



War in the Middle Ages, 2022. Oil on linen, 127 × 223.5cm | 50 × 88inch. Photo: ©Tanguy Beurdeley. Courtesy of the artist and Perrotin.

ELIZABETH GLAESSNER *DEAD LEG*

3 septembre — 8 octobre 2022

La galerie Perrotin est heureuse de présenter, *Dead Leg*, la première exposition personnelle d'Elizabeth Glaessner à la galerie. L'exposition rassemble une quinzaine de peintures réalisées ces deux dernières années, et un ensemble d'œuvres sur papier récentes.

Théâtre d'un Purgatoire

— Essai par Eric Troncy, Directeur, Consortium Museum, France

Depuis qu'elle a obtenu son MFA en 2012, Elizabeth Glaessner a entrepris une recherche picturale qui, dans ces dernières années justement, semble avoir trouvé l'exact chemin qui convient à son épanouissement. Sa palette colorée s'est resserrée sur des bleus, des verts et des bruns ;

September 3 — October 8, 2022

Perrotin is excited to present *Dead Leg*, Elizabeth Glaessner's first solo exhibition with the gallery. It brings together fifteen paintings, made over the course of the past two years, with a selection of recent works on paper.

A Theatre of Purgatory

— Essay by Eric Troncy, Director, Consortium Museum, France

Since receiving her MFA in 2012, Glaessner has undertaken an evolving pictorial search which she seems to have honed in recent years into a focused path which suits her development. In *Dead Leg*, her color palette has narrowed to blues, greens and browns; her subjects have been refocused around post-apocalyptic situations essentially featuring



Rabid Hole, 2022. Oil on linen, 127 × 223.5cm | 50 × 88inch. Photo: ©Tanguy Beurdeley. Courtesy of the artist and Perrotin.

ses sujets ont été recentrés autour de situations post-apocalyptiques mettant en scène essentiellement des femmes en prise au désarroi; son style, lui aussi, s'est aiguisé et affirmé: les ambitions de sa peinture sont désormais précises et explicites.

«Donner la possibilité aux choses de ne pas toujours avoir un sens – ça m'aide à laisser des choix compositionnels façonner un récit. Ne pas m'enchaîner à la réalité... Je suppose que ç'a été un moment crucial.» déclarait-elle au magazine *Interview* en juillet 2014. C'est de toute évidence encore le cas aujourd'hui, où les relations qui unissent la composition du tableau avec son récit semblent avoir été apaisées par une mise à distance affirmée avec toute tentation de réalité. Une jambe disparaît dans la jointure des deux toiles accolées qui composent *Rabid Hole*, 2022, et si la progression du tableau le suggère, une paire de jambes se terminera par des têtes d'oiseaux *Dead Can Dance*, 2020, imprimant une dimension surréaliste à une peinture finalement plus proche du symbolisme où pessimisme, ésotérisme et mélancolie semblent engagés dans une valse à trois temps. Un symbolisme dans lequel l'idée même de la femme fatale aurait cédé la place à l'addition de destins féminins tragiques sur lesquels plane la responsabilité masculine autant que celle d'une humanité qui l'a bien cherché. Mais un symbolisme qui conserverait les postures particulières de ses personnages féminins, souvent contraintes, et la gestion théâtralisée des chevelures.

La peinture de Glaessner semble commencer «juste après» *Adam et Eve chassés du paradis* de Masaccio dans la chapelle Brancacci de l'église du Carminé à Florence. Un après qui serait nourri de tout ce qui sépare cette petite fresque extraordinaire de notre aujourd'hui connecté. La

women in distress; her style, too, has sharpened and asserted itself: the ambitions of her painting are now precise and explicit.

