AGNÈS THURNAUER

42 rue de Turenne, Paris - F-75003 / +33 1 42 72 68 13 / galerie@michelrein.com
Washington rue/straat 51A, Brussels - B-1050 / +32 2 640 26 40 / contact.brussels@michelrein.com

SUMMARY | SOMMAIRE

ARTWORKS | ŒUVRES 3

EXHIBITIONS | EXPOSITIONS 63

PRESS | PRESSE 107

PUBLICATIONS | PUBLICATIONS 134

TEXTS | TEXTES 149

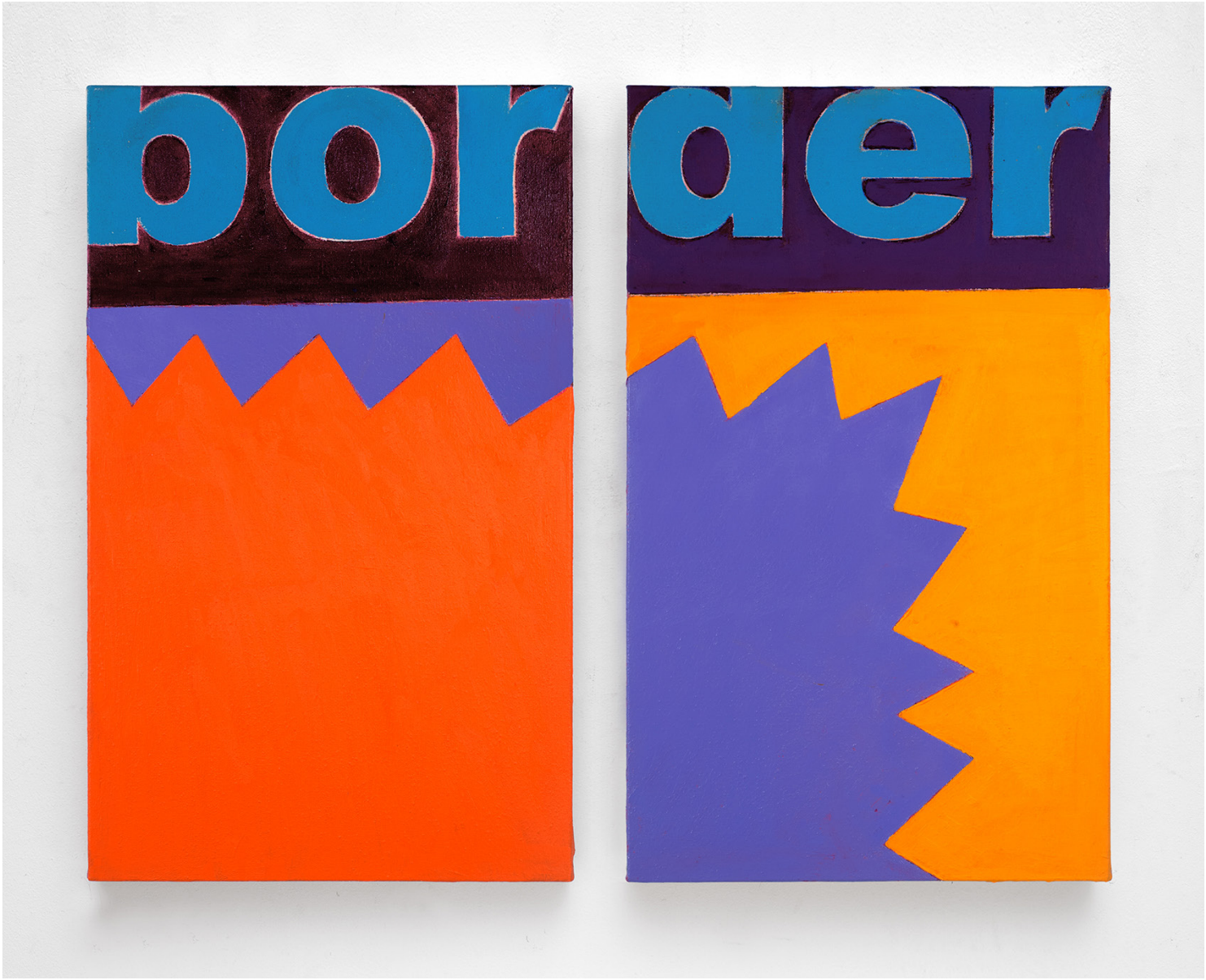
BIOGRAPHY | BIOGRAPHIE 162

ARTWORKS
ŒUVRES

PRÉDELLES

« The *Prédelles*, because they are often also double, provide the word like a crossing from one format to another. When you learn a language, you mumble the syllables, when you read it, you make a tracking shot in the writing. The caesura expresses this act of overcoming that you invariably execute in the reading, between the graphic form and the meaning, between signifier and signified. »

« Les *Prédelles*, parce qu'elles sont souvent doubles aussi, offrent le mot comme une traversée d'un format à un autre. Quand on apprend une langue, on annone les syllabes, quand on la lit, on effectue un travelling dans l'écriture. La césure entre le diptyque dit ce franchissement qu'on effectue toujours dans la lecture, entre la graphie et le sens, entre signifiant et signifié. »



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.)

public collection : Musée de l'histoire de l'immigration - Palais de la Porte Dorée (FR)

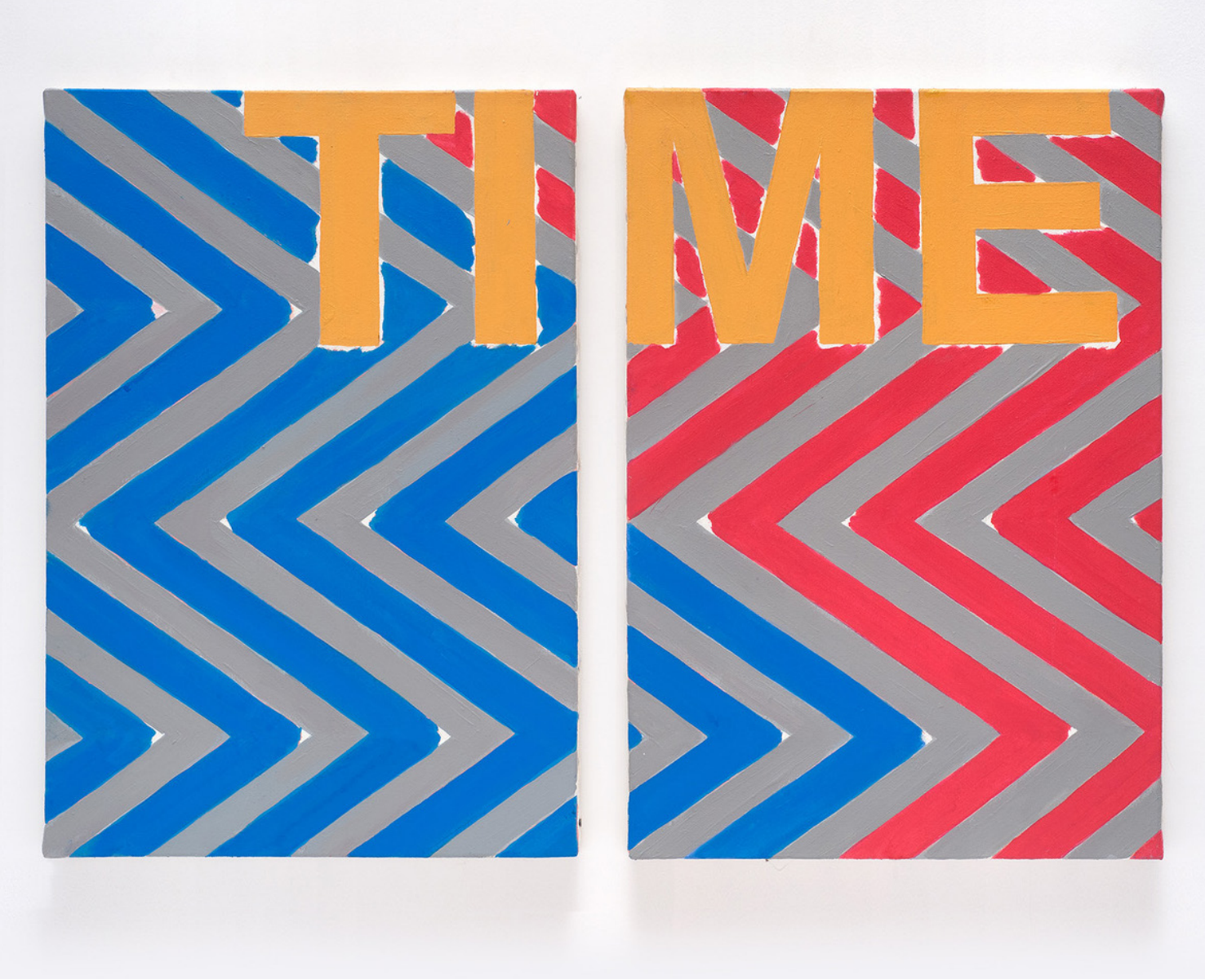


Prédelle (wandering), 2020
2 elements, acrylic on canvas, wooden frames
2 éléments, acrylique sur toile, cadres bois
each: 55 x 33 cm (21.6 x 13 in.)
unique artwork

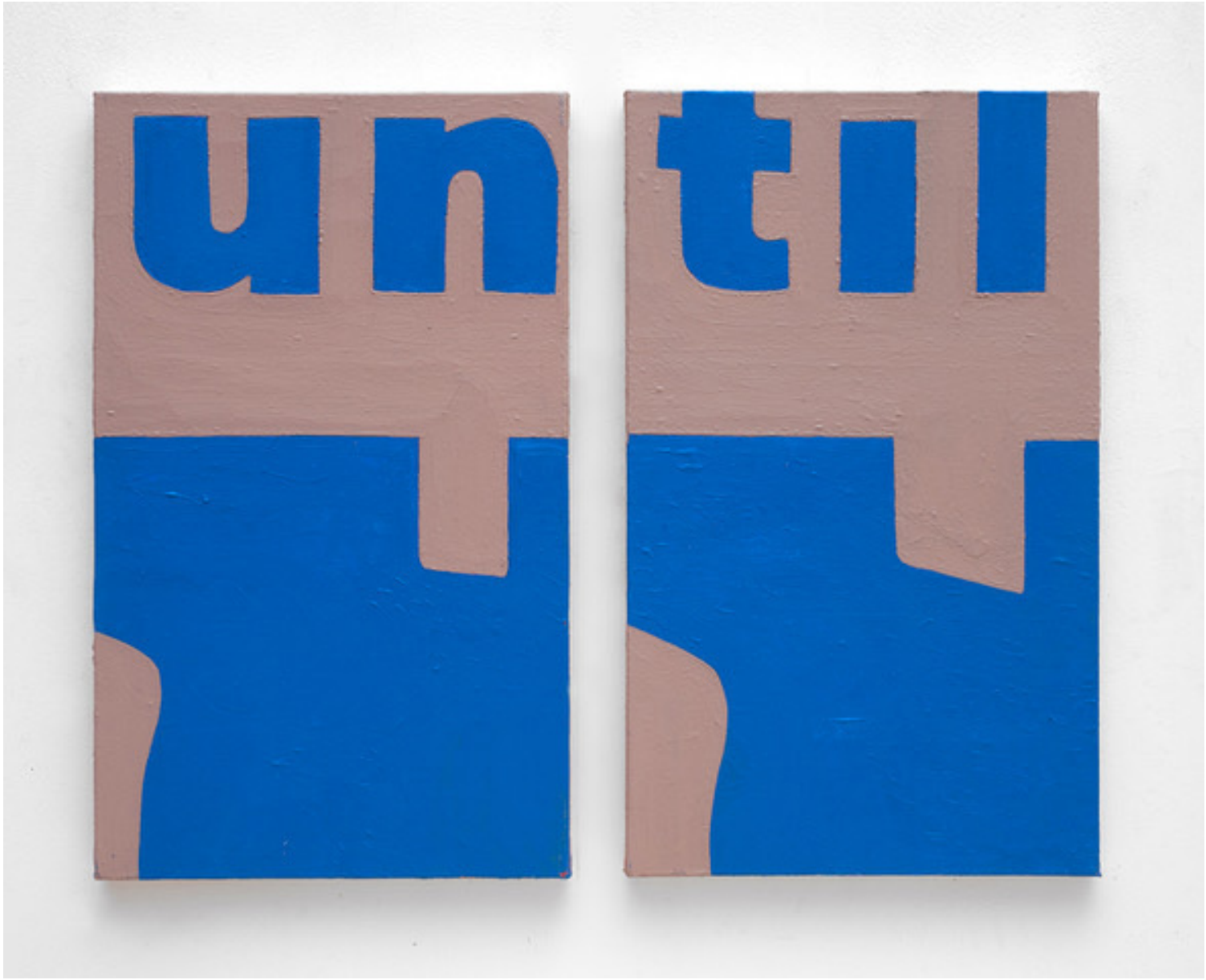
private collection



Predelle (Crossing #2), 2020
2 elements, acrylic on canvas, wooden frames
2 éléments : acrylique sur toile, cadres bois
each: 57 x 35 cm (22.44 x 13.78 in)
unique artwork
THUR21304



Prédelle (Time), 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.)
unique artwork
THUR19077



Predelle (until), 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.)
unique artwork
THUR19225

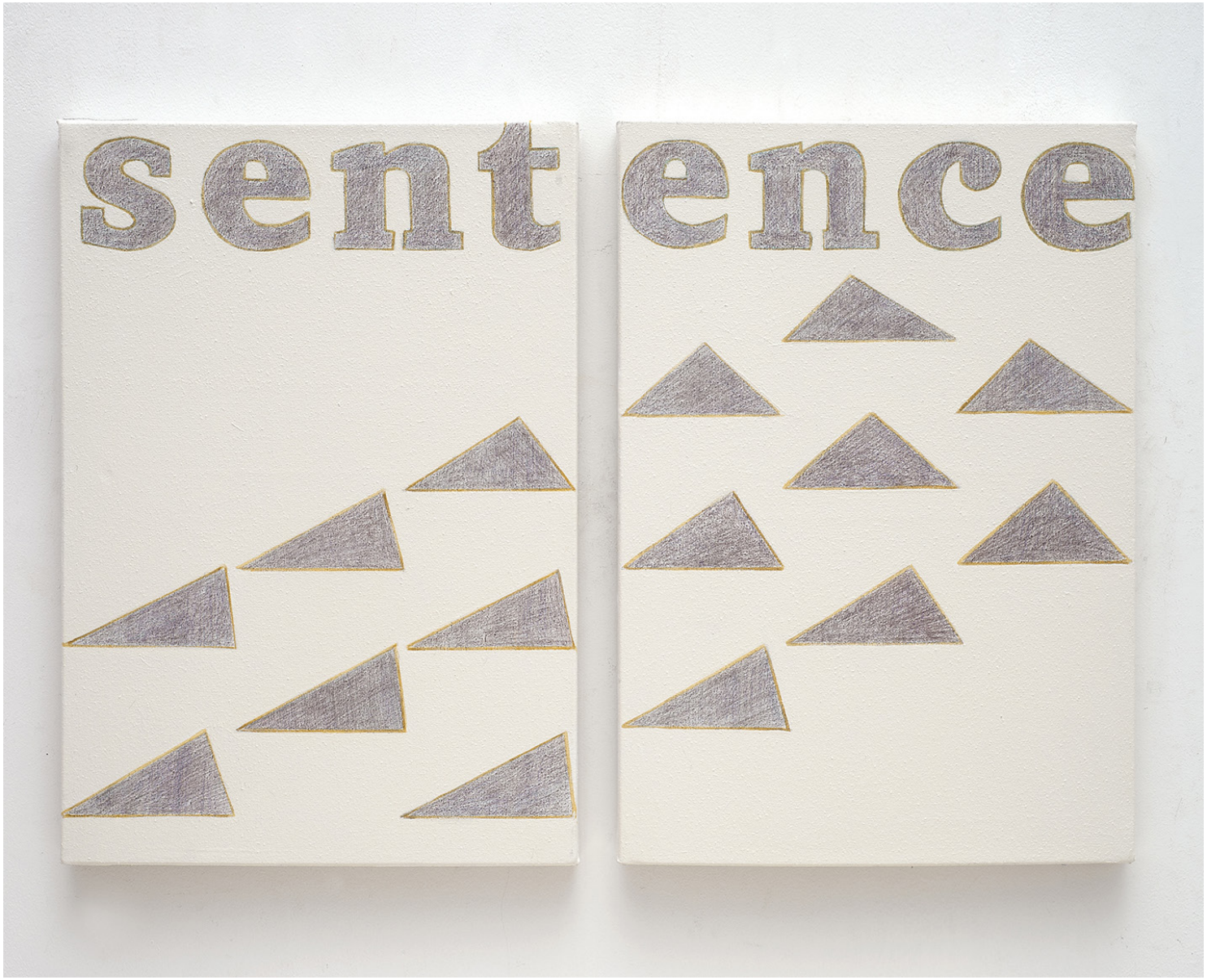


Prédelle (May be), 2019
2 elements, acrylic on canvas, wooden frames
2 éléments, acrylique sur toile, cadres bois
each: 55 x 33 cm (21.6 x 13 in.)
unique artwork

private collection



Prédelle (while #2), 2018
2 elements, pencil on canvas, wooden frames
2 éléments, crayon sur toile, cadres bois
each: 55 x 33 cm (21.6 x 12.99 in.)
unique artwork
THUR19240



Prédelle (sentence #2), 2018
2 elements, pencil on canvas, wooden frames
2 éléments, crayon sur toile, cadres bois
each: 55 x 38 cm (21.6 x 15 in.)
unique artwork
THUR19236

BIG-BIG & BANG BANG

« The *Big-big & Bang-bang* series, started in 1995, runs through all my work. These anthropomorphic forms are set on a threshold, in front of the painting and in front of time. Mostly twosomes, they anchor the relation in its primary authenticity.

This «primitive» series strolls around in my work as if as a reminder that all works — like all beings — contain their own archaeology, not as a past, but as an ever-active future. By being genderless, they leave the issue of identity open. »

« La série des *Big-big et Bang-bang*, initiée en 1995, traverse tout mon travail. Ces formes anthropomorphes se tiennent sur un seuil, devant la peinture et devant le temps. La plupart en duo, elles ancrent la relation dans son authenticité première.

Cette série « primitive » se promène dans mon travail comme pour rappeler que toute oeuvre - comme tout être - comporte sa propre archéologie, pas comme un passé, mais comme un devenir toujours actif. Non genrées, elles laissent la question de l'identité ouverte. »



Big-Big & Bang-Bang, 2010
acrylic painting on canvas mounted on canvas
acrylique sur toile marouflée sur toile
190,5 x 176 cm (74.8 x 69.29 in.)
unique artwork
THUR20284

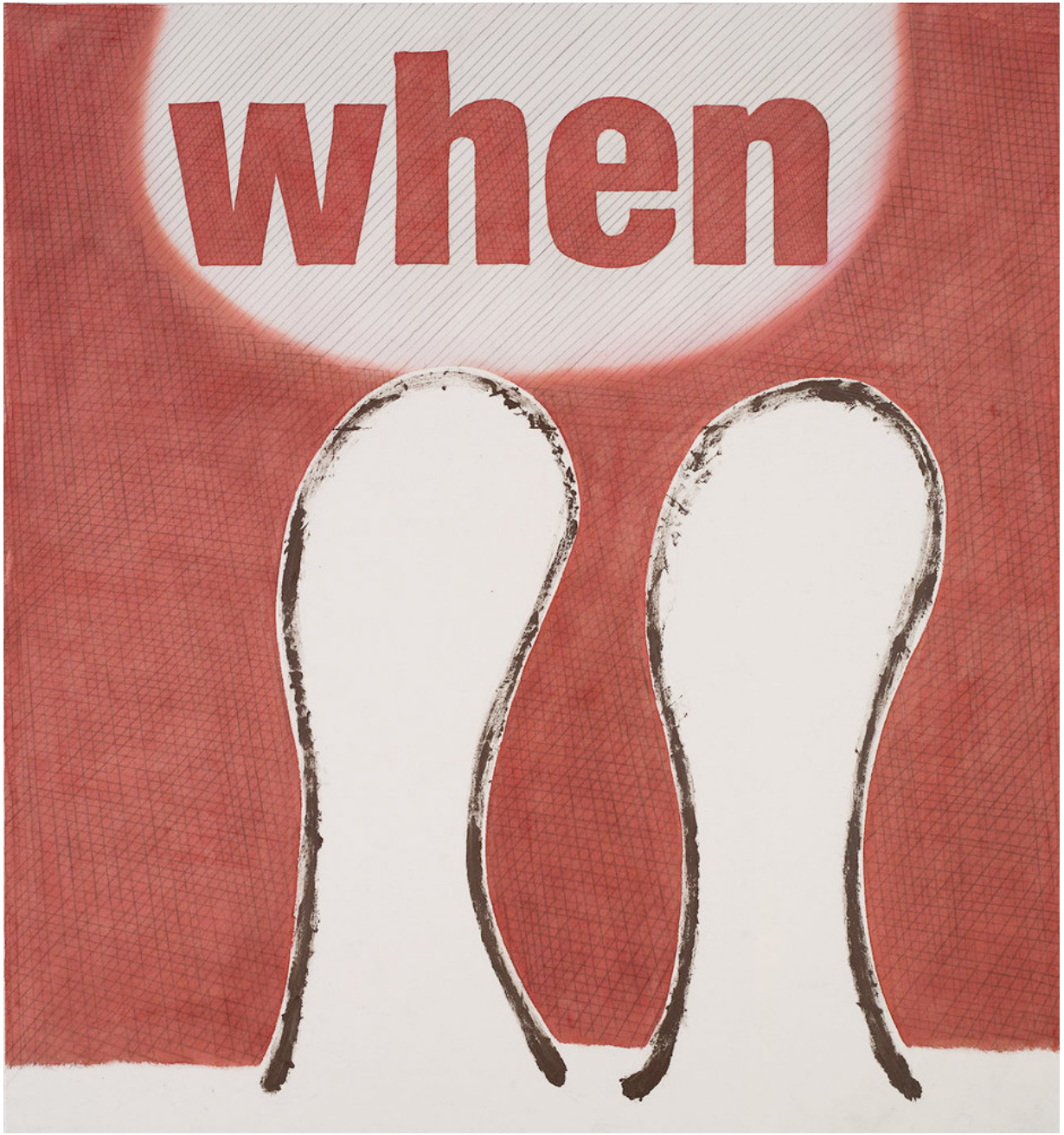


Big-Big & Bang-Bang, 1996
acrylic on marouflaged canvas
acrylique sur toile marouflée
173,5 x 170 cm (68.11 x 66.93 in.)
unique artwork

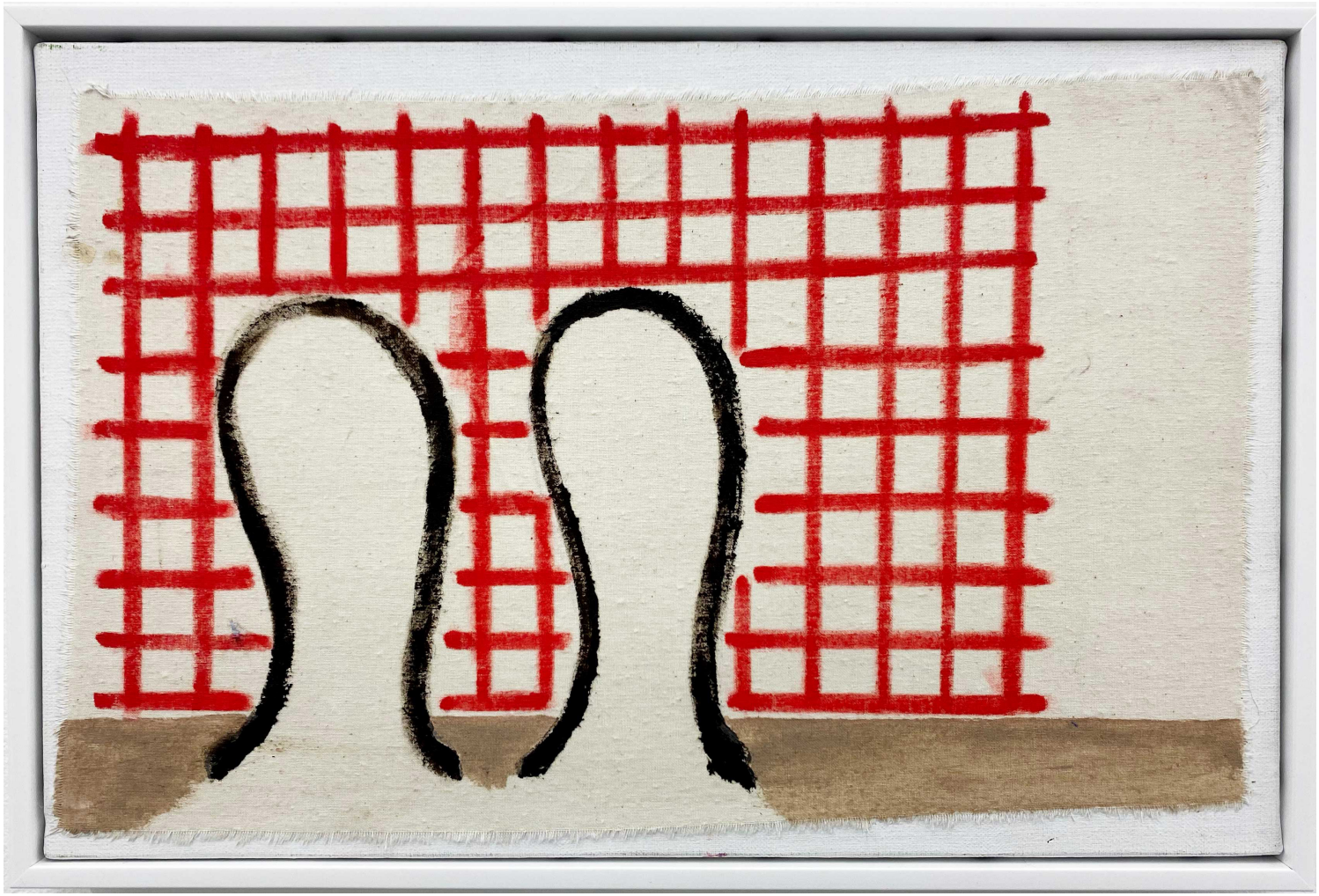
private collection



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



Big-Big & Bang-Bang When, 2011
acrylic, watercolour and pencils on canvas mounted on canvas
acrylique, aquarelle et crayon sur toile marouflée sur toile
192 x 180 cm (75.59 x 70.87 in.)
unique artwork
THUR19080



