

LES EDITIONS PARTICULES

«Agnès Thurnauer, une esthétique du surgissement».
Agnès Violeau, Particules n°19- juin 2007

« Bien faite, mal faite, pas faite »
Exposition personnelle au S.M.A.K, Gand
27 janvier - 25 mai 2007

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

Agnès Violeau : Ton projet pour le S.M.A.K traite de thématiques qui sont 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 visibilitées 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 était 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'oeuvre 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 oeuvres 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 « Bino-cular » où « Dieu le père » est transposé « phonétiquement » et donne « D'yeux la paire ». On passe d'une peinture monothéiste à une peinture polythéiste, où il est moins question de la figure monolithique de l'artiste que d'une équation entre ces deux termes que sont le créateur et le spectateur, forcément binaire.

ENTRETIEN CARTE BLANCHE / AGNÈS THURNAUER, UNE ESTHÉTIQUE DU SURGISSEMENT

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

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

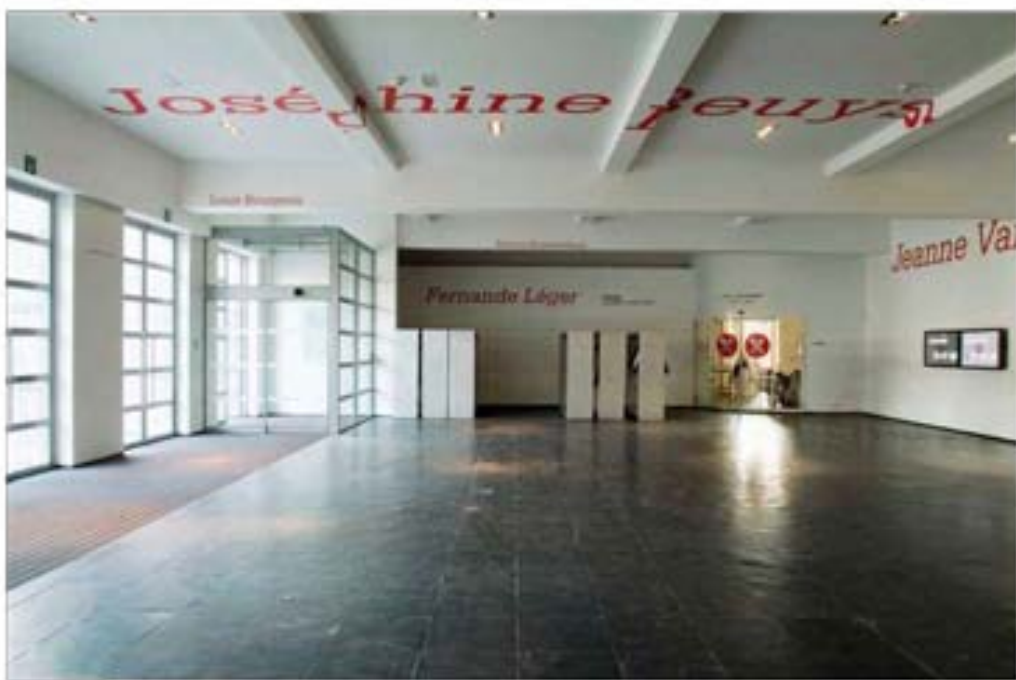
— Agnès Thurnauer : Ce qui m'intéresse dans la peinture, c'est d'inventer une nouvelle façon de représenter, qui fonctionne dans l'hybridation de différents espaces et non dans l'exploitation d'une manière monolithique. Par exemple, comment faire en sorte de lire une image et de regarder un texte dans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

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

— A. T. : À la Biennale de Lyon le wall-painting « XX story » était en deux dimensions, circonscrit à un grand mur. Au S.M.A.K, le projet évolue en trois dimensions. Ce que l'œuvre y gagne, c'est de prendre une corporité 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. En et retour d'une partition sonore aussi : ces noms lus — et donc prononcés mentalement — se font selon leur taille à des volumes différents. Le grand Marcel Duchamp est comme un coup de cymbale, tandis que Romane Opaika est comme un chuchotement. Mais il ne s'agit pas pour autant de se débarrasser de la peinture et des contraintes du tableau : au contraire, tout cela est bien né d'une préoccupation picturale, à savoir pour le projet « XX story », représenter l'absence d'artistes femmes dans l'histoire de l'art jusqu'au 20^e siècle. Or représenter signifie rendre présent en donnant une forme. Toute la question de la peinture tient à cette notion de représentation.

— A. V. : Quelle a été la limite de ce projet, les Wall-drawings sont-ils des sortes de « versions verbales » de la peinture ? Robert Barry dit qu'il a recouru à ces mots parce qu'ils vont vers le spectateur. Et combien l'écart qui sépare le spectateur de l'œuvre ?

— A. T. : Oui c'est vrai que les mots viennent nous interpeller autrement que les formes. Il y a recours pour cette raison comme à une autre dimension, une nouvelle palette, des couleurs en plus — les mots étendent le vocabulaire que j'ai à ma disposition pour inventer de nouvelles représentations. Je crois par exemple que le tableau de la Biennale de Lyon qui tissait littéralement texte et image, inventait par là une forme de représentation inédite. Le mot est un volume et un sens, le texte une plénitude et un temps, la couleur une intensité — tout travaille ensemble... et le mot dans le cadre du tableau possède un hors-champ tout autant que la forme ou la couleur. Pour revenir à la question, dans l'exposition du S.M.A.K, 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 peint et où, comme dirait Duchamp, c'est le regardeur qui fait le tableau.



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

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

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

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

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

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

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

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

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

— A. V. : En 1991, Barbara Kruger recouvre les murs, le sol et le plafond d'une galerie à l'aide de phrases surdimensionnées. Le locuteur est comme absorbé par les textes conçus comme des slogans publicitaires. L'art se situe d'ordinaire dans un système revendicatif. Lawrence Weiner considère la peinture arrêtée à son terme avec ses lettres découpées et réalisées en 1967 ses premières pièces linguistiques. L'intérêt de ces *Statements* réside dans leur nécessaire inscription dans un contexte culturel, dans la polyvalence des signes linguistiques qui les constituent. Traiter le musée comme lieu d'étude potentiel — la promiscuité du public avec les notes dans les salles d'accueil — est-ce, de ta part, une démarche utopique,

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

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

— A. V. : Les noms sont empruntés à l'histoire de l'art toute discipline comprise (Mina Vain der Rofe, Clement Greenberg...). Pourquoi le corpus devient-il féminin ? On sait que l'histoire de l'art est celle de l'exposition, mais aussi indéniablement liée à la figure de l'artiste.

— A. T. : Il y a aussi les Guerrilla Boys, Louis Bourgeois, Simon de Beauvoir... le féminin, certes plus rare, est aussi tourné au masculin. Cette transposition du genre met en lumière la représentation que nous avons de la figure de l'artiste, essentiellement masculine jusqu'au 20^e siècle. Cette démarche fait travailler nos imaginaires et nous oblige à inventer de nouvelles formes. C'est cet enjeu de représentation partagé avec le public qui m'intéresse. Comme dans ce tableau « Binocular » ou « Dieu le père » est transposé « phonétiquement » et donne « Dyeux le père ». En un jeu de mot, on passe d'une peinture monolithique à une peinture polythétique, 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 binaires.

« BIEN FAITE, MAL FAITE, PAS FAITE »
EXPOSITION PERSONNELLE DE GALLIE, GAND
27 JANVIER - 23 MARS 2007