"Allowing things to not necessarily make sense – that helps me in letting compositional decisions inform a narrative. Not tying myself to reality... that was a critical moment," she told *Interview* magazine in July 2014. This is clearly still the case today where the moments that unite the composition of the painting with its narrative seem to have been appeased by an asserted distancing from any temptation of reality. A leg disappears in the rift of the two joined canvases that make up *Rabid Hole*, 2022, and if the progression of the painting suggests it, a pair of legs will end in the heads of birds in *Dead Can Dance*, 2020, imprinting a surrealist dimension to a painting ultimately closer to symbolism, where pessimism, esotericism and melancholy seem engaged in a three-step waltz. A symbolism in which the very idea of the femme fatale would have given way to the tragic female destinies imposed by a patriarchal system still intact, as seen in the particular postures of its characters.

Glaessner's paintings seem to begin "right after" Masaccio's *Adam and Eve* are driven out of paradise in the Brancacci Chapel of the Church of Carminé in Florence. An "after" nourished by all that separates this extraordinary little fresco from our connected present day. The violence of this narrative departure, where two spurned characters bear their irremediable shame on their very bodies, is also at play in Glaessner's work. However, Glaessner does not refer to any particular event, rather articulates the conditions of open-ended narratives. It is not clear, for example, whether the small figure in *Escapism*, 2022



Elizabeth Glaessner, view of the studio. © Guillaume Ziccarelli. Courtesy of the artist and Perrotin.

violence de ce départ narratif, qui voit les deux personnages éconduits porter sur leurs corps mêmes leur irrémédiable accablement, est la même que celle à l'œuvre dans la peinture de Glaessner. Pour autant, cette dernière ne renvoie à aucun événement particulier et articule plutôt les conditions de récits ouverts : rien ne dit par exemple si le petit personnage de *Escapism*, 2022, sort de, où bien s'il est contraint à entrer dans, le bas ventre au bas duquel une main le reçoit – ou le force. Les réalités auxquelles renvoient les scènes représentées sont tout aussi vaporeuses que leur traitement pictural, et probablement tout aussi complexes que le traitement de la matière picturale, qui parfois imbibe à peine la toile (en laissant alors voir le grain) et parfois l'empâte. Les scènes baignent dans des atmosphères intenses dans lesquelles il faut savoir s'immerger, le récit ayant finalement moins d'importance que les émotions qu'il convoie, et l'on a plus d'une fois le sentiment d'être face à Loïe Fuller exécutant sa danse serpentine dans les eaux d'un lac d'altitude. Il ne s'agit pas de reconstituer, à la manière d'une enquête policière, la succession d'événements ayant conduit ces personnages à leur évidente désolation mais d'en prendre acte et, probablement, de partager cette désolation parce qu'elle est aussi la notre. Clairement ces personnages catastrophés ouvrent la voie à nos remords, notre sentiment d'injustice, de culpabilité, à notre lâcheté peut-être tout autant qu'à notre instinct de survie.

C'est plutôt Degas qui inspira cette exposition que Glaessner relie à un récent séjour à Paris et sa découverte, au musée d'Orsay, de *Scène de guerre au Moyen Âge* (ou *Les Malheurs de la ville d'Orléans*), 1865, d'Edgar Degas (1834 – 1917). « Quand j'ai vu ce tableau, j'ai été frappée de voir à quel point il semblait contemporain. À une époque où les droits des femmes sont en retrait et où nos corps sont de nouveau menacés, je

emerges from, or is forced into, the lower abdomen where a hand receives, or forces them. The realities to which the scenes depicted refer are just as vaporous as their pictorial treatment, and probably just as complex as the treatment of the pictorial material, sometimes soaking the canvas with fluid pigments (leaving the grain visible) and sometimes using impasto techniques to build up the surface. The scenes are bathed in an enveloping atmosphere, where the narrative is often less important than the emotions it conveys. One has the feeling of being in front of Loïe Fuller performing her serpentine dance in the thick waters of a rising lake. It is not a question of reconstructing the succession of events, as you would in a police investigation, that led these characters to their obvious desolation, but of taking note of it and, most likely, sharing this feeling because it is also ours. Clearly, these catastrophic characters open the gates to our remorse, our sense of injustice, of guilt, to our cowardice perhaps as much as to our survival instinct.