Baby Big-Big #1, 2019
acrylic on marouflaged canvas, wooden frame
acrylique sur toile marouflée sur toile, cadre bois
29 x 43 x 4 cm (11.42 x 16.93 x 1.57 in.)
unique artwork

private collection

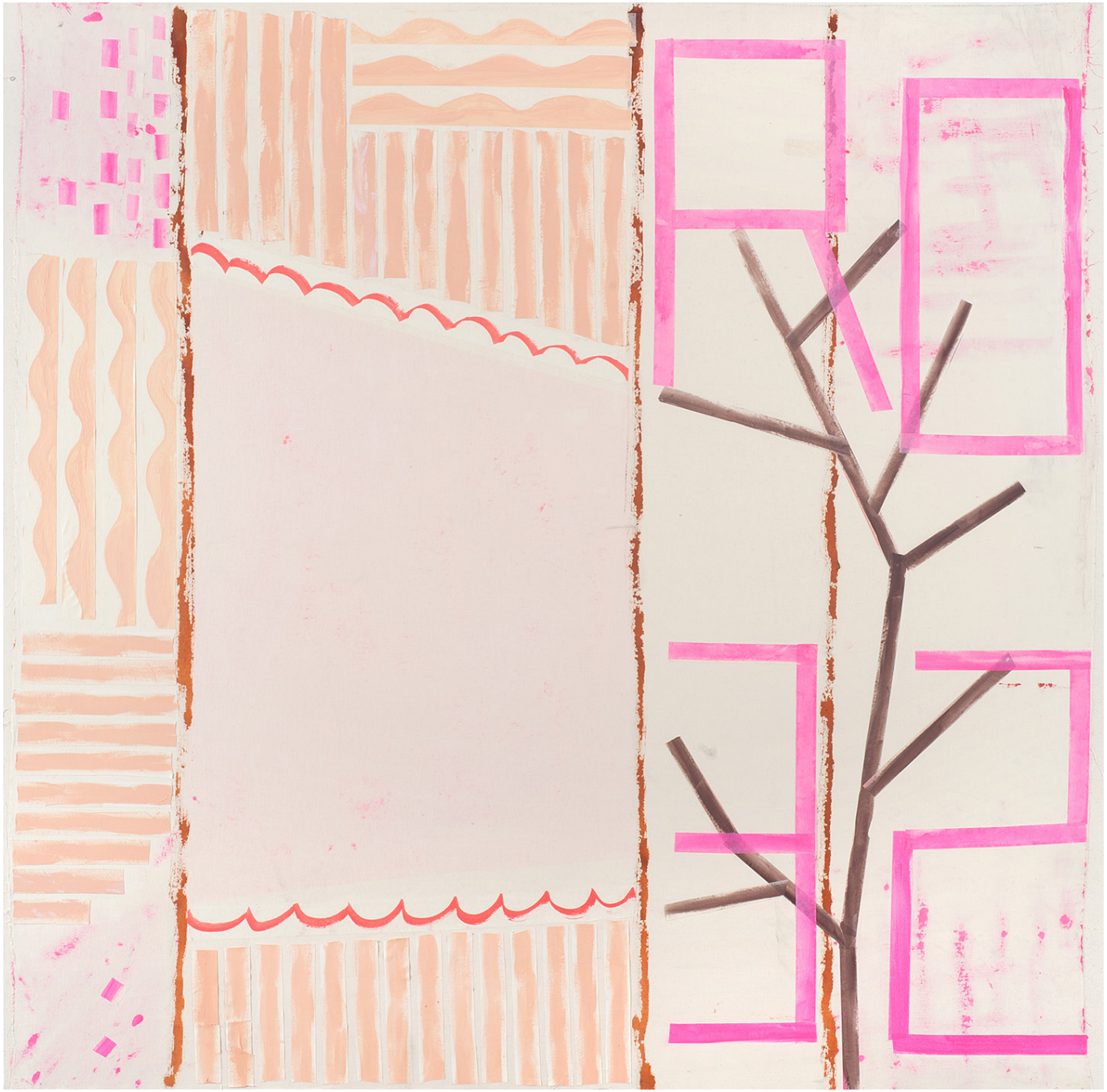


Baby Big-Big #6, 2021
acrylic on marouflaged canvas, wooden frame
acrylique sur toile marouflée sur toile, cadre bois
29 x 43 x 4 cm (11.42 x 16.93 x 1.57 in.)
unique artwork
THUR21307

MAPPING THE STUDIO

This series treats the studio floor as a geography in which all the series of paintings are contained. As Agnès Thurnauer often says, "History is geography". This studio floor transposed to the plane of the painting becomes a cartography of work, where all temporalities are present, without univocal direction. The paintings combine colors, wefts, traces and also collages of reproductions from catalogs. *Mapping the studio* is a representation of the studio as a floor and as a multidirectional space. The title, inspired by Bruce Nauman, evokes the performativity at work in a given work space.

Cette série traite du sol de l'atelier comme une géographie où sont contenues toutes les séries de tableaux. Comme le dit souvent Agnès Thurnauer, « L'histoire, c'est de la géographie ». Ce sol de l'atelier transposé au plan du tableau devient une cartographie du travail, où toutes les temporalités sont présentes, sans direction univoque. Les tableaux conjuguent couleurs, trames, traces et aussi collages de reproductions issues de catalogues. *Mapping the studio* est une représentation de l'atelier comme sol et comme espace multidirectionnel. Le titre, inspiré de Bruce Nauman, évoque la performativité à l'oeuvre dans le cadre d'un espace de travail donné.



Mappin the studio (#8 Rose), 2020
Mapping the studio series
acrylic and adhesive tape mounted on canvas
acrylique et ruban adhésif marouflée sur toile
162 x 162 cm (63.78 x 63.78 in.)
unique artwork
THUR21305



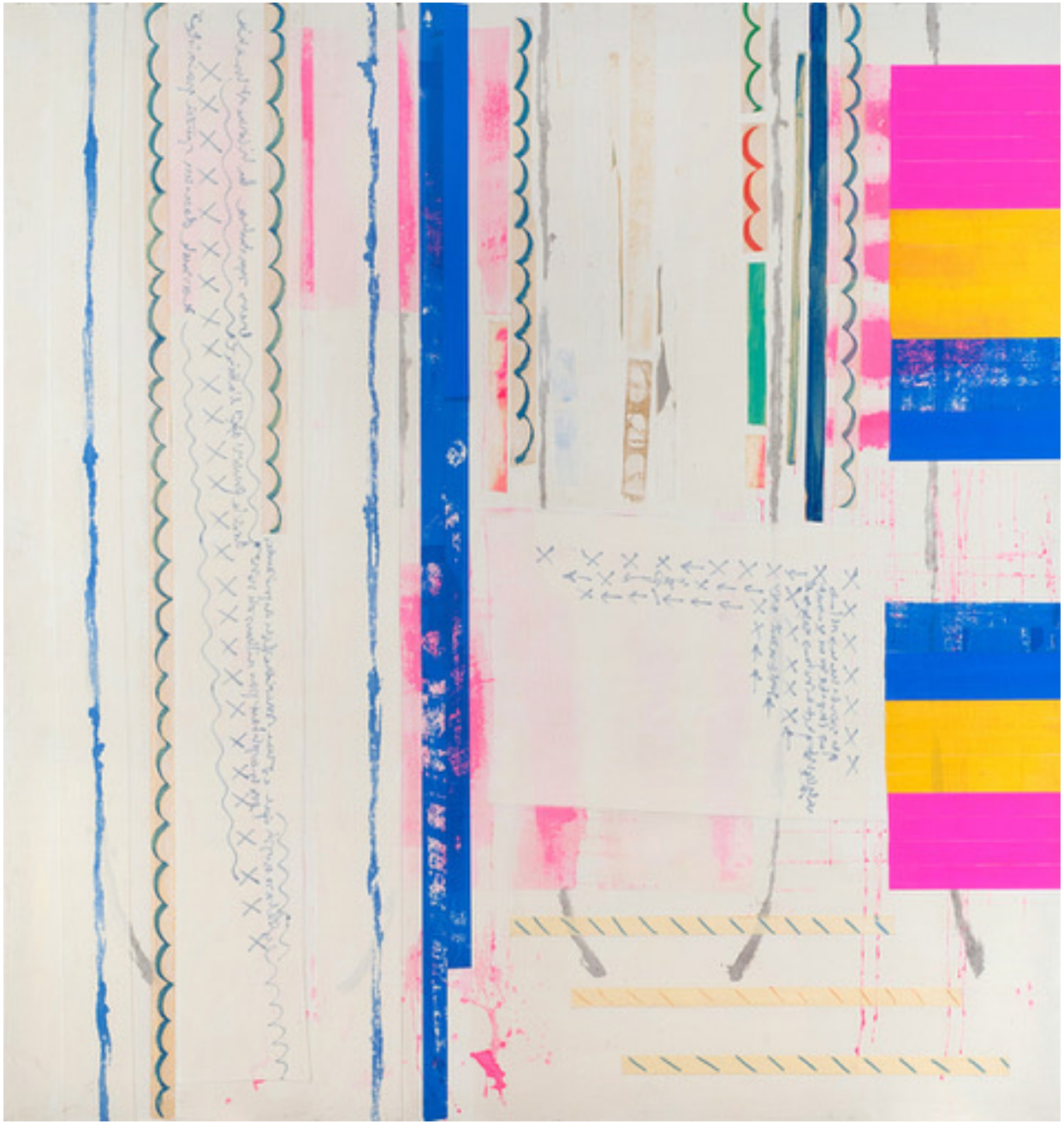
Mappin the studio #3, 2017
Mapping the studio series
acrylic and adhesive tape mounted on canvas
acrylique et ruban adhésif marouflée sur toile
150 x 145,5 cm (59.06 x 57.09 in.)
unique artwork
THUR19131



Mappin the studio #1, 2012
Mapping the studio series
acrylic and adhesive tape mounted on canvas
acrylique et ruban adhésif marouflée sur toile
111 x 114 cm (43.7 x 44.88 in.)
unique artwork
THUR19132



Peinture primaire, 2000
Mapping the studio series
acrylic, paper and adhesive tape on canvas mounted on canvas
acrylique, papier et ruban adhesif sur toile marouflée sur toile
203 x 183 cm (79.92 x 72.05 in.)
unique artwork
THUR19128



L'annoncée, 2002
Mapping the studio series
acrylic, felt and adhesive tape mounted on canvas mounted on canvas
acrylique, feutre et ruban adhesif sur toile marouflée sur toile
217 x 227 cm (85.43 x 89.37 in.)
unique artwork
THUR19133



A l'écoute, 2001
Mapping the studio series
acrylic, felt and adhesive tape mounted on canvas mounted on canvas
acrylique, feutre et ruban adhesif sur toile marouflée sur toile
188 x 280 cm (74.02 x 110.24 in.)
unique artwork
THUR19129

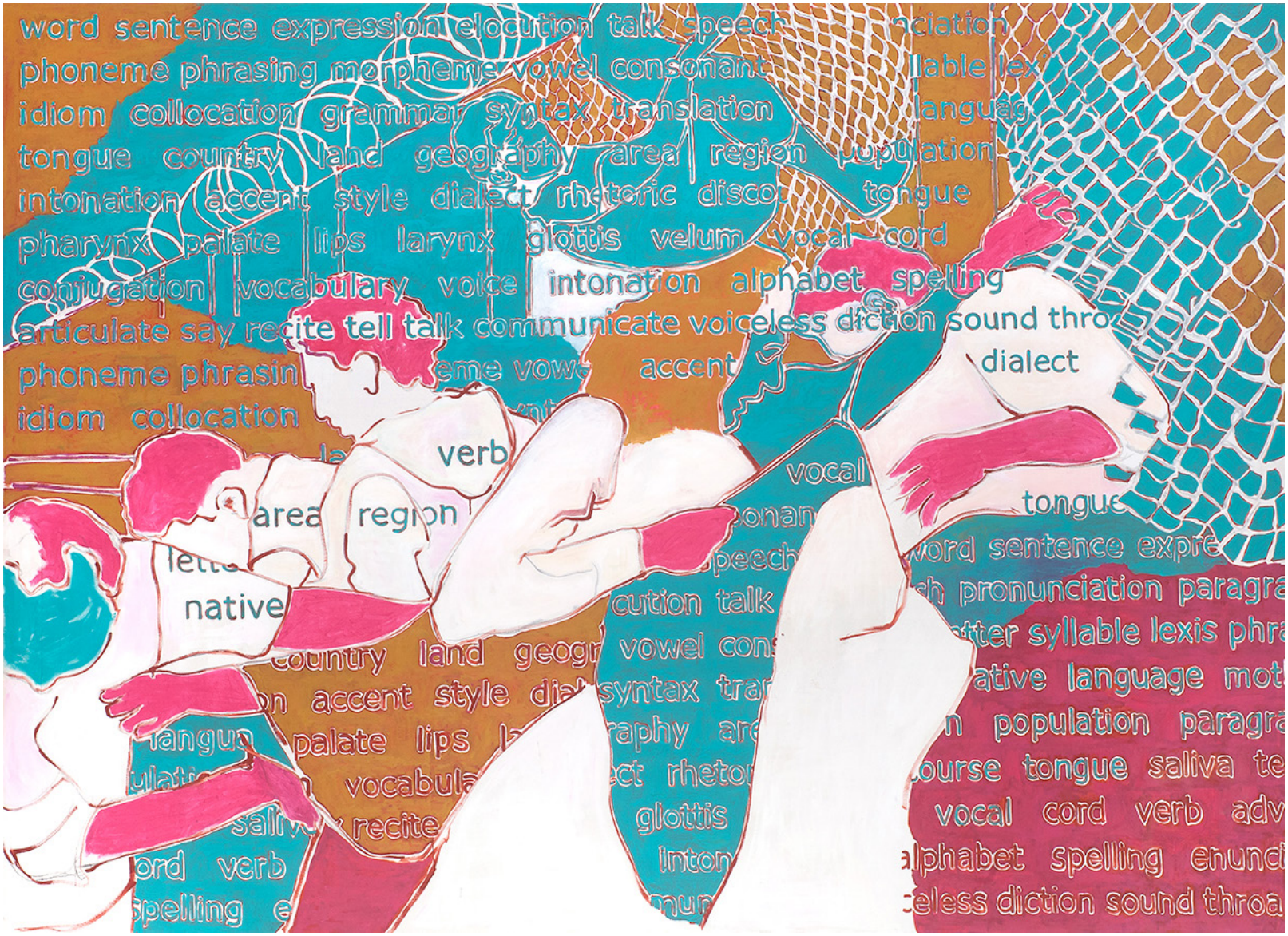
PEINTURES D'HISTOIRE

Les peintures d'histoire refer to well-known paintings in the history of art, or are inspired by press images. This series initiated in 2005 weaves together image and text. The words are first painted on the surface of the canvas, like a grid, then the figure takes shape between the letters. Painting then comes back to walking with the brush in this space of pre-established language, with a free jubilation of the color.

The space of the language comes to put in tension the image by giving him a reading which does not stop with the forms but questions the contents and the codes of these representations. Sometimes, it is an intimate voice that the text comes to offer to the models until then impassive.

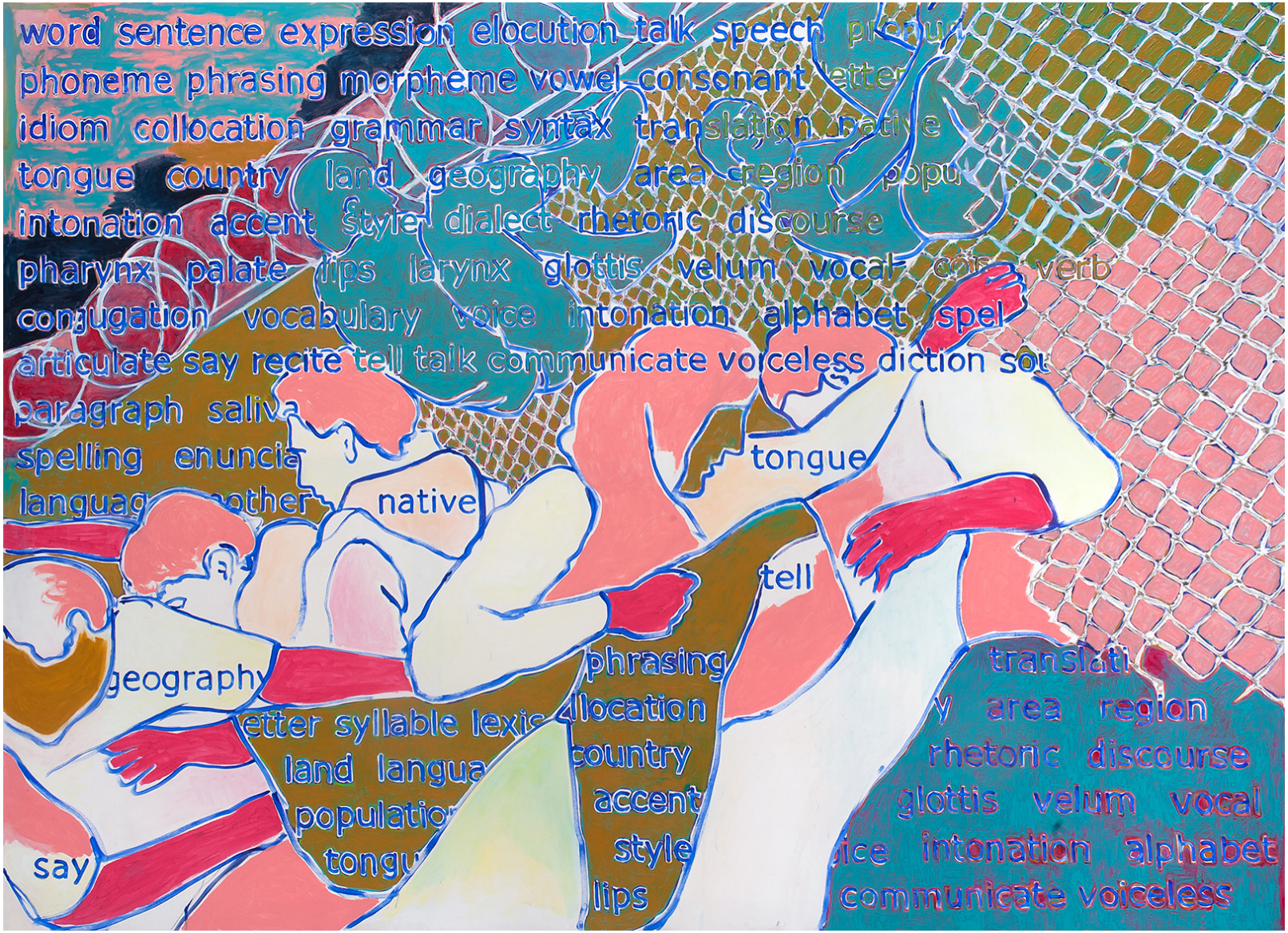
Les peintures d'histoire se réfèrent à des tableaux connus dans l'histoire de l'art, ou s'inspirent d'images de presse. Cette série initiée en 2005 tisse image et texte. Les mots sont d'abord peints sur la surface de la toile, comme une grille, puis la figure vient prendre corps entre les lettres. Peindre revient alors à se promener avec le pinceau dans cet espace de langage préétabli, avec une libre jubilation de la couleur.

L'espace du langage vient mettre en tension l'image en lui donnant une lecture qui ne s'arrête pas aux formes mais interroge le contenu et les codes de ces représentations. Parfois, c'est une voix intime que le texte vient offrir aux modèles jusque là impassibles.

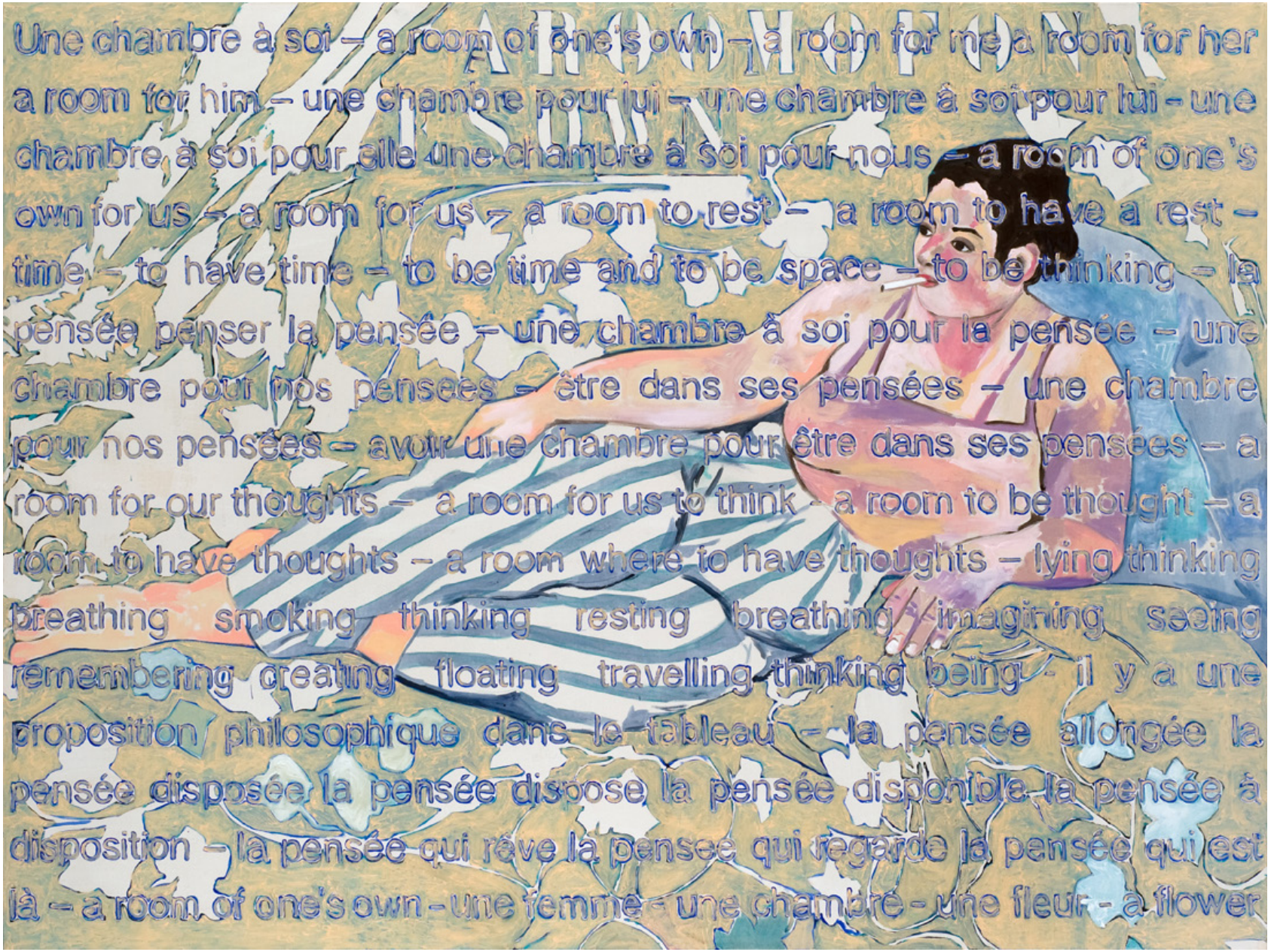


Land and Language #1, 2017
Peintures d'histoire series
acrylic on canvas, wooden frame
acrylique sur toile, cadre bois
200 x 300 cm (78.74 x 118.11 in.)
unique artwork

public collection : Musée de l'histoire de l'immigration - Palais de la Porte Dorée (FR)



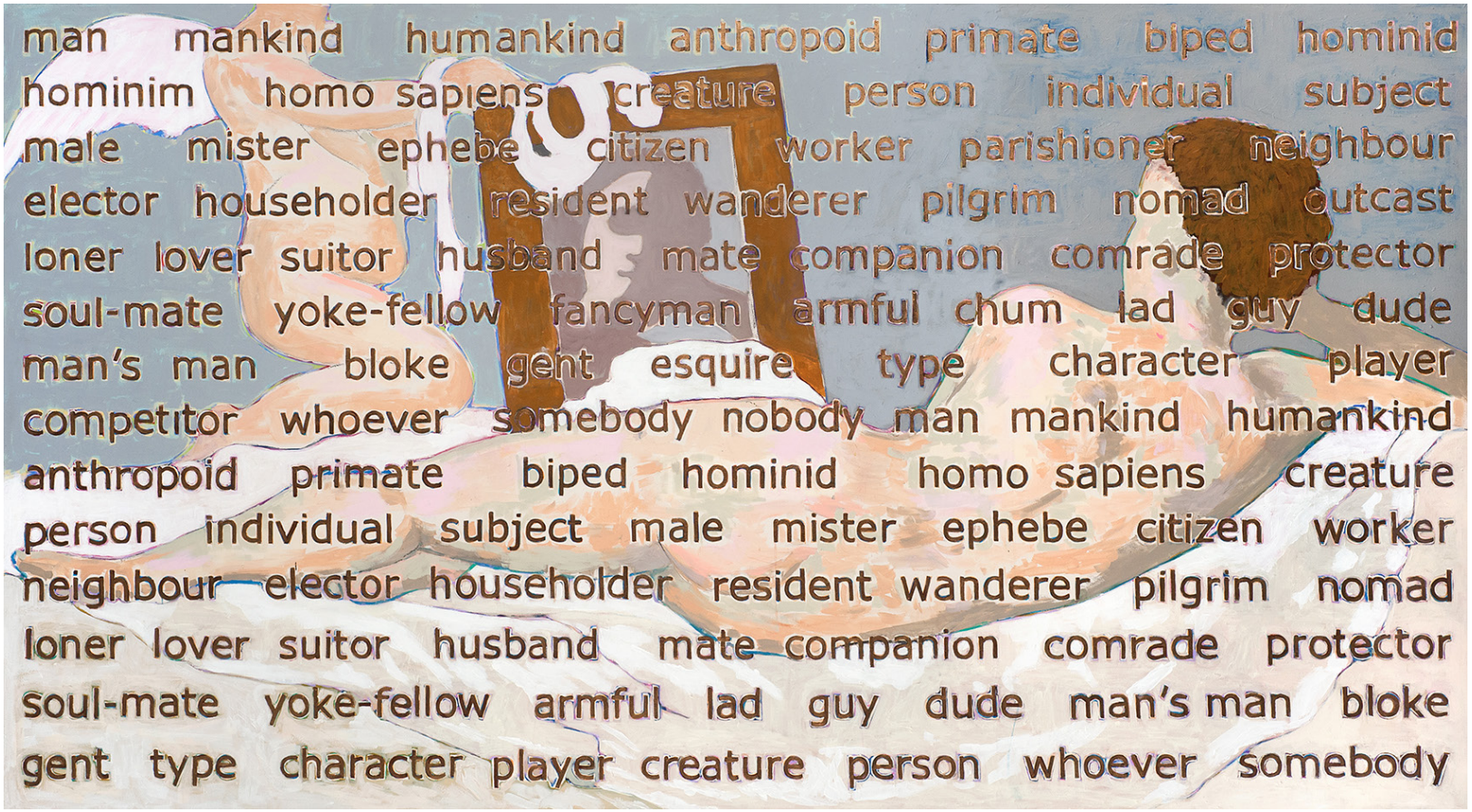
Land and Language #2,
2017
Peintures d'histoire series
acrylic on canvas, wooden frame
acrylique sur toile, cadre bois
200 x 300 cm (78.74 x 118.11 in.)
unique artwork
THUR19162



Virginia Valadon, 2014
Peintures d'histoire series
acrylic on canvas
acrylique sur toile
150 x 200 cm (59 x 78.7 in.)
unique artwork
THUR19179



Olympia #2, 2012
Peintures d'histoire series
acrylic on canvas
acrylique sur toile
160 x 250 cm (63 x 98.4 in.)
unique artwork
THUR19167



Rokeby (d'après Velasquez), 2021
Peintures d'histoire series
acrylic on canvas
acrylique sur toile
260 x 160 cm (102.36 x 62.99 in.)
unique artwork
THUR21303



Monochrome avec repentir,
2013
Peintures d'histoire series
acrylic on canvas
acrylique sur toile
200 x 280 cm (78.74 x 110.24 in.)
unique artwork
THUR19165

CRÉOLISATIONS INTERNES

« The *Creolisations internes* series lends a face to these figures. Woven with excerpts from Paul. B. Preciado in *Un Appartement sur Uranus* — one of the books I have been most affected by latterly — they call into question this attribution of gender at work in art history.

