

FRANCISCO TROPA

«THE RM ENIGMA»

Francisco Tropa, «The RM Enigma»

Nous aimons susciter un certain vertige dans nos projets.

Cette exposition s'inscrit dans une suite désormais assez conséquente de projets associant la Galerie Jocelyn Wolff et la Galerie Cahn, approfondissant à chaque fois les relations complexes entre art contemporain et archéologie.

Il s'agit dans ces confrontations et dialogues de rafraîchir notre regard ; pour le public ayant suivi l'histoire de l'art de ces dernières décennies, l'aura mystérieuse d'objets archéologiques permet des relectures et des mises en abîme saisissantes ; il en est de même pour l'amateur éclairé d'archéologie, qui verra lui dans les créations contemporaines des objets difficiles à appréhender, dans leur ésotérisme involontaire.

Pour continuer l'exercice de 2022, avec une contribution passionnante de Katinka Bock, elle-même prolongeant une réflexion antérieure (Laura Lamiel, en collaboration avec la galerie Marcelle Alix), nous avons demandé à Francisco Tropa de venir exposer son travail le plus récent au Cahn Kunstraum.

Comme l'œuvre de Francisco Tropa se situe dans une forme de respiration dialectique entre, d'un côté, des matériaux traditionnels de la sculpture (bronze, pierre, etc.), des dispositifs classiques de l'art occidental (trompe-l'œil, composition), et de l'autre des apports de l'art conceptuel où l'usage de techniques brouillant le statut de l'objet dans le champ de la sculpture, avec par exemple l'usage de la projection directe d'objets, les transformant davantage en images qu'en ombres, nous arrivons peut-être au paroxysme dans ce dialogue archéologie-art contemporain.

Mais il est fort possible également que cette confrontation, ayant passé le point de bascule, retrouve ici une simplicité naturelle, une relation harmonieuse, plus littéraire, avec l'émergence de métaphores nouvelles.

Jocelyn Wolff

L'Énigme de R.M., ou encore

C'est sans cynisme, mais avec un certain amusement, que Francisco Tropa relève depuis de nombreuses années les innombrables malentendus dont souffre l'œuvre de Marcel Duchamp, et plus particulièrement ses *ready-mades*. Formulée par Duchamp pour désigner ces objets manufacturés empruntés pour être exposés – la *Roue de bicyclette* enfourchée sur un tabouret (1913), le *Porte-bouteilles* (1914) ou la pelle à neige de *In advance of the broken arm* (1915) –, l'appellation *ready-made* a plus d'un siècle d'existence et l'une des plus abondantes gloses critiques de l'histoire des avant-gardes. Parmi ceux-ci trône en majesté l'iconique *Fountain* (1917) ; « pissotière de porcelaine comme sculpture », devenue véritable canon Dada. En 1965, Duchamp déplore néanmoins des interprétations fautives et des appropriations dévoyées, celles notamment des néo-dadaïstes du Nouveau Réalisme, du Pop-Art ou de l'Assemblage : « Je leur ai jeté le porte-bouteilles et l'urinoir à la tête comme une provocation, dit-il, et voilà qu'ils en admirent la beauté esthétique.¹ » Profanant le principe d'indifférence visuelle cher à Duchamp, qui parle également d' « anesthésie complète² », ces suiveurs renouent pour certains avec une fétichisation de l'objet à contresens total de leur inspirateur.

