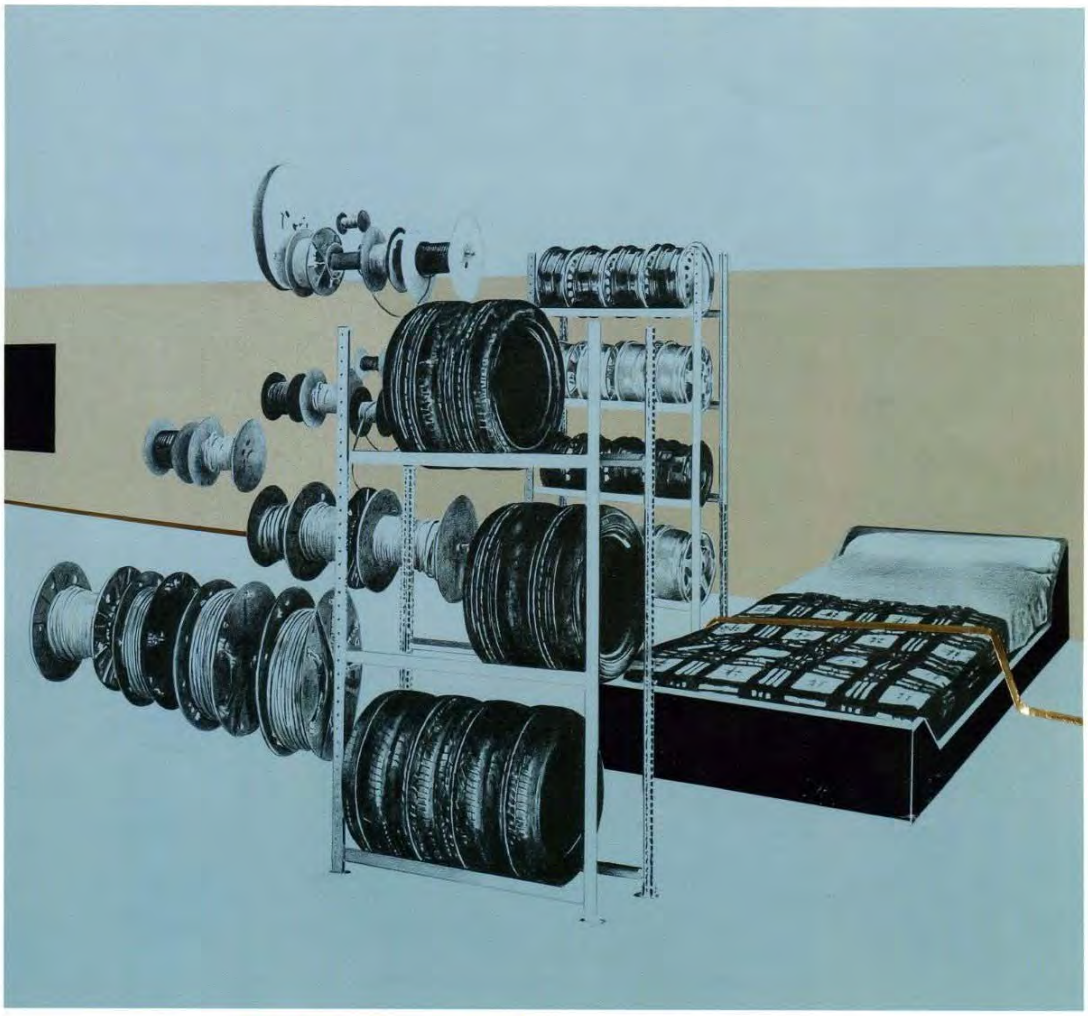
artpress

LE SALON DU DESSIN

TATIANA TROUVÉ SARKIS **LA MODERNITÉ** REVISITÉE
VITO ACCONCI INTERVIEW **LE BERLIN** DES MUSÉES
BERNARD-HENRI LÉVY OLIVIER ROLIN **SIEGFRIED KRACAUER**



366

BILINGUAL (FRENCH / ENGLISH)
AVRIL 2010
FRANCE Métropolitaine 6,50 €

DOM 7,60 € - TOM 1060 XPF
BEL, LUX, ESP 7,60 €
CAN 10.95 $CA - CH 13 FS
UK 6 £ - MAROC 75 MAD
GR 8,60 € - PORT. CONT. 7,80 €

DESK COPY

artpress
8 RUE FRANCOIS-VILLON
75015 PARIS - 01 53 68 65 65

AVRIL 10
Mensuel

Surface approx. (cm²) : 3399

l'interview

Tatiana Trouvé
manières de faire des mondes

interview par Robert Storr

Après deux grandes expositions monographiques au Migros Museum de Zurich (*A Stay Between Enclosure and Space*, 1er novembre 2009 - 21 février 2010) et au Kunsthaus de Graz (*Il Grande Ritratto*, jusqu'au 16 mai 2010), Tatiana Trouvé inaugurera une exposition personnelle à la galerie Gagosian de New York du 25 mars au 26 juin 2010. Dans cet entretien avec Robert Storr, l'artiste revient sur les développements récents de son œuvre qui, au carrefour de la sculpture, du dessin et de l'installation, ne cesse de travailler la construction d'espaces intermédiaires, d'intermondes.

artpress.com

■ ***Votre première exposition à la galerie Gagosian (uptown) se tiendra au printemps. Comment ce projet a-t-il pris forme ?***
À vrai dire, cela fut une réelle surprise lorsque l'un des commissaires de la galerie Gagosian m'a proposé une exposition personnelle à New York. J'ai eu carte blanche pour soumettre un projet d'installation ouvert à de multiples interventions sur le lieu.