In re-enacting certain portraits by Matisse and Manet, who so often dealt with the female model, these faces express the voice of the crossing. In pursuing this «technique » which imposed itself on me in 2005, I paint the text first as a grid, then the figure takes shape between the letters.

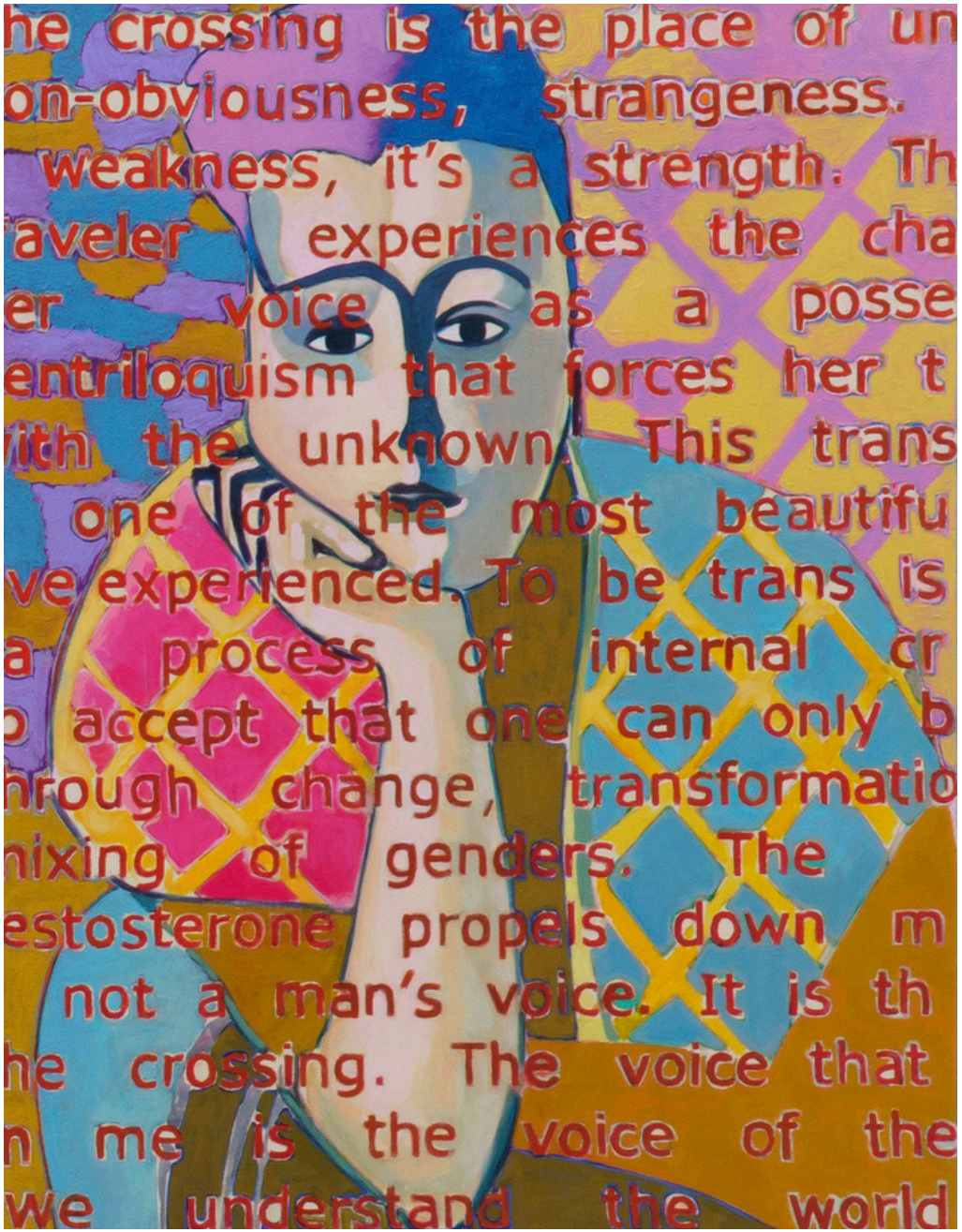
« La série des *Créolisations internes* donne un visage à ces figures. Tissée d'extraits de Paul B.Preciado dans *Un Appartement sur Uranus* - un des livres qui m'a le plus marqué dernièrement - elles remettent en question cette attribution de genre à l'oeuvre dans l'histoire de l'art.

Rejouant des portraits de Matisse et de Manet qui ont si souvent traité du modèle féminin, ces visages disent la voix de la traversée. Poursuivant cette « technique » qui s'est imposée à moi en 2005, je peins le texte d'abord comme une grille puis la figure vient prendre corps entre les lettres. »



Créolisation interne #4, 2020
Peintures d'histoire series
acrylic on canvas, wooden frame
acrylique sur toile, cadre bois
120 x 91 cm (47.24 x 35.83 in.)
unique artwork

private collection



Créolisation interne #3, 2020
Peintures d'histoire series
acrylic on canvas, wooden frame
acrylique sur toile, cadre bois
118 x 90,5 cm (46.46 x 35.43 in.)
unique artwork
THUR20280



Sans titre #3, 2007
Peintures d'histoire series
acrylic on canvas
acrylique sur toile
116 x 89 cm (45.7 x 35 in.)
unique artwork
THUR19176



Sans titre #1, 2006-2015
Peintures d'histoire series
acrylic on canvas
acrylique sur toile
116 x 89 cm (45.67 x 35.04in.)
unique artwork
THUR19175

BIOTOPES

A biotope is a place where the necessary conditions for the emergence of life are met.

In this sense, a painting is a biotope. This series, initiated in 2003, was inspired by photos of contortionists taken by a friend of the artist who immediately saw a parallel between the body and the shape of a letter that also "contorts" in the space of the page. This acrobatic body is also a figure of the body in search of a balance in a given context. The series also confronts it with different spaces, such as the pages of a large daily newspaper where the human body becomes a sign in the grip of current social semantics. With this series, Agnès Thurnauer makes the body as an alphabet that she puts in resonance in various contemporary situations.

Un biotope est un lieu où sont réunies les conditions nécessaires à l'émergence de la vie.

Dans ce sens, un tableau est un biotope. Cette série, initiée en 2003, s'inspire de photos de contorsionnistes faites par un ami de l'artiste qui a tout de suite vu un parallèle entre le corps et la forme d'une lettre qui elle aussi , se « contorsionne » dans l'espace de la page. Ce corps acrobate est aussi une figure du corps à la recherche d'un équilibre dans un contexte donné. Aussi les séries le confrontent elles à différents espaces, comme celui des pages d'un grand quotidien où le corps humain devient un signe aux prises avec la sémantique sociale actuelle. Avec cette série, Agnès Thurnauer fait du corps comme un alphabet qu'elle met en résonance dans diverses situations contemporaines.



Biotope 11 Septembre, 2004
acrylic on canvas
acrylique sur toile
155 x 125 cm (61 x 49.2 in.)
unique artwork

collection Societé Générale



Biotope Immigration, 2006
acrylic on canvas
acrylique sur toile
155 x 150 cm (61 x 59.06 in.)
unique artwork

collection Société Générale



Biotope #1, 2004
acrylic on canvas
acrylique sur toile
150 x 120 cm (59.06 x 47.24 in.)
unique artwork
THUR19083



La Mariée, 2010
acrylic and wood on canvas
acrylique et bois sur toile
196 x 131 x 3 cm (77.17 x 51.57 x 1.18 in.)
unique artwork
THUR19126



Station, 2011
acrylic and wood on canvas
acrylique et bois sur toile
230 x 230 cm (90.55 x 90.55 in.)
unique artwork
THUR19253

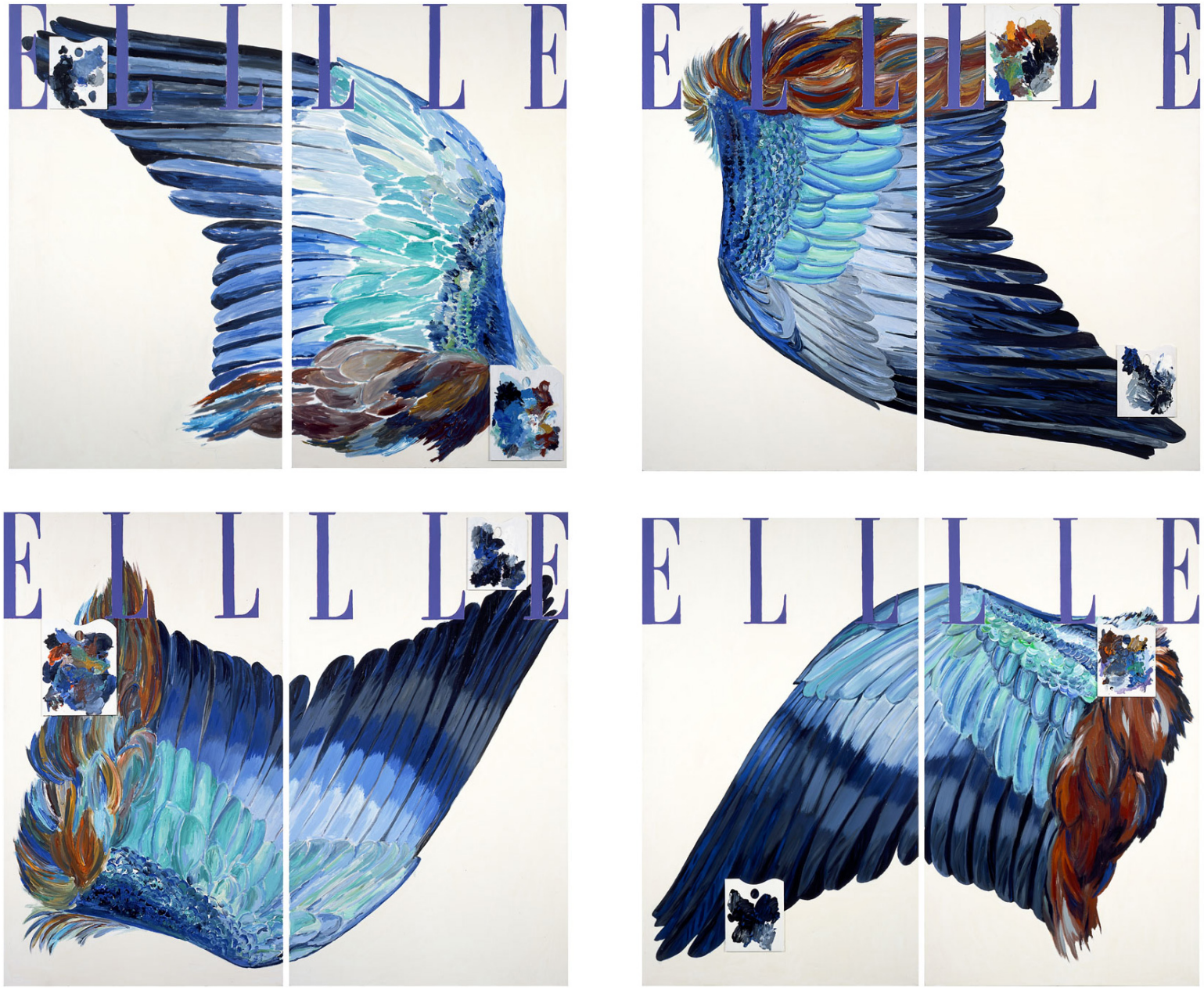
ELLES/AILES

This series began in 2007 with the first *Prédelle* representing a wing doubled with the pronoun Elle, whose L is multiplied.

Inspired by a Dürer wing, these paintings are a metaphor for painting. The wing is both a figurative element and an abstract space, a fixity and a movement, the palette glued to the surface at the completion of the painting also speaks of the beginning, when the material is still unorganized, organic. It is a metaphor for the time of work - under, over, beginning, end - and a reference to all the wings that travel in the paintings of history. Finally, seized in its essence, the wing is a formidable pictorial stake, a palette in itself.

Cette série commence en 2007 avec la première *Prédelle* représentant une aile doublée du pronom Elle dont le L est démultiplié.

Inspirée d'une aile de Dürer, ces tableaux sont une métaphore de la peinture. L'aile est à la fois un élément figuratif et un espace abstrait, une fixité et un mouvement, la palette collée à la surface lors de l'achèvement du tableau parle aussi du commencement, lorsque la matière est encore non organisée, organique. C'est une métaphore du temps de travail- dessous, dessus, début, fin- et une référence à toutes les ailes qui voyagent dans les tableaux de la peinture d'histoire. Enfin, saisie dans son essence, l'aile est un formidable enjeu pictural, une palette en soi.



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.)
unique artwork

public collection: Musée National d'Art Moderne - Centre Georges Pompidou (FR)



Grandes Ailes Complementaires
acrylic and wood on canvas
acrylique et bois sur toile
95 x 195 cm (37.4 x 76.77 in.)
unique artwork
THUR19047



Finalement Grand, 2010
acrylic on canvas
acrylique sur toile
130 x 195 cm (51.18 x 76.77 in.)
unique artwork
THUR19112

PORTRAITS GRANDEUR NATURE

« The *Portraits Grandeur Nature* give a name to migrants of the genre of art history. In the form of badges, Agnès Thurnauer creates a series of portraits of outstanding artists of the 20th century, which declines the style on the singular mode of the genre.

The *Portraits Grandeur Nature* enlarge the shape of the badge to copy, says the artist, that of the *Self-Portrait in a Convex Mirror*, from Parmesan. These portraits of names produce an almost inexhaustible register »

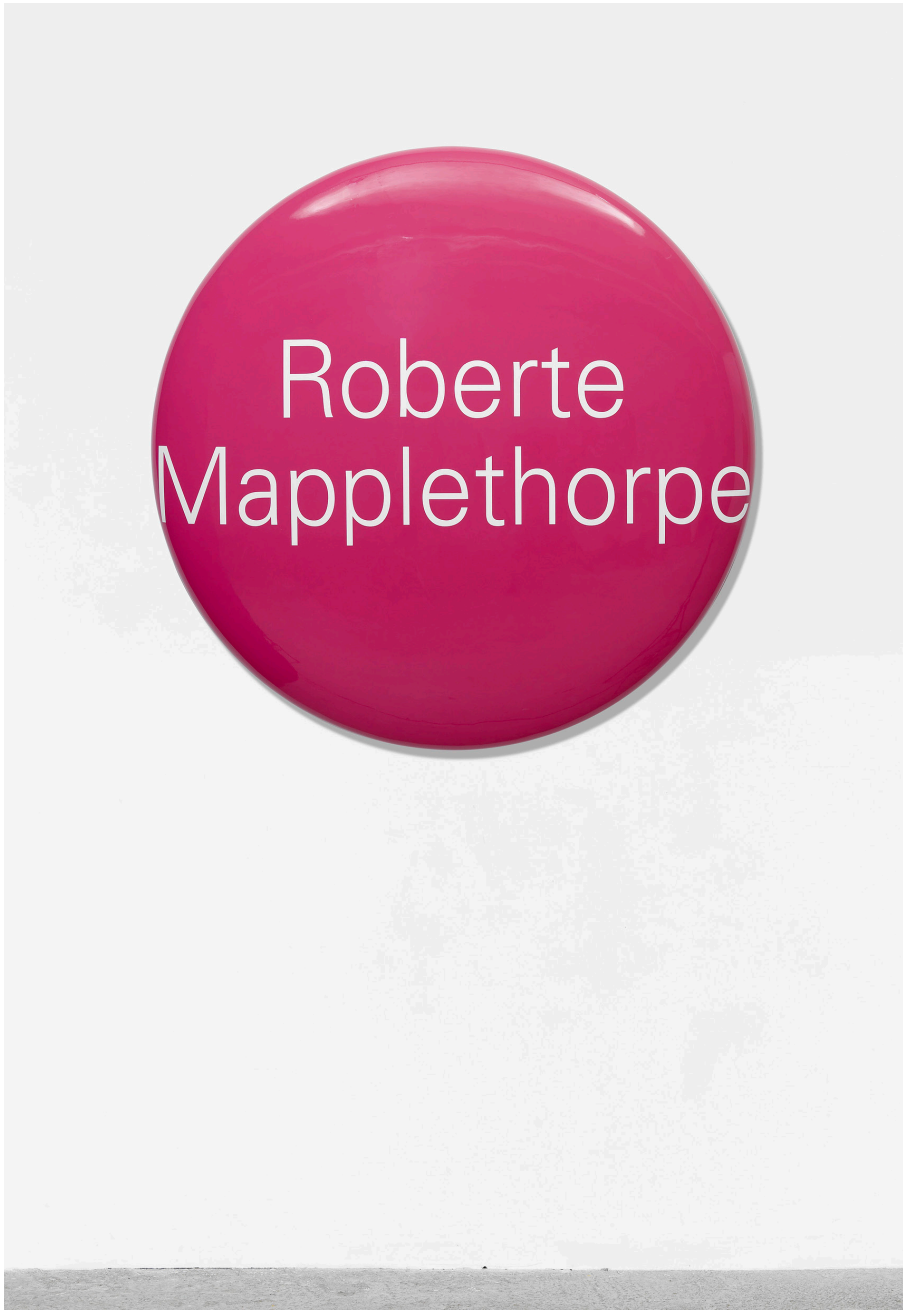
« Les *Portraits Grandeur Nature* donnent nom aux migrants du genre de l'histoire de l'art. Sous forme de badges, Agnès Thurnauer réalise une série de portraits d'artistes marquants du XXe siècle, qui décline le style sur le mode singulier du genre.

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. »



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 (FR)
- private collection

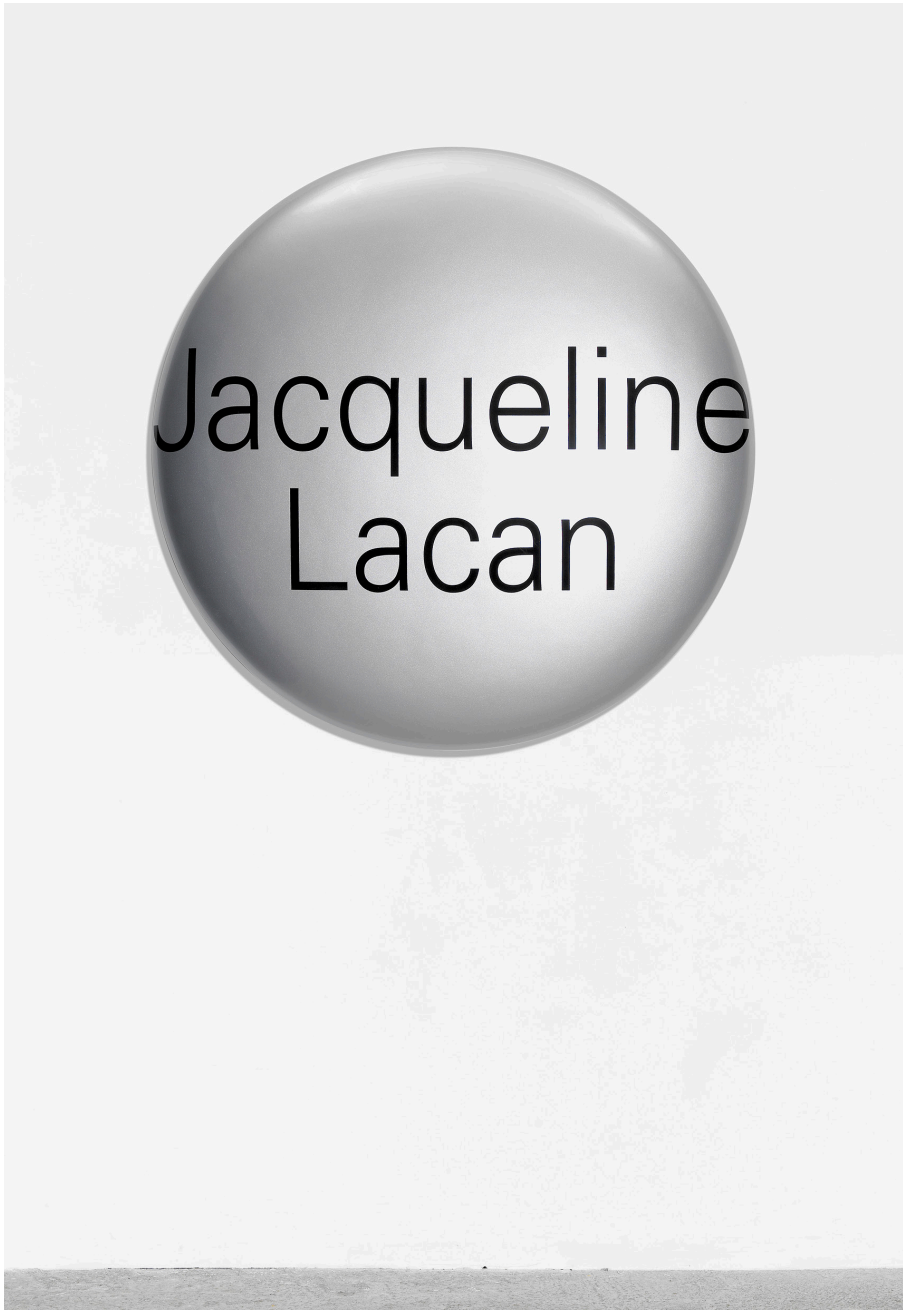


Portrait Grandeur Nature (Roberte Mapplethorpe), 2010
resin and epoxy painting
résine et peinture epoxy
diameter: 120 cm (47.2 in.)
ed. of 3 + 2 AP
THUR19019



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

public collection: Musée National d'Art Moderne - Centre Georges Pompidou (FR)



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

MATRICE/ASSISE
MATRICE/SOL

« In the middle of the space, like an isle or a water lily, a *Matrice/Assise* made of gilded brass floats. It articulates the space of three letters: XXY. This is an open genome, neither feminine nor masculine, or both, or more, which echoes the gilded writing in religious painting. What is the sex of the angel who makes the Annunciation to Mary? And what is the sex of what is promised here as potential? »

Matrices are functional foundations that use language « as potentiality and space for openness ». They are made up of moulds of letters whose different elements form a space within which wandering produces a new reading. On the Sol scale, with a height of 5 to 10 cm, more related to pictoriality, these letter molds form a landscape of nascent language, open, participative. A figuration of this traversability of the language evoked by Daniel Arasse.

« Comme un îlot ou un nymphéa, une *Matrice/Assise* en laiton doré flotte. Elle articule l'espace de trois lettres : XXY. C'est un génome ouvert, ni féminin ni masculin, ou les deux, ou plus, qui fait écho aux écritures dorées dans la peinture religieuse. Quel est le sexe de l'ange qui fait l'Annonciation à Marie ? Et quel est celui de ce qui est là, promis comme potentialité? »

Les *Matrices* sont des assises fonctionnelles mettant en oeuvre le langage « comme potentialité et espace d'ouverture ». Elles sont constituées de moules de lettres dont les différents éléments forment un espace à l'intérieur duquel la déambulation produit une nouvelle lecture. A l'échelle Sol, d'une hauteur de 5 à 10 cm davantage reliée à la picturalité, ces moules de lettres forment un paysage de langage naissant, ouvert, participatif. Une figuration de cette parcourabilité du langage évoquée par Daniel Arasse.



