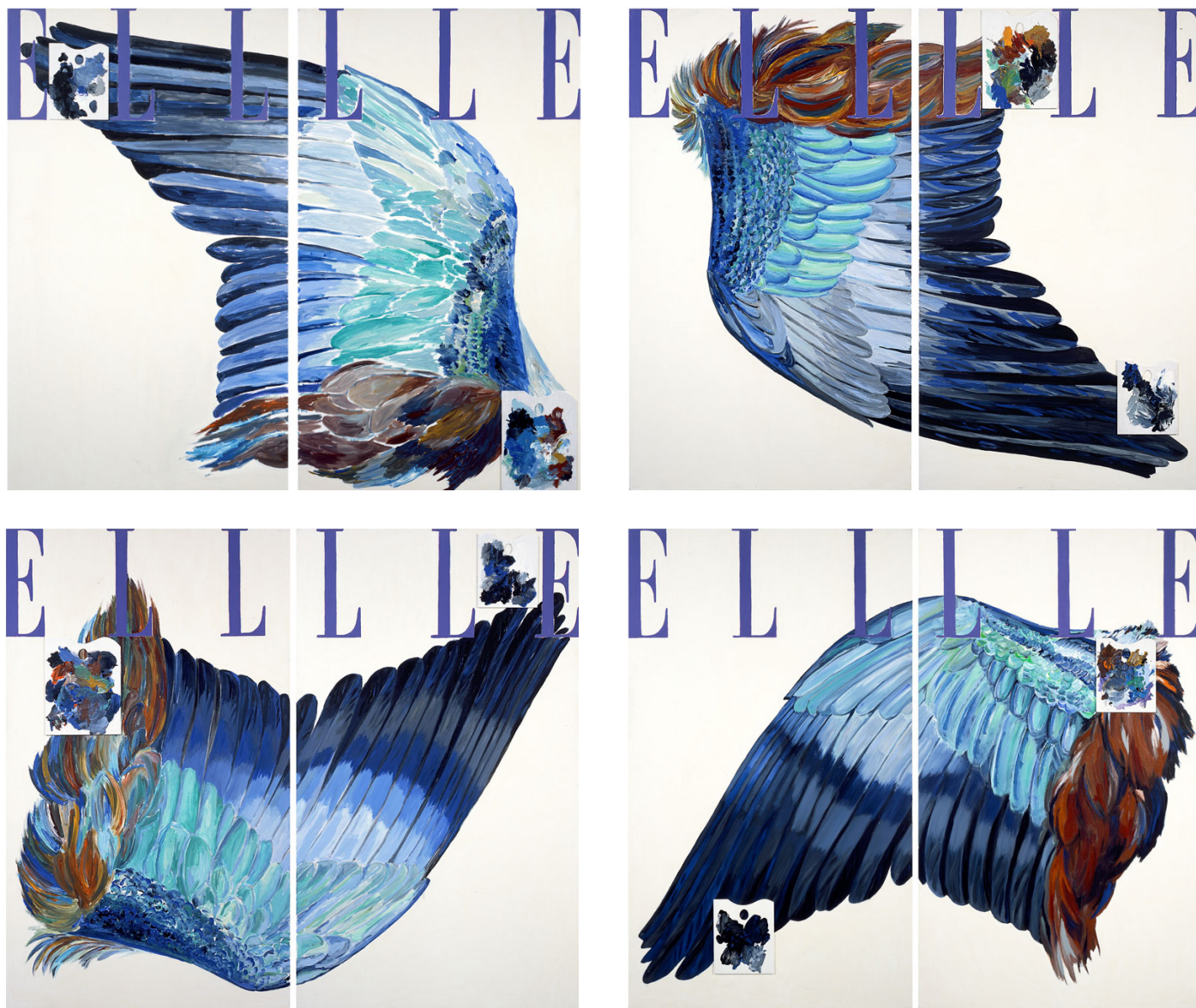
acrylique sur toile

240 x 298 cm (94.5 x 117.3 in.)

THUR19174



Musée Unterlinden, Nouvel accrochage des collections, Colmar, France, 2018
Foreground : CESAR, *Compression de bidons*, 1991



Grandes predelles, 2009

set of 8 paintings, acrylic and wood on canvas

ensemble de 8 tableaux, acrylique et bois sur toile

each : 195 x 120 cm (76.8 x 47.2 in.)

Collection Musée National d'Art Moderne - Centre Georges Pompidou, France



Grandes Ailes Complementaires

acrylic and wood on canvas

acrylique et bois sur toile

95 x 195 cm (37.4 x 76.77 in.)

THUR19047



Finalement Grand, 2010

acrylic on canvas

acrylique sur toile

130 x 195 cm (51.18 x 76.77 in.)

THUR19112

AGNÈS THURNAUER

BIOGRAPHY **EXHIBITIONS - ARTWORKS** PUBLICATIONS PRESS TEXTS

MICHEL REIN PARIS/BRUSSELS



The Passenger #4, 2010

acrylic on canvas

acrylique sur toile

73 x 100 cm (28.74 x 39.37 in.)

THUR19257



Villa Emerige, May I? Philippe Méaille présente le travail d'Agnès Thurnauer, Paris, France, 2010

**Biotope La Poésie, 2007**

acrylic on canvas

acrylique sur toile

155 x 125 cm (61 x 49.2 in.)

Collection Société Générale



Biotope #1, 2004

acrylic on canvas

acrylique sur toile

150 x 120 cm (59.06 x 47.24 in.)

THUR19083



Station, 2011

acrylic and wood on canvas

acrylique et bois sur toile

230 x 230 cm (90.55 x 90.55 in.)

THUR19253



Biotope series, 4 separate paintings, acrylic on canvas, Collection Société générale, 2004 - 2006

AGNÈS THURNAUER

BIOGRAPHY EXHIBITIONS - ARTWORKS PUBLICATIONS PRESS TEXTS

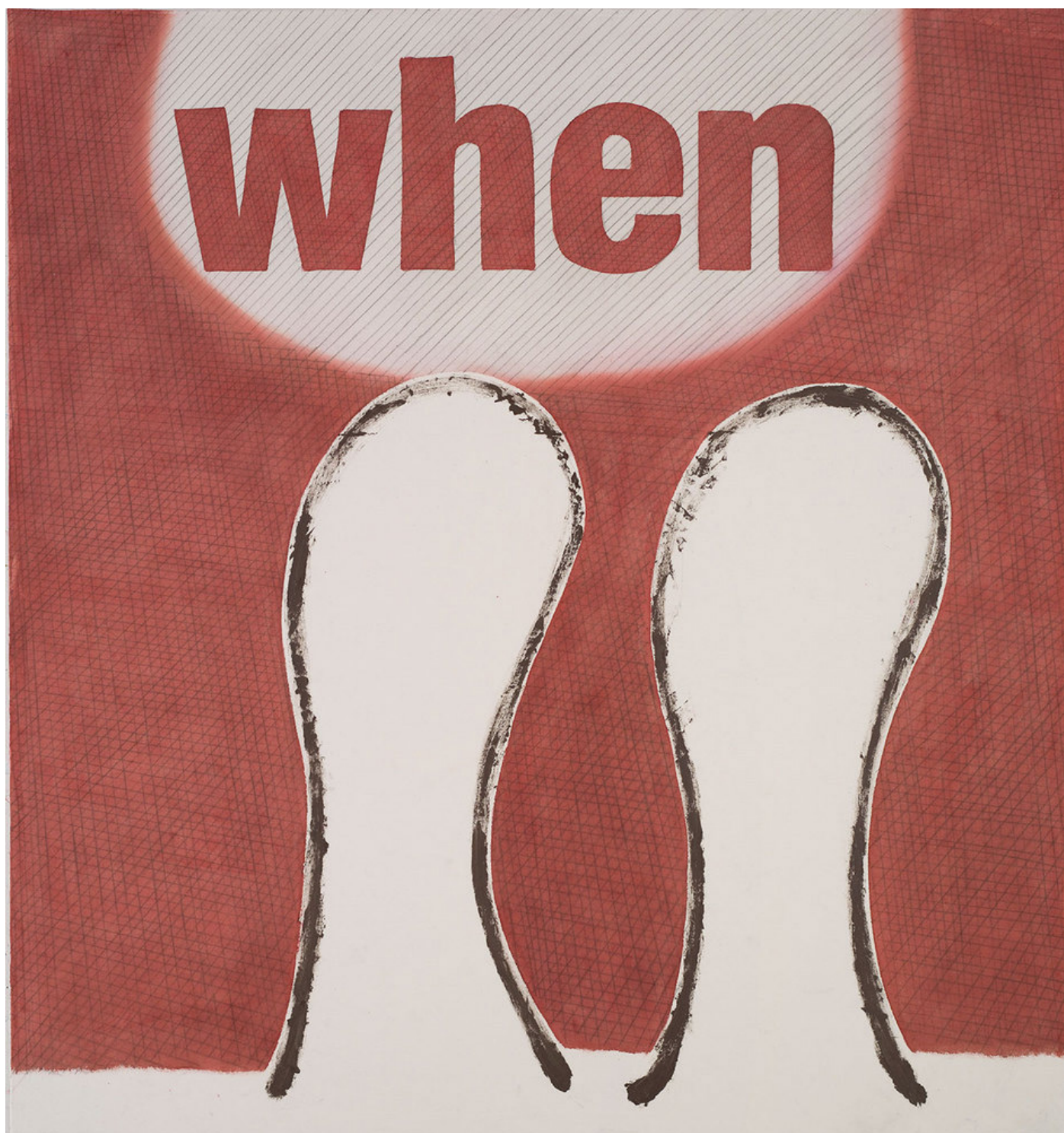
MICHEL REIN PARIS/BRUSSELS



Musée des beaux-arts d'Angers, *Thurnauer à Angers*, France, 2009



Big-Big & Bang-Bang #10, 1995
acrylic painting on canvas mounted on canvas
acrylique sur toile marouflée sur toile
205 x 174 cm (80.7 x 68.5 in.)
THUR19072



Big-Big & Bang-Bang When, 2011

acrylic, watercolour and conté pencils on canvas mounted on canvas

acrylique, aquarelle et carré conté sur toile marouflée sur toile

192 x 180 cm (75.59 x 70.87 in.)

THUR19080



Bien faite, mal faite, pas faite #3, 2004

acrylic on canvas

acrylique sur toile

132 x 88 cm (52 x 34.6 in.)

THUR19059



Bien faite, mal faite, pas faite #5, 2004

acrylic on canvas

acrylique sur toile

132 x 88 cm (52 x 34.6 in.)

THUR19061



Palais de Tokyo, *Notre histoire*, Paris, France, 2006



Human Kind #1, 2000

Peinture d'histoire series

acrylic on canvas

acrylique sur toile

83 x 80 cm (32.68 x 31.5 in.)

THUR19159



Peinture primaire, 2000

Mapping the studio series

acrylic, paper and adhesive tape on canvas mounted on canvas

acrylique, papier et ruban adhésif sur toile marouflée sur toile

203 x 183 cm (79.92 x 72.05 in.)

THUR19128



BIS - Biennale Internationale Saint-Paul de Vence, France, 2018



Matrice / Assise (A for A), 2017

brushed aluminium

aluminium brossé

height: 45 cm (17.7 in.) / width: variable dimensions

private collection, Greece



Jesus College, *Sculpture in the Close*, Cambridge, UK, 2017



Matrice / Assise (From A to H), 2017

brushed aluminium

aluminium brossé

height: 45 cm (17.7 in.) / width: variable dimensions

private collection, France



Matrice / Assise (Portrait de femme), 2017

brushed aluminium

aluminium brossé

height: 45 cm (17.7 in.) / width: variable dimensions

private collection, France





Studio as Performance (cur. Elena Sorokina), Galerie Valérie Bach Brussels, Belgium, 2015



Matrice / Sol, 2014

26 elements : resin, acrylic

26 éléments : résine, acrylique

height : 5 cm (2 in.) / width: variable dimensions

ed. of 8 + 2 AP



Galerie Fernand Léger, *Préfigurer*, Ivry-sur-Seine, France, 2016



***Matrice / Sol*, 2014**

26 elements : resin, acrylic

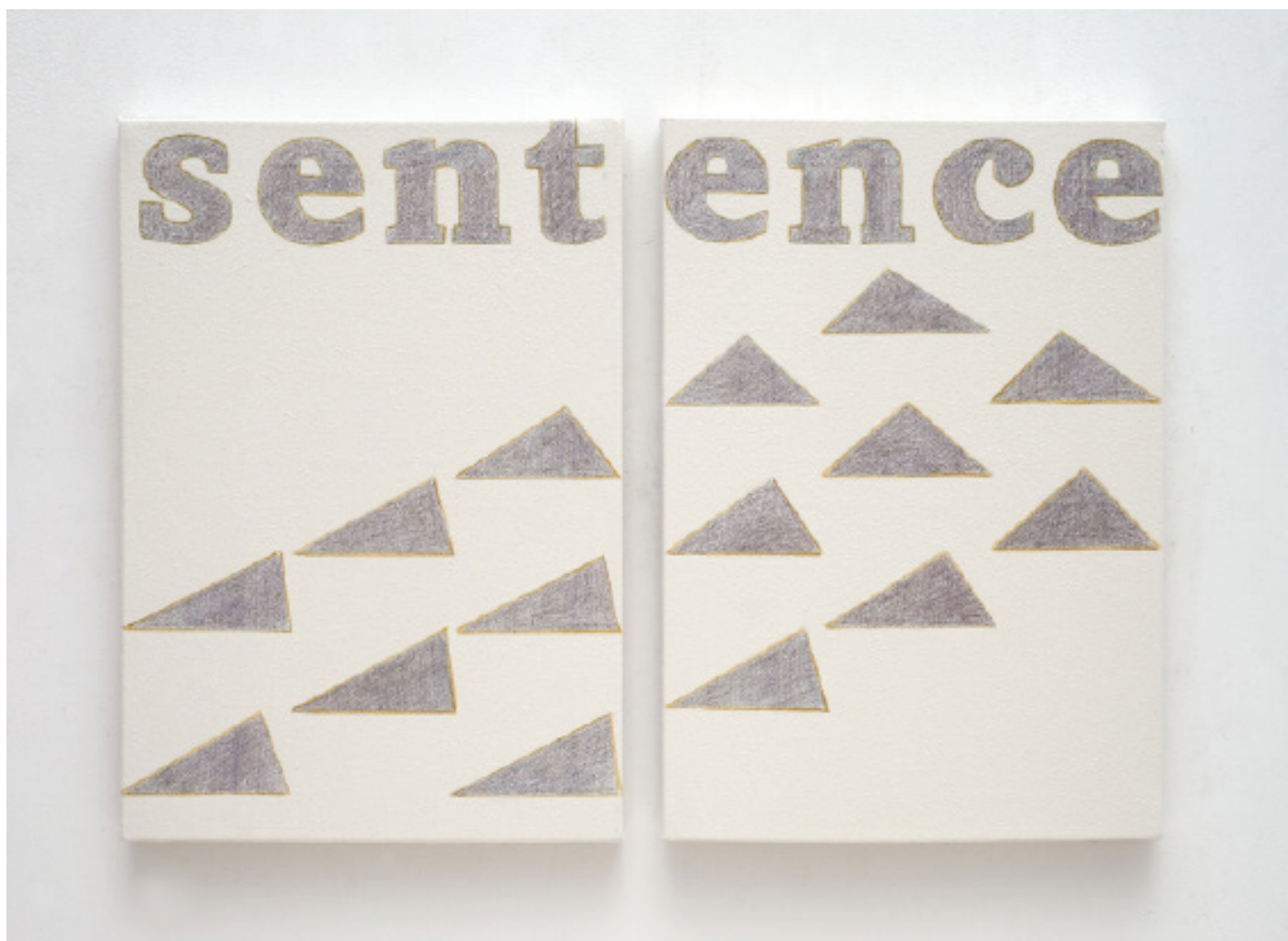
26 éléments : résine, acrylique

height : 10 cm (3.9 in.) / width: variable dimensions

ed. of 8 + 2 AP

Collection Musée des Beaux-Arts de Nantes, France (ed. 1/8 & 2/8)





Prédelle (Sentence #2), 2018

pencil on canvas

crayon sur toile

2 elements : each 55 x 33 cm (21.6 x 15 in.)

THUR19236



Prédelle (While #1), 2018

pencil on canvas

crayon sur toile

2 elements : each 55 x 33 cm (21.6 x 15 in.)

THUR19239



Prédelle (Border #2), 2018

2 elements, acrylic on canvas, wooden frames

2 éléments, acrylique sur toile, cadres bois

each 55 x 33 cm (21.6 x 13 in.)

THUR19198



Predelle (abstract #1), 2018

2 elements, acrylic on canvas, wooden frames

2 éléments, acrylique sur toile, cadres bois

each 55 x 33 cm (21.6 x 13 in.)

THUR19195



Prédelle (Painting #3), 2017

acrylic on canvas

acrylique sur toile

55 x 33 cm (21.6 x 13 in.)

private collection



Predelle (peigne #11), 2009

acrylic on canvas

acrylique sur toile

55 x 38 cm (21.65x 14.96 in.)

THUR19216



Predelle (lui), 2006

acrylic on canvas

acrylique sur toile

3 elements : each 55 x 33 cm (21.6 x 13 in.)

private collection, France



Chateau de Montsoreau, *Une histoire de la peinture*, Collection Philippe Méaille, Anjou, France, 2016



Kunsthalle Bratislava, *Land and Language*, Slovakia, 2016



Musée Nation d'Art Moderne - Centre Georges Pompidou, *Elles*, Paris, France, 2009



Seattle Art Museum, *Women taking over Women artists from the Pompidou Center*, (cur. Cecile Debray) USA, 2012

AGNÈS THURNAUER

BIOGRAPHY EXHIBITIONS - ARTWORKS PUBLICATIONS PRESS TEXTS

MICHEL REIN PARIS/BRUSSELS



CCCOD, Francine Picabia, Tours, France, 2008



Portrait Grandeur Nature (Annie Warhol), 2008

resin and epoxy painting

résine et peinture epoxy

diameter : 120 cm (47.2 in.)

ed. of 3 + 2 AP

THUR19004

Collections :

- Collection Musée National d'Art Moderne - Centre Georges Pompidou, France
- private collection

Roberte
Mapplethorpe

Portrait Grandeur Nature (Roberte Mapplethorpe), 2010

resin and epoxy painting

résine et peinture epoxy

diameter : 120 cm (47.2 in.)

ed. of 3 + 2 AP

THUR19019



Portrait Grandeur Nature (Francine Bacon), 2008

resin and epoxy painting

résine et peinture epoxy

diameter : 120 cm (47.2 in.)

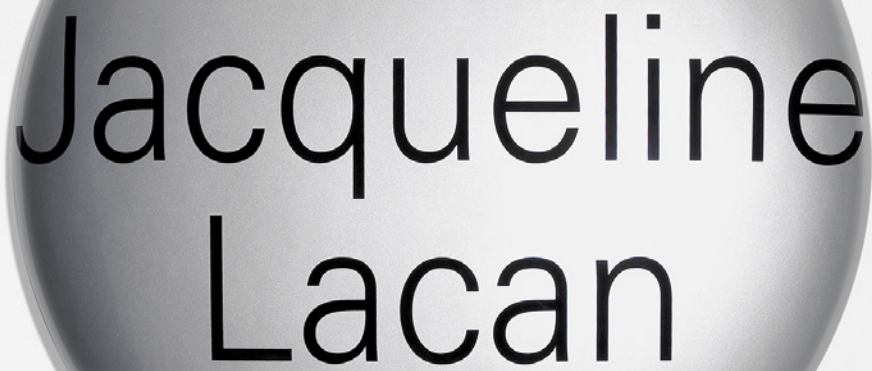
ed. of 3 + 2 AP

THUR19006

Collection Musée National d'Art Moderne - Centre Georges Pompidou, France



Parcours Saint-Germain, Paris, France, 2009



Jacqueline Lacan

Portrait Grandeur Nature (Jacqueline Lacan), 2008

resin and epoxy painting

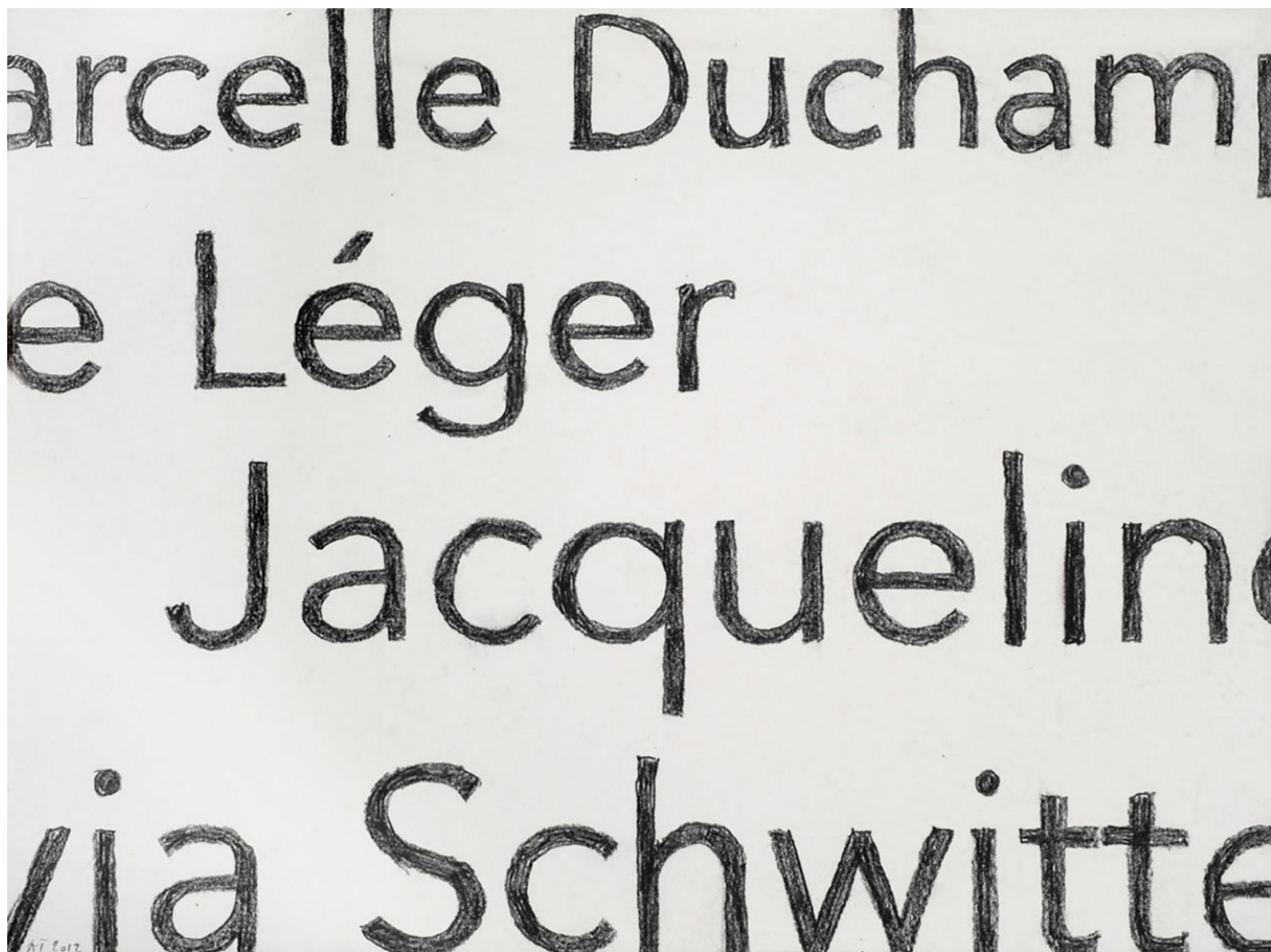
résine et peinture epoxy

diameter : 120 cm (47.2 in.)

ed. of 3 + 2 AP

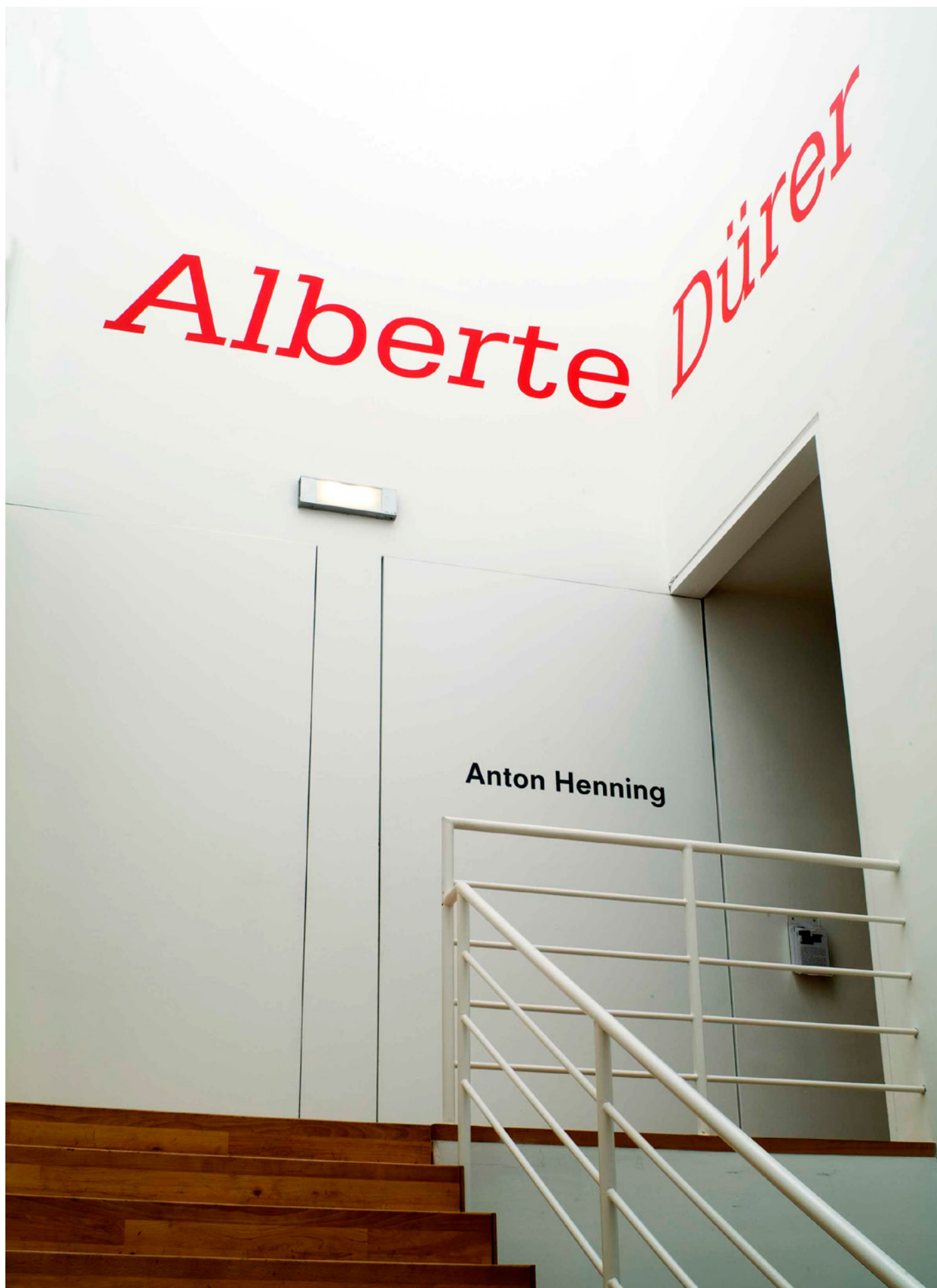
THUR19008

private collection

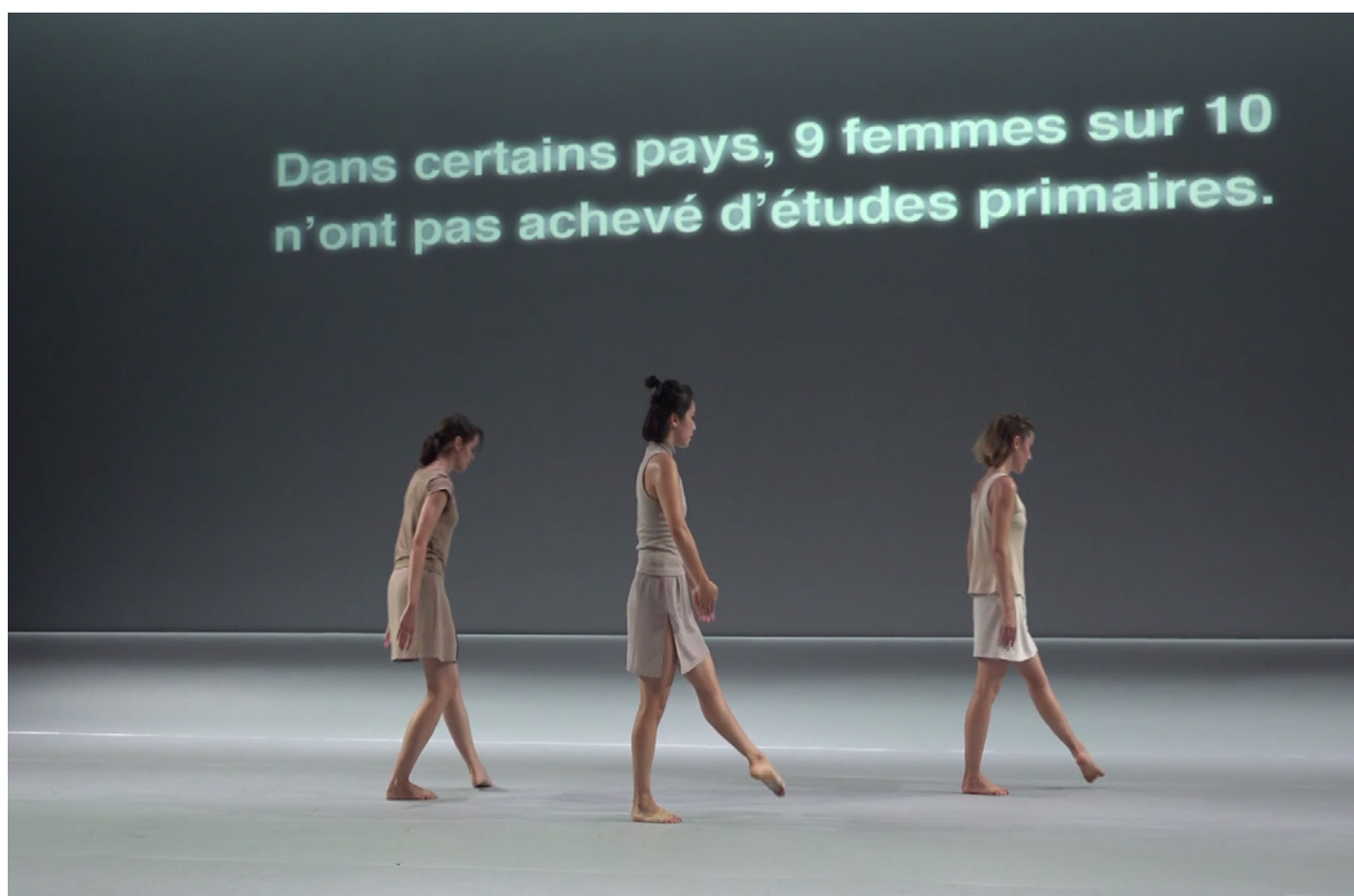


XXstory papier #11, 2015
Peintures d'histoire series
pencil on paper
crayon sur papier
24 x 32 cm (9.45 x 12.6 in.)
THUR19190