Est-ce votre première grande exposition new-yorkaise dans une galerie commerciale ?
Oui, même s'il m'est arrivé de montrer des œuvres à New York dans des contextes différents.

Qu'avez-vous en tête pour l'exposition à la galerie Gagosian ?
Cette exposition prend la suite de deux expositions monographiques au Migros Museum de Zurich et à Graz, au sein desquelles j'ai développé deux projets distincts dont le point commun est lié à la reconfiguration des lieux d'exposition. En Suisse, l'exposition *A Stay Between Enclosure and Space* déployait un parcours au sein duquel le dessin occupait une place centrale. À Graz, pour *Il Grande Ritratto*, ce sont plutôt les sculptures qui se trouvaient à cette même place. Quant à cette exposition à New York, je vais encore y jouer de certaines particularités du lieu. Les expositions suivent et développent un processus de travail centré sur les espaces, leurs propriétés et leurs qualités, et les possibilités qu'ils offrent à des interventions à la fois spécifiques et génériques.

Vos déclarations à propos de* A Stay Between Enclosure and Space *m'intriguent, car les expositions que j'ai visitées, notamment* Polders, *au Palais de Tokyo, conservent les sculptures à l'écart des dessins proprement dits. C'est en réalité la façon dont vous employez objets et matériaux – acier tordu, verrous, cadres de lit – qui m'a toujours frappé. On jurerait voir des dessins en trois dimensions dans l'espace. Quel effet produit la combinaison (et la possibilité d'une comparaison) de dessins en deux et en trois dimensions ?
Il est vrai que j'ai souvent construit des sculptures en tenant compte des lois du dessin – ce qui m'oblige cependant à apporter certaines variantes à celles-ci. Cela me permet à la fois de structurer l'espace et de déconstruire la forme-sculpture.
Concrètement, si je réalise un objet, par exemple un lit, en observant les lois de la perspective, alors, lorsqu'il est posé dans un espace, il est « idéalement » visible à partir d'un certain point. La définition de ce point de vue n'a pas pour objectif d'assigner une place au spectateur à partir de laquelle il verrait « bien » cet objet, mais elle permet de tordre l'espace alentour, comme s'il pivotait autour de cet objet. Quant au lit, il est bien plus intéressant lorsqu'il n'est pas vu sous l'angle de son point de fuite et qu'il apparaît comme une construction de lignes brisées, interrompues ou gommées. Lorsque je ne fais pas appel à certains principes du dessin, comme la perspective, je construis des espaces qui s'arrêtent à la surface d'une vitre et qui, de toute évidence, convoquent un mode de lecture en deux dimensions. En ayant recours à ces procédés, l'espace peut jouer comme une surface ou un écran, dans lequel se combinent des lignes qui construisent un monde plus abstrait. Cette idée, je l'ai abordée différemment quand j'ai commencé la série de dessins noirs sur noir appelée *Remanence*. Lorsqu'on dessine sur une surface blanche, on révèle ce que l'on va donner à voir. À l'inverse, tous les traits dessinés avec un crayon noir sur une

Eléments de recherche : Toutes citations : - GALERIE GAGOSIAN : galerie d'art à Paris (8e) - LARRY GAGOSIAN : propriétaire de la galerie Gagosian

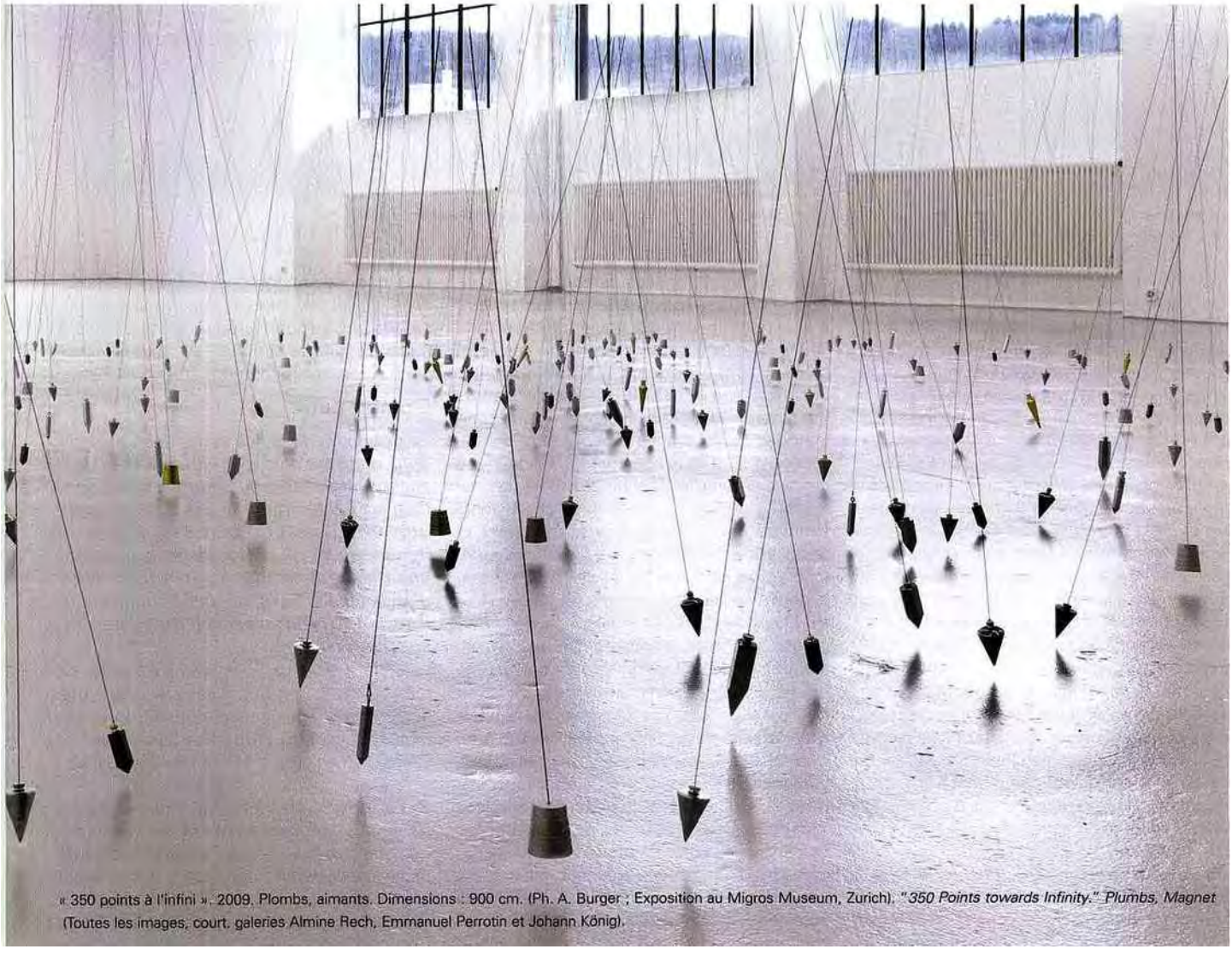
artpress
8 RUE FRANCOIS-VILLON
75015 PARIS - 01 53 68 65 65

