

Updated: June 2018

FRANCISCO TROPA

Francisco Tropa

Le Grand Café, La Moustache cachée dans la barbe

June 2 - September, 2018

Le grand Café, Saint-Nazaire, France



Francisco Tropa, exhibition view « Le Grand Café, la Moustache cachée dans la barbe »
Production Le Grand Café – contemporary art centre, Saint-Nazaire, 2018

Courtesy Galerie Jocelyn Wolff, Paris Photograph Marc Damage



Francisco Tropa, exhibition view « Le Grand Café, la Moustache cachée dans la barbe »
Production Le Grand Café – contemporary art centre, Saint-Nazaire, 2018

Courtesy Galerie Jocelyn Wolff, Paris Photograph Marc Damage



Francisco Tropa, exhibition view « Le Grand Café, la Moustache cachée dans la barbe »
Production Le Grand Café – contemporary art centre, Saint-Nazaire, 2018

Courtesy Galerie Jocelyn Wolff, Paris Photograph Marc Damage



Francisco Tropa, exhibition view « Le Grand Café, la Moustache cachée dans la barbe »
Production Le Grand Café – contemporary art centre, Saint-Nazaire, 2018

Courtesy Galerie Jocelyn Wolff, Paris Photograph Marc Damage



Francisco Tropa, exhibition view « Le Grand Café, la Moustache cachée dans la barbe »
Production Le Grand Café – contemporary art centre, Saint-Nazaire, 2018

Courtesy Galerie Jocelyn Wolff, Paris Photograph Marc Damage

Francisco Tropa

La Moustache cachée dans la barbe

September 2- October 14, 2017

Galerie Jocelyn Wolff, Paris, France



Francisco Tropa

Danaé, brass, stainless steel, silkscreen on glass, water pump, painted steel trestles, 26 bronze objects, 2017

Exhibition view at galerie Jocelyn Wolff. Ph. François Doury

Galerie Jocelyn Wolff



Francisco Tropa

Exhibition view at galerie Jocelyn Wolff. Ph. François Doury

Galerie Jocelyn Wolff



Francisco Tropa

Chas, 2017, cherry tree wood, sand, brass camera obscura, b&w photographs on acrylic steel support, oil paint, steel cable

Exhibition view at galerie Jocelyn Wolff. Ph. François Doury

Galerie Jocelyn Wolff



Francisco Tropa

Exhibition view at galerie Jocelyn Wolff. Ph. François Doury

Galerie Jocelyn Wolff



Francisco Tropa
La Trace du sein 2017, blown glass, silver, linen rope

Exhibition view at galerie Jocelyn Wolff. Ph. François Doury

Galerie Jocelyn Wolff

Francisco Tropa

La Moustache cachée dans la barbe

Exhibition curated by Filipa Oliveira

April 8 - May 27, 2017

Fundacao Carmona e Costa, Lisbon, Portugal

Beard and Moustache

This exhibition by Francisco Tropa is marked by the unveiling of a new group of works. Over time, Tropa has created complex constellations of thoughts and objects like *L'Orage* [The Storm], *A Assembleia de Euclides* [Euclides' Assembly] or *Tesouros Submersos do Antigo Egipto* [Submerged Treasures from Ancient Egypt]. *O Bigode Escondido na Barba* [The Moustache Hidden in the Beard] is the new step in the construction of this personal mythography. Its main concern is how we, in the present time, relate to images in general, and to works of art in particular, and also how the rate at which images are produced and consumed interferes with our perception of reality.

I have always been fascinated by those pictures in which two figures are mixed into one and viewers are supposed to discover them both. I am fascinated by the fact that once I recognise one figure, that figure is henceforth always the first I see. I am fascinated by the fact that my gaze is involuntarily vitiated. I always see the young woman looking back instead of an old lady's visage; I always see the two black faces instead of the white vase; and I always see the rabbit before the duck. These perceptual games were used in Gestalt Psychology studies, which related a shape with its perception. Researchers belonging to this theoretical current stated that each individual will react differently to visual stimuli, according to their personality, life experiences and expectations. In other words, our personal context influences and determines our visual choices, our perception and awareness of the world.

It is inside that board, that visual system that forms around language (but which is not a language), that we decide what we see or not, while being flooded by a ceaseless multitude of images where art lies concealed.

This exhibition began with a collection of small leaflets for used-car businesses. These leaflets are usually placed on cars' wind-shields, and most of the time go unnoticed, invisible and easily discarded. Francisco Tropa collected them, finding the random, anonymous nature of these images interesting. Then, he selected a group of 25 different leaflets, which he turned into large silk-screened pictures that take possession of the Carmona e Costa Foundation's walls. Among them hide other pieces by Tropa: these are more delicate, more discreet, worthy of a different sort of attention. They force viewers to pay special attention, demand from them a different duration, call for their discernment and for a different awareness and alertness.

What is Concealed

Even though this exhibition is not a retrospective and is not organised in chronological order, the entrance room contains pieces from Tropa's first solo show at Galeria Monumental, in 1991, pieces that already contained the spirit that would characterise this new work. A cork oak trunk infested with xylophagous insects. A piece of raw material in which a force independent from the artist carries out an action of slow transformation that can only become visible with the passing of time. The original purpose of this piece had been to delineate the contour of the wood trunk on the floor, creating there a line of wind-blown dust. Now, the wood is increasingly becoming dust. This natural transfiguration will end up, in some unpredictable future, destroying the object itself, or irremediably turning it into its original purpose. The same can be said of the paper pieces that accompany the trunk here. From very early on, Tropa has been collecting sheets of paper. He does nothing with them, he just keeps them and waits for time

to work on them: to give them new colours, mark them with spots or tiny holes. Waiting is an important part of his working process, a dynamic process in which real physical forces slowly exert their power. To be in time, and with time. This poetics of waiting is also present in the fly-trap Tropa took from an olive-tree in Jerusalem. These are works that live the experience of waiting and conceal in themselves their metamorphosis and, finally, their own destruction or the possibility of a new "life" under a different form.

Another important set in the exhibition is taken from *A Assembleia de Euclides* [Euclid's Assembly], namely the cyclist character, which here undergoes a new reading and thus gains a new meaning. This assembly includes a "decapitation machine" that separates the cyclist's head from his body. Then, each separate entity performs various activities on its own. In this exhibition, only the headless figure that dances is present, and while it dances it draws its itinerary. It draws blind drawings, marking its passage through space and time. Usually laid on the floor, the paper becomes a stage on which an action takes place. The figure dances and records its own movement. The body becomes energy, whose visual traces we find on the paper. Concrete, immediate and spontaneous, this dance-drawing incorporates a being and its place.

While the cyclist dances, the cyclist's daughter imitates him. Two sets of drawings present this relationship, characterised by co-dependency and the reproduction of gestures. An attempt to duplicate the cyclist's action: drawing through drawing. A transference that triggers a physical response. The relationship between the childhood gesture, the thoughtless gesture and the mimetic gesture.

This cyclist in motion is also represented in a diptych that consists of a drawing and a photograph of that drawing: *Assembleia de Euclides (O ciclista entra na tenda - dia)* [Euclid's Assembly (The cyclist enters the tent - day)] and *Assembleia de Euclides (O ciclista entra na tenda - noite)* [Euclid's Assembly (The cyclist enters the tent - night)]. The main element of *Euclid's Assembly* resembles a photo studio from the early 1900s. The capture of the image through the photographic process is used here by the artist as a simple analogy for the creative process. The distinct technical phases it implies echo the various construction phases of the artistic object, in a denisory metaphor of the role of the artist as mediator between the world of light and the world of shadows. *Gruta* [Cave], a drawing shown together with this diptych, further underscores the presence of this allegorical passage, this ancient simulacrum of reality.

The cyclist's dancing hands and feet create another drawing, this one in clay and made on the space. First, there was the mask, made of clay, and now the wall of the exhibition room becomes a support for the action of the dancer-cyclist. A concrete dance, a force of contact that lends a ghostly existence to the cyclist's absent body. The drawing on the wall presents itself almost like the archaeological incision of a set of movements that testify to the figure's irrefutable physical presence. The painting inside the cave repeats the same ancestral, founding forms.

In the last room, ? brings the exhibition to a close. Out of a brass tap, water runs into a bucket on the floor. This piece acts as a counterpoint to the one that opens the exhibition; the two operate in apparent symmetry: A trunk slowly crumbles away and a trickle of water flows unbroken. Both of them display a constant movement that the eye cannot apprehend: one, too slow; the other, too fast.

The constellation of works, and their experiences, presented in this exhibition is a rehearsal for a radically new space, both in terms of Francisco Tropa's work and of the categories that it challenges.

Filipa Oliveira

Barbe et moustache

L'exposition de Francisco Tropa inaugure un nouvel ensemble de travaux. L'artiste a jusqu'ici créé de complexes constellations de pensées et d'objets comme *L'Orage*, *A Assembleia de Euclides* [L'Assemblée d'Euclide] ou *Tesouros Submersos do Antigo Egipto* [Trésors Submergés de l'Ancienne Egypte]. *O Bigode Escondido na Barba* [La Moustache cachée dans la Barbe] marque un moment nouveau dans la construction de la mythographie personnelle de l'artiste et questionne notre rapport actuel aux images, en général, et aux œuvres d'art, en particulier. Elle explore aussi la manière dont le rythme de la production et de la consommation d'images interfère avec notre perception de la réalité.

J'ai toujours été fascinée par les images dans lesquelles deux figures se mélangent pour former une seule, où il faut découvrir chacune d'elles. Je suis fascinée par le fait de toujours voir en premier l'image sur laquelle je me suis focalisée. Je suis fascinée par le constat que mon regard est involontairement violé. Je vois toujours la jeune femme qui regarde en arrière, et non pas le visage de la femme âgée ; je vois toujours les deux visages noirs, à la place du vase blanc ; et toujours le lapin avant le canard. Ces jeux de perception furent utilisés dans les études de la psychologie de la Gestalt, qui mettent en rapport la forme et sa perception. D'après les chercheurs de ce courant théorique, chaque individu répond différemment aux stimuli visuels, et ce en fonction de sa personnalité, de ses expériences et de ses attentes. Autrement dit, notre contexte personnel influence et détermine nos choix visuels, notre perception et notre conscience du monde.

Inondés par un flot incessant d'images dans lequel l'art se cache, c'est dans cette barbe ou système visuel formé autour du langage (mais qui n'est pas du langage) que nous prenons des décisions sur ce que nous voyons ou pas.

Cette exposition a commencé bien avant, avec la collecte de petites annonces de vente de voitures. Habituellement placées sur les pare-brises, ces annonces passent presque toujours inaperçues, sont invisibles et facilement écartées. Intéressé par la production anonyme et aléatoire de ce type d'images, Francisco Tropa les a collectionnées. Il en a sélectionné vingt-cinq, toutes différentes, et les a transformées en images sérigraphiées de grandes dimensions qui ont pris possession des murs de la Fondation Carmona e Costa. Parmi ces pièces, se cachent d'autres œuvres de Tropa, plus délicates, plus contenues, qui requièrent une attention différente. Elles obligent le spectateur à un sens particulier, lui exigent un temps autre, nécessitent une sélection et réclament un autre état de conscience et d'alerte.

Ce qui est caché

Bien que l'exposition ne constitue pas une rétrospective et que le montage n'adopte pas une orientation chronologique, la salle d'entrée présente des œuvres de la première exposition individuelle de Tropa réalisée à Galeria Monumental, en 1991. Ces œuvres contenaient déjà l'esprit qui se révèle dans ce nouveau travail. Un tronc de chêne-liège infesté d'insectes xylophages. Une matière première sur laquelle une force extérieure à l'artiste exerce une action de transformation lente, seulement visible au fil du temps. Le propos initial était de marquer le profil du tronc afin de créer sur le sol une ligne de poussière amenée par le vent. Progressivement, le bois s'est réduit en poussière. Dans un avenir imprévisible, cette transfiguration naturelle finira par détruire l'objet ou par le transformer immédiatement, suivant son dessein premier. On peut en dire autant des papiers qui accompagnent le tronc. Cela fait longtemps que Tropa collectionne des feuilles de papier. Il ne les travaille pas, il ne fait que les conserver et attend que le temps se charge de les labourer : de leur conférer différentes couleurs, de créer des tâches ou de petits orifices. L'attente constitue une partie importante du processus de travail de l'artiste, un processus dyna-

mique au cours duquel des forces physiques réelles exercent progressivement leur pouvoir. Être dans le temps et avec le temps. On retrouve cette poétique de l'attente également dans la plaque attrape-mouches que Tropa a pris sur un olivier à Jérusalem. Ses œuvres vivent l'expérience de l'attente, cachent en elles leur métamorphose et, au bout du compte, leur propre destruction ou la possibilité d'une nouvelle « vie », sous une autre forme.

Un autre ensemble de pièces de l'exposition renvoie à l'œuvre *A Assembleia de Euclides* [L'Assemblée d'Euclide], notamment le personnage du cycliste qui gagne ici une nouvelle lecture et une nouvelle signification. Dans l'Assemblée, il existe une « machine à décapiter » qui sépare la tête du corps du cycliste. Après coup, chacune de ces entités exerce des activités séparées. L'exposition reprend uniquement le personnage acéphale qui danse et trace la ligne de son passage pendant qu'il danse. Il dessine des dessins aveugles, des partitions de son déplacement dans l'espace et dans le temps. Souvent placé à même le sol, le papier se transforme alors en une scène où se déroule l'action. La figure danse et enregistre son propre mouvement. Le corps se transforme en énergie et c'est cette trace que l'on retrouve sur le papier. Concret, immédiat et spontané, ce dessin-danse incorpore un être et un être-là.

Pendant que le cycliste danse, la fille du cycliste l'imite. Deux ensembles de dessins évoquent cette relation de co-dépendance et de reproduction des mouvements. Tentative de duplication de l'action du cycliste. Dessiner à travers le dessin. Un transfert qui stimule une réponse physique. La relation entre l'enfance du geste, le geste irréflecti et le geste mimétique.

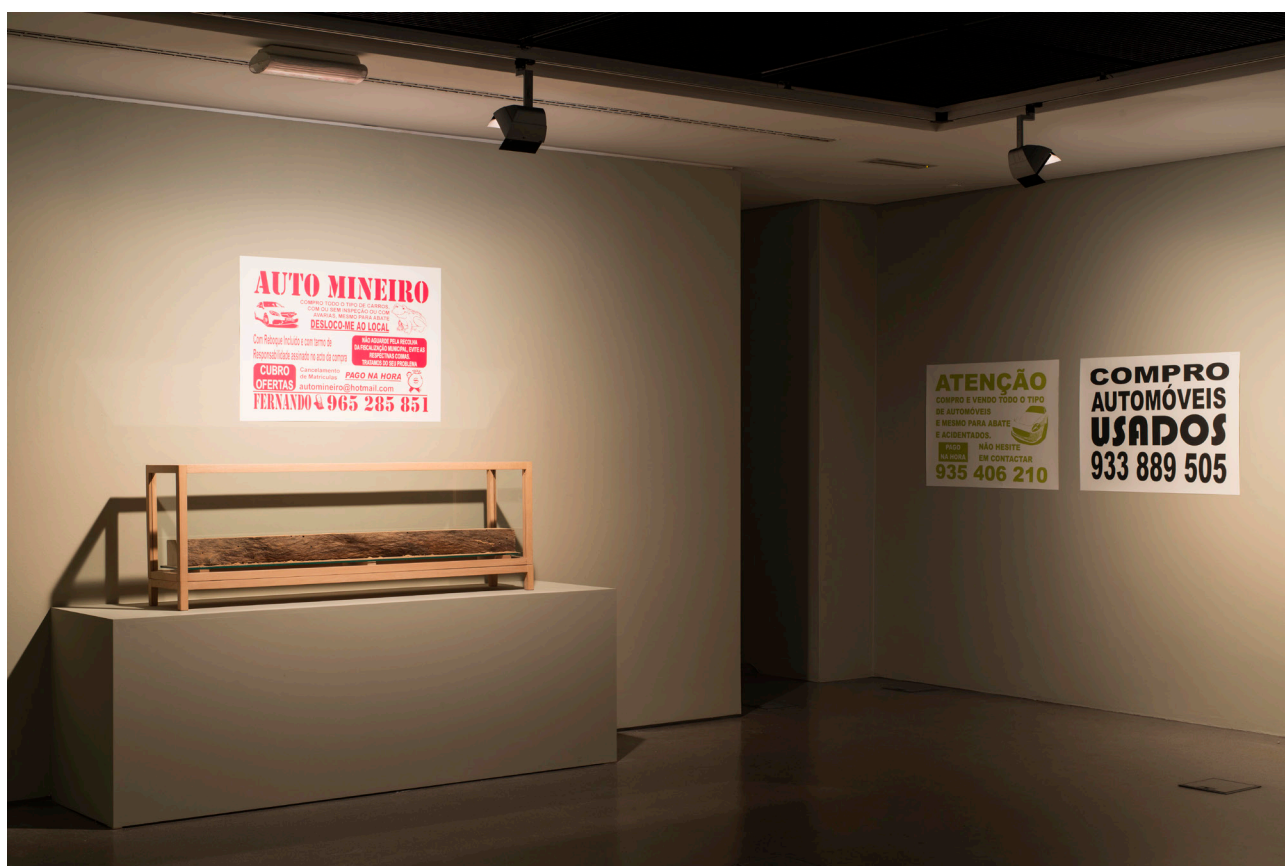
Ce cycliste en mouvement apparaît également dans un diptyque constitué par un dessin et une photographie de ce dessin : *Assembleia de Euclides (O ciclista entra na tenda – dia)* [Assemblée d'Euclide (Le cycliste entre dans la tente – jour)] et *Assembleia de Euclides (O ciclista entra na tenda – noite)* [Assemblée d'Euclide (Le cycliste entre dans la tente – nuit)]. Le dispositif central de *L'Assemblée d'Euclide* était construit à l'image d'un studio de photographie du début du 20^{ème} siècle. Dans l'exposition, la captation de l'image par le processus photographique est utilisée par l'artiste comme simple analogie du processus créateur. Les mouvements techniquement distincts que celui-ci implique renvoient aux différentes phases de la construction de l'objet artistique, métaphore dérisoire du rôle de l'artiste comme médiateur entre le monde de la lumière et le monde de l'ombre. Le dessin *Gruta* [Grotte], présenté avec le diptyque, renforce la présence de ce passage allégorique, ancien simulateur de la réalité.

Les pieds et les mains dansants du cycliste réalisent encore un autre dessin, qui cette fois-ci est exécuté dans l'espace avec de l'argile. Il y a d'abord le masque fait d'argile. Ensuite, le mur de l'espace d'exposition se transforme en support de l'action du cycliste-danseur. Une danse concrète, une force de contact qui confère au corps absent du cycliste une existence fantasmagorique. Sur le mur, le dessin se présente presque comme une incision archéologique d'un ensemble de mouvements attestant l'irréfutable présence physique de la figure. A l'intérieur de la caverne, la peinture répète les mêmes formes ancestrales et fondatrices.

?clôt l'exposition. De l'eau coule d'un robinet en laiton et tombe dans un socle par terre. Cette œuvre fonctionne comme contrepoint à celle qui ouvre l'exposition. Les deux opèrent en apparente symétrie. Un tronc se défait lentement et une ligne d'eau tombe ininterrompue. Toutes deux présentent un mouvement que le regard ne parvient pas à appréhender, parce que trop lent dans la première et trop rapide dans l'autre.

À travers la constellation des œuvres et de leurs expériences exhibées, cette exposition teste un espace radicalement nouveau, tant pour le travail de Francisco Tropa que pour les catégories qu'il défie.

Filipa Oliveira



Francisco Tropea

Exhibition view at Fundacao Carmona e Costa. Ph. Fundacao Carmona e Costa

Galerie Jocelyn Wolff



Francisco Tropa

Exhibition view at Fundacao Carmona e Costa. Ph. Fundacao Carmona e Costa

Galerie Jocelyn Wolff



Francisco Tropea

Exhibition view at Fundacao Carmona e Costa. Ph. Fundacao Carmona e Costa

Galerie Jocelyn Wolff

Francisco Tropa

Vantablack

with André Cadere, Miriam Cahn, Claire Chesnier, Jan Dibbets, Lena Hilton,
Elodie Seguin, Francisco Tropa, Pieter Vermeersch, Franz Erhard Walther

Exhibition co-curated by Erik Verhagen and Jocelyn Wolff

June 24 - July 29, 2017

Galerie Jocelyn Wolff, Paris, France

Press release by Erik Verhagen

Imagine someone pointing to a place in the iris of a Rembrandt eye and saying, “the walls of my room should be painted this colour”. Ludwig Wittgenstein, *Remarks on Colour*

In May 1960, Yves Klein registered at the French patent office the envelope Soleau n°63471, which contained two sheets of paper formatted 21.1 x 13 cm, on which the artist, who was used to taking such steps, claimed the international rights for Klein Blue, whose chemical formula he therein revealed¹. By specifying, on the first sheet, that the mixture should never be heated directly, and on the second that the colour should be applied “with a roller, a brush or a pistol onto wood, chipboard or hardboard, supported by back cleats and covered with velum”, Klein quite clearly indicated that he was not to be the sole user. Any comparison with the epigone who, in 2016, managed to acquire exclusive rights to the use of a material, which he hadn’t even invented, made up of grey carbon nanotubes, with an absorption coefficient of 99.965%, would thus be vain. Claiming the monopoly over a (material coinciding with a) colour seems to us to be just as absurd and revolting as it did to Maurice Merleau-Ponty, when he said that something coloured cannot be disassociated from the “very experience that reveals it”.

The artists (and works) selected for this exhibition belong to complementary stories, generations and sensitivities but each of them has managed to put (back) into perspective, or even deconstruct colour or colour(s) by applying them to procedures, materials, media and protocols that position them or it at the heart of their various approaches. It thus seemed instructive to us to emphasise this dimension, with a chromatic persistence, if not obsession, to offer a few works that “spill over” from the official chronologies of certain artists and thus bring in pieces from their early youth, such as when “Cadere before Cadere” or “Dibbets before Dibbets” laid down the bases of examinations that were to become manifest later on. The presence of these works, relayed by pieces produced between the 1970s and now, means being able to review the commonplace that aims at shutting up conceptualism – with which several artists in the exhibition are associated – in a “neutral” tonality.

translation: Ian Monk

¹See Didier Semin, *Le peintre et son modèle déposé*, Geneva, Mamco, 2001.

Francisco Tropa

Vantablack

avec André Cadere, Miriam Cahn, Claire Chesnier, Jan Dibbets, Lena Hilton, Elodie Seguin, Francisco Tropa, Pieter Vermeersch, Franz Erhard Walther

Commissaires de l'exposition: Erik Verhagen et Jocelyn Wolff

24 juin - 29 juillet, 2017

Galerie Jocelyn Wolff, Paris, France

Communiqué de presse par Erik Verhagen

Imagine que quelqu'un indique un certain endroit de l'iris dans un œil à la Rembrandt, et qu'il dise: « Je veux que les murs de ma chambre soient peints de cette couleur ». Ludwig Wittgenstein, Remarques sur les couleurs

En mai 1960, Yves Klein enregistre à l'Institut national de la propriété industrielle l'enveloppe Soleau n°63471 enfermant deux feuilles de papier de 21,1 x 13 cm sur lesquelles l'artiste, coutumier de tels dépôts, fait valoir ses droits sur l'International Klein Blue dont il dévoile la formule chimique. En précisant sur la première feuille que le mélange ne doit jamais être chauffé à nu et sur la seconde qu'il convient d'appliquer la couleur « au rouleau, au pinceau ou au pistolet sur support de bois, de contreplaqué ou d'isorel, armé de tasseaux au dos et recouvert de velum », Klein signifie très clairement qu'il ne saurait en être l'unique usager. Toute comparaison avec un épigone qui a su s'assurer en 2016 la concession exclusive des droits d'utilisation d'une matière, alors qu'il n'en est pas l'inventeur, composée de nanotubes de carbone gris témoignant d'un coefficient d'absorption de 99,965% serait donc vaine. S'arroger le monopole d'une (matière coïncidant avec une) couleur nous semble d'autant plus absurde et révoltant que comme l'a parfaitement signifié Maurice Merleau-Ponty, la chose chromatique ne saurait être désolidarisée de « l'expérience même qui la révèle ».