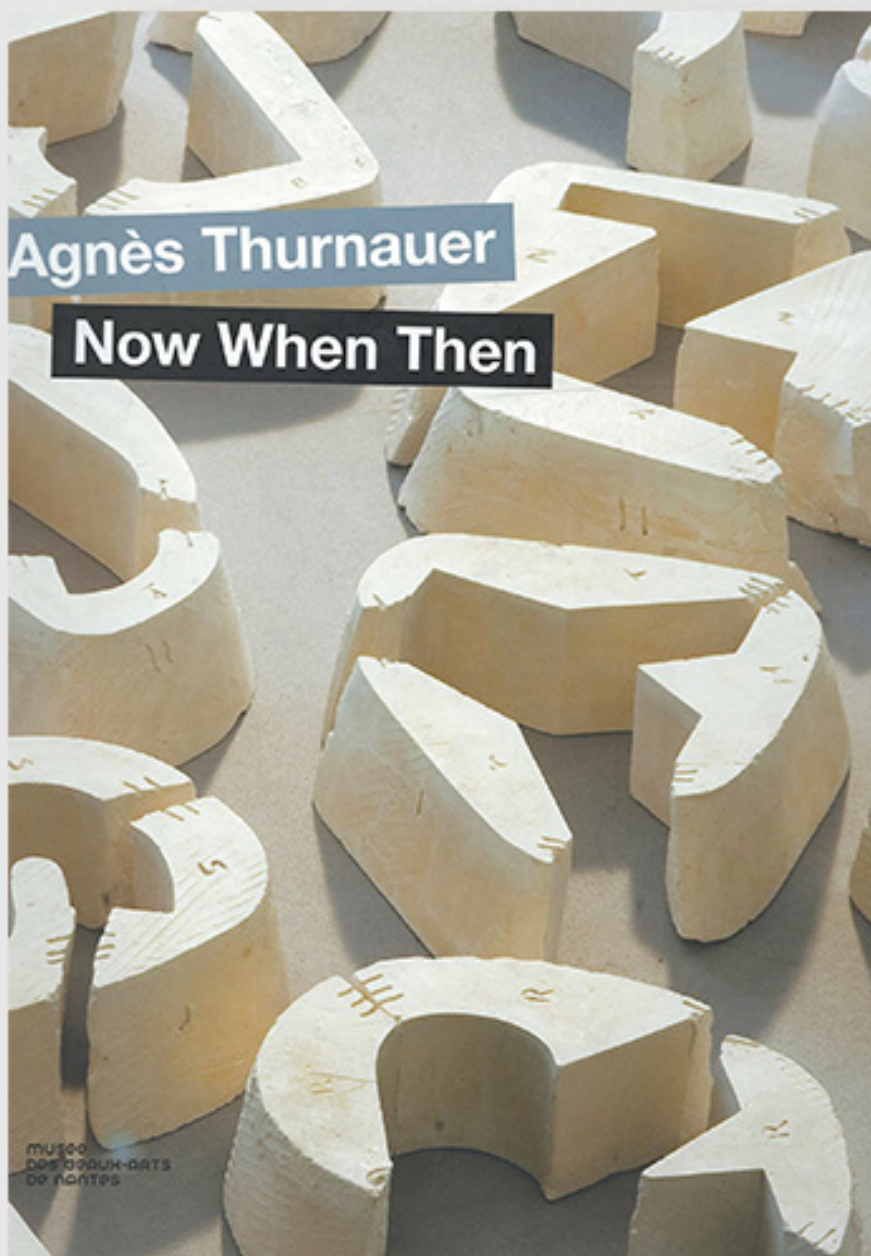


SMAK, *Bien faite, mal faite, pas faite*, Ghent, Belgium, 2007



CNDC, *Moving Numbers*, sets & costumes by A. Thurnauer, Angers, France, 2017
choreography by Robert Swinston, with Merce Cunningham Company

PUBLICATIONS



***Now When Then*, 2014**

Edited by Fage & Musée des Beaux-Arts de Nantes

Texts by Catherine Grenier, Blandine Chavanne & Rod Mengham

94 pages

French/English

ISBN 978-2849753170



Agnès Thurnauer. *Journal et autres écrits*, 2014

Edited by Beaux-Arts de Paris

Texts by Léa Bismuth & Cécile Debray

French

352 pages

ISBN 978-2840563983



Thurnauer à Angers, 2009

Texts by Claire Brunet, Ann Hindry & Patrick Le Nouene

Edited by Musée des beaux-arts d'Angers

78 pages

French / English

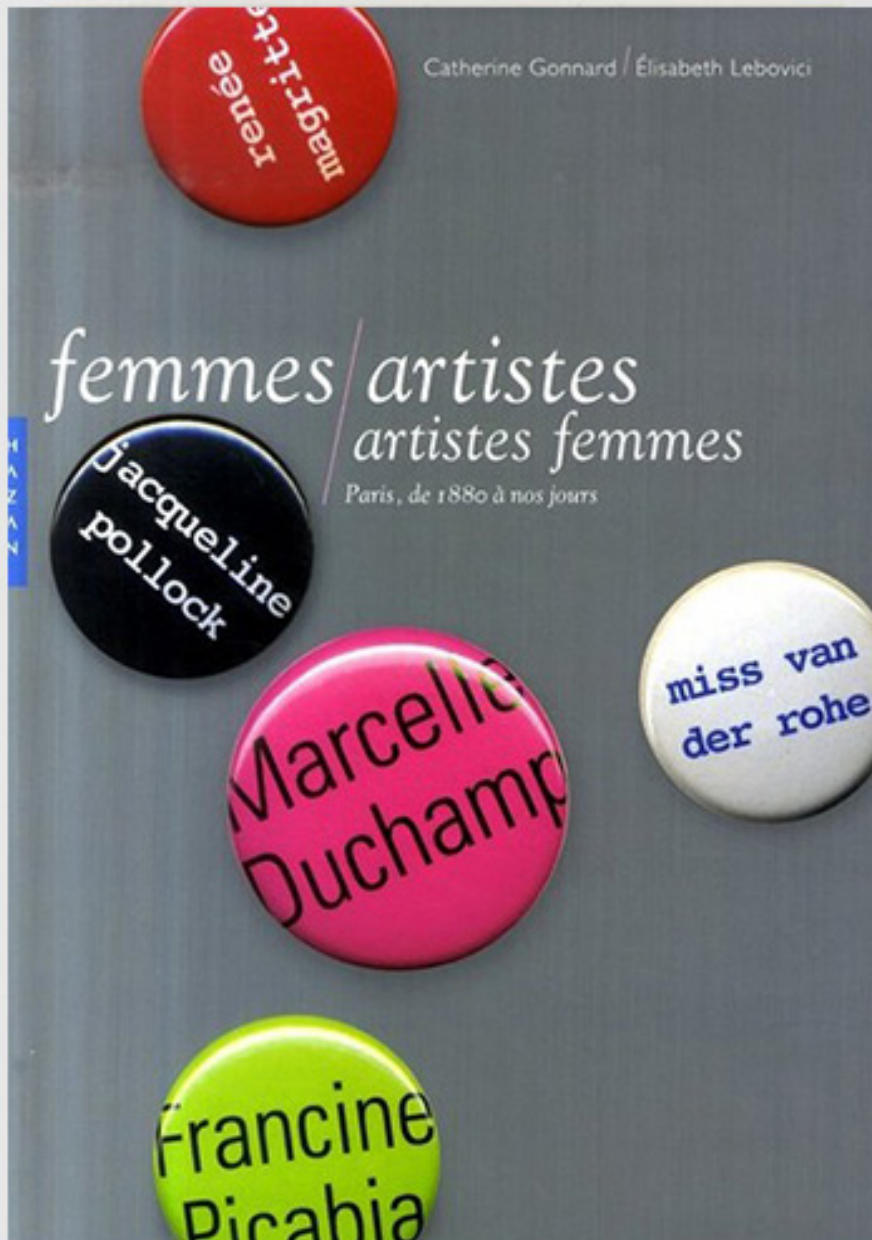
ISBN 978-2-35293-000-6



Life-size Portraits, 2008

Edited by Onestar Press

150 pages



***Femmes artistes/Artistes Femme*, 2007**

Edited by Hazan

Texts by Catherine Gonnard & Elisabeth Lebovici

480 pages

French

ISBN 978-2754102063



***Joseffine n°11*, 2019**

Text by Michèle Cohen-Halimi

French

16,5 x 22,3 cm

256 pages

ISSN 2271-1767



***A comme Boa*, 2018**

Texts by Agnès Thurnauer & Tiphaine Samoyault

Edited by Thalie Art Foundation

29 cm

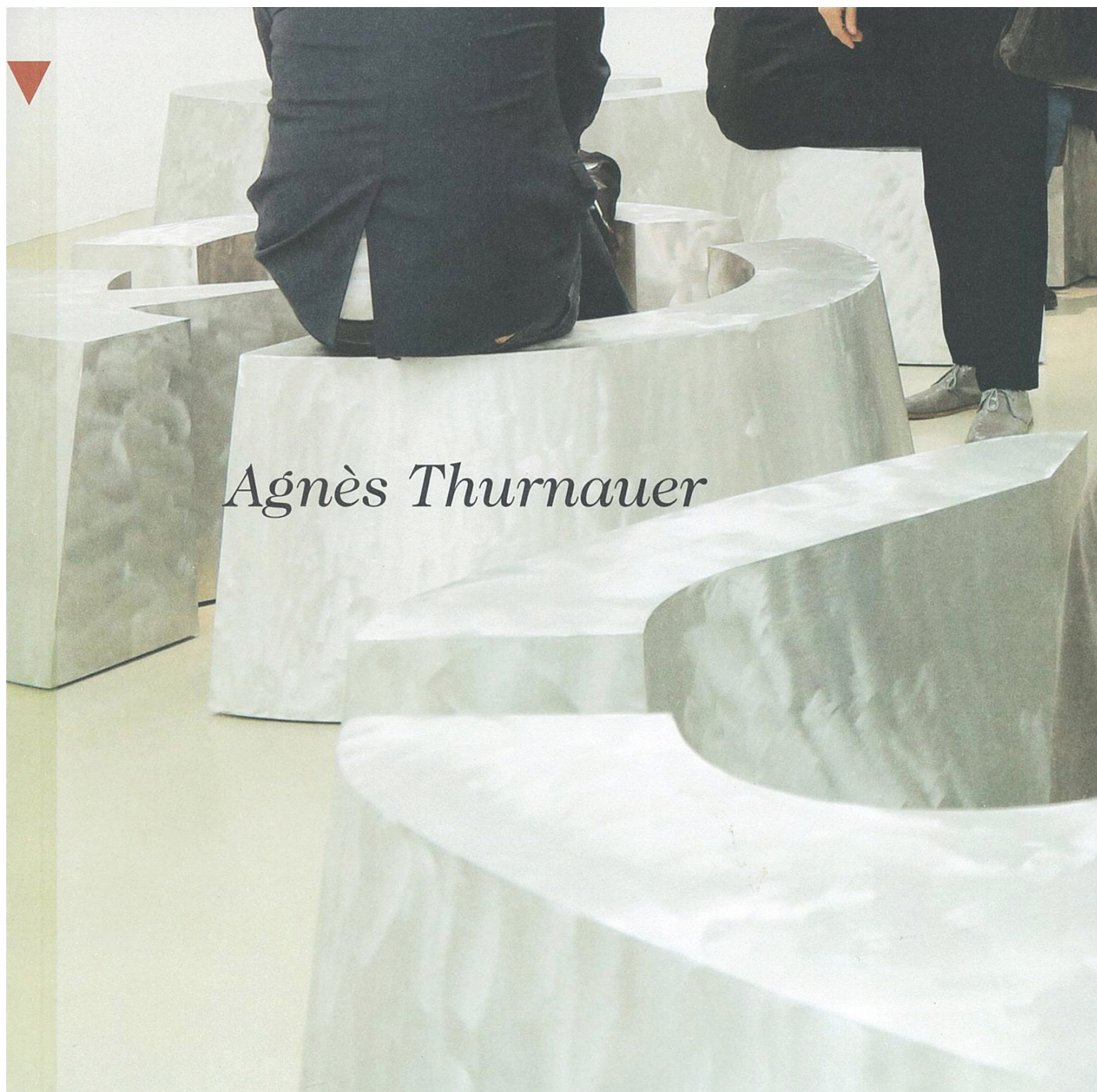
French

ISBN 978-2-9601678-4-9

AGNÈS THURNAUER

BIOGRAPHY EXHIBITIONS - ARTWORKS PUBLICATIONS PRESS TEXTS

MICHEL REIN PARIS/BRUSSELS



Agnès Thurnauer

Préfigurer, 2016

Texts by Paulo Pires do Vale

Edited by Galerie Fernand Léger

French / English

19 pages

ISBN 979-10-96036-00-4



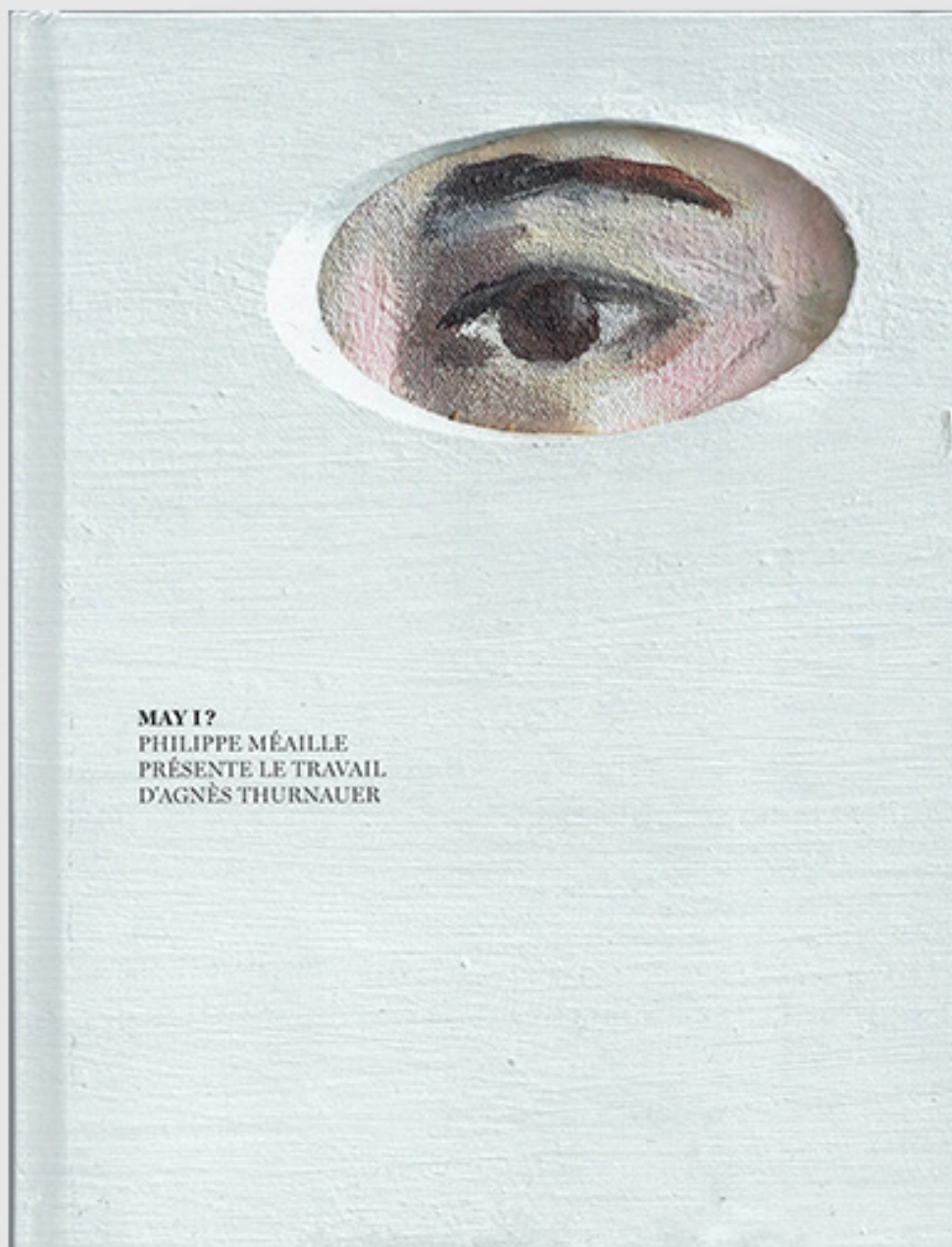
Women Artists/elles@centrepompidou, 2012

Camille Mornieau & Annalisa Rimmaudo

Centre Pompidou

French/English

383 pages



May i? Philippe Méaille présente le travail d'Agnès Thurnauer, 2010

Texts by Philippe Méaille & Harry Bellet

Edited by Villa Emerige

French/English



***Notre Histoire...une scène artistique française émergente*, 2006**

Edited by Palais de Tokyo & Paris Musées

Text by Eleanor Heartney

French/English

256 pages

ISBN 2-87900-950-2

AGNÈS THURNAUER

BIOGRAPHY EXHIBITIONS - ARTWORKS PUBLICATIONS **PRESS** TEXTS

MICHEL REIN PARIS/BRUSSELS

PRESS

LA FONDATION THALIE : L'ART DE LA TRANSVERSALITÉ APPLIQUÉE

PAR YANN PERREAU.

EXPOSITION *LAND & LANGUAGE* D'AGNÈS THURNAUER, FONDATION THALIE, BRUXELLES, JUSQU'AU 8 MARS 2020.



À l'occasion d'une exposition d'Agnès Thurnauer, le site d'artpress revient ici sur la fondation Thalie, lieu au « projet philanthropique engagé ».

En arrivant au « Thalie Lab », centre d'art qui a ouvert ses portes il y a deux ans à Bruxelles, on tombe, à la porte même des lieux, sur un vitrail splendide, commandé par la fondation à l'artiste Lionel Estève. Il s'agit d'un grotesque, précise le directeur Julien Amicel, cette catégorie de peinture libre et cocasse inventée dans l'Antiquité. L'œuvre résume bien l'esprit, à la fois espiègle et sérieux, léger et profond, qui caractérise ce lieu unique en son genre. Rare, précieux car totalement novateur. « Projet philanthropique engagé », fondé en 2014 par l'autrice et collectionneuse Nathalie Guiot, la fondation Thalie s'est toujours caractérisée par la qualité de ses créations, qu'il s'agisse de publications, d'expositions, de rencontres ou de projets de recherche. À l'heure des galeries « power houses » et des musées obnubilés par le nombre de visiteurs, ce lieu est devenu, au sein de la scène bruxelloise, une alternative appréciée des amateurs d'art comme des professionnels, artistes, curateurs, auteurs ou encore étudiants. Au fil des salles aux volumes épurés, du sous-sol où s'installera bientôt un restaurant (dîners-performances et conférences culinaires ont déjà lieu), jusqu'au trois étages qui accueillent des résidents, le « Thalie Lab » marie les qualités d'une maison – intimité, convivialité – à l'exigence des meilleurs centres d'art. Plus qu'un laboratoire ou une maison, c'est donc une véritable ruche qu'est devenu, au fil des rencontres fortuites ou provoquées, cet espace. Transversalité, pluridisciplinarité sont ici les maîtres-mots, de même que l'idée d'un art engagé. Des mots parfois vides de sens, mais qui s'incarnent ici parfaitement en une programmation d'une très grande qualité. Citons aussi les trois à cinq événements par mois – en mars, rencontres littéraires avec Barbara Polla et Véronique Caye, Mark Alizart, Nathalie Azoulay. Cette effervescence de créations et de réflexions se retrouve dans les éditions Thalie, livres d'artistes remarquables par leur sujet autant que leur design, fruits de projets initiés ou soutenus par la fondation.

RADEAU DE LA MÉDUSE

La fondation Thalie, c'est enfin un lieu d'exposition, qui proposait dernièrement *Land & Language*, exposition monographique d'Agnès Thurnauer. Quatre grandes toiles, aux motifs identiques, des corps, repliés les uns contre les autres. Cinq personnes, une femme, un homme, trois enfants probablement, on ne distingue pas bien les visages. Ils tournent le dos, se protègent, se blottissent les uns contre les autres. Ils portent ce qui ressemble à des gilets de sauvetage, pourraient bien être dans un bateau, un radeau de la Méduse à l'heure de la crise des réfugiés. Ces corps deviennent pays, territoires, géographie. À la place de ces lieux est écrit un mot, le tout composant des vers du poète anglais Rod Mengham : « lips », « larynx », « vocabulary », « tell », « talk ». Si le premier plan des quatre toiles est identique, le second évolue : carte de l'Europe pour le premier, du monde pour le troisième. Barbelés, grillages, forteresses. Les couleurs changent d'une peinture à l'autre, celle-ci à dominante orange, celle-là bleue, chaque tableau offrant une variation de palettes et de lieux. Plus loin, au sol, des lettres disparates, éclatées, sculptées en bois peint en blanc, composent une sorte d'archipel qui semble aller lui aussi à la dérive, imitant le mouvement des personnages des grandes toiles. Au mur enfin, les dessins de ces mêmes lettres apparaissent d'une façon menaçante, semblables aux murailles d'un labyrinthe. Au-delà des références picturales (Delacroix ou le Goya des « séries noires »), le travail de Thurnauer prend une profondeur poétique inédite, celui d'un monde baroque, absurde, aussi complexe et fascinant que chez Jorge Luis Borges. Tournée depuis sa création vers les artistes et les territoires émergents, la fondation Thalie placera sa prochaine saison (2021) sous le signe de l'Afrique et de la résilience. Au programme : expositions, invitations d'écrivains, résidences croisées... On aurait presque envie de s'installer à Bruxelles pour suivre, au jour le jour, ce qui se passe là-bas.



Agnès Thurnauer



À la Fondation Thalie, la Française Agnès Thurnauer dévoile une nouvelle série de peintures qui utilisent les mots comme motifs principaux de ses compositions, lesquelles reflètent les problématiques de la crise migratoire et de la communication entre les cultures.

«Agnès Thurnauer. Land & Language», jusqu'au 8 mars, Fondation Thalie, Bruxelles, Belgique, www.fondationthalie.org

Vue de l'exposition «Agnès Thurnauer. Land & Language», 2020. © Fondation Thalie

Challenge^s

Agnès Thurnauer
Challenges
October 17th, 2019

Agnès Thurnauer

Portrait grandeur nature (Annie Warhol). Résine et peinture époxy,
Diamètre : 120 cm. Galerie Michel Rein

A l'écart des fastes du marché de l'art, Agnès Thurnauer construit avec obstination et rigueur une œuvre (peinture, dessin, sculpture) marquée par l'exploration du langage et de l'écriture. En 2009, elle avait créé l'événement au Centre Pompidou lors de l'exposition @elles, dédiée aux femmes artistes : sur une immense cimaise on découvrait ses badges où l'on pouvait lire le nom de stars qui, pour l'occasion, changeaient de genre. Cela donnait : La Corbusier, Jacqueline Pollock, Louis Bourgeois. Cet *Annie Warhol* appartient à cette série engagée qui inspire toujours le



sourire. Mais aussi la réflexion.
Son prix : 20 000 euros.

PH. FRANÇOIS FERNANDEZ. GALÉRIE MICHEL REIN

Agnès Thurnauer

Exclusif : l'artiste Agnès Thurnauer rejoint la galerie Michel Rein

L'artiste Agnès Thurnauer, qui fut longtemps dans la galerie de Ghislaine Hussenot, avant de rejoindre d'autres enseignes, notamment Valérie Bach, est désormais représentée par le galeriste Michel Rein à Paris et à Bruxelles, ainsi que par Nadine Gandy à Bratislava. Michel Rein, qui loue son œuvre « ouverte et généreuse », portée sur le temps et le langage, scellera cette nouvelle collaboration par une première exposition dans son espace parisien en mai 2020. Une année où Agnès Thurnauer jouira d'une riche actualité : une exposition au musée de l'Orangerie et l'installation d'une commande publique de vingt « Matrices » à Ivry-sur-Seine.

ROXANA AZIMI



artpress**2**

Agnès Thurnauer
 Art Press 2
 August/October 2016
 By Léa Bismuth

Agnès Thurnauer

AGNÈS THURNAUER

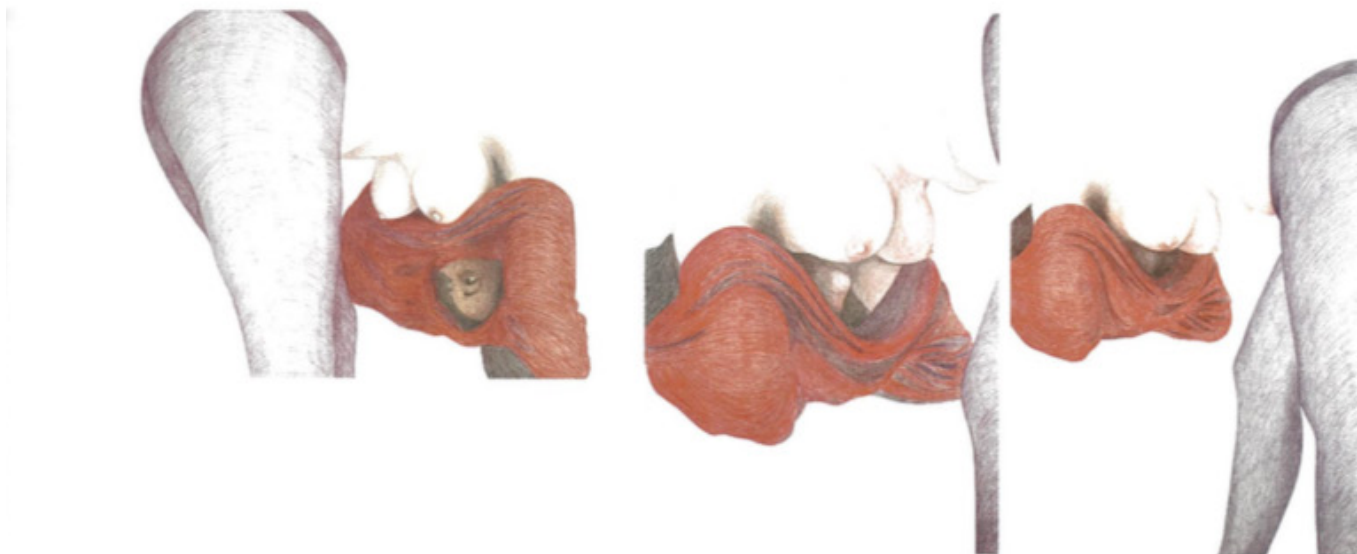
Into Abstraction #5, #6 et #7

Matrice MDM

Production Labanque / Artois Comm., 2016

«C'est Lascaux que je cherche en travaillant, quand je me tiens en suspens dans ce qui vient sur la toile, au moment où sont présentes ici toutes les questions, les hésitations, les fulgurances», écrit Agnès Thurnauer en 2001, allant même jusqu'à conclure par cette formule : «Je suis une peintre préhistorique.» Le lien entre Agnès Thurnauer, Georges Bataille et Lascaux est évident : dans ce fond originel d'où remontent les images, dans la gestuelle de celui ou celle qui cherche à donner forme aux aspirations les plus énigmatiques et les plus enfouies. Au sujet de ses formes abstraites primordiales – citons particulièrement la série *Big-big et Bang-bang* –, Agnès Thurnauer n'hésite pas à parler de bégaiement ou de babil pictural qui font le socle ou le sol de ses approches multiples d'aujourd'hui. Cette profération picturale est au cœur même de sa recherche.





