

«... lui sont poussées des ailes, à ELLE, la peinture !»

Par Ann Hindry- mars 2009

Agnès Thurnauer est une artiste bien de son temps dont la pratique laborantine porte tous azimuts le questionnement tout aussi bien de sa nature propre que de la place de l'artiste dans le monde, celui des choses de l'esprit comme celui des choses qu'il produit. Avec cette exposition, constituée en un parcours choisi d'une trentaine de ses tableaux distribués entre les différentes salles des collections permanentes du musée, elle aborde aussi de facto la place de l'artiste contemporain face à l'art dit « établi » ou bien de celui-ci face aux interrogations plus contemporaines. Pour ce voisinage momentané, exercice à la fois arbitraire et fertile qui s'est fort répandu aujourd'hui avec un bonheur inégal, elle a choisi un accrochage de rapprochements formels. Un parti pris logique pour une pratique polysémique qui passe par la peinture d'abord. L'artiste a également opté pour la discrétion, glissant ses tableaux un à un parmi ceux des maîtres, s'octroyant toutefois de déployer soudain à toute volée, dans une petite salle abritant temporairement les œuvres des artistes femmes présentes dans les collections du musée, les grandes ailes tournoyantes d'une revendication créatrice à la fois identitaire et picturale. Cinq peintures, dont quatre diptyques de taille importante, figurant une flamboyante aile de volatile, y investissent l'espace visuel. Les diptyques portent en titre, peint en toutes lettres dans la typographie du célèbre magazine de mode Elle, le pronom féminin homonyme du motif. Néanmoins, il s'agit plus précisément de ELLLE, la lettre centrale, également homonyme du mot et du motif, étant redoublée par le jeu de la césure entre les deux pans du tableau. Par ailleurs, sont appliquées à même la surface peinte les petites palettes maculées des pigments qui ont servi à réaliser le motif. Le temps de la peinture est ainsi compressé et sa nature exposée par l'introduction a posteriori dans l'image finale de l'outil qui a précédé et conditionné sa réalisation. L'ensemble convoque le regard dans le même instant où il incite l'esprit à cheminer ailleurs, vers d'autres sens, d'autres liens. Quelle est cette aile isolée de tout corps? Regarde-t-on une représentation? Laquelle? Est-on sommé par le titre de déchiffrer un message? Lequel? Est-on tout simplement dans la fiction d'un sujet et la réalité d'un tableau? L'œuvre devant soi, quelle est-elle? De quoi parle-t-elle?

Alors pourquoi ne pas introduire ce cheminement à travers une œuvre à voir et déchiffrer par la superbe photographie annonçant l'exposition et qui fait à merveille fonction métonymique du travail dans son ensemble. On y voit une figure debout de profil devant une petite peinture représentant une grande aile d'oiseau de type condor. La figure, dont on perçoit distinctement les formes féminines, a le visage complètement détourné de l'objectif, face au tableau. Le corps entier est comme tendu vers le haut, peut-être dressé sur la pointe des pieds qui sont hors champ. Le bras au premier plan brandit la palette de peintre dont j'ai parlé plus haut, comme pour nous en montrer la face maculée et ce faisant nous affirmer qui elle est : le (la) peintre. L'autre bras, muni d'un pinceau, se fond dans le mouvement du tableau. L'aile aux tons violacés, au plumage incisif et rutilant comme une armure de guerrier japonais, occupe toute la surface de la toile. Celle-ci est accrochée au mur au niveau du tronc de l'artiste dont le corps n'en dissimule que l'extrémité de la partie droite si bien que l'aile semble lui appartenir et surgir d'elle, elle (aile) qui paraît sur le point de s'envoler. Le titre de l'exposition, qui s'inscrit en gros sur l'image, Thurnauer à Angers, est neutre, asexué. Il s'agit bien pourtant de l'artiste à qui l'on doit toute cette population parallèle de noms d'artistes célèbres féminisés (et de quelques artistes femmes masculinisés)...Alors pourquoi cette neutralisation délibéré de son genre? Sans doute que cette fois-ci, c'est l'image qui doit faire foi. S'ouvre ainsi pour le lecteur/regardeur une stratification de sensations mentales et perceptives qui ne manque pas de le préparer à l'expérience de l'œuvre. L'image est directe mais la voie des signes est plus complexe, toute en méandres, bifurcations et déductions.