Les artistes (et travaux) retenus pour cette exposition appartiennent à des histoires, générations et sensibilités complémentaires mais chacun d'entre eux a su (re)mettre en perspective voire déconstruire des ou la couleur(s) en les appliquant à des procédures, matériaux, supports et protocoles qui les ou la placent au cœur de leur propos respectif. Il nous a à ce titre semblé instructif afin d'accentuer cette dimension, persistance pour ne pas dire obsession chromatique de proposer quelques œuvres qui « débordent » sur les chronologies officielles de certains artistes et de convoquer des travaux de jeunesse qui à l'image du « Cadere avant Cadere » ou du « Dibbets avant Dibbets » posent les jalons d'interrogations qui vont se manifester dans un second temps. La présence de ces œuvres relayées par des pièces produites entre les années 1970 et aujourd'hui permet aussi de revenir sur un poncif visant à cloisonner le conceptualisme - plusieurs artistes de l'exposition y sont associés - dans une tonalité « neutre ».

¹Se reporter à Didier Semin, *Le peintre et son modèle déposé*, Genève, Mamco, 2001.



Francisco Tropa
Terra Platonica, 2013, Murano colored glass plates, Macacauba wood, 60 x 60 x 60 cm

Exhibition view: *Vantablack*, Galerie Jocelyn Wolff, Paris, France 2017



Francisco Tropa
Terra Platonica, 2013, Murano colored glass plates, Larch wood, 60 x 60 x 60 cm

Exhibition view: *Vantablack*, Galerie Jocelyn Wolff, Paris, France 2017

Francisco Tropa

Paleolithic to contemporary Icons and tools

a joint project by Jocelyn Wolff and Jean-David Cahn during Art Basel

June 13-17, 2017

Galerie Jean-David Cahn, Basel, Switzerland

Press release by Jocelyn Wolff

English:

Most of the artists that I work with look at and analyse archaeological objects, tools, funerary objects and works of art (these categories often blend together in the eyes of the contemporary beholder).

For them, the field of archaeology is equally a source of inspiration and a critical tool, and they use it to situate themselves more consciously in their own time, suspended as they are in a vertiginous genealogy of forms. The world of archaeology is parallel to and consubstantial with that of art history, and the question of the artist, or of authorship, if you prefer, is constantly posed.

When Jean-David Cahn invited me to work with Katinka Bock, Guillaume Leblon and Francisco Tropa to realize an exhibition in his gallery at Malzgasse in Basel, I immediately accepted as it presents the opportunity to extend the exercise in relational contrasting between contemporary artworks and archaeological objects that we first envisaged for the joint exhibition that we staged at Independent Brussels in 2016.

Minimalist, rough and refined at the same time, the gallery at Malzgasse is a perfect showcase for an exhibition associating the research of these three sculptors, who develop both a conceptual discourse (the process, the deconstruction of the image...) and expertly play with the choice and combination of materials.

German:

Der Grossteil der Künstler, mit denen ich arbeite, betrachten und analysieren archäologische Objekte, Werkzeuge, Gegenstände, die mit Begräbnisriten verbunden sind, oder auch Kunstwerke (die Grenzen zwischen diesen Kategorien sind etwas fließend für den modernen Betrachter). Sie sind eine Quelle der Inspiration aber auch ein kritisches Werkzeug, das die Künstler benötigen, um sich bewusster in ihrer eigenen Epoche zu situieren. Im Spannungsfeld einer schwindelerregenden Genealogie der Formen bildet die Archäologie eine parallele und konsubstanzielle Welt zu derjenigen der Kunstgeschichte. Die Frage nach dem Künstler, oder wenn sie lieber wollen, nach dem Autor wird ständig gestellt. Als Jean-David Cahn mir vorschlug mit Katinka Bock, Guillaume Leblon und Francisco Tropa zusammenzuarbeiten, um eine Ausstellung in seiner Galerie an der Malzgasse in Basel zu realisieren, habe ich sofort zugesagt, um damit die Arbeit, die wir an unserer gemeinsamen Ausstellung an der Independent Brussels im Jahr 2016 begonnen hatten, fortzusetzen. Es ging und geht dabei um die relationale Spannung zwischen den archäologischen Objekten und den Werken der zeitgenössischen Kunst. Die Galerie an der Malzgasse ist minimalistisch, roh und raffiniert zugleich und somit einen idealen Ort für eine Ausstellung, welche die Recherchen dieser drei Plastiker präsentiert. Die Künstler begeben sich in einen experimentellen Diskurs, der sowohl konzeptuell ist (der Prozess, die Entspannung des Bildes), als auch ein gekonntes Spiel mit der Wahl und der Kombination der Materialien darstellt.



Francisco Tropa
Scripta, 2012, bronze, fabric, dimensions variable

Exhibition view: *Paleolithic to contemporary*, Galerie Jean-David Cahn, Basel, Switzerland, 2017



Francisco Tropa
Terra platónica, 2012, Bronze

Exhibition view: *Paleolithic to contemporary*, Galerie Jean-David Cahn, Basel, Switzerland, 2017

Galerie Jocelyn Wolff

Francisco Tropa

Über das Fügen der Dinge - Par raccroc

Katinka Bock, William Engelen, Francisco Tropa

January 21 – March 4th, 2017

Galerie Jocelyn Wolff, Paris, France

curated by Nasim Weiler

Press release:

Faith in Coincidence

Remarks on the occasion of the exhibition

Ute Vorkoeper, Hamburg, January 2017

"If we had but...! If we had but...! But..." At the climax of a rousing speech beneath the cross of Christ in Capitol Studio the Roman hero falters and looks beseechingly across at the director. Up to that moment the awe-struck film crew had been listening with bated breath to the actor's words. And then that. "Faith, Baird. Had but faith", prompts the man in the director's chair gliding through the studio ether before he shouts "Cut!"

This was the scene I had been waiting for. Without the slightest inkling. How better could a text about coincidence and good fortune start than with a stroke of luck? It was unusual that it took until Christmas 2016 for me to see the film "Hail Caesar!". Had I gone to see it immediately after it came out, as is my wont with Coen Brothers films, it is unlikely I would have started my text with this scene. It just wouldn't have come up, have entered my mind. I would have had to trawl it back from my memory, and then it would have been no more than another piece of the puzzle to fit in with the others, trusting that this might prompt a new stroke of good fortune.

Instead it thrust itself upon me. As a condensed reflection on faith and delusion or disenchantment it coincided with my misgivings about having to write about faith in this text. It was something I'd intimated after discussing the exhibition with Nasim Weiler and agreeing to her request that I write a piece on it – on a theme of my own choosing. I was apprehensive then, and now, even after having written about it, I still find it embarrassing. Because most of what people like me who adhere to no creed have to say about belief and believing quickly tips into pathos and unctuous kitsch or sounds vapidly liberal, cynical or nihilistic.

Joel and Ethan Coen's infallible choice of form for their reflections on faith was comedy, and in the scene described above they knocked the dilemma on the head. The moment you demand or name faith as faith, it vanishes. The magic evaporates. In the film it is not of course the recently converted Autolochus Antoninus who falls into a stutter but Baird Whitlock, who is playing him – who in turn is performed with brilliant gawkins by George Clooney. In the studio the magic of faith he oozes with glowing eyes and poignant words to invoke human goodness is phoney. Intensity and self-delusion. Simply tremendous play-acting, as demanded of him by Capitol's studio boss Eddie Mannix. In the previous scene he confronted Whitlock, whose kidnapping by a gang of communist screenwriters and a chat with Professor Herbert Marcuse had suddenly made a revolutionary of him, and rudely reminded him of the reality of film business with a couple of sharp slaps around the face, ordering him to "Go out there and be a star!" So Baird goes out and acts like a star. Up until the moment he flunks the crucial word. In the film the take is worthless, the disappointment immense, but in front of the screened film something clicks. While it is clear to the assembled company that a naïve faith in God has no chance of survival, that faith anyhow has never existed in a simple, true or innocent way, one thing is certain: faith in the transformative power of art. So even if one shouldn't name it or invoke it, since that threatens to make the thing implode, I will still write it. I believe that

all artists, depending on their significance, to a greater or lesser extent believed or believe in the incidence of something unexpected, of something other, of some unspecified change. This doesn't mean a belief in some notion of God or in the death of God or in Man as God, nor does it mean a belief in something or in nothing or just in oneself, nor a belief in laws, in commandments and pre-formulated promises of salvation. The belief on which artistic existence is predicated is rather something fundamental that could be described as a wholly unfounded faith in coincidence. A trust, perceptive to the world, that one's own acts of working/forming/assembling will bring something about that not merely did not previously exist in the world but as such was also inconceivable. Belief that a work comes about that can be perceived as being just as replenished with the world, as it is new beyond all the world's bounds, so that it has impact, so that it spreads out and takes effect.

Artistic action that places faith in coincidence differs fundamentally from an artistic act that deliberately, purposefully and specifically seeks to instruct or promises salvation, as is currently en vogue, because it avails itself to the hope in art's potential for political impact. Yet the current wave of politicisation is depleted from the word go, not just because it has little new to add to Benjamin's statement of the "politicisation of aesthetics", but also because it mostly knows something better rather than opening something up.

And this will not suffice in the complex fabric of the present-day world where the fundamental opposition that compelled Benjamin to react has been dissolved in a toxic cloud of complexity and difference. Nowadays, rivalries erupt along undefined, brittle, volatile lines of opposition, while powerful communities mushroom within microseconds and whole swathes of people trust in politicians who talk them into believing the world is simple. In tune with this, growing numbers of individuals have surrendered to the laws of God and the laws of blood that dictate a radical truth. It was never easy, but now everything has become intolerably close, visibly and tangibly complex, entangled and concatenated.

In view of all the currently circulating antagonistic creeds it seems impossible, maybe even dangerous, to imagine belief and trust in a different light and to maintain an open mind. But my concern is not with finding a recipe but with experience. Belief and trust cannot be cherry-picked and donned; they arise from an open acceptance of a given disposition. They are the result of determination. The result of listening, of empathy, of attentiveness, of submitting oneself, the result of a sincere acknowledgement of the other, of others. Passivity, devotion and suffering account for more than half of an artist's life. Artists are not hipsters. They don't re-invent themselves everyday as shallow people assume. Creating art is not cool. If it looks like it is then it is play-acting, it is a protective shield. Ultimately, only trust in coincidence allows us to endure the constantly nagging, endlessly painful perception of this weirdly askew world and its countless disappointments. Courage to act – in humility towards all that exists and does not (yet) exist – can be drawn from the incalculable prospect of changing the world in some indefinably different and more felicitous way.

What else could Walter Benjamin have meant, albeit more comprehensively given the extremely sombre times he lived in, against the background of Marxist thought? His fragmentary writings on the dialectical image are fuelled by his trust in the – ever-pending – arrival of the Messiah. He had Paul Klee's "Angelus Novus" with him. Even Herbert Marcuse, who in the Coen Brothers film is given the opportunity to turn the naïve Baird Whitlock briefly into a revolutionary, believed especially in his later years in the advent of a free society in which the vital human need for happiness and joy would abrogate alienation (unlike Theodor Adorno who resigned in the face of the impenetrable context of delusion in false life).

Inspiration, wrote Emmanuel Levinas in his 1976 lecture about God titled "Witnessing and Ethics": "It is inspiration: to have received from who knows where, that of which I am the author." Whoever believes has always been inspired, above all prior to knowing and knowledge. For Levinas it was about witnessing divine presence in being. But what happens to that, of which I am the author? It is testimony and has to be delivered, to be given up. In other words, inspiration would amount to: attesting to and giving up that which has been received, without knowing to what end.

Artists work hard for felicitous coincidences. These are their gifts. They intoxicate. They appear to be easy and permeable, perfectly apt and utterly self-evident; yet in each of them the world is condensed in an unknown form. All successful works lead those who encounter them into the realm of not-knowing, draw them ever deeper into the seeing and thinking of that which is given, configured and dealt differently from themselves, without seeking to coerce or to accomplish something.

Francisco Tropa

Über das Fügen der Dinge - Par raccroc

Katinka Bock, William Engelen, Francisco Tropa

21 janvier – 4 mars, 2017

Galerie Jocelyn Wolff, Paris, France

commissaire: Nasim Weiler

Communiqué de presse

Croire aux coïncidences, Ute Vorkoeper, Hambourg, janvier 2017

Remarques à l'occasion de l'exposition „über das Fügen der Dinge - Par raccroc“

traduction: Bettina Wolhfarth

« Si seulement...! Si seulement... nous avions... » Après un discours captivant au pied de la croix du Christ dans les Capitol Studios, le héros romain bafouille, s'interrompt et, désespéré, se tourne vers le réalisateur. Un instant auparavant, l'équipe avait encore retenu son souffle en écoutant, fascinée, l'acteur.

Et puis ça. « Coupez, coupez ! » s'exclame l'homme qui plane, suspendu par une grue dans son fauteuil de réalisateur, à travers le ciel du studio. Ensuite il répète résigné: « La foi. Si nous avions la foi ».

Cette scène, je l'avais attendue. Sans le savoir. Comment un texte sur les heureux hasards, sur ces coïncidences qui arrivent par raccroc, pouvait-il commencer autrement que par une coïncidence, un hasard ? Pour moi, il était inhabituel que je regarde le film « Ave, César ! » avec un tel retard, à Noël 2016 seulement. Si je l'avais vu tout de suite à sa sortie, comme j'en ai l'habitude pour les films des frères Coen, cette scène ne serait très probablement pas devenue le début de ce texte. Elle ne me serait pas venue à l'esprit, ne serait pas entrée dans ma pensée. J'aurais été obligée de la rechercher dans ma mémoire, mais à ce moment là, elle aurait été une pièce de puzzle parmi d'autres, raccrochée à d'autres pièces, en attendant qu'un nouveau hasard heureux survienne.

Mais maintenant cette scène s'imposait. La réflexion inhérente sur la croyance et l'illusion ou la désillusion coïncidait avec ma sensation embarrassante que je serais dans ce texte obligée d'écrire sur la croyance. Je l'avais déjà pressenti après la conversation sur l'exposition avec Nasim Weiler, et son invitation d'y contribuer – librement – par un texte. Je l'appréhendais, et même maintenant, après avoir écrit à ce sujet, cela me gêne. Car la plupart des réflexions que des gens comme moi, sans confession, arrivent à produire sur la croyance et le fait de croire, sonnent facilement grandiloquentes, pompeuses et kitsch ou bien banalement « de gauche », cyniques ou nihilistes.

Joel et Ethan Coen, en choisissant pour leurs réflexions sur la croyance la forme de la comédie ont visé juste une fois de plus, et, avec la scène mentionnée plus haut, sont parvenus au cœur du dilemme : dès lors que l'on revendique ou désigne la croyance en tant que telle, elle s'échappe ; la magie s'éteint. Dans le film, ce n'est bien évidemment pas Autolochus Antoninus, fraîchement converti, qui perd le fil et bafouille, mais c'est son acteur Baird Whitlock, joué par un George Clooney superbement simplet. La magie de la croyance, qu'il venait de faire naître dans le studio, les yeux brillants et avec des paroles insistant sur la bonté humaine, n'était que simulée. Emphase et illusion que l'on se fait à soi-même. Et simplement, du grand spectacle, tel qu'attendu par Eddie Mannix, qui préside les Capitol Pictures Studios. Celui-ci l'avait, dans la scène précédente – après que Whitlock avait été enlevé par des scénaristes communistes et sentait soudainement poindre, suite à une discussion avec le professeur Marcuse, des velléités de révolutionnaire – carrément giflé pour le rappeler aux réalités du business cinématographique ; puis il lui avait ordonné : « Tu vas sortir d'ici et aller terminer le César. (...) Tu vas croire en chaque mot que tu diras ! ». Et Baird rentre sous les projecteurs et joue son va-tout. Jusqu'à ce que le mot décisif lui échappe. Dans le film, la scène tournée est loupée, la déception grande, mais devant l'écran ça marche, l'étincelle a mis le feu au poudre. Même si les spectateurs contemporains savent que la naïve croyance en dieu est perdue, que de toute

Galerie Jocelyn Wolff

façon une croyance simple, vraie et innocente n'a jamais existé, il y a tout de même quelque chose : l'espoir en un pouvoir transformateur de l'art.

Même si l'on ne devrait pas décrire ce j'énonce-après, et plutôt le conjurer, l'affaire risquant d'imploser rapidement, je l'écris quand même : je suppose que tous les artistes croyaient ou croient : à l'arrivée de quelque chose d'inattendue, de quelque chose autre, d'une transformation indéterminée. Ceci ne veut pas dire croire en des conceptions de dieu ni en la mort de dieu ni en l'homme en tant que dieu, ceci ne veut pas dire croire en quelque chose ou en rien ou tout simplement à soi-même, et non plus croyance en des lois et des prescriptions ou en des promesses de salut prémâchées. La croyance qui sous-tend une existence artistique serait plutôt à décrire comme une confiance fondamentale, cependant justifiée par rien, en la circonstance du hasard. Une confiance – ouverte au monde – que par la propre action de créer/façonner/composer quelque chose surgisse qui, auparavant, n'a non seulement pas été de ce monde, mais qui en soi a été impensable. Qu'une œuvre prenne forme qui contient un monde tout autant qu'il le dépasse par sa nouveauté, pour ainsi avoir une conséquence, pour se propager et avoir un impact.

Une démarche artistique qui fait confiance au hasard se différencie fondamentalement d'une action d'art volontariste, avec un objectif, qui vise à donner une leçon ou une promesse de salut, comme c'est actuellement à la mode pour servir l'espoir d'une efficacité politique de l'art. La récente vague de politisation est épuisée dès le départ, non seulement car elle n'a rien de nouveau à ajouter au constat de Walter Benjamin d'une « politisation de l'esthétique », mais aussi car souvent elle sait mieux quelque chose au lieu de permettre une ouverture.

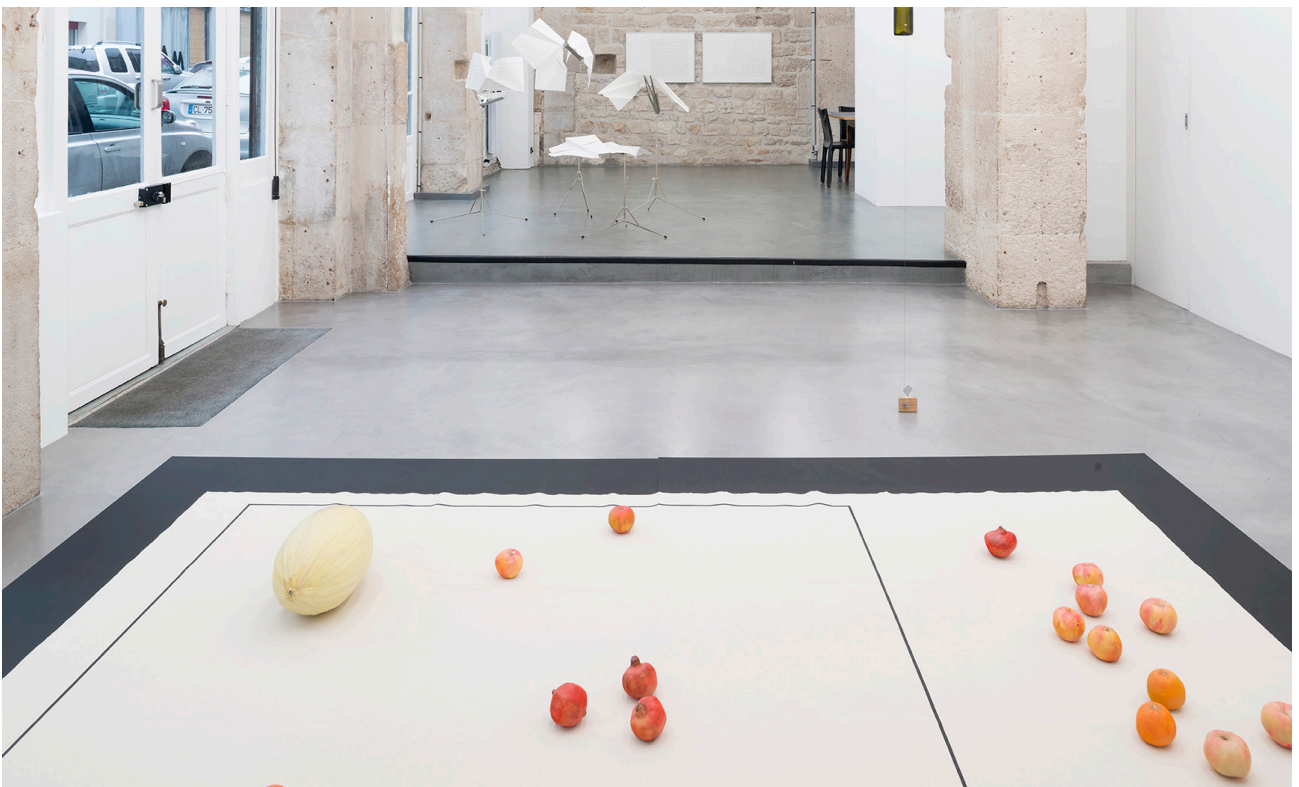
Et cela ne suffit pas dans l'entrelacs complexe du monde contemporain dans lequel l'opposition fondamentale, à laquelle Benjamin avait dû réagir, s'est dissoute dans un toxique nuage de complexité et de différenciation. Aujourd'hui les antagonismes se fracturent le long de lignes d'opposition imprécises, fragiles, vacillantes ; en retour se forment en quelques micro-secondes des communautés puissantes et des foules entières font confiance à des politiciens qui radotent les histoires d'un monde simplifié. Cela s'accorde avec le fait que de plus en plus d'individus se remettent à des lois divines ou de sang, qui leurs prescrivent une vérité radicale. Jamais ce ne fut simple, mais maintenant tout est devenu insupportablement proche, visiblement et perceptiblement imbriqué et empêtré dans la complexité.

Face aux professions de foi concurrentielles qui courent, il semble impossible, voire dangereux, de penser croyance et confiance autrement, et de défendre leur ouverture. Pour moi il ne s'agit pas d'une recette mais d'expérience. Croyance et confiance ne se choisissent pas et ne se laissent pas imposer, elles résultent d'une acceptation ouverte d'un destin. Elles sont la conséquence d'une détermination. La suite d'une écoute, d'une empathie, d'une attention, de quelque chose qui se met en place par hasard, la conséquence d'une reconnaissance sincère de l'autre, des autres. Passivité, dévouement et souffrance font partie de bien plus que la moitié d'une vie d'artiste. Les artistes ne sont pas des hipsters. Ils ne se réinventent pas chaque jour, comme certains aimeraient bien le croire. Faire de l'art n'est même pas cool. Et si ça en a l'air, il s'agit alors d'un spectacle joué, d'un écran de fumée qui sert de protection. A la fin ce n'est que la confiance au hasard, qui fait supporter la perception perpétuellement oppressante et douloureuse de ce monde désaxé ainsi que les innombrables déceptions. Elle donne le courage d'agir – en humilité face à ce qui est et ce qui n'est pas (encore) – avec l'imprévisible perspective de donner au monde un revirement non-déterminé, heureux.