Pour la série *Into Abstraction #5, #6 et #7*, elle réalise une séquence en trois volets et au cadrage millimétré, qui sont autant de déploiements d'un seul et même geste : un corps féminin aux formes pleines se met en mouvement, dans une posture chorégraphique très forte, le corps penché en avant, prêt à se relever avec dynamisme, une fois dégagé d'une sorte de chrysalide rouge et informe. Il y a là une délivrance, une puissance à l'œuvre, un corps à corps avec la peinture et avec l'idée même d'abstraction. Pour l'artiste, la frontière entre abstraction et figuration n'existe pas. Cependant, c'est bien ce qui se situe à la lisière entre les deux qui l'intéresse : « Le langage de la peinture a toujours été un rapport du corps au mental et vice versa, une inscription authentique du corps dans l'espace, corps et espace ne faisant plus qu'un. » Il faut donc en revenir à la généalogie de la démarche de l'artiste, qui, en 1998, décide de photographier des corps face à ses toiles abstraites, dans l'atelier. Le corps et le corps de la peinture sont enfin réunis : « C'est un corps auto-énergétique qui se donne naissance à lui-même dans et par la peinture : le corps est un foyer et il sort de la toile. » Ici, le corps s'affirme libre et sans contrainte, dégageant dans sa danse une « perte inconditionnelle et improductive » qu'appelle de ses vœux Bataille dans *la Part maudite*. Ce geste est bien celui d'une « consommation » au sens où l'écrivain l'entend, un geste foncièrement irrécupérable.

En regard de cette séquence, on peut découvrir au sol une grande installation de moules pour lettres en élastomère. Pour cette œuvre intitulée *Matrice MDM*, elle crée ainsi un bégaiement langagier qui dialogue avec les toiles au mur. « Lorsque l'œil se promène dans une peinture, par exemple une fresque de Giotto, nous sommes toujours en train de reformuler les éléments d'une histoire ; c'est pour cela que j'ai créé des moules de lettres, tout un alphabet en creux ; un langage en vrac, brut et poétique, qui nous ferait remonter à l'étymologie de nos syllabes et à la parcourabilité de l'espace pictural », précise encore Agnès Thurnauer. Voilà un « atelier de langage » qu'elle aime à comparer aux « abattis de Rodin », qui sont autant de morceaux de bras, jambes, mains, pieds et têtes en plâtre, un répertoire de fragments aux postures infiniment variées dans lequel le sculpteur puisait en permanence. LB

Ci-dessus :

Into Abstraction #5, #6 et #7

Crayon de couleur sur toile

130 x 195 cm

Ci-contre :

Vue de l'atelier d'Agnès Thurnauer



Agnès Thurnauer

Aware

April 27th 2016

By Nathalie Ernoult

Agnès Thurnauer

A
W A
R
E

Critique

Archives
of Women Artists
Research
& ExhibitionsAGNÈS THURNAUER :
PRÉFIGURER

27.04.2016 | NATHALIE ERNOULT



Vue de l'exposition : sur le mur *XX story*, 2003, sur le sol *Matrice/sol*, 2014 © Photo : Agnès Thurnauer

Agnès Thurnauer est une artiste qui peint et sculpte. Mais quel que soit le support qu'elle utilise, l'écriture est omniprésente dans son travail. L'exposition « Préfigurer » qui se tient à la galerie Fernand Léger d'Ivry, dans la proche banlieue parisienne, est centrée autour d'une de ses récentes œuvres, *Matrice* (2013) constituée des moules des 26 lettres de l'alphabet.

Fascinée par la lettre et le mot, l'artiste propose, au sens propre comme au figuré, une déambulation dans le langage. Réalisées à différentes échelles, en résine blanche ou en aluminium brossé, les lettres apparaissent en creux, créent un espace pour représenter le langage et la pensée en mouvement avec laquelle dialogue le spectateur.

From A to H (2015), réalisé en grand format, à hauteur d'assise, donne lieu une « promenade physique qui élabore un sens », car « le langage est plus un espace qu'un outil¹ ». Et cela fonctionne. Les visiteurs n'hésitent pas à s'asseoir sur les lettres sculptées, discutant les uns avec les autres, s'appropriant les sculptures comme autant d'espaces discursifs où la parole circule.

En ces temps où la parole citoyenne est souvent confisquée, cette œuvre prendrait tout son sens installée place de la République pour accueillir la parole libérée des occupants de Nuit debout. Espace ouvert au sein duquel on circule et on échange, *Matrice* définit l'art comme lieu de sociabilité.

À la Galerie Fernand Léger d'Ivry-sur-Seine du 24 mars au 14 mai 2016.

Agnès Thurnauer, *Journal et autres écrits*, Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, 2014, p. 121.

Agnès Thurnauer

Agnès Thurnauer, la peinture comme langage

ENTRETIEN AVEC ALEXANDRA FAU

Studio As Performance

GALERIE VALÉRIE BACH, BRUXELLES

DU 24 AVRIL AU 26 JUIN 2015

Commissariat : Elena Sorokina

Women on paper

INSTITUT FRANÇAIS DE PRAGUE, RÉPUBLIQUE TCHÈQUE

DU 10 JUIN AU 10 SEPTEMBRE 2015

Commissariat : Nadine Gandy

Comme entrée en peinture, Agnès Thurnauer convoque *La Madone del Parto* de Piero della Francesca (1455). Le manteau de la Vierge s'ouvre *délicatement* sur le ventre doté d'un œil qui nous regarde. Tendue vers cette réciprocité entre le voyant et le vu, l'œuvre de l'artiste invite à une semblable entrée par effraction.

AGNÈS THURNAUER

BIOGRAPHY EXHIBITIONS - ARTWORKS PUBLICATIONS **PRESS** TEXTS

MICHEL REIN PARIS/BRUSSELS





Prédelle (Rainbow Elbow) 2008, acrylique et carton sur toile, 55 x 33 cm (x2).

Alexandra Fau | Votre prochaine exposition à la galerie Valérie Bach, à Bruxelles, s'intitule *Studio as performance*. Quelle place occupe l'espace de l'atelier dans votre travail ?

Agnès Thurnauer | Il s'agit de réaffirmer la présence de l'atelier à l'ère digitale comme outil, temps, espace et médium. L'atelier permet le cheminement des intuitions. Il travaille de lui-même, car tout ce qui y est emmagasiné agit : les matériaux, les séries les unes avec les autres, les formats... C'est un brassage permanent. Les œuvres se recyclent dans de nouvelles pièces. Les « reliques » réemploient des mines de crayons taillées pour mes grands dessins – *Autoportrait (into abstraction) #2*, 2012. L'espace agit ainsi par capillarité. En déplaçant les choses, on réensemence tout. Le studio est à la fois une histoire et une géographie. C'est un médium en soi.

AF | Dans l'exposition *Les circonstances ne sont pas atténuantes* au Palais de Tokyo en 2003, vous évoquiez votre intérêt pour la performance considérée comme « une parole qui prend lieu dans un espace et dans un temps donnés en montrant le cours de son élaboration ».

AT | Mes premières œuvres (*Big-Big et Bang-Bang*) de 1995 étaient très performatives. Il s'agit d'un geste sur une toile libre marouflée ensuite. Ces interlocuteurs, à caractère auto-

biographique (mon frère et moi), sont comme deux présences devant la peinture. Même si je peins depuis l'enfance, ce fut ma véritable entrée en peinture. J'ai ensuite cadré les formes, afin de sortir de la problématique fond/forme pour rentrer dans la séquence. Puis j'ai laissé ces tableaux soi-disant abstraits pour courir le risque de la figure.

AF | Vous avez réalisé l'accrochage « Agnès Thurnauer : Now When Then – de Tintoret à Tuymans » à la chapelle du musée des Beaux-Arts de Nantes en 2014. Quel est votre rapport au contemporain ?

AT | J'aime citer le philosophe Giorgio Agamben et son ouvrage « qu'est-ce que le contemporain ? » (2008). Être contemporain, c'est ne pas être de son temps au sens du temps de tout le monde. Tenir à son temps à soi qui va devenir hors du temps. Les œuvres d'autres artistes sont là comme des compagnons avec qui je dialogue. Les *Palindromes* (2015) sont des collages où se télescopent des extraits d'œuvres autour d'un geste de peinture : *Artemisia* et le portrait d'Eva Hesse par Mel Bochner ou Gustave Courbet (*Bonjour Monsieur Courbet*) et le bâton d'André Cadere. Je fais coïncider cette notion de palindrome avec le motif du chevron, lisible dans les deux sens, et l'idée sous-jacente que le passé devient avenir, et inversement.



Palindrome #1. 2015, collage sur papier, 40 x 60 cm.

La peinture m'habite tout le temps. Les primitifs tels que Fra Angelico ou Giotto m'enchantent. Pour moi, le saint François d'Assise qui rend son manteau de marchand ou celui qui soutient l'église du Latran peints par Giotto sont des figures performatives. Je peux me sentir parfois très contemporaine de tableaux qui ont été faits il y a longtemps.

AF : C'est sans doute pour cette raison que vous avez proposé une vision non linéaire de l'histoire de l'art pour votre accrochage à la chapelle des Beaux-Arts de Nantes.

AT : Oui, là encore, il s'agissait de montrer que l'on est contemporain de ce que l'on regarde, puisqu'on pouvait lire une cohérence malgré les sauts dans le temps (parfois près de 200 ans) d'un tableau à l'autre de la collection du musée des Beaux-Arts de Nantes. J'ai choisi de présenter dix tableaux de la vie de quelqu'un. Du jeune garçon au vieillard, des œuvres accrochées en fonction de l'âge du sujet représenté et non pas de leurs dates d'exécution. La représentation prend le pas sur l'époque dont elle est issue.



Monochrome avec repentir, 2013, acrylique sur toile, 200 x 300 cm.

AF Les collages et les télescopages visuels de vos tableaux (*Manifestement*, 2011) reflètent-ils une manière de penser, avec ses raccourcis et ses rapprochements formels ?

AT Oui, un dialogue se crée soudain entre des éléments venus de temps ou d'espaces pourtant éloignés. Cela peut être une attitude physique relevée dans une photographie que je fais coïncider avec une œuvre d'histoire de l'art. Michel Houellebecq recevant le prix Goncourt m'a ainsi rappelé la figure féminine d'*Un bar aux Folies-Bergère* de Manet (1882). Un pied levé sur une photographie de l'atelier m'évoque instantanément Gradiva. Ce détail d'anatomie devenu sujet de fantasmes est ce qui rend cette figure si vivante et atemporelle.

AF Vous avez présenté des moules de lettres dispersés au sol à Nantes comme un langage encore dans sa gangue. Comment cette pratique sculpturale vous est-elle venue ?

AT *Matrice* (2012) est sortie du tableau comme Jonas du ventre de la baleine. Le tableau semble avoir craché une structure osseuse. Les moules sont dispersés au sol pareils à de petits coquillages. Ils évoquent pour moi la naissance du langage. Il y a ce qui est écrit et ce qu'il y a autour. C'est la même chose en peinture avec ces zones qui viennent à la fois se heurter et se stimuler. Dans les tableaux, le texte est d'abord tracé

puis je peins la figure autour des lettres. C'est une déambulation dans le langage pour reprendre cette notion de « parcourabilité » de Daniel Arasse que j'affectionne tout particulièrement. On se promène dans la peinture que l'on regarde.

AF Votre œuvre est truffée de jeux de mots emprunts bien souvent d'une certaine douceur.

AT Loin de moi la volonté de provoquer même si dans certaines toiles je reprends les synonymes du mot « femme » du XII^e au XX^e siècle ou des textes pornographiques que je viens « tisser » dans la matière (*Olympia*, 2012, et *Autoportrait*, 2014). Sur les petites *Prédelles*, le mot « now » trône au-dessus des ciels. Placé en partie haute, il libère l'espace. Pour moi le langage c'est aussi une couleur.

AF La précision du geste est-elle importante pour vous ?

AT Non, ce qui m'intéresse dans la peinture c'est le *bien fait, mal fait, pas fait* en référence à Robert Filliou. Dans toute l'histoire de l'art, y compris chez Michel-Ange, il y a des peintres qui ont magistralement peint leur sujet tout en laissant certaines parties négligées. « I had my vision » (citation de Virginia Woolf) semblent-ils nous dire dès lors qu'ils ont ce qu'ils veulent. J'aime ressentir com-



Agnès Thurnauer. 2014, vue de l'exposition *Now When Then*, musée des Beaux-Arts de Nantes.

ment l'esprit du peintre a travaillé, à quoi il s'est attaché, ce qu'il a lâché. La peinture ne doit pas être qu'un exercice de bravoure.

AF : Certains motifs reviennent souvent. Quelle symbolique est associée à l'aile ?

AT : C'est une sorte de métaphore de la peinture puisque ce motif revient fréquemment dans l'histoire de l'art. La consonne « L » est démultipliée. En collant la palette directement sur le tableau (*Prédelle Rainbow Elbow*, 2009), j'évoque le temps de la peinture, j'introduis la notion d'abstraction dans la figure, je pose la matière inorganisée sur le fini des plumes. La peinture est bouclée !

AF : Y a-t-il un rapport au féminin ?

AT : Cette question du genre m'a travaillée enfant car je ne voyais pas d'artistes femmes dans les musées.

AF : La réalisation des pins géants reprenant au féminin les grands noms de l'histoire de l'art (2003) est-elle une revanche ?

AT : Non. J'étais motivée par l'idée de représenter, ce qui est le travail de la peinture. Les gens ne se figuraient pas qu'il n'y avait pas de femmes dans les musées. C'était frappant ! Ce n'était donc pas une revendication mais plutôt de l'ordre de la dialectique par la négative. ■

AGNÈS THURNAUER EN QUELQUES DATES

Née en 1962 à Paris, où elle vit et travaille. Représentée par la galerie Valérie Bach, Bruxelles

- 2006 • *Notre Histoire*, Palais de Tokyo, Paris
- 2009 • *Elles@Centre Pompidou*, Centre Pompidou, Paris
- 2013 • *Les Femmes sculpteurs*, Fondation Pierre & Poppy Salinger, Le Thor
- 2014 • *Now When Then – de Tintoret à Tuymans*, musée des Beaux-Arts, Nantes
- « *G I R L* », galerie Emmanuel Perrotin, Paris
- *A Bitter Sweet Legacy*, Galerie de Roussan, Paris
- *Cet obscur objet du désir – Autour de l'Origine du monde*, musée Gustave Courbet, Ornans
- 2015 • *Drawing Now 2015*, galerie Valérie Bach, Paris



Agnès Thurnauer

NANTES, BAYEUX, PARIS

Agnès Thurnauer

Le Radar, Bayeux/2 janvier - 16 avril; Musée des beaux-arts, Nantes/28 février - 11 mai; Galerie de Roussan, Paris/21 mars - 24 mai 2014



Trois expositions complémentaires, quoique de nature et de taille différentes, ont offert l'opportunité d'un aperçu panoramique de l'œuvre picturale complexe et parthénogénétique d'Agnès Thurnauer. L'exposition rétrospective dans la chapelle de l'oratoire du musée de Nantes, l'exposition subtilement axée sur le rapport serré entre peinture et texte au centre d'art du Radar à Bayeux, et enfin le choix ciselé de quelques morceaux choisis pour le petit espace de la galerie de Roussan à Paris, ont éclairé la cohérence et la portée d'une œuvre construite dans une atemporalité pensée, où les séries de tableaux s'engendrent, se reprennent, se citent, se nourrissent les unes des autres et dialoguent dans un processus en miroir délibérément labile. Le dispositif pictural de Thurnauer est un chantier de la pensée, un face-à-face dialectique fait de retours, de regards croisés, de déclinaisons, de glissements et de cooptations sémantiques.

Pour Thurnauer, la peinture est une interlocutrice active—ni une surface où déposer une figure, ni un espace où laisser une configuration à regarder de l'extérieur. Le face-à-face, le corps-à-corps qu'elle entretient avec elle, et auquel elle nous convie, est une relation physique et mentale au tableau. À Nantes, les doubles fi-

gures, contours anthropomorphiques « à remplir » des *Big-Big* et *Bang-Bang*, comme les somptueux dessins de la série des *You*, tirés de personnages picturaux historiques dont le regard frontal est comme magnifié, nous précipitent dans une expérience spéculaire. Celle-ci perdure avec les *Ailes* chamarrées qui vous jettent la peinture à la tête, les *Biotoques* aux corps gracieux et sauvages qui somment un espace pictural fait de textes journalistiques d'annoncer ce qui se passe hors d'eux et avec eux. Choix essentiels répondant à la sélection faite par l'artiste de portraits historiques issus de la collection du musée, ils sont les points d'orgue d'une exposition portée par une relation de proximité injonctive.

On retrouve, dans l'exposition du Radar, les multiples permutations, stratifications et déclinaisons qui font de la production de Thurnauer un grand tout constamment en devenir. Les œuvres sont toutes des matrices. Ainsi a-t-elle nommé son installation au sol de moulages de mots, qui invite au cheminement littéral dans son tissage à la Pénélope entre mots et peinture. *Matrice* est présente dans les trois expositions. À Bayeux, deux versions en sont proposées en regard de grands dessins dont les lacs finissent par écrire des mots... L'exposition de Paris la

« Olympia #2 », 2012.
Peinture, textes, 150 x 260 cm.
(Ph. A. Ricci). Painting, texts

propose en déclinaison sur une étagère parmi quelques pépites picturales. La jouissance visuelle que nous procure l'art de Thurnauer ne doit pas masquer son approche contemporaine sophistiquée de l'être et du voir en peinture aujourd'hui.

Ann Hindry

À paraître: *Journal et autres écrits*, Énsb-a, Paris, 2014; *Manet, la peinture comme réciprocité*, JNF Éditions, Paris, 2014.

These three complementary exhibitions, all different in nature and size, offered a panoramic view of the complex and parthenogenetic pictorial work of Agnès Thurnauer. The retrospective in the oratory at the Musée des Beaux-Arts in Nantes, the show at Radar in Bayeux with its subtle focus on the close links between painting and text, and the select little set of works in the small Galerie de Roussan in Paris, illuminated the coherence and scope of this body of work constructed in a thoughtful timelessness, in which series of paintings engender, reprise, quote and nourish each other, dialoguing in a deliberately la-

bile play of mirrors. Thurnauer's pictorial system is an ongoing thought process, a dialectical confrontation made up of returns, contrasting visions, variations, shifts and semantic co-optings. For Thurnauer, the painting is an active interlocutor—not a surface on which to place a figure, nor a space on which to leave a configuration to be viewed from outside. Her face-to-face, body-to-body relation to painting, which she invites us to witness, is a physical and mental relation to the tableau. In Nantes the double figures, anthropomorphic "fill-in" contours of the *Big-Big* and *Bang-Bang*, and the splendid drawings of the *You* series, taken from figures in historic paintings whose frontal gaze seems to be magnified, immerse us in a specular experience. This continues with the shimmering *Ailes chamarrées*, which seem to "throw paint in our face," the *Biotoques* with their graceful, wild bodies which enjoin a pictorial space made up of journalistic texts to announce what is going on outside and within them. These are essential choices corresponding to the artist's own selection of historical portraits from the museum collection, forming the high points of an exhibition sustained by a relation of injunctive proximity. The Radar exhibition, too, has these multiple permutations, stratifications and declensions which make Thurnauer's work one great, constantly evolving whole. The works are all matrices. Indeed, this is the title she gave to her installation on the floor of casts of words, which invites us to a literal path through its Penelope-like weave of words and painting. *Matrice* is present in all three exhibitions. In Bayeux, two versions are on show, opposite the large drawings whose web finally forms words. The exhibition in Paris shows a series of versions on a shelf among a number of pictorial nuggets. The visual pleasure offered by Thurnauer's art should not distract us from her sophisticated, contemporary approach to the questions of being and seeing in painting.

Translation, C. Penwarden

Forthcoming, *Journal et autres écrits*, Énsb-a, Paris, 2014; *Manet, la peinture comme réciprocité*, JNF Éditions,

Le Monde

Agnès Thurnauer
Le Monde
May 1st 2014
By Harry Bellet

Agnès Thurnauer

Agnès Thurnauer arpente le langage et l'histoire de la peinture

A Nantes, l'artiste n'hésite pas à convoquer Manet, Ingres ou Tintoret dans ses toiles et ses sculptures

Arts

Nantes

Un cul majuscule, pour ne pas dire majestueux. Celui de l'artiste nue, de dos. Il se déploie triomphant sur le tiers inférieur gauche de la toile où elle est en train de peindre la figure bien connue de Suzon, la serveuse du *Bar aux Folies Bergère* de Manet. De part et d'autre, une horde de photographes. Le fond est rythmé par des lettres comme appliquées au pochoir. Il y a tout Agnès Thurnauer là-dedans, ou presque : sa fascination pour la lettre et le mot, qui en ferait une lointaine héritière du mouvement

gré tout, cela dialogue avec d'autres peintres, et pas seulement au bistrot. Pour Thurnauer, Manet est tout autant son contemporain que Luc Tuymans, et il

Un peintre, il faut sans doute le rappeler, malgré tout, cela dialogue avec d'autres peintres, et pas seulement au bistrot

s'agit moins de citation que de dialogue. Lequel est parfois surprenant, sinon décousu. Aucun de ces sentiers peu battus ne devrait

Art & Langage, qui la pousse à les appliquer en premier sur la toile : l'image vient après, se forme autour.

Son obsession pour Manet aussi, qui lui fait voir dans un cliché montrant des photographes agglutinés autour de Michel Houellebecq lors de la remise du prix Goncourt un avatar des soldats du peloton de *L'Exécution de Maximilien* – d'où le titre du tableau dont il est question, *L'Exécution de la peinture*, redoublant le fait qu'elle se soit représentée la peignant. Et enfin le sacré culot qu'elle met à dialoguer avec les maîtres du passé, ses interlocuteurs préférés.

L'Exécution de la peinture est une des trente-quatre œuvres

aller dans le même sens. C'est pourtant plusieurs chemins qui convergent dans ses toiles, mais aussi dans ses expositions.

Ainsi cette sculpture, baptisée *Matrice*, qui, pour elle, est encore de la peinture, ou plutôt la matérialisation de l'espace pictural : « *Le langage pictural établit un espace dans lequel on se promène. Les primitifs italiens sont les premiers à nous le donner à voir dans des dispositifs picturaux qui condensent des histoires. Avec Matrice, j'ai donc réalisé des moules de lettres, ainsi ce n'est pas la lettre en tant que forme qui importe mais plutôt l'espace en creux qu'elle libère et dans lequel on peut circuler... J'aime l'idée que l'on arpente le lan-*

d'Agnès Thurnauer, s'échelonnant de 1995 à 2014, exposées à la chapelle de l'Oratoire de Nantes (les Parisiens peuvent en voir d'autres exemples, moins nombreux, à la galerie de Roussan), en dialogue avec des tableaux de la collection du Musée des beaux-arts voisin.

Elle n'a ainsi pas hésité à confronter son travail à celui de Tintoret, d'Ingres, de Picasso, une douzaine d'« invités » en tout, si prestigieux que l'on pourrait craindre de sa part une trop grande confiance en elle, pour ne pas dire pire, si elle n'était peintre, justement. Et un peintre, il faut sans doute le rappeler à ceux qui ont oublié que ce métier perdure, mal-

gage comme on se promène dans un jardin... Avec Matrice, le langage est plus un espace qu'un outil. » Et d'ajouter : « *J'avais envie d'une peinture libre, joueuse, inventive. »* Ça ne devrait pas être permis. ■

HARRY BELLET

Now When Then, de Tintoret à Tuymans. Musée des beaux-arts de Nantes, chapelle de l'Oratoire, place de l'Oratoire, Nantes (44).

Tél. : 02-51-17-45-01. Jusqu'au 11 mai.

Agnès Thurnauer. Sleepwalking.

Galerie de Roussan, 10, rue Jouye-Rouve, Paris 20^e. Tél. : 09-81-28-90-59.

Jusqu'au 24 mai.

Journal et autres écrits, d'Agnès Thurnauer. Ed. Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 352 p., 20 €.

Agnès Thurnauer

PAGE
05« POUR MOI, LA PEINTURE EST
LA PERFORMANCE DE LA PENSÉE »

— AGNÈS THURNAUER, ARTISTE —

L'artiste Agnès Thurnauer bénéficie d'une actualité dense. Elle expose jusqu'au 16 mars au centre d'art le radar à Bayeux (« Figure libre »), jusqu'au 11 mai à la chapelle du musée des beaux-arts de Nantes (« De Tintoret à Tuymans, Agnès Thurnauer : now, when, then »). La Galerie de Roussan, à Paris, lui consacre aussi une exposition personnelle sous le commissariat de Jill Silverman van Coenegrachts, « Sleepwalking », du 21 mars au 24 mai. Parallèlement, trois publications lui sont consacrées, notamment *Journal et autres écrits : Agnès Thurnauer* (éditions École nationale supérieure des beaux-arts de Paris). Entretien.

R. A. L'exposition de Nantes est pétrie d'histoire de l'art, celle de Bayeux très focalisée sur le langage. L'histoire de l'art et le langage sont-ils les points cardinaux de votre œuvre ?

A. T. L'histoire de l'art ne l'est pas. C'est normal de s'intéresser à ce qui s'est fait et se fait, l'abscisse et l'ordonnée. J'ai plus de rapport au temps et au langage. Un jour, j'ai dit que j'aimerais arrêter de dater les tableaux. Je n'aime pas les lectures linéaires.

R. A. Le cahier des charges du musée des beaux-arts de Nantes, qui consistait à piocher dans la collection, était-il périlleux ? N'est-il pas dur de se mesurer aux chefs-d'œuvre anciens ?

A. T. Je n'ai pas pensé en ces termes, autrement j'aurais été tétanisée. Je ne me sens pas écrasée par l'histoire de l'art. Il y a tellement d'œuvres anciennes qui sont contemporaines pour moi qu'il y a des compagnonnages dont j'oublie qu'ils appartiennent à d'autres temps. Je suis tellement happée par le dispositif pictural que pour moi cela devient secondaire que ce soit d'une époque éloignée. C'est comme si l'on m'avait demandé de réunir des gens pour un colloque. Ce sont des œuvres qui parlent ici et maintenant. Les douze portraits sont accrochés à touche-touche, comme un trombinoscope que le regard peut balayer, un flip book qui passe de l'enfant au vieillard. Il y a un effet de glissement, comme une phrase. C'est une phrase en exergue avec plusieurs auteurs.

R. A. Un cadavre exquis ?

A. T. Oui, cela pourrait l'être. Cela traite de la vision. Qu'est-ce que le regard, qui regarde-t-on, qui nous regarde ?

R. A. Cela pose une autre question : comment être peintre aujourd'hui ?

A. T. Oui, comment réussir à faire un tableau qui tienne, que l'on arrive à voir et à fixer ? Pour moi, la peinture est la



Agnès Thurnauer. Photo : Roxana Azimi.

performance de la pensée. Je n'aime pas la peinture dénuée de toute proposition intellectuelle, le pictural en soi et pour soi.

R. A. La dernière série de dessins réalisés dans la matière et montrés à Bayeux relève précisément de la performance de la pensée.

A. T. J'ai commencé à faire de la peinture enfant. L'enfant est dans le faire et dans la pensée en même temps, il n'y a pas de césure. Il n'est pas dans la recherche d'un résultat. J'ai aussi été très nourrie par la danse, par Yvonne Rainer et Jérôme Bel.

R. A. Vous êtes donc plus dans la peinture que dans l'image.

A. T. Exactement. Si j'utilise une source, elle est digérée et réinjectée dans un dispositif. L'image m'intéresse dans la photo mais pas en peinture. On finit toujours par une surface. Mais il faut la gratter, la caresser.