Intitulée *L'Énigme de R.M.*, initiales de *ready-made*, cette grande installation de Francisco Tropa a pour point de départ l'approximation d'un ami au sujet de *Fountain*. Avant de se raviser, celui-ci imagine d'abord que Duchamp a fait pivoter sa pissotière à 180° de sa position verticale habituelle, alors que l'artiste l'a seulement basculée de 90° pour la mettre à plat. Cette confusion passagère s'ajoute à la somme des doutes qui parsèment l'histoire de *Fountain*, dont la problématique attribution n'est qu'un exemple parmi d'autres. Bien que la paternité de l'artiste soit parfois mise en doute, certains suspectant Elsa von Freytag-Loringhoven d'en être l'initiatrice, c'est bien Duchamp qui égrène les significations potentielles du pseudonyme figurant sur l'urinoir : « R. Mutt », pour Richard Mutt, serait un écho à l'entreprise J.L. Mott Iron Works d'où vient l'objet, mais serait aussi une allusion à *Armut*, « pauvreté » en allemand, auquel s'opposerait Richard ou « riche art » ; ou encore, « R. Mutt » évoquerait *Mutter*, « mère » en allemand ; ou encore, viendrait du personnage de *comics* Mutt & Jeff ; ou encore... serait tout simplement une allusion aux initiales de *ready-made* ?

Ces glissements de sens et interprétations volatiles rejoignent l'instabilité du court texte que rédige Francisco Tropa comme préambule à son installation *L'Énigme de R.M.*, et qui figure aux cartouches d'affiches sérigraphiques illustrées de faux marbres. Relatant la méprise spatiale de son ami, cette note accompagnée d'un schéma, est déclinée dans huit langues. Générés par une entreprise de traduction, ces versions n'ont volontairement pas été corrigées par l'artiste ou un tiers compétent, et conservent donc leurs coquilles, fautes et faux-sens. Pour Tropa ces erreurs sont significatives : elles re-

flètent le phénomène d'interprétation distordue qui fausse la compréhension de Duchamp, dont l'amour des jeux de mots a aussi alimenté une herméneutique déviante. Et au fond, ces glissements sémantiques dérivent comme le font les *ready-mades*, qui sont avant tout des objets déplacés. Sortie de son lieu d'origine, le magasin, *Fountain* apparaît d'abord sous la forme d'une image photographiée par Alfred Stieglitz pour la revue *The Blindman* : présentée à plat sur un socle, signature et date apparentes, sous un éclairage dramatique et devant une peinture de Marsden Hartley. Par cette mise en scène, la « transmutation » opère : l'objet devient une œuvre, une sculpture sur un socle, une figure sur un fond. Dès 1917, on cède à la manie interprétative pour vanter ses faux airs de « bouddha de la salle de bain », sa silhouette de madone – projections que Duchamp ne dément pas.

Méditée depuis ces dérives duchampiennes, l'installation *L'Énigme de R.M.* interroge la capacité des dispositifs d'exposition à créer des œuvres d'art pour nos esprits avides de sens. Introduite par les huit sérigraphies formant un générique, l'installation est un dédale de huit cimaises étroites autoportantes, dont les deux faces sont visibles, et au centre desquelles figurent des « tableaux » et des « sculptures ». Faces avant : des peintures de faux marbres agissent comme des fonds neutres, simulacres échappant à la figuration comme à l'abstraction. Faces arrière : des reproductions sérigraphiques du revers d'une toile célèbre, exhibant châssis et étiquette. Les cimaises sont équipées de tablettes et appareillées d'instruments diverses (portiques, manivelles, poids, mécanismes, platines, tuyauteries, etc.) qui viennent sertir les objets présentés par l'artiste. D'une grande diversité, ceux-ci forment une sorte de « musée Tropa », où réapparaissent certaines de ses œuvres antérieures, mêlées à de nouveaux objets. Une porcelaine cassée, un verre d'eau, une lampe à huile, le moulage en bronze de la Vénus de Lespugue... Poussé par un esprit « paranoïaque-critique » à la Dalí, le visiteur de *L'Énigme de R.M.* cherche obstinément une logique à cet ensemble. Si Tropa a bien créé des paires d'objets dans cette énigme, celles-ci se déplacent et se désaccordent selon une composition glissante que l'artiste emprunte à la musique répétitive de Steve Reich. *Clapping Music* (1972) suit une partition très simple, mais dont le motif se décale au fur et à mesure qu'il se répète, créant des effets de canons et de syncopes. Le sens de ce décor mi-dada mi-surréaliste reste irrésolu. Les micro-expositions que Tropa orchestre sur chacune des cimaises sont comme des petites machineries exhibant leurs coulisses, mais dont les rébus d'objets forment une énigme laissée sans solution.