L'art d'Agnès (Ange ?) Thurnauer est ainsi, livrant un contenu opacifié par le biais d'un dispositif qui a pour fonction première de le rendre visible. Ce dispositif est, pour une grande part, fondé sur l'articulation du mot et de la peinture, sur la contiguïté visuelle de la parole écrite et de l'image construite. Une forme de scripto continua de la vie à l'art et de l'art à la vie, entre mode scripturaire et mode pictural, qui matérialise ponctuellement une pensée foisonnante entre associations, digressions et cooptations sémantiques. Avec l'usage des mots en peinture Thurnauer s'inscrit certes dans une longue tradition qui va de la célèbre Annonciation de Cortone de Fra Angelico jusqu'aux nombreuses démarches contemporaines du vingtième siècle. Son objectif n'en est pas moins tout spécifique. Il s'agit de donner forme plastique à l'activité mentale, aux questions, aux fantasmes, à la méditation, à l'anamnèse, qui forment le chantier permanent de la pensée. L'hybridation des moyens permet de maintenir à l'objet produit un statut d'inachèvement qui à son tour en assure la labilité indispensable. Pour l'artiste, il faut d'abord que le regardeur puisse dépasser en toute liberté ce qu'il voit et qu'il ne se trouve jamais submergé par ce qui lui est montré. A l'opposé absolu du message publicitaire, ses peintures intitulées sont élargies au lieu d'être fixées par un lettrage apparemment injonctif. Avec celles-ci, Agnès Thurnauer est plus proche de l'« animateur de pensée » qu'était, selon ses propres termes, Robert Filliou, dont elle revendique l'importance pour sa pratique, que des exhortations ou aphorismes visuels de Barbara Kruger ou Jenny Holzer. A la différence de Filliou cependant, et à l'instar, en revanche, de l'américain Ed Ruscha, elle maintient la prérogative de la présence picturale. Ses propositions plastiques sont immanquablement séduisantes. La peinture reste la base de la pratique et la grande peinture l'une des trames principales de son processus itératif de re-visitation et de mutations formelles. D'où la pertinence particulière de cette rencontre avec les œuvres du musée.

De la même façon qu'elle revisite le thesaurus que constitue les œuvres des maîtres anciens, elle recycle les tableaux, sujets, objets, éléments, outils, fragments, bribes, tombées, qui peuplent le grand établi qu'est l'atelier où elle évolue. Ainsi, lorsqu'elle a travaillé à différentes factures et différents moyens pour la réalisation de ses grandes ailes, Agnès Thurnauer a choisi, pour l'une d'entre elles, une panoplie de crayons de couleur. L'entreprise étant d'envergure, elle a dû tailler et retailler ses crayons au fur et à mesure de l'avancement du grand dessin, amoncelant donc les copeaux. Ces pelures en forme de petits éventails, forcément bordés de couleurs différentes selon les crayons utilisés, devinrent vite matériaux pour des collages. Une manière pour ainsi dire purement tautologique de dessiner des formes au crayon. L'artiste a placé dans l'exposition des petits formats de ces collages au côté de trois natures mortes de Chardin qui en ont inspiré la distribution formelle. Sur le même mur, dévolu aux petites natures mortes du dix-huitième siècle, elle a également choisi de montrer, entre autres, Peigne, un collage dont le vaste champ sémiotique subrepticement offert à la perception du spectateur le rend emblématique de la démarche. Au-dessous du mot « peigne » peint en lettres majuscules sont apposés verticalement une dizaine de pinceaux trempés de pigment. La configuration du mot et des objets évoque bien la forme de l'objet nommé. Mais qu'en est-il de son homonyme dans la conjugaison du verbe peindre ? Les « dents » de ce peigne ne sont-ils pas des pinceaux ? C'est bien de tout cela à la fois qu'il s'agit et plus encore, quand on se souvient que Rembrandt est connu pour avoir littéralement peigné la matière du pigment pour tracer la chevelure de ses autoportraits... Figurent aussi, en face, avec les collages et au-dessus, à côté de l'étonnant Canard contre une planche (1753) hyperréaliste et en trompe-l'œil, de Jean-Jacques Bachelier, de petits paysages de ciels, coiffés du titre Now et Maintenant, de la série des Prédelles, série récurrente dans la production de l'artiste et qui vient ponctuer, commenter, nommer en quelque sorte la peinture comme le faisaient au bas des retables leurs ancêtres médiévaux. La nature morte comme genre pictural traite avant tout du rapport au temps, de la fugacité de tout élément de la nature. Elles sont exemplaires du paradoxe de la peinture dont le sujet se modifie le temps de l'exécution de sa représentation. Les Still Lifes, ces « vies immobiles » des Anglo-Saxons, témoignent davantage par leur appellation de ce désir pictural de fixer le cours des choses. Les ciels de Agnès Thurnauer réveillent en douceur ce paradoxe ancien par l'insertion du mot au sein de la peinture : celle-ci n'est pas une représentation simultanée puisque le ciel s'est transformé le temps de son inscription pictural et scriptural. L'oxymore qui dialectise et dynamise la peinture de tout temps est donc ici nommé, revendiqué.