Qu'avait d'autre à l'esprit Walter Benjamin (plus vaste encore car son époque était extrêmement sinistre) sur le calque de la pensée marxiste ? Dans ses notes sur l'image dialectique couve l'espoir de l'arrivée – toujours en attente – du Messie. L'Angelus Novus de Paul Klee l'accompagnait. Herbert Marcuse également, qui a dans le film des frères Coen ce privilège de transformer momentanément le naïf Baird Whitlock en révolutionnaire, a été convaincu à un âge avancé de l'arrivée d'une société libre, dans laquelle l'accomplissement des besoins vitaux de l'homme, d'être dans le bonheur et la joie, aurait dissout l'aliénation (au lieu de se résigner comme Theodor Adorno devant l'impénétrable contexte aveuglant d'une vie dans l'erreur).

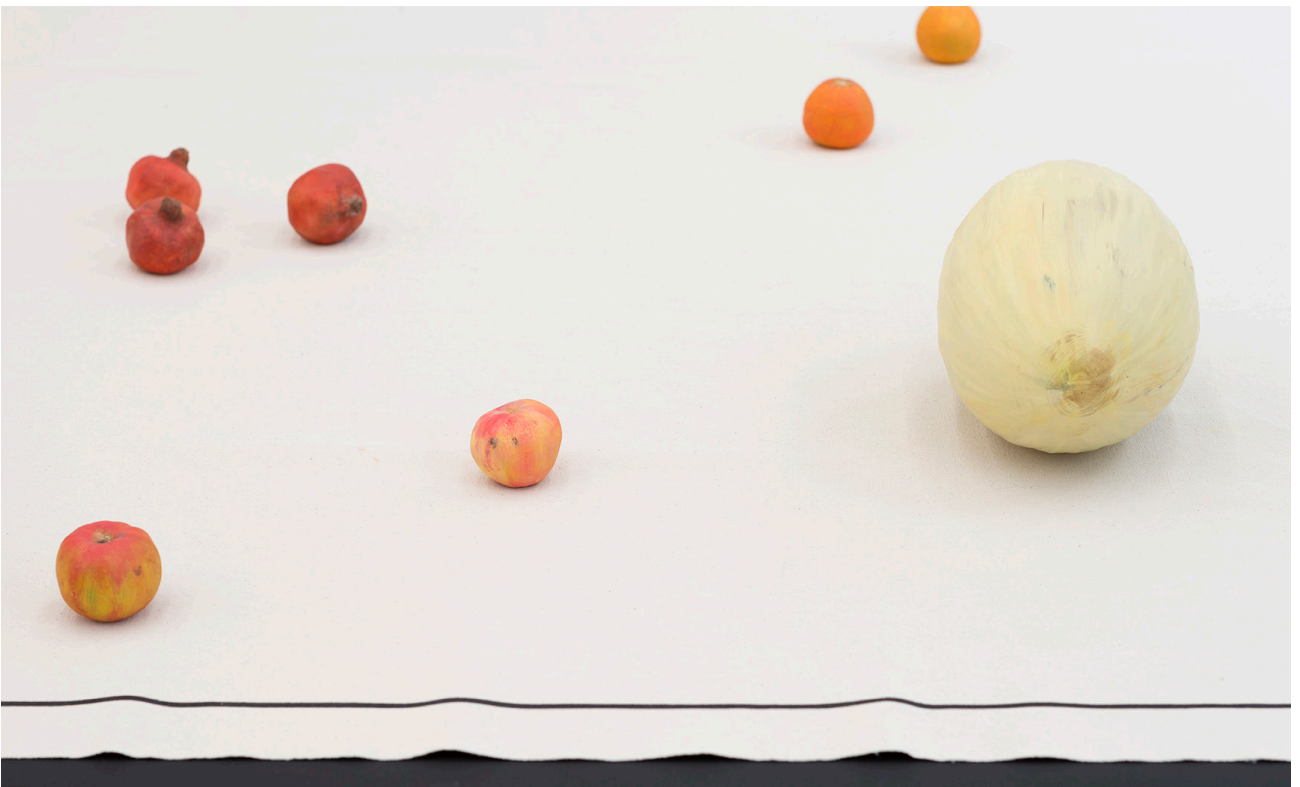
Dans un de ses cours sur dieu, intitulé « Témoignage et éthique », Emmanuel Levinas écrivait sur l'inspiration : « L'inspiration : avoir reçu, sans savoir d'où, ce de quoi je suis l'auteur. » Celui qui croit a toujours été inspiré avant, avant tout savoir. Pour Levinas il s'agissait du témoignage du divin dans l'être. Mais qu'est ce qui arrive à ce dont je suis l'auteur, le créateur ? C'est un témoignage et doit être donné. En conséquence inspirer serait: témoigner et donner ce qui a été reçu, sans savoir à quelle fin.

Les artistes travaillent dur pour les heureux hasards, pour ce qui arrive par raccroc. Ce sont des cadeaux. Ils enivrent. Ils paraissent légers et ouverts, justes et complètement évidents, pourtant en chacun d'eux le monde est condensé de manière inconnue. Toutes les œuvres réussies d'un heureux hasard mènent ceux qui les rencontrent dans un non-savoir, elles les attirent de plus en plus profondément dans la perception et la réflexion de ce que le hasard a différemment agencé en eux, sans vouloir contraindre ou projeter quelque chose.



Francisco Tropa
Noche Triste 2, 2015, twenty-two bronze elements, wooden platform on metal easels, 250 x 190 x 30 cm

Exhibition view: *Über das Fügen der Dinge - Par raccroc*, Galerie Jocelyn Wolff, Paris, France, 2017



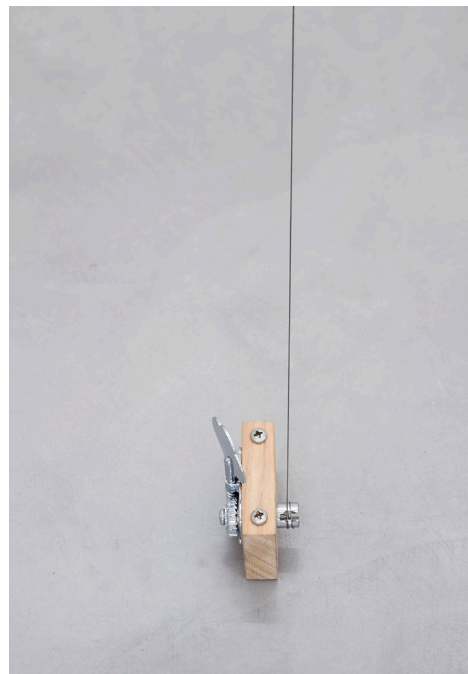
Francisco Tropa
Noche Triste 2, 2015, twenty-two bronze elements, wooden platform on metal easels, 250 x 190 x 30 cm

Exhibition view: *Über das Fügen der Dinge - Par raccroc*, Galerie Jocelyn Wolff, Paris, France, 2017



Francisco Tropa
Noche Triste 2, 2015, twenty-two bronze elements, wooden platform on metal easels (detail)

Exhibition view: *Über das Fügen der Dinge - Par raccroc*,
Galerie Jocelyn Wolff, Paris, France, 2017



Francisco Tropea
Phare, 2003, glass, piano string, wood, metal

Exhibition view: *Über das Fügen der Dinge - Par raccroc*, Galerie Jocelyn Wolff, Paris, France, 2017

Francisco Tropea

Ladri

March 4 - May 20, 2016

Galleria Alessandra Bonomo, Rome, Italy

Press release:

Alessandra Bonomo Gallery is pleased to announce Ladri, Francisco Tropea's first solo exhibition in Rome.

In this show all works seem inspired by ancient Roman and medieval traditions. The work that gives the title to the show, Ladri, derived by the Roman game Latrunculi, whose cryptic rules have only partially arrived to us.

As in the game Latrunculi, where the pawns could either stay still or be moved an unlimited number of times by the players, Tropea evokes the perpetual duality between movement and staticity, interpreting through his bronze casts a still life composition as a mobile impermanent composition.

Tropea's bronze Lanterns, inspired by Roman lamps are hanging from the ceiling, they illuminate the room and the allegorical "thieves" stealing for a moment the viewers attention.



Francisco Tropa

Exhibition view: *Ladri*, Galleria Alessandra Bonomo, Rome, Italy, 2016

Galerie Jocelyn Wolff



Francisco Tropa

Exhibition view: *Ladri*, Galleria Alessandra Bonomo, Rome, Italy, 2016



Francisco Tropa

Exhibition view: *Ladri*, Galleria Alessandra Bonomo, Rome, Italy, 2016

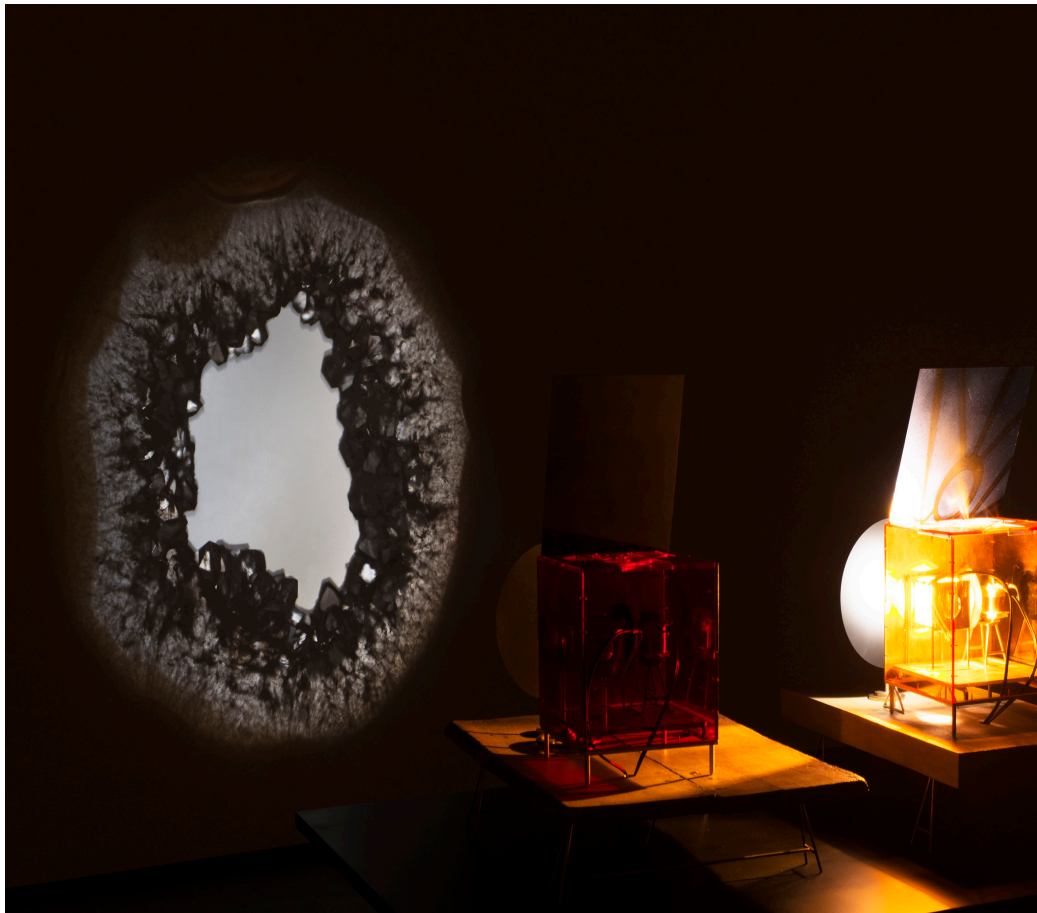
Galerie Jocelyn Wolff

Francisco Tropa

Cinema

May 19 - June 16, 2016

Appleton Square, Lisbon, Portugal



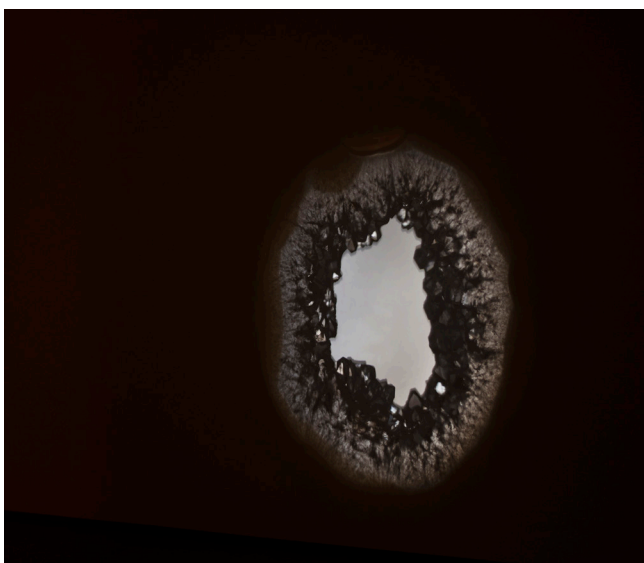
Francisco Tropa

Exhibition view: *Cinema*, Appleton Square, Lisbon, Portugal, 2016



Francisco Tropa

Exhibition view: *Cinema*, Appleton Square, Lisbon, Portugal, 2016



Francisco Tropa

Exhibition view: *Cinema*, Appleton Square, Lisbon, Portugal, 2016

Francisco Tropa

Sombras, Mascaras e Titeres da Colecção do Museu da Marioneta

Shadows, Masks and Puppets from the Museu da Marioneta Collection

May 25 - October 20, 2016

Museu da Marioneta, Lisbon, Portugal

Press release:

Para comemorar os 15 anos do Museu da Marioneta, convidámos 4 artistas plásticos – António Viana, Francisco Tropa, Jorge Queiroz e Susanne Themlit – para trabalharem com peças da colecção do Museu com que pudessem estabelecer afinidades.

O resultado é explorado em cenografias onde as marionetas assumem uma nova função, interagindo com obras cujo grau de proximidade ao universo teatral é diverso, mas onde não deixam de se afirmar como referência cultural e retratar a longa história e as diferentes geografias do teatro de marionetas.

Uma organização Museu da Marioneta e Galerias Municipais de Lisboa

Museu da Marioneta celebrates its 15th anniversary. Over these years it has substantiated its goal of portraying the long history and different geographies of puppets shows.

The exhibition Shadows, Masks and Puppets, produced by Museu da Marioneta and by Galerias Municipais, celebrates this 15th anniversary offering different view points on the Museum's collection.

The four invited artists – António Viana, Francisco Tropa, Jorge Queiroz and Susanne Themlitz – were challenged to work with pieces from the Museum they felt a connection to, within the four main collection groups – shadows, masks, puppets and Portuguese puppets in particular.

Away from the stage where they usually come to life, here puppets have a new meaning, and they interact with other works with various connections to the world of theatre.

The core of this exhibition is therefore the way a museum may turn into a live archive that cherishes the past and projects it into the future through new ways of reading the universe of puppets.



Francisco Tropa

Exhibition view: *Sombras, Mascaras e Titeres da Colecção do Museu da Marioneta / Shadows, Masks and Puppets from the Museu da Marioneta Collection*, Museu da Marioneta, Lisbon, Portugal, 2016

Galerie Jocelyn Wolff



Francisco Tropa

Exhibition view: *Sombras, Mascaras e Titeres da Colecção do Museu da Marioneta / Shadows, Masks and Puppets from the Museu da Marioneta Collection*, Museu da Marioneta, Lisbon, Portugal, 2016

Galerie Jocelyn Wolff



Francisco Tropa

Lampe à huile en forme de coquillage (Sea shell shaped oil lantern), 2016
bronze, olive oil, steel wire, linen wick
20 x 30 x 15 cm

Exhibition view: *Sombras, Mascaras e Titeres da Coleção do Museu da Marioneta / Shadows, Masks and Puppets from the Museu da Marioneta Collection*, Museu da Marioneta, Lisbon, Portugal, 2016

Francisco Tropa

Anatomie de l'automate

November 21, 2015 - February 28, 2016

La Panacée, Centre de culture contemporaine de la Ville de Montpellier, France

Commissariat : Mamco, Musée d'art moderne et contemporain, Genève

Avec Eric Baudart, Thomas Bayle, Erick Beltran, Georges-Alexandre Chicotot, Philippe Decrauzat, Harun Farocki, Lauren Huret, Konrad Klapheck, Eva Kotátková, Tetsumi Kudo, Selma Lepart, Benoît Maire, Nathaniel Mellors, Anita Molinero, Laurent Montaron, Matt Mullican, Jean Perdrizet, Thomas Ruff, Markus Schinwald, Alain Séchas, Thomas Struth, Paul Thek, Francisco Tropa, Tatiana Trouvé, Ulla von Brandenburg, Christopher Williams

Exposition coproduite par La Panacée Montpellier & le Mamco Genève. En partenariat avec la Direction de la culture scientifique et du patrimoine historique de l'Université de Montpellier, le Laboratoire d'Informatique, de Robotique et de Microélectronique de Montpellier (LIRMM), le Conservatoire d'anatomie de la Faculté de médecine et la Bibliothèque interuniversitaire et, avec les archives Gilbert Simondon.

Prenant place à La Panacée, dans les murs de ce qui fut l'une des plus prestigieuses universités de médecine, l'exposition Anatomie de l'automate prend pour point de départ l'analogie du corps humain et de la machine pour explorer les imaginaires de la vie artificielle. Dès l'Antiquité, l'automate, qu'il soit magique, idiot, surpuissant ou rebelle, a alimenté quantité de récits pour se diffracter dans la philosophie, la sorcellerie, la psychologie, la science et la politique. Entre fascination et terreur, cette figure ambivalente met en relief la part machinique de l'homme tout autant qu'elle révèle l'humanité paradoxale des objets techniques.

Une quarantaine d'oeuvres d'art contemporain sont ainsi mises en regard de documents et objets des collections de l'Université de Montpellier. Corps fragmentés, prothèses cyborgs, machines anthropomorphes ou homoncules de synthèse, au-delà de leur inquiétante étrangeté, proposent un regard singulier sur les rapports que nous entretenons avec la technologie.



Francisco Tropa
Lantern, 2015
 Wooden table, metal easels, bronze, brass, electrical devices, optical devices, clock mechanism

Exhibition: Anatomie de l'automate, La Panacée, Montpellier, France

Francisco Tropa

TSAE (Trésors Submergés de l'Ancienne Égypte)

June, 28- August 30, 2015

Musée régional d'art contemporain Languedoc-Roussillon, Sérignan, France

Commissariat : Sandra Patron

Instruments archaïques de mesure du temps, représentations médiévales du cosmos, géants de bronze, composition en trompe-l'oeil : on a le sentiment face au travail de Francisco Tropa d'assister à la création d'un monde autonome, à l'élaboration d'une mythologie originelle et personnelle dont on reconnaît confusément qu'elle évoque de multiples représentations du monde, qui vont de la Grèce antique aux idéaux modernistes. L'intérêt de Tropa pour ces modèles classiques est tout autant philosophique qu'esthétique. Philosophique car ces systèmes posent la question de l'imbrication de la vérité et de la fiction dans nos représentations, et de la façon dont, depuis la nuit des temps, l'homme tord les vérités scientifiques au profit d'un récit collectif, qu'il soit politique ou religieux. Esthétique car ces représentations souvent abstraites du monde sont un terreau inépuisable pour l'artiste, qui lui permettent toutes les audaces formelles, dans un rapport jubilatoire à la matière et aux différents états de sa transformation. TSAE (Trésors Submergés de l'Ancienne Égypte) font écho à toutes ces préoccupations. Inaugurée lors d'une exposition à La Verrière à Bruxelles et augmentée pour le Mrac d'un mystérieux Ministère des affaires étrangères, « TSAE » est une expédition archéologique fictive dont le titre évoque spontanément une exposition qui ferait se déplacer les foules en quête de sarcophages et autres momies. Le titre projette ainsi l'imaginaire du spectateur vers un exotisme dont il semble maîtriser les codes, pour ensuite le désarçonner face à des productions à la beauté et à la magie formelles indéniables mais qui résistent à l'entendement, laissant ouvert le champ des interprétations. À La Verrière à Bruxelles, l'exposition présentait en autant de « chambres » énigmatiques (Partie Submergée, Chambre violée, Terra Platònica) les vestiges de ce qui a été trouvé par l'équipe de scientifiques, un ensemble d'objets dont l'usage nous paraissait parfaitement inconnu. Au Mrac est présenté Le Ministère des affaires étrangères, une sous-section qui clôt le cycle TSAE, sa partie secrète qui ressort mystérieusement au grand jour et qui nous permet de reconsidérer l'ensemble du projet comme un mécanisme construit pour abolir les frontières spatiales et temporelles et dont l'exposition nous dévoilerait le fonctionnement. À l'instar de sa première version à Bruxelles, l'exposition est compartimentée en plusieurs chapitres. Au centre de ce dispositif, Le songe de Scipion présente, flottant dans l'espace, un cube et deux sphères qui gravitent les unes en relation avec les autres. Le titre fait explicitement référence à une allégorie présente dans l'ouvrage De Republica de Cicéron dans lequel l'organisation cosmique du monde est révélée par le rêve. Au sol sur un tapis de jeu se déploie un paysage, composé d'éléments naturels et de leur exacte réplique en bronze. Comme toutes les pièces de l'artiste établissant un rapport avec la nature morte, ce paysage s'intitule Scripta, qui étymologiquement signifie une tache sans profondeur ni relief et qui est à l'origine du mot écrire mais également à l'origine du dé et donc des jeux de hasard. Si on retrouve ici les liens forts qui unissent la pratique de Francisco Tropa à l'oeuvre de Marcel Duchamp, cette récurrence du jeu permet à l'artiste de poursuivre sa réflexion sur la sculpture, perçue comme un champ des possibles illimité, qui touche tout à la fois au matériau et à ses multiples altérations mais également à son dialogue avec la performance, comme le suggère la pièce Quad à l'entrée de l'exposition. De part et d'autre de ces éléments centraux, une série de sculptures forme Les Antipodes et signe la fascination de l'artiste pour des éléments a priori diamétralement opposés mais unis par quelques relations secrètes, que cette opposition s'opère par un changement de matériau ou de manière

plus métaphorique par un changement d'état ou de regard. Cette logique est contrecarrée par la présence de L'influence américaine, cube minimaliste dans lequel est insérée une télé qui projette un film ethnographique des années 1960 où l'on découvre un chef indien qui construit une boîte avec une ingéniosité remarquable. Le geste minimaliste, signe d'un occident sûr de sa puissance, est ici mis à mal avec ironie par l'artiste, les figures de l'ancien monde traversant celles du nouveau monde pour en intervertir la logique chronologique. Enfin, deux gouttes en verre semblent tout droit sorties d'une caverne, l'image de cette grotte étant obtenue par la lumière qui passe par des lames d'agate installées dans le projecteur. Ces deux « puits », l'un en négatif, l'autre en positif, l'un comme un trou qui perfore le sol, l'autre comme une montagne qui s'érige, sont une évocation de l'enfer et du purgatoire tel que décrit par Dante dans La Divine Comédie mais ne sont pas sans nous rappeler une conception psychanalytique plus moderne sur le fonctionnement de la psyché, du conscient à l'inconscient. À travers ces multiples références qui vont de la caverne de Platon au minimalisme américain, c'est bel et bien à la construction d'un monde autonome et fascinant auquel nous convie Francisco Tropa, un monde à la sauvage beauté qui se déploie tel une architecture en perpétuelle expansion. Il est fort à parier d'ailleurs que ces systèmes de représentation répondent en bien des points à la conception que Francisco Tropa se fait de l'art : un moment de suspension de la question de la vérité au profit d'un récit proliférant et digressif, qui permet l'émergence d'un monde tout à la fois singulier, fantaisiste et néanmoins crédible.



