



Tina Gillen



La Biennale di Venezia

59. Esposizione
Internazionale
d'Arte

Partecipazioni Nazionali

Faraway

Dossier de presse

So Close

Tina Gillen

Faraway

COMMUNIQUÉ DE PRESSE
19.04.2022

Avec *Faraway So Close*, Tina Gillen (1972, Luxembourg) représente le Grand-Duché de Luxembourg à la 59^e Exposition internationale d'art – La Biennale di Venezia. L'exposition a donné lieu à la réalisation d'un ensemble de nouvelles peintures de grandes dimensions et prend la forme d'une installation picturale déployée dans le Pavillon du Luxembourg, au sein des espaces historiques des Sale d'Armi, à l'Arsenale. Elle s'intéresse aux liens qui se tissent entre l'espace intérieur et le monde extérieur.

–

Ancrée dans le champ de la peinture, la pratique artistique de Tina Gillen (1972, Luxembourg) examine les relations que nous entretenons avec le monde qui nous entoure, à travers notamment les thèmes du paysage et de l'habitation. Ses œuvres ont souvent pour point de départ des motifs issus d'images photographiques qu'elle modifie, simplifie, « traduit » picturalement, associe à d'autres éléments, afin d'aboutir à des compositions qui entretiennent à dessein une certaine ambiguïté, entre abstraction et figuration, construction et improvisation, surface de la toile et traduction de l'espace. Se dégage de ses peintures une atmosphère souvent dense, enveloppant des formes empruntées au quotidien d'un voile de mystère et d'étrangeté.

Le projet que Tina Gillen a conçu pour le pavillon luxembourgeois, *Faraway So Close*, a été pensé en réponse au site des Sale d'Armi, dont l'histoire remonte au 15^e siècle, et notamment à son usage passé en tant que lieu de stockage lié à l'histoire militaire de Venise. « Plutôt que d'opter pour une scénographie au sens classique du terme – la construction d'une architecture, de cimaises –, j'ai souhaité travailler à partir de l'espace, avec lui », indique l'artiste.

23.04–27.11.2022
Luxembourg Pavilion

So Close

Tina Gillen

Faraway

L'exposition rassemble huit toiles de grandes dimensions mises en espace au sein d'une scénographie spécifique inspirée des décors de cinéma peints, « comme si [les peintures] n'étaient là que de manière temporaire, en attente d'être à nouveau déplacées, réagencées [...], un décor en train de se faire ». Elle prolonge en cela une réflexion qui anime le travail de Tina Gillen depuis une dizaine d'années sur les relations de la peinture à l'espace. Dans la continuité de plusieurs de ses expositions précédentes, le dispositif de présentation devient partie intégrante de l'œuvre et le point de départ d'une expérience esthétique s'étendant à l'ensemble de l'espace d'exposition.

Les motifs des peintures qui composent *Faraway So Close* s'inscrivent quant à eux dans la continuité de recherches picturales récentes de Tina Gillen autour de phénomènes naturels qui échappent au contrôle de l'être humain, comme les événements météorologiques, l'élévation du niveau des mers ou l'activité volcanique. Ensemble, les peintures évoquent à la fois les quatre éléments qui ont été traditionnellement associés à la composition de l'univers (la terre, l'eau, le feu et l'air) et les manifestations des bouleversements que connaît la terre actuellement, en raison de l'activité humaine. Ils font écho à ce que l'auteure française Marielle Macé décrit, dans le champ de la littérature, comme des « paysages incertains ». « Vivre dans un monde abîmé, c'est habiter des paysages foncièrement incertains, grands lacis de lignes de vie et de lignes de mort : c'est vivre avec des déchets, des fantômes, des êtres hybrides, des poisons, des dangers ; mais aussi des rêves, des désirs, des inventions, des pratiques bien vivantes, puisque "la vie toujours invente" », écrit-elle.

23.04–27.11.2022
Luxembourg Pavilion

So Close

Tina Gillen

Faraway

Plusieurs œuvres de l'exposition sont traversées par une telle ambivalence. *Sunshine III* (2022), par exemple, déploie, à l'échelle d'une peinture monumentale, un ensemble de formes schématiques noires et jaunes traversant la toile depuis un noyau situé au bas du tableau. Elle évoque autant le soleil et les rayons qui en émanent qu'une explosion retentissant dans l'espace d'exposition. *Power II* (2022) associe quant à elle un réseau de lignes et de fines bandes rappelant la silhouette d'un pylône électrique et un fond atmosphérique, suggérant un horizon lointain. Enfin, trois peintures partageant un même titre, *Sealevel (IV, V et VI, 2022)*, font écho aux enjeux contemporains provoqués par le dérèglement climatique.

Au cœur de l'installation se situe un élément sculptural, titré *Rifugio* (2022), dont la forme a été inspirée par un bungalow de bord de mer que l'artiste a observé sur la Côte d'Opale, au nord de la France, et a dépeint dans une petite peinture sur papier, *Shelter* (2018). Dans cette œuvre, la maisonnette flotte dans un espace abstrait, éthéré, « comme si son environnement avait été effacé, emporté par les eaux ». Transposée dans l'espace d'exposition, en relation avec les peintures, cette forme constitue pour l'artiste un espace polysémique, à la fois lieu de retrait et ouvert sur le monde, refuge et espace traversé par une multitude d'informations, à l'instar de nos cadres domestiques contemporains. *Faraway So Close* parle de la complexité des relations qui se tissent entre nos espaces intérieurs et le monde extérieur, entre le proche et le lointain.