Matrice / Assise (Y), 2020
varnished bronze
bronze verni
height: 45 cm (17.7 in.) / width: variable dimensions
THUR20293



Matrice / Assise (X), 2020
varnished bronze
bronze verni
height: 45 cm (17.7 in.) / width: variable dimensions
THUR20292



Matrice / Assise (CHROMATIQUES), 2020
12 éléments
brushed aluminium
aluminium brossé
height: 45 cm (17.7 in.) / width: variable dimensions

collection Musée de l'Orangerie (FR)



Matrice / Assise (A for A),
2017
brushed aluminium
aluminium brossé
height: 45 cm (17.7 in.)
width: variable dimensions

private collection



Matrice / Assise (Portrait de femme), 2017
brushed aluminium
aluminium brossé
height: 45 cm (17.7 in.) /
width: variable dimensions

private collection



Matrice / Assise (From A to H), 2017
brushed aluminium
aluminium brossé
height: 45 cm (17.7 in.
width: variable dimensions

Private collection



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 (FR) - ed. 1/8 & 2/8



Matrice / Sol, 2014
26 elements: resin, acrylic
26 éléments : résine, acrylique
height: 5 cm (2 in.)
width: variable dimensions
ed. of 8 + 2 AP

EXHIBITIONS
EXPOSITIONS



LaM, Musée d'art moderne et contemporain, Lille Metropole, Villeneuve-d'Ascq, *A comme Boa* (cur. Sebastien Delot & Grégoire Prangé), 2022



LaM, Musée d'art moderne et contemporain, Lille Metropole, Villeneuve-d'Ascq, *A comme Boa* (cur. Sebastien Delot & Grégoire Prangé), 2022



LaM, Musée d'art moderne et contemporain, Lille Metropole, Villeneuve-d'Ascq, *A comme Boa* (cur. Sebastien Delot & Grégoire Prangé), 2022



Kanal - Centre Pompidou x ING Art Center, *Hahaha, L'humour de l'art*, Brussels, Belgium, 2021



Kanal - Centre Pompidou x ING Art Center, *Hahaha, L'humour de l'art*, Brussels, Belgium, 2021



Centre d'Art Bouvet-Ladubay, *Rrose c'est la life*, Saumur, France, 2021



Centre d'Art Bouvet-Ladubay, *Rrose c'est la life*, Saumur, France, 2021



Centre d'Art Bouvet-Ladubay, *Rrose c'est la life*, Saumur, France, 2021



Michel Rein, *La Traverser*, Paris, France, 2020



Michel Rein, *La Traverser*, Paris, France, 2020



Michel Rein, *La Traverser*, Paris, France, 2020



Michel Rein, *La Traverser*, Paris, France, 2020



Musée de l'Orangerie, *Matrices chromatiques*, Paris, France, 2020



Musée de l'Orangerie, *Matrices chromatiques*, Paris, France, 2020



Musée de l'Orangerie, *Matrices chromatiques*, Paris, France, 2020



Fondation Thalie, *Land and language*, Brussels, Belgium, 2020



Fondation Thalie, *Land and language*, Brussels, Belgium, 2020



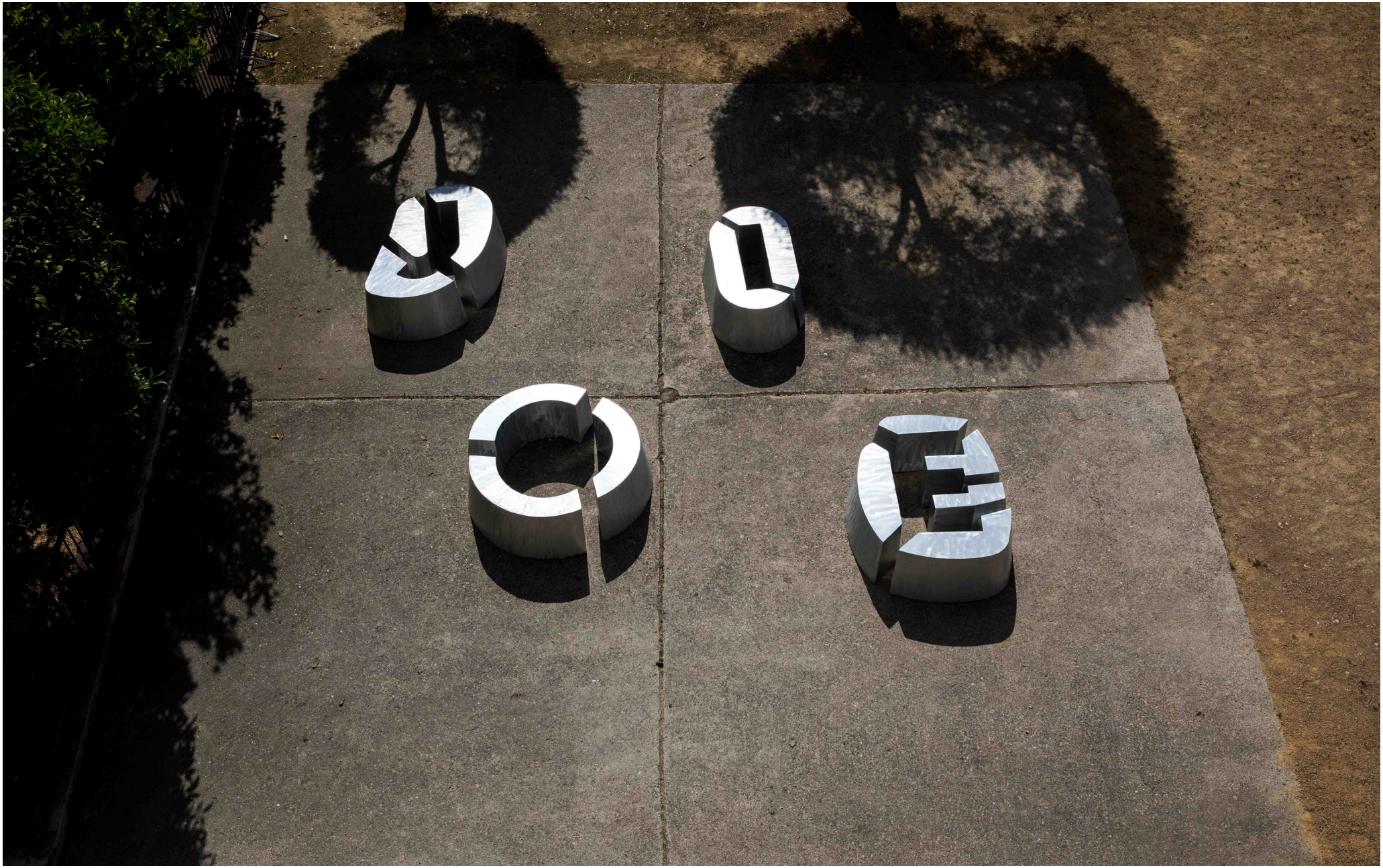
Fondation Thalie, *Land and language*, Brussels, Belgium, 2020



Musée d'Art et d'Histoire de Saint-Denis, *Enfermement*, France, 2019



Musée d'Art et d'Histoire de Saint-Denis, *Enfermement*, France, 2019



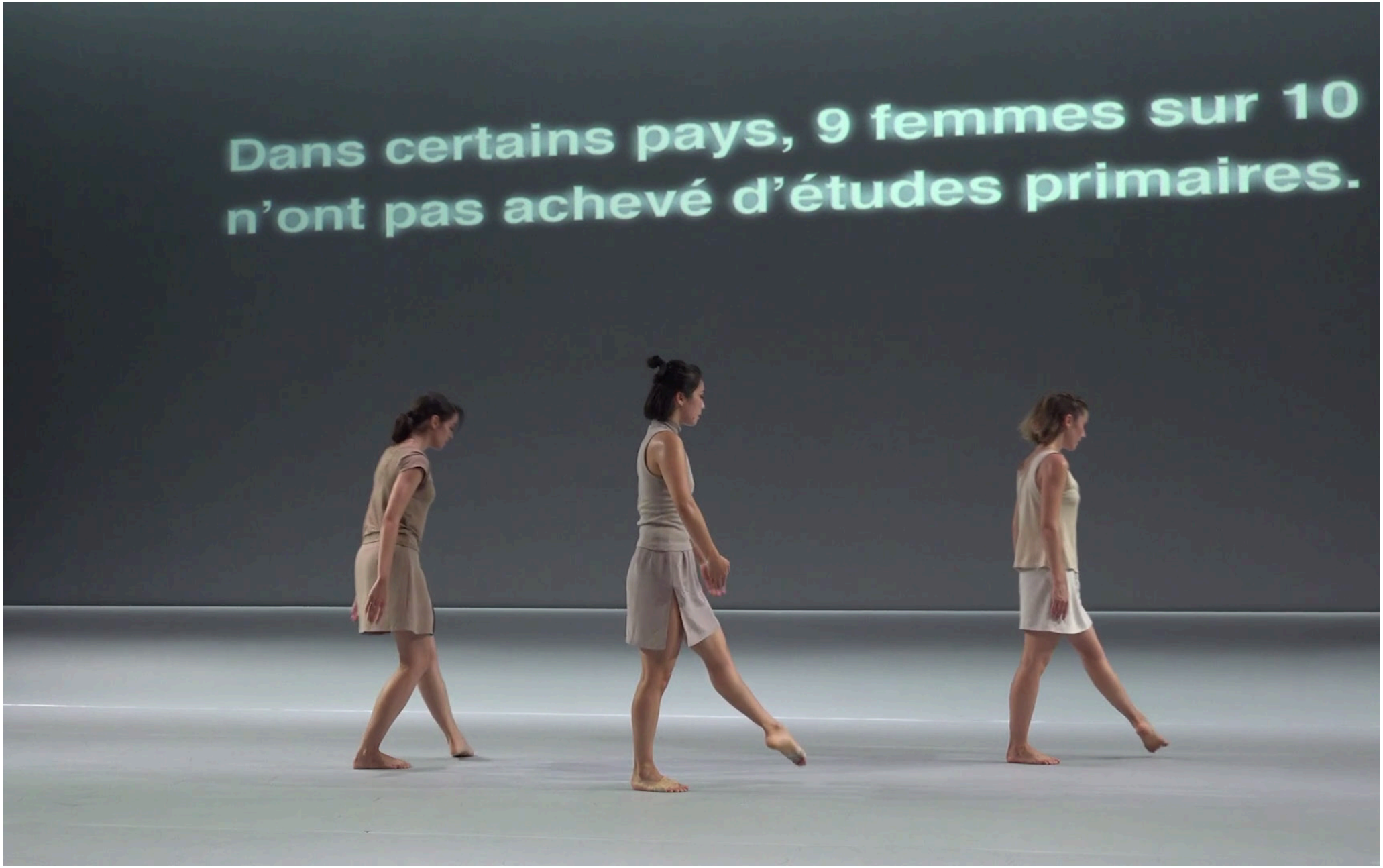
BIS - Biennale Internationale Saint-Paul de Vence, France, 2018



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



Musée des Beaux-arts d'Angers, *Thurnauer à Angers* (cur. Ann Hindry), France, 2009



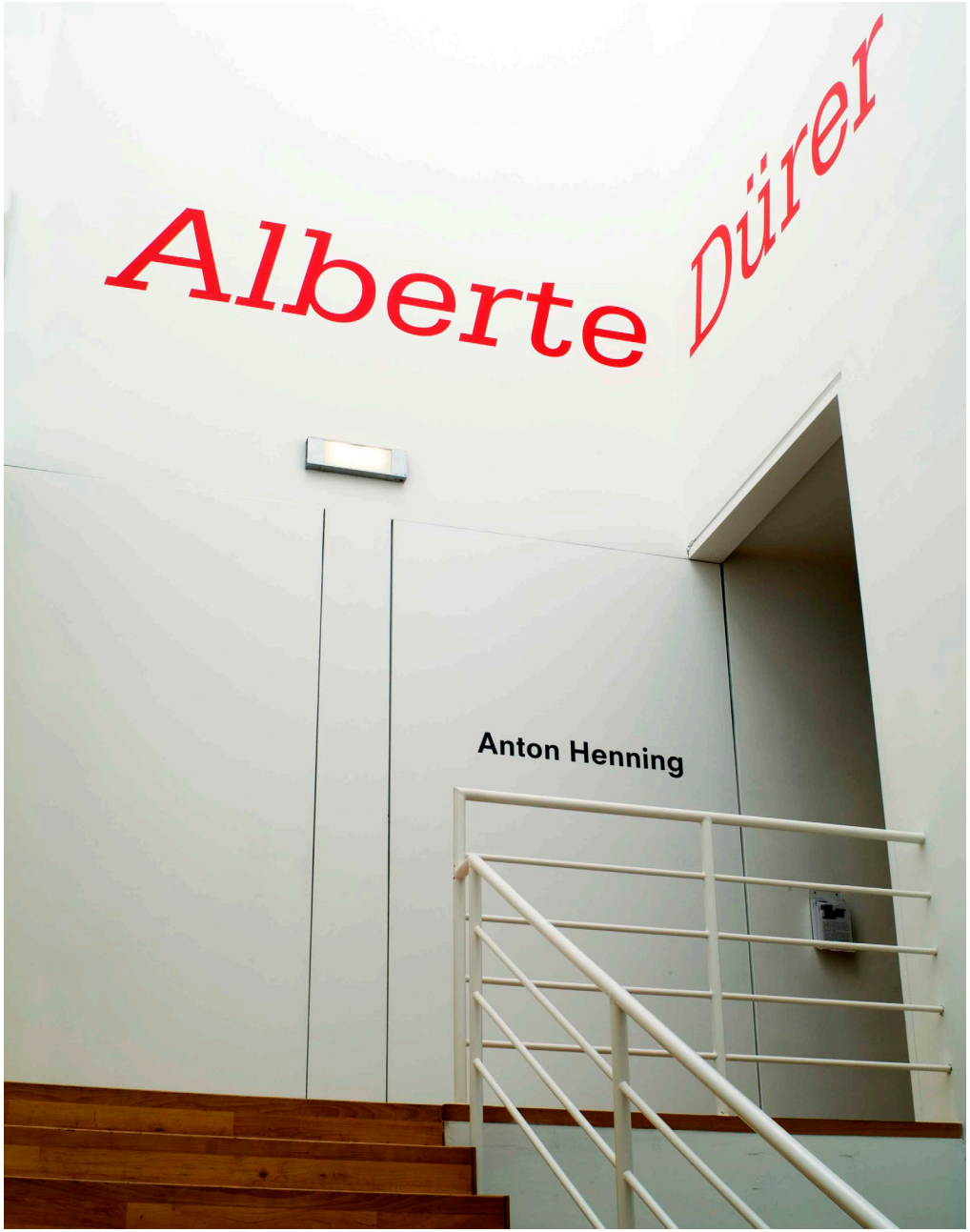
Musée des Beaux-arts d'Angers, *Thurnauer à Angers* (cur. Ann Hindry), France, 2009

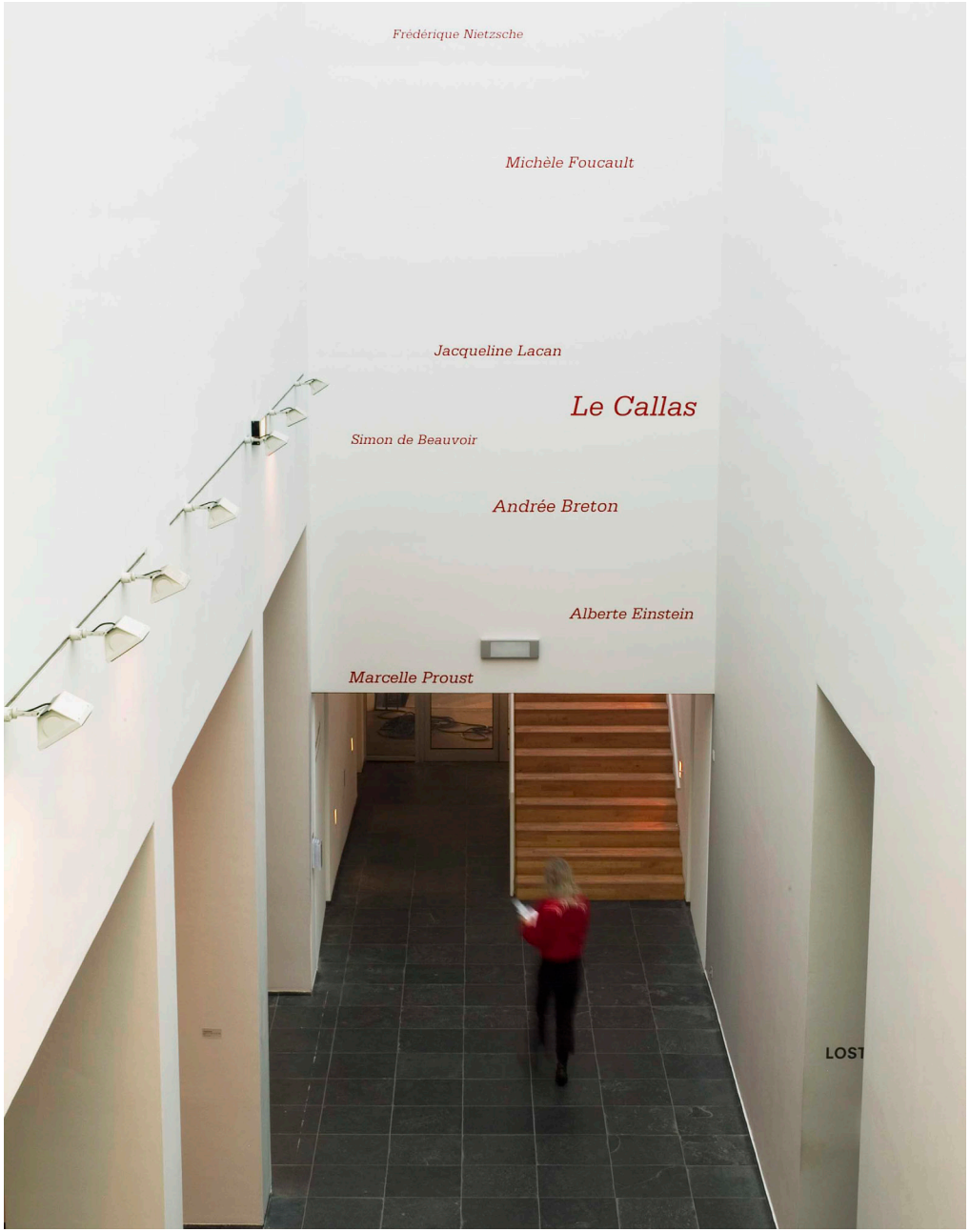


Musée des beaux-arts d'Angers, *Thurnauer à Angers*, France, 2009



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





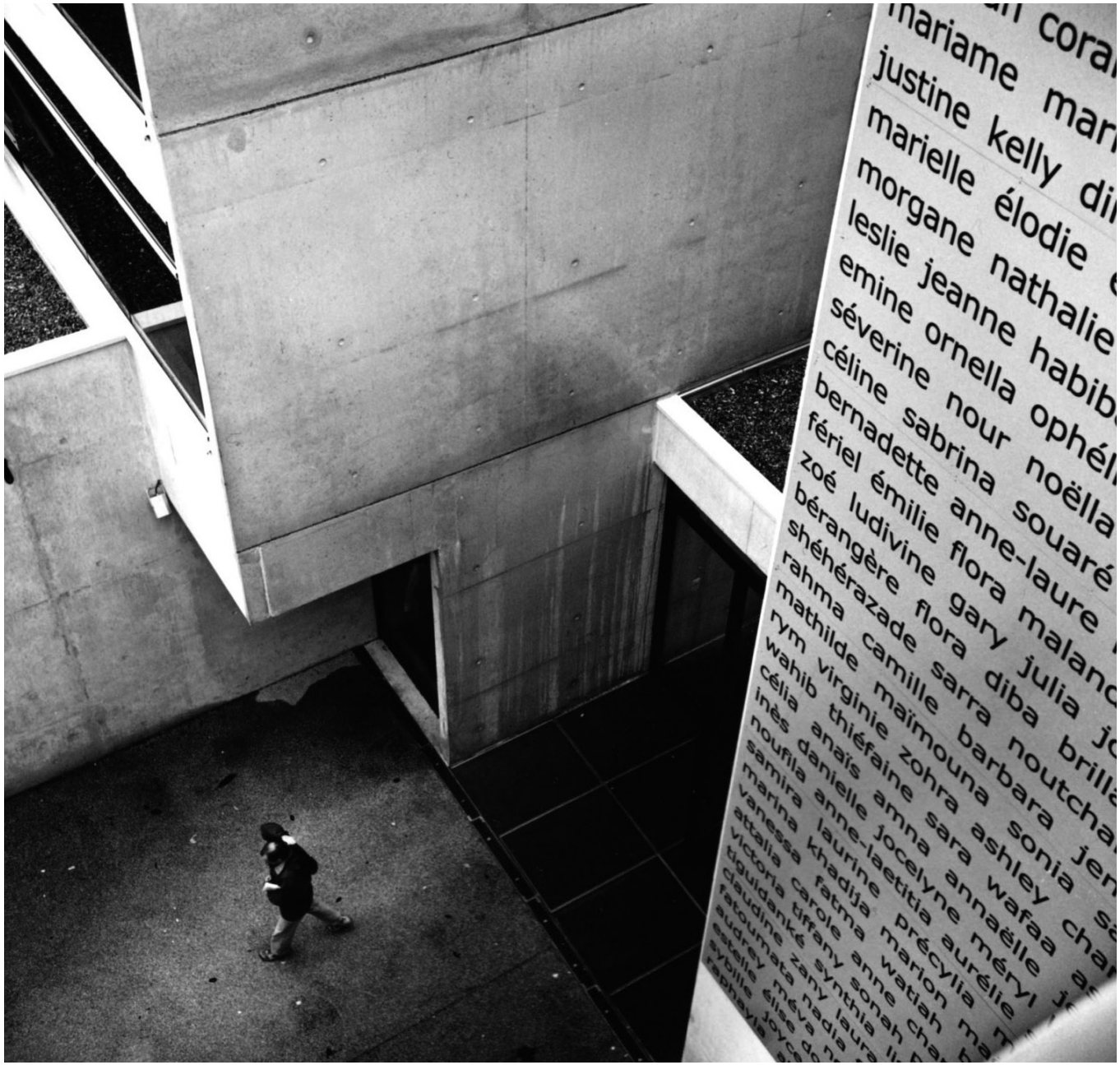
SMAK, *Bien faite, mal faite, pas faite*, Ghent, Belgium, 2007



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



Biennale de Lyon, France, 2005



1% realized for Collège Simone de Beauvoir, Créteil, 2003
150 m2 of screen printing on brushed aluminium

PRESS
PRESSE

EDITION FRANÇAISE
THE ART NEWSPAPER

Agnès Thurnauer
The Art Newspaper
By Anaël Pigeat
February 2022

Grand entretien

AGNÈS THURNAUER : « LE LANGAGE, C'EST POLITIQUE ! »

Le LaM, à Villeneuve-d'Ascq, ouvre « A comme boa », une exposition d'Agnès Thurnauer. Rencontre avec l'artiste franco-suisse dans son atelier à Ivry-sur-Seine.



Agnès Thurnauer dans son atelier devant *River Tongue* en cours de réalisation, décembre 2021. © Olivier Allard

Vous vous êtes installée dans cet atelier à Ivry en 1998. Vous racontez volontiers qu'il a changé votre vie ?

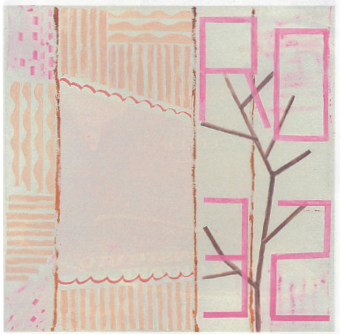
Oui, Marie Darrieussecq – traduisant Virginia Woolf – dit qu'on ne parle plus d'une « chambre à soi », mais d'un « lieu à soi ». J'ai l'impression d'avoir créé un lieu pour moi. J'ai quitté un bâtiment de la Ville de Paris, près de la place d'Italie, et je me suis greffée sur un projet immobilier mené par Pierre Bertheau : sa femme était artiste, et il s'est rendu compte qu'il n'y avait pas assez d'ateliers dans la ville d'Ivry, où ils [illegible] mètre carré !

D'immenses fenêtres donnent sur des voies de chemin de fer, avec la colline d'Ivry, la tour Eiffel, la tour Montparnasse et les tours Duo de Jean Nouvel. L'architecture est très présente, ce qui n'est peut-être pas un hasard, puisque votre père a été l'un des cofondateurs de l'Atelier de Montrouge[1]. Il y a ici quelque chose de très urbain, de dur, et en même temps une sorte d'harmonie classique.

C'est très hétérogène, avec une forme d'équilibre. Et j'aime l'idée que c'est ce lieu qui m'a choisie plus que je ne l'ai choisi... Dans ses écrits récents, Michèle Cohen-Halimi, qui est une amie, raconte que l'on croit tomber sur un livre, alors que c'est le livre qui tombe sur nous... Ce n'est pas un hasard en effet si j'ai eu envie de prendre mon vélo pour parcourir cette banlieue, puis que je m'y suis installée. C'est une zone où le XIXe, le XXe et le XXIe siècle se rencontrent, et où je me sens libre, car l'architecture et la temporalité sont libres. Une ville communiste, avec un maire formidable : à Ivry, l'art a toujours été très présent.

[illegible] que Michel Butor raconte dans* La Modification. *Vous me parliez aussi de Giorgio Morandi... Toujours ce mélange de mots et d'images qui habite tout votre travail...

Ces blocs d'immeubles qui se suivent, ce sont des phrases... Il y a une prosodie de la ville, avec plusieurs vitesses. J'aime emprunter différents chemins pour venir à l'atelier. Soit par le XIXe siècle en traversant le vieil Ivry et ses entrepôts, soit par le XXIe en suivant l'avenue de France et ses immeubles de verre. Cette variation de temporalité correspond tout à fait à ma façon de travailler.



Dans ces œuvres surgissent à nouveau les formes que vous appelez* Big-big *et* Bang-bang, *qui apparaissaient très tôt dans vos tableaux. D'où viennent-elles ?

Elles ont surgi dans mon atelier de la place Nationale. Après une interruption de deux ans, j'ai repris la peinture à corps perdu, et ces formes se sont imposées, comme un socle. Il y a une relation entre ces deux formes, comme il y a un lien entre ces formes et la peinture. Elles sont

Agnès Thurnauer, *Rose, série Mapping the Studio*, 2022, acrylique, stylo et ruban adhésif sur toile. © Agnès Thurnauer

Et puis il y a les bruits des trains, les rumeurs de la ville... La musique et les sons en général sont-ils importants pour vous ?

J'ai beaucoup écouté de musique, mais moins ces derniers temps, car je suis happée par l'atelier quand j'y arrive. Ce lieu est vraiment comme un corps et, à force de l'avoir habité, un répondant opère. L'atelier s'est chargé du travail, j'ai toujours l'impression qu'il m'attend pour que je me mette à peindre. Évidemment, c'est une poche à l'écart de la ville, et en même temps j'entends la ville, le son de flûte des trains de marchandises dans lequel je travaille.

L'une de vos séries,* Mapping the Studio, *concerne l'atelier. Commencée en 2003, elle se poursuit aujourd'hui. Pourriez-vous dire qu'elle est pour vous comme un journal intime ?

Oui... Je l'ai vraiment intitulée *Mapping the Studio* vers 2011, quand j'ai commencé à greffer dans cette géographie de la toile des morceaux de catalogues reproduisant des images d'œuvres de différentes périodes. Comme je le dis souvent, pour moi, l'histoire est une géographie : le sol de l'atelier garde les restes de plusieurs séries qui dialoguent entre elles. En rendant hommage à la performance de Bruce Nauman qui porte ce titre, et dans laquelle il arpente son atelier, je fais en sorte que chaque tableau de cette série devienne une trace de mes arpentages en ce lieu.

Et puis il y a les bruits des trains, les rumeurs de la ville... La musique et les sons en général sont-ils importants pour vous ?

J'ai beaucoup écouté de musique, mais moins ces derniers temps, car je suis happée par l'atelier quand j'y arrive. Ce lieu est vraiment comme un corps et, à force de l'avoir habité, un répondant opère. L'atelier s'est chargé du travail, j'ai toujours l'impression qu'il m'attend pour que je me mette à peindre. Évidemment, c'est une poche à l'écart de la ville, et en même temps j'entends la ville, le son de flûte des trains de marchandises dans lequel je travaille.