AVRIL 10
Mensuel

Surface approx. (cm²) : 3399

Ways of Worldmaking

After major solo shows in Switzerland (*A Stay between Enclosure and Space*, Migros Museum, Zurich, November 1, 2009–February 21, 2010) and Austria (*Il Grande Ritratto* at the Kunsthaus Graz, through May 16, 2010), Tatiana Trouvé has just inaugurated a gallery show at Gagosian, New York (March 25–June 26). She spoke to Robert Storr about recent developments in her work, which, located at the intersection of sculpture, drawing and installation, creates intermediary spaces, inter-worlds, in dimensions that are becoming increasingly architectural.



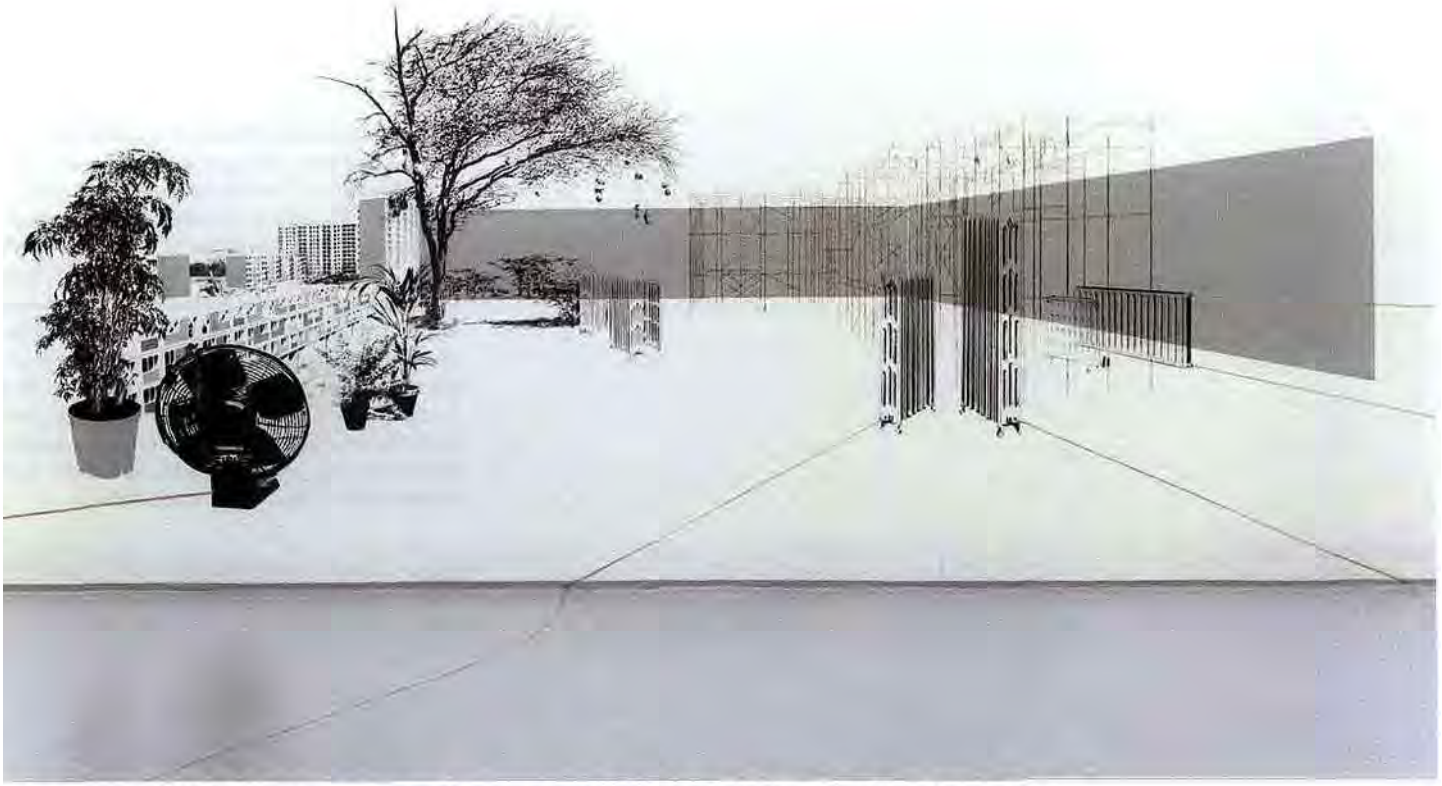
« 350 points à l'infini ». 2009. Plombs, aimants. Dimensions : 900 cm. (Ph. A. Burger ; Exposition au Migros Museum, Zurich). *"350 Points towards Infinity." Plumbs, Magnet* (Toutes les images, court. galeries Almine Rech, Emmanuel Perrotin et Johann König).