R. A. Comment est né ce besoin de langage qui fait que l'écriture est toujours présente dans votre travail ?

A. T. J'ai plongé dans la peinture comme langage en intégrant l'écriture. Il y a les formes, les couleurs, la matière et le mot.

SUITE DU TEXTE P. 6

ENTRETIEN

LE QUOTIDIEN DE L'ART / NUMÉRO 559 / LUNDI 10 MARS 2014

ENTRETIEN AVEC
AGNÈS THURNAUERPAGE
06

SUITE DE LA PAGE 5

R. A. Le mot vient sceller, clore la peinture ?

A. T. Gauguin disait que le titre était comme une muraille qui venait clore, comme une signature. Parfois, le mot peut impulser. C'est un outil de ma palette qui travaille en synergie avec tout le reste.

R. A. Comment vous est venue l'idée de sortir les lettres et d'en faire une installation en trois dimensions en montrant les moules et non les lettres elles-mêmes ?

A. T. J'aime l'idée du langage à l'état brut, en vrac, la naissance d'un langage. Mon frère ne parlait pas. Je me demandais ce qu'il entendait de ce que je disais. C'est le langage aussi de la poésie. Une vague de langage avant qu'il y ait une organisation.

R. A. Êtes-vous inspirée par Ed Ruscha ?

A. T. Oui, ce que j'aime chez Ruscha, c'est la résonance du mot dans l'espace. Il y a des artistes conceptuels que j'aime beaucoup comme Mel Bochner qui travaille avec le langage. Même Richard Prince, dans sa façon de passer d'un espace à un autre, m'intéresse. On peut faire des œuvres de factures différentes, alors qu'en France, la peinture, c'est une cuisine ou une histoire.

R. A. Comment être peintre en France où le médium n'est pas celui le plus apprécié et où la peinture dominante est plutôt expressionniste ?

A. T. La seule façon, c'est de tenir à ce que l'on se dit. C'est compliqué. Si j'ai pu continuer, c'est que j'ai été aidée intellectuellement par des exemples comme Eva Hesse, qui a fait preuve d'autonomie formelle. On peut avancer dans le doute et l'indépendance. Ce n'est pas facile, car on n'est pas dans un courant, une lignée, on n'est pas défendu sur-le-champ. Quand on me disait « *vous êtes abstraite et figurative* », cela ne voulait rien dire pour moi. Je n'ai pas fait de concessions. J'ai travaillé pendant longtemps de manière isolée. Pour moi, les œuvres sont comme des planètes. Il y a un système où elles gravitent, mais chaque planète a son identité et sa langue.

R. A. Quand on a trois expositions simultanées, et trois livres qui paraissent, n'est-ce pas angoissant ? Ne se dit-on pas que tout est dit ?

A. T. Ce n'est pas angoissant du tout. J'ai l'impression au contraire d'avoir mis toutes mes cartes sur la table, c'est bien lisible, cohérent, et je vais pouvoir continuer. J'ai l'impression d'être au clair. ■

PROPOS RECUEILLIS PAR ROXANA AZJMI

AGNÈS THURNAUER : FIGURE LIBRE, jusqu'au 16 mars, Le Radar, 24, rue des Cuisiniers, 14400 Bayeux, tél. 02 31 92 78 19, www.le-radar.fr

DE TINTORET À TUYMANS. AGNÈS THURNAUER : NOW WHEN THEN, jusqu'au 11 mai, Chapelle de l'Oratoire, Place de l'Oratoire, 44000 Nantes, tél. 02 51 17 45 42, www.museedesbeauxarts.nantes.fr

SLEEPWALKING / CURATOR : JILL SILVERMAN VAN

COENEGRACHTS, AGNÈS THURNAUER, du 21 mars au 24 mai, Galerie de Roussan, 10, rue Jouye-Rouve, 75020 Paris, tél. 09 81 28 90 59, www.galeriederoussan.com

Agnès Thurnauer

« Elles » décrochées au Centre Pompidou

L'accrochage féminin du Musée d'art moderne a attiré 2,5 millions de visiteurs en un an

Intitulée « Elles », l'exposition des collections permanentes du Centre Pompidou consacrée uniquement aux artistes-femmes vient de fermer ses portes, forte d'un grand succès : entre mai 2009 et mars 2011, près de 2,5 millions de visiteurs ont découvert ses trois accrochages successifs, qui dévoilaient 1 000 œuvres de 300 artistes, dont certaines très méconnues. Outre ce succès public, « Elles » a provoqué un certain changement d'état d'esprit dans une institution réputée machiste.

Environ 40 % des œuvres présentées avaient été acquises au cours des six dernières années, comblant ainsi de grosses lacunes. Pendant la durée de l'exposition, les achats n'ont été masculins qu'aux deux tiers. Sont ainsi entrées dans l'inventaire une énorme sculpture de la britannique Rachel Whiteread, mais aussi des pièces d'Agnès Thurnauer, Sylvie Fleury ou Susan Hiller... Si bien qu'aujourd'hui les femmes représentent 19 % des collections du Musée national d'art moderne.

« L'important, c'est aussi que nous ayons changé le regard sur des artistes moins reconnues par l'histoire de l'art », remarque Camille Morineau, commissaire de cette aventure aux côtés d'Emma Lavigne. Nous avons par exemple porté l'accent sur des plasticiennes latino-américaines oubliées ici, comme Marta Minujin ou Lygia Clark. Une collectionneuse américaine désirait notamment nous faire un important don d'œuvres de cette dernière, et c'est « Elles » qui l'a

définitivement convaincue de nous les offrir. » Après avoir suscité l'intérêt de nombreux institutionnels étrangers, l'exposition devrait voyager en partie et occuper 1 000 m² au Musée de Seattle (Etats-Unis) à l'automne 2012.

Difficile de dire si cet accrochage a été bénéfique aux artistes exposées. Malgré quelques maladroites conceptuelles (on regrette les salles consacrées au vagin, au sang ou à la famille), il a en tout cas suscité le débat, entre défenseurs des quotas et dénonciateurs d'un ghetto. Aujourd'hui, une seule chose est sûre : « On ne pourra plus jamais présenter les collections comme avant », affirme Jonas Storsve, responsable de leur prochain accrochage. Il est aujourd'hui impensable de faire sans la présence de Louise Bourgeois, Joan Mitchell, ou Marlène Dumas. »

Un nouvel accrochage

A compter du 6 avril prochain, le cinquième étage du musée se renouvelle donc en profondeur, autour de 600 œuvres. « Après trois expositions thématiques, « Big Bang », « Le mouvement des images » puis « Elles », nous pensons que les visiteurs ont envie de revoir les chefs-d'œuvre dont ils ont été privés un temps, dans un accrochage chronologique », poursuit Jonas Storsve. Les nouvelles acquisitions y auront la part belle, représentant un quart des œuvres présentées, parmi lesquelles les officiels citent Fabrice Hyber, Rudolf Stingel, Carsten Höller, Thomas Hirschhorn. Que des mâles. Elles, vous avez dit elles ? ■

Emmanuelle Lequeux

The New York Times

Agnès Thurnauer
The New York Times
August 10th 2009
By Marguerite Suozzi

Agnès Thurnauer

Celebrating the Female Artist at the Pompidou

By MARGUERITE SUOZZI

Marguerite Suozzi "Crucifixion," left, and "La Mariée" (both 1963) by Niki de St. Phalle, at the "elles@centrepompidou" exhibit in Paris.

PARIS | While an exhibition dedicated purely to female artists may not seem particularly innovative or revolutionary, the sheer scope of "elles@centrepompidou," a vast exhibit — over 500 works by 200 artists are on display — at the Centre Pompidou (Place Georges Pompidou, Rue Beaubourg; 33-44-78-12-33; www.centrepompidou.fr) makes it noteworthy.

The exhibit is also a reminder of the social progress that has been made since the days when female artists and writers adopted male pseudonyms to gain recognition for their work. It was only a lifetime ago, in 1937, when Hans Hoffman said of a painting by one of his students, Lee Krasner, "This is so good, you would not know it was painted by a woman."

"It's a very un-French thing to do," Camile Morineau, the exhibit's curator, told the Los Angeles Times; she believes that the feminist movement has had a larger impact in the United States and other parts of Europe than in France.

Ms. Morineau and her colleagues have chosen to open the exhibition with the theme of gender transference. In Agnès Thurnauer's installation, "Portraits grandeur nature," giant badges with the names of well-known male artists are mounted on the large wall in front of the entrance. These artists, though, have all undergone a sex change of sorts: Andy Warhol is rechristened Annie Warhol; Jackson Pollack becomes Jacqueline, and Marcel Duchamp in the feminine diminutive, is Marcelle. And in a twist, Louise Bourgeois, the French artist and sculptor famous for her enormous spider sculpture entitled "Maman," whose pin is mounted at the top left-hand corner of the installation, is re-named "Louis."

The exhibit moves on to include prominent works by female artists who retain their names (some of them household): Sonia Delaunay's "Philomène" (1907); a self-portrait by Frida Kahlo (1938) entitled "The Frame"; Diane Arbus's "A Young Man in Curlers at Home on West 20th Street" (1966); an untitled portrait (1986) by Barbara Kruger, which depicts a woman's face with the words "Your body is a battleground" superimposed above, and three subheadings impelling viewers to "Support Legal Abortion," "Birth Control" and "Women's Rights."

A particularly striking installation, in the section inspired by Virginia Wolfe's essay "A



Agnès Thurnauer
Code Couleur
April/August 2009
By Emma Lavigne

Agnès Thurnauer

AGNÈS THURNAUER

Emma Lavigne

Avec ses Marcelle Duchamp, Annie Warhol, Louis Bourgeois, Francine Bacon, Martine Kippenberger, La Corbusier, Joséphine Beuys, Romane Opalka, Jeanne Nouvelle, Jacqueline Pollock, Francine Picabia, Miss van der Rohe, Agnès Thurnauer (née à Paris en 1962) compose douze tondi en résine époxy. Il s'agit d'une « galerie de portraits » qui donne corps à la question de la représentation des femmes, en féminisant un corpus de noms empruntés à l'histoire de l'art, ou parfois en travestissant un nom féminin au masculin. Ces formes manufacturées, à la surface miroitante et qui empruntent leur sphère et leur format « portrait » à l'*Autoportrait dans un miroir convexe*, 1524, d'il Parmigianino (1503-1540), sont aussi l'agrandissement des « badges transgenres » précédemment créés par l'artiste. Cette hybridation des formes, des techniques et des référents, entre histoire de l'art – et sa validation par les musées – et signes manifestes des cultures alternatives des années 1960 confèrent à ces œuvres une part de leur attraction et de leur capacité à incarner ces artistes devenus androgynes. Si la peinture semble au prime abord évacuée de ces portraits aux titres tautologiques, il ne s'agit pas « de se débarrasser de la peinture et des contraintes du tableau : au contraire tout cela est né d'une préoccupation picturale, représenter l'absence d'artistes femmes dans l'histoire de l'art jusqu'au 20^e siècle. Or représenter signifie rendre présent en donnant une forme », explicite l'artiste. Ces noms viennent, dans un procédé métonymique, transformer la peinture en discours et inventer une histoire parallèle faisant basculer ces portraits en propositions conceptuelles. Leur surface brillante tend également un miroir au visiteur et se fait l'écho des revendications d'une Virginia Woolf (1882-1941) qui constatait déjà : « Les femmes ont pendant des siècles servi aux hommes de miroirs, elles possédaient le pouvoir magique et délicieux de réfléchir une image de l'homme deux fois plus grande que nature ». Dans un processus duchampien, le reflet du spectateur devient tatoué de ces identités réinventées et s'inscrit ainsi dans une œuvre qui met un point final à une histoire non écrite, reléguée à l'anonymat.

Emma Lavigne est conservatrice au Musée national d'art moderne, service création contemporaine et prospective.

ART PRESENCE

Agnès Thurnauer
Art Présence
March 2008
By Clément Dirie

Agnès Thurnauer

AGNÈS THURNAUER ALIAS ROBERTE FILLIOU,
ROMANCIÈRE DE L'HISTOIRE DE L'ART



Ci-dessus et page de droite : Agnès Thurnauer, *Portraits grandeur nature*. ø 120 cm, résine et peinture epoxy. Vues de l'exposition « Francine Picabia », Centre de création contemporaine, Tours.

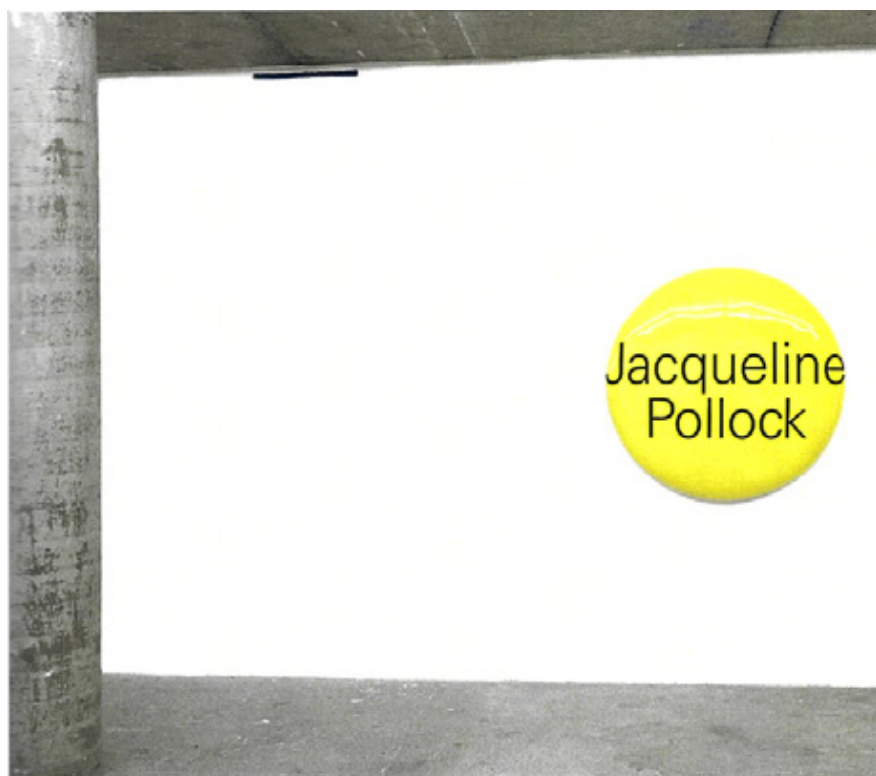
« Dans l'esprit de la Création permanente, je propose que ces trois possibilités soient équivalentes. J'ai commencé à appliquer le principe d'Équivalence à un objet de 10 x 12 cm (une chaussette rouge dans une boîte jaune). Le cinquième objet que j'ai réalisé avait déjà 2 x 6 m. Je me suis arrêté là par manque d'espace. Mais *d'après mes calculs* je peux estimer que si j'avais fait une série de cent objets au lieu de cinq, le centième serait d'une longueur égale à cinq

fois la circonférence de la Terre et d'une hauteur de 60 000 000 000 000 000 000 000 000 000 000 km. Me rappelant que la vitesse de la lumière est de 180 000 km par seconde, je me suis demandé : est-il possible que le geste initial du « créateur » n'ait consisté qu'à mettre une chaussette rouge dans une boîte jaune et que le principe d'Équivalence soit depuis lors responsable de la création permanente de l'univers ? », se demande Robert Filliou à propos

de son œuvre *Bien fait, mal fait, pas fait*, dont la première exposition eut lieu en 1968 à la galerie Schemla de Düsseldorf. Et de me demander : est-il possible que le geste d'Agnès Thurnauer de pervertir les genres de l'histoire de l'art et de l'architecture puisse modifier le cours de cette même histoire de l'art ? Il est sûr, en tout cas, que ce geste initial est l'origine d'une recherche prolifique de la part de l'artiste qui va en explorer toutes les potentialités picturales et conceptuelles.

D'après mes calculs, il y a peu de chances que les supposées fantasmagiques, voire fantomatiques, Miss van der Rohe, Francine Picabia, Jeanne Nouvel ou Louis Bourgeois viennent remplacer leurs doubles réels ¹.

1. Notons d'ailleurs que Louis Bourgeois, « avatar » de la Louise du même nom, a réellement vécu puisqu'il s'agit du propre père de cette fille qui n'aura de cesse de le maltraiter et de le « déphalloter ».



Clément Dirié

Agnès Thurnauer, vue de l'exposition
Bien faite, mal faite, pas faite,
SMAK, Gand, 2007.
Adhésifs Vyniles, dimensions variables.



Agnès Thurnauer, Vue de l'exposition *Around a round*, Galerie Ghislaine Hussenot, Paris, 2006.

D'ailleurs, ces figures inventées font signes plus vers que contre leur double originel, sans en être jamais l'exact équivalent. Néanmoins, la peinture et l'art pensant d'Agnès Thurnauer permettent de modifier notre perception de l'histoire de l'art, discipline apparemment figée et néanmoins en expansion ². En effet, sa pratique de représentation picturale et artistique, quel que soit son support (badges de trois centimètres de diamètre, objets, photographies, céramiques), conduit à un travail de représentation mentale. La peinture devient un paysage où se meuvent les notions prises en charge par l'artiste, où elle donne forme à ses pensées et interrogations. En créant une galerie d'artistes pa-

2. Comme le montre le récent ouvrage d'Élisabeth Lebovici et Catherine Gonnard, *Femmes artistes/Artistes femmes* qui tire de l'oubli de nombreuses artistes et où les badges de l'artiste donnent justement une forme plastique à la question posée par les auteurs: comment écrire une histoire de l'art féminine?

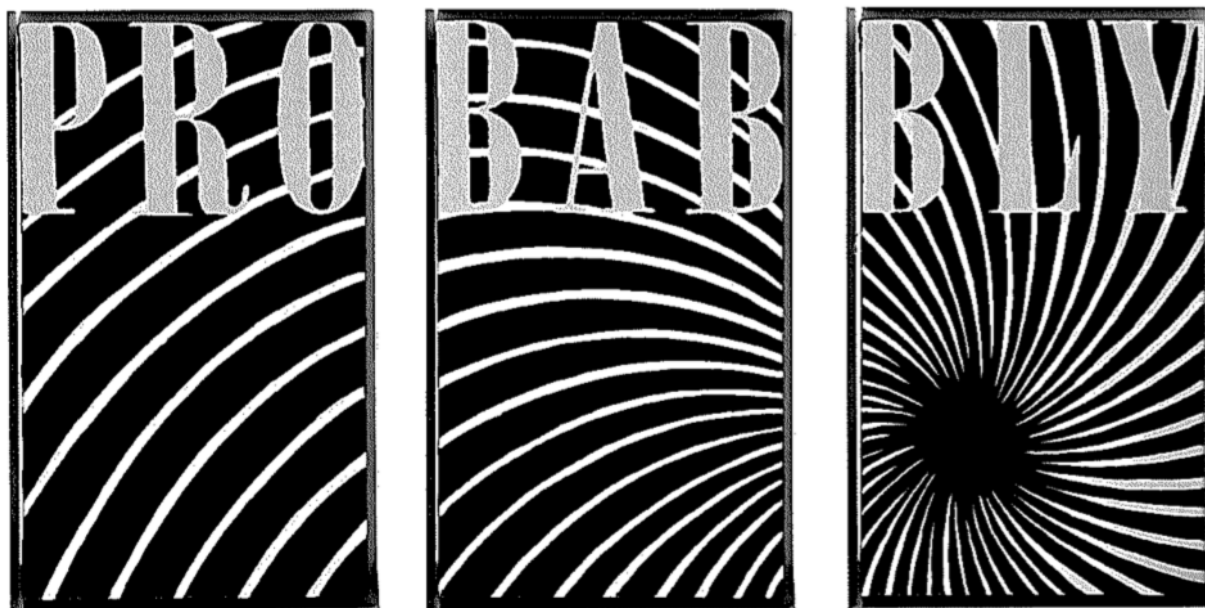
rallèle (à l'image d'une galerie de peintures ou de tableaux de famille), en nous familiarisant avec une réalité qui n'a pas été, reflet de son examen précoce des cartels des musées où ne se trouvait aucune artiste femme, l'artiste peintre propose un ensemble de *Portraits grandeur nature*, nouvelle matérialisation de cette réflexion commencée il y a deux ans sur le genre des noms d'artistes. Cette population en perpétuelle croissance a déjà habité la Biennale de Lyon 2005 avec un *wall drawing* et une première édition de badges, les murs de la galerie Ghislaine Hussenot en septembre 2006 sous la forme d'un mur de tondos de petite dimension, ceux du SMAK de Gand via la présence dans tout le musée de typographies modifiant l'espace du musée. Elle vient récemment se reposer dans une nouvelle version au Centre de création contemporaine de Tours. En inscrivant cette nouvelle variation, sous forme de badges surdimensionnés désormais accrochés aux murs et non plus à nos vestes, dans le genre du portrait, Agnès Thurnauer continue son entreprise de légitimation et d'invention comme si ces êtres d'esprit étaient devenus pour elle des êtres de chair. Leurs portraits, que l'on pourrait qualifier de « conceptuels », remplacent alors, dans des dimensions identiques, les portraits classiques et donnent naissance à un dialogue entre eux et leurs spectateurs sur leur existence et leurs œuvres. Il n'est d'ailleurs pas impossible que cet hiatus nominal conduise à un redoublement de l'attention vis-à-vis du nom originel, comme si la modification produisait une suspension du jugement et finalement une plus grande concentration portée à la source. Les *Portraits grandeur nature* de-

viennent alors des portraits en plein (et non en creux puisqu'il y a ajout d'une qualité et non perte de sens). C'est justement le recours à la lettre et à cette métonymie – quasi proustienne – du Nom qui fait de cette œuvre³ une pratique presque littéraire, sur la manière dont la peinture devenue discours peut donner corps à une question et à une existence, sur la façon dont l'artiste peut repeupler le roman de l'histoire de l'art. Ici, l'œuvre, née du constat – plus que d'une revendication féministe – de l'absence de femmes dans l'histoire de l'art se fait invention d'êtres de fiction. Le peintre devient auteur et son grand triptyque *Sans titre (Probably)*, où l'on retrouve ce procédé de redoublement de lettre cher à l'artiste⁴, reflet de la dynamique du tableau, rappelle la force et l'importance de la potentialité et de la polysémie dans la création. Tout en finissant d'instituer le doute dans nos esprits. « Les mots font images. Ce sont des déclencheurs d'espace, des générateurs d'images » aime à dire l'artiste, en reprenant de Joseph Beuys cette idée des « after-image », selon laquelle l'image de l'œuvre produit une image propre à l'esprit du spectateur, de chaque spectateur. La rémanence du tableau en quelque sorte.

Bien fait, mal fait, pas fait propose Robert Filliou avec son principe d'équivalence où chaque série reprend la précé-

3. Œuvre que certains auront tôt fait de juger hâtivement de « littéralement féministe ».

4. Les prédelles, triptyques de petite dimension proposent souvent des termes où les lettres ont été redoublées en passant d'un panneau à l'autre.



Agnès Thurnauer, *Sans titre (Probably)*, 2007. Acrylique sur toile, chaque panneau : 59 x 37 cm. Courtesy galerie Anne de Villepoix, Paris.



Agnès Thurnauer, *Bien faite, mal faite, pas faite #5*, 2004. Acrylique sur toile, 132 x 90 cm. Courtesy galerie Anne de Villepoix, Paris.

dente et où l'ensemble formé par les trois présentations d'un même objet, fait, mal fait, pas fait, est lui-même répété sous une forme bien faite, mal faite, pas faite dans une volonté d'affirmer que ce qui compte n'est pas la manière de faire mais simplement et radicalement le fait de faire lui-même ou de mal/pas faire d'ailleurs. Agnès Thurnauer reprend doublement cette pratique d'équivalence dans son travail : une première fois, bien sûr, par sa manière de ne jamais clore un tableau ou un travail, une seconde fois en reprenant presque à l'identique le titre de Filliou dans l'une de ses nombreuses séries mettant en scène le corps humain. Agnès Thurnauer peint en effet principalement en série, par variations. Ces « projets » peuvent prendre différentes formes, plus ou moins nobles, comme le prouve cet ensemble sur les noms d'artistes. Ainsi, dans son atelier, chaque image vient-elle presque toujours en groupe, en deux, trois, quatre exemplaires, plus ou moins finie, plus ou moins grande, peinte, colorée, cadrée, structurée. Dans *Fuck the Market*, série de toiles où vient s'inscrire cette formule sur de grands crânes humains, ce sont la couleur et la typographie qui sont à chaque fois modifiées. Dans la série *Abstraction*, où deux cygnes s'accouplent et rejouent Zeus et Lédé, ce sont les couleurs et le traitement de la surface peinte qui prennent des apparences et des dominantes différentes. De ces variations et modifications naissent alors

Ci-contre et page de droite : Agnès Thurnauer, vues de l'exposition *Bien faite, mal faite, pas faite*, SMAK, Gand, 2007. Adhésifs Vyniles, dimensions variables.



un fructueux débat entre peinture et représentation, et l'affirmation d'une impossibilité monosémique et d'une formalité idéale.

Le second emprunt d'Agnès Thurnauer à l'inventeur de la République géniale consiste en la reprise de son principe « bien fait, mal fait, pas fait », modifié par l'ajout d'un « e » final, pour une série de tableaux intitulée *Bien faite, mal faite, pas faite* (2004). Dans cette série, l'artiste détourne l'imagerie publicitaire de la marque de sous-vêtements Aubade dans laquelle sont à chaque fois associés un corps féminin étêté et un slogan. Le détournement est de trois ordres : l'artiste décadre l'image en laissant un bord blanc tournant et flottant ; elle vide le carré de sa leçon de séduction et le laisse blanc, en réserve – espace pictural qu'elle affectionne comme moment de dialogue entre le blanc et le peint – ; enfin, elle appose un tampon où est inscrite la formule « Bien faite, mal faite, pas faite » accompagnée de celles de Filliou « Création permanente » et « Principe d'équivalence ». Ce télescopage visuel et mental aboutit à une réflexion sur le corps féminin et la peinture, tous deux objets de cette maxime modifiée, à la fois présents et absents de cette série de toile où l'absence de têtes et la présence de zones blanches est ce qui retient le plus l'attention, soit ce qui n'est pas montré, en quelque sorte l'extérieur du tableau.

L'adjonction du [e] au slogan de Robert Filliou comme le changement de genre effectué sur les noms d'artistes, essentiellement masculins, trace alors un chemin où Agnès Thurnauer ouvre des possibles, négocie des ouvertures avec le réel et ses figures imposées, grâce à l'examen et à la reprise d'une posture inspirée par l'une des figures tutélaires de l'art contemporain pour qui l'économie de moyens est inversement proportionnelle à l'effet produit. Ici, la simple modification d'un nom, d'une couleur, d'un cadrage donne naissance à des peintures riches de significations et d'interrogations, révélant que les faits d'ajouter ou de retirer sont toujours fertiles. En poussant à son paroxysme la métaphore littéraire, il serait tentant de se demander si, agissant ainsi, en repeuplant son imaginaire artistique, Agnès Thurnauer n'écrit pas comme son autofiction de l'histoire de l'art, où se brouillent les limites entre réalité et fiction, que chacun doit interpréter à sa manière.

Clément Diré est historien de l'art et critique d'art. Il écrit régulièrement dans Archistorm, Beaux Arts Magazine et à paris-art.com. Il est également coordinateur éditorial au Pôle Art moderne et contemporain aux Éditions Flammarion.

Francine Picabia, exposition jusqu'au 24 février 2008, CCC, Tours. Agnès Thurnauer, exposition du 6 février au 15 mars 2008, galerie Anne de Villepoix, Paris.



PARTICULES

Agnès Thurnauer
Particules
June 2007
By Agnès Violeau

Agnès Thurnauer

« Bien faite, mal faite, pas faite »

Exposition personnelle au S.M.A.K, Gand

27 janvier - 25 mai 2007

Inaugurée le 26 janvier dernier au S.M.A.K, l'exposition d'Agnès Thurnauer envisage la peinture et le musée comme terrains d'expérimentation. À travers une nouvelle série de pièces ouvrant au déploiement in situ de stickers, Agnès Thurnauer sonde la peinture et ce qui définit son exposition. Y a-t-il une hiérarchie entre texte et image, entre champ et hors champ ?

Agnès Violeau : Ton projet pour le S.M.A.K traite de thématiques qui sont récurrentes dans ton travail : vanités, mises en abîme, doubles sens entre le voir et le lire. Tu explores tant la plasticité du texte, que la textualité de l'image.