Francisco Tropa

TSAE, Silkscreen print on paper, 2013

Quad, Stone, sand and black surface, 2008

Puit, Silkscreen on paper, 2015

Exhibition view: *TSAE*, Musée régional d'art contemporain Languedoc-Roussillon, Sérignan, France, 2015

Galerie Jocelyn Wolff



Francisco Tropa
Puit, Silkscreen on paper, 2014
Scripta, Bronze, fabric, 2012

Exhibition view: TSAE, Musée régional d'art contemporain Languedoc-Roussillon, Sérignan, France, 2015

Galerie Jocelyn Wolff



Francisco Tropa
Puit, Silkscreen on paper, 2014
Scripta, Bronze, fabric, 2012

Exhibition view: TSAE, Musée régional d'art contemporain Languedoc-Roussillon, Sérignan, France, 2015

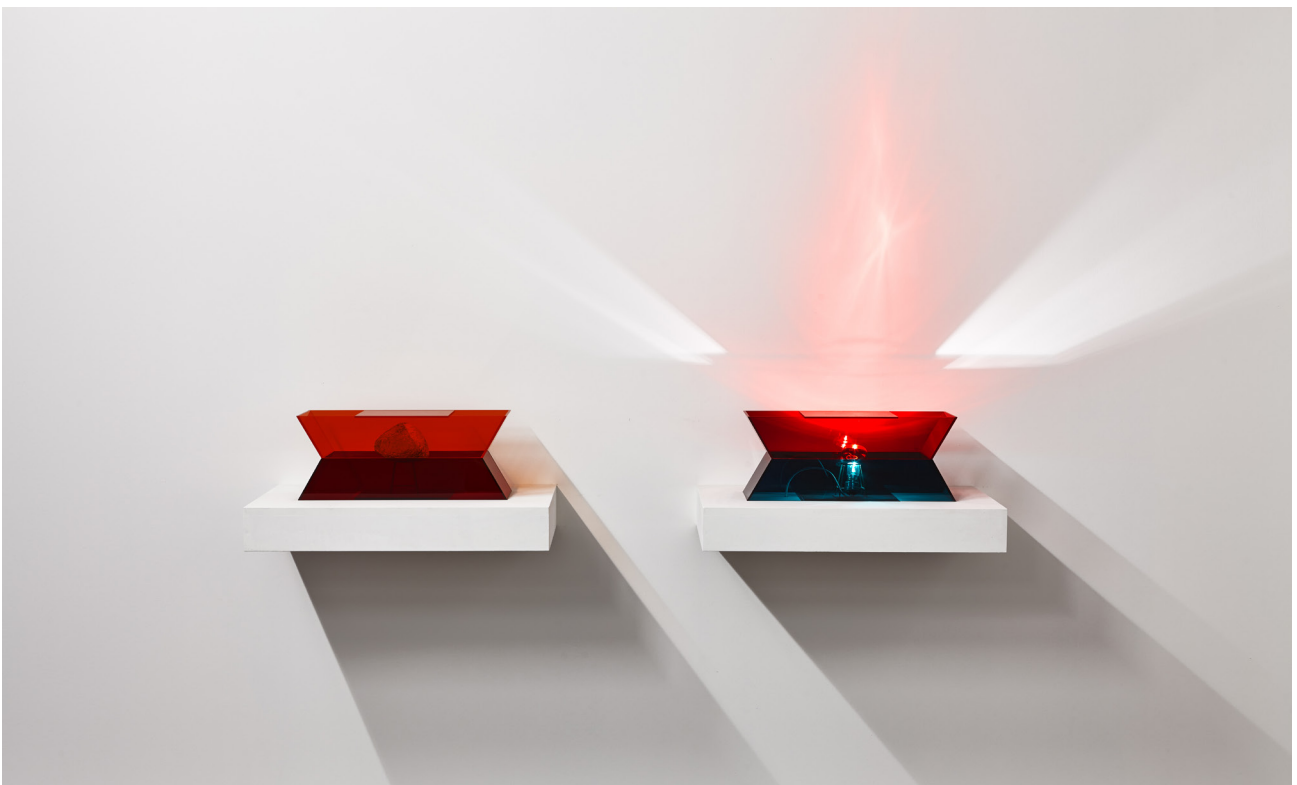
Galerie Jocelyn Wolff



Francisco Tropa
Antipodes, steel, wood, painting, 2015

Exhibition view: TSAE, Musée régional d'art contemporain Languedoc-Roussillon, Sérignan, France, 2015

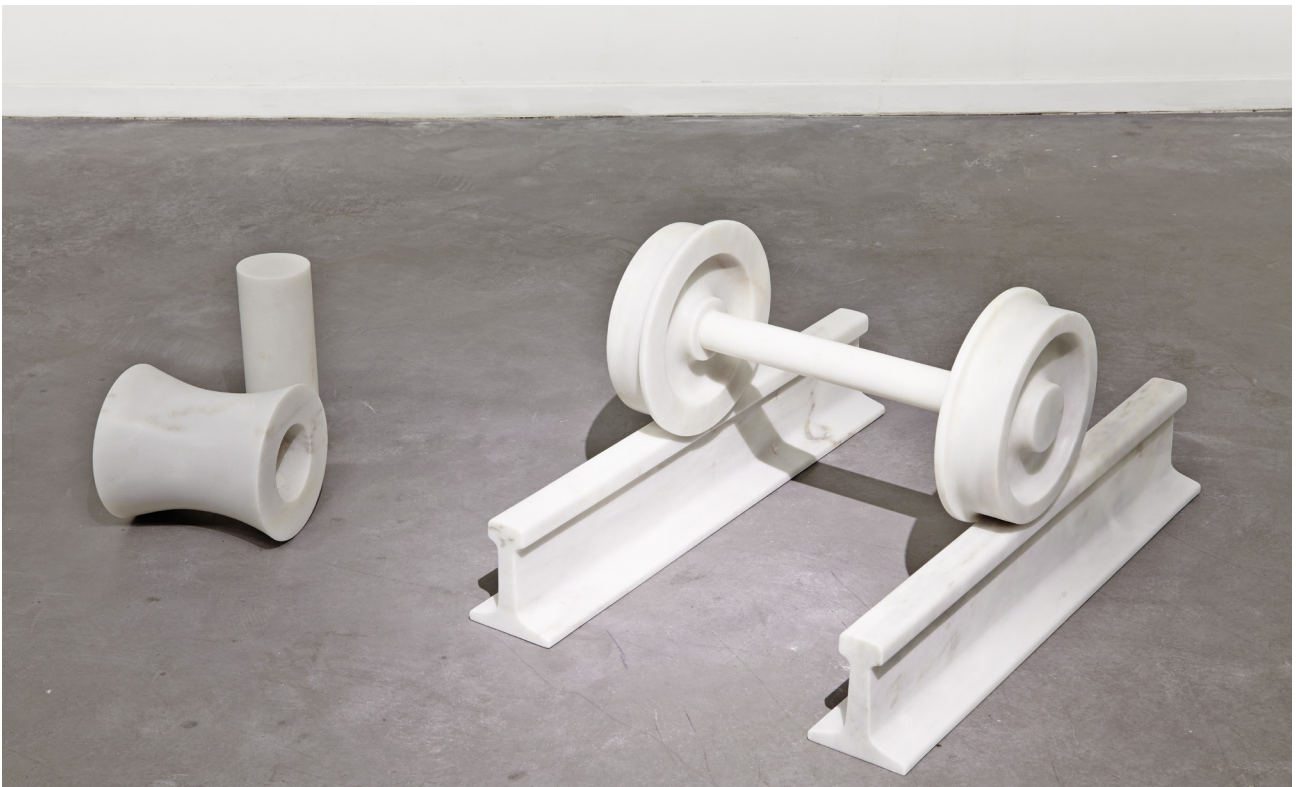
Galerie Jocelyn Wolff



Francisco Trope
Not yet titled, Silkscreen on paper, 2014

Exhibition view: *TSAE*, Musée régional d'art contemporain Languedoc-Roussillon, Sérignan, France, 2015

Galerie Jocelyn Wolff



Francisco Tropea

Antipodes, Marble, 2015

Antipodes, White Estremoz marble, steel, paint, 2015

Exhibition view: TSAE, Musée régional d'art contemporain Languedoc-Roussillon, Sérignan, France, 2015

Galerie Jocelyn Wolff



Francisco Tropa
Antipodes, White Estremoz marble, 2015
Antipodes, wood iroko, 2015

Exhibition view: TSAE, Musée régional d'art contemporain Languedoc-Roussillon, Sérignan, France, 2015

Galerie Jocelyn Wolff



Francisco Tropa
Antipodes, wood, painted bronze, orange, 2015

Exhibition view: TSAE, Musée régional d'art contemporain Languedoc-Roussillon, Sérignan, France, 2015

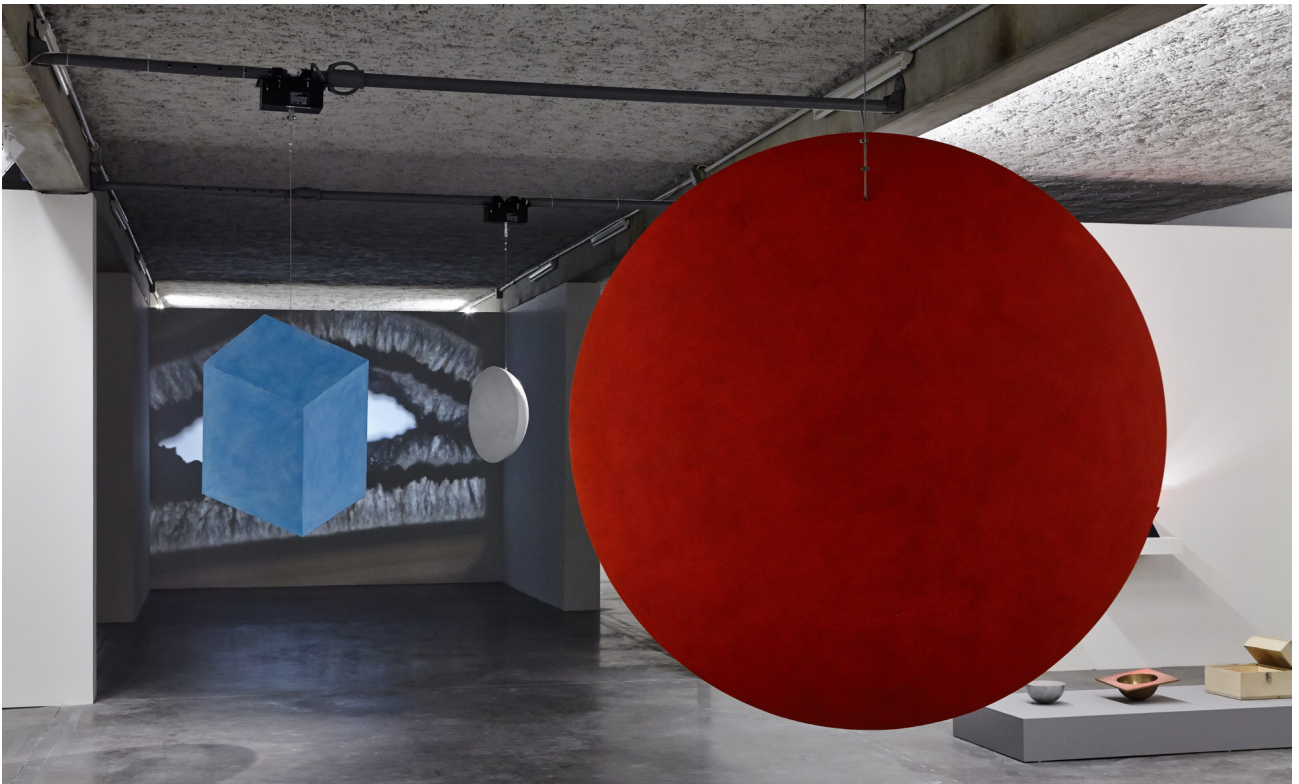
Galerie Jocelyn Wolff



Francisco Tropa,
Le Songe de Scipion (Terre, Soleil, Lune), Metal, oil paint, motor, 2015

Exhibition view: TSAE, Musée régional d'art contemporain Languedoc-Roussillon, Sérignan, France, 2015

Galerie Jocelyn Wolff



Francisco Tropa,
Le Songe de Scipion (Terre, Soleil, Lune), Metal, oil paint, motor, 2015

Exhibition view: TSAE, Musée régional d'art contemporain Languedoc-Roussillon, Sérignan, France, 2015

Galerie Jocelyn Wolff



Francisco Tropa,
Inferno / Purgatorio, Blown glass, agata stone, projector, mixed media, 2013

Exhibition view: TSAE, Musée régional d'art contemporain Languedoc-Roussillon, Sérignan, France, 2015

Galerie Jocelyn Wolff



Francisco Tropa

L'influence américaine, boîte en plexiglas, téléviseur, film, 2015
film ethnographique des années 60: Kwakiult, Kwakwaka'Wakw

Exhibition view: TSAE, Musée régional d'art contemporain Languedoc-Roussillon,
Sérignan, France, 2015

Francisco Tropa

Anche le sculture muoiono / Sculptures also die

April 17 - July, 26, 2015

Palazzo Strozzi, Centro di Cultura Contemporanea Strozzi, Florence, Italy

group show curated by Lorenzo Benedetti:

"Halfway up, we caught sight of a curiously ancient statue standing in a fairly deep stone niche beside the path; it seemed to be composed of dry, hardened, blackish earth and represented – not without charm – a naked, smiling child. His arms were stretched forwards as though to offer something – both hands open towards the ceiling of the recess. A small, dead and extremely decayed plant was standing in the middle of his right hand, where it had once taken root."

(R. Roussel, *Locus Solus*)

"Any work of art is actually a portion of arrested happening, or an emanation of past time."

(G. Kubler, *The Shape of Time*)

This exhibition aims at highlighting, through sculpture, the power of the contemporary. The artists exhibited analyze this subject through different techniques, themes and practices, focusing on the concepts of time, fragility and value. The title, a paraphrase of the 1953 documentary *Les statues meurent aussi* by Chris Marker and Alain Resnais, suggests that the dialogue between man and art always has its pivot in the present, when everything is possible, contrary to the past, which can only be documented and interpreted, and the future, the subject of speculation and overlay of other symbolologies. The definition of the concept of contemporary is always based on the quest for an articulated dimension. On the one hand, this historical epoch is identified with the term "Anthropocene," a geological era constantly transformed by the presence of man, thus establishing a permanent "geological monument". On the other hand, our age seems to consist of a digital overlap that threatens to leave to posterity only an infinitesimal portion of the data we produce, which are doomed to disappear into obsolescent oblivion. The contemporary is also dominated by news reporting criminal actions that delete millenary memories through the crazy combination of ideology and violence. These elements are the basis of the relationship between the contemporary and sculpture, centered on the idea of permanence in time. In this scenario, sculpture presents itself as a form of art that aspires to endure over time and leave a testimony. A form that can survive and tell future generations of a long gone dimension of the contemporary. The same condition is being described in the exhibition held in parallel on the main floor of Palazzo Strozzi entitled *Power and Pathos. Bronze Sculpture of the Hellenistic World*, where a series of Hellenistic sculptures testifies to the immense Greek culture, of which, differently from statues, very few paintings have remained. Sculptures die when also the context that produced them disappears. A dialogue with time, with the past but also the future, a flight that departs from the contemporary in a quest for different temporal dimensions. (...) The artistic imagination of Francisco Tropa combines sculpture with obsolete items from technology and human life. His works always feature an attentive relationship with the concept of history. The artist creates a sort of archeological portrait of the contemporary, halfway between the fossil and the artifact, in which stillness and movement, suspension and balance, merge. Through reproduction, expansion and reconstruction, Tropa yields an historical and prehistorical imaginary. In *Gigante* as well as in *Terra Platónica* we are faced with the problem of the translation of time into a relic format (...)

Lorenzo Benedetti: Catalogue Introduction



Francisco Tropea

Gigante, wooden table, metal easels, serigraphed canvas, oil painted bronze, 2014
90 x 220 x 110 cm

Exhibition view: *Anche le sculture muoiono*, Palazzo Strozzi, Florence, Italy, 2015

Galerie Jocelyn Wolff



Francisco Tropea
Terra platónica, Bronze, steel, 2012
 40 x 200 x 50 cm

Exhibition view: *Anche le sculture muoiono*, Palazzo Strozzi, Florence, Italy, 2015

Galerie Jocelyn Wolff

Francisco Tropa

Sim Não – Oui Non

April, 4 - June, 7, 2015

Moulin de Paillard, Poncé-sur-le-loir, France



Francisco Trope
Gigante, Bronze, wood, 2015
Purgatorio, Blown glass, agata stone, projector, mixed media, 2013

Exhibition view: *Sim Não – Oui Non*, Moulin de Paillard, Ponce-sur-le-loir, France

Galerie Jocelyn Wolff



Francisco Tropea

Gigante, Bronze, wood, 2015

Purgatorio, Blown glass, agata stone, projector, mixed media, 2013

Exhibition view: *Sim Não – Oui Non*, Moulin de Paillard, Poncé-sur-le-loir, France

Galerie Jocelyn Wolff



Francisco Tropea

Pai Mãe, Bronze, stainless steel cable, latex, blown glass objects, aniline paint, water, 2009

Exhibition view: *Sim Não – Oui Non*, Moulin de Paillard, Ponce-sur-le-loir, France

Galerie Jocelyn Wolff

Francisco Tropa

Residence at the Atelier Calder

March - May, 2015

Atelier Calder, Saché, France

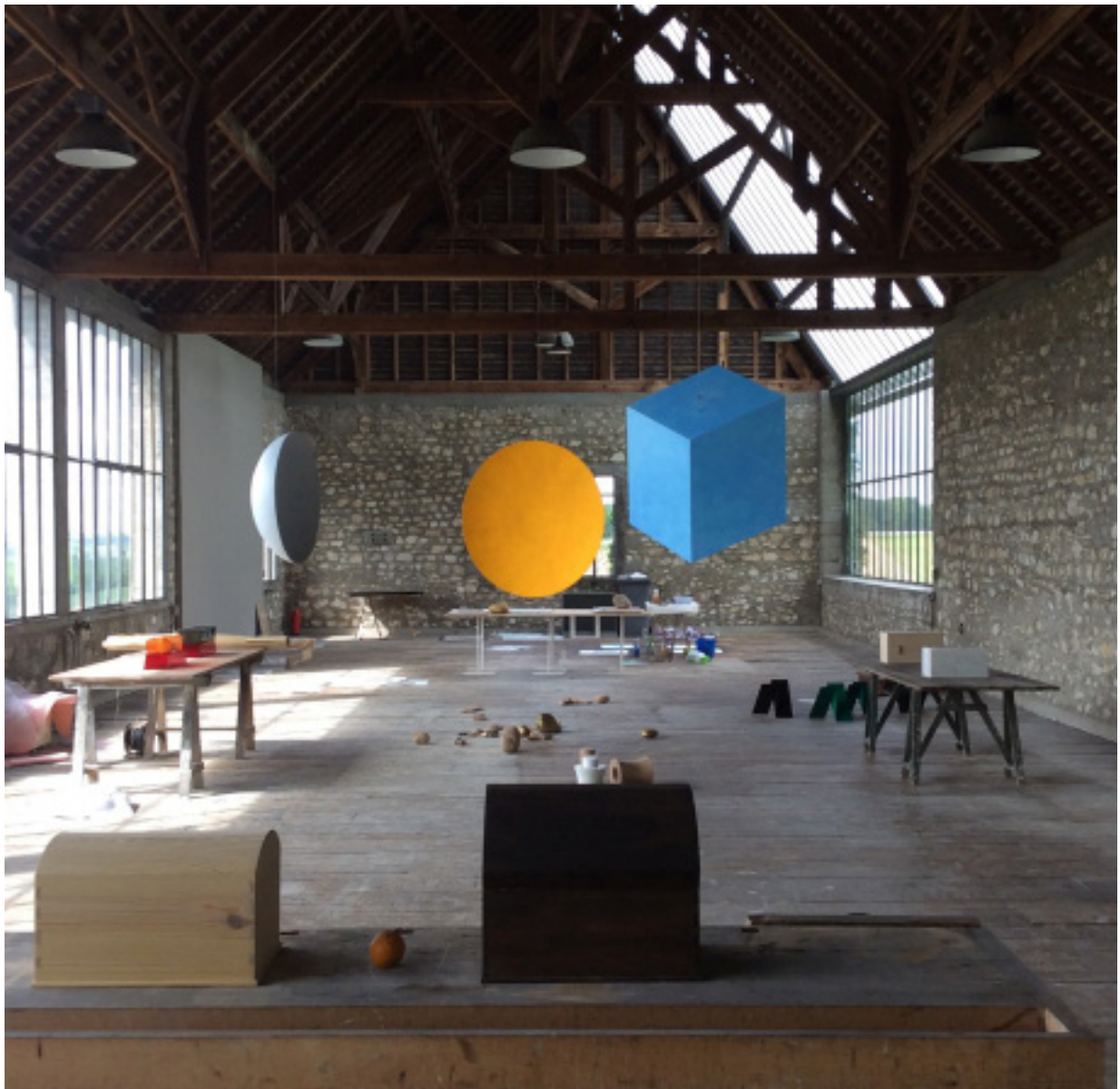
Francisco Tropa élabore des installations complexes, associant différents médias : sculptures, peintures, dessins, photographies, projections d'images, performances multipliant les références à la littérature, l'histoire de l'art, la science. L'utilisation de tous ces médias, lui permet de concentrer sa démarche artistique autour de la sculpture en la revisitant à travers des sujets tels que le corps, la mort, la nature, le paysage, la mémoire, les origines ou le temps.

Francisco Tropa crée une oeuvre qui se dévoile au fur et à mesure, ayant des sens cachés, qui ne se limite pas à l'évidence de ce qui est visible.

À l'Atelier Calder, Francisco Tropa, a poursuivi le développement de son projet intitulé TSAE (Trésors Submergés de l'Antienne Egypte), vaste installation hétéroclite et cosmogonique. La nouvelle partie élaborée à l'Atelier Calder, se compose de trois ensembles d'oeuvres. Tout d'abord, « Le Songe de Scipion », évoque la vision du cosmos révélée à Scipion lors d'un rêve et raconté par Cicéron. Francisco Tropa suggère à son tour, cette organisation cosmique, à travers des sculptures en métal symbolisant le soleil, la lune et la terre. Elles sont à la fois poétiques et surprenantes jouant sur la perception des volumes suspendus et leurs mouvements.

« Les Antipodes », sculptures réalisées dans différentes matières (bois, marbre, bronze métal...), aux formes géométriques simples, mais leur manipulation démontre un jeu architectural complexe offrant des possibilités d'installations et de configurations infinies.

Enfin, « Scripta » réunit sur le sol de l'atelier un ensemble d'objets et leurs répliques en bronze, formant un paysage imaginaire.