L'une de vos séries,* Mapping the Studio, *concerne l'atelier. Commencée en 2003, elle se poursuit aujourd'hui. Pourriez-vous dire qu'elle est pour vous comme un journal intime ?

Oui... Je l'ai vraiment intitulée *Mapping the Studio* vers 2011, quand j'ai commencé à greffer dans cette géographie de la toile des morceaux de catalogues reproduisant des images d'œuvres de différentes périodes. Comme je le dis souvent, pour moi, l'histoire est une géographie : le sol de l'atelier garde les restes de plusieurs séries qui dialoguent entre elles. En rendant hommage à la performance de Bruce Nauman qui porte ce titre, et dans laquelle il arpente son atelier, je fais en sorte que chaque tableau de cette série devienne une trace de mes arpentages en ce lieu.

Dans ces œuvres surgissent à nouveau les formes que vous appelez* Big-big *et* Bang-bang, *qui apparaissaient très tôt dans vos tableaux. D'où viennent-elles ?

Elles ont surgi dans mon atelier de la place Nationale. Après une interruption de deux ans, j'ai repris la peinture à corps perdu, et ces formes se sont imposées, comme un socle. Il y a une relation entre ces deux formes, comme il y a un lien entre ces formes et la peinture. Elles sont ensemble, dans la contemplation. Ma relation à la peinture a toujours été une relation d'altérité. Le principe d'altérité est présent, y compris *narrative inchangé* : on est toujours constitué de l'autre.

Dans les développements récents de* Mapping The Studio, *vous faites faire aux mots un mouvement de volte-face, en écrivant la première moitié dans un sens et la seconde selon un sens de lecture inversé. Pourquoi cela ?

C'est une formalisation de la question de la réciprocité. Pour compléter la phrase de Marcel Duchamp, ce n'est pas seulement *« le regardeur qui fait le tableau »*, mais aussi le tableau qui fait le regardeur. D'où je parle ? D'où je regarde ? Cette inversion donne aussi une notion de la spatialité : un tableau est comme une chambre où l'on est libre de déambuler.

« J'ai compris que l'écriture me servait à une sorte de sculpture de soi. Puis il y a eu un moment de bascule, et l'écriture s'est intégrée au sol de l'atelier. »

Vous parlez souvent de votre rapport au langage, de la façon dont vous portez les mots, dont vous entrez en quelque sorte à l'intérieur des lettres par votre peinture. Ce n'est sans doute pas sans lien avec le fait que votre frère ait mis si longtemps à parler...

Louise Bourgeois a souvent évoqué son enfance textile, à travers le métier de ses parents, qui a été fondateur pour elle. Avec mon frère handicapé, l'empathie était constitutive, vitale. Et cette relation au langage est en effet fondatrice pour *« A comme boa »*, *est empruntée à un livre que vous aviez publié avec Tiphaine Samoyault en 2018...*

Tiphaine s'intéresse aux alphabets depuis très longtemps. J'avais conçu un cahier à partir de mes tirages de *Matrices* qui ressemblait à un alphabet de A à Z. Puis il a été décidé que ce cahier serait édité, et je l'ai invitée à écrire un texte. Tiphaine fait notamment remarquer que, lorsqu'on traduit un abécédaire d'une langue à une autre, les lettres gardent la même place dans l'alphabet, mais les mots auxquels elles correspondent changent : *« A comme âne »*, ça ne fonctionne pas en anglais par exemple, ça décalerait le mot et la chose...

Vous avez toujours écrit. Un premier journal a été publié en 2014, et la suite paraîtra courant 2022. Quel rôle l'écriture joue-t-elle pour vous ?

J'ai beaucoup peint à l'école maternelle et je dessinais aussi des lettres. Pour les enfants, l'écriture et le dessin sont un peu la même chose. J'ai conservé ce décloisonnement entre écriture et peinture. L'écriture a également été très utile entre 20 et 30 ans, au moment où je devais penser ma condition d'artiste femme, avec des enfants, car celle-ci n'était pas pensée dans la société et j'avais peu de modèles d'identification. À cet égard, le journal d'Eva Hesse m'a beaucoup aidée. J'ai compris que l'écriture fonctionnait pour moi comme une sorte de sculpture de soi. Puis il y a eu un moment de bascule, et l'écriture s'est intégrée au sol de l'atelier, le journal ne s'est alors plus écrit qu'à l'atelier. Jusqu'alors, il paraphrasait mon travail d'artiste, puis il en est devenu un outil : je ne pouvais pas entrer ici sans allumer mon ordinateur, sans avoir l'écriture en veille.

Envisagez-vous de publier ces textes ?

J'ai essayé de le faire à l'époque, en les envoyant à un psychanalyste, Jean-Bertrand Pontalis, qui dirigeait la collection « L'un et l'autre » de Gallimard. C'était sous forme de paragraphes chapeautés par un mot. Jean-Bertrand m'avait fait retravailler l'ensemble, et notamment écrire [illegible]

Montreriez-vous aujourd'hui vos créations antérieures à 2003, que l'on n'a jamais vues ?

Ce sont les *Big-big*, qui ont effectivement été peu montrés, et j'en ai beaucoup. Chacun est une performance du bras à la surface de la toile, une toile libre, et je ne les ai pas tous marouflés. Il y a des œuvres encore antérieures, dont je suis susceptible de me servir aujourd'hui dans les *Mapping The Studio*.

Vos mots ne sont jamais narratifs, et pourtant ils le sont aussi...

Exactement ! Dans mon journal, il peut y avoir de la narration quand je raconte que je suis allée dix fois voir telle ou telle exposition, ou que j'ai lu tel poème. Mais, dans la peinture, mes mots sont performatifs. Ils induisent un mouvement du corps, de la pensée. Un rapport à l'espace, un cheminement mental et physique. Un mot, c'est un mouvement.

Faire le choix de l'art semble avoir été pour vous une évidence. Mais pourquoi avoir choisi l'École des arts décoratifs plutôt que l'École des beaux-arts ?

En quittant la maison familiale, j'ai trouvé très tôt un atelier pour travailler. C'était au-dessus d'un garage. Je ne voulais pas aller dans une école pour faire de la peinture, car j'en faisais déjà beaucoup toute seule. Alors, comme j'aime le cinéma et que j'avais besoin de me sociabiliser, car j'étais d'une timidité assez maladive, j'ai choisi la section cinéma aux Arts déco.

On imagine que vous aimes Jean-Luc Godard,* Deux ou trois choses que je sais d'elle... *et puis Jean Eustache, Michelangelo Antonioni...

Oui, ils associent beaucoup le langage et la peinture, Godard par essence. Antonioni aussi, même dans les moments si mutiques de ses films. Le rapport entre intérieur et extérieur, intimité et « extimité », est également très important dans ce cinéma-là.

Votre exposition personnelle en 2003 au Palais de Tokyo, à Paris, a été déterminante. Écrit-il [illegible]

Jérôme Sans est venu un jour dans mon atelier et il a décidé de monter cette exposition. Il a fait venir Nicolas Bourriaud, Marc Sanchez[2], ainsi qu'Hervé Mikaeloff et Anna Hiddleston, qui représentaient la Caisse des dépôts et consignations. Et nous avons transporté tout le terreau de l'atelier : les tableaux, les notes, les journaux, mes correspondances avec des détenus... De la peinture au Palais de Tokyo, c'était à l'époque perçu comme totalement incongru. Pourtant, cela a été un succès énorme. Cette aventure était à la fois très politique et poétique.

Avant de préparer votre exposition au LaM, quel était votre degré de familiarité avec le musée ?

Je le connaissais peu. J'étais très sensible à l'aspect « médina » du bâtiment, à sa topographie rhizomatique. Il s'est trouvé qu'à plusieurs reprises, quand nous nous retrouvions dans une exposition avec Sébastien Delot, le directeur du musée, nous avions souvent les mêmes inclinations. Il m'a d'abord invitée à dialoguer avec des œuvres du LaM et, finalement, surtout à exposer mon travail.

Le LaM est connu pour sa collection d'art brut. Or, vous êtes sensible depuis longtemps à la question de l'antipsychiatrie...

Certes, mais pour moi, le LaM, c'était avant tout des écritures et des récits, comme avec Robert Filliou, dont j'aime la jubilation, et Alighiero e Boetti. Je n'ai découvert que plus tard la collection d'art brut. Quand j'étais enfant, j'étais plus familière [illegible] les écrits de Gilles Deleuze, de Jean-François Lyotard et de Fernand Deligny.

« J'aime la singularité des êtres comme celle des formes plastiques, moins par refus de la normalité et de l'orthodoxie que par goût des autodidactes et de la liberté. »

Comment l'exposition du LaM s'est-elle construite ?

Sébastien Delot m'a invitée en 2018, il m'a alors montré le lieu. J'avais d'abord pensé dialoguer avec des pièces d'Alighiero e Boetti et de Martin Barré – que je considère parmi les plus grands artistes du XXe siècle. Ce n'est que de retour chez moi que j'ai découvert dans le catalogue du musée *Nature morte espagnole. Sol y sombra*, un tableau cubiste de Pablo Picasso – qui n'était pas accroché, car il est souvent prêté. Or, c'est une architecture de lettres morcelées, avec des teintes magnifiques. Il y avait longtemps que je voulais réaliser des *Matrices* en couleurs. De là est venu le choix du verre pour l'œuvre principale de l'exposition. J'ai fait réaliser plusieurs prototypes avant de choisir de travailler avec une artisane verrière, Angélique Pascal. Les bords des éléments sont bruts de décoffrage, alors que leur surface est polie comme un miroir, où sourdent juste quelques petits hiéroglyphes qui permettent de recomposer les lettres en morceaux. Je l'ai appelée *River Tongue*, comme une rivière de langage, un titre inspiré d'un livre de Simone Forti, dont j'aime beaucoup le travail chorégraphique.

Vous avez aussi créé des lettres monumentales à l'intérieur desquelles on aura probablement envie d'entrer...

Ce sont en fait des morceaux du A et du B de « boa ». C'est si grand que des lettres entières ne tiendraient pas dans la salle ! Sébastien Delot et Grégoire Prangé [commissaire de [illegible] formidable distribution de la question de l'écriture, qui s'est faite petit à petit. À l'intérieur de ces grands morceaux d'iceberg qui évoquent un langage terrestre, primitif, on m'entend lire des fragments de mon journal. Il y a aussi la voix des tableaux, par exemple ce *Mapping The Studio* dans lequel j'ai écrit une phrase de Lyotard : *« Il faut penser ce que nous voyons et non voir ce que nous pensons. »* Et des voix plus politiques, des voix de mégaphone, comme dans le tableau *Le Grand Rêve* (2003), issu des utopies des années 1970.

De ce polyptyque,* Le Grand Rêve, *montré en 2005 au Palais de Tokyo, vous avez retiré un panneau. Pourquoi ?

Ce premier panneau contextualisait trop mon propos. On entre à présent directement dans la composition par un groupe de personnages qui évoque la Triennale de Milan en 1968. Giancarlo De Carlo [son commissaire] revendiquait déjà l'idée selon laquelle nous étions trop nombreux : il ne fallait pas construire, mais travailler sur les interstices... L'histoire est une chose organique qui finit par se redéposer dans le temps. À l'origine, deux groupes d'individus s'affrontaient, mais j'en ai retourné un pour qu'ils regardent dans la même direction. Je me suis rendu compte aussi que, sur le troisième panneau, surtout composé de texte, toutes les lettres étaient en réserve, comme le sont aujourd'hui mes *Matrices*. Cela s'est fait à mon insu. Les choses étaient là, et elles se révèlent progressivement.

Vous citez dans ce tableau l'œuvre de Felix Gonzales-Torres, qui est très politique aussi. Le politique...

Le langage, c'est politique ! Felix Gonzalez-Torres et Édouard Manet ou Gustave Courbet, avec qui je dialogue en tant que peintre, le sont aussi...

PROPOS RECUEILLIS PAR ANAËL PIGEAT

Grand entretien



Agnès Thurnauer, *Le Grand Rêve*, 2005, acrylique sur toile. © Agnès Thurnauer. Photo Alberto Ricci

Darrieussecq du livre *A Room of One's Own* de Virginia Woolf (Denoël, 2016), auparavant traduit par *Une chambre à soi*.

2 Atelier associatif d'architecture et d'urbanisme réunissant Pierre Riboulet, Gérard Thurnauer, Jean-Louis Véret et Jean Renaudie, actif des années 1960 à 1980.

3 Jérôme Sans et Nicolas Bourriaud étaient alors codirecteurs du Palais de Tokyo (qu'ils avaient fondé), Marc Sanchez était le responsable des expositions.

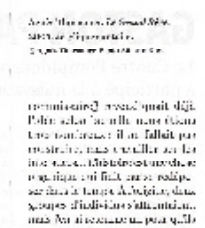
« Agnès Thurnauer. A comme boa », 5 février-26 juin 2022, LaM – Lille Métropole musée d'Art moderne, d'Art contemporain et d'Art brut, 1, allée du Musée, 59650 Villeneuve-d'Ascq, musee-lam.fr

À lire : Tiphaine Samoyault et Marie de Brugerolle, *Agnès Thurnauer. Prédelles*, Paris, Librairie Métamorphoses, 2022, 120 pages, 35 euros



Grand entretien





« J'aime la singularité des êtres comme celle des formes plastiques, moins par refus de la normalité et de l'orthodoxie que par goût des autodidactes et de la liberté. »



Le Monde

Agnès Thurnauer
Le Monde
By Philippe Dagen
February 12th 2022

Agnès Thurnauer, l'ironie au pied de la lettre

La plasticienne expose au LaM de Villeneuve-d'Ascq et à la librairie-galerie Métamorphoses à Paris

ARTS

Pour le public de l'art contemporain français, le nom d'Agnès Thurnauer a été longtemps attaché la série *Portraits grandeur nature*, du début des années 2000 : une suite de disques monochromes, chacun portant un nom. Il y avait Marcelle Duchamp, Francine Picabia, Jacqueline Pollock ou Joséphine Beuys, du masculin au féminin, et, en sens inverse, le seul Louis Bourgeois. Pour faire voir que l'histoire de l'art avait été presque exclusivement une histoire d'hommes, le moyen était explicite et efficace. Il l'était même à tel point que la notoriété de ces pièces a rendu moins visible l'ensemble d'une œuvre, qui ne se réduit pas à ces changements de prénoms et de sexes.

Ni dans son exposition au LaM de Villeneuve-d'Ascq (Nord) ni dans celle de la librairie-galerie Métamorphoses à Paris, les *Portraits grandeur nature* ne sont rappelés et sans doute n'est-ce pas un hasard : il s'agit de montrer qu'Agnès Thurnauer, née en 1962, a bien d'autres pratiques, picturales, graphiques et sculpturales. Si, à Paris, les toiles dominent, au LaM, les volumes de verre, résine et bronze tiennent une place majeure.

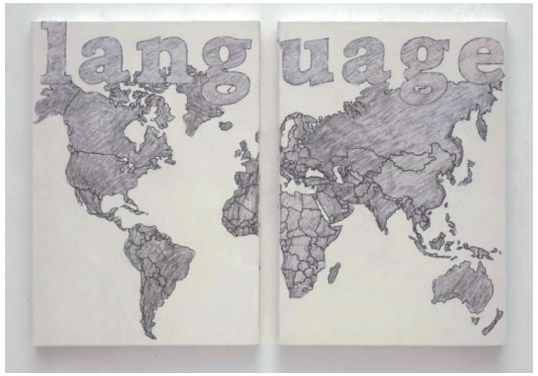
Mais quatre caractéristiques se retrouvent dans tous ces travaux : la présence constante de la lettre et du mot ; les allusions à l'histoire de l'art ; des formulations visuelles intrigantes, et d'autant plus pénétrantes pour cette raison ; une ironie, plus ou moins incisive ou discrète selon les cas.

L'œuvre qui ouvre le parcours du LaM a ainsi valeur de manifeste. Le premier regard ne voit que de nombreux volumes de verre violet d'une trentaine de centimètres de haut dispersés sur le parquet et incompréhensibles. Ils ont des contours courbes et circonscrivent des espaces vides. Un deuxième regard s'aperçoit que ces vides sont en forme de majuscules et que les pièces de verre agissent donc comme des matrices d'imprimerie : voici la lettre.

Si Thurnauer est une artiste savante, elle n'est pour autant ni respectueuse ni toujours sérieuse

L'explication du violet est donnée par la présence au mur d'une nature morte ovale de Picasso de 1912 qui appartient à la collection du musée. Histoire de l'art donc. Cette délicieuse peinture cubiste à l'huile et au Ripolin que l'on appelle *Nature morte espagnole* est composée, sur un fond entre pourpre et violet, de volumes gris et blancs et de lettres. Il y a « SOL » pour « soleil » et « SOMB » pour « sombra » (« ombre »). A nouveau, les mots dans la peinture. *Sol y sombra* fait allusion à la corrida, places au soleil ou à l'ombre selon le prix. Mais, dans les tauromachies de Picasso, rituels évidemment virils, l'artiste est plus souvent le taureau immolé que le toréador qui le tue : ironie qui prend un sens particulier étant donné que Thurnauer est une artiste – Paule Picasso si l'on veut. Ainsi s'enchaînent perceptions et interprétations successives. L'installation, créée pour l'exposition, s'intitule *River Tongue*, littéralement « rivière langue », ce qui pourrait susciter d'autres interprétations encore.

Cette obsession de la lettre, ces cascades de références et allusions à l'histoire et cet art d'inscrire tant d'éléments dans des formes qui arrêtent l'œil se retrouvent donc dans la plupart des œuvres. Ainsi de la série des *Prédelles*, commencée en 2007, répartie entre les deux lieux. La prédelle, dans l'art ancien, est la partie la plus basse d'un tableau d'autel, faite le plus souvent de petits panneaux rectangulaires juxtaposés qui racontent des histoires de miracles ou de martyrs. Thurnauer reprend le terme pour des diptyques réglés par quelques principes. Sur un fond qui peut être monochrome, parsemé de formes géométriques, occupé par un planisphère ou par une architecture polychrome, elle écrit un mot, une moitié sur le panneau gauche, l'autre sur le panneau droit. Le mot est français (« poème »), anglais (« perhaps ») ou, si l'on peut dire, bilingue (« alphabet »).



« Language », de la série « Prédelles » (2017), crayon graphite sur toile. ALBERTO RICCI/AGNÈS THURNAUER/ADAGP 2022

Ci-contre : « River Tongue » en cours de réalisation, en décembre 2021, dans l'atelier de l'artiste. OLIVIER ALLARD



Capacités ludiques

Or, ce système, en apparence contraignant, révèle ses capacités ludiques. Les lettres jouent à s'émanciper et le « o » de poème et de brouhaha s'en échappe et fait naître des cercles dansants. Entre ce qui est à lire et ce qui est à voir, les relations sont contradictoires ou plus logiques. Dans le premier genre : *Language*, au singulier, est associé à la carte d'un monde où il y a des milliers de langages et *Abstract* à des graphismes genre dessin d'enfant d'un côté. Dans le second, *Time* va de pair avec des flèches qui filent toutes dans le même sens et *Sexe* avec des feuilles plus ou moins triangulaires au bout de longues tiges.

D'une prédelle à l'autre, se reconnaissent au passage des citations, Piero della Francesca, Dürer ou Matisse : le passé est toujours là, à l'arrière-plan. Et la sculpture est au premier quand les prédelles sont accrochées aux murs d'une salle presque obstruée par deux volumes blancs monumentaux qui sont une autre variation sur le thème de la matrice d'imprimerie et, simultanément, des allusions au minimalisme de Robert Morris. Hommage ou détournement ? L'un et l'autre simultanément sans doute.

Si, à Paris, les toiles dominent, au LaM, les volumes de verre, résine et bronze tiennent une place majeure

Si Thurnauer est en effet une artiste savante, elle n'est pour autant ni respectueuse ni toujours sérieuse. Ainsi se conduit-elle très librement avec l'un de ses partenaires de prédilection, Henri Matisse. La toile *Danse* lui est dédiée à demi-mot. A demi, parce que le mot est coupé et à moitié retourné comme un drap que l'on replie. Trois couleurs se partagent la surface divisée par des obliques et des verticales : un vert, un pourpre et un rose. Cette alliance chromatique appartient à Matisse autant que le sujet de la danse. Mais les lignes tremblées, les ondulations et les flèches ne sont guère matissiennes, pas plus que la petite annonce pour un chien perdu glissée dans une variation sur les gouaches découpées bleues du maître.

Même remarque à propos de l'abstraction : quand Thurnauer calligraphie à la perfection les mots « maintenant » et « now » sur un entrelacs de lignes sinueuses tracées au crayon avec une extrême fluidité, Jackson Pollock est de la partie. Mais le mot, s'il affirme que le geste de Pollock est l'expression immédiate d'un état présent – une peinture du maintenant donc –, n'en est pas moins un intrus. Thurnauer suggérait-elle que l'immédiateté et la spontanéité supposées de l'*action painting* tiennent de la mise en scène et du procédé ? Dans ce cas, elle se rapprocherait d'un artiste de l'ironie et de la perturbation qui usait d'autres moyens plastiques qu'elle, Cy Twombly.

Ces œuvres agacent la perception par leurs juxtapositions de peinture et d'écriture. Elles déconcertent par l'hétérogénéité des styles qu'elles font se rencontrer sur leurs surfaces et par la diversité des interprétations qu'elles suscitent. Il s'en dégage une énergie et une allégresse bénéfiques. ■

PHILIPPE DAGEN

Agnès Thurnauer. A comme Boa, *LaM, 1, allée du Musée, Villeneuve-d'Ascq (Nord). Jusqu'au 26 juin, du mardi au dimanche de 10 heures à 18 heures. Entrée de 7 € à 10 €.*
Agnès Thurnauer. Près d'elle, *librairie-galerie Métamorphoses, 17, rue Jacob, Paris 6e. Jusqu'au 17 mars, du mardi au vendredi de 11 heures à 18 h 30.*

FIGARO scope

Agnès Thurnauer
FIGARO Scope
23 February 2022
By V.D

Le meilleur de la semaine culturelle

EXPOS

AGNÈS THURNAUER À LA LIBRAIRIE MÉTAMORPHOSES

À découvrir au 17, rue Jacob (6e), tout près de la place Saint-Germain-des-Prés, la librairie Métamorphoses, qui unit, avec les experts Michel Scognamillo et Alban Caussé, livres rares et galerie d'art. Leur bel espace blanc met en valeur l'art contemporain dans l'architecture patrimoniale au charme du vieux Paris (*Big-big & Bang-bang, #10*, acrylique sur toile marouflée sur toile, 205 × 170 cm). L'artiste franco-suisse née en 1962 Agnès Thurnauer propose simultanément une exposition en forme de déambulation dans le langage, « Agnès Thurnauer. A comme Boa » jusqu'au 26 juin au LaM de Villeneuve-d'Ascq. Elle la poursuit ici, par petites touches, à la fois très intellectuelles et très poétiques. On retrouve, comme au LaM, les moules qui ont permis la fabrication de ses propres lettres fragmentées répandues dans l'espace : les *Matrices*. Au sous-sol, veillent ses *Prédelles*, qui coupent les mots en deux et font flotter les signes dans l'espace de petits diptyques. Inédits, ses beaux dessins préparatoires qui courent sur la toile comme une rivière.

V. D.
■ **Jusqu'au 17 mars, librairie Métamorphoses (6e). librairiemetamorphoses.com**

artpress

Agnès Thurnauer
artpress
January 2022
By Christophe Le Gac

AGNÈS THURNAUER



BRUXELLES
HAHAHA. L'humour dans l'art
ING Art Center / 15 septembre 2021 - 16 janvier 2022

HAHAHA est le fruit d'une collaboration entre ING Belgique, Kanal-Centre Pompidou et la maison mère parisienne. Sous la houlette de Nicolas Liucci-Goutnikov, avec Anne Petre en commissaire associée, l'exposition réunit œuvres picturales, objets et documents graphiques. À ce titre, le catalogue (Skira, 205 p., 39 euros) permet de mieux regarder les dessins « pour rire » et de lire dans le détail les nombreux textes drôles, désopilants, sarcastiques d'artistes qui auront su désacraliser, avec beaucoup de spiritualité, le statut de toute œuvre d'art – et son corollaire, le bien trop sérieux monde de l'art. Cet ouvrage montre l'importance de la caricature – ce mariage entre dessins et mots – souvent à la pointe de l'avant-garde artistique. Un entretien entre le commissaire et lui-même ne manque pas de sel !
Déambuler dans ce drôle d'endroit qu'est l'ING Art Center est en soi une expérience déroutante. Installés dans une ancienne banque avec sa salle des coffres au sous-sol, les espaces y sont marqués par un design très contraint. Ici des emmarchements, là des grilles de chambres fortes entrouvertes, ou encore une remarquable, mais très présente, trompe clavée aux arcs concentriques qui nous indique le niveau inférieur tout en permettant d'y descendre : tout cela avait de quoi rendre la tâche de la scénographie des plus ardue. Au contraire, les commissaires et l'architecte-scénographe Pauline Phelouzat en ont profité pour créer, notamment avec des œuvres de Marcel Duchamp, un axe visuel marqué par les cercles concentriques du film *Anémic cinéma* (1925), les stries de la pelle *In Advance of the Broken Arm* (1915-64) et le socle en forme de pyramide sur le sommet duquel vient se poser *Fontaine* (1917-64). Cet enchaînement permet de transformer la contrainte en donnée créative et plaisir visuel. Logiquement, l'auteur de *L.H.O.O.Q.* (1930) est à l'honneur dans cette exposition dédiée à son médium préféré : l'humour. À l'instar de ses camarades belges (Magritte, Broodthaers, Charlier, Lizène, etc.), évidemment très représentés ici, Duchamp sut tôt comment faire exploser symboliquement l'académisme et le conservatisme du monde de l'art. Pas dupe, il comprit vite à quel point le rire n'est qu'un correctif, en aucun cas une table rase, juste une variable d'ajustement d'un monde trop affairé. Toujours à partir de Marcel, un autre axe visuel, diamétralement opposé au précédent, commence avec *Fresh Widow* (1920-64) et son joli jeu de mot entre « Fenêtre à la française » et « Veuve effrontée ». Cela continue avec *la Belle Haleine, Eau de voilette* de Rrose Sélavy (1921), célèbre alter ego féminin du joueur d'échec, et finit sur une cimaise avec les grands badges de la peintre Agnès Thurnauer dont le fameux « Marcelle Duchamp ». D'autres œuvres, toutes plus exquises les unes que les autres, ponctuent le parcours qui se termine par une série de bouffons bien choisis : Dalí, McCarthy, Warhol, Koons, etc. Salvatrice, cette exposition patrimoniale met en perspective ce besoin de rire de tout. Car n'oublions pas qu'en ce début de 21e siècle, on tue pour empêcher certaines critiques par le dessin !