Curiously, it was Degas who inspired this exhibition. Glaessner recalls a recent visit to Paris and her discovery at the Musée d'Orsay, of 1865's *Scene of War in the Middle Ages* (or *The Misfortunes of the Town of Orléans*). "When I saw the painting, I was struck by how much it resonated today. At a time when women's rights are being stripped away and our bodies are once again in peril, I'm reminded of the cyclical nature of humanity and how we cannot seem to escape this battle centered on power and control," she confides. And in a literal way, the female figure on the right of Degas's painting lying on the ground, stripped naked, trampled by a horse, is indeed found in Glaessner's own *War in the Middle Ages*, 2022. But it is not so much the charac-

repense à la nature cyclique de l'humanité et à notre incapacité manifeste à fuir cette bataille qui tourne autour du pouvoir et du contrôle» confie Glaessner et de manière littérale, le personnage féminin sur la droite du tableau, au sol, dénudé, piétiné par un cheval, se retrouve en effet dans son propre *War in the Middle Ages*, 2022. Enfin, c'est moins ce personnage qui s'y retrouve que sa posture – et c'est un fait que plusieurs siècles de peinture offrent à Glaessner un alphabet de postures dans lesquelles elle puise. Que ses personnages semblent parfois être les descendants directs de ceux des enluminures médiévales leur donne de toute évidence une épaisseur inattendue.

Au tableau de Degas vu au Musée d'Orsay (et à toutes les études de baigneuses dont Glaessner ne fait pas mystère de s'être inspirée), l'artiste ajoute *Angélique sauvée par Ruggiero* (1819 – 1839) par Jean Auguste Dominique Ingres, un tableau qu'elle vit au musée du Louvre, et dont le personnage féminin, dénudé, a les mains ligotées. Il conduisit son esprit vers les quatre-vingt-deux gravures de *Les Désastres de la Guerre* (1810-1815) de Goya (1746-1728), représentations des conséquences de la guerre aux titres morbides (*Enterrement et se taire, On ne peut plus rien y faire, Personne n'est là pour les secourir ou Ne fais pas ça non plus*, estampe n°10 de la série qui évoque les abus sexuels dont furent victimes les femmes espagnoles).

Il n'est pas si singulier que cela, en vérité que tel ou tel personnage de telle ou telle peinture historique ait nourri l'imaginaire et le vocabulaire plastique de Glaessner. Que l'histoire de la peinture nourrisse l'aujourd'hui de la peinture est bien la moindre des choses et c'est le contraire qui semble une supercherie : lorsqu'on va chercher ailleurs que dans l'histoire des formes. Ne subsiste de ces personnages moins télé-transportés qu'approximativement ressuscités leur inscription par l'artiste dans des décors/paysages sans jamais aucune construction humaine, une sorte de nature primaire ni bienveillante ni hostile, mais théâtre d'un purgatoire dont les raisons sans doute ne manquent pas.

ter that reappears, but the posture, in fact several centuries of painting offer Glaessner an alphabet of postures from which she draws. The fact that her characters sometimes seem to be direct descendants of those in medieval illuminations gives them an unexpected weight.

To this Degas painting seen at the Musée d'Orsay, and to all the studies of bathers from which Glaessner makes no secret of having been inspired, the artist adds *Angelica Saved* by Ruggiero by Jean-Auguste-Dominique Ingres, a painting she saw at the Louvre during the same trip whose female figure is naked with her hands tied up. The Degas also draws parallels with Goya's *Disasters of War* series whose morbid titles (*Bury and be silent, Nothing can be done about it, No one is there to help them or Don't do that either*) and imagery represent the consequences of war, and the sexual abuse suffered by Spanish women.

It is not that unusual that so-and-so a figure, from such-and-such a painting has fed Glaessner's imagination and plastic vocabulary. That the history of painting feeds the present day of painting is the least of it. What remains of these characters, less tele-transported than approximately resuscitated, is their inscription by the artist in settings/landscapes devoid of human construction, a kind of primary nature neither benevolent nor hostile. The theater of an inevitable purgatory.