23.04–27.11.2022
Luxembourg Pavilion

So Close

Tina Gillen

Faraway

BIOGRAPHIE

Tina Gillen (1972, Luxembourg) a présenté des expositions personnelles à Bozar à Bruxelles (2015), au Mudam Luxembourg (2012), au M-Museum à Louvain (2010). Elle a également participé à de nombreuses expositions collectives, dans des institutions telles que le Mudam Luxembourg (2018, 2010, 2009), le Künstlerhaus Bethanien à Berlin (2012), le Mu.ZEE à Ostende (2010), le Wiels à Bruxelles (2009), le M HKA à Anvers (2007) et Platform Garanti à Istanbul (2004). Son travail a fait l'objet de deux publications monographiques, *Echo* (MER. Paper Kunsthalle, 2016) et *Necessary Journey* (Hatje Cantz, 2009). Elle vit et travaille à Bruxelles.

LE JURY

Le projet *Faraway So Close* de Tina Gillen a été sélectionné suite à un appel à candidatures initié par le ministère de la Culture et le Mudam. Le jury était composé de Suzanne Cotter (directrice du Mudam (2018-2021), présidente), Kevin Muhlen (directeur du Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain), Anke Reitz (curatrice des Steichen Collections – CNA à Clervaux), Dirk Snauwaert (directeur du Wiels à Bruxelles), Lorenzo Benedetti (curateur au Kunstmuseum St.Gallen), Michelle Cotton (cheffe du Département Programmation artistique et Contenu au Mudam) et Christophe Gallois (curateur, responsable des expositions au Mudam).

23.04–27.11.2022
Luxembourg Pavilion

So Close

Tina Gillen

Faraway

PUBLICATION

L'exposition est accompagnée d'un catalogue rassemblant des contributions inédites de Jean-Philippe Antoine, Marielle Macé et Eva Wittocx, et un entretien d'envergure entre Tina Gillen et Christophe Gallois, commissaire de l'exposition.

Textes : Jean-Philippe Antoine, Christophe Gallois, Marielle Macé, Eva Wittocx

Directeur de la publication : Christophe Gallois

Conception graphique : Kim Beirnaert

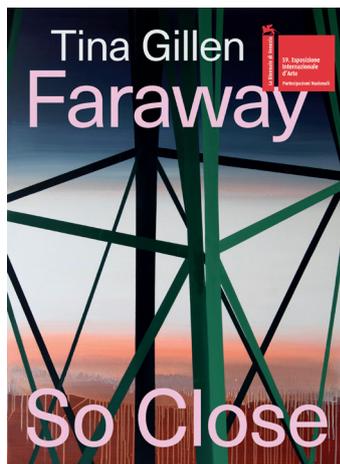
Éditeurs : Mudam Luxembourg, Hatje Cantz

Langues : Français / Anglais

256 pages, 19,6 cm x 27 cm

ISBN 978-3-7757-5330-2

Disponible au Mudam Store et sur mudamstore.com, 39 euros



23.04–27.11.2022
Luxembourg Pavilion

So Close

Tina Gillen

Faraway

PROJET DE RECHERCHE

En résonance avec l'exposition, Tina Gillen, Christophe Gallois et un groupe d'étudiant.es et d'alumni de la Royal Academy of Fine Arts Antwerp développent un projet de recherche intitulé « Forms of Life ». Initié en 2021, ce projet prend notamment la forme d'un séminaire mensuel à l'Académie. En septembre 2022, un workshop et un programme public seront organisés à Venise, durant la Biennale.

Habiter le monde, c'est donc entremêler continuellement nos vies les unes aux autres ainsi qu'avec la diversité des éléments qui constituent notre environnement.

Tim Ingold, « Tisser un panier »

« Forms of Life » explore les multiples résonances d'une question qui anime aujourd'hui tous les champs de la création, de la pensée et de la société : celle de notre relation aux autres formes de vie, et de nos manières d'habiter le monde. Il s'agit d'interroger les liens qui se tissent entre l'œuvre d'art et le monde, entre l'image et le vivant, entre les formes qui nous entourent et celles que nous créons. Le moteur de ce projet est l'exploration, dans le champ des arts visuels, des multiples significations que revêt la notion de « formes de vie ».

« Forms of Life » se déroulera durant deux ans, de 2021 à 2023, et prend notamment la forme d'un séminaire mensuel à la Royal Academy of Fine Arts Antwerp, pensé comme un moment d'échanges, de réflexions, de lectures, de pratique et de rencontres avec des artistes et des penseurs internationaux, issus de diverses disciplines. Plusieurs temps forts ponctueront le développement du projet, notamment un workshop à Venise en septembre 2022, lors duquel la ville et sa lagune seront abordées comme un territoire de réflexion et d'expérimentation artistique.

23.04–27.11.2022
Luxembourg Pavilion

So Close

Tina Gillen

Faraway

« Forms of Life » aboutira à la réalisation d'un projet au Mudam à l'été 2023, dans le cadre des Summer Projects organisés par le service des Publics du musée.

En 2021-2022, les artistes et auteurs invités dans le cadre du séminaire ont été : Tim Ingold, Ismaïl Bahri, Katinka Bock, Marion Neumann, François Génot, Irene Kopelman et Delphine Wibaux.

« Forms of Life » est organisé par la Royal Academy of Fine Arts Antwerp et le Mudam.