L'identité et l'espace pensé de la peinture et du peintre passe tout autant, pour Agnès Thurnauer, par le corps. Elle l'a magistralement posé en 2007 avec un ensemble de quatre peintures dont la taille et la configuration sont appelées à les assimiler à des cartels, ces petites étiquettes traditionnellement inoffensives, accolées aux œuvres exposées qui donnent au spectateur les informations de base sur l'auteur et l'œuvre. Sur fond d'une libre copie de la fameuse Origine du monde de Courbet qu'elle recadre progressivement sur le sexe avec chaque tableau, tant et si bien que le dernier, par l'effet de zoom, est abstrait, l'artiste décline ses identités. Il s'agit plus précisément des multiples facettes de son identité de femme et d'artiste, mais aussi, profondément liée à la première, de la nature polyvalente de son travail : Autoportrait, puis Bien faite, mal faite, pas faite, puis Sans titre, puis Ready-made. Une déclinaison d'attributs interchangeables et superposables qui clame la liberté de l'imagination pour les actes picturaux. Notons au passage que si Ready made est un hommage vite reconnaissable à Marcel Duchamp, Bien faite, mal faite, pas faite, qui est rémanent dans l'œuvre et notamment dans une série qui en porte le titre, en est un au « principe d'équivalence » de Robert Filliou vouant à l'obsolescence la signification et la hiérarchie de ces trois notions pour l'œuvre d'art. La série de quatre est exposée à la verticale, à côté de L'allégorie de la simulation de Lorenzo Lippi (1640) figurant une jeune femme au regard empli d'une fierté proche du défi, enlevant son masque et tenant dans sa main tendue vers nous au premier plan, une grenade dont la partie fendue et ouverte offre un déconcertant écho formel au sexe offert de l'Origine du monde.