Eléments de recherche : Toutes citations : - GALERIE GAGOSIAN : galerie d'art à Paris (8e) - LARRY GAGOSIAN : propriétaire de la galerie Gagosian

artpress
8 RUE FRANCOIS-VILLON
75015 PARIS - 01 53 68 65 65

AVRIL 10
Mensuel

Surface approx. (cm²) : 3399



« Envelopments ». 2009. Crayon, cuivre, toile, brûlures. Dimensions variables. (Ph. A. Burger). Exposition au Migros Museum, Zurich
Pencil, copper, canvas, burns

feuille noire sont aspirés dans la profondeur. On doit sans cesse se déplacer pour voir ce que l'on a fait, ce que l'on peut en percevoir, sachant que tout est immédiatement englouti : la surface noire fonctionne comme un espace négatif, et la seule chose que l'on puisse en révéler par le dessin est la profondeur infinie.
Pour l'exposition *A Stay Between Enclosure and Space*, au Migrosmuseum, j'ai en effet tenté un nouveau mode d'imbrication du dessin et de la sculpture dans l'espace. En dessinant directement sur les quatre murs d'une salle et en traçant des lignes d'un dessin à un autre avec une marqueterie de cuivre aux murs et au sol, je n'ai pas tant cherché à ouvrir le dessin à l'espace qu'à travailler, à partir de cette ouverture, une reconfiguration du lieu (raison pour laquelle j'ai nommé cet ensemble *Envelopment*). Les sols et les murs, dans des découpes et des tensions nouvelles, rejouent la masse de l'architecture à partir de lignes qui la traversent, remontent à la surface et créent d'autres rapports entre ce que l'on voit et ce qui est caché.

En ce sens, dans quelle mesure le dessin se distingue-t-il de l'installation ? Ou, pour mieux formuler la question, est-ce un autre moyen tourné vers une seule et même fin, à savoir l'altération, l'aliénation ou la reconfiguration d'espaces habités ou habitables ?
Il m'est possible de distinguer différents procédés à l'œuvre dans ce travail de dessin et d'installation, mais il m'est difficile d'opérer une distinction en des termes disciplinaires. Je n'ai jamais réfléchi ainsi. Je n'ai fait que chercher des moyens qui me permettent de réaliser ce que je veux construire. Souligner que certains dessins fonctionnent comme des installations ou que certaines installations fonctionnent comme des sculptures peut sembler banal, et même relever d'un pur effet de rhétorique. Trouver dans les intervalles du dessin et de la sculpture des espaces n'a de sens que s'il s'agit de déployer, à partir de ces intervalles, un univers disposant d'autres règles, d'autres lois, qui puisse fonctionner par lui-même. Lorsque je préparais mon exposition au Migros museum, j'ai lu un article dans *le Monde*, qui relatait une récente découverte. Une équipe de scientifiques – pour la plupart britanniques – s'était rendue en Papouasie-Nouvelle-Guinée, dans le cratère d'un volcan inactif depuis 200 000 ans, le mont Bosavi. Ils y firent des constats étonnants : au sol, un rat géant d'une espèce inconnue (plus de 80 centimètres de long) faisait la loi, il y avait là des grenouilles avec des crocs, une araignée imitant le lichen… On disait aussi dans cet article que les kangourous s'étaient installés dans les arbres, d'où ils avaient chassé les singes… Ce monde renversé et parallèle s'était développé simultanément et en contiguïté à son environnement immédiat.

Grandir petit

Le dessin invite le spectateur à se projeter dans un cadre plus restreint que celui qu'il occupe, et de fait à miniaturiser son corps. Cela est évidemment vrai de toutes les représentations occidentales depuis la Renaissance, mais les vôtres présentent une qualité fantastique indéniable, digne d'*Alice au pays des merveilles*. Cela vient-il de moi ou cette perception des choses est-elle aussi la vôtre ?
Lorsque je change et varie les échelles de mes objets, je ne compte pas procéder à une quelconque réduction de données préexistantes. Je dirai plutôt que certaines de mes installations naissent et grandissent petites.