Agnès Thurnauer : Ce qui m'intéresse dans la peinture, c'est d'inventer une nouvelle façon de représenter, qui fonctionne dans l'hybridation de différents espaces et non dans l'exploitation d'une manière monolithique. Par exemple, comment faire en sorte de lire une image et de regarder un texte dans le même cadre, sans que l'un soit exclusif de l'autre. Je travaille cet entrelacement des différentes visibilités pour leur donner une présence nouvelle, inédite. Lorsque ces sphères s'entrecroisent et se répondent, on accède à une « nouvelle dimension » de la figuration. Bien au-delà du clivage obsolète avec l'abstraction, on entre dans un espace de la création où ce qui est donné à voir résulte d'un entendement « pluridisciplinaire ». Travailler à représenter le monde dans lequel nous vivons aujourd'hui, en rendre compte de façon picturale relève de cette complexité-là, à la fois spatiale - ce qui se passe avec et autour - et intrinsèque- ce qu'il se passe dans le cadre de la peinture.

AV : Dans ta pratique, l'intégration du texte dans le tableau évolue ici en une multitude de wall-drawings. Une sorte de glissement de la peinture qui se trouverait fragmenté, autonomisé puis atomisé sur les murs. Montrer une première fois à Lyon ce travail ne transgressait alors pas les limites du tableau puisque tu gardais pour cadre le mur qui était alloué à l'œuvre. En plaçant l'écriture partout tu te débarrasses en partie de ces contraintes (châssis, cadre) mais de celles aussi de la peinture (valeur) ?

AT : À la Biennale de Lyon le wall-painting « XX story » était en deux dimensions, circonscrit à un grand mur. Au SMAK, le projet évolue en trois dimensions. Ce que l'œuvre y gagne, c'est de prendre une corporéité spatiale qui permet de jouer avec les déambulations des spectateurs. Il y a un effet « pop up » des noms qui surgissent ça et là, parfois de façon monumentale, parfois de façon microscopique, et qui renvoie à notre façon de découvrir les œuvres en général, passant du choc frontal à un accompagnement en sourdine. Mais il ne s'agit pas pour autant de se débarrasser de la peinture et des contraintes du tableau : au contraire, tout cela est né d'une préoccupation picturale, représenter l'absence d'artistes femmes dans l'histoire de l'art jusqu'au 20^{ème} siècle. Or représenter signifie rendre présent en donnant une forme. Toute la question de la peinture tient à cette notion de représentation.

AV : Quelle a été la limite de ce projet , les Wall- drawings sont-ils des sortes de « versions verbales » de ta peinture ? Robert Barry dit qu'il a recourt « aux mots parce qu'ils vont vers le spectateur. Ils comblent l'écart qui sépare le spectateur de l'œuvre ».

AT : Oui c'est vrai que les mots viennent nous interpeller autrement que les formes. J'y ai recours pour cette raison comme à une autre dimension, une nouvelle palette, des couleurs en plus - les mots étendent le vocabulaire que j'ai à ma disposition pour inventer de nouvelles représentations. Le mot dans le cadre du tableau possède un hors-champ tout autant que la forme ou la couleur. Dans l'exposition du SMAK, le cadre passe de l'échelle muséale à l'échelle des tableaux. Et justement, ce glissement de cadre fait que le musée lui-même peut être considéré comme un grand tableau dans lequel on pénètre et où, comme dirait Duchamp, c'est le regardeur qui fait le tableau.

AV : Cette prolifération de la peinture vers l'architecture, en dehors de l'aspect conceptuel systématique comme principe constitutif, relève d'une conception in situ associée à un travail sur le point de vue, retranchant le visiteur en constructeur d'oeuvre.

AT : Oui tout à fait. C'est le cas chez Daniel Buren ou Felice Varini... J'aimerais que cette façon de rendre le tableau praticable par le spectateur ne soit pas seulement lié à une abstraction. Je travaille à ce que cette parcourabilité du tableau s'ouvre à toutes les représentations, écrit et figure y compris. Mes représentations font se rencontrer les mouvements de l'artiste et celle du spectateur. Il y a co-crétation.

AV : Tu présentes huit pièces dont trois « Répliques », versions revisitées de la danse de Matisse où s'inscrit en blanc un texte cru. Le texte n'est ni signe, ni slogan, davantage matériau ou forme, et semble s'autonomiser de l'image tel une légende qui dirait toute autre chose. On est loin du discours de Franck Stella « What you see is what you see », ou des tautologies de Joseph Kosuth.

AT : Ce que tu dis est très juste. Dans mon travail, il y a un véritable mélange des genres et des statuts. Il y a quelques années, j'avais fait cette œuvre qui mettait en miroir ces deux phrases : Est-ce qu'on peut avoir une place sans avoir de statut ? Est-ce qu'on peut avoir une place sans avoir de statue ? Les deux phrases se renvoyaient en s'alimentant et s'enrichissant mutuellement. Les « Répliques » fonctionnent de la même manière. Les contours des papiers découpés de Matisse deviennent des contenants de sens. Cette forme si connue est concurrencée et subvertie par le texte qu'elle contient. Qu'est-ce qui est le plus lisible maintenant ? Et la visibilité ne s'opère-t-elle pas justement dans un aller et retour constant entre l'image-fixe—statue et le statut mobile du mot ? Pour regarder, l'œil alterne une vision globale de la forme et la promenade que requiert la lecture.

AV : Les noms sont empruntés à l'Histoire de l'art toute discipline comprise (Miss Van der Rohe, Clemente Greenberg...). Pourquoi ce corpus devient –il féminin ? On sait que l'histoire de l'art est celle de l'exposition mais aussi liée à la figure de l'artiste.

AT : Il y a aussi les Guerilla Boys, Louis Bourgeois, Simon de Beauvoir... le féminin, certes plus rare, est aussi tourné au masculin. Cette transposition du genre met en lumière la représentation que nous avons de la figure de l'artiste, essentiellement masculine jusqu'au 20ème siècle. Cette démarche fait travailler nos imaginaires et nous oblige à inventer de nouvelles formes. C'est cet enjeu de représentation partagé avec le public qui m'intéresse. Comme dans ce tableau « Bino-cular » où « Dieu le père » est transposé « phonétiquement » et donne « D'yeux la paire ». On passe d'une peinture monothéiste à une peinture polythéiste, où il est moins question de la figure monolithique de l'artiste que d'une équation entre ces deux termes que sont le créateur et le spectateur, forcément binaire.

ENTRETIEN CARTE BLANCHE / AGNÈS THURNAUER, UNE ESTHÉTIQUE DU SURGISSEMENT

INAUGURÉE LE 26 JANVIER DERNIER AU S.M.A.K DE GAND, L'EXPOSITION « BIEN FAITE, MAL FAITE, PAS FAITE » D'AGNÈS THURNAUER ENVISAGE LA PEINTURE ET LE MUSÉE COMME TERRAINS D'EXPÉRIMENTATION. À TRAVERS UNE SÉRIE DE HUIT NOUVELLES PIÈCES OUVRANT AU DÉPLOIEMENT DE STICKERS TEXTUELS DANS LA TOTALITÉ DU LIEU, AGNÈS THURNAUER SONDE LA PEINTURE ET CE QUI DÉFINIT SON EXPOSITION.

— Agnès Thurnauer : Ton projet pour le S.M.A.K traite de thématiques qui sont récurrentes dans ton travail : visibilité, mises en abîme, doublés sans entre le voir et le lire. Tu explores tant la plasticité du texte, que la textualité de l'image dans tes compositions.

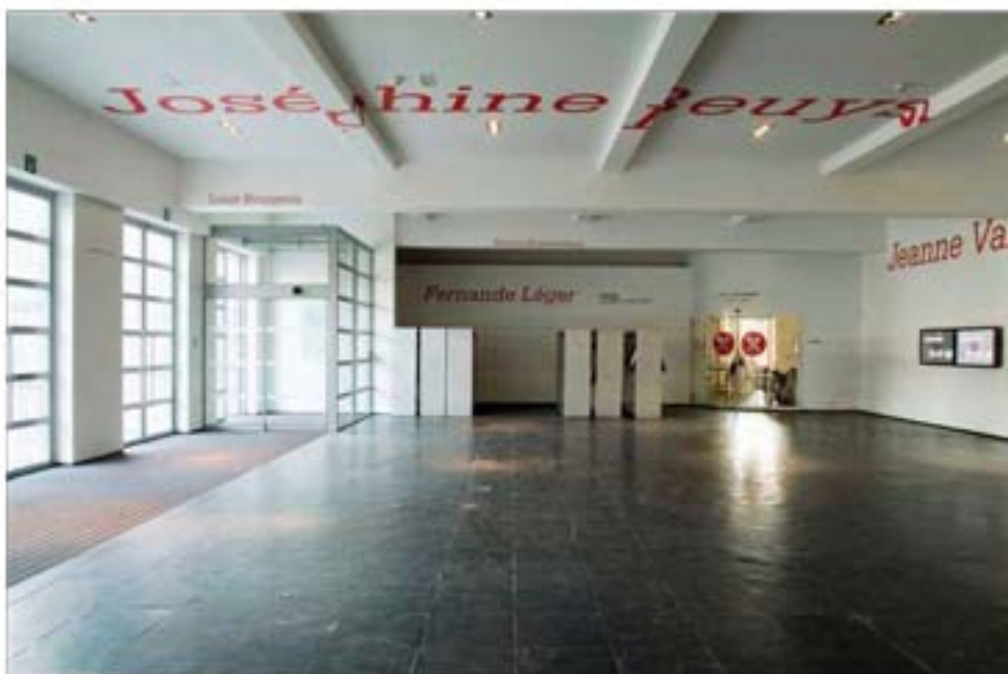
— Agnès Thurnauer : Ce qui m'intéresse dans la peinture, c'est d'inventer une nouvelle façon de représenter, qui fonctionne dans l'hybridation de différents espaces et non dans l'exploitation d'une manière monolithique. Par exemple, comment faire en sorte de lire une image et de regarder un texte dans le même cadre, sans que l'un soit exclusif de l'autre. Je travaille cet entrelacement des différentes visibilité pour leur donner une présence nouvelle, inédite. Lorsque ces sphères s'entrecroisent et se répondent, on accède à une « nouvelle dimension » de la figuration. Bien au-delà du tirage obsolète avec l'abstraction, on entre dans un espace de la création où ce qui est donné à voir résulte d'un entrelacement « pluridisciplinaire ». Travailler à représenter le monde dans lequel nous vivons aujourd'hui, en rendre compte de façon picturale dans les tableaux ou dans les wall-paintings relève de cette complexité-là, à la fois spatiale — ce qui se passe avec et autour — et intrinsèque — ce qu'il se passe dans le cadre de la peinture.

— A. V. : Dans ta pratique, l'intégration du texte dans le tableau qui permet un télescopage de différents champs réels ou fictifs, évolue ici en une multitude de wall-drawings vernaculaires indépendants. Une sorte de glissement de la peinture qui se trouverait fragmenté, autonome puis atomisé sur les murs. Ce travail a été montré une première fois à la Biennale de Lyon « L'expérience de la durée » en 2005. Tu ne transgresses alors pas les limites du tableau puisque tu gardes pour cadre le mur qui était alloué à l'œuvre. En plaçant l'écriture sur tous murs tu te débarrasses en partie de ces contraintes (échelle, toile, cadre) mais celles-ci de la peinture (solaire)...

— A. T. : À la Biennale de Lyon le wall-painting «XX story» était en deux dimensions, circonscrit à un grand mur. Au SMAK, le projet évolue en trois dimensions. Ce que l'œuvre y gagne, c'est de prendre une corporeité spatiale qui permet de jouer avec les déambulations des spectateurs. Il y a un effet « pop up » des noms qui surgissent ça et là, parfois de façon monumentale, parfois de façon microscopique, et qui renvoie à notre façon de découvrir les œuvres en général, passant du choc frontal à un accostement en sourdine. Il en retourne d'une partition sonore aussi : ces noms lus — et donc prononcés mentalement — se font selon leur taille à des volumes différents. Le grand Marcel Duchamp est comme un coup de cymbale, tandis que Romane Opalka est comme un chuchotement. Mais il ne s'agit pas pour autant de se débarrasser de la peinture et des contraintes du tableau : au contraire, tout cela est bien né d'une préoccupation picturale, à savoir pour le projet «XX story», représenter l'absence d'artistes femmes dans l'histoire de l'art jusqu'au 20^e siècle. Or représenter signifie rendre présent en donnant une forme. Toute la question de la peinture tient à cette notion de représentation.

— A. V. : Quelle a été la limite de ce projet, les Wall-drawings sortent des séries de « versions verbales » de la peinture ? Robert Barry dit qu'il a recouru à ses mots parce qu'ils vont vers le spectateur. Il combine l'écrit qui sépare le spectateur de l'œuvre.

— A. T. : Oui c'est vrai que les mots viennent nous interpeller autrement que les formes. J'y ai recours pour cette raison comme à une autre dimension, une nouvelle palette, des couleurs en plus — les mots étendent le vocabulaire que j'ai à ma disposition pour inventer de nouvelles représentations. Je crois par exemple que le tableau de la Biennale de Lyon qui tissait littéralement texte et image, inventait par là une forme de représentation inédite. Le mot est un volume et un sens, le texte une plénitude et un temps, la couleur une intensité — tout travaille ensemble... et le mot dans le cadre du tableau possède un hors-champ tout autant que la forme ou la couleur. Pour revenir à ta question, dans l'exposition du SMAK, le cadre passe de l'échelle muséale à l'échelle des tableaux. Et justement, ce glissement de cadre fait que le musée lui-même peut être considéré comme un grand tableau dans lequel on pénètre et où, comme dirait Duchamp, c'est le regardier qui fait le tableau.



— A. V. : En installant la peinture sous cette forme éparpillée tu mets en question les critères de l'exposition.

— A. T. : Je mets en question l'idée de cadre du tableau, plus que celle de l'exposition. J'essaie de faire évoluer le rapport que l'on a avec la peinture et une certaine rigidité du regard liée à ce médium. Les tableaux que je crée travaillent autant avec leur intimité qu'avec le hors-champ. J'aime au SMAK les effets de perspective des noms les uns par rapport aux autres qui font que lorsqu'on passe, on met les en mouvement : on fait son travelling dedans.

— A. V. : Cette prolifération de la peinture vers l'architecture, en dehors de l'aspect conceptuel systématique comme principe constitutif, relève d'une conception in situ associée à un travail sur le point de vue (l'Eu-grie-Delacroix) sur trois plans. Une manière de retenir le visiteur en position inattendue de constructeur d'œuvre.

— A. T. : Oui tout à fait. Le spectateur, par le point de vue qu'il adopte, crée l'œuvre. C'est le cas chez Daniel Buren ou Felice Varini... J'aimerais que cette façon de rendre le tableau praticable par le spectateur ne soit pas seulement liée à une abstraction. Pour ma part je travaille à ce que cette parcourabilité du tableau s'ouvre à toutes les représentations, écrit et figure y compris. Le Eu-grie-Delacroix que tu cites fragmente ce nom, effrit parfois un « eu » hésitant, parfois un « génie » affirmé, parfois la totalité du nom. Cette question du point de vue est très importante pour moi. Mes représentations font se rencontrer les mouvements de l'artiste et celle du spectateur. Il y a co-création.

— A. V. : La salle qui t'est consacrée présente huit pièces dont trois « Répétitions », versions révisées de la danse de Matisse où s'inscrit en blanc un texte visuellement cru. Tu réalises ton travail comme une prolongation de la peinture telle qu'elle était définie à la Modernité. Mais le texte, qui n'est ni signe, ni slogan, davantage matériau ou forme, semble s'autonomiser de l'image. Il serait une légende pour citer Barthes. On est loin du discours de Franck Stella et son affaiblissement phérominologique « What you see is what you see » ou des tautologies de J. Kosuth. Y a-t-il une hiérarchie entre texte et peinture ?

— A. T. : Ce que tu dis est très juste. Dans mon travail, il y a un véritable mélange des genres et des statuts. Il y a quelques années, j'avais fait cette œuvre qui mettait en miroir ces deux phrases : Est-ce qu'on peut avoir une place sans avoir de statut ? Est-ce qu'on peut avoir une place sans avoir de statue ? Les deux phrases

se renvoient en s'alimentant et s'enrichissant mutuellement. Les « Répétitions » fonctionnent de la même manière. Les contours des papiers découpés de Matisse deviennent des contenants de sens. Le muet devient parlant. Cette forme si connue est concurrencée et subvertie par le texte qu'elle contient. Qu'est-ce qui est le plus lisible maintenant ? Et la visibilité ne s'opère-t-elle pas justement dans un aller et retour constant entre l'image-fixe-statue et le statut mobile du mot ? Pour regarder, l'œil alterne une vision globale de la forme et la promenade que requiert la lecture.

— A. V. : Chez les conceptuels les œuvres ont pris au pied de la lettre le texte générateur d'images. Le mot constitue l'image et l'image détermine la représentation du mot. Pour faire image, le mot doit se soumettre à la loi de l'image, et pour avoir du sens, l'image doit se soumettre à la loi du mot. Un court-circuit, une superposition ont lieu. La réalité visuelle et perceptible tendrait à recourir en l'épousant une signification, un référent, qui semble s'agiter pour faire signe. Dans ton travail c'est aussi l'espace, l'image, qui vont déterminer le choix du mot et de facto, sa forme ?

— A. T. : L'espace, l'image, et le sens. Je me sens plus proche de Broodthaers que des conceptuels comme Kosuth. La logique implacable de Kosuth me fascine, mais elle m'hypnotise, comme les yeux du boa construisent qui endorment leur proie ! Tandis que la liberté et l'humour de Broodthaers me rendent plus vivante en questionnant ma propre créativité et en lui laissant son autonomie. Il y a cet écart en psychanalyse : où Freud théorise, Winnicott joue. Pour moi l'essentiel est plus un moteur que consolider. Je consolide mon œuvre dans l'ouverture. C'est un aspect fondamental pour moi de rapport à l'autre. En France, on a une idée assez conformiste de la peinture. Je crois au contraire que l'avenir du tableau est dans son anticonformisme, dans la lignée de Manet, Picabia, Polka, Dekougl ou Rucka.

— A. V. : En 1991, Barbara Kruger recourait les murs, le sol et le plafond d'une galerie à l'aide de phrases surdimensionnées. Le locuteur est comme absorbé par les textes conçus comme des slogans publicitaires. L'art se situe d'ordinaire dans un système revendicatoire. Lawrence Weiner considère la peinture arrivée à son terme avec ses toiles découpées et statées en 1957 ses premières pièces linguistiques. L'intérêt de ces Statements réside dans leur nécessaire inscription dans un contexte culturel, dans la polysémie des signes linguistiques qui les constituent. Traiter le musée comme lieu d'étude potentiel — la promiscuité du public avec les noms dans les salles d'accueil — est ce, de ta part, une démarche utopique,

féministe, ou encore relevant d'une interrogation sur le rôle du musée ?

— A. T. : Je dirais plutôt une démarche transgressive parce que j'interviens dans les salles comme dans les espaces de circulation, que les « faux noms » de ces artistes — sans papiers — viennent côtoyer ceux des vrais artistes exposant au Musée, générant un brouillage de la signalétique institutionnelle en plus du brouillage du genre des grands noms de l'histoire. Et mes tableaux brouillent eux aussi le genre peinture ! Weiner considérerait la peinture comme arrivée à son terme : moi je suis convaincue que ce qui arrive à terme, ce n'est pas le médium, c'est l'état d'esprit dans lequel travaille une génération d'artistes. Lorsque cet état d'esprit change, l'usage du médium change. Ce n'est pas le médium qui est obsolète, ce sont les enjeux d'une époque. Les statements de Weiner assignent quelque chose au spectateur. J'aimerais pour ma part que son regard se « flote » plutôt à mon travail et que nos places respectives d'artiste et de regardant soient moins « rigides ». D'où ces jeux picturaux et clinés d'œil sémiotiques, qui même s'ils peuvent avoir une résonance profonde, agissent aussi en superficie, pour mieux nous emboliser le pas.

— A. V. : Les noms sont empruntés à l'histoire de l'art toute discipline comprise (Mina Vint de Rucka, Clementine Greenberg...). Pourquoi ce langage devient-il féminin ? On sait que l'histoire de l'art est celle de l'exposition, mais aussi indissolublement liée à la figure de l'artiste.

— A. T. : Il y a aussi les Guerrilla Boys, Louis Bourgeois, Simon de Beauvoir... le féminin, certes plus rare, est aussi tourné au masculin. Cette transposition du genre met en lumière la représentation que nous avons de la figure de l'artiste, essentiellement masculine jusqu'au 20^e siècle. Cette démarche fait travailler nos imaginaires et nous oblige à inventer de nouvelles formes. C'est cet enjeu de représentation partagé avec le public qui m'intéresse. Comme dans ces tableaux « Binocular » ou « Dieu le père » est transposé — phonétiquement — et donne « Dyeux la paire ». En un jeu de mot, on passe d'une peinture monothématique à une peinture polythématique, où il est moins question de la figure monothématique de l'artiste que d'une équation entre ces deux termes que sont le créateur et le spectateur, forcément binaire.

« BIEN FAITE, MAL FAITE, PAS FAITE »
EXPOSITION PERSONNELLE AU SMAK, GAND
27 JANVIER - 25 MARS 2007

Agnès Thurnauer

Peindre au moyen des mots

Des mots dans la peinture ? On s'aperçoit qu'ils sont nombreux dans les oeuvres d'Agnès Thurnauer, mais qu'on ne les a pour ainsi dire jamais étudiés. Ses peintures ont beaucoup changé depuis l'exposition du Palais de Tokyo (en 2003) où la représentation de formes non figuratives était mixée au collage de papiers ou d'affiches comportant des écritures. Dans leur composition, ses oeuvres se sont simplifiées. Elles allient ce qu'il faut lire et ce qu'il faut regarder, en créant une pensée nouvelle.

Moments de lisibilité

1- Que faut-il regarder ? A l'instar de Picasso ou Picabia, Thurnauer emprunte certaines images aux chefs d'œuvre de l'histoire de l'art. Edouard Manet tout particulièrement. Non pour leur imposer un autre style mais pour interroger leur place dans le processus d'historisation des oeuvres. Pour autant, il ne s'agit pas de pédagogie picturale. Ni d'une révolte qui viserait à réhabiliter les Rosa Bonheur, Marie Bashkirtseff et autre Hilma af Klint que l'histoire de l'art des hommes a trop souvent laissé pour compte.

2- Si elle s'impose la tâche de reprendre l'Olympia de Manet, c'est pour recouvrir cette représentation de l'énumération des petits sobriquets dont on gratifie les femmes ! Agnès Thurnauer n'établit pas de hiérarchie entre les genres, elle ne pense pas qu'il existe un mode d'expression supérieur à un autre : pour elle, les mots comme les images sont des « déclencheurs d'espace ». Peinture intellectuelle, dira-t-on ? et quoi ? oublierait-on les mots dans les peintures de Van Eyck, Dürer, Holbein...et plus près de nous Picabia, Kippenberger et Chéri Samba ?

3- Dans un tableau tel que L'origine du monde (Folies-Bergère), Thurnauer n'ajoute pas de commentaire. Elle inscrit un texte en surimpression. Un texte évolutif qui entend traduire la montée et l'acmé de la jouissance érotique féminine. Sans se priver d'un clin d'œil à Gustave Courbet, l'artiste s'est inspirée du Bar aux Folies-Bergère de Manet qu'elle a recadré. Elle a laissé de côté les effets de reflets dans le miroir placé derrière la serveuse, pour s'attacher à la giration de celle-ci. De l'autre côté du comptoir, face à la belle, le spectateur est dans la position de l'interlocuteur qui passe commande.

Des titres parlants

4- Avec humour, L'origine du monde (Folies-Bergère) inventait un nouveau rapport entre le regardeur et la regardée, c'était une réponse à la représentation du désir masculin qui s'incarnait dans les modèles de Cabanel, de Courbet ou de Manet. XX story prolonge cette problématique en « féminisant » quelques-uns des patronymes sanctifiés par l'histoire de l'art : Henriette Matisse, Katia Malevitch, Joséphine Beuys, Fernande Léger... L'effet est cocasse et même un peu léger. Mais on ne doit pas oublier qu'en Occident, entre le Moyen Âge et le XIX^e siècle, le nombre de femmes artistes dont on connaît le nom se compte à peine sur les doigts de quatre mains.

5- Le rapport à l'actualité joue un rôle majeur. Dans *Attribution des marchés*, Thurnauer évoque la répartition des richesses dans le monde par une assemblée de chaises vides sur fond de planisphère recouvert d'un *paint by number*. Dans *Remake*, elle associe La victoire de Constantin sur Maxence (de Piero Della Francesca) à un extrait du discours du président Bush lors des événements du 11 septembre 2001. *Biotope* montre un corps humain qui tente de se redresser pour éviter la chute alors que les gros titres du journal placé à l'envers le tirent vers le bas. Les situations sont métaphoriques, les rapprochements inattendus.

6- Esthétique relationnelle est un clin d'œil à Nicolas Bourriaud. A l'aide de phylactères, Thurnauer invente un dialogue absurde entre deux silhouettes féminines : l'une demande à l'autre « combien ? » et celle-ci répond « trois ». Combien sommes-nous ? Le peintre, l'auteur et le regardeur qui fait le tableau, ainsi que le disait approximativement Marcel Duchamp. Résumées à leur contour, les silhouettes sont vides. Mais elles épousent une forme bien connue, celle de la Joconde. L'icône reproductible à l'infini se dédouble. Tout le contexte est transformé par le titre. Comme le dit l'artiste, « la peinture se joue de son image » autant que de son inscription circonstancielle dans un discours critique. Elle échappe.

Une peinture bien faite, mal faite, pas faite du tout

7- Thurnauer ne travaille pas sur une toile tendue sur châssis, mais sur du tissu de coton blanc qu'elle maroue à la fin du processus pictural. Tout peut arriver. Rien n'est décidé à l'avance. L'étoffe est large et souple. Le cadre ne se détermine qu'en fonction de ce qui a pris corps. Justement Thurnauer peint rapidement avec de l'acrylique uide. Elle ne craint ni l'inaboutissement ni l'erreur. Dans son atelier des tissus peints de grand format forment un gros tas. Certains seront jetés, d'autres recadrés. A l'instar de Robert Filliou dont elle reprend le principe d'équivalence, elle s'inscrit dans un processus de création actif, métaphorique et jubilatoire qui dénie toute validité au jugement « bien peint, mal peint ».

8- Depuis 2004, Thurnauer détourne des publicités pour de la lingerie. Vous avez sûrement regardé les photos noir et blanc dont elle s'inspire. On y voit des femmes sans tête, dotées de belles paires de fesses et de poitrines généreuses. *Bien faite, mal faite, pas faite* est le titre de la série qui en a résulté : Les slogans ainsi que le logo de la marque sont supprimés. Il ne reste que le rectangle où ils s'inscrivaient. Les postures sont reprises à l'identique. Les nuances subtiles de la photo font l'objet d'une interprétation picturale rapide, pour ne pas dire brutaliste. Surnaturelles, les créatures sont peintes en violet sur le fond vierge, non préparé du tissu. Voilà le corps acéphale de la femme idéale au début du XXI^e siècle en Occident !

9- Tout en féminisant les noms d'artistes depuis Massacio jusqu'à Kippenberger, Thurnauer avait émis le vœu qu'XX story puisse atteindre les dimensions monumentales d'une peinture d'histoire. C'est chose faite avec *Le Grand Rêve* ! A sa façon, ce polyptique interroge ce qu'il reste de l'avant-garde. Thurnauer peint une assemblée d'hommes. Les visages sont tendus, la violence est retenue : selon la légende, les projets réunis par Giancarlo de Carlo à la Triennale d'architecture de Milan de 1968 venaient d'être détruits par des extrémistes qui n'appréciaient guère leur inventivité et leurs aspects contestataires. Le photographe fut le témoin de cet intense moment de débat idéologique. Le peintre en fait l'histoire.

Peinture d'histoire

10- La représentation, disait à peu près Louis Marin, est une chose qui n'est pas là, elle montre un élément absent : le récit que je lis dans *Le Grand Rêve* représente une histoire qui a eu lieu. La peinture évoque des personnages dans une situation qui n'est plus. La représentation est un ensemble guratif et textuel qui représente une chose de manière plus ou moins opaque. Elle est réglée par une économie mimétique qui fait que, approximativement, « cela ressemble » à. Pour Thurnauer, la peinture n'est pas un chef d'oeuvre unique. Ce n'est pas un objet autonome, que l'on pourrait détacher du champ social. Lors de son exécution, la peinture est liée à la corporalité. Dans sa conception et son élaboration, celle de Thurnauer interprète librement des images qui sont mises en corrélation avec des textes, dans un processus ouvert.

11- Qu'est-ce que l'image dans l'art actuel ? Quel est son destin ? La question pourrait bien ne pas en être une, tant les réponses sont nombreuses. Dans son livre, Jacques Rancière distingue l'image nue, ostensive et métamorphique. Pour illustrer cette dernière catégorie, il cite notamment les « installations » de l'exposition Voilà au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Le concept d'image est extensif. L'expérience de la peinture se conjugue sur un mode conceptuel (qui implique un projet inscrit) et sur un mode perceptif (qui passe par le support, la surface, le cadre et la matière). Nous ne voyons jamais les tableaux seuls, notre vision n'est jamais pure vision d'une image. On peut affirmer, après Jean-François Chevrier, que le langage des pulsions excède la visualité pure imaginée par les idéologues de la bonne forme.