Atelier Calder, Saché, France
May, 2015

Francisco Tropa

Tesouros submersos do antigo Egipto

December 6, 2014 - February 22,, 2015

Pavilhao Branco, Museum de Lisboa, Lisbon Portugal



Francisco Tropa

Exhibition view: *Tesouros submersos do antigo Egipto*, Pavilhao Branco, Museum de Lisboa, Lisbon Portugal, 2014-2015

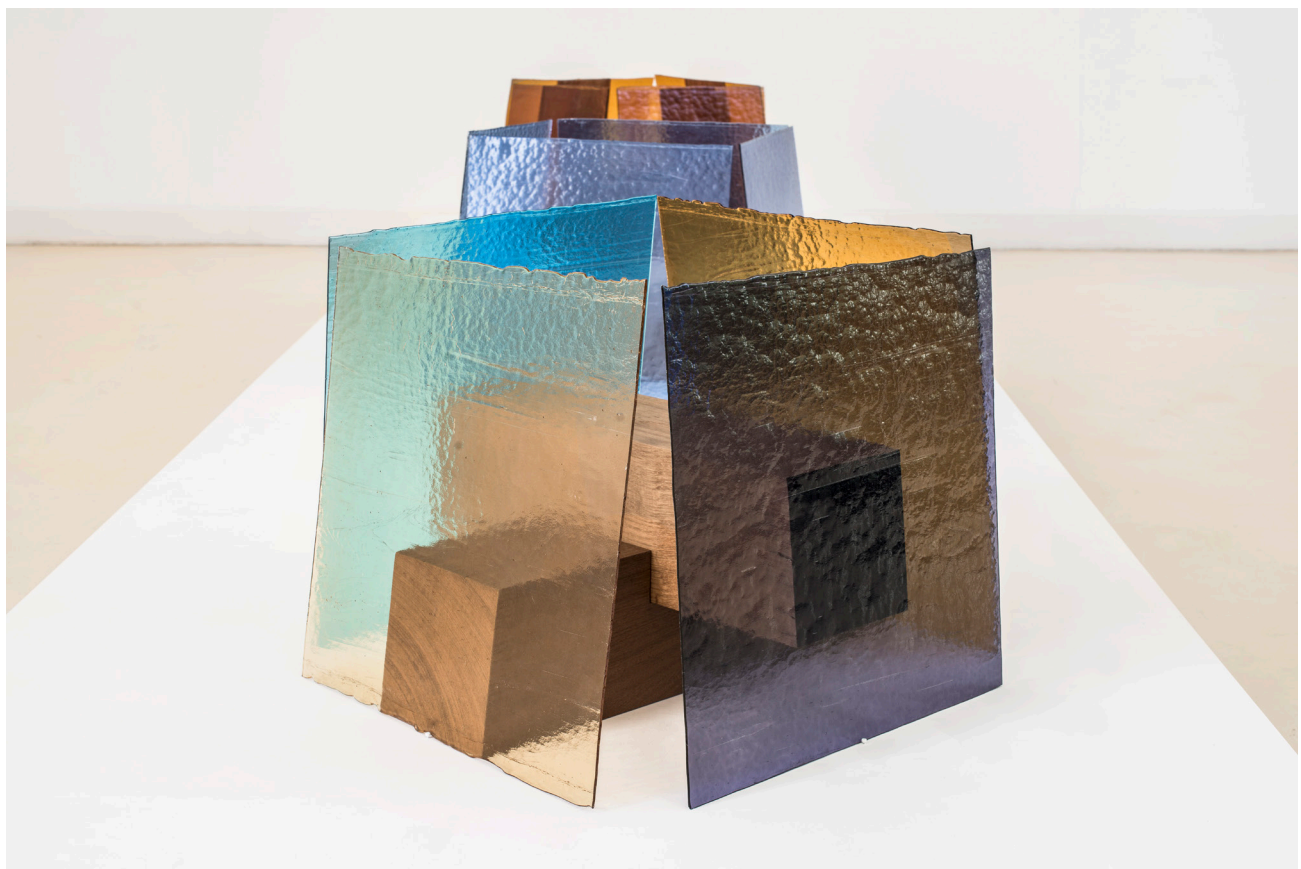
Galerie Jocelyn Wolff



Francisco Tropea

Exhibition view: *Tesouros submersos do antigo Egipto*, Pavilhao Branco, Museum de Lisboa, Lisbon Portugal, 2014-2015

Galerie Jocelyn Wolff



Francisco Tropa
Terra Platonica, Murano glass plates, Kambala wood, 2013

Exhibition view: *Tesouros submersos do antigo Egipto*, Pavilhao Branco, Museum de Lisboa, Lisbon Portugal, 2014-2015

Galerie Jocelyn Wolff



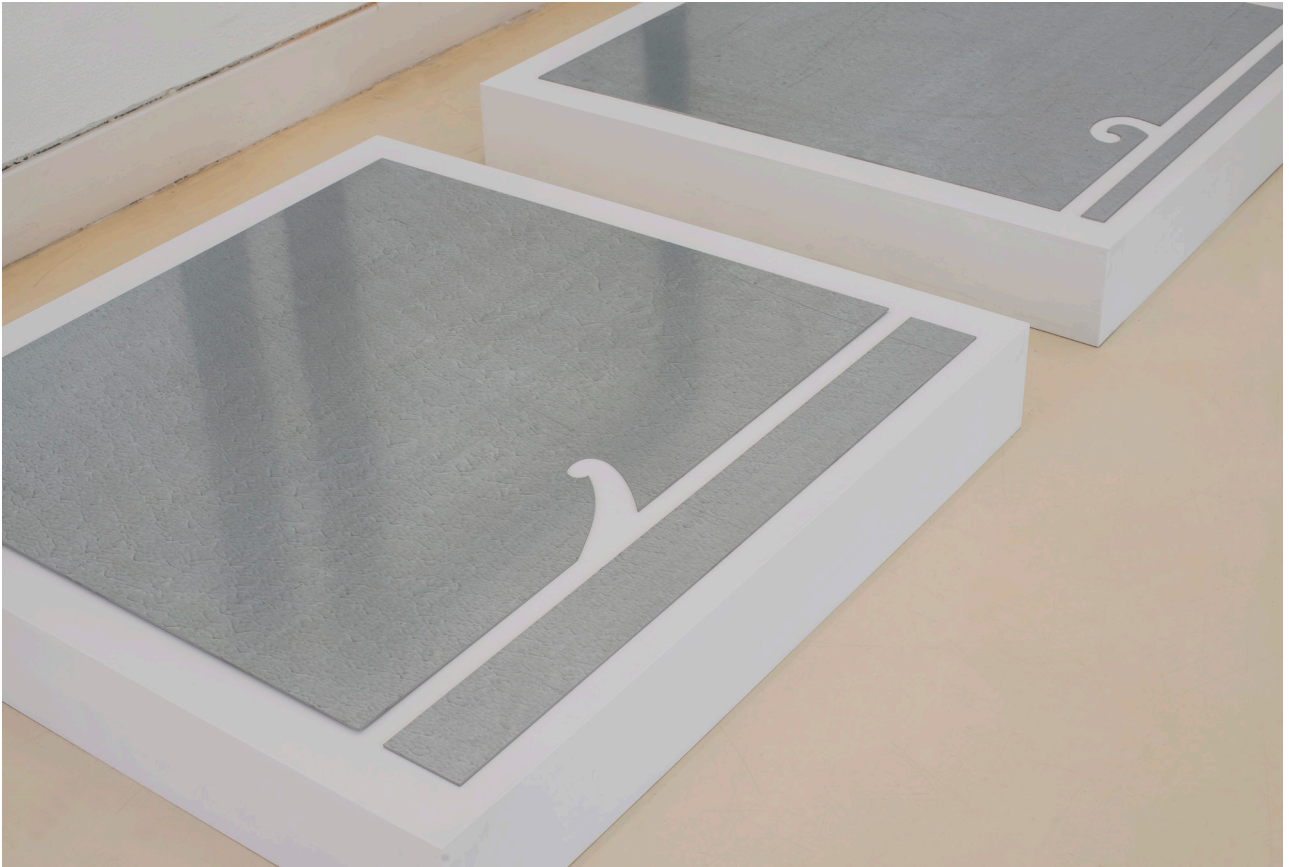
Francisco Tropa
TSAE VI, White marble, glass, sand, gold, 2008

Exhibition view: *Tesouros submersos do antigo Egipto*, Pavilhao Branco, Museum de Lisboa, Lisbon
Portugal, 2014-2015



Francisco Tropa
TSAE - Partie submergée, Stainless steel, linen, 2013

Exhibition view: *Tesouros submersos do antigo Egipto*, Pavilhao Branco, Museum de Lisboa, Lisbon
Portugal, 2014-2015



Francisco Tropa
TSAE - Partie submergée, Stainless steel, linen, 2013
TSAE, bronze, 2012

Exhibition view: *Tesouros submersos do antigo Egipto*, Pavilhao Branco, Museum de Lisboa, Lisbon Portugal, 2014-2015

Galerie Jocelyn Wolff



Francisco Tropa
Le Roi et la Reine, hand blow glass, larch wood, 2012

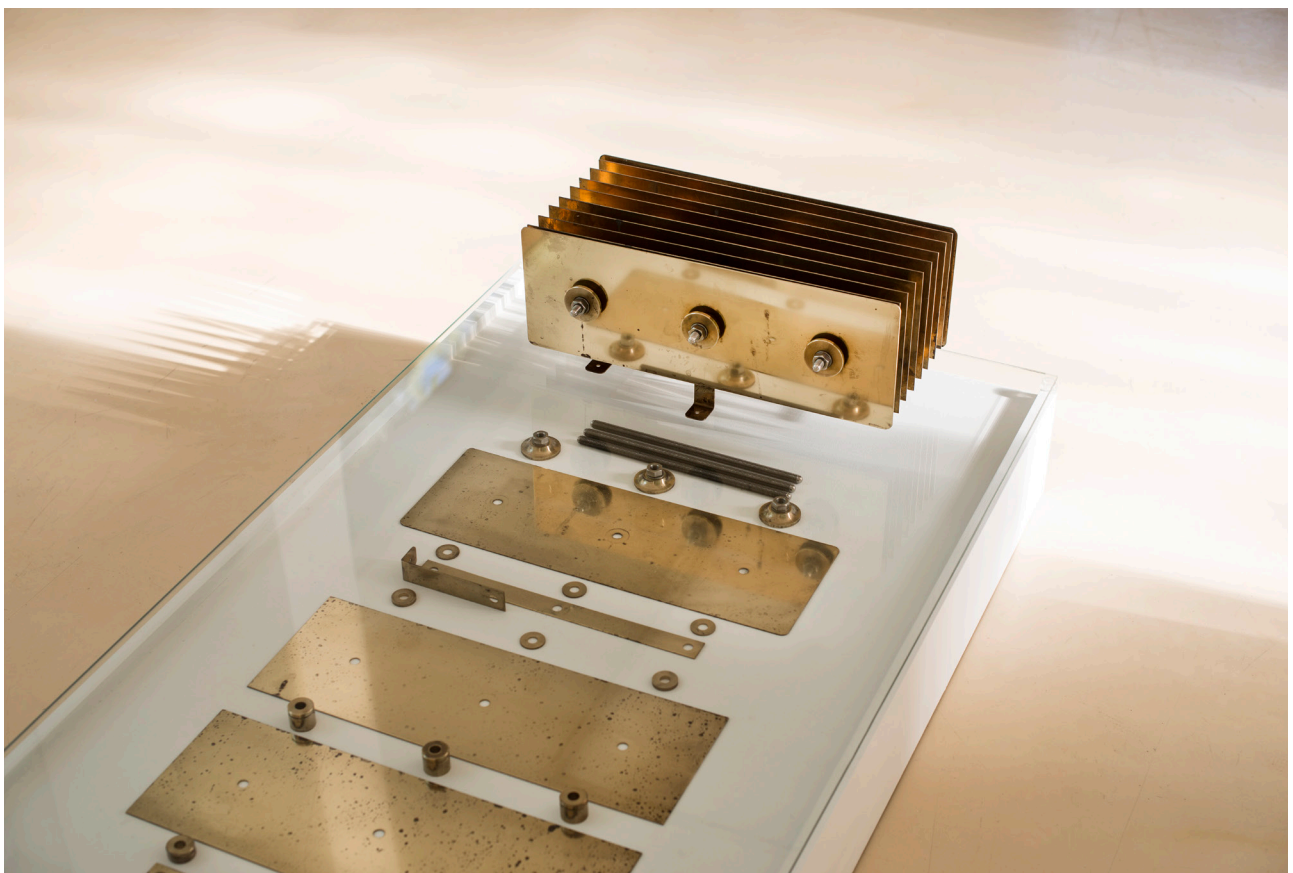
Exhibition view: *Tesouros submersos do antigo Egipto*, Pavilhao Branco, Museum de Lisboa, Lisbon
Portugal, 2014-2015



Francisco Tropa
TSAE VII, Bronze, wood, glass, sand, 2013

Exhibition view: *Tesouros submersos do antigo Egipto*, Pavilhao Branco, Museum de Lisboa, Lisbon Portugal, 2014-2015

Galerie Jocelyn Wolff



Francisco Tropea
TSAE, Brass, steel, 2012

Exhibition view: *Tesouros submersos do antigo Egipto*, Pavilhao Branco, Museum de Lisboa, Lisbon Portugal, 2014-2015

Galerie Jocelyn Wolff

Francisco Tropa

The Registry of Promise : the promise of multiple temporalities

June 14, 2014 -September 14, 2014

Parc Saint-Léger – Centre d'art contemporain, Pougues-les-Eaux, France

Curated by Chris Sharp



Francisco Tropa
Lantern (drop), 2012-2013

Brass, stone, wood, glass, plastic, destiled water, electrical devices, optical devices, wooden pedestal

Exhibition: *The Registry of Promise: the promise of multiple temporalities*, Parc Saint-Léger – Centre d'art contemporain, Pougues-les-Eaux, France, 2014



Francisco Tropa
Lantern (drop), 2012-2013 (detail)

Brass, stone, wood, glass, plastic, destiled water, electrical devices, optical devices, wooden pedestal

Exhibition: *The Registry of Promise: the promise of multiple temporalities*, Parc Saint-Léger – Centre d'art contemporain, Pougues-les-Eaux, France, 2014



Francisco Tropa
Lantern (drop), 2012-2013 (detail)

Brass, stone, wood, glass, plastic, destiled water, electrical devices, optical devices, wooden pedestal

Exhibition: *The Registry of Promise: the promise of multiple temporalities*, Parc Saint-Léger – Centre d'art contemporain, Pougues-les-Eaux, France, 2014

Francisco Tropa

Arénaire

April 26 - June 21 2014

Opening on April, 25 2014

Galerie Jocelyn Wolff, Paris, France

André Maranhã / Francisco Tropa

AM: You have gathered this set of pieces, whose apparently disparate provenance I recognize, at least in the case of some of them. Would there be a name for this gathering?

FT: Yes there is. I have called it Arénaire [Arenaria]. In fact, one of the pieces was given that very title – A bronze work that still bears the traces of its sand mould. The title points to a number of things, all of which interest me, in particular it designates that which lives in the sand or appears in the sand. It is related to the word arena, the Latin term for sand. However, I think that the title does not point to a specific object, but to the circumstances in which that object appears.

I believe that in botany the term designates certain sand-growing species, but it is also the way of naming a calculation that involves grains of sand...

...it is also the title of a treatise by Archimedes in which the procedure used to calculate an extremely large number, in this case the number of grains of sand in the universe, is laid out for the first time.

I see there is a lantern; I call it a lantern, but perhaps I should call it something else?

Another name for this particular lantern, I think not...

Or not yet?

I think not, in fact I did consider working on something along those lines but I gradually realized that I would hardly be able not to spoil the beauty of the word and that which it may simply suggest – A moving point of light, for instance.

For a while, I had turned over in my mind a small phrase, a commentary I had read about a clock made by a certain Peter Henlein of Nuremberg, *inventio in dies subtilior*, and, later on, I even pondered just the word *subtilior*, which could have resulted in a curious bridge with a musical form that could have been interesting to link to this work, the *ars subtilior*, especially when that writing gains a circular nature, or the nature of a circular canon.

And you inscribe this lantern in a whole lineage of lanterns.

This will be the ninth lantern that I build and the one which is more formally distant from the others, although there are two others that are certainly close to this work, such as the lantern that illuminates the image of a drop of water and the one that shows the movement of sand inside an hourglass.

If I remember well, that was the first pair of lanterns, which at the time you called Farol [Lighthouse].

Farol was the title of the exhibition in which that work was shown for the first time. At the time, I enjoyed accentuating the idea of a moving mechanism that emitted a beam of light with a certain scintillation, with a certain degree of magic, of enchantment. Later on, the word lantern occurred to me, which I found more interesting.

While it is easier to identify the object whose shadow is projected in this lantern as a clock – a clock mechanism, animated by a movement of revolution –, the others are just as well, although declined as an hourglass – which is literally convoked –, or as clepsydrae, in the drip-drop devices that you have meanwhile created.

Right from the outset, I began experimenting with the image of these three objects together. The different mechanisms always presupposed the attempt to show different forms of the measuring of time. As for the lanterns that use the hourglass or the clepsydra – which are very similar ways of measuring time –, in historical terms the clepsydra is perhaps the most relevant, although the former is clearly more symbolically present. The mechanical clock, although closer to the water clock, is a whole other story.

Personally, I like to imagine a strange genealogy based on some Etruscan funerary art, which extends to the whole Mediterranean, namely the so-called soul-houses, of which I found a sort of echo in some pre-Columbian art that I have seen recently, under the guise of small ceramic recipients – little bottles representing, among other things, some traditional architecture– up to, for instance, Marcel Duchamp's *À bruit secret*, in which I find a strong analogy with the medieval representation of a clock mechanism.

Therefore, in your various lanterns, if not in all of them, there are some of the elementary configurations which time measuring devices have gradually translated into, to the exception of the sundial – which is, nevertheless, somewhat present in the shadow projection. However, all of them share an absence of scale that would allow for an assessment of the measure of time; such is the case of the face, in the clock mechanism, of the hourglass containers – excluded from the field of the projected image to merely show the narrowing that unites them –, and also, in the case of the clepsydrae, of the absence of a recipient in which to measure the drop-by-drop accumulation of water.

What is shown is the architecture of those mechanisms. Their drawing. In this case, that architecture is perhaps more present because the mechanism is itself more complex and its parameters perhaps less concealed, maybe because they are closer to us, to our time. However, all of them can house an image, even if it is only revealed by a shadow. At any rate, it is never only about an image. When I am in the face of this functioning mechanism, there is a first moment in which the projected image naturally acquires a dominating presence and in which I approach it quicker, but then, there is a second moment in which one looks at the place where the image originates, in which the mechanism is not reduced to a mere projection device. I wanted it to be a place where, after a first reading, the viewer could return to and start all over every time the process ends. Therefore, there is something that is revealed through the image, which then points towards the mechanism itself and something that can be revealed in the mechanism and once again points back to the image, consecutively, in a movement that is in itself circular, between image and device.

However, now perhaps on a more allegorical plane, which would encompass the camera obscura in the parable of the cave, the viewer is also given the possibility of accessing the profile of this system. Not only to the isolated projected shadow – the image, because the very origin of the image is what is at stake here –, like in a screen, or to the projection device, the projectionist's room, so to speak, or even the object whose shadow is projected – which in the cinematographic device is given only as deferred –, but to a certain disposition of this set of three and to that which unites or divides them, like in an architectural section view.

In the former Lanterns that reading reproduced a rigorously established canon: Church – square – tower. This one, although from the technical point of view the device functions in a very similar way, proposes something which is slightly different, starting with the trompe-l'œil of the base, and by giving access to the image of an interior, which despite not being completely off-limits in the preceding lanterns, is now clearly visible and worked upon so as to bring together a certain number of references, some even from a not so distant past in the history of art, that somehow influence the way in which we see that interior. They create a lapse, as if for an instant the image could disappear and appear again. In which the interior itself becomes image with a presence equivalent to that of the image that is being projected right there. In fact, there is the clock mechanism itself, which assesses the image from the outside. The approach can be made from several points whose reading changes as the relationships they establish among themselves change. Obviously, the projected image tends to occupy, also for reasons of tradition, the place of destiny. The projected image is always the place towards which all others converge, which does not mean one could not retrocede.

You also propose showing another piece, of a similar dimension, a table displaying the last instalment of the skeleton, or Gigante [Giant] has you have been calling it.

Yes.

These two pieces, in the vicinity of one another ...

Yes. The relation between them was so obvious and strong that I even hesitated placing them side-by-side. Now that idea has vanished and I rather enjoy looking at them in such proximity.

As you know, a first version of this piece came out of the necessity of building a prop for a short film , and it was only after this work took shape that I gradually realized what I could have been dealing with. I confess that to a large extent it was through observing the casting process that I realized what that passage meant.

The word Gigante convokes an attribute of sculpture, something that concerns scale and that I find elementary, especially when applied to an object as peculiar as this one. We are – or unfold as – the measure, i.e., the one who sees is the assessment of what he is in the process of seeing.

Also, in its first configuration, in the film that you mentioned, one starts from a reconstitution of the human body – which is disassembled, from the feet bones up to the skull –, laying on the ground, in which the small intervals between the bones gave the skeleton a super-human dimension, so to speak. On the other hand, in the skeletons that appeared subsequently, and especially in this one, this could not be said as they are piled up, or simply scattered about, disarticulated, and in that sense the spacing between the parts now becomes absolute. In a certain way there is here something that may be crucial in sculpture. Of that which was a body in transit you take the fossil part, on which weighs an ancestral agreement of untouchability. You also put these exhumed remains to the test of the foundry fire, reiterating the progressive paralysis – or instantaneous, although in that case the mythical outlines, such as Lot's Wife, or the victims of the Medusa, are closer to the traumatic nature of photography – which the turning into statue somewhat represents. And precisely with this

you now propose a game – I recall that you had previously examined the talus, a cubic bone of the foot and the ancestor of the playing dice – with a different movement, different rules, which could be those of infinite combinatory, or of still-nature, a sort of perpetual, albeit not autonomous, movement. Also, both Gigante and the lanterns, quote figures that more or less literally belong to that which has been called vanitas, although they could not be reduced to that genre.

That figure is undoubtedly omnipresent. It is the basis of the moving figure, in a somewhat obscure or secret way it is there, within the empty square, on the plane in which all that comes into the frame can be inscribed, even if, like in this case, it has a more extraordinary matrix. The figure dances and dances the eternal dance of bones.

Once more, we are not far from a mechanism with infinite possibilities, where composition depends upon randomness, although the randomness I speak of is of the domain of meteorological prediction.

On the subject of movement, and because it seems to be equally present in Gigante as well as in the lanterns, perhaps we could return to something I believe is not unfamiliar to you, that is, a chimerical mechanics that has been called perpetual movement.

Certainly, but it should not be forgotten that the impulse may be of an extraordinary nature.

Be that as it may, although highly tuned machines could keep that promise of infinite functioning, this should be considered as an impossibility...

Precisely. I deeply believe that it would not work, if it were possible.

Finally, next to Gigante, you placed Terra Platónica [Platonic earth].

Exactly. This piece is relevant to the reading of the whole. I like to imagine that it is through this portable element that the genealogy of the remaining pieces can be read; that it works as a sort of antenna.

To build it, I used some elements already present in the other pieces, even if this was purely allegorical in some cases. The glass part, supported by small brass stands, defines a complex form or surface, an hyperbolic conoid similar to the central segment of an hourglass, the narrowing zone, through which the sand passes.

This piece and Arénaire are the balance – like in a clock – of the other two; they define the places, the fields, where they both function. These are slightly different pieces, smaller, but invoking larger things; a miniature representation of something enormously large, whereas the others enlarge something that is infinitely small. These are two pairs of pieces that function by contrast, two of them enlarge and two reduce.

Francisco Tropa

Arénaire

April 26 - June 21 2014

Opening on April, 25 2014

Galerie Jocelyn Wolff, Paris, France

André Maranh / Francisco Tropa

AM: Tu as réuni un ensemble de pièces de provenance apparemment diverse, que je reconnais, du moins en partie. Existe-t-il un nom pour cet assemblage?

FT: Oui. Arénaire. Une des pièces a d'ailleurs reçu ce nom. Il s'agit d'une œuvre en bronze, qui porte encore des vestiges de son moule en sable pressé. Le titre renvoie à un ensemble de choses qui me plaisent, mais il désigne plus particulièrement ce qui vit ou apparaît dans le sable. Il se rapproche du mot arène, qui dérive de la forme latine du mot sable. De toute façon, le titre Arénaire est moins la référence à un objet précis que l'évocation de la circonstance dans laquelle celui-ci apparaît.

Je crois que la botanique utilise ce terme pour désigner certaines espèces, celles-là même qui poussent dans le sable, mais le mot renvoie aussi à un calcul englobant des grains de sable...

... il s'agit en effet du titre d'un traité d'Archimède dans lequel il expose, pour la première fois, le mode de calcul d'un nombre extrêmement grand, celui des grains de sable contenus dans l'univers.

Je vois qu'il y a une lanterne, que je nomme ainsi mais que je devrais peut-être appeler autrement?