Si j'ai posé cette dernière question, c'est parce que la miniaturisation, au sens littéral, que produisent les* Polders *inverse le processus imaginatif au point que le spectateur en vient à se sentir tel un éléphant dans un magasin de porcelaine, un intrus trop corpulent pour l'espace qu'il occupe.

artpress
8 RUE FRANCOIS-VILLON
75015 PARIS - 01 53 68 65 65

AVRIL 10
Mensuel

Surface approx. (cm²) : 3399

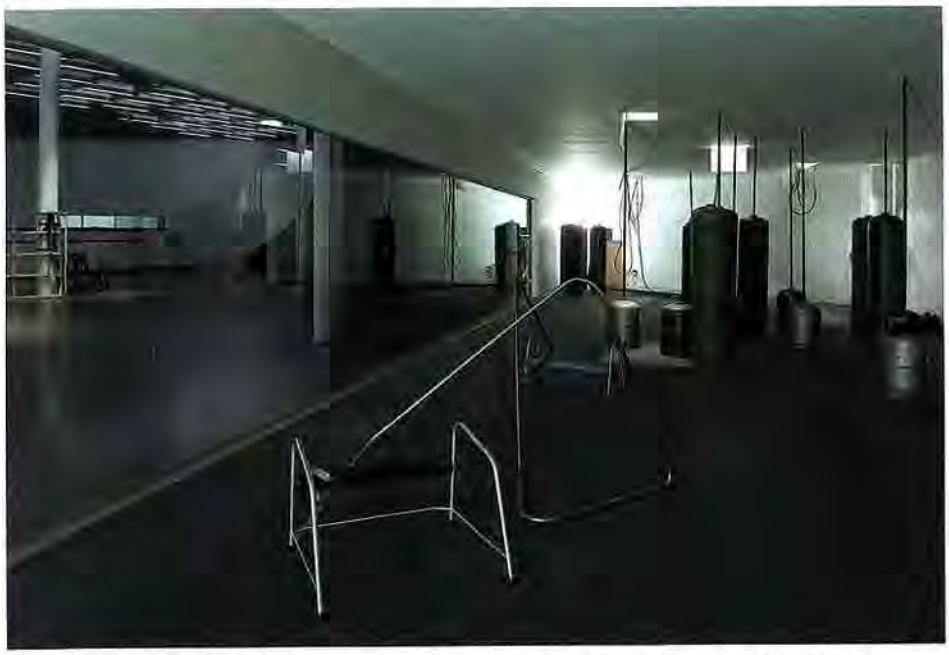
■ *This Spring you will have your first exhibition at the Gagosian Gallery Uptown; can you tell me a little about how this came about?*
The truth is that it was a real surprise when one of the curators from Gagosian Gallery offered me a solo show in New York. I was given carte blanche to submit plans for an installation that would be open to multiple interventions on-site.

Will this be your first major New York show at a commercial venue?
Yes, even if I have already shown works here in various different contexts.

Disrupting laws

What are you planning for the Gagosian show—can you say?
This exhibition follows up on two monograph shows, at the Migros Museum in Zurich and in Graz, where I worked on two distinct projects that nevertheless share a desire to reconfigure the exhibition space. In Switzerland the exhibition *A Stay Between Enclosure and Space* laid out a sequence in which drawing played a central role. In Graz, for *Il Grande Ritratto*, it is more the sculptures that have this position. As for the show in New York, I will again be playing on certain features of the place. The exhibitions follow and develop a working process that is centered on spaces, on their properties and qualities, and the possibilities they offer for interventions that are both specific and generic.

I am interested by what you say about A Stay Between Enclosure and Space *since of the shows that I have seen, starting with your exhibitions of "polders" at the Palais de Tokyo, drawings as such and sculptures were not mixed or integrated. Indeed your use of objects and materials—bent steel, locks, bed frames—always struck me as being a kind of three-dimensional drawing in space already. What is the effect of combining flat or two-dimensional drawing with volumetric or three-dimensional drawings such that they can be compared to one another?*
It's true that I have often constructed my sculptures with an eye to the laws of drawing, although at the same time I have to introduce certain variants on these. This enables me both to structure the space and to deconstruct the form/sculpture. In concrete terms, if I make an object, a bed for example, according to the laws of perspective, then when I place it in space it is "ideally" visible from a particular point. I do not define this viewpoint in order to assign the spectator a position from which he will see the object "properly," but in order to twist the space around it, as if the viewer were pivoting around the object. As for the bed, it is much more interesting when it is not seen from the angle of its vanishing point and appears as a construction of broken, interrupted or erased lines. When not drawing on the principles of drawing, such as perspective, I construct spaces that stop at the surface of a glass pane, and which manifestly invoke a form of reading in two dimensions. By using these procedures, the space can act as a surface or a screen combining lines that construct a more abstract world. I tried a different take on this idea when I started the series of black-on-black drawings called *Remanence*. When one draws on a white surface one reveals what one is putting forward to be seen. Conversely, all the lines drawn with a black pencil on a black sheet are sucked into the depth. You have to keep moving around it in order to see what can be seen, given that everything is constantly being swallowed up. The black surface functions as a kind of negative space, and the only aspect of it one can reveal by means of drawing is its infinite depth. For the exhibition *A Stay Between Enclosure and Space* at the Migros Museum, I did in effect try a new way of interlinking drawing and sculpture in space. By drawing directly on the four walls of a room and tracing lines from one drawing to another using copper inlaid like marquetry in the walls and floor, I wasn't trying to open the drawing to space so much as to work on a reconfiguration of the place based on this opening (that's why I called this ensemble *Envelopment*). The new cuts and tensions created in the floors and walls make them replay the forms of the architecture, based on the lines that run through this, rising to the surface and creating other relations between what we see and what is hidden.