12- Récemment Eric de Chassey avançait le concept d'« abstraction humble » pour qualifier un courant actuel de la peinture qui ne se penserait plus dans l'opposition au monde mais dans la continuité avec celui-ci. Au fond, il ne faisait que livrer le constat de la disparition du projet héroïque des avant-gardes du début du XX^e siècle auquel les peintres Kandinsky, Kupka, et Picabia sont associés. La peinture d'avant-garde serait donc morte dans le consensus généralisé où se terre également la critique. Pourtant, un grand nombre de créateurs pensent et agissent autrement, qui inscrivent leur pratique dans un rapport actif aux images et aux écrits produits par la société occidentale. Aujourd'hui, comme hier, il existe des artistes qui s'impliquent physiquement dans l'acte pictural en revisitant les genres du passé et en questionnant fortement les possibilités même de la représentation. Agnès Thurnauer est de ceux là.

Art in America

Agnès Thurnauer
Art in America
February 2006

Agnès Thurnauer

Agnès Thurnauer's lubricious text detailing a woman's orgasm was written on top of the artist's hand-painted rendition of Manet's "Bar at the Folies-Bergère," to clearly singular effect.

age of Mekas's wife and kids cooking and making art projects at home, among many other scenes, is an exhilarating cacophony of dailiness, though by now that immediacy seems to have become encapsulated as valedictory time, a historical fragment. (Wasn't that a shot of Giorgio DeLuca in the good old days when he still owned Dean & DeLuca in SoHo?) Mekas and Warhol's concern with dailiness was reflected and brought up to date in a more static format by *The Middle of the Day*, John Miller's large wall installation of little color photos, all printed the same size and identically framed depicting urban subjects he has been photographing, since 1994, all around the world between 12 and 2 P.M. Workers on lunch break and gay-pride marchers in hot pants and chaps are equally present in Miller's enormous cycle, as are many other impromptu subjects.

Duration—and endurance—were also emblemized in this Biennial by pigs, turtles and puppets. One of the best works on view conveyed a seemingly endless ebb and flow in the span of a film about seven minutes long. Its unlikely stars are six anonymous turtles, sitting on a log in a river in the midst of some tropical city. Made by the New York- and Puerto Rico-based pair Jennifer Allora

*Erik Dietman: Pierre aux Poissons
(Pierre with Fish), 2001, bronze, porphyry,
7½ feet high.*

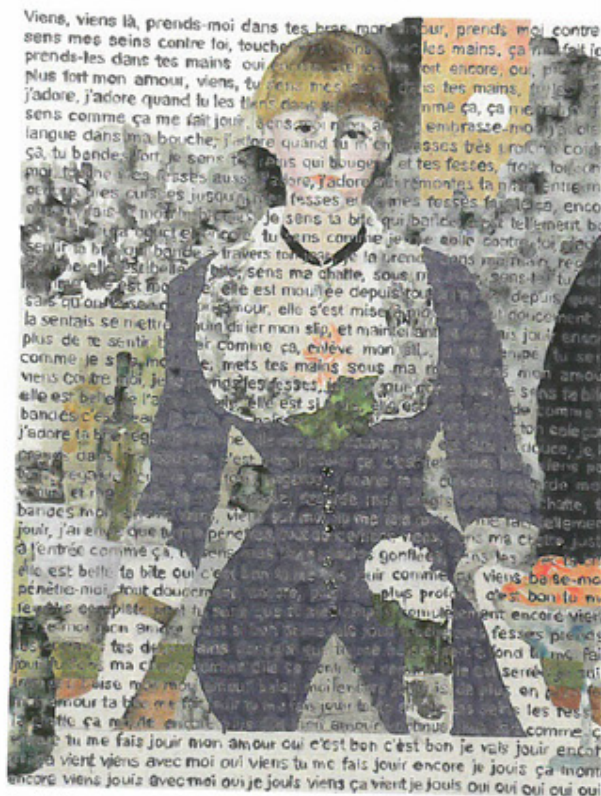


(born 1974 in Philadelphia) and Guillermo Calzadilla (born 1976 in Puerto Rico), the film, with its lazy rhythm in which the camera pans slowly downstream, nonchalantly documents freighters and tugboats, storage containers, new housing and recent shanties, boys swimming by day and factories blasting by night. And all the while those turtles sit it out on that log.

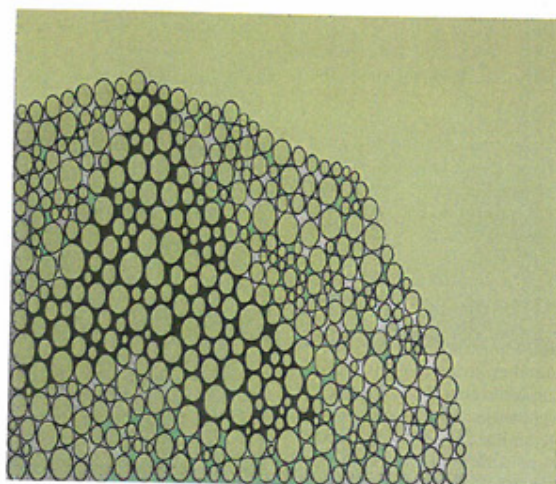
Long duration can also encompass the time-space coordinates of architecture and theater; the film *This Is Not a Time for Dreaming* by Pierre Huyghe (born 1962, lives in Paris and New York) somehow manages to convey the entire construction process and afterlife of a building, Le Corbusier's Carpenter Center at Harvard. Puppets play roles that include the building itself, Corbu, Huyghe, and (as I learned from the catalogue) the curators of Huyghe's project, Linda Norden and Scott Rothkopf, as well as a scary black monster called Monsieur Harvard. The film is a tour-de-force of unlikelihood, a brilliant send-up of, among other things, the politics and difficulties of such exalted commissions. It includes additional live footage of the architectural historian Edward Selzer lecturing on Corbu, and a puppet performance in a translucent pod structure (reminiscent of Eliasson's kaleidoscope) specially built by Huyghe at the Carpenter Center, which commissioned the piece from him. Somehow the whole agonistic process of French-American cultural relations, for both Le Corbusier and Huyghe, is suggested in this film, which manages to be both touching and funny. (For the record, Le Corbusier's architecture was also evoked in the design of a freestanding music room by Surasi Kusolwong, the Thai artist [born 1965, lives in Bangkok], who populated a neo-International Style shed with unlikely totems, such as a statue of a Thai goddess lounging on a black piano that is missing its legs.)

At the Institut d'Art Contemporain, some telling juxtapositions emerged between old and new, politically correct, incorrect and even post-political work. There you found a whole room of R. Crumb's unregenerate drawings installed on top of General Idea's AIDS wallpaper (1989), an unlikely combo, but it sparked a new synthesis. (Crumb, born in 1943 and

living in Carpentras in the South of France, may by now qualify as an honorary Frenchman.) The wallpapered corridor led into a darkened room where you encountered one of the strongest works by a young artist. *My birds . . . trash . . . the future* by Paul Chan (born 1973 in Hong Kong, lives in New York) was shown on a two-sided screen. As I learned from the



Agnès Thurnauer: The Origin of the World (Folies-Bergère), 2005, acrylic on canvas, 95 by 75 inches.



John Tremblay: What Isn't Nature?, 2003, acrylic and marker on fabric, 36 by 42 inches.

catalogue, Beckett's *Waiting for Godot* and the Book of Apocalypse were among the inspirations for Chan's novel vision of figures and birds convening, an orgy ensuing and then a dying off under a solitary tree. This is a spellbinding work, fresh yet art historically resonant (particularly of Goya), and it had me going around and around the wide, freestanding screen, trying to absorb both sides at once.

Painting as a process of *longue durée* was only hinted at in this Biennial. Philip Taaffe's work was seen in combination with Allen Ruppersberg's, as if the two artists were getting at similar content through different means. Unfortunately, there was no big new painting by Taaffe (born in 1955, lives in New York) but rather six marbled works on paper from 2004, which amply lay out the experimental process the artist has been mastering over the last few years. These worked quite well with a whole wall of printed psychedelic posters by Ruppersberg (born 1944, lives in New York) across the corridor. The connective tissue was not only a shared interest in psychedelia and hands-on printing techniques, but dueling obsessions with Allen Ginsberg. As I learned from the catalogue, the poet's "Howl" is quoted phonetically in Ruppersberg's posters; what the catalogue doesn't mention is that Ginsberg's late-life friendship with Taaffe was important to the artist, who has also been much inspired by the sort of experimental '60s films that were on view in profusion at the Biennial.

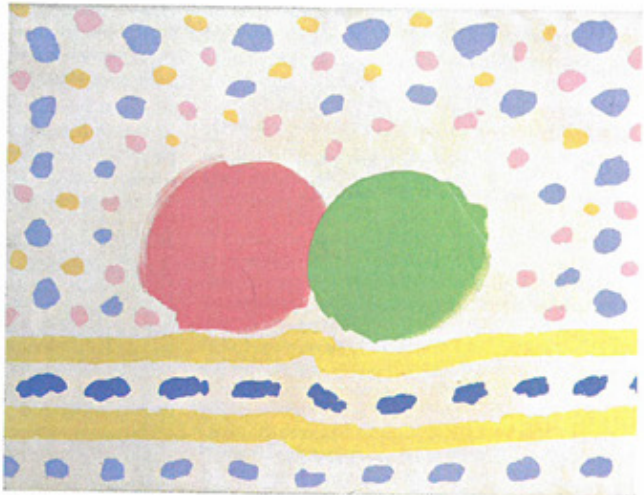
Within the context of painting, sexist and feminist works could stand side by side at Lyon without fighting. Kendell Geers's colossal, messy photo-derived prints of female cheesecake, stenciled directly on the wall, alternated with equally scrappy red-and-white taped sculptural idols. These struck a bad-boy note, exceptional in a show where YBA-style pranks were otherwise missing. Geers (born in 1968 in Johannesburg, lives in London and Brussels) also showed his black-and-white "Fuck Off" wallpaper at the Sucrière, installed near Gordon Matta-Clark's '70s films documenting his intervention in a demolished building next to the Centre Pompidou, then being built.

Next to Geers's almost satanic earth goddesses were Agnès Thurnauer's wryly humorous feminist wall paintings and word-and-image works. These make visible and legible the long-neglected possibilities and hidden subtexts of all those women artists and women subjects whose voices—and names—were never heard until now. "Marcelle Duchamp, Renée Magritte, Fernande Léger, Francine Picabia," reads a list in one of Thurnauer's wall paintings. Another more complex and slower-to-read work on canvas bears a lubricious text detailing a woman's orgasm, written on top of Thurnauer's hand-painted rendition of Manet's *Bar at the Folies-Bergère*. Thurnauer (born 1962, lives in Paris) is a French painter whose work I admire; hers was certainly a singular voice in this male-dominated show.

Among the German artists represented, there were no Leipzig School painters, but also no Kai Althoff, Albert Oehlen or Franz Gertsch. Carsten Höller's installations are often controversial, but his corridor piece—a string of little rooms in some of which a film of a forest was playing—was partially broken, and still there was a line of kids to see it the day I visited. As for painters, the German art star in evidence was Franz Ackermann (born 1963, lives in Berlin), whose mural installation wrapped around a specially built room which in turn enclosed a metal, cage-like sculptural structure. The whole ensemble, including a grainy black-and-white photo of a circular cut in a building (recalling Matta-Clark's), looked

exceptionally refined, especially when understood as an act of extended painting; I'd never seen so much spidery draftsmanship in graphite from Ackermann before.

As for American painters, there were few of the emerging crop to be seen in Lyon. Paramount among them, though, was John Tremblay, whose hard-edge neo-Op abstractions look at first to be painted collages with aggregates of stickers, but in fact are labor-intensive and slow accretions of ink marker and acrylic paint. As we learn in the catalogue, Tremblay (born 1966, lives in Brooklyn) claims to be influenced



Robert Malaval: *Fraise et pistache (Strawberry and Pistachio)*, 1973, acrylic on canvas, 38 1/4 by 51 inches. Collection Galerie Daniel-Geris, Paris. © 2005 ADAGP, Paris.

by Bridget Riley. (That makes at least two generations of Riley appropriators, if you pause to remember what Taaffe did in the mid-'80s.) A more unpredictable inclusion was that of Verne Dawson (born in Alabama in 1961, lives in New York), whose paintings the French seem to like. (I've seen them both at the Palais de Tokyo and the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.) Dawson's smallish canvases depict cosmic continuities as well as big bangs; the series of seven exhibited comprises panels named after the days of the week. *Tuesday* shows masklike goblins' faces emerging from galactic whorls; in *Friday*, a strange pregnant Eve figure clutches herself in what appears to be an incarnation of the Eternal Feminine (or is that the Eternal Post-Feminist?).

Perhaps the most valuable historical resuscitation in the show was that of the French painter Robert Malaval (1937-80), whose glittery and pastel-hued paintings from the '70s were given a big room at the Sucrière, while an important body of early '60s work plus more from the '70s was shown at the Palais de Tokyo. Malaval's lexicon of soft cross shapes, chevrons, stars and dots partakes both of a Conceptual and a proto-Pattern and Decoration esthetic. One framed drawing with only the word "Happy" on it was especially affecting, given that the artist committed suicide in 1980. Another welcome rediscovery was the finely tuned, eccentric production of Erik Dietman (1937-2002), a Swede who lived in Paris and who was involved with Fluxus. At Villeurbanne Diet-

View of Kendell Geers's mixed-medium installation *On the Declamation and Preeminence of the Female Sex*, 2005.



Agnès Thurnauer

AGNÈS
THURNAUER

«La peinture a toujours été pour moi un lieu de dialogue. Représenter, c'est inventer des formes et leur donner corps dans l'espace du tableau pour engager comme une conversation avec le spectateur. Plus je suis libre de jouer avec toutes les écritures qui sont à ma disposition, plus le tableau sera vivant et présent comme une chambre à soi ouverte à celui qui regarde.»



BIOGRAPHIE

Agnès Thurnauer est née en 1962 à Paris, où elle vit et travaille.

GALERIE

Christiane Hussenot, Paris
Wim Reiff, Maastricht.

EXPOSITIONS

- 2006 «Notre histoire...», exposition collective, palais de Tokyo, Paris.
- 2005 «I Will Survive», galerie Wim Reiff, Maastricht. Biennale de Lyon.
- 2004 Kunstverein Springhornhof, Neuenkirchen.
- 2003 «Les circonstances ne sont pas atténuantes», palais de Tokyo, Paris.
- «Maintenant avant après», galerie Christiane Hussenot, Paris.
- 2002 «Pour en venir au monde», Credac, Ivry.

À LIRE

Les circonstances ne sont pas atténuantes, collectif, 2004, palais de Tokyo/Caisse des dépôts et consignations, Paris, 2003, 114 p., 18 €.

À CONSULTER

www.agnesthurnauer.net



Pour Agnès Thurnauer, la peinture se passe de recette et le cadre du tableau n'est pas une surface lisse et plane mais un lieu d'exploration. Une aire de liberté où s'impriment toutes les questions que l'on se pose, où se croisent les idées, où s'échafaudent les plans avec humour et glamour. La surface de la toile apparaît alors comme un organisme vivant. Et dans ce flux, l'artiste associe l'histoire de l'art aux questions sociopolitiques les plus brûlantes. Dans la série «Bien faite, mal faite, pas faite» (2004), elle fait sensuellement coexister les femmes objets des publicités pour les dessous Aubade avec les principes de création permanente inventés par le fondateur de la «République géniale», Robert Filliou. Dans le même esprit, Agnès Thurnauer réinvente une histoire de l'art en version féminine dont les têtes d'affiche se nomment Marcelline Duchamp, Josephine Beuys, Annie Warhol ou Eugénie Delacroix... Textes et images se mêlent sans cesse. Un personnage féminin d'un tableau de Manet prend une dimension sexuelle avec un texte érotique qui s'y superpose : l'Origine du monde (Folies Bergère), 2005. Dans la série «Biotopes» (2004), le corps d'une contorsionniste en tenue léopard se donne à voir en perpétuel équilibre sur un fond abstrait, comme un fragile alphabet physique en suspension. Chacun des tableaux d'Agnès Thurnauer est un jeu pictural où s'infiltrent aussi avec sérieux des faits d'actualité. Chaque œuvre devient alors prétexte à des constructions mentales qui oscillent entre légèreté et gravité. **Anaid Demir**

XX Story

2004, wall-painting, dimensions variables.
Photo Stéphanie Adillon, Courtesy de l'artiste
et de la galerie Christiane Hussenot, Paris.



Agnès Thurnauer

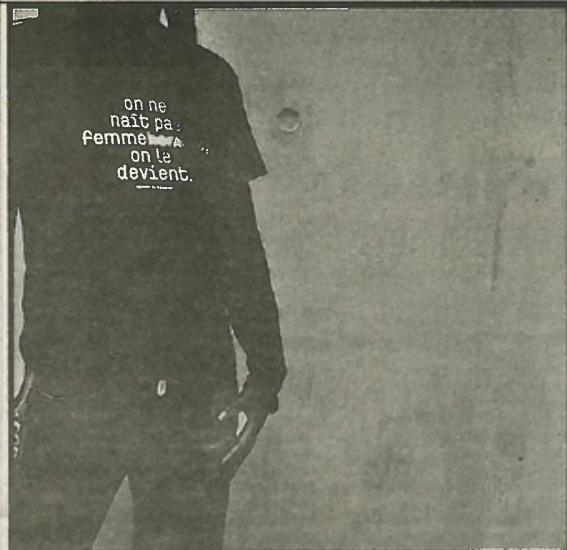
Libération

January 14th 2004

By Elisabeth Lebovici

Agnès Thurnauer

LIBÉRATION
MERCREDI 14 JANVIER 2004



Agnès Thurnauer a voulu une intervention multiple pour cette commande au titre du 1% culturel.



Une plaque de huit mètres de haut couvre le pignon d'entrée du collège. 180 prénoms y sont écrits sans majuscules, à la suite, sans ordre alphabétique. Beaucoup sont en «a» (akima, laura, nikoletta, noufilla, kadicha, attalia). On devine leur trait commun. Figurent également une brillante, une nouf chang, une bérange, une coralie, une sarah, trois jennifers dans trois orthographes différentes, en résonance avec quelque héroïne télévisuelle. Mais il ne s'agit pas de télévision. Juste du prénom des 300 élèves du genre fémi-

nin fréquentant ce collège de Créteil (Val-de-Marne) dans le quartier des Sarrasins. Construit par Valero et Gadan et inauguré en novembre, il porte le nom de Simone de Beauvoir. Il n'y a que 180 prénoms, parce que certaines portent le même que d'autres. Plus celui de l'artiste qui a fait installer cette plaque: agnès. Comme dans l'*Ecole des femmes*.

«Modèle». Agnès Thurnauer est peintre. Elle a reçu commande de ce qu'on appelle un «1 %». Depuis 1951, en principe, 1 % du montant des travaux effectués à l'occasion de la construction, la réhabilitation ou l'extension d'un bâti-

ment public doit être réservé à la réalisation d'une œuvre d'art contemporain *in situ*. Le «1 %», Agnès Thurnauer ne s'en est pas servi pour faire de

«Il n'y a pas deux genres, il n'y en a qu'un: le féminin. Le masculin n'étant pas un genre. En effet, le masculin n'est pas le masculin, mais le général.»

L'auteure Monique Wittig

nouvelles peintures. Elle s'est souvenue de ses premières visites dans les musées, «lorsque je portais à la recherche des cartels apposés aux tableaux, qui portaient des noms de femmes auxquelles je pourrais m'identifier. Je ne trouvais aucun modèle.»

C'est forte de cette expérience négative qu'elle a orienté son action. 1 % consacré à la place des femmes dans la société: à Simone-de-Beauvoir, c'est le moins qu'on puisse faire.

A l'intérieur, dans le hall, les escaliers, le gymnase, elle a fait poser de grandes photos sériographiées sur aluminium brossé. Sa sélection, consensuelle, s'est imposée du fait de la disponibilité des images: Aung San Suu Kyi, leader de l'opposition birmane, Marie Curie, Amelia Earhart, aviatrice, Ellen MacArthur dans son

bateau, Lucie Aubrac, Simone Veil sortant de l'Assemblée nationale après le vote de la loi sur l'avortement, Marguerite Duras ou Claudie Haigneré — «en tenue complète de cosmonaute», précise l'artiste.

Identité. Devant chacune des quarante classes, une plaque évoque un prénom, un nom et une profession. Il s'agit toujours d'une femme, et de son accès à un métier majoritairement exercé au masculin, «car il n'y a pas deux genres, il n'y en a qu'un: le féminin. Le masculin n'étant pas un genre. En effet, le masculin n'est pas le masculin, mais le général. Ce qu'il fait qu'il y a le général et le fémi-

nin», écrivait Monique Wittig. «A tous, garçons et filles, l'artiste a fait faire des tee-shirts. Deux options réinterprètent la phrase du *Deuxième Sexe*: «On ne naît pas xxx, on le devient» — derrière le terme barré est écrit «femme» ou «homme». Une façon simple de parler de choses très compliquées, d'identité, de sexe et de genre, des rapports de sexes et de genres, de construction sociale. Et de choix: Agnès Thurnauer a fait poser une plaque de plus, émouvante, où elle remercie «toutes celles et ceux qui feront vivre» son projet. »

ELISABETH LEBOVICI
photos EDOUARD CAUPEIL - LUCE

culture 31

Créteil se donne un genre

Au collège Simone-de-Beauvoir, l'artiste Agnès Thurnauer interroge la place des femmes dans la société. Avec photos et tee-shirts.

Agnès Thurnauer

hors champ de l'exposition. En effet, ses *Congratulations* (félicitations) consistent en l'envoi à la commissaire par elle-même d'un bouquet accompagné d'une carte. L'effet-retour est joué par plusieurs pièces de Santiago Reyes, artiste qui fut en résidence à Noisy durant l'année et qui expérimente la validité du langage, du son, du texte et de l'image en jouant *A Rose is A Rose* de Gertrude Stein avec des photographies de roses qui semblent à chaque fois unique et la litane de cette proposition chantée sur un air populaire. La répétition du même qui comprend sa négation est éprouvée quotidiennement avec une autre œuvre de Reyes, le *Divan-piédestal* de la salle d'attente d'hier (France) (2001). Un canapé central expose trois quotidiens nationaux de la veille qui introduisent un décalage entre notre envie de réel et l'actualité. Karina Bisch exerce son art de peindre en réfutant la dichotomie abstraction/geste et réalise de magnifiques peintures-paysages ou empreintes, comme *Noisy(02-4-0)* (2000) ou les séries *Memory* ou *City* (2002), qui sont à la fois des objets et des toiles, des installations et des tableaux, mais surtout «une pratique vivante de la peinture», comme le dit Hélène Chouteau. L'ensemble compose une singulière exposition qui est une prise de risque autant pour les artistes que pour les organisateurs.

Marie de Brugerolle

paris

AGNÈS THURNAUER

Palais de Tokyo
10 janvier - 28 février 2003

Sous le titre *Les Circonstances ne sont pas atténuantes*, Agnès Thurnauer propose ici une sorte de manifeste pictural. L'exposition comprend un ensemble de grands tableaux, des vidéos ainsi que divers documents qui reconstituent l'univers intellectuel et sensible de l'artiste, l'esprit de l'atelier en quelque sorte. Mais c'est la peinture qui compte avant tout. C'est là que se montre et que se voit le cœur du propos. Ce sont de grandes toiles claires où le blanc domine, où les couleurs pastel aux allures d'aquarelle comprennent souvent des mots et des phrases, tantôt à l'endroit, tantôt à l'envers de la toile. Cela rend visible le processus d'élaboration : la toile libre, à même le sol, tournée et retournée, progressivement occupée par des apports hétérogènes (des gommettes par exemples, un morceau d'affiche de Kendell Geers trouvé dans la rue, une carte postale retournée, etc.), puis montée sur châssis. D'où la pertinence d'accrochage de quelques-unes de ces peintures montrées à l'horizontale.

On a ici et là souligné la nature poreuse de ce travail, son ouverture constante



Agnès Thurnauer. Vue de l'exposition «Les circonstances ne sont pas atténuantes». 2003. (Ph. M. Domage/Tutti)

à l'événement, sa nature foncièrement politique. C'est incontestable. Thurnauer n'use ni de la figuration directe (ou alors très allusive, comme ce rétroviseur dont la fonction n'est pas de représenter mais de fournir les conditions d'une expérience visuelle inédite), ni de la narration. Mais, d'une certaine manière, sa toile reçoit la réalité du monde comme une vidéo qui enregistre en continu : ça

s'imprime, comme ces gommettes qui évoquent le nombre de morts du sida. Donc, la peinture d'Agnès Thurnauer parle du monde, et cela suffirait sans doute à asseoir sa contemporanéité. Mais cela ne suffit pas à rendre compte de la globalité de son entreprise. Je crois que la peinture d'Agnès Thurnauer s'inscrit également dans ce mouvement actuel de la reprise en charge, par un certain nombre d'artistes, photographes et vidéastes en particulier, du projet moderniste. Ce n'est pas tant, comme l'écrit Nicolas Bourriaud dans le catalogue, que pour Greenberg la peinture ne doit parler que de peinture, mais plutôt que ce que la peinture dit, elle ne peut le dire qu'avec les stricts moyens de la peinture. Ce serait donc plutôt «l'art avec l'art» que «l'art pour l'art». Car ce que fait Thurnauer, et quand bien même elle parle de la pensée et du monde, elle le réalise par les moyens de la peinture, tous éléments exogènes étant recyclés en autant de moyens. Ces tableaux sont avant tout de la peinture, et la manière dont elle prend en compte la réalité, seule la peinture peut l'offrir. C'est en cela qu'il s'agit bien là d'une attitude moderniste, mais d'un modernisme qui aurait enregistré les innombrables modifications que ces trente dernières années ont apportées quant à la définition même de ce qu'on appelle «moyens spécifiques». Qui peut nier, par exemple, que le collage ne soit désormais l'un de ces moyens ? Et si Agnès Thurnauer opte pour la «manière claire», c'est sans doute que par cette méthode (non autoritaire), elle parvient à maintenir la peinture sur la crête de son ouverture au monde et de sa spécificité.

Jean-Marc Huitorel

A. Thurnauer expose à la galerie Ghislaine Hussenot (Paris) du 22 mars à fin avril.



«Subtiles élégances». George Dupin. «Des actualités n°5». 2000. (Archiv : R. Gluckman)

AGNÈS THURNAUER

BIOGRAPHY EXHIBITIONS - ARTWORKS PUBLICATIONS PRESS TEXTS

MICHEL REIN PARIS/BRUSSELS

TEXTS

Agnès Thurnauer
 Préfigurer, 2016
 Ed. Galerie Fernand Léger
 By Paulo Pires do Vale

The place is the word, the word is the place

“Not with my hand alone I write:
 My foot wants to participate.”
 Nietzsche, *The Gay Science*¹

I Ground

1.

Socrates had as much contempt for the ‘playfulness’ of writing as he had for ‘artistic illusion:

“The painter’s products stand before us as though they were alive: but if you question them, they maintain a most majestic silence. It is the same with written words.”² For someone who, like Socrates, trusted the dynamic word of dialogue, of voice, writing was something suspicious: without the presence of an author, without someone to answer for it, it seems lifeless. It is there, however, in that distance, in that void it creates, that we may find its uncanny prophetic power, which was never understood by the philosopher. It is this power, and because she has already felt it in her body, that drives Agnès Thurnauer to use signs and text in her painting: “sentences and whole paragraphs of texts I read opened new spaces in my body, created correspondences with other fields, weaving an ever changing web” (...). And now, the artist says about her works: “Just like images, words elicit space.”³ Where can we find this new space?

2.

To be born is to be cast into a world that precedes us. And that world is discursive, a construct of language. Language itself is the archive of our history and identity, a territory of underground strata. Notwithstanding, we often forget this *soil* as it remains unseen, hidden under the surface of our daily lives: but it is this forgotten unseen that allows us to see and read the world, that dictates what we see and how we interpret it (and language is our first perception of the world). Not a recurring topic, seemingly absent, there is a preexistent structure that organizes how we can understand ourselves and the world. Language is *extimacy*. That is the *ground* that is revealed to us in Agnès Thurnauer’s *Matrice*. The strangeness of a floor that has been written on, a floor we can walk on, where we can sit, talk, see, think, and be—but that remains cryptic, fragmented, inapprehensible. Just like in her painting, this installation is a geography that offers us the possibility of a “physical promenade that elaborates meaning”, because “language is more a space than a tool”⁴.

¹ Friedrich Nietzsche, trans. Walter Kaufmann, *The Gay Science* (New York: Vintage Books, 1974), p. 63.

² Plato, *Phaedrus*, trans. R. Hackforth, (London: Cambridge University Press, 1972), p. 158.

³ Agnès Thurnauer, *Journal et autres écrits*, p.33.