Les œuvres « bien faites, mal faites, pas faites », fortes et interrogeantes d'Agnès Thurnauer réussissent ainsi le tour de force d'éviter l'incongruité ou l'invisibilité d'une insertion contemporaine intempestive dans un lieu historique et bien au-delà, à inviter subtilement le visiteur à une lecture nouvelle de ses chefs-d'œuvre, à les sortir de l'immobilité dont leur statut incontesté les menace. Ce faisant, elles s'imposent. Leur apprentissage se fait en douceur par l'introduction dans presque, chaque salle jusqu'à la dernière, d'un tableau de la série des Big-Big et Bang-Bang de 1995 ou de celle des Sans Titre de 1996, qui n'ont pratiquement jamais été montrés. Celles-ci, travaillées sur une toile libre et régulièrement entassées dans l'atelier, représentent le magma originel, l'essence du rapport d'Agnès Thurnauer à la toile peinte. Montées sur châssis et recadrées pour l'occasion au fil des ans, elles sont aussi la genèse d'une œuvre qui accorde une place prépondérante à la question du cadrage. Les deux formes délimitées en réserve, aux contours fluides fortement dessinés par un épais trait de pinceau ne sont anthropomorphiques que par déduction mais suscitent pourtant un effet miroir immédiat. Injonctives par leur forme nette et le fait de leur surface laissée vierge, elles orchestrent le complexe travail de fonds, tout en transparences et en décrochements qui rythme un tableau remarquablement plat. Quand les fonds nous font penser surfaces et matières, les silhouettes nous invitent à transgresser, percer le voile. Toujours vides et lumineux, ils nous incitent à les remplir. Ils sont conviviaux et généreux ; ils regardent la peinture par nous et pour nous ; ils nous regardent nous regardant par eux. Dans le contexte d'un musée historique, ces Zadig de la peinture à la porosité délibérée, tenue par une structuration discrète et sophistiquée du fond, cristallisent pour nous l'atmosphère générale de chaque salle. Ce qui nous conduit bientôt à la réalisation de leur nature générique dans l'œuvre de l'artiste. Et c'est assez naturellement que l'on en arrive à comprendre par quelles successions de secousses intellectuelles et créatives, ils en sont arrivés à générer Finalement (2009), le dernier-né montré dans cette exposition. C'est une peinture horizontale de taille très moyenne, qui a été nichée pour l'heure dans une petite salle assez sombre abritant entre autres des petites peintures de Ingres. L'image peinte à grands traits nous propose une icône de la modernité subversive du vingtième siècle, l'urinoir de Duchamp, coiffé de très près par de grandes ailes ouvertes. Une image choc dont la cocasserie le dispute à l'évidence. Les grands ailes dont le plumage, visiblement tracé au doigt dans la matière du pigment par l'artiste, découvrent un centre aux tons rouges évocateur du sexe féminin. L'ensemble volatile improbable et néanmoins sexué tient serrée dans son plumage (ses traits de pinceau) l'image de la porcelaine familière à usage uniquement masculin qui a bouleversé l'histoire de l'art. Est-ce Finalement l'avènement d'une histoire de l'art des deux sexes ? C'est en tous cas une synthèse picturale très réussie de l'image peinte et de l'image conceptuelle. Ange Thurnauer n'a pas fini de déployer ses ailes.

«On the wings of painting» Ann Hindry- 2009

On the wings of painting

By Ann Hindry

Agnès Thurnauer is very much an artist of her times; someone whose experimental practice constitutes a wide-ranging exploration of both its own nature and of the artist's place in the world – the world of the mind and of the things it produces. In this exhibition, constituted by a selection of some thirty paintings distributed around the rooms of the museum's permanent collection, she is therefore also implicitly exploring the position of the contemporary artist in relation to so-called "established" art or indeed of that art in relation to more contemporary concerns. Both arbitrary and productive, this kind of temporary cohabitation has become a popular if more or less effective museum feature nowadays. In approaching the exercise, Thurnauer has chosen a hanging based on formal relations, which is logical for a polysemic practice whose primary medium is paint. The artist has also opted for discretion, slipping her paintings one by one amongst those of the masters. The exception is a small room temporarily housing works by women artists from the museum collections, where, in a sudden creative flurry, she spreads her big beating wings to assert both identity and painting. Four paintings, including three large diptyches, figuring a flamboyant bird's wing, take up the visual space. The diptyches bear the title *Elle*, the female pronoun that is homonymous with the French word for their motif, *aille* (wing). It is painted in the typeface of the famous fashion magazine. In fact, more precisely, it is *ELLLLE*, the double central letter, which is also a homonym of both the word and the motif, being further repeated by the effect of the join between the two panels of the painting. Further, attached to this painted surface are small palettes spattered with the pigments used to paint the motif. The time of the painting is thus compressed and its nature exhibited by the subsequent introduction into the image of the tool that preceded and conditioned its making. The ensemble summons the gaze at the same time as it encourages it to travel elsewhere, towards other connections. What is this wing without a body of any kind? Are we looking at a representation? Of what? Is the title enjoining us to decipher a message? What message? Are we simply inside the fiction of a subject and the reality of a painting? What exactly is the work before us? What is it about?