Vue de l'exposition « Il Grande Ritratto », Kunsthaus Graz. (© Universalmuseum Joanneum, Nicolas Lackner).
View of the "Il Grande Ritratto" exhibition in Graz

Born small

In that connection, to what extent has drawing been an independent activity from installation, or perhaps better said an alternative means to the same end of altering, alienating and reconfiguring inhabited or inhabitable spaces?
While I can distinguish between different processes informing this work of drawing and installation, it is difficult for me to make a distinction in terms of disciplines. I've never thought in those terms. I have simply looked for ways of making what I want to construct. It may sound banal or even mere rhetoric to stress the fact that some drawings function in the manner of installations or that some installations function like sculptures. Finding spaces in the intervals between drawing and sculpture is only meaningful if one uses these intervals as a starting point for deploying a universe that has other rules, other laws, one that can function on its own. When I was getting ready for my show at the Migros Museum I read a short article in *Le Monde* about a recent discovery. A team of scientists, most of them British, went out to Papua New Guinea to explore the crater of a volcano that has been inactive for 200,000 years, Mount Bosavi. They found some incredible things down there: a giant rat of an unknown species (over 80 centimeters long) ruling the animal kingdom, and frogs with fangs and a spider that imitates lichen. The

Eléments de recherche : Toutes citations : - GALERIE GAGOSIAN : galerie d'art à Paris (8e) - LARRY GAGOSIAN : propriétaire de la galerie Gagosian

artpress
8 RUE FRANCOIS-VILLON
75015 PARIS - 01 53 68 65 65

AVRIL 10
Mensuel

Surface approx. (cm²) : 3399

Sans titre. Série « Remanence ». 2008. Crayon, sur papier, mine de plomb, étain, plastique. 82,5 x 119,5 cm. (Collection de l'artiste ; Ph. M. Domage). *"Remanence" series. Pencil on paper, graphite, tin, plastic*

Pour ma part, j'ai toujours été sensible à ce que pourrait être un monde qui aurait grandi petit, et aux questions que ce monde nous poserait, en retour. J'ai récemment revu un épisode de la série *Twin Peaks*, de David Lynch : dans une scène qui appartient au registre de la rêverie (que le cinéaste affectionne), est filmé un homme nain qui danse. Le caractère d'étrangeté de sa danse est lié au fait que le cinéaste filme toute la scène à la hauteur de ce personnage, qui devient de ce fait le centre d'un monde. Ce qui apparaît n'est pas un trait grotesque, lié à une question d'échelle ou de proportion (monde trop grand pour homme trop petit), on perçoit la dimension dans laquelle ce personnage évolue, se déplace et parle, et cette dimension nous maintient à distance. C'est un autre monde.

Inquiéter l'expérience

Des installations ultérieures – par exemple celle pour la Biennale de Venise de 2007 – sont fidèles aux proportions humaines, bien que certains éléments y semblent plus petits que nature. Comment ces similarités et ces différences vous viennent-elles, et qu'en attendez-vous ? Avez-vous déjà pensé produire des éléments sensiblement plus grands que nature ?

C'est une question d'ajustement. Je l'ai appris en dessinant. On peut faire fonctionner les éléments posés dans un espace entre eux en faisant varier les échelles, et créer ainsi des tensions. On fait cela sans cesse en dessinant, si l'on cherche des proportions entre les formes qui composent un ensemble, à travers ce qui les lie ou les sépare à jamais.

Naturellement, je n'ai jamais fait l'opération qui consisterait à augmenter les choses, car finalement il suffit d'en diminuer une pour que tout le reste nous paraisse démesuré.

Lorsque l'on quitte une salle de cinéma, on a tendance à voir le monde plus intensément, comme si la réalité était en Technicolor. C'est une expérience assez commune. Lorsque vous concevez une installation qui accentue la perception des proportions et qui révèle des relations inexplicables entre les choses ou entre certains détails anormaux – Lynch me revient en tête –, pensez-vous à ce qu'en fera le spectateur de retour dans le monde réel ? Anticipez-vous les effets de vos œuvres par rapport au « quotidien », ou est-ce que vous vous intéressez davantage à ce qui se produit lorsque le spectateur participe de votre réalité alternative et qu'il y est totalement immergé ?

L'artiste qui crée des images invite et contraint aussi le spectateur à les créer. Dans mon travail, je crois que l'expérience proposée fonctionne selon ces deux mouvements de l'invitation et de la contrainte. Dans le sens où l'espace qu'on ne peut franchir physiquement doit être saisi psychiquement. On peut rester au dehors, et alors ce franchissement se fera une fois l'exposition derrière nous, après coup. Le temps de capture d'une œuvre n'est pas nécessairement immédiat, même si l'on se situe à l'intérieur d'une installation – contrairement à ce qui se passe avec la musique, par exemple, qui nous enveloppe plus directement. La capture de l'œuvre est plus insidieuse. On y repense, on la convoque, on en redimensionne les proportions. Il est toujours intéressant à ce titre de re-voir une exposition. Travailler sur ces questions de saisie et de capture est essentiel. Dans certaines de mes installations, je convoque très directement ce processus de remémoration : je l'ai fait très simplement récemment, en laissant couler un filet de sable noir depuis un trou dans le mur d'une salle pendant toute la durée d'une exposition, de nuit comme de jour, cet écoulement accordant à l'œuvre la forme que le temps voulait bien lui donner.