Christophe Le Gac

HAHAHA is the result of a collaboration between ING Belgium, Kanal-Centre Pompidou and its Parisian parent institution. Under the direction of Nicolas Liucci-Goutnikov, with Anne Petre as associate curator, the exhibition brings together pictorial works, objects and graphic documents. The catalogue (Skira, 205 pp., 39 euros) makes it possible to take a closer look at the drawings "for laughs" and to read in detail the many funny, hilarious and sarcastic texts by artists who have been able to desecrate, with great wittiness, the status of all works of art—and its corollary, the all too serious art world. This book shows the importance of caricature—that marriage of drawings and words—often at the forefront of the artistic avant-garde. An interview between the curator and himself is particularly amusing!
Walking round this peculiar place that is the ING Art Center is in itself a disconcerting experience. Housed in a former bank with a basement vault, the spaces are marked by a very constrained design. Here there are steps, there vault grilles that are half-open, and there is a remarkable, very structured series of concentric arches that indicate the lower level while allowing us to descend into it: all of this could have made the task of scenography very difficult. On the contrary, the curators and the architect-scenographer Pauline Phelouzat took advantage of the opportunity to create, notably with works by Marcel Duchamp, a visual axis marked by the concentric circles of the film *Anémic Cinema* (1925), the striations of the shovel *In Advance of the Broken Arm* (1915-64), and the pyramid-shaped base on the top of which *Fountain* (1917-64) is placed. This sequence transforms the constraint into a creative fact and visual pleasure. Logically, the author of *L.H.O.O.Q.* (1930) is honoured in this exhibition dedicated to his favourite medium: humour. Like his Belgian comrades (Magritte, Broodthaers, Charlier, Lizène, etc.), who are obviously well represented here, Duchamp knew early on how to symbolically explode the academicism and conservatism of the art world. No fool, he quickly understood to what extent laughter is only a corrective, in no way delivers a clean slate, just an adjustment variable of an overly busy world. Still from Marcel, another visual axis, diametrically opposed to the previous one, begins with *Fresh Widow* (1920-64) and its lovely pun between "French Window" and "Shameless Widow". It continues with *Belle Haleine, Eau de Voilette* (1921) by Rrose Sélavy, the famous female alter ego of the chess player, and ends on a picture rail with the large badges of the painter Agnès Thurnauer, including the famous "Marcelle Duchamp". Other works, each more exquisite than the last, punctuate the tour, which ends with a series of well-chosen jesters: Dalí, McCarthy, Warhol, de Koons, etc.
This heritage exhibition is a salvation and puts into perspective the need to laugh at everything. For let's not forget that at the beginning of the 21st century, people kill to prevent certain criticisms through drawing!

HAHAHA. Vue de l'exposition *show view*. (Ph. Vincent Everarts)

ELLE

Agnès Thurnaeur
ELLE
January 8th, 2020
By Soline Delos



Agnès Thurnauer et ses « Matrices chromatiques ».

PORTRAIT

UNE LANGUE À SOI

PAR **SOLINE DELOS**

Dès l'enfance, Agnès Thurnauer a su qu'elle voulait être artiste. Mais quand, dans les musées, la petite fille s'approche des cartels, elle reste interdite devant des noms exclusivement masculins. Elle en fera une série, « Portraits grandeur nature », initiée au début des années 2000, dans laquelle elle féminise sur des badges XXL les grands noms de l'histoire de l'art : Nicole Poussin, Marcelle Duchamp, Annie Warhol. « Quand j'ai montré ce travail, on commençait à sortir de l'exception qui confirme la règle », dit-elle. Dans sa nouvelle exposition à la galerie Michel Rein, elle présente, entre autres, sa dernière née, Eugénie Delacroix : « J'aimais l'idée du génie féminin », s'amuse-t-elle.

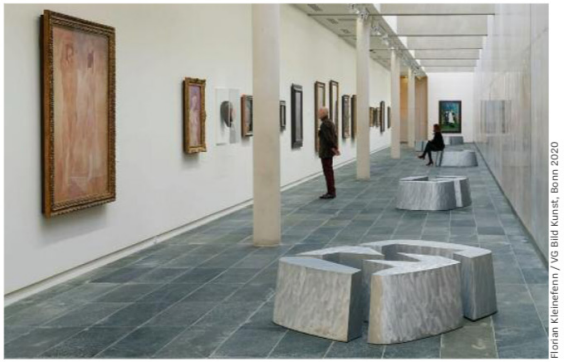
Cette série lui a apporté une visibilité énorme – elle a ouvert l'accrochage thématique « Elles@Centre Pompidou » en 2009 – autant qu'elle a occulté un temps le reste de son œuvre, tout aussi imprégné de mots. Et cette lectrice insatiable d'expliquer : « L'absence de langage a été un enjeu toute mon enfance. J'avais une relation fusionnelle avec mon frère, qui, enfermé dans l'autisme, n'a pris la parole qu'à 15 ans. » Dans ses « Matrices chromatiques », assises-sculptures qui ont rejoint le Musée de l'Orangerie à Paris, les lettres apparaissent en creux, permettant « une immersion dans la langue ». L'immersion est aussi à l'œuvre dans ces toiles où elle reprend certains portraits de femmes de Matisse, pour les glisser entre les mots du philosophe Paul B. Preciado narrant sa transition de genre. « C'est une réflexion sur les cases dans lesquelles on met les individus, relate-t-elle, l'importance de s'inventer en dehors des projections. » Celle qui se dit féministe par essence, sans pourtant se qualifier ainsi en tant qu'artiste, précise : « Ce qui m'intéresse, c'est la manière dont les œuvres vous parlent, dont elles racontent une histoire, permettent un voyage. »

« LA TRAVERSER », jusqu'au 23 janvier, galerie Michel Rein, Paris-3e. michelrein.com ; « MATRICES CHROMATIQUES », œuvres pérennes, Musée de l'Orangerie, Paris-1er. musee-orangerie.fr

DER SPIEGEL

Agnès Thurnauer
Der Spiegel
December19th, 2020

AGNES THURNAUER



Florian Kleinefenn / VG Bild Kunst, Bonn 2020

Sitzmöbel im Pariser Musée de l'Orangerie

Museen

Bitte Platz nehmen!

● Das Mobiliar von Museen gehörte bisher zu einer vernachlässigten Kategorie der Kunst. Auch weil die Frage, wie präsent Stühle und Bänke gegenüber Exponaten sein dürfen, lange Zeit beantwortet schien: am besten gar nicht. Das führte zu eher unscheinbaren Sitzgelegenheiten selbst in großen Museen – auch wenn es Ausnahmen gibt. Für das Pariser Picasso-Museum schuf Diego Giacometti, Bruder des berühmten Bildhauers Alberto, Bänke, Tische und Leuchten. Und für eine der spektakulärsten Sammlungen zeitgenössischer Kunst in Paris, der Bourse de Commerce, die im Januar eröffnet werden soll, beauftragte Hausherr und Multimilliardär François Pinault die Designer Ronan und Erwan Bouroullec mit der Gestaltung des Mobiliars. Auch im Orangerie-Museum in den Tuileriengärten wurden nun neue Möbel angeschafft. Die Direktorin Cécile Debray orderte Skulpturen aus gebürstetem Aluminium der französisch-schweizerischen Künstlerin Agnès Thurnauer für ihr Haus. Jede einzelne dieser »matrices chromatiques« bildet einen Buchstaben ab. »Und gleichzeitig sind es Sitzmöbel wie auf einem südfranzösischen Dorfplatz, Objekte, die zu einem Zusammensein einladen«, sagt Thurnauer. Im Oktober durften erste Besucher schon mal Probe sitzen, ab Januar soll das Museum wieder aufmachen. Die Aluminiumskulpturen stehen nun unter anderem den berühmten riesigen Seerosenbildern von Claude Monet gegenüber. Sie werden dauerhaft in der Orangerie bleiben und setzen die Strategie der Direktorin fort, den Impressionisten zeitgenössische Kunst von Frauen gegenüberzustellen. »Modernen Seerosen gleich schweben sie nun durch den musealen Raum«, so Debray. BSA

LA GAZETTE DROUOT

Agnès Thurnauer
La Gazette Drouot
January 9th, 2021
By Harry Kampianne

LE MONDE DE L'ART | ATELIER D'ARTISTE

Agnès Thurnauer, la couleur des mots

Omniprésence de l'écriture, mariage de couleurs fauves, lettres en 3D : **son œuvre mêle l'acte de peindre, l'espace, les mots et l'architecture.** Une manière de structurer le pictural par le biais du langage.

PAR HARRY KAMPIANNE

Quelque part en la banlieue sud de Paris, dans un îlot de lofts et d'ateliers, Agnès Thurnauer s'est choisi un espace ample, clair et calme, ouvert sur une large terrasse, pour méditer et mener à terme ses réflexions. « L'atelier, c'est la base, la respiration au long court, c'est la sédimentation et la recherche. On fait, on défait. C'est un endroit en jachère où je plante des choses et j'attends de voir ce que ça donne. Je me sens au calme. Il y a un travail équilibré entre l'atelier et le projet. Tous mes projets, avant d'arriver à maturité, sont conçus ici, dans cet espace. De plus, je suis quelqu'un qui doute énormément. J'ai donc besoin d'un endroit sécurisé pour réfléchir et mûrir ce travail de réflexion. Tout artiste est dans une auscultation permanente, mais c'est vrai que la reconnaissance d'une galerie permet d'atténuer ces doutes, d'avoir un accompagnement et un véritable regard extérieur. » C'est d'ailleurs là que Michel Rein, chez qui elle expose actuellement, est venu la rejoindre pour découvrir et choisir certains de ses travaux réalisés depuis 1995, puis ensuite imaginer l'accrochage. « Nous avions fabriqué une maquette représentant les espaces de la galerie avec les œuvres à présenter à échelle réduite. Ce qui nous a permis de les bouger et de tester plusieurs emplacements. Michel a un œil très aiguisé pour ce genre d'exercice. Vu que l'accrochage a été réalisé en amont dans l'atelier, nous n'avions plus qu'à procéder à l'installation finale, arrivés dans la galerie. »

Une atmosphère de macération

Le grand public se souvient sans doute de ses *Portraits grandeur nature*, du début des années 2000, une série de tondos d'un mètre vingt de diamètre en résine et peinture industrielle où elle détournait avec dérision la question de la représentation des femmes dans l'art en féminisant le nom d'artistes célèbres – Francine Bacon, Marcelle Duchamp, Annie Wharhol… à l'exception de Louis Bourgeois, schéma inversé de Louise Bourgeois, confirmant l'omniprésence masculine dans ce domaine. Agnès Thurnauer dégage une forme de douceur qui n'efface en rien l'investissement et la détermination qu'elle met dans son travail. Il y a chez elle du cérébral doté d'une énorme sensibilité, canalisée dans une révolte feutrée de maturité. « L'humour qui peut se dégager de ces *Portraits grandeur nature* n'est pas volontaire. Pour moi, c'était dramatique cette emprise masculine dans le monde de l'art. Il m'a fallu un peu de temps et de recul pour y déceler de l'humour. Le public trouvait ça drôle, ce qui m'a décontenancée, mais il a compris très vite que le mécanisme et le message que je souhaitais véhiculer était un véritable engagement. Chaque projet que je démarre, c'est du sérieux, de la réflexion, de la recherche. Ce sont des questions cruciales, et cela depuis ma plus tendre enfance, dès que j'ai commencé à peindre. C'est un réel engagement. J'aime beaucoup ça, d'être corps et âme, d'être dans cet état de réflexion et de candeur, et l'atelier permet de me retrouver à juste titre dans cette atmosphère de macération. »

L'aventure picturale

Les nombreuses toiles stockées en mezzanine témoignent de son engouement pour la peinture. On se souvient de sa série sur les petites et grandes « Prédelles », dont le magnifique diptyque *Rainbow Elbow* (MNAM, Centre Pompidou). La question de l'aventure picturale a toujours été chez elle un investissement permanent. Son « laboratoire-atelier » lui permet de laisser libre cours à ses envolées de lettres et de couleurs matissiennes. Agnès Thurnauer sillonne depuis de nombreuses années l'histoire de l'art en quête de figures charisma-



Agnès Thurnauer
dans son atelier.
© OLIVIER ALLARD

à voir

« La Traverser,
Agnès Thurnauer »,
galerie Michel Rein,
42, rue de Turenne, Paris IIIe,
tél. : 01 42 72 68 13,
www.michelrein.com
Jusqu'au 23 janvier 2021.

« Les Matrices chromatiques »,
musée de l'Orangerie,
place de la Concorde, Paris Ier,
tél. : 01 44 77 80 07
ou 01 44 50 43 00,
www.musee-orangerie.fr.

L'installation Matrices/Assises,
ZAC Ivry Confluences,
Ivry-sur-Seine (94).



© HARRY KAMPIANNE

tiques du passé qu'elle transcende dans des tons fauves où se faufilent ses lettres vagabondes. « Je vois en peinture et je vis en peinture. Le moindre morceau de couleur me rappelle un tableau. La peinture, c'est infini. Ça tient en vie, c'est une éternelle découverte. J'ai longtemps travaillé seule sans la reconnaissance d'une galerie, ce qui est loin d'être facile. Néanmoins, être à l'atelier tous les jours me permettait de maintenir cet état de recherche et de réflexion. J'en avais besoin. Chemin faisant, j'ai appris qu'il était soit possible de s'enfermer dans un créneau et se répéter toute sa vie, ou alors d'avoir une espèce de respiration, une œuvre avec des séries et des formes différentes qui demandent au spectateur un temps d'adaptation pour appréhender la totalité du travail. Aujourd'hui, beaucoup de jeunes artistes diplômés sortant de grandes écoles sont préparés aux techniques de vente et de marketing parce que la vie est plus dure et que la possibilité d'obtenir un atelier sur une longue durée est plus difficile. Je n'ai jamais été dans ce rapport de stratégie. On leur dit : "Vendez-vous tout de suite", alors que j'aurais tendance à leur dire : "Travaillez un certain temps de votre côté. Mûrissez." »

L'artiste affirme son entière autonomie : « Je n'ai jamais eu d'assistant sauf récemment, quelqu'un est venu m'aider à monter des baguettes sur mes tableaux. » Persuadée que la création passe par de longues étapes de réflexion et de questionnement, elle revendique une intégrité et une honnêteté intellectuelle constantes lorsqu'il s'agit de s'immerger dans un processus créatif. « Je reste très admirative par exemple du parcours de Philip Guston, qui a suivi son chemin indépendamment de tout ce qu'on lui disait. L'atelier permet aussi d'expérimenter et de laisser le travail se décanter. »

La troisième dimension

Si son intérêt pour les mots est venu progressivement se greffer à son vocabulaire pictural au début des années 2000, ce n'est que bien plus tard qu'elle projette d'adapter ce travail à la sculpture. « J'avais déjà réalisé des terres émaillées mais l'envie de matérialiser ce langage en trois dimensions a véritablement commencé en 2010. J'aime bien travailler en deux ou trois dimensions. Celles et ceux qui me suivent depuis vingt ans me visualisent surtout en tant que peintre, alors que d'autres me voient comme sculpteur, parce qu'ils ne connaissent mon travail que sur les cinq ou dix dernières années. On ne compte plus les artistes dans l'histoire de l'art qui sont passés par plusieurs modes d'expression. »

L'ensemble de petites matrices en plâtre appelées *Matrices/Sol*, lettres à échelle réduite, reposant au milieu de l'atelier, pourrait être, selon elle, un premier jet de son installation *Matrices chromatiques*, des sculptures-bancs en aluminium mat, actuellement présentées au musée de l'Orangerie. « La plupart des moulages ont été réalisés en fonderie. En revanche, le travail de regard a été très long lorsque les sculptures sont revenues à l'atelier. Elles étaient là, posées, je réfléchissais, je tournais autour. Ça infusait. Avant que je prenne conscience que je pouvais les réaliser en format monumental pour le musée. »

En retrait, quelques matrices en verre en gestation, et posées à même le sol pour un projet, à l'automne 2021 au LaM (musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut de Lille Métropole). « J'essaie de travailler les couleurs et les transparences du verre à partir d'une œuvre de Picasso, *Nature morte à l'espagnole*, et l'installation sera présentée devant le tableau. » Preuve, s'il en fallait encore, que l'art n'a définitivement pas de barrières. ■



Les moules en plâtre de *Matrices/Sol* et des moules en verre.
© HARRY KAMPIANNE

Le Journal des Arts.fr

Agnès Thurnauer
Le Journal des Arts
January 7th, 2021
By Anne-Cécile Sanchez

Le retour d'Agnès Thurnauer

L'artiste franco-suisse revient sur le devant de la scène contemporaine en présentant son travail axé sur le langage pictural.

Paris. Agnès Thurnauer n'a pas eu de galerie pendant dix ans. Une décennie comme un franchissement du désert pour l'artiste dont le travail avait été mis en lumière en 2003 par une exposition personnelle au Palais de Tokyo (« Les circonstances ne sont pas atténuantes »), rassemblant des tableaux pensés comme des expériences performatives.

Depuis un an, elle est représentée par la galerie Michel Rein. Celle-ci lui consacre un solo show au moment où son actualité est à nouveau très riche : le Musée de l'Orangerie vient d'inaugurer ses Matrices chromatiques, assises sculpturales composées de douze lettres diffractées dans le bâtiment. La ville d'Ivry, où Agnès Thurnauer a son atelier, lui a passé commande de vingt consonnes pour l'espace public. Enfin le LaM, à Villeneuve d'Ascq, doit accueillir en 2021 une grande installation de Matrices en verre coloré.

L'écriture pour matière première

Les œuvres réunies à la galerie, peintures et sculptures, majoritairement récentes, illustrent la permanence d'un travail sur le langage qui cherche à en saisir « la corporéité », explique l'artiste. Travail nourri par la lecture, les notations, le doute : le sens se produit par fragments. Ainsi des Prédelles, dyptiques découpant les syllabes des mots, dont elle a commencé une nouvelle série, et où réapparaissent ces architectures voûtées, alcôves esquissées récurrentes dans ses tableaux. L'écriture, encore, sert de grille aux Peintures d'histoire, dans lesquelles un extrait de texte retranscrit précède sur la toile des portraits de femmes peints comme en pointillés. La référence au livre du philosophe trans Paul B. Preciado (Un Appartement sur Uranus) renvoie à cet autre thème présent dans l'œuvre : celui du genre, de ses représentations et de ses possibles migrations. Mais là où, en 2009, dans le cadre de l'exposition « Elles@Centre Pompidou » de Camille Morineau, le propos d'Agnès Thurnauer semblait avoir une longueur d'avance, une certaine fraîcheur, il paraît aujourd'hui noyé dans l'air du temps. On retrouve d'ailleurs ici deux nouveaux Portraits grandeur nature [voir ill.], ces badges surdimensionnés détournant les noms de maîtres du XXe siècle en les féminisant, jouant avec l'idée d'une relecture de l'histoire de l'art, moins masculine. Ou moins binaire : aux côtés de Roberte Mapplethorpe et d'Eugénie Delacroix, Claude Cahun suggère un autre mode, indéfini.

Les Matrices / Assises [voir ill.], enfin, font sortir l'écriture du tableau pour l'incarner dans des sortes de pochoirs géants, d'énormes socles creusés de laiton doré invitant à une station contemplative. On regadre alors en vis-à-vis un des premiers tableaux de la série « Big-Big et Bang-Bang », commencée en 1995, où se dressent d'étranges formes anthropomorphes que l'on dirait enfantines. Sur celui-ci, la figure se tient seule, et non en duo, comme ce sera presque toujours le cas par la suite. Car la quête passionnée du dialogue est sans doute ce qui anime l'œuvre d'Agnès Thurnauer, qui cite volontiers cette phrase de Maurice Blanchot : « Pour dire une chose, il faut deux voix au moins, parce que celui qui la dit, c'est toujours l'autre. »

La Traverser, Agnès Thurnauer,
jusqu'au 23 janvier 2021, Galerie Michel Rein, 42,
rue de Turenne, 75003 Paris.

Le Parisien

Agnès Thurnauer
Le Parisien
September 18th, 2020

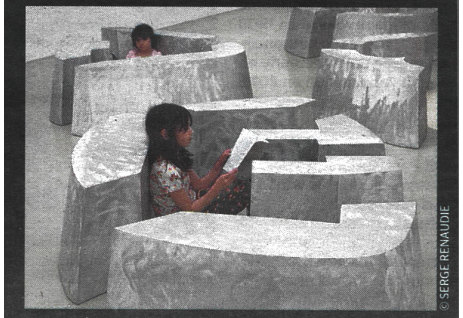
COMMISSION PARITAIRE N° 0125 C 85979

Le Parisien CAHIER SPECIAL

EN PARTENARIAT AVEC L'O Musée de l'Orangerie

Les Matrices chromatiques d'Agnès Thurnauer au musée

La galerie des collections du musée de l'Orangerie sera équipée de nouvelles assises des sculptures fonctionnelles conçues par l'artiste française Agnès Thurnauer. Généreusement commandées et données par deux mécènes, Sophie Javary et Alain Bernard, au Centre national des arts plastiques et déposées à l'Orangerie, ces sculptures bancs d'aluminium mat, comme autant de « nymphéas-lettres », forment le mot « chromatiques » et diffusent l'aura de l'œuvre de Monet à travers tout l'espace du musée. Les Matrices chromatiques offrent un signal visuel fort et élégant au Musée de l'Orangerie rénové et réactivé par les regards contemporains.



© SERGE RENAUDIE

Matrice/Assise (From A to H) en aluminium brossé, hauteur 45 cm.



© MUSÉE DE L'ORANGERIE / SOPHIE CRÈPY

VANITY FAIR

Agnès Thurnauer
Vanity Fair
November 30th, 2020

Société : 50 Françaises qui ont fait 2020

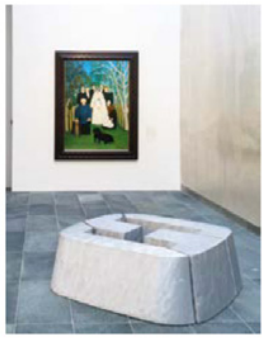


Agnès Thurnauer, 58 ans, artiste

Sculpter le langage pour mieux l'habiter n'est pas la moindre des ambitions de l'artiste franco-suisse, qui découpe des lettres pour les convertir en mobilier matriciel. À l'Orangerie à Paris, ses bancs d'aluminium écrivent le mot « chromatique », progressant par demi-tons de gris, contrepoints aux variations de couleurs de Monet avec lequel elle voisine. On y décèle la volonté d'occuper l'espace muséal, royaume masculin que la plasticienne avait épinglé il y a quelques années, en travestissant les grands noms de l'art contemporain : les **Marcelle Duchamp**, **Jacqueline Pollock** ou **Francine Bacon**.

M Le mag

Agnès Thurnauer
M le Magazine du Monde
December 4th, 2020
By Roxana Azimi





DES NOUVELLES DE...

Agnès THURNAUER, plasticienne.

LE RECONFINEMENT A MIS EN PAUSE UN AUTOMNE CHARGÉ POUR LA FRANCO-SUISSE. AVEC LA RÉOUVERTURE DES MUSÉES ET DES GALERIES, L'ARTISTE DE 58 ANS CONNAÎT ENFIN LA CONSÉCRATION D'UN TRAVAIL DE PLUSIEURS ANNÉES.

Texte Roxana AZIMI



Agnès Thurnauer, dans son atelier d'Ivry-sur-Seine, en 2019.

Les *Matrices chromatiques*, au Musée de l'Orangerie, et « La Traverser », à la galerie Michel Rein (en haut).

Courtesy of the artist/Photo Damien Kiteabian
Courtesy of the artist and Galerie Michel Rein, Paris/Brussels/Photo Florian Kleinefenn. Olivier Allard

DEPUIS LE MOIS DE MARS, le monde de la culture est dans le flou, les agendas chamboulés. Le marché de l'art vit au ralenti. Pour beaucoup, 2020 est l'*annus horribilis*. Pas pour Agnès Thurnauer, 58 ans, qui chassant le spleen du nouveau confinement, veut savourer son double come-back parisien cet automne dans une galerie pointue du Marais et au Musée de l'Orangerie. Il n'y avait pourtant pas foule, le 20 octobre, dans le musée qui abrite les *Nymphéas*, de Monet, et l'éblouissante collection d'art moderne rassemblée par Paul Guillaume. Ce soir-là, une pluie battante, en plus du couvre-feu, a gâché le vernissage de ses *Matrices chromatiques*, douze assises représentant des lettres évidées, conçues comme *« une immersion dans le langage »*. Qu'importe ! Après trois ans de gestation, elles ont trouvé place en face de Picasso, Modigliani et Matisse.

Masquée comme il se doit, l'artiste franco-suisse ne cachait pas sa joie. Tout comme les trois bonnes fées qui avaient permis la concrétisation du projet : Sophie Javary, la mécène qui a maintenu son financement ; Béatrice Salmon, patronne du Centre national des arts plastiques, qui a accepté le don ; Cécile Debray, directrice du Musée de l'Orangerie, qui voulait ces sculptures en aluminium brossé à quelques mètres du chef-d'œuvre de Claude Monet. *« Je récolte enfin les fruits »*, martelait encore l'artiste quelques jours après l'ouverture-fermeture de son exposition à la galerie Michel Rein. Et tant pis si les spots se sont éteints le 29 octobre pour de longues semaines, à la veille du nouveau confinement, après une seule journée d'exposition, lorsque galeries, artistes et auteurs ont été jugés « non essentiels ».

Agnès Thurnauer a connu trop de déconvenues pour se laisser contrarier par un présent compliqué. Déboutée le 12 novembre dans un procès en plagiat qu'elle avait intenté contre la jeune artiste Thu-Van Tran, elle se console en observant le soutien de ses collectionneurs. Dans le panorama, de nouveau visible à la galerie qui a rouvert ses portes le 28 novembre, l'unité d'une œuvre marquée par Barthes et Lacan apparaît enfin. D'une série à l'autre, de ses tableaux *Peintures d'histoires*, où la figure se love au milieu d'une grille de mots, aux *Prédelles*, ces subtils diptyques où les syllabes vivent séparées mais ensemble, il est question de messages. Et du désarroi qui nous gagne quand nos mots ne sont pas audibles et que nous ne sommes pas assurés de bien saisir le sens de ce qui nous est dit. *« Mon frère ne parlait pas et j'ai passé mon enfance à lui parler sans attendre de réponse et à m'exprimer à sa place »*, avance-t-elle.