A good place to start on our path through a body of work that is there to be seen and deciphered is the superb photograph announcing the exhibition, which may serve as a fine metonym of the work as whole. In it we see a figure in profile standing in front of a small picture of a big bird's wing, like a condor's. The figure, evidently female, is turning its face away from the lens, towards the painting. The whole body seems to be straining upwards, and may be standing on tiptoe (we cannot see the feet). The arm in the foreground is holding the painter's palette, which I mentioned earlier, as if to show us its spattered surface and, in so doing, make the point that she is the painter. The other arm, which has a brush, merges into the movement of the painting. The wing with its purplish tints, its feathers sharp and gleaming like the armour of a Japanese warrior, fills the surface of the canvas. This in turn is hung on the wall at chest height, and the artist's torso hides its extreme right side in such a way as to make the wing (*aille*) seem to be growing out of her (*elle*). "Thurnauer à Angers," the title of the exhibition, written in large characters over the image, is neutral; sexless. And yet this is the same artist who gave us a whole parallel population comprising the female versions of names of famous artists (plus one or two masculinised women artists). So why this deliberate neutralisation of her gender? No doubt because this time it is the image that provides proof. The reader/ beholder is now confronted with a stratification of mental and perceptual sensations that provide some preparation for the experience of the work. The image is direct but the path of the signs is more complex, full of meanders, bifurcations and deductions. Such is the art of Agnès (Angel?) Thurnauer, offering contents opacified by a device whose primary function is to make them visible. This device is to large extent founded on the articulation of words and painting, on the visual contiguity of the written word and constructed image. It is a form of *scripto continua* running from life to art, between the scriptural mode and pictorial mode, which here and there

materialises teeming thought processes that move between associations, digressions and the co-opting of semantics. By her use of words in painting Thurnauer is joining a long tradition which goes from the famous Cortona Annunciation by Fra Angelico to many contemporary works from the twentieth century. But that does not make her aim any less specific. The point is to give visual form to the mental activity, to the questions, fantasies, meditation and anamnesis that form the ongoing construction site of thought. The hybridisation of techniques means that the object thus produced retains a quality of incompleteness that in turn ensures the indispensable lability. For the artist, the beholder needs to be free to look beyond what he sees and never to be submerged by what is shown. In absolute opposition to the advertising message, her paintings, when titled, are opened up rather than pinned down by their apparently hortatory letters. With these, Thurnauer is closer to the “stimulator of thought” – to use his own words for one of her acknowledged influences, Robert Filliou – than to the visual exhortations or aphorisms of Barbara Kruger or Jenny Holzer. Unlike Filliou, however, but like the American Ed Ruscha, she maintains the prerogative of pictorial presence. Her visual propositions are unfailingly seductive. Painting remains the basis of the practice and historical great painting one of the main strands in her iterative process of revisiting and formal mutations. Hence the particular appropriateness of this encounter with the works in the museum.

In the same way as she revisits the thesaurus constituted by the works of old masters, so she recycles the paintings, subjects, objects, elements, tools, fragments, snatches and offcuts which through the workbench that is her studio. Thus, when trying out different methods and materials for making her big wings, Thurnauer chose to make one of them with a set of coloured pencils. Since the work was on an ambitious scale, she had to keep sharpening her pencils again and again as the big drawing progressed, piling up the shavings as she went. These fan-shaped peelings, each one edged with the colour used, soon became material for her collages, in what, one could say, was a purely tautological way of drawing shapes in pencil. In the exhibition, the artist has placed small-format collages of this kind next to three still lifes by Chardin that inspired their formal distribution. On the same wall, dedicated to small still lifes from the eighteenth century, she has also chosen to show, among other works, *Peigne* (comb), a collage whose extensive semiotic field, surreptitiously presented to the beholder, makes it emblematic of her approach. Above the word “peigne,” painted in capital letters, some ten brushes dipped in pigment are set out in a row. The configuration of the word and the objects clearly evokes the object thus named. But what about its homonym, a conjugation of the French verb *peindre* (to paint)? Are not the “teeth” of this comb brushes? There is something of all that, and more, if we recall that Rembrandt is known for having literally combed the pigment to render the hair in his self-portraits. Also featuring here, opposite, with the collages and above, next to the remarkable *Canard contre une planche* (1753), a hyper-realistic *trompe l’oeil* by Jean-Jacques Bachelier, small cloudscapes coiffed with the title *Now and Maintenant*, from the *Prédelles* series, which recurs throughout the artist’s work, punctuating, commenting on, and in a sense naming the paintings as did its medieval ancestors, the *predellas* along the bottom of altarpieces. As a genre, the chief subject of still life painting is the relation to time, the fleeting nature of all natural things. Such works exemplify the paradox of painting, the subject of which changes in the time needed to execute its representation. Compared to the French *nature morte* (“dead nature”), the English term still life more clearly expresses this desire to stop the movement of things in paint. Thurnauer’s skies gently reawaken this old paradox by inserting words into the paintings. This is not a form of simultaneous representation because the sky changed during the time of its pictorial and scriptural inscription. The oxymoron that instils the dialectics and dynamics into the painting of all ages is here named and asserted.