Donner un autre nom à cette lanterne en particulier, non ...

Ou pas encore?

Je ne crois pas. En effet, j'ai à un moment considéré retravailler quelque chose dans ce sens-là, mais je me suis progressivement rendu compte que ce serait difficile de ne pas entamer la beauté du mot et ce qu'il peut, tout simplement, suggérer. Un point de lumière en mouvement, par exemple.

Pendant un temps, j'ai aussi tourné autour d'une petite phrase, un commentaire que j'ai pu lire au sujet d'une montre construite par un certain Peter Henlein de Nuremberg : *inventio in dies subtilior* . Et plus tard, je me suis même arrêté sur le dernier mot de cette expression et sur le lien qu'il pourrait suggérer entre ce travail et la forme musicale de l'*ars subtilior*, surtout lorsque cette écriture est de nature circulaire ou obéit à un canon circulaire.

Tu inscris cette lanterne dans toute une lignée de lanternes.

Celle-ci est ma neuvième lanterne. D'un point de vue formel, elle est aussi celle qui se distancie le plus des précédentes, même si deux autres lanternes se rapprochent clairement de ce travail. C'est le cas de la lanterne qui donne à voir l'image d'une goutte d'eau et de celle qui montre le mouvement du sable à l'intérieur d'un sablier.

Si mes souvenirs sont bons, il s'agit de ta première paire de lanternes. À l'époque, tu les avais désignées par *Farol [Phare]*.

Farol était le titre de l'exposition dans laquelle ce travail a été présenté pour la première fois. Cela me plaisait alors d'accen-
tuer l'idée d'un mécanisme en mouvement qui émettait un faisceau de lumière scintillante et qui procurait une certaine magie, un certain enchantement. Plus tard, m'est venu le mot lanterne, qui m'a semblé plus intéressant.

S'il est plus facile d'identifier à une horloge l'objet dont tu projettes l'ombre avec cette lanterne - il s'agit d'un mécanisme d'horlogerie en marche animé par un mouvement de révolution -, les autres lanternes étaient déjà de même nature, déclinées soit en tant que sablier – convoqué de façon littérale –, soit en tant que clepsydres, moyennant les différents dispositifs de goutte-à-goutte que tu as conçu.

J'ai, dès le début, commencé à faire des expériences à partir de l'image de ces trois objets réunis. Les différents mécanismes présupposent à chaque fois la tentative de donner à voir diverses formes de la mesure du temps. Pour ce qui est des lanternes qui incorporent le sablier et la clepsydre – deux manières très proches de mesurer le temps –, la clepsydre est peut-être plus importante sur le plan historique, alors que l'autre est sans doute plus présente sur le plan symbolique. Quant à la montre mécanique, bien que plus proche de l'horloge d'eau, c'est encore une toute autre histoire. Personnellement, cela me plaît d'imaginer une étrange généalogie partant d'un certain art funéraire qui s'étend à toute la Méditerranée. Je pense notamment aux dénommées maisons de l'âme dont j'ai d'ailleurs trouvé des échos dans un certain art précolombien, à travers de petites bouteilles en céramique représentant, entre autres, des formes d'architecture traditionnelle. J'aime penser que cette généalogie s'étend par exemple jusqu'à *À bruit secret*, de Marcel Duchamp, œuvre dans laquelle je ne peux m'empêcher de lire une forte analogie avec la représentation médiévale d'un mécanisme d'horlogerie.

Il y a ainsi dans les différentes lanternes certaines, voire toutes les configurations élémentaires des dispositifs de mensuration du temps, à l'exception de l'horloge solaire – bien que celle-ci soit, d'une certaine manière, présente dans la projection de l'ombre. Ce que tes lanternes ont en commun est l'absence d'une échelle permettant de lire la mesure du temps, comme la plaque du mécanisme de l'horloge, les ampoules du sablier – celles-ci sont exclues du champ de l'image projetée et le seul élément donné à voir est l'étroit goulot qui les unit – ou encore le dépôt qui permettrait de mesurer l'accumulation de l'eau du goutte-à-goutte, dans le cas des clepsydres.

Ce qui est présenté, c'est l'architecture des mécanismes, leur dessin. Dans le cas de cette lanterne, l'architecture est peut-être plus présente car il s'agit d'un mécanisme plus complexe, dont les éléments sont éventuellement plus visibles, peut-être parce qu'ils sont plus proches de nous, ou de notre temps. Pourtant, ils peuvent tous abriter l'image, même lorsque celle-ci n'est révélée que par une ombre. Mais ce qui est en jeu n'est jamais l'image seule. Dans un premier temps, lorsqu'on est face à ce mécanisme qui fonctionne, l'image projetée domine, naturellement, et c'est sur elle que l'on se penche d'abord. Ensuite vient un deuxième moment, où l'on observe le lieu d'où provient cette image. L'appareil cesse alors d'être un simple dispositif de projection pour devenir un lieu auquel l'observateur retourne après une première lecture,

un lieu d'où il peut reprendre le chemin chaque fois que le processus se conclut. Ainsi, quelque chose se dévoile à travers l'image avant de renvoyer à l'appareil en soi. Et quelque chose se révèle dans l'appareil avant de revenir à l'image. Le tout se déroule successivement, dans un mouvement circulaire - lui aussi - entre l'image et le dispositif.

Pourtant, sur un plan plus allégorique que l'on pourrait rapprocher de la camera obscura dans la parabole de la caverne, l'observateur a aussi la possibilité d'accéder au profil de ce système. Non seulement à l'ombre projetée comme sur un écran, et donc à l'image car ici on touche à l'origine même de l'image ; ou à l'appareil de projection, la cabine du projectionniste, disons ; ou encore à l'objet dont on projette l'ombre, et qui dans le dispositif cinématographique est toujours donné en différé ; mais surtout, également, à un certain agencement des trois éléments, à ce qui les unit ou les sépare, comme dans une coupe en architecture.

Dans les lanternes précédentes, cette lecture reprenait même un canon architectonique rigoureusement établi : église – place – tour. Si, d'un point de vue technique, le dispositif fonctionne de façon semblable, la lanterne dont nous parlons ici propose quelque chose d'un peu différent, à commencer par le trompe-l'œil de la base et par le fait que l'observateur accède à l'image d'un intérieur, rendu résolument visible, même s'il n'était pas non plus totalement interdit dans les autres lanternes. L'intérieur a été travaillé de manière à réunir un certain nombre de références appartenant par exemple au passé récent de l'histoire de l'art, et qui influencent notre façon de le regarder. Elles créent un hiatus comme si l'image pouvait, par moments, disparaître et réapparaître. L'intérieur devient ainsi à son tour une image dont la présence équivaut à celle de l'image projetée. À l'extérieur, le mécanisme horloger procède à son ajustement. L'ensemble peut être approché de plusieurs points de vue et les différents liens établis entre eux en modifiant constamment la lecture. Bien sûr, l'image projetée tend, presque par tradition, à occuper le lieu de destination. Elle est toujours le lieu vers lequel convergent toutes les autres, ce qui n'empêche pas que l'on puisse revenir en arrière.

Tu proposes aussi une autre pièce qui a presque la même dimension, une table avec la dernière version du squelette ou du *Gigante [Géant]*, comme tu l'appelles dernièrement.

Oui.

–Ces deux pièces, voisines l'une de l'autre...

Oui. Leur rapport était si évident et si fort que j'ai même hésité à les exposer côte à côte, une impression qui a changé depuis. Aujourd'hui, j'aime les observer dans leur degré d'intimité.

Tu sais qu'une première version de la pièce a découlé du besoin de construire un accessoire pour la réalisation d'un petit film . C'est seulement après que ce travail ait pris forme, que je me suis aperçu de ce que je pouvais tenir entre les mains. Il faut avouer que c'est surtout par l'observation et l'accompagnement de tout le processus de la fonte que je me suis rendu compte de la signification de ce passage singulier. Le mot Gigante convoque un attribut de la sculpture, quelque chose qui se passe en rapport à l'échelle et qui est pour moi une donnée élémentaire, surtout lorsqu'elle est appliquée à un objet spécial comme celui-ci. Nous sommes – ou nous devenons – la mesure. En d'autres termes, celui qui voit donne la mesure de ce qu'il voit.

Du reste, dans le film que tu mentionnes, le point de départ est la reconstitution du corps humain étendu par terre et que l'on démonte des os du pied jusqu'au crâne. Les petits intervalles entre les os conféraient au squelette une dimension, disons, surhumaine.

On ne peut pas en dire autant pour tous les squelettes convoqués postérieurement, comme dans le cas de celui-ci en particulier. Les os sont entassés ou simplement éparpillés, désarticulés, et dans cette mesure, l'espacement entre les parties devient absolu.

Par ailleurs, il y a ici quelque chose qui est de l'ordre de la matrice, en sculpture. D'un corps qui a été en mouvement tu en prends la part fossile, sur laquelle pèse un accord ancestral d'inviolabilité. De plus, tu fais passer ces restes exhumés par l'épreuve du feu de la fonte, renforçant la paralysie progressive – ou instantanée, bien que dans ce cas, les modèles mythiques comme la femme de Lot ou les victimes de Méduse soient plus proches de la nature traumatique de la photographie – du devenir statue. Arrivé à ce stade tu proposes, pour finir, que l'on joue – je me souviens que tu t'étais auparavant arrêté au talus, un os cubique du pied, qui est l'ancêtre du dé – avec un autre mouvement et avec d'autres règles, qui peuvent être celles de la combinaison infinie ou de la nature morte, une sorte de mouvement perpétuel, bien que pas autonome. S'y ajoute le fait que tant le Gigante que les lanternes citent des figures qui s'inscrivent, d'une manière plus ou moins littérale, dans les vanitas sans que nous puissions les y cantonner pour autant.

Cette figure est sans doute omniprésente. Et c'est à partir d'elle que d'une manière un peu obscure ou secrète, se forme la figure en mouvement ; mais elle y est, à l'intérieur du carré vide, intégrée dans le plan où peut s'inscrire tout ce qui entre dans le champ, même lorsqu'il y a, comme c'est le cas ici, une matrice plutôt extraordinaire. La figure danse l'éternelle danse des os.

Une fois de plus, nous ne sommes pas loin d'un mécanisme aux possibilités infinies et où la composition dépend du hasard, même si le hasard dont je parle est de l'ordre de la prévision météorologique.

A propos du mouvement, et puisqu'elle paraît présente dans le Gigante et dans les lanternes et qu'elle ne te semble pas étrangère, on pourrait peut-être revenir à la mécanique chimérique désignée par mouvement perpétuel.

Bien sûr, mais sans oublier que l'impulsion peut être d'origine extraordinaire.

Néanmoins, même si des machines bien affinées peuvent tenir cette promesse de fonctionnement infini, il faut avoir à l'esprit qu'il s'agit d'une impossibilité...

Précisément. Ma conviction profonde est que cela ne fonctionnerait pas si c'était possible.

Pour finir, près du Gigante, tu as placé *Terra Platónica* [Terre platonique].

Exactement. Il s'agit d'une pièce importante pour la lecture de l'ensemble. J'aime imaginer que cet élément portable permet de lire la généalogie des autres pièces, qu'il fonctionne, pour ainsi dire, comme une sorte de capteur.

Pour la construire, j'ai utilisé des éléments déjà présents dans d'autres pièces, même si je l'ai parfois fait d'une manière purement allégorique. La partie en verre, supportée par un petit chevalet en laiton, définit une forme ou une surface complexe – un conoïde hyperbolique – semblable au segment central d'un sablier, qui est le goulot d'étranglement par lequel passe le sable.

Cette pièce et Arénaire sont le bilan, comme dans le cas des horloges, des deux autres pièces, elles définissent les lieux et les champs où elles fonctionnent. Ces pièces sont un peu différentes, plus petites, mais convoquent des choses plus grandes, alors que les autres, au contraire, amplifient l'infiniment petit. Les deux ensembles fonctionnent par contraste: deux pièces amplifient et deux réduisent.



Francisco Tropa

Lantern (clock), Inventio in dies subtilior, 2014, Wooden table, metal easels, bronze, brass, electrical devices, optical devices, clock mechanism
120 x 90 x 120 cm

Gigante, 2014, Wooden table, metal easels, serigraphed canvas, oil painted bronzek, 220 x 110 x 90 cm

Terra Platonica, 2013, Wooden box, brass, Murano blown glass, 44 x 44 x 44 cm

Untitled, 2007, Watercolor on fabriano paper rosaspina 300 gr, 100 x 70 cm

Exhibition view: *Arénaire*, Galerie Jocelyn Wolff, Paris, France, 2014



Francisco Tropa

Lantern (clock), Inventio in dies subtilior, 2014, Wooden table, metal easels, bronze, brass, electrical devices, optical devices, clock mechanism, 120 x 90 x 120 cm

Exhibition view: *Arénaire*, Galerie Jocelyn Wolff, Paris, France, 2014



Francisco Tropa

Lantern (clock), Inventio in dies subtilior, 2014, Wooden table, metal easels, bronze, brass, electrical devices, optical devices, clock mechanism, 120 x 90 x 120 cm

Exhibition view: *Arénaire*, Galerie Jocelyn Wolff, Paris, France, 2014



Francisco Tropa

Lantern (clock), Inventio in dies subtilior, 2014, Wooden table, metal easels, bronze, brass, electrical devices, optical devices, clock mechanism, 120 x 90 x 120 cm (detail)

Exhibition view: *Arénaire*, Galerie Jocelyn Wolff, Paris, France, 2014



Francisco Tropa

Gigante, 2014, Wooden table, metal easels, serigraphed canvas, oil painted bronzek, 220 x 110 x 90 cm

Ombre / Shade, 2014, Wooden box, brass, bronze, 52 x 22 x 22 cm

Arénaire, 2014, Wooden box, bronze, 60 x 36 x 10 cm

Terra Platonica, 2013, Wooden box, brass, Murano blown glass, 44 x 44 x 44 cm

Untitled, 2007, Watercolor on fabriano paper rosaspina 300 gr, 100 x 70 cm

Exhibition view: *Arénaire*, Galerie Jocelyn Wolff, Paris, France, 2014



Francisco Tropa

Ombre / Shade, 2014, Wooden box, brass, bronze, 52 x 22 x 22 cm

Exhibition view: *Arénaire*, Galerie Jocelyn Wolff, Paris, France, 2014



Francisco Tropa

Terra Platonica, 2013, Wooden box, brass, Murano blown glass, 44 x 44 x 44 cm

Exhibition view: *Arénaire*, Galerie Jocelyn Wolff, Paris, France, 2014



Francisco Tropa
Arénaire, 2014, Wooden box, bronze, 60 x 36 x 10 cm

Exhibition view: *Arénaire*, Galerie Jocelyn Wolff, Paris, France, 2014



Francisco Tropa

Gigante, 2014, Wooden table, metal easels, serigraphed canvas, oil painted bronzek,
220 x 110 x 90 cm

Untitled, 2007, Watercolor on fabiano paper roaspina 300 gr, 100 x 70 cm

Exhibition view: *Arénaire*, Galerie Jocelyn Wolff, Paris, France, 2014



Francisco Tropa

Gigante, 2014, Wooden table, metal easels, serigraphed canvas, oil painted bronzek,
220 x 110 x 90 cm (detail)

Exhibition view: *Arénaire*, Galerie Jocelyn Wolff, Paris, France, 2014

Francisco Tropa

TSAE TRESORS SUBMERGES DE L'ANCIENNE EGYPT / SUNKEN TREASURES OF ANCIENT EGYPT

September 9 - October 19, 2013

La verrière, Fondation d'entreprise Hermès, Bruxelles, Belgium
Curated by Guillaume Désanges

Press release:

Portuguese artist Francisco Tropa (his country's representative at the 2011 Venice Biennale) is the author of a complex body of work, freely combining a broad range of techniques, from the most basic skills to virtuoso tours de force. Mixing art and technical ingenuity, Tropa's creative vision embraces prototypes and machines, but also paintings, screen prints, photography and performance. The result is a 'world' very much his own, nourished by diverse sources including a rigorously antihierarchical array of references, figures from the ancient and modern worlds, science and magic. For me, Francisco Tropa was a natural choice for the first solo exhibition in the series.

Des gestes de la pensée ('Gesture, and thought'): his relationship to the world of knowledge is both central and indefinable, wide-ranging and precise. His forms' relationship to their cultural substrate is ambivalent, rooted in a continuous, two-way traffic of influences. Gesture and thought flex and develop their respective muscles, with neither taking the lead. Rooted in matter, Tropa's practice is, then, as intuitive as it is erudite. A kind of 'emotional erudition,' undisciplined and unschooled. Often, his works direct us a posteriori to his source texts and theoretica researches. In short, everything in Tropa's work is interconnected: his network of references irrigates the work upstream and downstream of the creative artefact.

His narrative clues – fictive irruptions, breaking the formal surface of his objects – contribute a sense of coherence, while never defining or constraining. Much is left to a sheer delight in form, the senses and chance. And so Tropa's artistic investigations, often pursued over several years, coalesce from time to time in complex, fascinating installations. This is very much the case with TSAE - Trésors Submergés de l'Ancienne Égypte ('The sunken treasures of Ancient Egypt'), a new project created especially for La Verrière. Disordered and wide-ranging, this vast, cosmogonic installation takes the form of a rambling archaeological exhibition. Conceptually, the exhibition is structured around three spaces, representing three successive 'chapters': the 'underwater section', the 'looted chamber' and 'Terra Platonica.' These three spaces intellectual rather than physical – are exploded within the space of La Verrière. Drawing on several different bodies of work, they evoke differing representations of the world, from the medieval Christian Topography of Cosmas Indicopleastes, to the modernist utopias of Paul Scheerbart.

But rest assured, nothing is truly transparent or legible here. The ensemble forms a a kind of incomplete sculptural fiction which the visitor is invited to recompose in their mind – like a work of futurist fantasy fiction, recounting the history of forms and representation, expressed in enigmatic works which stand as silent clues.



Francisco Tropa

Exhibition view: *TSAE*, La Verrière, Bruxelles, Belgium, 2013



Francisco Tropa

Exhibition view: *TSAE*, La Verrière, Bruxelles, Belgium, 2013

Galerie Jocelyn Wolff



Francisco Tropa

Exhibition view: *TSAE*, La Verrière, Bruxelles, Belgium, 2013

Galerie Jocelyn Wolff

Francisco Tropa

The Forgotten Instinct

William Anastasi, Guillaume Leblon, Hans Schabus,
Francisco Tropa, Franz Erhard Walther

January 19, 2013 - March 2, 2013

Gallery Jocelyn Wolff exhibits at gallery Labor, Mexico City
Francisco Ramírez #5 Col. Daniel garza Del. Miguel Hidalgo 11830, México D.F.

Press release:

«Fiction is formatting,
objective elaboration,
of the truth of the subject,
which does not exist in reality.»

Roger Lewinter, le vide au milieu (The Void in the Middle) 1987.

A Paris-Mexico City exchange

As so often, at the origin of this project, an encounter: when I began discussing with Pamela Echeverria, I immediately felt that we not only shared the same passion for art but also the same desire to run a gallery as a project space, a laboratory, a place for exchanging, and this, while taking constant care to nourish our idealism each day. We decided to exchange our respective spaces: the time for each an exhibition. Pamela chose to show Pablo Vargas Lugo in Paris. For Mexico, I preferred to think the exhibition in terms of a synthesis of the esthetic preoccupations that irrigate the gallery's program, especially as this research has constantly intensified over years of the gallery's existence.

L'instinct oublié /The Forgotten Instinct

The origin of this project lies in a meditation of a key postulate in Spinoza thought: the body exceeds the knowledge we have of it; thought exceeds the consciousness we have of it. The notion of art as action (Franz Erhard Walther, Tropa) or the relationship to space and time in the work of Anastasi make it possible to approach this space and this movement and to prolong into a reflection: the art studio as a moral space (Schabus, Leblon).

About quantity

It appears to me that, these days, a new existentialism feeds upon the consciousness of the contemporary proliferation of images and demands us to reconsider the substantial artistic positions. «What characterizes the times is above all the absence of landmarks: memories are pieces of life ripped from the void. No tie down. Nothing anchors them, nothing fastens them. Almost nothing ratifies them.» (G. Perec, «W, or the Memory of Childhood»)

Francisco Tropa

El instinto olvidado

William Anastasi, Guillaume Leblon, Hans Schabus,
Francisco Tropa, Franz Erhard Walther

Inauguración el 19 de enero 2013, Exposición hasta el 2 de marzo 2013

Galería Jocelyn Wolff expone en la galería Labor, Ciudad de México
Francisco Ramírez #5 Col. Daniel garza Del. Miguel Hidalgo 11830, México D.F.

“La ficción es puesta en forma,
es una elaboración objetiva,
de la verdad del tema,
que no existe en realidad.”

Roger Lewinter, *Le vide au milieu*, 1987 (El vacío en medio, 1987)

Un intercambio París-México

Al principio de este proyecto, como sucede seguido, un encuentro: cuando empecé a intercambiar palabras con Pamela Echeverría tuve inmediatamente el sentimiento que compartíamos no sólo la misma pasión por el arte sino el mismo deseo de operar una galería como un espacio de proyectos, un laboratorio, un lugar de intercambio, con la preocupación constante de nutrir a diario nuestro idealismo. Decidimos intercambiar nuestros respectivos espacios, el tiempo que dura una exposición. Pamela escogió montar en París la obra de Pablo Vargas Lugo. Por mi parte, con un propósito denso, apretado, preferí pensar en una exposición que sintetizara las preocupaciones estéticas que irrigan el programa de la galería, abierta hace casi 10 años en París, y más que nunca en la investigación.

El instinto olvidado

El origen de este proyecto se sitúa en una reflexión acerca de un postulado clave del pensamiento de Spinoza: el cuerpo sobrepasa el conocimiento que tenemos; el pensamiento sobrepasa la consciencia que tenemos. La noción de arte como acción (Franz Erhard Walther, Tropa), o la relación del espacio y del tiempo en la obra de Anastasi nos permiten acercarnos a este espacio y a este movimiento, y prolongar una reflexión sobre el taller como un espacio moral (Schabus, Leblon).

De la cantidad

Me parece que en este momento un nuevo existencialismo se nutre de la consciencia de la proliferación contemporánea de la imágenes y llama a reconsiderar las posturas artísticas “substanciales”.

“Lo que caracteriza esta época es, antes que nada, la ausencia de referencias: los recuerdos son pedazos de vida arrancados del vacío. No existe amarra alguna. Nada los ancla, nada los fija. Casi nada los ratifica.”

G. Perec, *W ou le souvenir d'enfance* (W o el recuerdo de la infancia)

Francisco Tropa

L'instinct oublié

William Anastasi, Guillaume Leblon, Hans Schabus,
Francisco Tropa, Franz Erhard Walther

19 janvier 2013 - 2 mars 2013

Gallery Jocelyn Wolff exhibits at gallery Labor, Mexico City
Francisco Ramírez #5 Col. Daniel garza Del. Miguel Hidalgo 11830, México D.F.

Communiqué de presse:

« La fiction est mise en forme,
élaboration objective,
de la vérité du sujet,
qui n'existe pas en réalité. »

Roger Lewinter, le vide au milieu (1987)

Un échange Paris-Mexico

A l'origine de ce projet, comme souvent, une rencontre : quand j'ai commencé d'échanger avec Pamela Echeverria j'ai tout de suite eu le sentiment que nous partagions non seulement la même passion pour l'art mais aussi le même désir d'opérer une galerie comme un espace de projets, un laboratoire, un lieu d'échange, avec le souci constant de nourrir au quotidien notre idéalisme ; nous avons décidé d'échanger nos espaces respectifs, le temps chacun d'une exposition. Pamela a choisi de montrer à Paris Pablo Vargas Lugo. Pour ma part, dans un propos dense, resserré, j'ai préféré penser une exposition qui synthétise les préoccupations esthétiques qui irriguent le programme de la galerie, ouverte il y a près de dix ans à Paris, et plus que jamais en recherche.