Adulte, elle mettra elle-même du temps avant de s'affirmer. Aux Arts déco à Paris, ses camarades de promotion, Xavier Veilhan et Pierre Huyghe, se sont vite trouvés. Timide et un brin solitaire, la fille de l'architecte Gérard Thurnauer fait bande à part, loin de l'*« esthétique relationnelle »*, que théorisera quelques années plus tard le curateur Nicolas Bourriaud, plébiscitant attitudes, expériences et ambiances. Quoique, diplômée en vidéo et cinéma, Agnès Thurnauer chérisse la peinture. Et plus encore les mots, qui se posent en premier sur la toile, bien avant les images. Pour se donner la force de persévérer, elle se raccroche aux écrits de l'artiste minimaliste américaine Eva Hesse. *« J'ai compris en la lisant l'importance des moments de jachère. J'ai accepté de patauger, car l'art se construit dans la maturation »*, dit-elle. Et d'ajouter, désormais un peu plus sûre d'elle : *« Le temps que mettent les œuvres à être reçues est secondaire. »*

> "J'ai accepté de patauger, car l'art se construit dans la maturation. Le temps que mettent les œuvres à être reçues est secondaire."

Lorsque, quinze ans après son diplôme, elle décroche enfin ses premières expositions personnelles, au Crédac à Ivry-sur-Seine (2001), comme au Palais de Tokyo, à Paris (2003), elle a la quarantaine. Trop mûre pour exciter les défricheurs et pas assez chenue pour jouir d'un revival. Elle séduit toutefois une galeriste réputée, Ghislaine Hussenot, qui l'exposera de 2002 à 2007, année où, prenant sa retraite, elle livre les clés de son espace à son fils. Grâce à quelques soutiens bienveillants, comme la galeriste de Bratislava Nadine Gandy ou le collectionneur Philippe Méaille, l'artiste persévère malgré tout, dans le secret de son atelier d'Ivry-sur-Seine, où elle expérimente la peinture comme *« une corde raide »* et *« un espace périlleux »*. D'autant plus périlleux qu'elle n'hésite pas à se frotter à l'histoire de l'art, comme ce fut le cas en 2014, au Musée des beaux-arts de Nantes. Elle pourrait parler des heures du traitement particulier des mains chez Manet ou du peigne dont se saisit Rembrandt pour gratter sa chevelure dans ses autoportraits. Elle est tout aussi intarissable sur la place congrue réservée aux femmes dans l'histoire de l'art.

En 2005, déjà, elle avait distribué à la Biennale de Lyon des badges féminisant les noms d'artistes célèbres. Trois ans plus tard, elle produit de grands tondi sur le même principe : *« Marcelle » Duchamp*, *« Françine » Picabia*... À la galerie Michel Rein, *« Eugénie » Delacroix* ou *« Roberte » Motherwell* narguent ainsi les mâles triomphants de l'art. Efficaces, ces œuvres largement diffusées ont toutefois fini par l'enfermer dans un genre en masquant le reste de son travail. Mais de cela non plus, Agnès Thurnauer ne se plaindra pas, heureuse de voir sa ténacité enfin récompensée. Ⓜ

« LA TRAVERSER », GALERIE MICHEL REIN, PARIS 3e. JUSQU'À FIN JANVIER. MICHELREIN.COM
« MATRICES CHROMATIQUES ». MUSÉE DE L'ORANGERIE, MUSEE-ORANGERIE.FR

Le Quotidien de l'Art

Agnès Thurnauer
Le Quotidien de l'Art
November 5rd, 2020
By R.P.

Vu EN GALERIE



Photo Florian Kleinefenn/Courtesy Agnès Thurnauer et Michel Rein.

Agnès Thurnauer,
« La Traverser »,
galerie Michel Rein,
2020.

Agnès Thurnauer

GALERIE MICHEL REIN

La chair des mots

Sous la lumière blanche de la haute verrière, notamment sur les immenses pin's tout en hauteur, éclate l'obsession de l'artiste pour la lettre, le mot, le langage. Cela se fait parfois de façon toute simple, sans médiation, avec humour : voici, par la magie d'une seule voyelle surnuméraire, naître Eugénie Delacroix ou Roberte Mapplethorpe (20 000 euros). Cela peut se faire de façon plus complexe, comme dans les « Prédelles » (à 8000 euros) où les mots sont coupés mais toujours proches, voire de manière plus insidieuse, comme dans les « Peintures d'histoire », où l'avalanche de mots est peinte avant que des formes, reconnaissables ou non, se lovent, en couleur, entre les œils et les bâtons... L'exposition d'Agnès Thurnauer (née en 1962) est la première à la galerie Michel Rein et aborde des séries développées sur un quart de siècle. « *J'aime l'idée que la préhistoire de mon travail soit toujours présente comme de vieilles connaissances* », dit l'artiste. Les créations les plus récentes, les « Matrices assises » (que l'on peut bien utiliser pour se reposer !) font écho à celles qui viennent d'être inaugurées au musée de l'Orangerie. Et annoncent une année prolifique si le confinement ne désorganise pas tous les plans avec une installation à Ivry au printemps puis une exposition au LAM de Villeneuve-d'Ascq le 21 septembre prochain.

R. P.

« La traverser »
Prévue du 31 octobre au 23 décembre
42, rue de Turenne, 75003 Paris
michelrein.com



Photo Rafael Pic.

Agnès Thurnauer.



Photo Florian Kleinefenn/Courtesy Agnès Thurnauer et Michel Rein.

Agnès Thurnauer, *« La Traverser »*,
galerie Michel Rein, 2020.

THE ART NEWSPAPER

Agnès Thurnauer
The Art Newspaper Daily
January 27th 2020

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

art press

Agnès Thurnauer
Art Press
7th March 2020
By Perreau Yann

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.







Challenges

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. GALERIE MICHEL REIN

Le Quotidien de l'Art

Agnès Thurnauer
Le Quotidien de l'Art
June 21th 2019
By Roxana Azimi

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

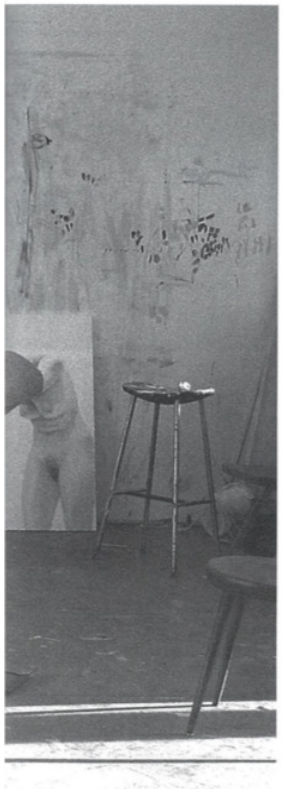
AGNÈS THURNAUER

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 prolifération 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 « consumation » 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 × 195 cm
Ci-contre :
Vue de l'atelier d'Agnès Thurnauer

AWARE

Agnès Thurnauer
Aware
April 27th 2016
By Nathalie Ernoult

Agnès Thurnauer

A
W A
R
E

Critique

Archives
of Women Artists
Research
& Exhibitions

AGNÈS 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 outil[I] ». 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.

artpress

Agnès Thurnauer
Art Press
June 2014
By Ann Hindry

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



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

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 figures, 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 *Biotopes* aux corps graciles 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 lacis finissent par écrire des mots… L'exposition de Paris la 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*, Ensb-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 labile 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 *Biotopes* 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.

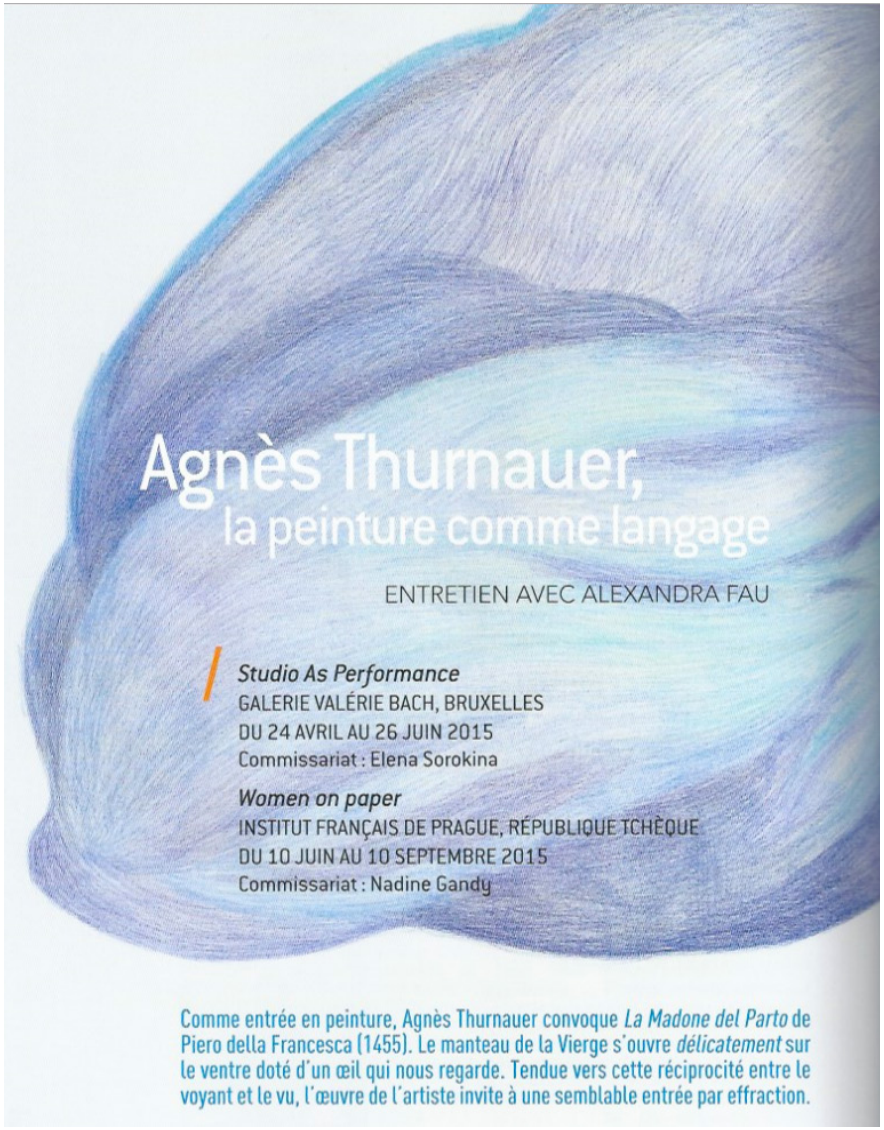
Translation, C. Penwarden

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

/art absolument/

Agnès Thurnauer
Art Absolument
May/June 2015
By Alexandra Fau

Agnès Thurnauer







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 prégnance 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 autobiographique (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 comment 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.



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

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



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 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 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, malgré 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 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 langage 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 20e. 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 €.

Le Monde

Agnès Thurnauer
Le Monde
March 8th 2011
Emmanuelle Lequeux

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 maladresses 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

Le Quotidien de l'Art

Agnès Thurnauer
Le Quotidien de l'Art
March 10th 2014
By Roxana Azimi

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.



Agnès Thurnauer. Photo : Roxana Azimi.

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 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 avec Agnès Thurnauer

PAGE 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 AZIMI

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

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 20e 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 Dirié

Agnès Thurnauer

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

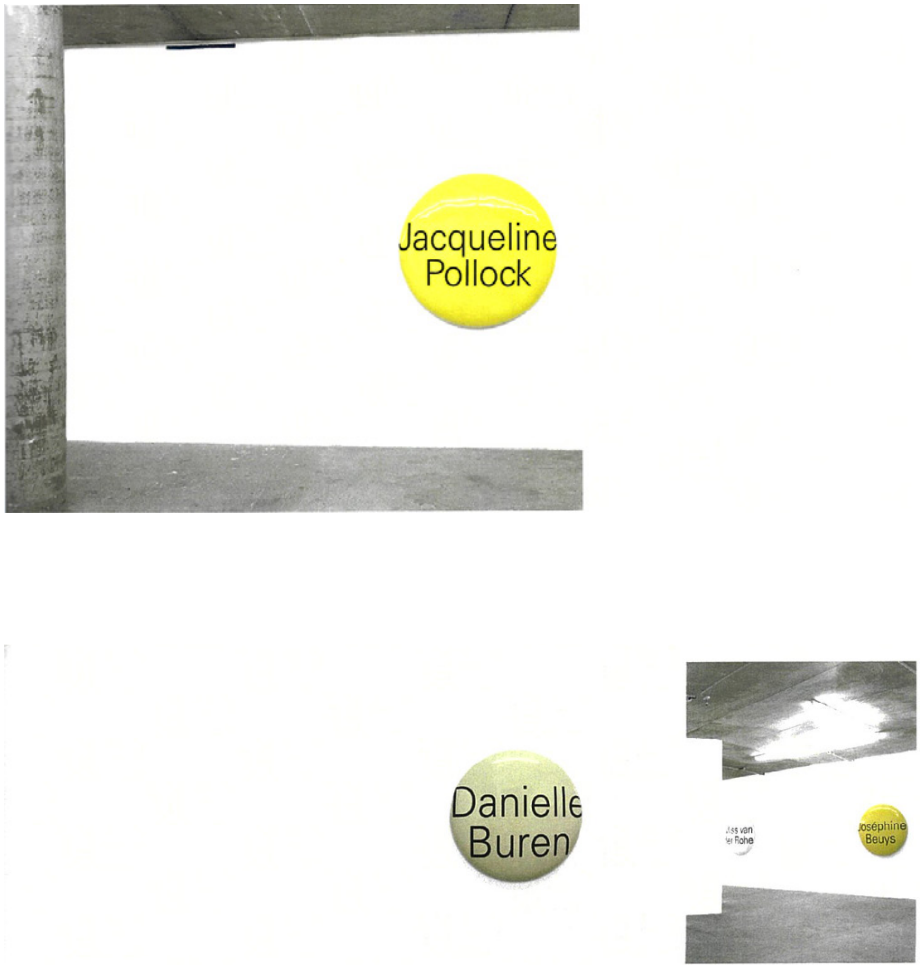


Ci-dessus et page de droite : Agnès Thurnauer, *Portraits grandeur nature*. ø 120 cm, résine et peinture epoxy. Vues de l'exposition « Francine Picabia », Centre de création contemporaine, Tours.

« 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 60 000 000 000 000 000 000 000 000 000 000 000 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 fantasmatiques, 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.

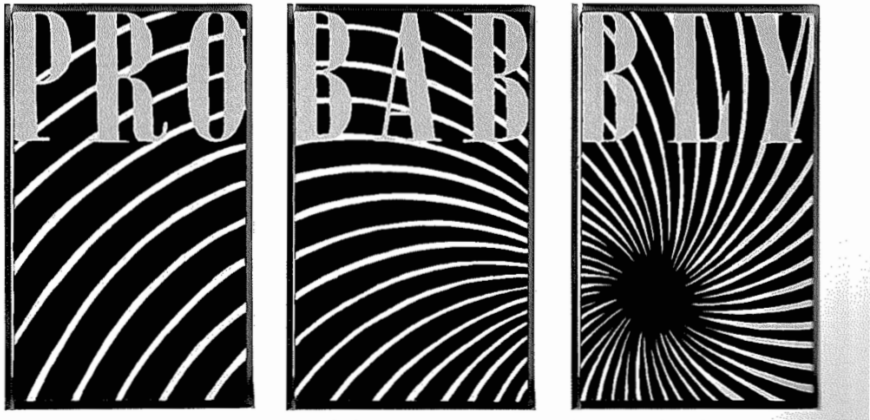


Agnès Thurnauer, Vue de l'exposition *Around a round*, Galerie Ghislaine Hussenot, Paris, 2006.

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 parallèle (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* deviennent 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 œuvre [3] 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'artiste [4], 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-

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 ?

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 Léda, 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 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 Dirié 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.*

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.





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 hierarchie entre texte et image, entre champ et hors champ ?

Agnès Violeau : Ton projet pour le S.M.A.K traite de thématiques qui sont récursives 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. Montré une première fois à Lyon ce travail ne transgressait alors pas les limites du tableau puisque tu gardais pour cadre le mur qui étais alloué à l'oeuvre. 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 20ème 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-création.

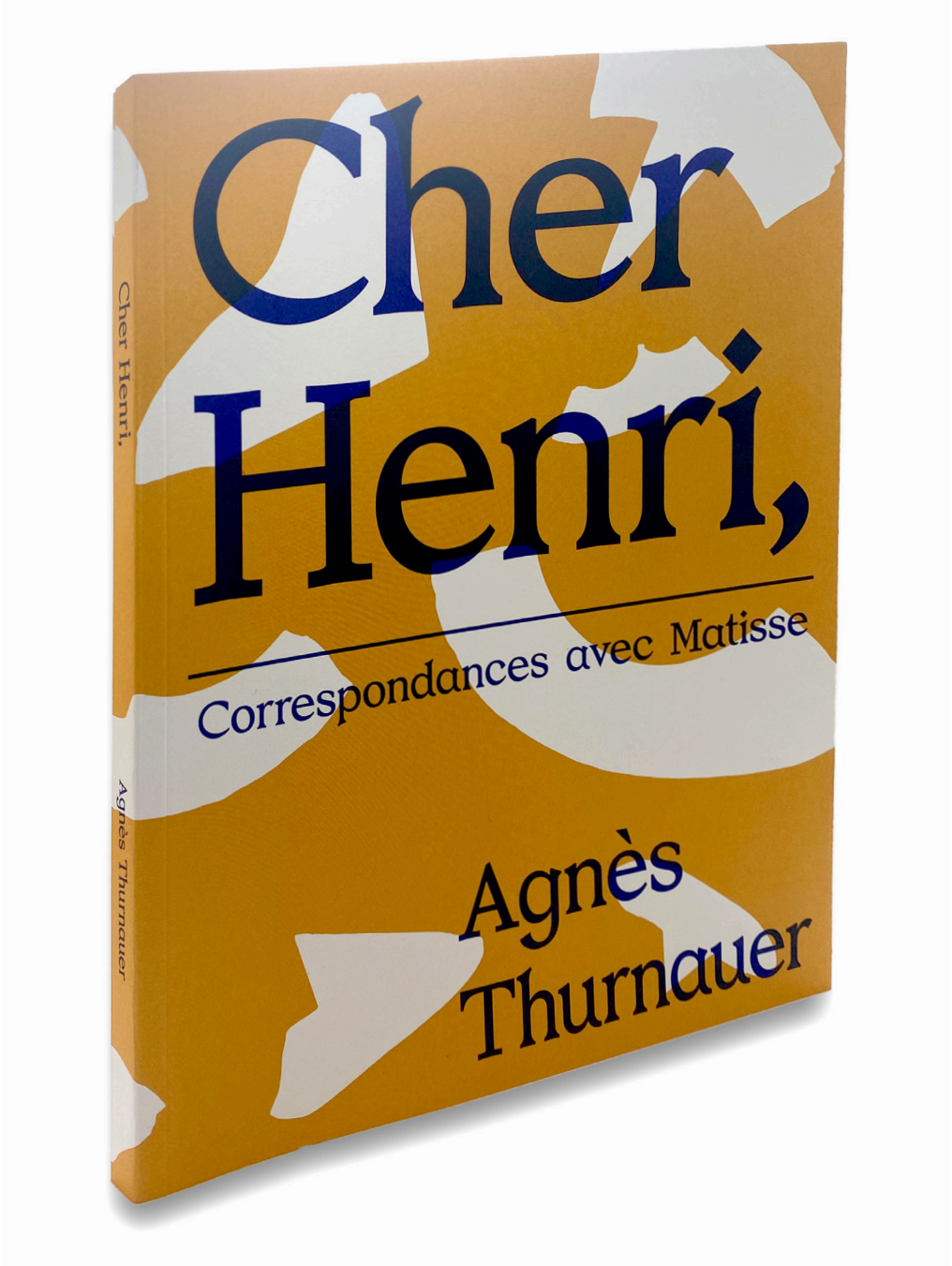
AV : Tu présentes huit pièces dont trois « Répliques », versions revisitées de la danse de Matisse où s'inscrit en blanc un texte cru. Le texte n'est ni signe, ni slogan, davantage matériau ou forme, et semble s'autonomiser de l'image tel une légende qui dirait toute autre chose. On est loin du discours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

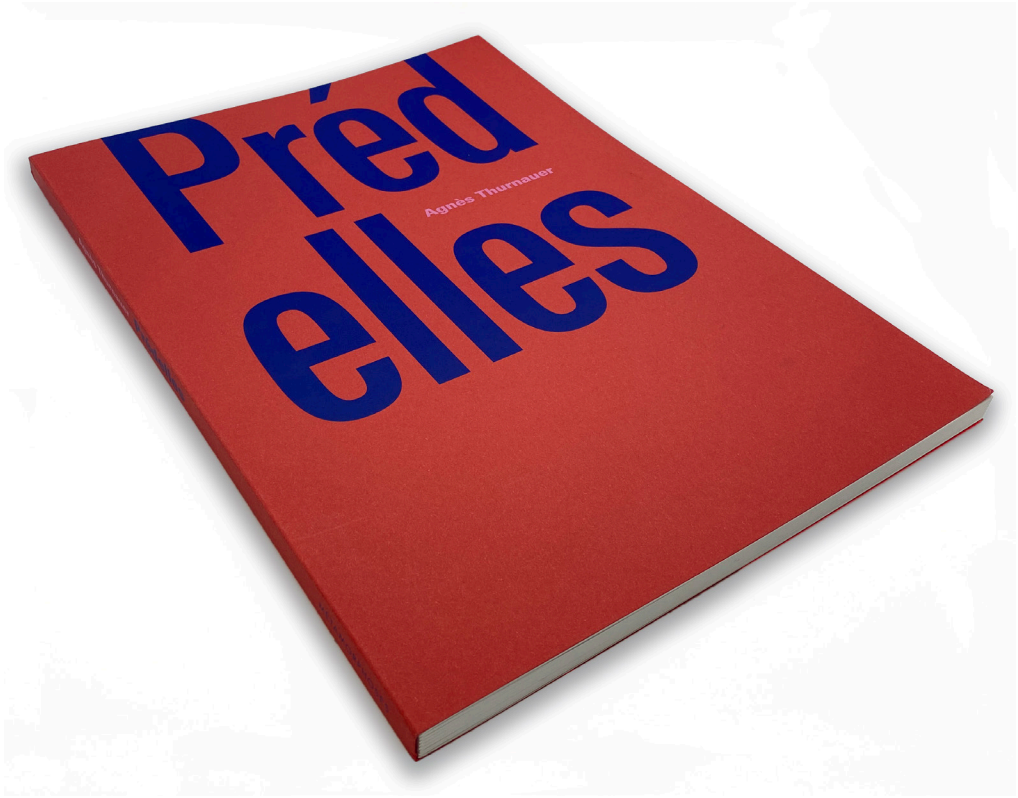
AV : Les noms sont empruntés à l'Histoire de l'art toute discipline comprise (Miss Van der Rohe, Clemente Greenberg...). Pourquoi ce corpus devient –il féminin ? On sait que l'histoire de l'art est celle de l'exposition mais aussi liée à la figure de l'artiste.

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 « Binocular » 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.