Ce qui m'intéressait, c'était avant tout la manière dont ce processus pouvait déséquilibrer discrètement nos perceptions : qu'est-il arrivé, depuis combien de temps, jusque quand, comment évolueront les choses lorsque j'aurais quitté le lieu ? Et produire ainsi une sorte d'inquiétude, de doute, qui peut ouvrir l'expérience du spectateur et le plonger à l'intérieur d'un lieu où les proportions des espaces et des temps mobilisent pleinement le corps et la mémoire, dans un monde qui dispose de ses propres lois.

Sous bien des aspects, les orientations littéraires du surréalisme ont maudit les expressions visuelles en les chargeant de scénarios freudiens, par exemple, ou d'une vanité métaphorique vouée à l'interprétation « textuelle » ad nauseam. ***Tel fut de toute façon leur sort dans la mesure où le « rêve » de l'art surréaliste est trop souvent devenu l'objet d'exégèses savantes à mourir d'ennui. C'est ainsi que la « magie » des poètes devient le « charabia » des professeurs. Étrangement, votre œuvre apparaît exempte de tels aspects spécifiquement littéraires ou idéologiques, et elle ne semble pas encourager les excès interprétatifs. Elle interpelle plutôt le spectateur directement, par la perception ; l'épiphanie perceptive la résume mieux que le message codé. Suis-je dans le vrai ? Ai-je raison de penser que vous avez consciemment évité l'encodage artistique au profit de la découverte intuitive des images, qu'elle soit de votre fait ou de celui du spectateur ?***

Oui, je pense que cette approche est très juste. À la différence des surréalistes, le rêve n'est pas central dans mon travail, et il n'est ni un sujet ni un objet d'étude. Le rêve me pose des questions plus qu'il ne me donne des réponses, et je n'ai rien à en dire d'affirmatif ou de didactique. Pour naviguer entre les mondes qui constituent notre expérience de sujet, consciente et inconsciente, il me semble important de trouver des équivalences entre certains états (comme la veille et le sommeil) et de les poser plastiquement. Cette construction mobilise avant tout l'intuition, qu'il faut certes retravailler par la suite en détail, en précision, elle appelle l'incertitude plus que la certitude, et certainement pas le didactisme. S'il s'agit de faire une expérience sensible qui soit aussi une expérience de pensée, alors il faut que des qualités telles que la concentration, l'attention, mais aussi l'intuition soient mobilisées.

artpress
8 RUE FRANCOIS-VILLON
75015 PARIS - 01 53 68 65 65

AVRIL 10
Mensuel

Surface approx. (cm²) : 3399

article also says that the kangaroos have taken to the trees, driving out the monkeys. This upside-down, parallel world had developed simultaneously with and alongside its external environment.

A drawing calls upon the viewer to project himself or herself into a context physically smaller than the one he or she actually occupies and so to miniaturize his or her own body. Of course this has been true of all pictures in Western society since the Renaissance, but yours have a decidedly Alice-in-Wonderland quality. Do you actively think in those terms or is that just my experience?

When I change and vary the scales of my objects my aim is not to reduce the given in any way. I'd put it more like this, that some of my installations are born and grow small.

I ask this last question because the literal miniaturization that occurs in the "polders" reverses that imaginative process by making the viewer feel too big to be where they actually stand, by making them feel like an intruder or, even—as the saying goes—like a bull in a china shop.

Personally, I have always been intrigued by the idea of a world that has grown small, and by the questions such a world would put to us. Not long ago I happened to see again an episode from the David Lynch series *Twin Peaks*: in a scene in that dream-like register favored by this filmmaker, we see a dwarf dancing. The strangeness of his dancing is linked to the fact that the director films the whole scene from the viewpoint of this character, making him the center of the world. What appears is not something grotesque, linked to questions of scale or proportion (a world that is too big for a man who is too small). Rather, we see the dimension in which this figure lives, moves and talks, and this dimension keeps us at a distance. It is another world.

Creating tensions

Installations of the kind you have been doing lately—for example the one you conceived for the 2007 Biennale—are in scale to normal human proportions, though some things seem smaller than life-size. How do such equivalencies and discrepancies come to you, how do you intend them to work? Have you ever considered making things noticeably bigger than life-size?

It's a matter of adjustment, which is something I learnt from drawing. You make the elements placed in a space work together by varying their scales, and thus creating tensions. That's something you do all the time when you draw, if you're looking for the relative proportions of the forms comprising an ensemble through what connects or keeps them irremediably apart. Naturally, I have carried out an operation that increases the size of things, because in the end it's enough to make them smaller for everything else to seem gigantic.

Disconcerting experience

It is a fairly common experience to leave a cinema and see the world as intensely, in effect to see "reality" in Technicolor. When you conceive of an installation that accentuates our awareness of proportion, of inexplicable relations among things or anomalous details of individual things—again I may have Lynch on my mind—do you think about what the viewer will make of the world on "re-entry" into it, do you anticipate the effects of what you do in relation to the "quotidian," or are you more concerned about what goes on while the viewer is wholly in and a part of your alternate reality?