Plus d'information : <https://www.ap-arts.be/en/research/forms-life>

23.04–27.11.2022
Luxembourg Pavilion

So Close

Tina Gillen

Faraway

59^e Exposition internationale d'art – La Biennale di Venezia
Pavillon du Luxembourg
Arsenale, Sale d'Armi, 1^{er} étage
23.04 – 27.11.2022

Tina Gillen
Faraway So Close

COMMANDITAIRE



ORGANISATEUR



CURATEUR

Christophe Gallois, assisté de Ilaria Fagone | Mudam

SCÉNOGRAPHIE

Tina Gillen en collaboration avec Polaris Architects

IDENTITÉ VISUELLE

Kim Beirnaert

AVEC LE SOUTIEN DE



23.04–27.11.2022
Luxembourg Pavilion

So Close

Tina Gillen

Faraway

INAUGURATION DU PAVILLON LUXEMBOURGEOIS

Jeudi 21 avril à 14h45

JOURNÉES PRESSE

Les matinées des mercredi 20, jeudi 21 et vendredi 22 avril

CONTACTS PRESSE

Mudam Luxembourg – Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean

Julie Jephos | j.jephos@mudam.com

Tél. +352 45 37 85 633

mudam.com

Agence Fouchard Filippi Communications

Philippe Fouchard Filippi | phff@fouchardfilippi.com

Tél. +33 (0)1 53 28 87 53

fouchardfilippi.com

23.04–27.11.2022

Luxembourg Pavilion

So Close



Sunshine III, 2022

Acrylique sur toile

390 x 700 cm

Photo : We Document Art / Mudam Luxembourg – Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean

© Tina Gillen / Courtesy de l'artiste et Nosbaum Reding, Luxembourg / Brussels



Arctic Forecast II, 2021

Acrylique sur toile

270 x 190 cm

Photo : We Document Art / Mudam Luxembourg – Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean

© Tina Gillen / Courtesy de l'artiste et Nosbaum Reding, Luxembourg / Brussels



Sealevel IV, 2022

Acrylique sur toile

270 x 440 cm

Photo : Florian Kleinfenn / Mudam Luxembourg – Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean

© Tina Gillen / Courtesy de l'artiste et Nosbaum Reding, Luxembourg / Brussels



Sealevel V, 2022

Acrylique sur toile

350 x 500 cm

Photo : We Document Art / Mudam Luxembourg – Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean

© Tina Gillen / Courtesy de l'artiste et Nosbaum Reding, Luxembourg / Brussels



Sealevel VI, 2022

Acrylique sur toile

295 x 480 cm

Photo : We Document Art / Mudam Luxembourg – Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean

© Tina Gillen / Courtesy de l'artiste et Nosbaum Reding, Luxembourg / Brussels



Power II, 2022

Acrylique sur toile

380 x 270 cm

Photo : We Document Art / Mudam Luxembourg – Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean

© Tina Gillen / Courtesy de l'artiste et Nosbaum Reding, Luxembourg / Brussels



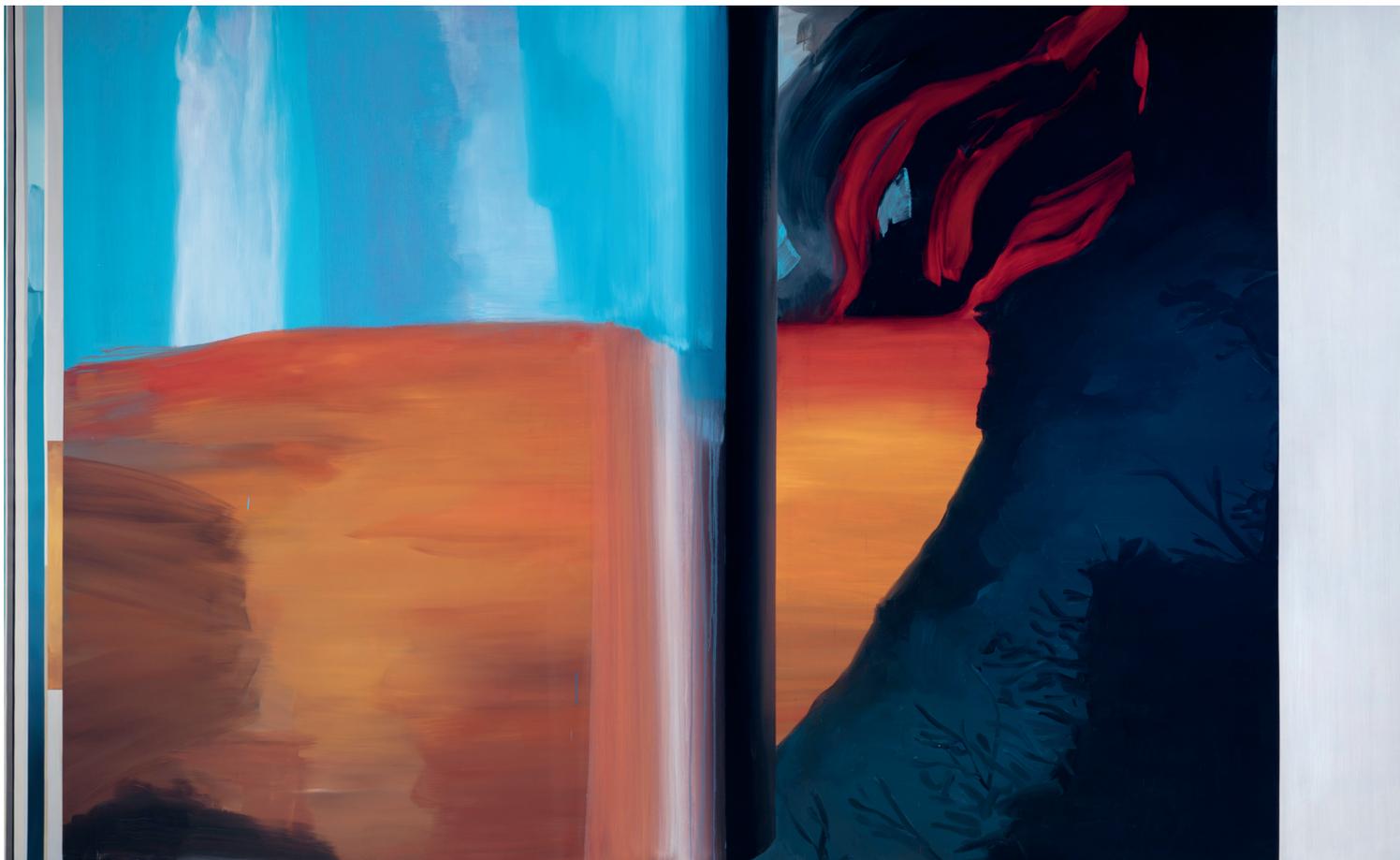
Time Travel II, 2022

Acrylique sur toile

270 x 380 cm

Photo : Florian Kleinfenn / Mudam Luxembourg – Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean

© Tina Gillen / Courtesy de l'artiste et Nosbaum Reding, Luxembourg / Brussels



Volcano, 2022

Acrylique sur toile

270 x 440 cm

Photo : Florian Kleinfenn / Mudam Luxembourg – Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean

© Tina Gillen / Courtesy de l'artiste et Nosbaum Reding, Luxembourg / Brussels

VUES DE L'EXPOSITION (SÉLECTION)



Vues d'exposition, *Tina Gillen. Faraway So Close*, Luxembourg Pavilion, Biennale Arte 2022

© Photos : Florian Kleinfenn

Courtesy de l'artiste et Mudam Luxembourg – Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean





CHEMINEMENT

ENTRETIEN AVEC TINA GILLEN (extrait du catalogue d'exposition
Faraway So Close)

Christophe Gallois : Dans votre travail, depuis le départ, deux conceptions de l'espace se conjuguent : d'une part l'intérêt que vous portez à différents espaces du quotidien – les paysages, les habitations pavillonnaires et certains espaces liés aux loisirs, comme les tentes ou les piscines, par exemple –, et d'autre part l'espace pictural lui-même, qui est pour vous l'objet d'une réflexion et d'une recherche constantes. Nous pourrions évoquer à ce sujet l'une de vos toutes premières œuvres, *Häusersequenz* (1996), qui constitue, à plusieurs égards, une œuvre fondatrice.

Tina Gillen : J'ai réalisé *Häusersequenz* alors que j'étais encore étudiante à la Hochschule für angewandte Kunst à Vienne, il y a vingt-cinq ans, et c'est effectivement une œuvre qui m'a permis de conceptualiser ma peinture, de donner une orientation à mon travail. Cette œuvre est née de l'environnement qui m'entourait à cette époque. J'ai commencé à collecter des images de maisons pavillonnaires comme s'il s'agissait de portraits de personnes. Les habitations, et plus généralement tous les espaces que nous transformons et façonnons, sont les portraits de celles et ceux qui y vivent. Dans mon travail, je m'intéresse à des espaces qui sont universels, qui constituent des sortes d'archétypes. Les images de la piscine ou de la tente, par exemple, sont liées à des souvenirs et à des expériences personnelles, mais elles sont aussi profondément ancrées dans notre mémoire collective, et je m'attache à aboutir à une forme qui contient en elle ces deux dimensions. Mes peintures offrent des moments de confrontation avec ces images. Elles proposent une expérience de leurs limites, de leur complexité, de leurs contradictions.

C. G. : Les images photographiques occupent une place essentielle dans votre processus de travail. Comment décririez-vous la relation que votre pratique picturale entretient avec elles ?

T. G. : J'enregistre l'espace et l'environnement par différents biais : en prenant des photos, en collectant des images, des objets, mais aussi en rassemblant des notes ou des réflexions autour de différents sujets. Les images que j'accumule et qui forment mes « archives » sont étroitement liées à mon propre point de vue sur le monde. C'est, d'une certaine manière, à travers elles que j'observe ce qui m'entoure. Je rassemble des sources iconographiques de manière à former petit à petit, autour de l'idée ou du motif auxquels je m'intéresse, un univers visuel. Je travaille effectivement avec des photographies, mais ma pratique ne consiste pas à les reproduire, en peinture. Je m'intéresse à la fois à l'effet de ces images – pourquoi m'interpellent-elles, me touchent-elles ? – et à leur caractère incomplet, à leurs manques. Ma démarche consiste avant tout à fragmenter, à décomposer ces images de départ afin de recomposer ensuite ma propre image. Ce processus, qui correspond souvent à la phase la plus longue, me permet de ne conserver que les informations essentielles.

C. G. : À partir de ces images, vous opérez un certain nombre de déplacements : vous en isolez certains fragments, vous les transformez, vous les combinez à d'autres images... Ces opérations s'élaborent en partie en amont, lors de la phase de conception, mais ne prennent corps qu'à travers l'acte de peindre.

Se dégage souvent de vos peintures une certaine ambiguïté, subtilement orchestrée, entre des orientations qui pourraient sembler contradictoires mais qui trouvent dans vos toiles un espace d'interaction : entre l'abstraction et la figuration, le geste pictural et la précision du trait, une approche documentaire et l'imagination, ou encore par l'association d'échelles différentes. Comment, dans cette perspective, envisagez-vous l'espace pictural ?