Hélène Meisel

1—Marcel Duchamp, Lettre du 10 novembre 1962, in Hans Richter, *Dada - art et anti-art*, Bruxelles, Éditions de la Connaissance, 1965, p. 196.

2—Marcel Duchamp, « À propos des *ready-mades* » (1961), in Marcel Duchamp, *Duchamp du signe suivi de Notes*, Paris, Flammarion, 2008, p. 182.

Quand je regarde une œuvre de Francisco, je me rends compte qu'il y a une apparence qui n'est pas. Elle part en de multiples directions. Tout semble en même temps, sans chronologie. Il n'y a pas de hiérarchie visuelle. Ce mariage d'objets déroutant donne l'illusion de ne rien avoir l'un avec l'autre. Un objet que nous savons mou, charnel, apparaît en bronze. Cette matière lourde flotte dans l'air, suspendue à un fil. Ces assemblages se positionnent dans un système pluraliste qui force le spectateur à regarder. Le regard sur l'objet est la clef.

Francisco nous invite à regarder des visages du passé qui eux-mêmes regardent vers l'indéfini. Le faisceau de lumière de l'installation projette au mur leurs silhouettes encadrées par des cristaux. Allusion à la grotte de Platon. Est-ce un regard vers l'au-delà ou l'absolu? Un regard à travers le temps? Le moment du regard interrompt l'éternel. Nous sommes ouverts à toute interprétation. Ainsi, renvoyant à l'imaginaire, le moment devient immatériel. Francisco joue avec la projection immatérielle de la lumière sur un objet en pierre, lui matériel, pour créer une illusion à travers le regard.

Le regard détient une force "numineuse". Ici, c'est le visage de Dionysos, dieu de l'au-delà et de l'inconscient, qui nous regarde. Rappelons que le regard est son attribut. C'est l'œil des navires grecs qui fendent la mer sur les coupes attiques, une mer rouge comme le vin qui fait tituber et dans laquelle on peut se noyer. Ces yeux nous regardent au moment de boire. Une herme de Dionysos, un objet ayant servi de borne protectrice au sanctuaire, a été choisie pour l'installation au sous-sol. Elle renvoie à l'expérience de la caverne, au mystère, à l'énigme.

Cette puissance numineuse se réveille au moment où nous le regardons. C'est le moment où l'ancien et le maintenant ne font qu'un, simultanés. Le temps s'arrête. Francisco crée avec ses installations une nature morte qui, en allemand, n'est justement pas "morte". Le "Stilleben" traduit par vie "arrêtée" évoque le moment figé. Pour moi, c'était une expérience inattendue de réveiller ces objets pour un bref moment.

Jean-David Cahn

Francisco Tropa, *Agate*

De prime abord, les grandes projections lumineuses qui apparaissent au mur semblent abstraites : autour d'une ouverture centrale de forme arrondie s'organisent des anneaux concentriques translucides, couronnes tour à tour cristallines et laiteuses. Francisco Tropa a remplacé le film transparent de la diapositive par une fine lame de pierre tranchée dans une géode d'agate, substituant à l'image photographique un véritable morceau de nature. Loin d'être abstraites, ces grandes projections sont donc au contraire très concrètes, plus proches de la présentation que de la représentation. Déjà en 2011, pour sa grande installation *Scenario* présentée à la Biennale de Venise, Tropa avait projeté de vrais objets à l'aide de lanternes : une feuille d'arbre, une mouche, un écoulement d'eau...