The artist who creates images also invites and constrains the beholder to create them. In my work I think that the experience I propose follows these two movements: invitation and constraint. In the sense that the space must be apprehended psychically since it cannot be entered physically. You

« Inchoativity : la chambre se referme » (détail). 2009. Béton, cuir. Dimensions variables. (Ph. A. Burger).
"Inchoativity: The room is closing down." Concrete, leather

Eléments de recherche : Toutes citations : - GALERIE GAGOSIAN : galerie d'art à Paris (8e) - LARRY GAGOSIAN : propriétaire de la galerie Gagosian

artpress
8 RUE FRANCOIS-VILLON
75015 PARIS - 01 53 68 65 65

AVRIL 10
Mensuel

Surface approx. (cm²) : 3399

Vue de l'exposition « Double Bind », 2007, au Palais de Tokyo, Paris. (Ph. Marc Domage)
View of the "Double Bind" exhibition in Paris

Ces qualités-là, chacun en dispose, à chacun de voir ce qu'il en fait, comment il s'en sert pour conduire cette expérience. C'est en ce sens que mon travail est disponible, ouvert : puisque j'essaie de créer un cadre au sein duquel ces coordonnées soient réunies pour que cette expérience se déploie. Comment y parvenir ? C'est toujours différent. Récemment, un commissaire d'exposition me suggérait un mode de présentation d'un ensemble de sculptures. Sa proposition était conceptuellement tout à fait juste, argumentée. Le seul problème est que ça ne fonctionnait pas. Et pour moi, impossible de l'expliquer dans le détail : c'était plat. J'ai laissé faire. Le soir venu, tout le monde parti, j'ai commencé à refaire et à défaire cet ensemble, plusieurs fois, dans différentes configurations, jusqu'au moment où tous les éléments se sont parfaitement emboîtés. La forme avait pris. ■

Questions traduites de l'anglais par Maxime Boidy

TATIANA TROUVÉ

Née en / born *1968* à / *in* Cosenza (Italie)
Vit et travaille à / *lives and works in* Paris
Expositions récentes et à venir :
Recent and upcoming shows:
2009 *A Stay Between Enclosure and Space*, Migros Museum, Zurich (1er novembre 2009 - 21 février 2010)
2010 *Il Grande Ritratto*, Kunsthaus Graz (jusqu'au 16 mai)
Gagosian Gallery, New York (25 mars - 26 juin)
The New Decor, Hayward Gallery, Londres (19 juin - 5 sept.)
South London Gallery, Londres
(17 septembre - 14 novembre 2010)

can stay outside it, in which case this entering will occur once the exhibition is behind you, after the event. Taking a work on board is not necessarily something that happens immediately, even when you are inside an installation.
This is the opposite of what happens with music, for example, which is more directly enveloping. The assimilation of the artwork is more insidious. You think about it, you picture it to yourself, you rescale its proportions. That's why it's always interesting to see an exhibition a second time. Working on these questions of apprehension and capture is essential to me. In some of my installations I invoke this process of recollection in a very direct way. I did it very simply not long ago, by allowing black sand to trickle from a hole in the wall of one room throughout the duration of the exhibition, both night and day, with this flow taking whatever form time allowed it. What most interested me here was the way in which this process could discreetly unbalance our perceptions: what has happened, how long has it been going on, until when, how will things develop after I leave? In this way you produce a kind of disquiet, of doubt, that can open up the viewer's experience and immerse him in a place where the proportions of spaces and times make the body and the memory full active in a world that has its own laws.

In many ways Surrealism's literary orientation cursed the visual expressions of the movement, burdening them with specific scenarios Freudian or other, or specific metaphorical conceits meant to be interpreted ad nauseam as pictorial or sculptural "texts." At any rate that has been their fate insofar as the "dream" of Surrealist art has too often become the predicate for stultifying scholastic exegesis. Thus the "magic" of poets becomes the "mumbo jumbo" of professors. Strange as it is your work seems free of such explicitly literary or ideological dimensions, and it seems not to invite or encourage overinterpretation. Rather it engages the viewer directly, perceptually; it consists of perceptual epiphanies rather than coded messages. Am I right in approaching it this way, and right in thinking that you have made a conscious effort to steer clear of scripted art in favor of the intuitive discovery of images both by you and by the viewer?
Yes, I think that's a very accurate way of seeing things. Dream is not central in my work, unlike that of the Surrealists It is neither a subject nor an object of study. Dreams confront me with questions more than they provide me with answers, and I'm not trying to say anything affirmative or didactic. In order to navigate between the worlds that constitute our conscious and unconscious experience of the subject, I think it is important to find equivalences between different states (like waking and sleeping) and to give these plastic form. What this construction brings into play is primarily the intuition, although of course this later has to be reworked in detail, more precisely. It evokes uncertainty more than certainty, and definitely not didacticism. If you are trying to create a sensorial experience that is also an experience of thought, then you need to bring into play qualities like concentration, attention and also intuition. These are qualities that everyone has, and it is up to each person to decide what they do with them, how they use them to negotiate this experience. In this sense my work is available; it is open, because I try to create a framework within which these coordinates are brought together so that this experience can take place. How is this done? It's different every time. Recently a curator suggested a way of presenting an ensemble of sculptures. His proposition was conceptually spot-on, and well reasoned. The only problem was that it didn't work. I found it impossible to explain this in detail. It was flat. So I let him go ahead. That evening, after everyone had gone, I started remaking this ensemble, taking it apart, trying out several different configurations, until that moment when all the elements fitted together properly. The form had set. ■

Translation, C. Penwarden

Eléments de recherche : Toutes citations : - GALERIE GAGOSIAN : galerie d'art à Paris (8e) - LARRY GAGOSIAN : propriétaire de la galerie Gagosian