T. G. : L'espace pictural est l'espace où ce processus a lieu, de manière très intuitive, l'espace où s'opère une forme de synthèse des multiples informations dont se nourrit mon travail. Parfois, autour d'un même motif, j'essaie d'associer des images qui vont dans des directions très contrastées, presque opposées. J'essaie de restituer l'ambivalence inhérente à toute chose – entre la beauté et la laideur par exemple –, la confusion qui peut exister entre la mémoire, la réalité et les projections. J'essaie de traduire un sentiment, dans toute sa complexité. Les choses, dans notre cerveau, ne sont pas rangées comme dans une armoire à tiroirs...

La peinture permet ce travail d'association, d'entrelacement, parfois de collision, entre des éléments visuels de différentes natures, au sein d'une même réalité picturale. La matière de la peinture a son propre langage, qui m'échappe souvent. Tout l'enjeu est d'entrer en dialogue avec cette matière, afin d'orienter l'image. Le résultat est toujours inattendu, même s'il n'est jamais totalement aléatoire.

En ce qui concerne le processus de production lui-même, mes peintures sont composées progressivement par strates. J'opère des allers-retours entre les différents plans : je peins généralement de l'arrière-plan vers l'avant-plan, mais, une fois parvenue à celui-ci, je vais généralement revenir vers l'arrière-plan. Un mouvement se met en place. L'effacement joue aussi un rôle important. Effacer permet parfois de faire revivre une forme. Un jeu s'élabore entre les motifs reconnaissables et des parties plus formelles, plus abstraites. Tout au long de ce processus de composition, ce qui me conduit, c'est l'idée de simplifier l'image, pour moi et pour le spectateur.

C. G. : Une pièce comme *Katrina* (2008), dont le point de départ est le passage de l'ouragan éponyme en Louisiane en 2005, illustre particulièrement bien ce processus, qu'il s'agisse du « sentiment » que vous vous attachez à traduire à travers la peinture ou du dialogue entre les motifs figuratifs et les parties plus abstraites.

T. G. : Au moment de l'élaboration d'une peinture, j'essaie en premier lieu d'établir un terrain, une atmosphère, une sensation, un climat. Ce travail n'est pas du tout lié à la photographie. Il s'agit d'un processus plus abstrait, plus expressif, qui vient de l'intérieur.

Dans *Katrina*, tout le fond a été réalisé sur ce mode, en donnant une place importante aux gestes, aux mouvements, en résonance avec l'ouragan bien sûr. J'ai ensuite ajouté les motifs, touche après touche, pour ainsi dire. La voiture, la façade, les fragments des maisons ravagées par l'eau surgissent de ce fond abstrait. Il y a un contraste entre les gestes, la vitesse, qui ont accompagné la réalisation du fond, et les motifs, qui sont plus calmes, à l'image des lignes sur la voiture, qui correspondent aux traces laissées par l'eau en se retirant. Il y a deux temporalités : le mouvement et le repos. Un autre élément qui contribue fortement à l'atmosphère de cette œuvre est le travail sur la lumière.

L'influence de la lumière sur notre perception et notre compréhension des choses est essentielle à mes yeux. La lumière est rarement intégrée dans un tableau, sa source se situe généralement à l'extérieur. C'est un peu comme les points de fuite, ils peuvent se situer dans l'espace représenté ou en dehors du cadre. Ce hors-champ m'intéresse beaucoup. J'aime l'idée de travailler avec les fragments de quelque chose de plus grand.

C. G. : Votre travail de ces dix dernières années a été marqué par votre volonté de sortir de l'espace circonscrit de la toile pour explorer les liens entre la peinture et l'espace d'exposition. C'est une dimension que vous avez pu expérimenter à travers certaines de vos expositions, parallèlement à votre pratique d'atelier. Je pense notamment à votre exposition *Playground*, organisée au Mudam Luxembourg en 2012, ou à *Echo*, présentée à Bozar, à Bruxelles, en 2015. Si l'on porte un regard rétrospectif sur votre travail, on perçoit des œuvres qui semblent avoir préfiguré cette orientation, à commencer par les peintures murales que vous avez réalisées dès le début des années 2000 : au Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain en 2002, à Platform Garanti à Istanbul en 2004, ou encore au musée M à Louvain en 2010 (*The Falls*). Pourriez-vous évoquer ce cheminement ?

T. G. : Ce cheminement a été très progressif, et nous pourrions ici aussi remonter à *Häusersequenz*. L'idée de séquence, de série, et donc de relation à l'espace, est essentielle dans cette œuvre. *Häusersequenz* se compose de vingt-quatre toiles, mais ce ne sont pas des pièces autonomes, isolées. Elles fonctionnent ensemble, comme une séquence, et aussi comme une archive. Quand l'œuvre est exposée, seule une partie des peintures est généralement accrochée – les autres restent rangées dans une petite caisse qui fait partie intégrante de l'œuvre et qui est présente dans l'espace, au sol, à proximité des peintures exposées. Quand j'ai réalisé cette œuvre, je travaillais avec des diapositives stockées dans de petites boîtes en plastique. J'ai reproduit cette idée, mais avec de petites toiles.