⁴ Agnès Thurnauer, *Journal...*, p.121.

3.

Just like Socrates, Jesus Christ was a Master who wrote no books “and had no library, as far as we know”—as Fernando Pessoa ironically reminds us. The only words he ever wrote were written on the ground and could not have lasted: in the first lines of the eighth chapter of the Gospel of John, we are told that the scribes and the Pharisees brought Jesus a woman who had been caught in adultery, and asked for his judgment—the Law of Moses dictated that she should be stoned to death. Logos incarnated, Jesus bent down and began to write on the ground with his finger. But when they continued asking him, he straightened up and answered them, and again he bent down and wrote on the ground. Against the stability of the law, inscribed on stone by the finger of God (Ex. 31, 18) this inverted messiah also writes with his finger, but on the dust on the ground.

4.

We cannot know what Christ wrote on the ground. But with that writing he defined the space, he signaled it and transformed into a *place*: a *body-logos* transforms the space into a *space-logos*.

5.

For Agnès Thurnauer painting is a *lieu de parole* (a place of word)⁵. Not just in the most immediate sense of painting or drawing text, but in the sense that all painting is a critical space, a materialization of thought. A performance: a thought being acted before the painter, before the beholder. It is a space and a time of investigation, of movement, of restlessness. It is the space and the time to establish relationships between different and unexpected elements that ask for the spectator's creative attention. *Matrice* points towards the fact that thinking is, after all, a kind of dance—a relation between body and space.

6.

In front of *Matrice*, I go back to Louis Marin's question: “What ‘consubstantial’ relation links language to space and to the body?”⁶. The author will later say that *place* is what allows us to understand this co-consubstantiality: “What is a place? A fragment of space endowed with its own unity, (...) A place signifies the *relation* of a given space to a function or characteristic of the being that is indicated and exhibited there in its absolute individuality; in other words, a place is the relation of a space to the only possible epiphany of being within it: the body. A place is a body-space (...). From this point on, then, places belong to narrative (...)”⁷. *Matrice* offers us that understanding: a close affinity between language, body and space.

II.

Babbling: the end, the beginning

1.

After an auspicious beginning as a writer, the silence. Lord Philip Chandos, the son of the Count of Bath, could write no more. He just couldn't. Like he explained in the

⁵ Agnès Thurnauer, *Journal...*, p.22

⁶ Louis Marin, *On Representation* (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2001), p. 124

⁷ *ibid.* p. 125

famous letter he wrote to Francis Bacon in 1603, he felt that words decomposed on his mouth the second he used them. They crumbled apart, rotting, empty of meaning. Losing the capacity to think, talk and write coherently he avoided, from that moment on, all literary production: “For me everything disintegrated into parts, those parts again into parts (...). Single words floated round me; they congealed into eyes which stared at me and into which I was forced to stare back-whirlpools which gave me vertigo and, reeling incessantly, led into the void.”⁸

2.

Just like this field of debris we find in *Matrice*, at some point of our lives we all have felt words shattering, falling and breaking into pieces, losing their power or gaining new ones, failing us, failing to say what we mean. They assail us, escape us, and render us incapable of saying no matter what, of having something to say. Lord Chandos—or rather, Hofmannsthal through Chandos—succumbed to the awe of the presence of things, unable to write about them. Words became ghosts, with lives of their own, they looked back at him opening new spaces that gave him vertigo and led into the void.

3.

Paul Celan also felt this failure of language, but he kept on writing. In fact, this failure was a necessary condition of his writing. In Celan, language aims to transform into an open silence, it can never convey all. It is in tatters, it has no redemptive power. His words are babbled, syllabic, unhinged. They taste like ash. They are already a remnant. More than a purported transparency, he gives us the “illegibility of this world”⁹, he makes us “talk to one-way streets”¹⁰. With no faith in the power of language, believing only that “no one conjures our dust” through the word.¹¹ But his writing does not proclaim the death of language, it assumes its frailty, its failures and shortcomings: shattered and in ruins, it still is our home.

4.

In the poem *Tubingen, Janner*, thinking of Hölderlin and of his favorite word, which he kept repeating towards the end of his life, Celan wrote:

“Should there come
should there come a man
should there come a man to the world, today, with
the lightbeard of the
patriarchs: he would,
if he would speak of this
time, he
would only babble and babble,
ever-, ever-
moremore.
(“Pallaksch. Pallaksch.”)¹²

⁸ Hugo von Hofmannsthal, *The Lord Chandos Letter And Other Writings* (New York: New York Review Books, 2005).

⁹ Paul Celan, *Sete Rosas Mais Tarde*, p.165

¹⁰ *ibid.* p.169

¹¹ *ibid.* p.103.

¹² Celan, *sete rosas...*, p.105:

“Kame,
kame ein Mensch,

5.

In 1891, while writing *On Aphasia: A Critical Study*, Freud took Hughlings Jackson's description of a disease of the language that results from a "speech remnant": words or expressions that, because of some trauma, become the patient's last words, as he meaninglessly repeats them. As an example, Freud tells the story of one of his patients who "had the curious speech remnant: 'List complete': he was a clerk who had a stroke immediately after he had laboriously completed a catalogue." Freud confesses to have experienced a similar experience with language: "I remember having twice been in danger of my life, and each time the awareness of the danger occurred to me quite suddenly. On both occasions I felt 'this was the end,' and while otherwise my inner language proceeded with only indistinct sound images and slight lip movements, in these situations of danger I heard the words as if somebody was shouting them into my ear, and at the same time I saw them as if they were printed on a piece of paper floating in the air."¹³ Once again, this description is rich with vaporous, phantasmagorical words, vanishing and silent words that stare back at us. The words of the end. "Cette fois, c'en fait de moi." The list is complete. A recurring remnant that, through reception, denies its own purpose.

6.

If there is the babbling of the end, there is also the babbling of the beginning. For Thurnauer, *Matrice* is the "birth of language".¹⁴ The words she used to describe how this installation came to be—and its title—tell us something about this birth: "*Matrice* came out of the painting like Jonas from the whale"¹⁵. Winnicott uses the same expression when describing the relationship between a baby and his mother, and the relation-separation they establish with each other: "Babies come up out of the sea and are spewed out upon the land, like Jonah from the whale. So now the sea-shore was the mother's body, after the child is born (...)"¹⁶. According to Winnicott, it is in this space, *in between*, in the way one experiences this distancing and nearness, in the trust or the insecurity one might have felt, in the existence and the success of the transitional objects, that appears the 'potential space', the place of playing and culture. The place of language as play.

7.

Matrice is the opening of a potential space, framed but free from the absolute definition of fate, free from the weight of the inescapable: here we can still hear the multiple and strange sounds of an "indistinct and immemorial babble" we knew how to utter before we learnt some finite and particular language that made us forget that initial "limitless

kame ein Mensch zur Welt, heute, mit dem Lichtbart der
Patriarchen: er durfte,
sprache er von dieser
Zeit, er
durfte
nur lallen und lallen,
immer-, immer-
zuzu.

("Pallaksch. Pallaksch.")

¹³ Sigmund Freud, *On Aphasia; A Critical Study* (New York: International Universities Press, 1953), p.

62.

¹⁴ Agnes Thurnauer, *Journal...*, p.121.

¹⁵ Agnès Thurnauer, an interview with Alexandra Frau, p.98.

¹⁶ D. W. Winnicott, *Playing And Reality* (New York: Basic Books, 1971).

phonetic arsenal”¹⁷. They seem about to be forgotten but, without this loss, we cannot talk.

8.

The pieces of *Matrice* are the pieces of a game, they define a territory of play. Uncertain, as are all games. Just like the game played by Medea’s children, with small bones, in the fresco from Pompey, *La Medea da Pompei, Casa dei Dioscuri*, now in the Naples National Archaeological Museum. Pascal Quignard described the painting: “almost in the center of the fresco, the two children, Mermeros and Pheres, play with the little bones *they are about to become*”¹⁸. To play with what we are—or will be. That is the game of language.

9.

In the words of the artist, *Matrice* is “an osseous structure that comes out of the painting.” This structure opens a space now, a space of nowness, of eternal now: a beginning. A space all works of art should open. A space of infancy. An infant time. One that predates the formed word and productive and useful time; one that removes us from our usual world, from our authorized and familiar language. This is what the work of art demands the spectator: the opening of a new space, a potential space, a space for waiting and attention that, being provoked by an exterior stimulus, can only happen in the most intimate spaces of oneself. Just like reading. The work of art can transform the spectator into an empty original uterus, a matrix, ready to give birth. It can offer him a *state of birth*.

III Emptiness

1.

A ‘matrice’ is a matrix, a template. A container that can be used to reproduce a shape. In this case, letter molds. But these templates are in a state of disintegration—or formation?—like pieces of a puzzle, more or less recognizable. Nevertheless, the center of this work of art is not in these broken molds or in the matter that forms them, but in the empty space that makes them useful.

2.

Emptiness is the space for receiving. As Laozi wrote:

*Clay is thrown to shape a vase
And make of void and form a pair,
And a vessel’s put to use.
Door and window vent a room
And make of void and form a pair,
And a room is put to use.
Thus the value of what is
Depends for use on what is not.*

¹⁷ Daniel Heller-Roazen, *Echolalias* (New York: Zone Books, 2005).

¹⁸ Pascal Quignard, *Sur l’image qui manque à nos jours* (Paris: Arléa, 2014), p.28.

3.

What is true for the vase and for the room is also true for language, with the work of art, and with man. They are also built around the void. Inevitable and indomitable space. Plastic space.

4.

Reflecting on the centrality of the empty tomb in Christianity, Louis Marin advances the question: “Does every speech act, every narrative as an act of narration or production of the operation that transforms experience into discourse, result from such a lack, from a gap or breakdown in experience? Does discourse as a whole aim to fill the originary lack that produces discourse, and in which discourse is produced in order to reduce that lack?”¹⁹ We use language to reduce that lack: the strangeness of our experience of the world and of the life we strive to make sense of. In the search for words to fill that gap we remake language at the same rate we remake the world. But instead of filling the gap, words dig deeper into it, they create it, they are its very essence because they carry emptiness, the void, within them: language is the carrier of death. Language, as Hegel explained, suppresses the real external being, creating an ideal existence. Language denies the perceptible external world as man takes it *into himself*. Words are mourning made image or sound. They are our way of coping with absence.

5.

In the perplexity of the void we are thrown into by this piece, uncertainty and incompleteness still exist: it wants to destabilize shapes. It does not simply open gaps in the signified, but in the signifier itself. In this hollowed out alphabet, there is imperfection and maladjustment. There are no one-way streets, only dismembered bodies that create a *place of wandering* for our own body: it institutes a void for deambulation. Against common-place, it proposes a place of commons. There, where we can fall, is the place where we have to learn how to dance.

6.

“To write—Blanchot told us—is first of all to want to destroy the temple before building it (...) To write is finally to refuse to pass over the threshold, to refuse to ‘write.’”²⁰ When producing a work of art one cannot repeat the gestures of another, the model of another, the language agreed on by style or fashion. One needs to refuse the Law written on stone and risk writing on dust. Artistic work is the production of interruptions: opening empty spaces, fissures, rupturing the safety of our social and cultural world. Introducing new forms of resistance and attrition. It should always present itself as a foreign language—even when it seems our own, we are no longer able to recognize it—written on the dust that is us. It makes our place tremble, unveiling some of its foundations: revealing us a part of the ineffable, the guarantor of all we can say.

7.

The title of this essay was taken from a poem by Angelus Silesius, a 17th century mystic:

¹⁹ Louis Marin, *On Representation* (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2001), p. 122

²⁰ Maurice Blanchot, *The Book To Come* (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2003), p. 206.

“The place is the word.

The place and the *word* is one, and were the place not
(of all eternal eternity!) the *word* would not be.”²¹

Just like Agnès Thurnauer so often does, the author makes a play of words: *Der Ort ist das Wort*.

It is as if the correlation of identity between Place and Word is so absolute that even sound identifies and confounds them. To the mystic, the place where life happens is the Verb itself, the proto-word that penetrates and creates all. But beyond, or afore, the theological interpretation, we can intuit another meaning in this text: man no longer lives in a physical world, the place we inhabit is a place of words and reading. All we touch transforms into language—this divine power of creation is also a curse, just like Midas’s. We ourselves are the echo of past texts, entangled in history, narratives and fictions we have received from others since the day of our birth. Just like this text, we are an assortment of influences and collages. This is a fragile place, a place of ash and dust, because words are made in our image. Or is it that we are made in their image?

8.

The work of Agnès Thurnauer throws us into the open: more than defined words or defining discourses, it offers us a potential place where something may yet arise, undefined, something to come. An emptiness that allows exceedance, we enter the playful and supple kingdom of infancy.

²¹ Angelus Silesius, cited in Jacques Derrida, *On the Name* (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1995), p.57.

Agnès Thurnauer

Now, When, Then, 2014

Ed. Fage & Musée des Beaux-Arts de Nantes

By Rod Mengham

thurnauer: *vt* and *vi*, to paint in the seconde person

The museum installations of paintings by Agnes Thurnauer (first Angers, now Nantes) are a making manifest of one of the most important organizing principles of her work: its persistent approach towards, its adaptations of, its conviviality with, the canonical art historical genres, motifs and gestures of the past. Her paintings are often in part like recitations in a female voice of those authoritative male formulations that have acquired the status of pronouncements on the scope and agenda of western art practice. In her subtler, more sceptical, and more playful tones, which have changed the emphasis, the accentuation, and most importantly, the inflection of these resonant statements—once so mobile and mobilizing but now a little stiff and uncooperative—she has opened up a new space for the woman artist. Equally importantly, she has opened up a space for the critical viewer of a field in which the historical contexts for these acts of painting have been lost, in the repetition of torn-off shreds, bits and pieces of the original embodiments, fragments that have been inserted between quotation marks and launched on a separate career of their own. Thurnauer reminds us that the perception of art is often clouded, shrouded even, by an atmosphere that is filled with these particles we breathe in without thinking, without remembering that they were once created out of nothing, that there was a time before they existed; that they might have been conceived, and performed, and perpetuated, to very different effect.

Thurnauer is an historical artist in a post-historical situation, restoring a sense of perspective to these relics of a lost history, these parings and clippings that have been caught up by the hot air of publicity and now float in a kind of timeless dimension. But although her work is always posterior to the history of art it is also anterior to it, and in this doubleness it is not timeless but folded back on itself. In her short text ‘Aujourd’hui Lascaux’, Thurnauer describes her studio practice as taking place in an environment equivalent to that in which the history of art is anticipated and inaugurated while being wholly reconfigured and transformed:

Lascaux is the place I happen upon in my work, when I hold myself back in the face of what arrives on the canvas, when what is revealed there is all questions, uncertainties, sudden illuminations. Lascaux is where I am when I’m in the studio, in this space closed off from the world, where all silences and all noises alike reach me amplified to an extreme, more naked and much clearer even than at the point of emission. There, everything can be heard, just as everything can be said, through painting.¹

This return to the imaginary moment before the creation of all painting—all that has survived and been recorded, all that is now part of the history of art—is the situation of the contemporary artist enabling the work that has never been seen before: it is separated from Lascaux by 17,000 years, but it mirrors, in a ‘sudden illumination’, the same moment. The artist carries the knowledge of art history forward to the present, but that present is also the point before the inception of an alternative history, one that may be precipitated by her work.

¹ Agnes Thurnauer, ‘Aujourd’hui Lascaux’ (2001), my translation

This fascination with the historical achievements of art, in the very act of imagining how differently their messages might have been formed, how differently they might have been ‘heard’, is behind the artist’s continuing preoccupation with the ‘matrices’ that she has been working on for the past several years. These resin casts of alphabetical letters are the building blocks of language, but they are disposed in arrangements that make no linguistic sense; they exist in a state before grammar and syntax have been imposed, before even a recognizable language (French, English, Italian...?) has been chosen for them to be part of. Their capacity for the endless combination and re-combination of elements corresponds to that of language itself.

Thurnauer herself regards the ‘matrices’ as the shoals, reefs and sandbanks of language, using a vocabulary suggestive of submerged and hidden meanings in a medium that is inherently fluid and unstable. She merges language and art in proposing the inaccuracy, the unreliability of our existing conceptual grids, our maps and charts, to make readable a set of materials that are always changing shape, always changing the relationship between depth and surface, and above all, always challenging our sense of being in control of the medium, always testing our ability to grasp and manipulate its elements. In conversation, her own way of characterizing her relationship to the practice of painting is to say ‘I’m swimming’, and she describes the act of abandoning herself to the medium as one that produces the strangely comforting sensation of being buoyed up by it. In French, she uses the verb ‘traverser’, both actively and passively, to evoke the experience of mental and physical immersion in the work. The relationship between the embodied subject and the process of painting, therefore, involves the artist observing the way her own body behaves in reaction to the evolution of the project, as well as observing the way her understanding of the work involves a de-focusing of her subjective vision, and a re-focusing, adjusting to the expanded vision the work itself seems to insist on.

The relationship between language, in its condition of constant organic change, and its rules, which also change but at a much slower rate, provides a dynamic parallel to Thurnauer’s understanding of how the activity of painting relates to the institutional and discursive contexts that frame it. Her ‘predella’ series gives the parallel an essential structural role, through the frequency with which imagery is conditioned by text and vice versa. The ‘now’ paintings epitomize the handling of this relationship. The word ‘now’ preserves its meaning despite being incarnated in different fonts, one for each painting, while the range of different cloudscapes that surround the word offers a model for the way that each enunciation of the word ‘now’ must refer to a unique moment in time, a unique set of conditions. The word has a seemingly permanent use-value but its referent changes with every single use in historical time.

The inability of conventional framing—of institutional and discursive frameworks—ever to capture or contain the experience of painting for the artist, or the experience that the finished painting offers to the viewer, is rendered in material terms, and even theatricalized, by the use of the physical frame, of the edges of the painting, to show how painting always exceeds the limits devised for it. Many of the predellas consist of pairs of canvases that share a single verbal message, insisting on the lack of synchronization that inheres in any attempt to make

the textual message function as a translation of the painting's meaning. Thurnauer herself has used the prosodic term 'caesura' to describe the suture, both binding together and separating, the divided halves of these binary works. The relationship between text and image is not one of commensurability, but of parallel activities in which performance always moves beyond established criteria: beyond the available conventions of meaning. The words divided between canvases include 'id / ea', 'soli / tude', 'ran / dom', 'fig / ure', 'win / dow', and 'pain / ting', while ready-made phrases include 'not / yet', and 'prime / time'. The latter two examples help to clarify what is stake when the artist chooses to paint serially, when she sets out systematically to make the individual work porous, open to the influence of other components in the assemblage as a whole. Two works are enough to make a sequence, to hesitate the boundaries of the individual painting, although Thurnauer has experimented also with threes and fours, and has exhibited large numbers of these fissile paintings in a way that appears to give a cellular structure to the overall predella project. The breaking up and distribution of the textual messages is the clearest signal of the conditional mood in which these paintings exist, but the use of imagery contributes equally to the realization of the open-endedness that is fundamental to Thurnauer's practice of painting. The spatial porosity of this work, the permeability of its boundaries, is actually a form of recording its response to the flow of time—its acknowledgement that time is one of the tools used in painting; time as a medium of change and transformation. As the artist herself has observed, 'your arm is not the same each day'. The artist's body and mind move through time, leaving behind a set of provisional answers to a series of minutely adjusted questions.

Perhaps increasingly, Thurnauer's work performs as a visual expression of the poetics of the version, where the proliferation of versions represents an exponential increase in the distance travelled from the very idea of an original. The slippage of meaning between versions becomes increasingly busy and compulsive, acquiring particular intensity in the beautiful 'winged' predellas painted between 2007 and 2009. Here, the imagery has been generated to a significant extent from the slippage between the French words and phrases 'predelle', 'pres d'elle' and 'pres d'aile'. The homophony of the French language allows the word for a series of small paintings to be moved conceptually and literally into proximity with female subjectivity and then further into proximity with the idea of a wing. The image of the wing outspread then turns it into a visual metaphor for a palette, and the palette is literalized by the application of a spectrum of colours to the spreading feathers. Feathers or 'plumes' are traditional writing instruments, and their presence in the language that refers to writing has outlived their practical use. 'Ecrire au courant de la plume' refers to a kind of writing where the pen itself appears to do the thinking. Thurnauer's painting allows the medium of language to do the thinking in the choice of visual content, but her own use of that content has placed the emphasis on slippage and distance, on allowing the work to take flight when it has been fully transformed, when the relationship between original and version, between literal and metaphorical, between figurative and conceptual, has been rendered vertiginous. The viewer's experience of the painting is governed by a sense of movement between different possibilities, of only ever being able to grasp fragments of meaning, parts that come away from a whole, just as the images of wings are of anatomical parts, limbs detached from bodies. The painting articulates quite literally the underlying bone structure of these wings,

just as a painting in the *nature morte* tradition would do, but the painting also articulates metaphorically the language which joins the wing to several different bodies of meaning.

These are wings that could grow a new body which would exist in a gravitational field determined by the mind of the viewer. In the 'Grande Predelle' series, each painting includes a used palette, attached to the painted surface of the canvas depicting a wing. Although the palette is superimposed on the wing, making it appear an afterthought, it also takes precedence over the wing, since its use is a precondition of the image ever taking shape on the canvas. The appearance of the wing, with its graduations of colour, is a strong pretext for the addition of the palette, while the end to which the palette is the means suggests that all palettes have the ambition of wings in the first place. Neither palettes nor wings are used as elements of description but of metaphor, of substitution and metamorphosis. In the hands of Thurnauer, the identity of painting is not to be lodged in any one body or form but in the movement from one to another.

The predellas incorporate key linguistic signs as part of their visual content but activate language at a conceptual level for the most part. In the 'Origine du monde' works, and in more recent paintings such as 'Les Lecteurs', written language appears as part of the material fabric in which the human figures appear. The textual elements are not superimposed on the figures but appear to exist in the landscape, requiring the painter to relate figure to ground in a process of interlacing. When the viewer's eye traverses the painting it falls under the magnetic influence of the text to the extent that viewing must succumb in some degree to the operations of reading with its specific rhythms and expectations. In 'Les Lecteurs', the figures included in the visual field are themselves engaged in the act of reading. They are clearly removed from different points of origin and drawn together, bringing with them hints of the different times and places from which they have been disengaged. The engagement of reading brings them into the same—or a very similar—experience of time, which is comparable to that of the viewer, for whom reading the painting is a hermeneutic exercise that cannot be terminated. The relation between the text the viewer sees and the texts the readers see is inscrutable, while the relations between the separate parts of the text available to view are innumerable in character, since they have ceased to belong to the bodies of meaning they derive from, yet remain withheld from bodies the reader wishes them to have.

In 'Les Lecteurs' and 'Reflexion on reflection', the individual letters that provide the textual dimension of the work are capital letters shorn of the diacritics that would confine them to French or any other single language. They are arranged in a grid pattern that stays on the same plane despite the changing angles of the tables, costumes and backdrops that share the same space. In both paintings there is one figure whose gaze is directed out towards the viewer, although in 'Reflexion on reflection' the gaze is supplemented by projecting camera lenses, trying to thrust beyond the front of the canvas. Many, perhaps most, of the figures in these paintings who fix us with their gaze have been borrowed from the work of Manet, the artist who organized so many of his most important paintings around this face-to-face confrontation of viewer and work. Although Thurnauer herself speaks of the need to 'take the canvas by surprise' while in the throes of composition, the viewer meeting the finished work is likely to be taken unawares by this unwavering regard. The sense of disadvantage the

viewer experiences forestalls their capacity—perhaps readiness—to eye these female figures with the expectancy of a customer or consumer. The painting returns the viewer's gaze with total impartiality, making us see our own motives and investments more than the illusion that the figure in the painting will accommodate them.

In the recent 'Execution de la peinture', a naked artist with her back turned to the viewer takes on the central role we might expect to be given to a nude model facing the viewer. However, the figure on the canvas being painted by the artist is another version of the barmaid from the *Folies Bergere*, taken from the painting that perhaps undermines the position of the viewer more than any other canvas by Manet, since its manipulation of the arrangements seen in the mirror behind the barmaid does not correspond to the view a mirror would give in reality. The viewer seems to usurp the place of a top-hatted customer who is seen, from the wrong angle, in the mirror's reflection. And this substitution renders her glance at the viewer an especially complex one. Who is she actually looking at, and what is her attitude to their reciprocal gaze? Thurnauer has added extra layers to these questions, surrounding the barmaid with an array of press cameras, and providing the viewer with a new gaze to mediate their own perception of the girl: the imagined, but unseen, gaze of the female artist. The cameras are directed not at Manet's barmaid but at Thurnauer's artist, or that is our initial assumption, until we realize that, like Manet's mirror, they are actually pointing in another direction, straight past the naked artist to connect more directly with those for whom their images are intended. If Manet's painting represents the arrival of the social being organized by the dynamics of the spectacle, Thurnauer's painting captures the extent to which the spectacle has engrossed almost all the space available for representation. Encrypted within this space—existing within the same space but operating according to a different code—is the closed circuit of the reciprocal gaze that connects the female artist and the girl at the bar. This is the artist of a critical painting that comes into being with Manet; the critical artist is composed by the gaze of Manet's painting, although she holds in her hand a brush that authors anew the girl who was once Manet's subject. The critical artist is posterior to an art history that hinges on the experiments and disclosures of Manet, anterior to another history in which the artist is either female or one who stands in the place where a female artist should be.

In a recent conference at Yale University, Thurnauer specified how her painting had arrived at a point which shares in Manet's discoveries while also departing in another, twenty first century direction. Her response to Manet's 'Olympia' turns on the complexity of the gaze: 'Olympia is the painting taking visual stock of me. It is not so much its own nakedness but more me being stripped naked by the fact that it is staring back at me... Olympia's nakedness strips me bare.' In her own, twenty first century, version of the painting, the figure of Olympia is held within the field of a text consisting of all the words synonymous with 'woman' in the history of the French language, from the twelfth century to the present. By bringing together this multitude of definitions, Thurnauer's painting emphasises the poverty of definition, the impossibility of a definitive version of woman: 'The word is a definition, a frame, but the figure escapes all definition... Olympia cannot be reduced to a definition. She is naked and free like painting. She is eternally looking at us and eternally brings our eyes to

life.’ This beautiful idea, that the painting looking at us is what brings our eyes to life, proposes an utopian freeing of our vision, but it also necessitates a critical painting that must be resumed and maintained, and renewed in each successive work.

Three of the four cardinal points of the Nantes installation are occupied by the Manet-inspired paintings ‘Olympie’, ‘Reflexion on reflection’ and ‘Execution de la peinture’, but right at its centre are the three female portraits that reflect for Thurnauer three essential facets of painting that have to do with the language of cognition, the language of desire, and the language of feeling. The title given to each of these canvases is ‘You’, since the gaze directed at the viewer by the painting is enlarged, dilated, more than in any other work by Thurnauer. Just as the three female subjects cannot represent individually only one of the three separate languages of cognition, desire and feeling—since all three women exist in the realms of all three languages—so the viewer cannot be constructed exclusively by the gaze of only one of the three figures: they can only be brought to life by all of them.

The intensity with which Thurnauer insists on the reciprocal gaze in her work, and the passion with which it has been sustained, reflect a deep and resourceful critical awareness of the social politics within which contemporary painting operates; but it also has deep roots in her own experience. As a child, her earliest awareness of the obligations that come with reciprocity, together with a realization of how relationships are mediated by language, took form in the company of an autistic brother who did not speak. The lack of verbal response, the silence of the interlocutor, places a responsibility on the one with language to imagine the thoughts and feelings of the one for whom language does not do its work in the open. The language of the first person is therefore always implicated with language that is stored in the second person. In Homeric Greek, it was possible to speak with a ‘dual voice’, but this grammatical possibility has not survived in fossilized form in modern Indo-European languages, except in Slovene. There is a profound sense in which all of Thurnauer’s painting communicates itself with a ‘dual voice’, but it does so most dramatically in the series of paintings entitled ‘Big-Big and Bang-Bang’, whose characteristic iconography greets the viewer at the entrance to the Nantes exhibition in the trio of paintings ‘Now’, ‘When’, ‘Then’.

The two enigmatic figures that cross from one canvas to another in this trio of works can be found crossing the whole of Thurnauer’s oeuvre. Their symbiosis is often associated with the genesis of representation through being contained within an outline that evokes traditional depictions of both the *sindone* and the handkerchief of Veronica. Both were supposed to have preserved the perfect impression of the body of Christ, through chemical transformation, although which came first and which second in this chemical process, which took the active and which the passive role, is precisely the question behind Thurnauer’s dual personages. The juxtaposition of the three paintings with titles that obscure the relationship between them in the very act of seeming to offer temporal markers, borrows its authority from the temporality of autism, an experience of time in which linearity makes little sense, in which the relationship between events is not felt as a chain of connections but as an amplification, an intensification of something that floats freely in a time without measure.