For Thurnauer, thinking the identity and space of painting and the painter involves the body as well. She established this in masterful fashion in 2007 with an ensemble of four paintings whose size and configuration could easily lead them to be taken those usually inoffensive small labels or plaques that are stuck on or beside exhibits and provide basic information about the artist and the work. Against the background of a freely executed copy of Courbet’s famous *Origin of the World*, which focuses more tightly on the genitals in each new picture, so that the last one, like a zoom,

is abstract, the artist goes through her identities. More precisely, this is about the multiple facets of her identity as a woman and artist, but also, deeply linked to the former, the polyvalent nature of her work: Autoportrait, then *Bien faite, mal faite, pas faite*, then *Sans titre*, then Ready-made. A range of attributes that can be interchanged and layered, asserting freedom of imagination in acts of painting. Note here that if Ready made is an easily identifiable homage to Marcel Duchamp, then *Bien faite, mal faite, pas faite*, which is a recurrent notion in her work, and notably in a series bearing that title, references Robert Filliou's "principle of equivalence" which condemned to obsolescence the meaning and hierarchy of these three notions as applied to the work of art. The series of four is exhibited vertically, next to the *Allegory of Simulation* by Lorenzo Lippi (1640), which shows a young woman, her eyes gleaming with an almost defiant pride, removing her mask and holding out to us a pomegranate which has been cut open, in what is a disconcerting formal echo to the sexual abandon of *The Origin of the World*.

These "well made, badly made, not made," powerful and probing works by Agnès Thurnauer thus manage the exploit of avoiding the incongruity or invisibility that can beset an untimely contemporary insertion in a historic place. And, much more than that, they subtly invite visitors to make new readings of its masterpieces, freeing these of the immobility that is the danger of their uncontested status. In doing this, they also assert themselves. We become gradually familiar with them, through the introduction in almost each room, right up to the end, of a painting from the *Big-Big and Bang-Bang* series from 1995 or from the *Sans Titre* of 1996, which have almost never been shown before. This last series, which she makes on unfixed canvas, and which regularly form piles in her studio, represents the primordial magma, the essence of Thurnauer's relation to the painted canvas. Mounted on stretchers and reframed when the occasion has required over the years, they are also the genesis of a body of work in which the question of framing is paramount. The two forms delimited in reserve, their fluid contours outlined by a thick brushstroke, are anthropomorphic only by deduction, yet they elicit an immediate mirror effect. Injunctive by virtue of their clear form and the fact of their blank surface, they orchestrate the complex play of layers, transparencies and edges that imparts rhythm to these remarkably flat paintings. Where the grounds have us thinking in terms of surfaces and materials, the silhouettes invite us to transgress, to pierce the veil. Always empty and luminous, they incite us to fill them. They are convivial and generous; they observe painting through us and for us; they observe us observing through them. In the context of a heroic museum, these *Zeligs* of painting, deliberately porous and held by the discreet and sophisticated structuring of their ground, crystallise the general atmosphere of each room. This soon leads us to the realisation of their generic nature within the artist's body of work. And so, quite naturally, we come to understand by what succession of intellectual and creative tremors they came to generate *Finalement* (2009), the fresh new work shown in this exhibition. It is a horizontal painting very much of medium size, lodged for the time being in a small, fairly dark room that houses, among other things, some small paintings by Ingres. Painted in sweeping brushstrokes, the image proposes an icon of subversive modernism in the twentieth century, Duchamp's urinal, closely edged with big open wings. A powerful image that is somehow both comical and just right. The big wings, the feathers visibly traced in the pigment by the artist's hand, reveal a centre whose red hues evoke the female genitals. This unlikely yet gendered avian ensemble is holding tight in its plumage (its brushstrokes) the image of the familiar piece of porcelain for exclusively male use that revolutionised the history of art. Might this not, at long last – *Finalement* –, mark the advent of a history of art by both sexes? It is, in any case, a very successful pictorial synthesis of the painted and the conceptual image. The "angel" Thurnauer continues to spread her wings.