J'ai, les années suivantes, continué à travailler selon le principe de la série. En 1998, j'ai produit tout un ensemble de peintures autour du motif de la tente : durant deux mois, j'ai peint la même tente, que je déconstruisais petit à petit, au fur et à mesure de la production de mes toiles. En exposant peu après cette série, au Hoger Instituut voor Schone Kunsten (HISK) à Anvers, à l'occasion d'une ouverture d'atelier, j'ai pris conscience de l'importance de l'accrochage, du rythme, de la disposition des pièces dans l'espace, et de l'influence que ces données avaient sur les tableaux eux-mêmes. Il s'agissait de petits formats, et il n'y avait donc pas encore de relation directe avec l'architecture, mais peu de temps après, j'ai produit ma première peinture murale : *Waterchute*, lors de l'exposition *In/Out – Bouillon*, toujours au HISK, en 1999. L'architecture, l'espace d'exposition sont devenus l'un des supports de ma peinture. En 2001, j'ai réalisé à la galerie Alimentation Générale à Luxembourg une autre peinture murale, *Ceiling* (2001), qui se déployait non pas sur un plan unique mais dans un coin de l'espace. Les trois dimensions étaient investies, et un point d'observation était privilégié. Travailler sur l'illusion de l'espace, intégrer dans l'œuvre le positionnement du spectateur, m'intéressait. Cela venait contrebalancer le fait que mes peintures étaient et sont toujours, pour la plupart, dénuées de figures humaines. À chaque fois, j'essaie de faire voir au spectateur ce que je vois

moi-même. C'est une préoccupation qui traverse mon travail, j'incorpore le regard du spectateur dans mes peintures. C'est l'une des choses qui font que la peinture commence à vivre, à s'animer.

C. G. : Un autre moment important dans ce cheminement a été votre exposition *Playground*, pour laquelle vous avez créé une installation picturale, *Monkey Cage* (2012), inspirée des panoramas tels qu'ils existaient au XIX^e siècle.

T. G. : Ce que j'ai essayé de faire avec *Monkey Cage*, c'est d'incorporer le mouvement du spectateur dans l'œuvre elle-même. La pièce est tellement large que pour en faire l'expérience, il faut se déplacer, c'est comme un travelling. Cette expérience prolonge le regard, il y a une dimension temporelle. Cette approche que j'ai pu observer au zoo d'Anvers, en face duquel mon atelier était situé pendant plusieurs années et que j'ai souvent visité durant cette période – notamment les espaces où vivaient différentes espèces de singes. Chacune des cages présentait un fond scénique peint qui renvoyait à l'habitat naturel d'origine des animaux. J'ai repris le motif de ces décors et je l'ai multiplié pour en couvrir le panorama peint. Bien que ce panorama ne dessine qu'un arc de cercle, je voulais traduire l'idée d'un piège, d'un enfermement. Parfois, je vois le monde sous cet angle. Nous nous enfermons aussi dans de tels décors, qui nous déconnectent entièrement de la réalité...

C. G. : Avec l'exposition *Echo*, en 2015, vous franchissez une étape supplémentaire, puisque c'est ici un motif provenant de l'une de vos peintures, *Structure* (2011), qui est transposé dans l'espace et devient un objet sculptural à part entière (*Structure*, 2015). Comment avez-vous appréhendé ce dialogue entre la peinture et l'espace ?

T. G. : Pour cette exposition, j'avais le projet d'une cimaise en bois qui viendrait fermer l'espace et modifier ainsi le parcours du spectateur. J'ai fait le lien entre la matérialité de cet élément scénographique et une peinture de 2013, *Hurricane*, qui représente une maison en bois renversée sur son toit – une image très simple, comme une silhouette. Rapidement dans la conception du projet, la cimaise est devenue le support d'une peinture murale (*Echo*, 2015) reprenant ce motif et intégrant le bois dans son vocabulaire, puisqu'il était laissé apparent à certains endroits. Au centre de l'installation se trouvait la sculpture que vous décriviez à l'instant, *Structure*. La peinture dont elle est issue était elle-même inspirée d'une construction destinée à soutenir un panneau d'affichage. Il y avait donc un jeu de transposition de l'espace à la peinture, puis de la peinture à l'espace. À proximité, il y avait *Sundown* (2015), une autre peinture sur bois, qui était placée contre le mur, directement au sol, comme s'il s'agissait du panneau d'affichage qui aurait été démonté et mis de côté. Il y avait dans l'exposition encore deux autres peintures, *Rain or Shine* (2013) et *Matterhorn (Prisma)* (2015), qui toutes deux s'intéressent à la décomposition optique d'une image : à travers une vitre brisée pour la première, un prisme pour la seconde. Toutes ces pièces étaient en relation les unes avec les autres, comme le suggère le titre de l'exposition : les résonances se démultipliaient entre les œuvres. C'est ce paysage que je voulais créer. Les œuvres pouvaient être perçues de façon autonome, mais j'ai apporté beaucoup d'attention à l'expérience qu'elles pouvaient susciter ensemble, dans l'espace, à travers le déplacement.

C. G. : Cela nous mène au projet que vous avez imaginé pour le pavillon luxembourgeois à la Biennale de Venise, *Faraway So Close*. Dans la continuité d'*Echo*, vous intégrez l'espace à votre travail. *Faraway So Close* est davantage une installation picturale qu'une exposition de peintures ; l'accent est mis sur l'expérience visuelle, spatiale, physique, que le spectateur fera de cette installation déployée dans l'architecture des Sale d'Armi. Dans quelle mesure l'espace du pavillon vous a inspirée ?