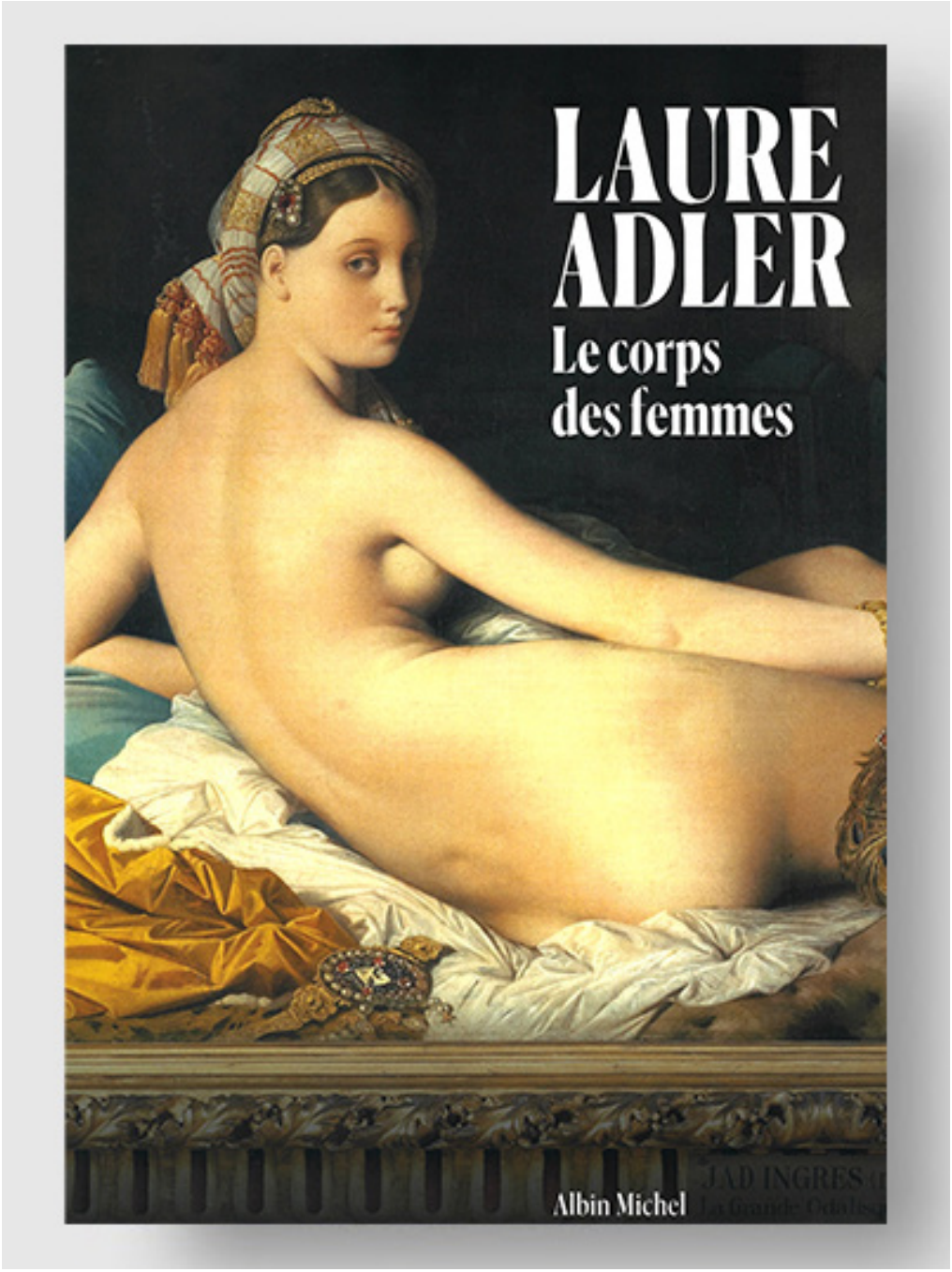
PUBLICATIONS
PUBLICATIONS



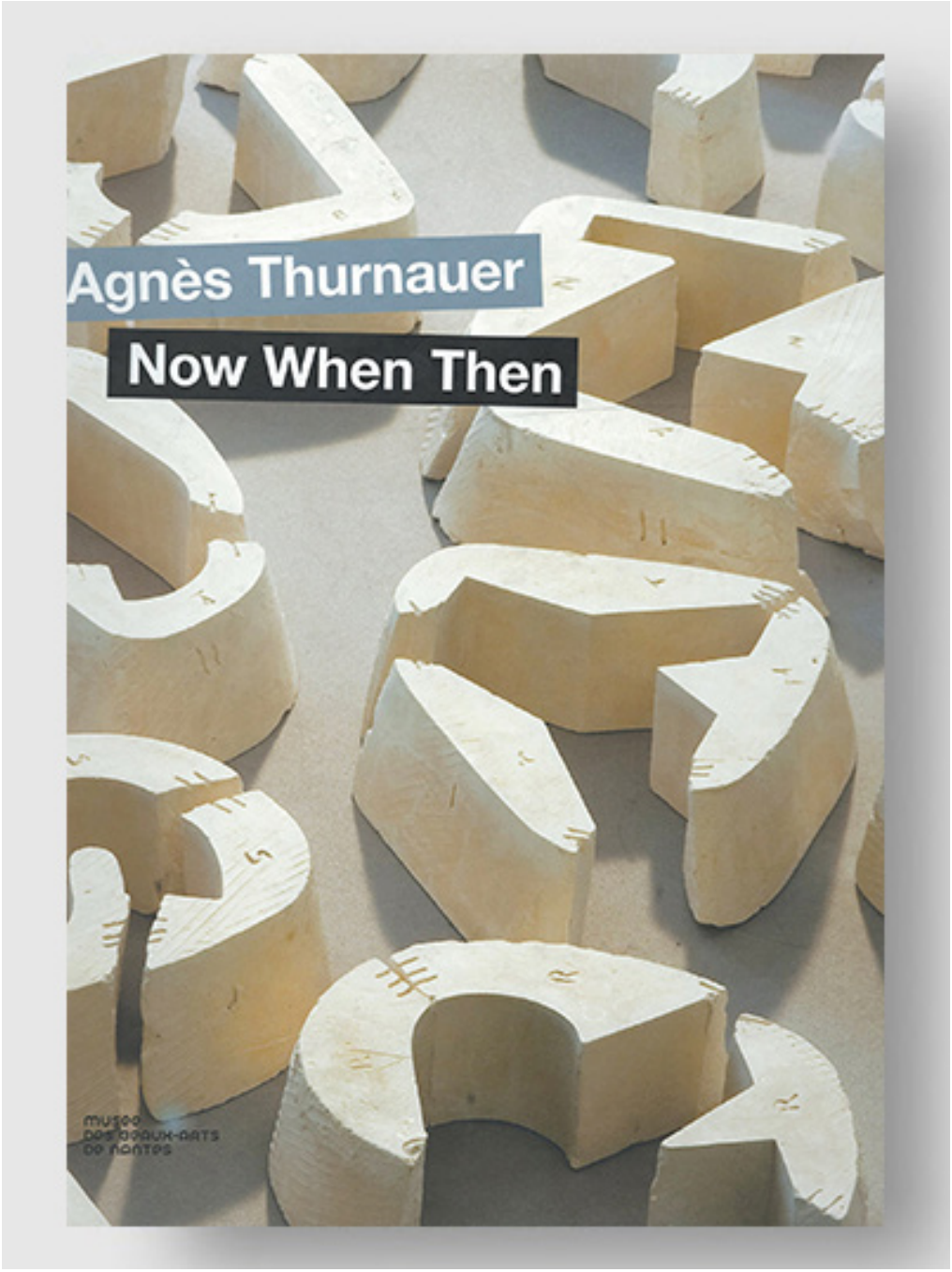
Agnès Thurnauer - Cher Henri, Correspondances avec Matisse, 2022
[catalogue de l'exposition]
Musée Matisse
Bernard Chauveau Edition
144 pages French, English
ISBN 978-2-36306-320-5



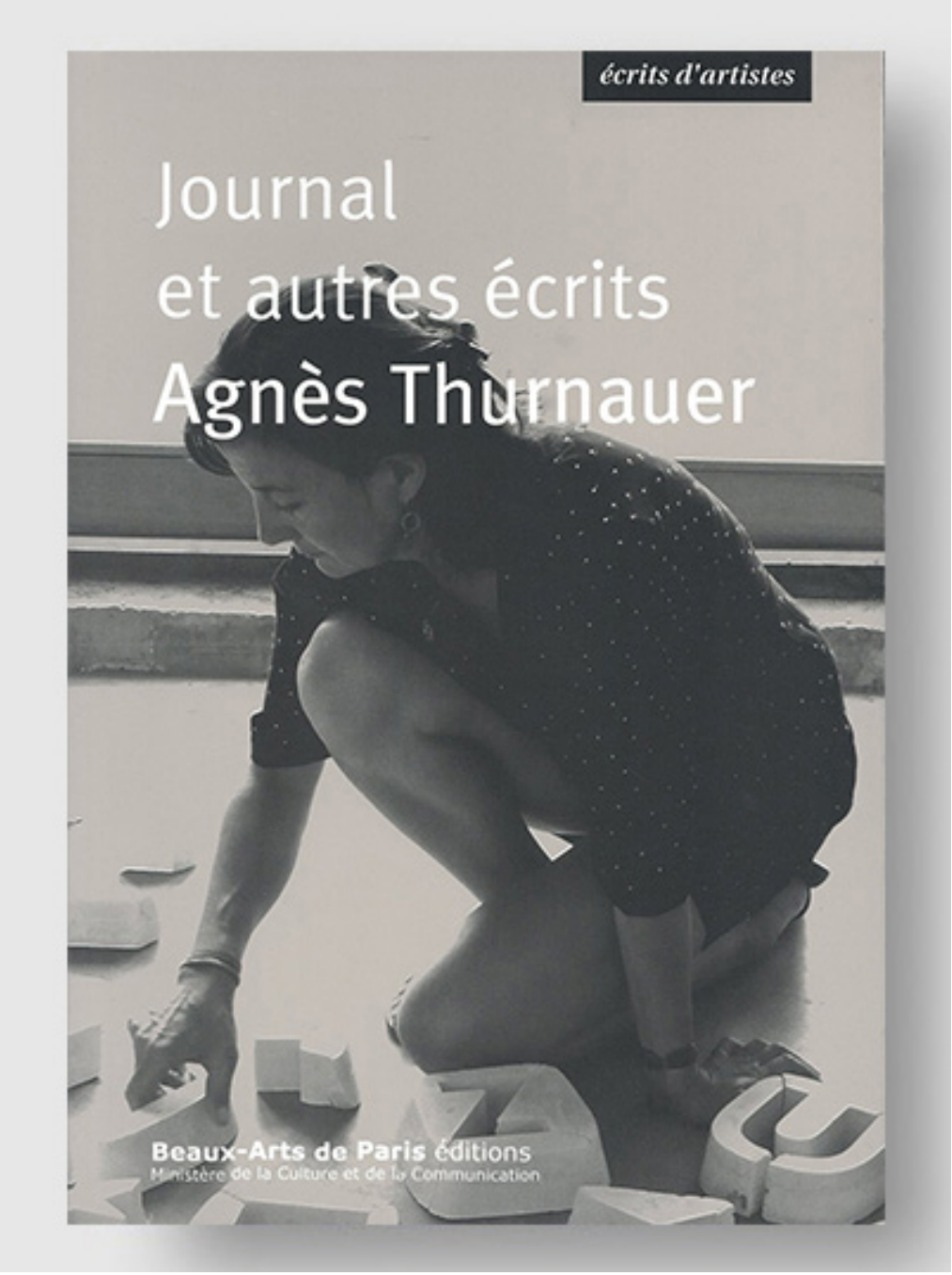
Agnès Thurnauer - Préd elles, 2022
Edited by Métamorphoses
Texts by Tiphaine Samoyault et Marie de Brugerolle
120 pages, French and English
ISBN 978-2-9569223-5-3



Le corps des femmes, 2020
Edited by Albin Michel
Texts by Laure Adler
160 pages
French
ISBN 978-2226-455970



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



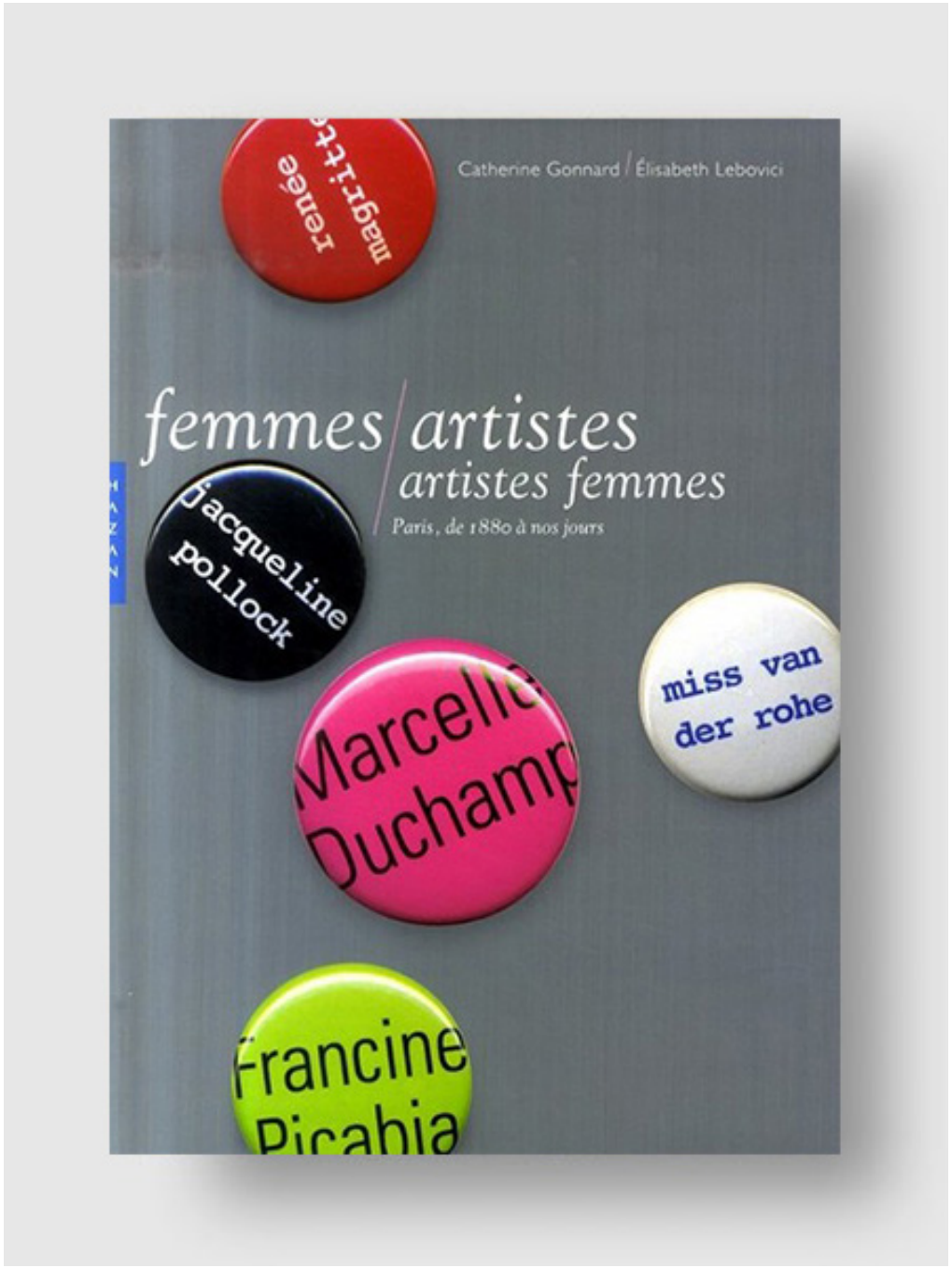
Agnès Thurnauer. Journal et autres écrits, 2014
Edited by Beaux-Arts de Paris
Texts by Léa Bismuth & Cécile Debray
French
352 pages
ISBN 978-2840563983



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



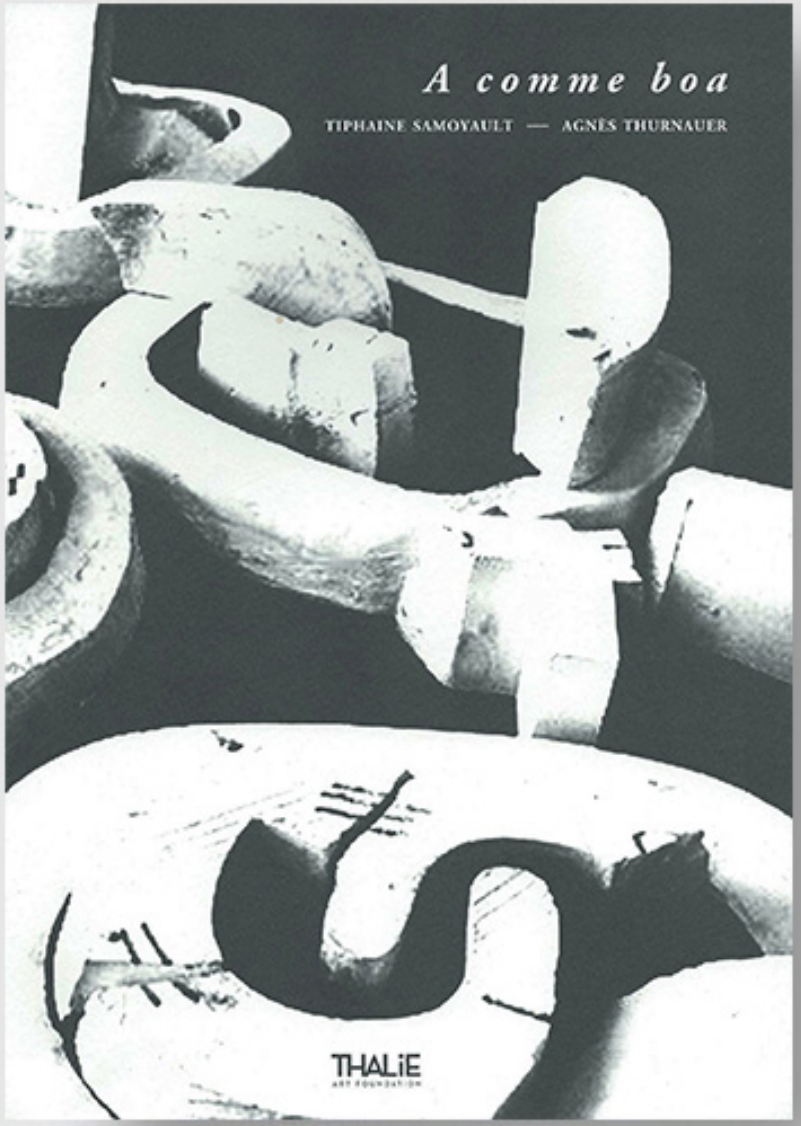
Life-size Portraits, 2008
Edited by Onestar Press
150 pages



Femmes artistes/Artistes Femme, 2007
Edited by Hazan
Texts by Catherine Gonnard & Elisabeth Lebovici
480 pages
French
ISBN 978-2754102063



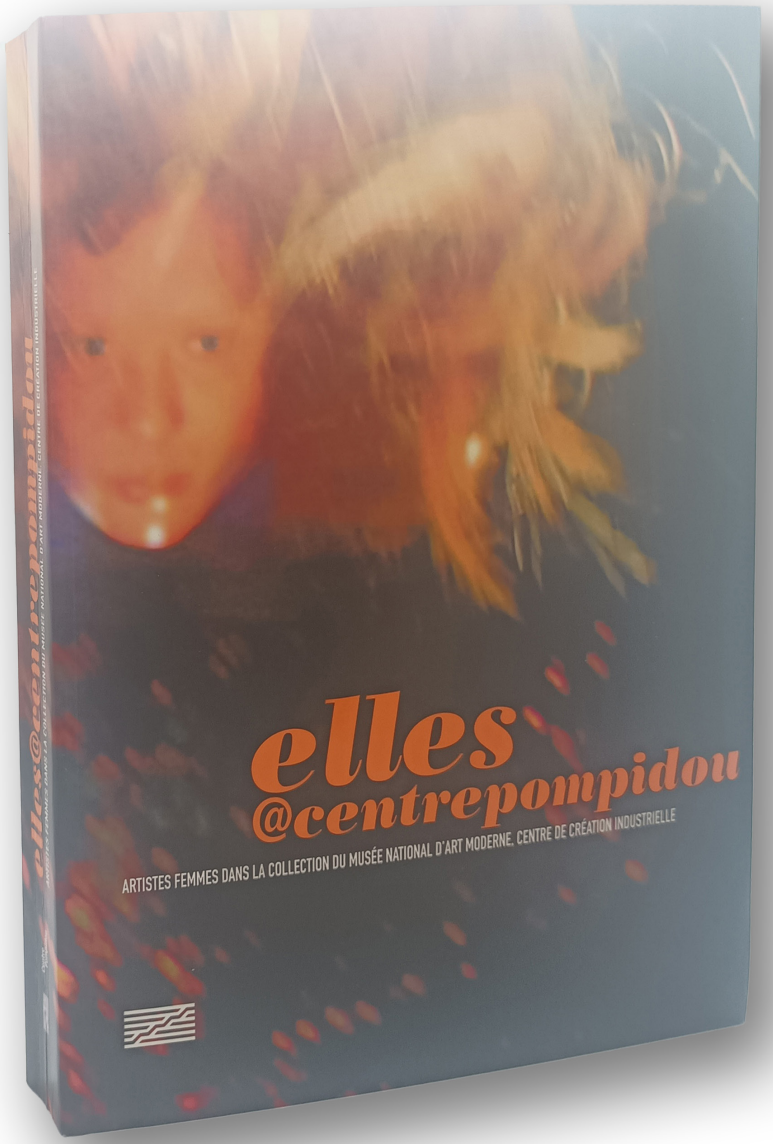
Josefffine n°11, 2019
Text by Michèle Cohen-Halimi
French
16,5 x 22,3 cm
256 pages
ISSN 2271-1767



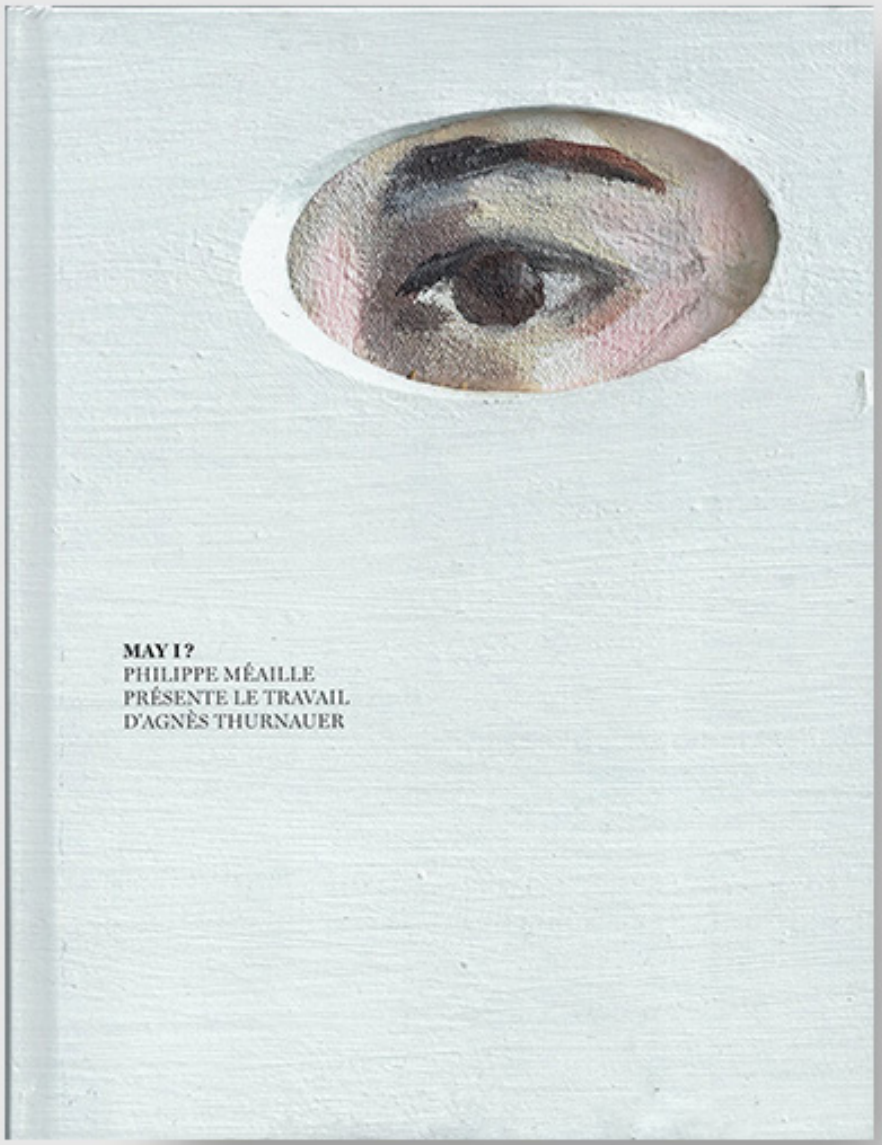
A comme Boa, 2018
Texts by Agnès Thurnauer & Tiphaine Samoyault
Edited by Thalie Art Foundation
29 cm
French
ISBN 978-2-9601678-4-9



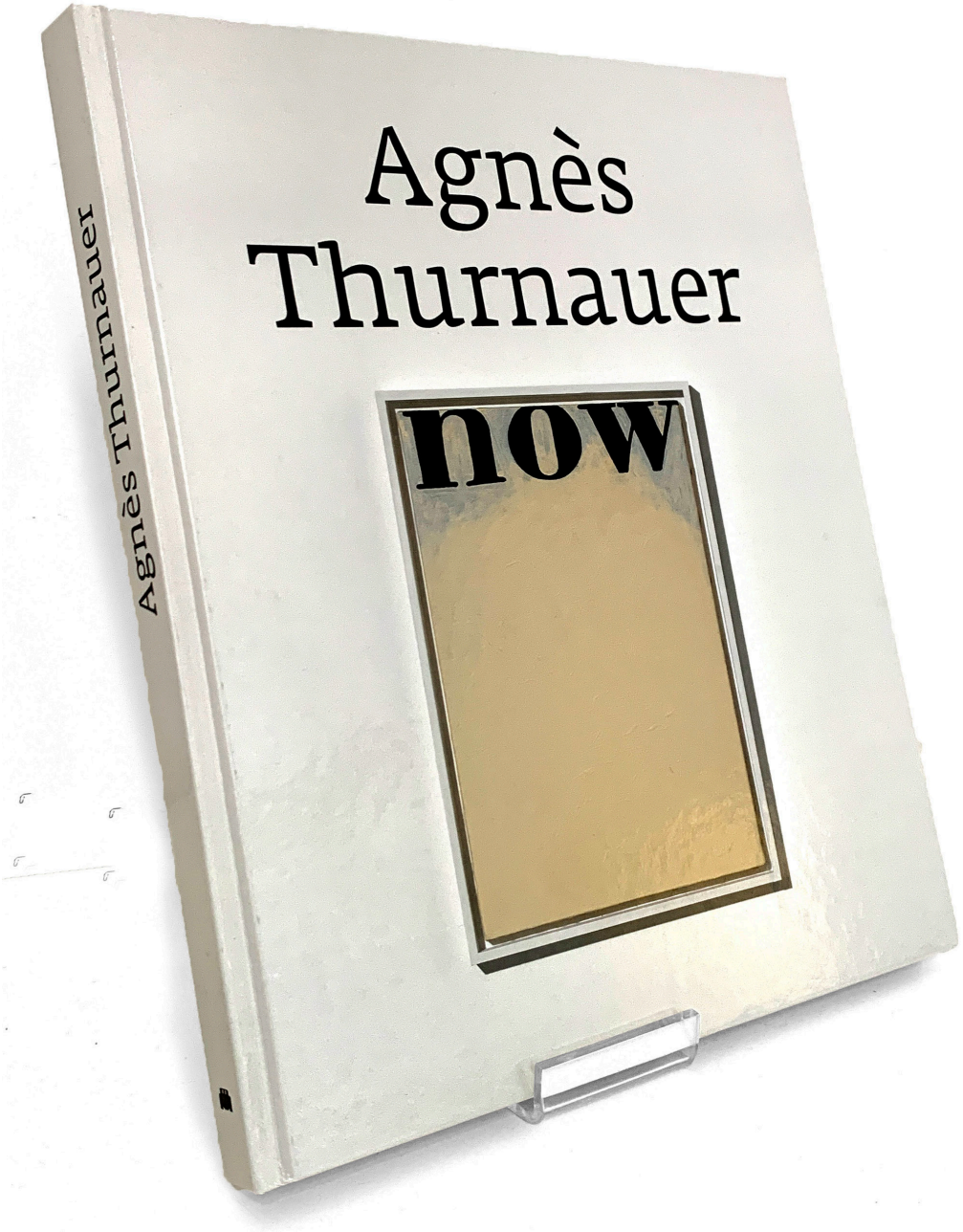
Préfigurer, 2016
Texts by Paulo Pires do Vale
Edited by Galerie Fernand Léger
French / English
19 pages
ISBN 979-10-96036-00-4



Elles@centrepompidou - Artistes femmes dans les collections du Mnam-Cci
Camille Mornieau & Annalisa Rimmaudo
Centre Pompidou
French/English
420 pages
EAN 9782844263841



May I? Philippe Méaille présente le travail d'Agnès Thurnauer, 2010
Texts by Philippe Méaille & Harry Bellet
Edited by Villa Emerige
French/English



Agnès Thurnauer - Now, 2009
Edited by Monografik Eds
French
25cm x 26cm
192 pages
ISBN-978-2916545561

TEXTS
TEXTES

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 has 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 I 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 répétera 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 Messager 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 XXème 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 supplémenter 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 Taueber 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 gélatines 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 XXè 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 XVIè 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 œuvre 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 patrilinéaires, 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 (puisqu'il ne désigne qu'un seul référent), le pouvoir de citation (puisqu'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'Amstrong 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.

Elisabeth Lebovici

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.

BIOGRAPHY
BIOGRAPHIE



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 ...

Since the fall of 2020, Agnès Thumauer has installed 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...

Depuis l'automne 2020 Agnès Thurnauer a installé 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...).