L'instinct oublié

L'origine de ce projet se situe dans une méditation sur un postulat-clé dans la pensée de Spinoza : le corps dépasse la connaissance qu'on en a ; la pensée dépasse la conscience qu'on en a. La notion d'art comme action (Franz Erhard Walther, Tropa), ou la relation à l'espace et au temps dans l'œuvre d'Anastasi permettent d'approcher cet espace et ce mouvement, et de prolonger une réflexion sur l'atelier comme espace moral (Schabus, Leblon).

De la quantité

Il me semble qu'un nouvel existentialisme se nourrit en ce moment de la conscience de la prolifération contemporaine des images et appelle à reconsidérer les positions artistiques « substantielles.

« Ce qui caractérise cette époque c'est avant tout son absence de repères: les souvenirs sont des morceaux de vie arrachés au vide. Nulle amarre. Rien ne les ancre, rien ne les fixe. Presque rien ne les entérine. » (G. Perec, « W ou le souvenir d'enfance »).



Francisco Tropa
Quad, 2008
 stone, sand and black surface

Exhibition view: *L'instinct oublié (The forgotten Instinct)*, Gallery Labor, Mexico City, Mexico, 2013



Francisco Tropa
Quad, 2008
stone, sand and black surface

Exhibition view: *L'instinct oublié (The forgotten Instinct)*, Gallery Labor, Mexico City, Mexico, 2013



Francisco Tropa
Quad, 2008
 stone, sand and black surface

Exhibition view: *L'instinct oublié (The forgotten Instinct)*, Gallery Labor, Mexico City, Mexico, 2013

Francisco Tropa

NOUVELLES IMPRESSIONS DE RAYMOND ROUSSEL

February 27, 2013 - May 20, 2013

Palais de Tokyo, Paris, France

Press release:

« Mon âme est une étrange usine » Raymond Roussel

Raymond Roussel est enfin célébré à Paris. C'est justice bien tardive pour cet écrivain qui tient depuis un siècle dans l'imaginaire des artistes — de quelques-uns seulement, mais non des moindres — une place centrale, incarnant la figure de l'artiste entièrement dédié, jusqu'aux frontières de la raison, à son oeuvre, celle de l'artiste créateur d'un « monde complet », « ne suivant que la pente de son imagination » (André Breton). Les « Nouvelles impressions de Raymond Roussel » sont une suite et un complément à l'exposition « Impressions de Raymond Roussel », qui a eu lieu au Museo Reina Sofia (Madrid) en 2011 et au Museu Serralves (Porto) en 2012. S'y traçait une histoire diagonale de l'art du XXe siècle, reliant les points entre les artistes et créateurs qui ont dit l'influence de cet auteur, de ses écrits, sur leur oeuvre. Pour commencer Marcel Duchamp, puis les surréalistes, mais aussi Michel Foucault ou Georges Perec. Ces « Nouvelles impressions de Raymond Roussel » proposent cette fois de laisser une plus large place à l'aujourd'hui et réunit des artistes rencontrés au cours de ces dernières années de recherche autour de Roussel. Il n'a pas paru nécessaire que leur relation à cet écrivain prenne la forme d'un hommage, ni même s'y réfère explicitement. Ce serait sousestimer la nature de ces influences, aussi profondes que souterraines, que de les réduire à des jeux de citation. Ces oeuvres ne sont pas réductibles à un thème et leur réunion ici est un exercice de dépliage des motifs — toujours différents — que les artistes ont puisé chez Roussel, consciemment ou non, selon une lecture dont il faut bien assumer la partialité. C'est bien le « plus grand magnétiseur des temps modernes », selon André Breton, que cette exposition vient rappeler aux mémoires ; celui qui, pour Michel Leiris, a réalisé « l'évasion du domaine de la Réalité dans celui de la Conception ». C'est dire le pouvoir de la poésie, sa capacité à faire passer dans un « monde à l'envers » ; ce vaste théâtre, enfantin et parfois cruel, qu'est l'univers de Raymond Roussel.

Avec : Mathieu K. Abonnenc, Jean-Michel Alberola, Jean-Christophe Averty, Zbynek Baladrán, Thomas Bayrle, Jacques Carelman, Guy de Cointet, CollègedePataphysique, Joseph Cornell, Salvador Dalí, Gabriele Di Matteo, Thea Djordjadze, Marcel Duchamp, Giuseppe Gabellone, Rodney Graham, João Maria Gusmão & Pedro Paiva, Mike Kelley, Revue Locus Solus, Pierre Loti, Sabine Macher, Man Ray, Mark Manders, André Maranhã, Pedro Morais, Jorge Queiroz et Francisco Tropa, Jean-Michel Othoniel, Victorien Sardou, Joe Scanlan, Jean Tinguely, Jules Verne.

Réalisé en 2012 à l'occasion de l'exposition « Impressions de Raymond Roussel » à la Fondation Serralves de Porto par quatre artistes portugais, *Tres Moscas [Trois Mouches]* est à l'origine un dispositif de performance, ici transformé en pièce d'exposition. L'oeuvre est un hommage à Roussel mais aussi au Grand Verre de Duchamp dont il reprend plusieurs parties, à l'hermétisme et à l'esprit de jeu qui lient ces oeuvres.



André Maranhão, Pedro Morais, Jorge Queiroz, Francisco Tropa
Tres Moscas [Trois Mouches], 2012

Exhibition view: *Nouvelles impressions de Raymond Roussel*, Palais de Tokyo, Paris, France, 2013



André Maranhã, Pedro Morais, Jorge Queiroz, Francisco Tropa
Tres Moscas [Trois Mouches], 2012

Exhibition view: *Nouvelles impressions de Raymond Roussel*, Palais de Tokyo, Paris, France, 2013



André Maranhã, Pedro Morais, Jorge Queiroz, Francisco Tropa
Tres Moscas [Trois Mouches], 2012

Exhibition view: *Nouvelles impressions de Raymond Roussel*, Palais de Tokyo, Paris, France, 2013

Francisco Tropa

Les Prairies - Biennale d'art contemporain

September 15, 2012 - December 09, 2012

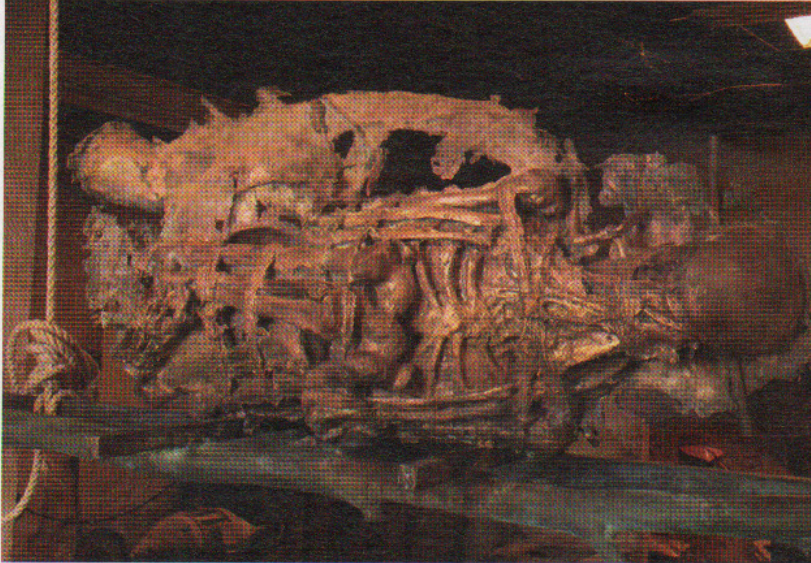
Newway Mabilais & Frac Bretagne, Rennes, France

Press release:

Les artistes des *Prairies*

FRANCISCO TROPA

Production
Les Ateliers d'Art



Terra Platónica, 2012. Courtesy de l'artiste et de la galerie Quadrado Azul, Porto. Photographie : Guilherme Carmelo.

La pratique de Francisco Tropa, artiste portugais vivant à Lisbonne, est un exemple actuel parfait de ce que Harald Szeemann qualifiait de « mythologie individuelle ». L'artiste ne crée pas seulement des objets, il élabore aussi des constellations de références spécifiques dans lesquelles ceux-ci peuvent être idéalement lus. Malgré le caractère potentiellement ésotérique de ses œuvres, il n'est pas un mystique. Ses œuvres – sculptures, performances, photographies, dessins et impressions – puisent leur source dans l'histoire des médiums qu'il utilise, dans l'art antique, la philosophie et la littérature, ainsi que dans les thèmes classiques que sont le *memento mori*, le rituel, le jeu et le temps. Saisissante et énigmatique, *Terra Platónica* (2012), associe plusieurs des centres d'intérêts de Francisco Tropa : une technique de fabrication de l'art classique – le moulage en bronze – et les questions de rituel et de temps. La pièce s'inspire d'une étrange photographie d'Edward S. Curtis, issue de sa célèbre série sur les Indiens d'Amérique du Nord, qui représente un rite funéraire d'une teneur obscure. L'artiste crée donc un moulage à partir de la prétendue momie, repliée en position fœtale et présentée

RENNES

Les ateliers de Rennes

Divers lieux / 15 septembre - 9 décembre 2012



La troisième édition des Ateliers de Rennes, autrement dit la biennale, change de période (du printemps à l'automne) et de commissaire. Anne Bonnin succède à Raphaële Jeune et intitule sa proposition *les Prairies*, en référence à cette étendue plate et ouverte qu'elle associe à la figure du pionnier. La biennale de Rennes se distingue de ses consœurs à travers son mode de financement par les collectivités publiques, locales principalement, et l'apport d'un industriel de l'agroalimentaire qui souhaitait un événement d'art contemporain en lien avec les réalités économiques et entrepreneuriales. Par sa volonté de mise à plat, cette occupation formelle de l'espace rend l'art à ses fondamentaux, au risque parfois d'un certain classicisme. En effet, si *les Prairies* métaphorisent à l'envi sur la polysémie du pionnier et de la conquête, elles s'affranchissent du lien direct avec l'entreprise pour se recentrer sur la question de l'œuvre et de son contexte tant muséal qu'urbain, l'accent étant mis sur l'environnement architectural, en particulier dans les deux lieux où se répartit l'exposition collective : le Newway Mabilais, bâtiment emblématique du Rennes des années 1970, dû à Louis Arretche, et le Frac-Bretagne récemment construit par Odile Decq. Ce prisme temporel se retrouve dans l'exposition qui, entre belles réussites d'accrochage (le Newway, la grande salle du Frac) et ratés (la salle moyenne du Frac), s'inscrit dans un dialogue entre la création la plus récente et certaines œuvres issues des dernières avant-gardes comme Support-Surface avec un bel ensemble d'André Valensi.

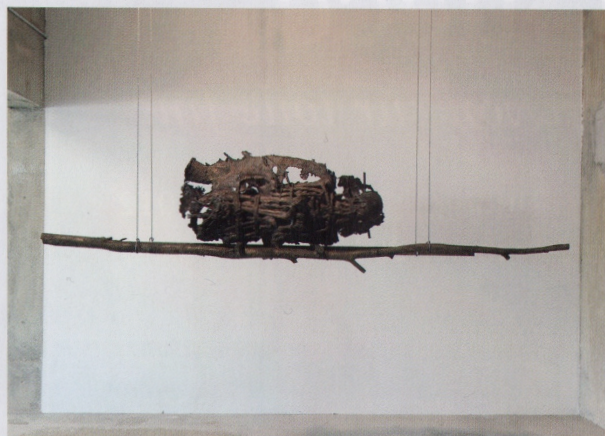
Les expositions sont pour la plupart passionnantes, tant elles montrent

des artistes à découvrir ou à redécouvrir, une soixantaine au total et parmi eux : Francisco Tropa (Portugal) entre images de toiles d'araignée et momie en bronze, Fernanda Gomes (Brésil) ou l'art de raconter des histoires au ras du sol, Vincent-Victor Jouffe (France) et sa chronique des comices agricoles, les tissus bruts de Judith Scott qui viennent perturber la calme ordonnance de la normalité, l'ensemble magistral des dessins narratifs de Jorge Satorre, des photographies de Jochen Lempert, l'intelligence des propositions de Yann Sérandour et de Pierre Leguillon, associés à Mathieu K. Abonnenc au Cabinet du livre d'artiste (université Rennes 2)... Ajoutons-y la qualité des monographies réparties dans la ville : Marion Verboom et Aglaia Konrad à 40m cube, André Guedes au Phakt, Manfred Pernice et Carla Filipe au musée des beaux-arts, Pratchaya Phinthong à La Criée, enfin l'excellent duo suisse Frédéric Moser & Philippe Schwinger à la galerie Art & Essai.

Au terme de cette heureuse visite, on observera cependant que décidément la figure du pionnier peine à s'affirmer et que la nostalgie d'une époque où l'on en rêvait encore, le tournant des années 1960 et 1970, rôde tel un fantôme autour d'œuvres cultivées et vaguement mélancoliques. En cela *les Prairies* sont un signe de ce temps.

Jean-Marc Huitorel

The third edition of the Ateliers de Rennes biennial is marked by a change in season (from spring to fall) and curator. Anne Bonnin, who succeeds Raphaële Jeune, calls this year's show *Les Prairies*,



À gauche/left:

Fernanda Gomes. 2012
(Court. Galeria Luisa Strina, São Paulo ;
et galerie Emmanuel Hervé, Paris)

À droite/right: Francisco Tropa.

« Terra Platónica ». 2012.
Production Ateliers de Rennes. Vue
de l'exposition/view of « Les Prairies »
au Newway Mabilais. (Ph. A. Mole)

associating these open spaces with the figure of the pioneer. The Rennes biennial differs from others in its financing by governmental bodies (mainly local) and a food industry businessman who wanted to support a contemporary art event linked to economic and entrepreneurial realities. Because of the show's aim of taking a fresh look at things, its physical installation takes art back to basics, at times bordering on classicism. Actually, while *Les Prairies* repeatedly offers a metaphorical treatment of the polysemia of the pioneer and conquest, it is free of any direct link to the business world and instead focuses on the question of the artwork and its context in both the museum and the city, highlighting the architectural environment, particularly the two venues where this group show is being staged, the Newway Mabilais, a building emblematic of Rennes in the 1970s, designed by Louis Arretche, and the recently-constructed FRAC-Bretagne designed by Odile Decq. This temporal prism is reprised in the exhibition itself, which, with its successful hangings (in the Newway and the main hall of the FRAC) and failures (the FRAC's middle room), produces a dialogue between the most recent art and

certain pieces from latter-day avant-gardes such as Support-Surface, with an admirable ensemble of work by André Valensi. Most of the exhibitions are fascinating in that they allow us to discover or re-discover artists. Some 60 in all, they include Francisco Tropa (Portugal), with his images of spider webs and bronze mummy; Fernanda Gomes (Brazil), or the art of telling stories at ground level; Vincent-Victor Jouffe (France) and his chronicle of agricultural fairs; the raw cloth of Judith Scott that roils the calm order of normality; the magisterial ensemble of narrative drawings by Jorge Satorre; Jochen Lempert's photos; the clever work by Yann Sérandour and Pierre Leguillon, together with that of Mathieu K. Abonnenc at the Cabinet du Livre d'Artiste (Université Rennes2)...

Also notable is the quality of the solo shows spread about town: Marion Verboom and Aglaia Konrad at the 40m cube, André Guedes at the Phakt, Manfred Pernice and Carla Filipe at the Musée des Beaux-Arts, Pratchaya Phinthong at La Criée, and finally the excellent Swiss duo Frédéric Moser & Philippe Schwinger at the Art & Essai gallery.

Yet by the end of a visit to this outstanding biennial the figure of the pioneer seems to remain pretty hazy, and a nostalgia for a still-celebrated era at the end of the 1960s and early 70s floats like a ghost among these cultivated and vaguely melancholy artworks. In this sense, *Les Prairies* is a sign of the times.

Jean-Marc Huitorel
Translation, L-S Torgoff



Francisco Tropa
Terra platónica, 2012
Bronze, steel
40 x 200 x 50 cm

Exhibition view: *Les Prairies*, Les Ateliers - Biennale d'art contemporain, Newway Mabilais, Rennes, France, 2012



Francisco Tropa
Terra platónica, 2012
Bronze, steel
40 x 200 x 50 cm

Exhibition view: *Les Prairies*, Les Ateliers - Biennale d'art contemporain, Newway Mabilais,
Rennes, France, 2012



Francisco Tropea
Terra platónica, 2012
Bronze, steel
40 x 200 x 50 cm

Exhibition view: *Les Prairies*, Les Ateliers - Biennale d'art contemporain, Newway Mabilais, Rennes, France, 2012



Francisco Tropea
Terra platónica, 2012
 Bronze, steel
 40 x 200 x 50 cm

Exhibition view: *Les Prairies*, Les Ateliers - Biennale d'art contemporain, Newway Mabilais, Rennes, France, 2012



Francisco Tropa
Sem título (Avenida 211, Lisbon), 2009

Exhibition view: *Les Prairies*, Les Ateliers - Biennale d'art contemporain,
Frac Bretagne, Rennes, France, 2012



Francisco Tropa

Sem título (Avenida 211, Lisbon), 2009

Exhibition view: *Les Prairies*, Les Ateliers - Biennale d'art contemporain, Frac Bretagne, Rennes, France, 2012

Galerie Jocelyn Wolff



Francisco Tropa

Teias, 2010

Photographs, print on Fine art paper

Exhibition view: *Les Prairies*, Les Ateliers - Biennale d'art contemporain, Frac Bretagne, Rennes, France, 2012

Galerie Jocelyn Wolff

Francisco Tropa

Locus Solus. Impressions of Raymond Roussel

October 26, 2011 - 27 February 2012

Museo Reina Sofia, Madrid, Spain

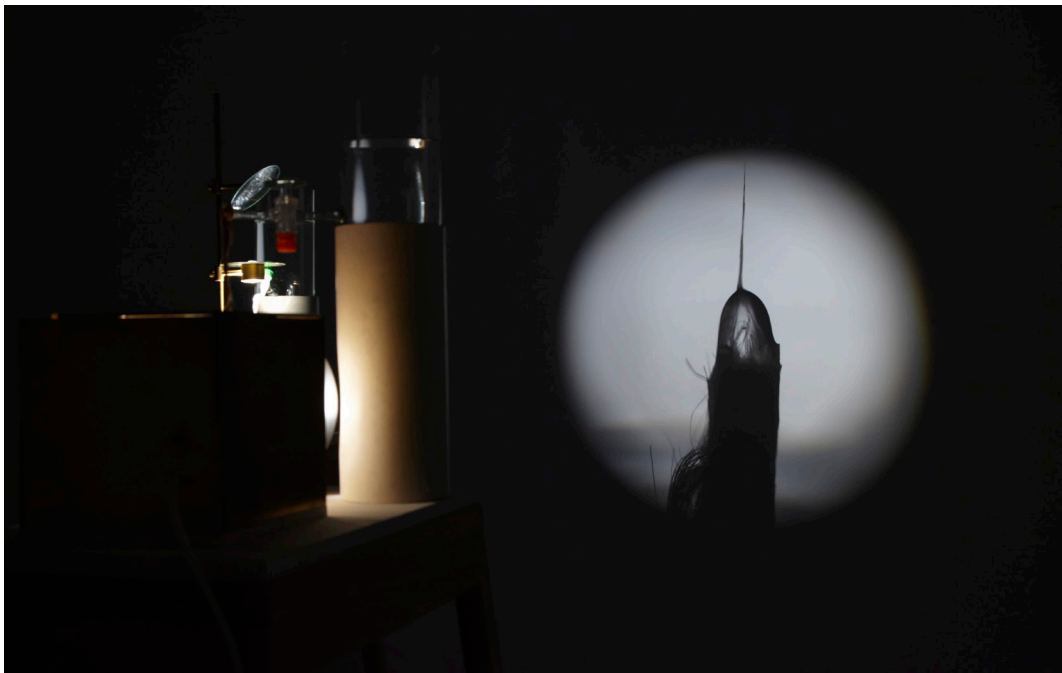
Press release:

Locus Solus is the first exhibition to be held in Spain on the figure and influence of Raymond Roussel (Paris, 1877 - Palermo, 1933), the author of poetic, novelistic and theatrical works without precedent in the history of literature. Roussel is known for both the singularity and exuberance of his narrative and visual universe and also for the complex methodology he developed and then perfected over time.

This methodology was based on the exploration of the inventive potential of homonymy and word play, all from the conviction that an artistic/literary work does not need to contain anything real, that it can be exclusively a combination of imaginary objects. In a text published posthumously, *How I wrote certain of my books*, Roussel explains the process he used. The author, who always kept his distance from the avant-garde and from the literary movements of his times (because, in the words of André Breton, he was «fully determined to follow no inclination other than that of his spirit») reveals in the aforementioned text that he started out by inventing two phrases that were phonetically almost identical but had very different meanings, to later try to write a story that could start with one of them and end with the other.

Using variations of this process he created his two most emblematic works, *Locus Solus* and *Impressions of Africa*, which give this exhibition its name. The show analyses the influence that Raymond Roussel has had on modern and contemporary art, by looking at a broad array of works in a variety of formats (paintings, photos, sculptures, ready-mades, installations, videos...) by about thirty different artists. His enormous influence was recognised early on by surrealists and other creators linked to the historical avantgarde – including Marcel Duchamp, who went so far as to describe him as «he who points the way» – and since then it has done nothing but grow, with an authentic myth being generated around this artist who, nonetheless, remains quite unknown.

The exhibition shows how Raymond Roussel's aesthetic-literary undertakings, so complex and ambitious and with their strange blend of conceptual rigor and linguistic delirium, have been a primary source of inspiration to numerous visual artists (Salvador Dalí, Francis Picabia, Allen Ruppersberg, Rodney Graham...) and also to authors from other fields and disciplines, ranging from philosophy (Michel Foucault) to literature (John Ashbery, Michel Butor, Julio Cortázar...), including music and even ethnographic research. The work of Roussel can thus be used as a point of departure for an oblique and transversal reading of 20th century art.



Francisco Tropa
Diana y Acteon, 2011

Exhibition view: *Locus Solus. Impressions of Raymond Roussel*, Museo Reina Sofía, Madrid, Spain, 2012

Francisco Tropa

Scenario

June 4, 2011 - November 27, 2011

Official Portuguese Representation, 54th Venice Biennale, Italy

Press release:

Scenario is an exhibition which articulates sculpture, image devices and fragments of nature. The general ambience is timeless and enigmatic, in which objects and images have a heuristic quality, seeking a sensitive and subjective understanding of the nature of things and consequently of the experience of creation and the origins of art.

Since the early 1990s Francisco Tropa's work has favoured the practice of sculpture, frequently in liaison with the performing arts, drawing and technical imagery. Also significant in his work is the attention paid to assembly and occupation of the exhibition space, to the placement of things, their nature and relationships, so they can be seen and experienced. Such inclinations are present once again in the show titled Scenario, specifically contrived by the artist for the Fondaco Marcello. Inside this old warehouse next to the Grand Canal are items of various kinds: projection devices conceived as small sculptures that follow the operational principles of magic lanterns, projecting images onto plaster screens over wooden walls. The images have their origin in objects seen at the base of each projector: an hourglass, a light bulb's incandescent filament, a dead fly, a dry leaf, and various situations in which drops of water fall via a thread, a small glass plate, a tube or a tiny bottle.

These strange yet enchanting images rework and shift perception to a plane of wavering between figuration and abstraction, between fixed and moving, between copy and original. Various objects are placed next to some of the wall-screens: wooden boards and boxes, easels and tree trunks. As components of a 'sculptural scene', these objects integrate the space that forms from the projectors to the walls, asserting their physical and symbolic presence, as well as their shadow over the projected image plane. The overall ambience is mysterious and enigmatic, a timeless place in which objects and images have a heuristic quality beyond their specific value, the search for another understanding of the nature of things, i.e., for a (non)knowledge that favours the sensitive and subjective. In this regard, the title Scenario recalls the construction of a space, the indication of a suspended space, which suggests a huge possibility: to hold our attention, to summon up the experience of creation, to empower the urgency of imagination as a way to reach the truth of nature and consequently the origins of art.