T. G. : Mon point de départ a été le lieu lui-même. J'ai d'emblée été intéressée par l'histoire des Sale d'Armi, qui datent du xv^e siècle et qui étaient à l'origine des salles de stockage d'armes et de munitions au sein du complexe naval et militaire de l'Arsenale. Comment intégrer mes peintures dans un lieu tel que celui-ci, avec sa charge historique et ses contraintes ? Comment présenter des peintures dans un espace qui ne dispose pas de murs permettant d'y accrocher des œuvres ? Plutôt que d'opter pour une scénographie au sens classique du terme – la construction d'une architecture, de cimaises –, j'ai souhaité travailler à partir de l'espace, avec lui. La taille de mes peintures, qui dialogueront avec la hauteur de l'espace, s'est aussi tout de suite imposée comme une évidence. En pensant aux usages passés de ce lieu, à sa fonction militaire, l'une de mes premières intuitions a été celle d'un motif que j'ai peint dans plusieurs pièces de 2016 : un soleil, qui peut aussi être vu comme une explosion, et qui sera ici déployé à l'échelle de l'architecture. Ensuite, très rapidement, m'est venue l'idée de placer mes peintures comme si elles étaient posées, entreposées dans l'espace.

C. G. : Plutôt qu'exposées...

T. G. : Oui, en dépôt. Comme si elles n'étaient là que de manière temporaire, pour être à nouveau déplacées, réagencées. Une autre source d'inspiration pour la mise en espace a été l'idée de *film set* : un endroit où seraient stockés des décors de cinéma peints, un décor en train de se faire.

C. G. : Cette idée fait écho aux liens que votre travail entretient avec le cinéma. Dans le passé, ces liens se sont manifestés à travers certains motifs, comme dans *Playground* (2008), qui reprend la forme d'une structure de jeu que vous avez observée dans une séquence des *Oiseaux* (1963) de Hitchcock, et aussi plus généralement à travers l'atmosphère fictionnelle, cinématographique, dont sont empreintes certaines de vos toiles.

T. G. : Je pense spontanément à ces mots que j'avais notés dans l'un de mes carnets quand j'étais étudiante : « projection sur toile ». Il y a une toile blanche, le film se met en route et un univers, soudainement, apparaît sur la toile. Je fais souvent ce lien avec ma peinture, même si, bien sûr, la temporalité des deux médiums est très différente. Là où dans un film les images se succèdent, apparaissent pour aussitôt disparaître, la peinture doit les condenser en une seule image. Je vois les toiles qui composent mon installation pour Venise sur ce mode : j'ai puisé dans mon travail des dernières années différents motifs, que je projette et réinterprète, d'une certaine manière, dans ce décor. Je donne libre cours à ma production passée.

C. G. : Que disent, ensemble, ces motifs ?

T. G. : La production des peintures est en cours, mais je travaille autour de motifs liés à des phénomènes naturels qui échappent à notre contrôle, comme les événements météorologiques, l'élévation du niveau des mers ou l'activité volcanique. Il y aura aussi l'image du « soleil-explosion », que j'ai évoquée à l'instant. Ces motifs sont d'une certaine manière liés aux quatre éléments qui ont, historiquement, été associés à la composition du monde, mais ils évoquent aussi, pour la plupart, les conséquences de l'activité humaine sur les paysages et sur l'environnement. Les peintures sont autonomes, mais, ensemble, elles vont créer un « climat » autour de l'élément central de l'installation : le *Rifugio*.

C. G. : À travers l'idée de décor, il y a aussi le souhait de considérer la peinture dans sa matérialité, en tant qu'objet, comme vous le faisiez déjà dans *Häusersequenz*, avec les petites toiles qui pouvaient être manipulées et réagencées, ou dans *Monkey Cage*, qui prenait aussi la forme d'un décor, inspiré du dispositif pré-cinématographique du panorama. C'est avec *Monkey Cage* que vous avez pour la première fois utilisé le principe de structures en bois sur lesquelles sont présentées vos peintures, que vous emploierez aussi à Venise. Nous pourrions aussi parler de vos peintures qui représentent des décors ou des écrans, et dévoilent leur dos, leur construction. Je pense notamment à deux toiles de 2006 qui représentent des drive-in (*Drive-In I* et *Drive-In II*), ou à *Caravaning* (1998), qui dépeint ce mot déployé à l'échelle d'un paysage, comme le signe « Hollywood ».

T. G. : Je veux montrer les coulisses, l'arrière des choses. Tous ces châssis, toutes ces toiles que l'on doit stocker sont très présents dans l'atelier d'un peintre. Ils font partie de ses outils, de son univers matériel et visuel. Dans l'atelier, l'arrière d'un tableau est souvent aussi visible que l'avant. Me vient à l'esprit une scène d'un film documentaire sur Howard Hodgkin : en pénétrant dans l'atelier, on découvre toute une série de toiles retournées contre le mur. Il avait en fait conçu des écrans pour dissimuler ses peintures sur bois, qu'il mettait souvent plusieurs années à achever. C'est une scène fascinante. Peut-être faut-il être peintre pour comprendre cela ! Il ne voulait pas être regardé en continu par ses propres peintures. Cette « architecture » de la peinture fait désormais partie de mon vocabulaire. C'était présent dans mes expositions au Mudam et à Bozar. La peinture ne se limite pas au cadre de la toile, c'est un objet dans l'espace.

C. G. : L'autre élément essentiel de votre projet pour Venise, autour duquel s'articule votre installation, est une construction à la fois architecturale et sculpturale qui dialogue avec les peintures : il s'agit du *Rifugio*, que vous évoquiez à l'instant. Cet élément prolonge une lignée de motifs qui parcourent votre travail : les habitations, les tentes, les abris, les nichoirs, etc. Comme dans le cas de *Structure* – votre installation à Bozar –, sa forme provient de l'une de vos œuvres, une petite peinture sur papier de 2018, intitulée *Shelter*. Quelle est l'origine de cette peinture ?