Thurnauer's dual figures populate her output recurrently and cannot be tied to any particular phase of her development as a painter. As the one with language, she now addresses her work as if it were the silent but eloquent interlocutor in a relationship of intimacy that she conducts in public. Written language is an integral part of that relationship, not solely through its incorporation into the visual information on the canvas, but through the parallel activity of keeping a diary, requiring the painter to turn her back on the canvas in order to use a word-processor. She describes her method of composition as one of 'pouring' words onto a screen, without ever pausing to make corrections, transferring to her language-work the methods of free expression more common to painting and, *vice versa*, transferring to the use of paint the kind of editorial oversight more common to verbal language-use.

In her painting 'Les lecteurs', the two figures, one male, one female, both chosen from the history of painting, share the space with a framed map of the world. The world is represented by the familiar image achieved through the systematic distortions of the Mercator projection; this is how we perceive the world although we know its image is an artificial one. Both visual and verbal languages provide us with maps of the same territory; and Thurnauer's hybridized representations argue that the world can only be rendered through a dialogue, an interlocution of different forms, genres, media. When we approach her work, it is not as viewers whose function is predicated through a gaze regulated according to the distorting demands of consumption or control, but as readers engaged in a critical activity that sees around the edges of historically produced versions of the self. While we look for the subjects of Thurnauer's paintings, we are the subjects that they construe; there is no priority in this exchange, and no way of coming to terms with it; rather, it is in the territory without maps, in the uncertain borderland between the first and second persons, that strangely familiar no-man's-land, a female *terra nullius*, that the voice of twenty first century painting is both lost and found.

Agnès Thurnauer

now, 2009

Ed. Monografik

By Elisabeth Lebovici

La vertu des noms est d'enseigner

Tout ouvrage monographique ne saurait constituer autre chose qu'une célébration de ce « Bonne qu'à ça », formule féminisée de la réponse de Beckett à la question : « Pourquoi écrivez-vous ? ». Celui-là, avec son « Bon qu'à ça », donnait en effet l'énoncé radical de l'engagement artistique, de cet investissement à nul autre pareil et qui n'est pas la vie, ni même « la vie plus intéressante que l'art ». Ce livre et en particulier le texte que j'écris n'échappent pas à la formule. Bien au contraire, ils se veulent l'argumentaire --peut-être-- et en tout cas la description sur pièces de l'engagement artistique d'Agnès Thurnauer. Mon projet dans ce cadre tend à confirmer plus précisément le changement qualitatif, le saut épistémologique, le pas au-delà ou de côté, qui interviennent parfois à mes yeux au sein de l'expérience de telle ou tel artiste et singulièrement de cette artiste. Est-ce l'expérience d'un « devenir artiste », rendue tangible dans son discours ou dans ses faits et gestes, comme dans une bouchée de madeleine trempée dans du thé ? Je veux dire, ici, la jubilation que produit cette rupture avec laquelle cette artiste a largué les amarres de la convention, de la tradition, de l'autocensure et peut être de sa propre histoire.

La plasticité de ce « lâcher prise » et le développement de sa puissance d'agir affecte des artistes, me semble-t-il, qui sont souvent des femmes. Très souvent, de Louise Bourgeois à Maria Lassnig, de Rosemarie Trockel à Sturtevant, d'Annette Messager à Nancy Spero, leurs expressions verbales ou visuelles ressemblent à celles qu'Hélène Cixous appelle joyeusement des « jem'enfichistes, des locataires de l'inconscient, dont nous savons qu'il ne connaît pas le non, et qu'il cultive la greffe et les suppléments ». Sans doute parce qu'on ne naît pas femme, on le devient et c'est volontairement que j'ôte les guillemets de cette phrase si fameuse aux temps du cinquantenaire du Deuxième Sexe (paru en 1949) de Simone de Beauvoir. Sans doute parce que les femmes ont d'abord à se situer – et comment s'en sortir ? – d'une expérience de soi où l'on est l'autre, d'abord. « En effet il n'y a pas deux genres, il n'y en a qu'un : le féminin, le « masculin » n'étant pas un genre. Car le masculin n'est pas le masculin mais le général. Ce qui fait qu'il y a le général et le féminin » écrivait Monique Wittig, on ne le répètera jamais assez. Et le concept de « différence des sexes », qui construit encore grandement nos sociétés, constitue ontologiquement les femmes en autres différents. Les hommes, eux, ne sont pas différents lorsque le masculin se confond avec l'universel. Les hommes n'ont pas à s'identifier, au contraire des sujets qui ont été construits historiquement comme l'autre ; même si ces sujets ont été marginalisés, ils sont pourtant, en tant qu'autre, structurellement nécessaires, comme le double spéculaire d'un sujet qui a colonisé les pouvoirs de la raison. Comme l'exprime Virginia Woolf dans *Une chambre à soi* : « Les femmes ont pendant des siècles servi aux hommes de miroirs, elles possédaient le pouvoir magique et délicieux

de réfléchir une image de l'homme deux fois plus grande que nature (...) C'est pourquoi Napoléon et Mussolini insistent tous deux avec tant de force sur l'infériorité des femmes ; car si elles n'étaient pas inférieures, elles cesseraient d'être des miroirs grossissants (..) Car si une femme, en effet, se met à dire la vérité, la forme dans le miroir se rétrécit...» . Mais lorsque les corps ne se soumettent plus à l'opposition, à l'attribution, à l'interdiction, à l'exclusion ou à l'inclusion, alors tombe le masque d'un universel recouvrant ou enveloppant le masculin, qui se découvre. La redéfinition de l'identité féminine implique ainsi une révision de l'identité masculine en cette interaction dialectique, qui s'est établie entre les genres, le masculin et le féminin.

Peu à peu, les féminismes ont fini par rejeter le caractère binaire et hiérarchisé du genre et lâcher du lest sur une conception victimaire de la femme opprimée (ou exemplaire, ou héroïque), pour reconnaître la diversité ou l'hétérogénéité existante entre et en chacune des femmes. Partant de la conception foucaldienne, selon laquelle le pouvoir n'est pas seulement répressif mais aussi constructif, en tant que créateur de subjectivités, Judith Butler a avancé, du moins dans son *Trouble dans le Genre*, que le genre, comme construction et comme langage, est performatif. Ce n'est pas une manifestation naturelle du sujet. Le genre comme performance construit le sujet et ses identifications sexuelles par la médiation d'une série de pratiques discursives et de normes. Ce que j'aimerais argumenter ici, c'est que des processus semblables sont affaire d'art et se retrouvent dans la labilité des œuvres d'Agnès Thurnauer : on pourrait aussi parler d'une performance du genre à travers l'art, performance qui produit son discours d'autonomie émancipatrice. Annette Messenger l'a dit autrement, lorsqu'elle évoque la matière de son art, qui consiste à être « plus femme » dans son travail que dans sa vie : travaux ménagers, soins maternels, curiosité, rituels de protection ou de soumission, sentimentalisme, tous clichés suggérant d'une façon ou d'une autre, la spécificité d'une sphère du « féminin » dans les sociétés patriarcales sont ainsi assumés et activés par l'artiste, non la personne singulière, et enrôlés au titre d'activité artistique. Qu'en est-il lorsqu'il s'agit d'abstraction, entendue le plus souvent comme un processus, justement, d'universalisation ? Certes, chez Agnès Thurnauer, la peinture, même abstraite, est, comme elle l'affirme souvent, un processus très concret, par exemple « comme la pensée du froid et du chaud » : « Le tableau est justement un lieu où l'on peut faire coexister des éléments réels et imaginaires, pour ne pas dire figuratifs et abstraits. Mais (..) en France, l'héritage des hommes du XX^{ème} siècle, c'est l'abstraction. Une abstraction mue par une volonté de puissance incroyable ! Ils ont inventé chacun un dispositif qui résume la peinture à un signe. Buren c'est la bande, Toroni c'est la touche, Lavier c'est la couche, Hantai c'est le pliage, etc... Malgré tout le respect que j'ai pour eux, cela revient, il me semble, à fermer la peinture sur sa propre loi, et non à l'ouvrir au monde (même si le fait de travailler in situ pour certains renouvelle à chaque fois le dispositif). » Pour elle, ainsi, l'abstraction a un genre et en l'occurrence, c'est le masculin ; en France ou du moins dans la langue française. Son travail, depuis qu'il aborde publiquement la peinture, veut moins contester ce geste et cette autorité uniques que les déborder. Littéralement, en sortant du couple châssis-canevas (ou toile), tendus l'un à l'autre. En bougeant, en brassant les mediums, les supports, mélangeant les dessus et les dessous, les envers et les endroits, les typologies de gestes et de marquages, sans vouloir jamais laisser fixer, définir, identifier d'un mot ou d'une phrase lapidaire, cette « peinture » ; le « c'est », chez elle, ne doit pas advenir. D'où sans doute, le déluge de lettres qu'elle envoie à ses correspondant/e/s d'un jour ou de toujours, pour sans cesse compléter tel argument ou telle locution employés, pour à nouveau rendre au travail de la pensée son erratisme et ses associations.... libres

L'abstraction a partie liée avec le corps. Il faut en ce sens entendre le vocable d'Art concret, choisi par exemple, dans la Suisse de Sophie Taeuber . Celle-là est intervenue, dans l'histoire de l'art, au croisement entre la danse et l'abstraction, un lien, chez elle peu dénouable. A Zurich, en effet, où elle enseignait dès les années 1915 à l'école des arts appliqués, Taeuber produisit (sans en passer par le naturalisme, le néo-impressionnisme, non plus qu'aucun

de ces ismes d'époque), de gouache en gouache, un art de la construction ; à peu près dans le même temps, elle se consacrait presque entièrement à la danse et participa, en tant que « performeuse », aux soirées Dada. Quoiqu'elle n'ait finalement pratiqué cet art que peu d'années, la danse a imprégné la création visuelle de Sophie Taeuber jusqu'à sa mort. Ainsi son abstraction constitue une transgression par rapport au champ du modernisme, lequel, si l'on en croit Clement Greenberg, consiste à spécifier de plus en plus son medium. Un peu plus tôt, l'Américaine Loie Fuller avait, elle aussi, mixé la danse et les recherches plastiques, avec des projections et des réflexions lumineuses et colorées, ou même fluorescentes, qui intégraient le travail du corps. Travaillant sur les mélanges chimiques pour les gélamines et les projections, installant des scènes éclairantes munies de miroirs, elle fut aussi la première à exploiter pleinement le noir dans une salle et à concevoir des constructions spatiales visuelles, éphémères et lumineuses. De l'autre côté du XX^e siècle et pour prendre un autre exemple aux fins de cette démonstration, le Judson Church Dance Theater à New York, a mis radicalement en crise les conventions de la danse, depuis l'extériorité apportée par l'abstraction picturale ; la contribution d'Yvonne Rainer, Trisha Brown ou Simone Forti, consistant à forcer l'abandon de nouvelles rhétoriques formalistes. En écartant à la fois la possibilité du geste virtuose et celle du rapport de fascination, elles autorisaient la danse du « mouvement ordinaire » congédiant toute tentation de hiérarchie interne des oeuvres. C'est encore une fois à une ruine des frontières autorisées du chorégraphique et du pictural que cette génération a oeuvré. Chez Agnès Thurnauer l'intervention du corps ou plutôt de sa surface et sa peau photographiées est venue s'inscrire drôlement au sein de la peinture ; à proprement parler, les représentations du corps ne figurent pas « dedans » si l'on imagine la peinture comme un rapport homogène, transitif entre chacune de ses parties. Mais on peut envisager les choses autrement, et voir ces photographies de corps, fragmentaires comme une danse, à la façon d'un collage, d'une disruption : une façon d'élargir ou d'épaissir le cadre et de faire exploser à nouveau la tension univoque du châssis. « J'ai commencé à photographier dans l'atelier en 1998, expliquait-elle, et puis j'ai trouvé intéressant le fait de court-circuiter la notion du corps comme modèle pour le tableau, en le photographiant en résonance avec le tableau, comme un autre de soi, qui viendrait après le tableau et non avant. C'est un corps qui agit le tableau, en interférant avec lui. » Le corps n'est plus ni modèle, ni maîtresse, mais dimension et court-circuit. Comme les chorégraphies des Biotopes, en 2005, viennent opérer à la surface des tableaux pour la doter d'une élasticité qui n'attend qu'à rebondir. Appliqués sur des représentations de titres et d'articles de papiers journaux froissés ou pliés, les figurations de corps acrobates enroulés, déroulés, renversés en pont ou en voltige (des figurations de figures, au sens gymnastique du terme) entièrement recouverts d'un motif léopard, trouvent dans cet espace, celui du tableau, la stabilité d'un moment bref d'équilibre. Ces postures, qui n'ont guère à voir avec les positions classiques qu'on trouve déclinées en peinture agissent aussi comme une théâtralisation de l'espace pictural. Mais pour comprendre certaines implications de cette Dissidanse –encore une formulation, magnifique d'Hélène Cixous - il aura fallu, en effet, tirer la langue et crier. Crier : non pour se faire entendre mais d'abord pour s'entendre soi-même. Il s'est agi, pour Agnès Thurnauer, comme pour toute femme (et ceux ou celles qui s'identifient comme féministes) de faire parler les e muets. La métrique de la langue française, à partir du XVI^e siècle, les appelle encore féminin, caduc, instable, ces e muets, associés de façon explicite ou non, à une conception de la place des femmes dans la société et la culture. En ajoutant un e muet à la formule de Robert Filliou, « Bien fait mal fait pas fait » transformé en « Bien faite mal faite pas faite », Agnès Thurnauer opère effectivement quelque chose qui est de l'ordre de la performance. Elle se saisit de l'événement inaugural, en 1968, d'un Principe d'Equivalence parti d'une chaussette rouge placée à l'intérieur d'une boîte jaune sur un panneau de bois, formation développée et multipliée à l'aide de quatre-vingt-cinq boîtes vides ou contenant des chaussettes ou des morceaux de chaussettes, quarante-six planches et onze panneaux sans boîtes. Avec son principe d'équivalence, Robert Filliou a énoncé qu'une oeuvre d'art ne saurait être évaluée en fonction de son exécution : le bien fait, l'adéquation avec un modèle par le biais d'une technique, le mal fait, l'erreur incorrigible et le pas fait et non réalisé, pèsent

du même poids sur la balance. La réitération de ce principe va s'opérer par le biais d'un tampon et c'est cette marque qu'Agnès Thurnauer entreprend de copier. De copier, mais aussi de refaire et de rejouer. En ajoutant un e muet au principe d'équivalence, l'énoncé : « Bien faite mal faite pas faite » s'ouvre en effet à d'autres genres de compétences. Le jugement de valeur comme universel abstrait (le beau, pas le moche) se voit effectivement doté d'un genre lorsque l'e muet l'excite et le prolonge. On pénètre ainsi dans un espace de travail nouveau, plus ambivalent, plus polyvalent, celui de la performance du genre.

En termes de performativité linguistique, les énoncés du genre, aussi bien ceux qui sont prononcés au moment de la naissance --comme les "c'est une fille!", "c'est un garçon!"-- que les injures, ou toute autre forme de légitimation ou d'illégitimation --bien faite, mal faite, pas faite-- fonctionnent comme des citations sans origine et sans original. On sait aujourd'hui à quel point la question de la citation est cruciale pour l'art contemporain, lassé de se regarder au miroir de l'originalité ou de la nouveauté. C'est précisément cette question qui a fait advenir Agnès Thurnauer à la peinture. Depuis les tous débuts, ou même avant les débuts : « Dessine moi un mouton », répétait-elle en visitant avec un crayon et un bloc de papier la Documenta 7 de Kassel, en 1982. Une citation (le personnage du Petit Prince de Saint-Exupéry) comme performance. De même ou plutôt plus loin, dès qu'il s'est agi de peinture, c'est-à-dire de désir, la chose est abordée par le fait de la « pièce rapportée ». Extension du domaine de la peinture, 1998. C'est un titre, c'est un programme. Chacune des œuvres d'Agnès Thurnauer affirment une construction « par l'extérieur » et ceci contamine jusqu'au cœur ou au centre de la toile, par l'apport de matériaux, venant se greffer, s'additionner ou s'agréger au châssis. Ces matériaux peuvent être des souvenirs d'œuvres, de phrases, de mots, empruntés à l'espace de l'histoire de l'art et en quelque sorte, privés de leur origine, pour se représenter là à titre de citation, voire inversés. Ils peuvent être des diagrammes, des chiffres, des gestes. Ils peuvent être des traits, gribouillages, hachures, interruptions, flèches, croix, traces de marker, rubans adhésifs... Des fragments d'affiches ou de tracts et aussi des figures, des contours... articulés dans un procédé additif, de copier-coller. Car rapporter du matériel, comme on dit en psychanalyse, c'est également le citer, le rendre présent dans la cure, et en faire (du) présent. Chez Agnès Thurnauer, ce procédé trouve sa métaphore spatiale, lorsque chez elle, le derrière devient devant et formule, à l'œil, un mélange présent, comme le signe, avec deux faces du signifiant et du signifié. L'art dans sa forme post-moderne est une jonction entre des choses qui n'appartiennent pas au même cadre d'activité, au « même monde ». Ce que les artistes femmes, entre autres, n'ont cessé de nous dire : le féminisme, lorsqu'on le cherche à l'œuvre dans les arts visuels fonctionne comme la pensée de l'inconscient, « dont nous savons qu'il ne connaît pas le non, et qu'il cultive la greffe et les suppléments » -- ce qui a sans doute plus à voir avec la spéculation qu'avec le spéculaire, le devenir que le re-garder. En adoptant la formule « Bien faite mal faite pas faite », Agnès Thurnauer estampille des tableaux sur châssis--à propos, le châssis, dans l'esprit d'une société patriarcale n'est-il pas associé au physique du corps, le plus souvent féminin ? Châssis sur châssis, donc les images couleur d'encre violette de Sans Titre I, II et III (Bien faite, mal faite, pas faite), 2004, figurent des fragments de corps, dans leur découpage implicite ou explicite produit par les publicités de soutien-gorge ou de culottes, focalisé, donc, sur les seins ou les fesses habillés-déshabillés. La psychanalyste Joan Rivière, dans son célèbre article de 1929, « La féminité en tant que mascarade » suggère que, dans certains contextes sociaux, les femmes performent la féminité comme une mascarade nécessaire. Les femmes apprennent à imiter la féminité comme on porte un masque social, comme une mise en scène ironique qui, bien qu'elle soit une stratégie de survie, n'en est pas moins théâtrale. À travers la répétition ludique des normes invisibles, les femmes ainsi révèlent avec ingéniosité l'absence de lien entre la performance du genre et son origine supposément naturelle. Bien faite, mal faite, pas faite, voilà pour la valeur, qui perd toute justification, toute causalité, bref toute valence. Or il est un terrain où la performance

du genre s'accomplit sans arrêt. C'est celui de la manifestation nominale de l'identité : celle qui nous apparaît comme la plus naturelle, où nous répétons le prénom et le nom qui nous ont été donnés et nous les répétons inéluctablement à moins de nous en donner d'autres... Ce fameux Nom propre, le cachet de notre état-civil. Le discours des noms et la question de sa performativité traversent la commande de 1% passée par le collège Simone de Beauvoir à Créteil, inaugurée fin 2003. En effet l'inscription républicaine « Liberté, égalité, fraternité », qui frappe le fronton de tous les établissements publics d'enseignement, est redoublée, grâce à l'intervention d'Agnès Thurnauer, par un mur d'autres d'inscriptions : plus d'une centaine de

prénoms, évocateurs d'une trentaine de nationalités y sont inscrits, en caractère identique, sans fioriture et sans ponctuation : «...sybille joyce gaelle sara soraya rashin raphayla alpha agnes...
« Agnès Thurnauer a recueilli et écrit les prénoms de toutes les filles du collège à l'époque de cette réalisation. A l'intérieur, dans le hall, on trouve l'image d'une cosmonaute sur les marches d'un engin spatial, sérigraphiée sur aluminium et signé Claudie Haigneré ; dans les escaliers, dans le gymnase, il y a celles de Aung San Su Kyi, Marie Curie, Amelia Earhardt, Lucie Aubrac, Marguerite Duras, au total quarante-deux portraits de femmes. Les salles du collège s'appellent Indira Gandhi, Angela Davis, Hannah Arendt, Aminata Traoré, Elisabeth Badinter... Au terme d'un processus de réflexion, mené avec les élèves, les enseignant/E/s, les élu/E/s et les parents, Agnès Thurnauer a souhaité « montrer aux collégiennes que les femmes peuvent faire leur chemin dans tous les domaines, et leur donner confiance en elles », en d'autres termes, légitimer la devise républicaine du collège, en incluant les femmes dans la fratrie universelle. Qu'ils soient féminins ou masculins ou encore ambigus, les prénoms indiquent dans notre société, une position dans l'ordre générationnel. Ce sont, ce seront toujours, « les enfants », puisque le Nom propre s'associe à la loi. Le « Nom du Père », tel que l'utilise la psychanalyse lacanienne, est aussi, et en même temps, le « Non du Père », ce qui ordonne et interdit, simultanément. Il arrive souvent, que dans les sociétés patriarcales et patrilineaires, le père soit chargé de la détention et la transmission du pouvoir, du savoir et du statut du sujet. C'est du moins ce qu'on laisse croire : les non dupes errent dans le livret de famille. En 2005, des dessins, puis des peintures, puis une fresque à la Biennale de Lyon, puis des badges circulant lors du vernissage mettent en circulation une série de Noms propres. Annie Warhol, Joséphine Beuys, Alberte Dürer, Juliette le Greco, Eugénie Delacroix, Marcelle Duchamp, Nicole Poussin, Francine Picabia, Martine Kippenberger... Féminiser ainsi les prénoms de ces artistes canoniques produit d'abord un effet hilarant et permet d'exsuder une certaine dose de jouissance vengeresse à la vue de leur exclusive féminine. La délectation provient également de la promesse, que ces badges détiennent, d'un champ parallèle à l'histoire de l'art, ouvert sur un paradis artistique plus universel. Il me semble qu'on ne saurait limiter ce geste et à sa réitération au souvenir d'enfance d'Agnès Thurnauer, à la recherche vaine des prénoms féminins dans les cartels des musées.

Dans son essai critique, Proust et les noms, Roland Barthes analyse La Recherche du Temps perdu comme l'histoire d'une écriture réalisée par le biais des Noms propres. Si l'œuvre de Proust, en effet, peut être lue comme l'histoire d'une initiation ou d'une « venue à l'écriture », qui ne puisse pas se réduire à une anamnèse singulière et personnelle et prenne donc forme lisible, il faut donc que l'écrivain ait trouvé un « objet romanesque » pour ses réminiscences. Cet objet est le Nom propre. Selon Barthes, le Nom propre dispose de trois propriétés : « le pouvoir d'essentialisation (puisque'il ne désigne qu'un seul référent), le pouvoir de citation (puisque'on peut appeler à discrétion toute l'essence enfermée dans le nom, en le proférant), le pouvoir d'exploration (puisque l'on « déplie » un nom propre exactement comme on fait d'un souvenir) : le Nom propre est en quelque sorte la forme linguistique de la réminiscence. (...) Il est à la fois un « milieu » (au sens biologique du terme), dans lequel il faut se plonger,

baignant indéfiniment dans toutes les rêveries qu'il porte, et un objet précieux, comprimé, embaumé, qu'il faut ouvrir comme une fleur » . Distinct du néologisme, car inspiré d'un modèle phonétique, le Nom propre requiert pour son invention, d'être tenu « aux mêmes règles de motivation que le législateur platonicien lorsqu'il veut créer un nom commun ; il doit, d'une certaine façon, "copier " la chose, et comme c'est évidemment impossible, du moins copier la façon dont la langue elle-même a créé certains de ses noms.» . Copier la façon dont la langue elle-même a créé certains de ses noms, c'est, à mon sens, l'aventure dans laquelle Agnès Thurnauer embarque son aventure picturale. A partir de là, on peut dire qu'elle

« tient » son système des noms. Faire une exposition, c'est aussi poser la question du groupe, de sa syntaxe

et de sa narration : ainsi la féminisation des Noms propres, qu'il s'agisse d'artistes mais tout aussi bien d'architectes, de théoriciens, de philosophes va pêcher ses ressemblances dans l'histoire de l'art français, mais pas seulement. Cependant, il faut noter que cette opération n'a jamais lieu qu'en français : qu'il s'agisse de Kosuth, de Vermeer, de Cage, d'Armstrong ou de Greenberg, les prénoms accolés seront invariablement écrits ou plutôt inventés dans la langue française, celle précisément, qui connaît le genre des e muets . C'est cela qui distingue cette affaire d'une simple opération de commando, ce qui ne serait d'ailleurs pas si mal. Aux badges, s'adjoignent les peintures murales qui enflent bientôt, au SMAK de Gand, jusqu'aux dimensions des salles, couloirs, vestibules ou escaliers. Les Portraits « Grandeur Nature » agrandissent la forme du badge pour copier, dit l'artiste, celle de l'Autoportrait Dans Un Miroir Convexe, du Parmesan. Ces portraits de noms produisent un registre presque inépuisable. Non parce qu'il n'y aurait jamais pénurie de noms : mais parce que ce que construit Agnès Thurnauer est de l'ordre de la fiction, comme tout portrait et comme tout système où l'objet poétique échappe à la réminiscence C'est une dimension qui me paraît effective dans le « lâcher prise » évoqué bien plus haut : ce qui relève de la biographie, du souvenir dans l'art n'a rien d'un « coming out », d'un aveu, en langage foucaldien. Par exemple, Louise Bourgeois, « livrant » le traumatisme du souvenir d'enfance comme origine de son travail artistique n'explique rien. Mais elle fournit un prétexte pour développer des œuvres contradictoires, qui laissent la critique se fourvoyer dans la voie de la vie infantile et de l'antériorité psychique, alors qu'elles débattent également de métaphores et de métonymies, c'est-à-dire de figures et de signes, suffisamment décollés de leur référent pour ouvrir l'œuvre à une initiation au monde. Déplier le nom de prédelle en « près d'elle » et en séries de doubles tableaux participe, me semble-t-il, de cette trame ou plutôt, de cette texture. Les noms : « Elle », « Lui », « Now », « Buy » « Dont » -- cette fois, sans exclusive de langue—sont ici mis à disposition de tout ce dont le souvenir, la culture, l'usage dominant construisent l'épaisseur, Barthes dirait la « dilatation sémique » : des éléments graphiques et des images viennent raconter les noms, ou plutôt viennent copier la façon dont la langue les a institués.

« La vertu des noms est d'enseigner », dit le Cratyle de Platon . L'importance du langage chez Agnès Thurnauer et de la nomination dans cette appropriation féminisante (comme Cézanne parlait des sensations colorantes) de la peinture est ainsi à considérer comme l'armature de ses signes, comme le « châssis » sur lequel elle fonde son tissu artistique, à la peinture émaillée ou pas, indifférent à sa facture.

Agnès Thurnauer
Notre histoire, 2006
Ed. Palais de Tokyo
By Eleanor Heartney

Comment être peintre aujourd'hui ?

(...) Comment être peintre aujourd'hui ? Pour Agnès Thurnauer, la réponse consiste à réinventer la peinture comme champ d'intersection de diverses forces extérieures. Elle existe, non comme chose en soi, mais comme relevé cartographique d'états mentaux en perpétuel devenir. Entre ses mains, la peinture sert de terrain où sont invités à interagir les divers langages du monde de l'art, de la politique, de la culture populaire et de la science. Une scène aperçue dans la rue, un article de journal, un fragment emprunté à l'œuvre d'un autre artiste peuvent s'unir pour ne plus faire qu'une seule œuvre, dont l'hétérogénéité apparente exige du spectateur qu'il élabore des liens entre les divers éléments. En cela, la peinture évoque la redéfinition du texte par Roland Barthes dans son important essai *La Mort de l'auteur* : comme le texte, la peinture est un « espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle : le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture[1] ». Si les œuvres plus anciennes de Thurnauer présentent des éléments de collage, dans une collision littérale entre l'espace du monde et l'espace de l'art, elle s'est récemment tournée plus exclusivement vers la peinture. L'essence de son œuvre, toutefois, demeure un processus d'imbrication. Images et textes sont juxtaposés ou superposés d'une manière qui reflète le mouvement de la pensée — comme pour nous rappeler que, dans notre monde d'après Einstein, les notions d'espace statique et de temps linéaire ne s'appliquent plus.

(...) Thurnauer redonne vie à la peinture en la dédiant à la qualité particulière de la conscience contemporaine. Entre ses mains, la peinture nous apporte toujours un monde, mais c'est un monde dans lequel l'observateur, la chose observée et l'espace où ils opèrent ne sauraient être séparés sans perte de sens.

[1] Roland Barthes, « La Mort de l'auteur », dans *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

Eleanor Heartney, rédactrice à *Artpress* et à *Art in America*, est l'auteur de nombreux livres sur l'art contemporain. Depuis 2002, elle est la co-présidente de AICA/USA, la section américaine de l'Association internationale de critiques d'art.