Sérgio Mah
Curator



Francisco Tropa

Scenario, 2011

7 lanterns (brass, wood, stone, projector), bronze objects, screens, mixed media

Exhibition view: *Scenario*, Official Portuguese Representation, 54th Venice Biennale, Italy, 2011



Francisco Tropa

Scenario, 2011

7 lanterns (brass, wood, stone, projector), bronze objects, screens, mixed media

Exhibition view: *Scenario*, Official Portuguese Representation, 54th Venice Biennale, Italy, 2011



Francisco Tropa

Scenario, 2011

7 lanterns (brass, wood, stone, projector), bronze objects, screens, mixed media

Exhibition view: *Scenario*, Official Portuguese Representation, 54th Venice Biennale, Italy, 2011

Galerie Jocelyn Wolff



Francisco Tropa

Scenario, 2011

7 lanterns (brass, wood, stone, projector), bronze objects, screens, mixed media

Exhibition view: *Scenario*, Official Portuguese Representation, 54th Venice Biennale, Italy, 2011



Francisco Tropa

Scenario, 2011

7 lanterns (brass, wood, stone, projector), bronze objects, screens, mixed media

Exhibition view: *Scenario*, Official Portuguese Representation, 54th Venice Biennale, Italy, 2011

Galerie Jocelyn Wolff



Francisco Tropa

Scenario, 2011

7 lanterns (brass, wood, stone, projector), bronze objects, screens, mixed media

Exhibition view: *Scenario*, Official Portuguese Representation, 54th Venice Biennale, Italy, 2011



Francisco Tropa

Scenario, 2011

7 lanterns (brass, wood, stone, projector), bronze objects, screens, mixed media

Exhibition view: *Scenario*, Official Portuguese Representation, 54th Venice Biennale, Italy, 2011



Francisco Tropa

Scenario, 2011

7 lanterns (brass, wood, stone, projector), bronze objects, screens, mixed media

Exhibition view: *Scenario*, Official Portuguese Representation, 54th Venice Biennale, Italy, 2011



Francisco Tropea

Scenario, 2011

7 lanterns (brass, wood, stone, projector), bronze objects, screens, mixed media

Exhibition view: *Scenario*, Official Portuguese Representation, 54th Venice Biennale, Italy, 2011

Galerie Jocelyn Wolff

Francisco Tropa

Gigante/ Giant

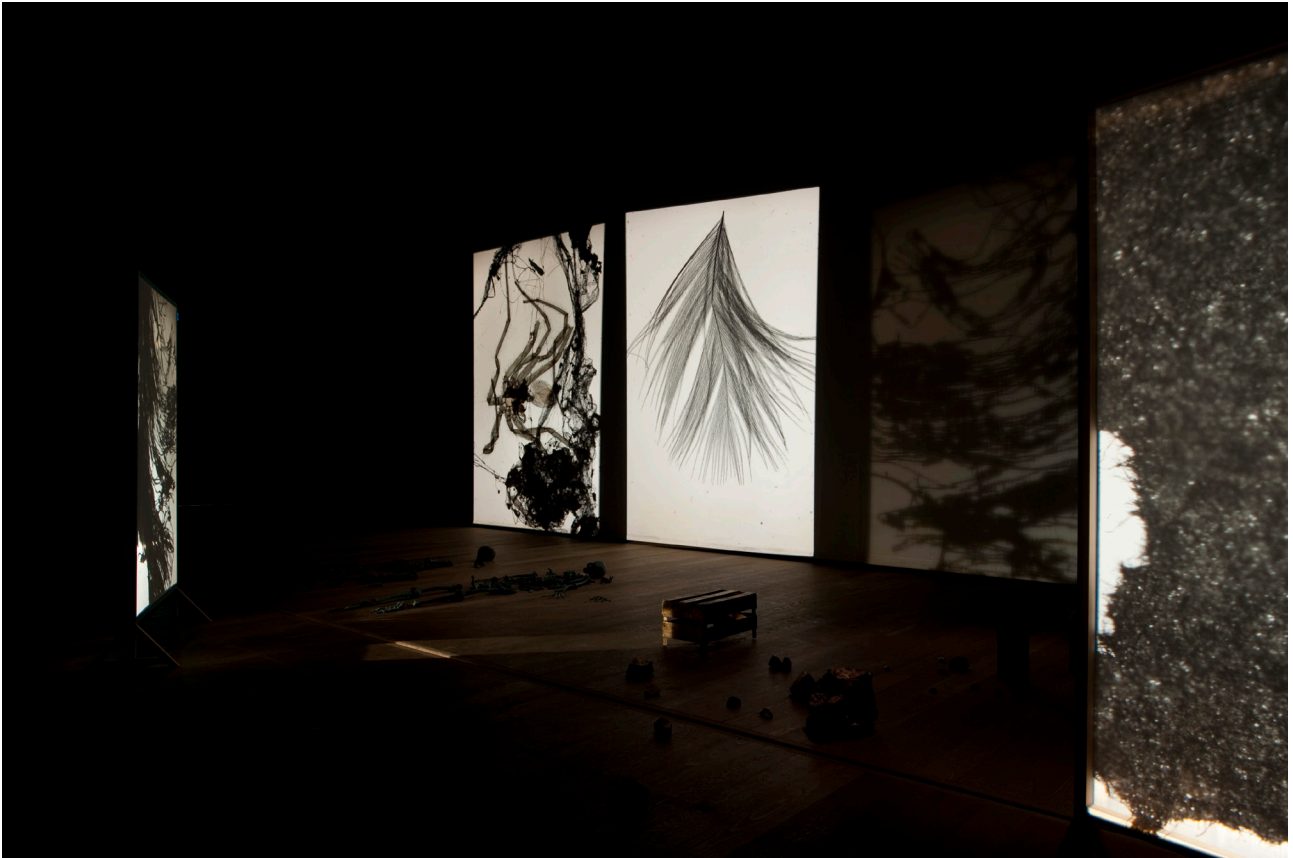
2010

Auditorio do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, Portugal



Francisco Tropa

Exhibition view: *Gigante/ Giant*, Auditorio do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, Portugal, 2010



Francisco Tropa

Exhibition view: *Gigante/ Giant*, Auditorio do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, Portugal, 2010

Francisco Tropa

A Marca do Seio The Assembly of Euclides

June 20, 2009 – September 6, 2009

Culturgest

Curator: Miguel Wandschneider

Press release:

Francisco Tropa (Lisbon, 1968) began to exhibit his work individually in 1991. From the outset, his work aroused the interest and active support of different agents from the artistic context, having been selected for a number of national prizes and international group exhibitions during the second half on the 1990s. However, his work largely remained known only to a small circle of friends, acquaintances and devotees. During this period, Francisco Tropa earned the reputation of having only a limited production, a belief that was certainly encouraged by the highly performative nature of several of his projects. It is therefore quite surprising to note his recent intense activity and the high level of public exposure enjoyed by his work over the last few years.

Francisco Tropa first began to be represented in the collection of Caixa Geral de Depósitos in 2005, when three remarkable pieces were acquired: *Une table qui aiguisera votre appétit – le poids poli*, from 2003, *The Assembly of Euclides (Body)* and *The Assembly of Euclides (Head)*, both from 2004. This small group of works was increased at the end of 2006, after *The Mark of the Breast* exhibition at Culturgest, Porto, when the artist offered a copy of the films *Snail* and *Giant*, originally presented as part of that same project. This exhibition invites you to discover (or revisit) the work of one of the most fascinating artists of the present day.

Francisco Tropa

A Marca do Seio The Assembly of Euclides

June 20, 2009 – September 6, 2009

Culturgest

Curator: Miguel Wandschneider

Press release:

Francisco Tropa (Lisboa, 1968) começou a expor individualmente em 1991 (Galeria Monumental, Lisboa). O seu trabalho suscitou, desde cedo, o interesse e o apoio activo de diferentes agentes do contexto artístico: por exemplo, foi seleccionado para o Prémio União Latina na Fundação Gulbenkian e na Culturgest (1996 e 1998), ganhou o Prémio da 7ª Bienal das Caldas da Rainha (1997), realizou uma exposição individual na Fundação de Serralves (1998), representou Portugal (em conjunto com Lourdes Castro) na Bienal de São Paulo (1998), participou na Bienal de Melbourne, na Austrália (1999), e na Manifesta em Liubliana (2000). Contudo, contrariamente ao que estas parcelares notas curriculares podem fazer supor, o seu trabalho permaneceu, durante esses anos, em grande medida conhecido apenas de um pequeno círculo de amigos, conhecidos e aficionados. Francisco Tropa ganhou, nesse período, a reputação de ter uma produção escassa, para o que terá contribuído a dimensão acentuadamente performativa de vários dos seus projectos. Não deixam, pois, de surpreender a sua intensa actividade e o elevado grau de exposição pública do seu trabalho nos últimos anos, como se pode verificar por uma listagem incompleta das exposições individuais que realizou a partir de 2003: Porta 33, Funchal, 2003; L'Orage, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, 2003; A Assembleia de Euclides, Cordoaria Nacional, Lisboa, 2005 (no âmbito de LisboaPhoto); O Trânsito dos Ciclistas, Galeria Quadrado Azul, Porto, 2006; A Marca do Seio, Culturgest, Porto, 2006; Galeria Quadrado Azul, Lisboa, 2007; A Assembleia de Euclides (Final), Galeria Quadrado Azul, Porto, 2008; Tesouros Submersos do Antigo Egipto, Chiado 8, Lisboa, 2008.

Francisco Tropa passou a estar representado na colecção da Caixa Geral de Depósitos em 2005, com a aquisição de três peças notáveis: Une table qui aiguîsera votre appétit – le poids poli, de 2003, A Assembleia de Euclides (Corpo), de 2004, e A Assembleia de Euclides (Cabeça), do mesmo ano. Este núcleo viu-se aumentado no final de 2006, na sequência de A Marca do Seio, quando o artista ofereceu à Culturgest uma cópia dos filmes Caracol e Gigante, originalmente apresentados no quadro desse projecto. Esta exposição é um convite a descobrir (ou a rever) o trabalho de um dos artistas mais fascinantes da actualidade.



Francisco Tropa
The Assembly of Euclides, 2004

Exhibition view: *A Marca do Seio*, (*The Assembly of Euclides*), Culturgest, Porto, Portugal, 2009



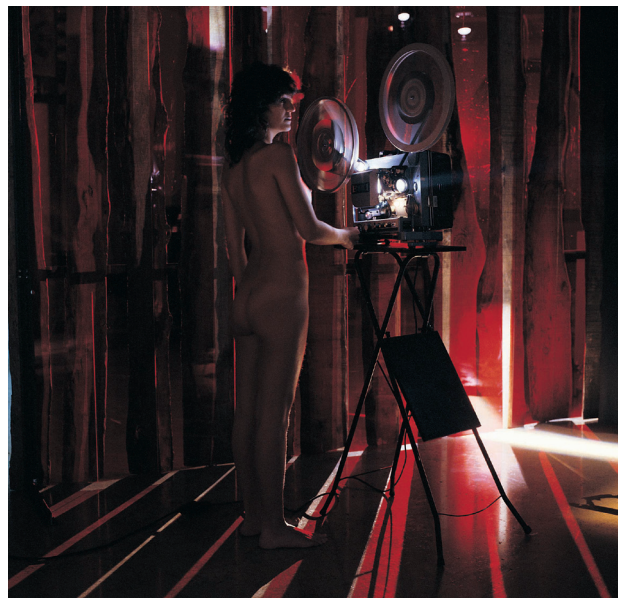
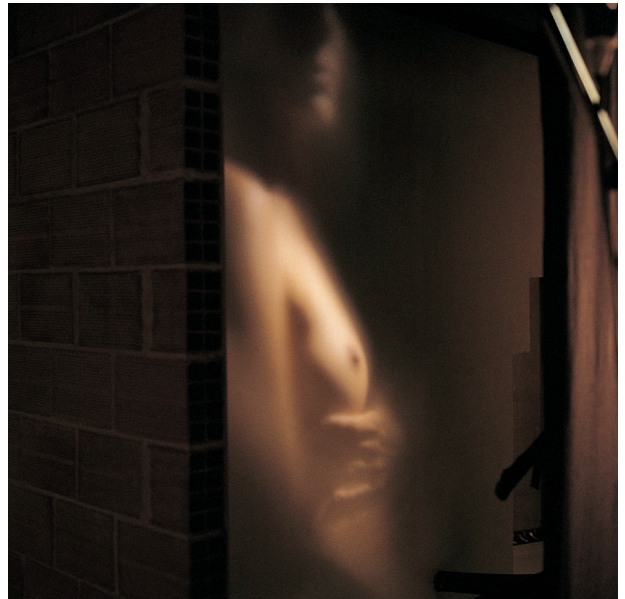
Francisco Tropa
The Assembly of Euclides, 2004

Exhibition view: *A Marca do Seio*, (*The Assembly of Euclides*), Culturgest, Porto, Portugal, 2009



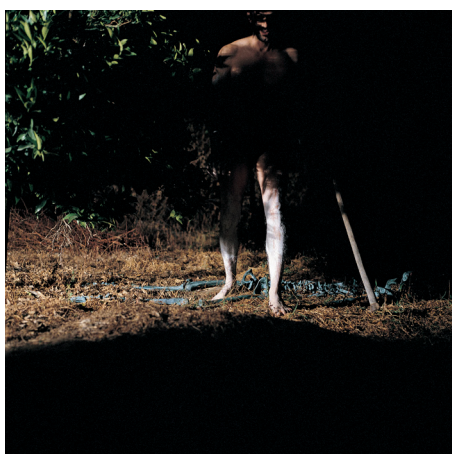
Francisco Tropa
The Assembly of Euclides, 2004

Exhibition view: *A Marca do Seio*, (*The Assembly of Euclides*), Culturgest, Porto, Portugal, 2009



Francisco Trope
The Assembly of Euclides, 2004

Exhibition view: *A Marca do Seio*, (*The Assembly of Euclides*), Culturgest, Porto, Portugal, 2009



Francisco Tropa
The Assembly of Euclides, 2004

Exhibition view: *A Marca do Seio*, (*The Assembly of Euclides*), Culturgest, Porto, Portugal, 2009

Francisco Tropa

Assembleia de Euclides The Assembly of Euclides

2009

Cordoaria, Lisboa, Portugal



Francisco Tropa
The Assembly of Euclides, 2004

Exhibition view: *Assemblia de Euclides*, (*The Assembly of Euclides*), Cordoaria, Lisboa, 2009



Francisco Tropa
The Assembly of Euclides, 2004

Exhibition view: *Assemblia de Euclides*, (*The Assembly of Euclides*), Cordoaria, Lisboa, 2009



Francisco Tropa
The Assembly of Euclides, 2004

Exhibition view: *Assemblia de Euclides*, (*The Assembly of Euclides*), Cordoaria, Lisboa, 2009



Francisco Tropa
The Assembly of Euclides, 2004

Exhibition view: *Assembleia de Euclides*, (*The Assembly of Euclides*), Cordoaria, Lisboa, 2009



Francisco Tropa
The Assembly of Euclides, 2004

Exhibition view: *Assembleia de Euclides*, (*The Assembly of Euclides*), Cordoaria, Lisboa, 2009

Francisco Tropa

Assembleia de Euclides: O transe dos Ciclistas
The Assembly of Euclides

2006

Galeria Quadrado Azul, Porto, Portugal



Francisco Tropa
The Assembly of Euclides, 2004

Exhibition view: *Assembleia de Euclides: O transe dos Ciclistas* (*The Assembly of Euclides: the cyclist's Trance*), Galeria Quadrado Azul, Porto, Portugal, 2006



Francisco Tropa
The Assembly of Euclides, 2004

Exhibition view: *Assembleia de Euclides: O transe dos Ciclistas* (*The Assembly of Euclides: the cyclist's Trance*), Galeria Quadrado Azul, Porto, Portugal, 2006



Francisco Tropa
The Assembly of Euclides, 2004

Exhibition view: *Assembleia de Euclides: O transe dos Ciclistas* (*The Assembly of Euclides: the cyclist's Trance*), Galeria Quadrado Azul, Porto, Portugal, 2006



Francisco Tropa
The Assembly of Euclides, 2004

Exhibition view: *Assembleia de Euclides: O transe dos Ciclistas* (*The Assembly of Euclides: the cyclist's Trance*), Galeria Quadrado Azul, Porto, Portugal, 2006



Francisco Tropa
The Assembly of Euclides, 2004

Exhibition view: *Assembleia de Euclides: O transe dos Ciclistas* (*The Assembly of Euclides: the cyclist's Trance*), Galeria Quadrado Azul, Porto, Portugal, 2006

Francisco Tropa

L'Orage,
sculptures, installation and performance

February 27, 2003 - June 22, 2003

Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon, Portugal



Francisco Tropa

Maquette

Exhibition view: *L'Orage*, sculptures, installation and performance, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon, Portugal, 2003



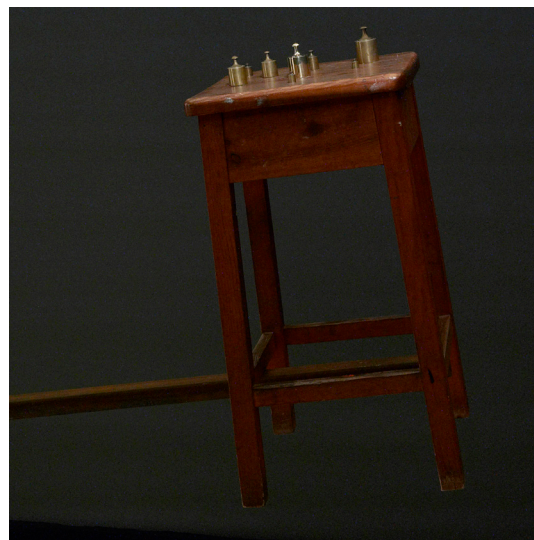
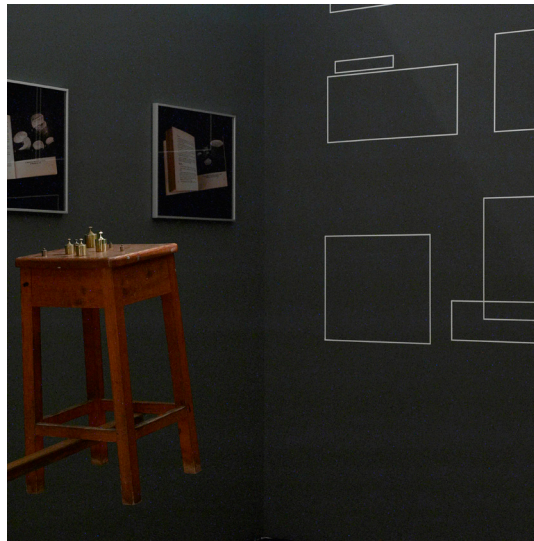
Francisco Tropa

Exhibition view: *L'Orage*, sculptures, installation and performance, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon, Portugal, 2003



Francisco Tropa

Exhibition view: *L'Orage*, sculptures, installation and performance, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon, Portugal, 2003



Francisco Tropa

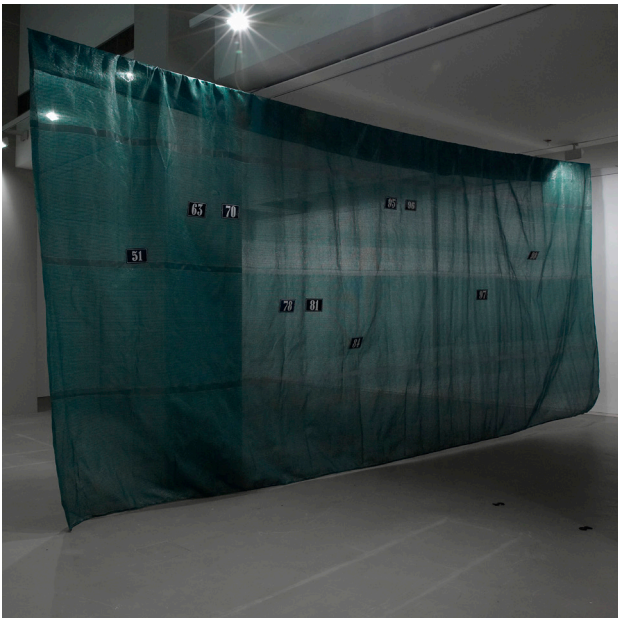
Exhibition view: *L'Orage*, sculptures, installation and performance, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon, Portugal, 2003



Francisco Tropa

Exhibition view: *L'Orage*, sculptures, installation and performance, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon, Portugal, 2003

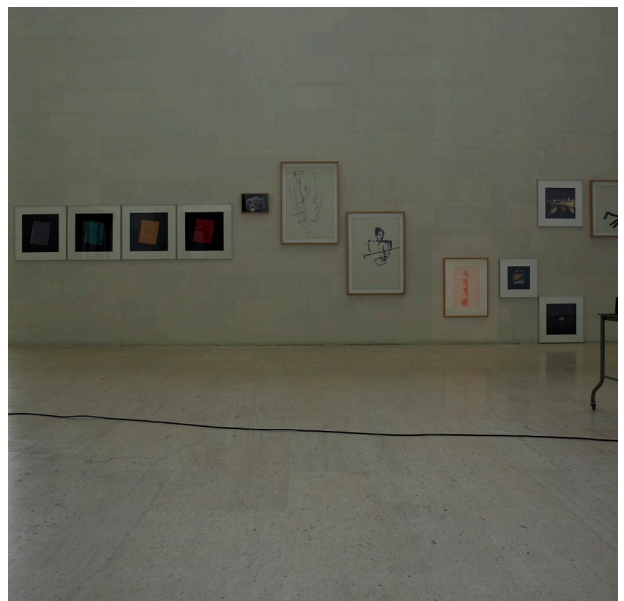
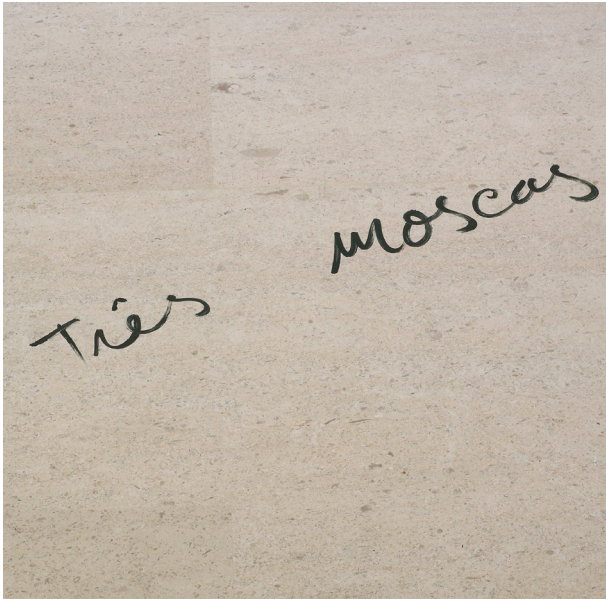
Galerie Jocelyn Wolff



Francisco Tropa

Exhibition view: *L'Orage*, sculptures, installation and performance, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon, Portugal, 2003

Galerie Jocelyn Wolff



Francisco Tropa

Exhibition view: *L'Orage*, sculptures, installation and performance, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon, Portugal, 2003

Galerie Jocelyn Wolff



Francisco Tropa

Exhibition view: *L'Orage*, sculptures, installation and performance, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon, Portugal, 2003

Galerie Jocelyn Wolff



Francisco Tropa

Exhibition view: *L'Orage*, sculptures, installation and performance, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon, Portugal, 2003

Galerie Jocelyn Wolff