T. G. : Sa silhouette, très épurée, m'a été inspirée par une petite maisonnette située au bord de la mer, à Sangatte, dans le nord de la France. Dans *Shelter*, tout ce qui entourait cette construction a été enlevé, comme si son environnement avait été effacé, emporté par les eaux. On a l'impression qu'elle flotte dans un espace éthéré, immatériel. On pourrait la voir comme une habitation détachée de tout contexte, désancrée, flottant dans un paysage irréel. Pour le projet de Venise, j'ai voulu me projeter à l'intérieur de cet espace que je ne connais que de l'extérieur, et imaginer comment cela pourrait être de voir le monde à partir de cet endroit.

C. G. : Quel rôle joue ce refuge dans l'exposition ? Au-delà de la place centrale qu'il y occupe, il semble aussi posséder une dimension métaphorique.

T. G. : Le refuge entretient une relation forte avec les peintures qui vont l'entourer et qui s'intéressent, elles, au monde extérieur. Il constitue le cœur de l'exposition, l'élément autour duquel elle gravite. C'est un espace polysémique. C'est un abri, un lieu pour se ressourcer, un refuge pour faire face à la dureté du monde, mais c'est aussi un espace ouvert, traversé par les images et les informations qui nous entourent. C'est aussi un lieu créatif, animé par des envies, des idées, des impressions, des espoirs. C'est à la fois mon atelier et un espace que j'offre au spectateur. C'est un espace à la fois mental et concret. Ce refuge est intimement lié à l'ici et au maintenant, il est ancré dans le présent et dans l'espace, alors que les peintures sont pour moi des projections, vers l'ailleurs, vers le passé ou vers le futur.

C. G. : Le titre de votre exposition, *Faraway So Close*, librement inspiré de la version anglaise du titre d'un film de Wim Wenders, souligne ce lien entre l'espace intérieur, domestique, et le monde extérieur. L'ensemble de votre travail s'est construit à partir d'interrogations ayant trait à la relation que nous, êtres humains, entretenons avec le monde qui nous entoure. Avec ce projet, vous prolongez cette interrogation dans l'espace, vous en proposez une expérience physique. Pourriez-vous parler de cette relation entre le proche et le lointain ? La « chambre à soi » que décrivait Virginia Woolf, et à laquelle peut faire penser votre *Rifugio*, est désormais traversée, de multiples manières, par le monde extérieur...

T. G. : Il y a dans mon installation une résonance évidente avec l'expérience contemporaine de l'espace domestique : nous sommes à la maison, les écrans de nos télévisions, de nos ordinateurs ou de nos téléphones s'allument, et l'on découvre les foules à l'aéroport de Kaboul qui cherchent à fuir l'Afghanistan, les morts aux portes de l'Europe, les incendies ou les inondations provoqués par le changement climatique... Comme beaucoup de personnes, je suis submergée par tout cela. Mon installation parle de ces images qui s'immiscent dans notre environnement domestique, de ces univers qui s'accumulent, se croisent et se superposent. Notre quotidien est désormais constitué en grande partie de ces images omniprésentes. Il faut bien sûr y porter attention – la plus grande attention –, mais il faut aussi pouvoir s'en extraire. La première qualité du refuge est qu'il est vide. Tout le monde devrait avoir son refuge...

C. G. : De manière surprenante, c'est un projet que vous avez conçu peu de temps avant que la pandémie de Covid-19 n'éclate.

T. G. : J'ai effectivement imaginé ce projet quelques mois avant le début de la pandémie, et bien sûr, il a pris une tout autre dimension avec la situation que l'on a traversée et que l'on continue de traverser. La pandémie a bouleversé les relations que nous établissons entre l'espace domestique et le monde extérieur, à travers l'expérience de cette menace invisible, et celle, concrète, du confinement, et de toutes ces informations qui nous parviennent à travers les canaux numériques. Parmi tous les enseignements que nous pouvons tirer de cette expérience, je retiendrais notamment la manière dont elle nous a rappelé que l'environnement n'est pas quelque chose qui nous est extérieur, dont nous sommes déconnectés, mais auquel nous sommes au contraire inextricablement mêlés.

C. G. : Votre projet d'exposition, en s'intéressant à cette relation entre l'espace intérieur et le monde extérieur, entre le proche et le lointain, parle aussi, indirectement, du rôle de la peinture aujourd'hui.

T. G. : J'essaie simplement de faire partie du monde et de le traduire. Je veux parler de mon temps. Si je prends un peu de recul, je remarque que j'ai essayé de rester fidèle à mon parcours artistique. De parler du temps et de l'espace dans lequel je me trouvais à chaque fois. Quand j'étais étudiante, à Vienne, j'ai travaillé dans l'environnement qui m'entourait. Quand j'ai ensuite fait des résidences, aux États-Unis ou en Asie, j'ai essayé de travailler avec ce qui était autour de moi. Il y a certainement une part de biographie dans mon travail. Elle n'est peut-être pas directement visible, mais pour moi, bien sûr, elle est là. La peinture m'accompagne. Le titre que j'ai donné à l'une de mes premières expositions personnelles, en 2001, et que j'ai repris dans ma publication monographique en 2009, *Necessary Journey*, évoque ce chemin. J'avais déjà conscience que la peinture est une expérience qui se déploie dans le temps et dans l'espace, c'est un cheminement.

Luxembourg, août 2021