Les sections d'agates projetées laissent entrevoir leurs matières, couleurs et densités variables, créant au mur des effets de flous ou de ciselés rappelant la focale photographique. Elles apparaissent chez Francisco Tropa dans les projections antérieures des lanternes *Inferno* et *Purgatorio* (2013), et plus récemment dans la grande installation *Che Vuoi?* et le projecteur diapositive d'*Agate* (2022). Ces agates creuses évoquent la grotte : motif cosmique, matriciel et primitif. Souvent initiatique, celle-ci symbolise le monde duquel on s'émancipe par la quête de la lumière, comme c'est le cas dans la célèbre allégorie de la caverne décrite par Platon au livre VII de sa *République* : des hommes enchaînés au fond d'une caverne prennent les ombres des objets – les images – pour la réalité, et doivent se libérer du monde des illusions pour accéder à celui des idées. Evoquée à de multiples reprises par l'artiste, la grotte platonicienne est aussi celle des Enfers de *La Divine Comédie* de Dante ou encore celle des profondeurs de l'inconscient.

Hélène Meisel

Une brève conversation entre Francisco Tropa et Ana Luiza Teixeira de Freitas à propos de l'exposition « The R.M. Enigma » au Cahn Kunstraum à Bâle.

Ana Luiza Teixeira de Freitas : L'idée de cette exposition existait déjà avant l'invitation à présenter le projet dans ce lieu à Bâle. Le corpus principal de l'œuvre est désormais rejoint par un nouveau groupe d'éléments issus de ce partenariat et qui viendront s'ajouter à l'ensemble précédent, qui était complexe et multiréférentiel dès le départ. Voulez-vous nous parler de cette séquence d'événements et de la manière dont nous en sommes arrivés là ?

Francisco Tropa : Oui, j'avais envie de montrer ce nouveau travail et je cherchais le bon moment et le bon endroit. Entre-temps, l'invitation m'a été lancée après une conversation avec Jocelyn Wolff et Jean- David Cahn ; l'idée était d'établir un dialogue avec des objets de la collection de la Galerie Jean- David Cahn AG. J'ai accepté avec enthousiasme car l'espace me convenait, et parce que je connaissais déjà Jean- David Cahn, sa collection et la nature industrielle du lieu et de son usage, ce qui a également permis de créer une relation équilibrée entre mon travail et les artefacts archéologiques. Cependant, à ce stade, il y avait une part de hasard. J'avais installé le projet dans mon studio pour visualiser et tester les œuvres ensemble, et en même temps, j'avais installé une nouvelle série de projections sur laquelle je travaillais. Dans le va-et-vient des tâches dans l'atelier, j'ai commencé à remarquer que la co-existence des images projetées et des sculptures, en plus d'être visuellement intéressante, n'interférait pas avec leur lecture et formait même un paysage qui me rappelait les fresques peintes sur les murs des maisons romaines, qui m'ont toujours fasciné. Cela a déclenché une réflexion qui a abouti au choix de ces trois objets pour accompagner le projet.

Dans nos conversations, il y a un mot qui ressort, *cimaises*, que vous utilisez pour nommer la série de huit sculptures qui forment le cœur de l'exposition. Pourquoi ce terme qui, à ma connaissance, désigne un élément architectural ?

J'ai toujours aimé ce mot et cela faisait un moment que j'envisageais d'en faire quelque chose. J'aime particulièrement le fait qu'il nomme, avec une grande précision, un détail architectural ainsi qu'un dispositif utilisé pour accrocher des tableaux dans une exposition. Dans les huit œuvres qui portent ce titre, cette structure contribue à définir le lieu, l'emplacement et la position d'un objet. C'est l'élément que j'ai d'abord conçu et qui est devenu tout de suite structurel, un dispositif avec un recto et un verso, une étagère de chaque côté ; au cours du travail, il permettra aux sculptures de prendre différentes « personnalités », tout comme un mannequin de couture peut être vêtu de différents habits.

Une autre récurrence dans vos œuvres est l'utilisation de « l'ombre », qui est également présente ici. « L'ombre » a d'innombrables connotations et références ; elle pré-suppose un obstacle et, en même temps, comme en psychologie, elle peut être le côté opposé de l'ego conscient... le thème est très large...

Quand on parle d'une image projetée, on parle inévitablement de quelque chose dont l'origine se trouve dans la grotte ancestrale. Parfois, je me dis que nous avons très vite oublié la magie enfantine de ce genre de lieu, où des phénomènes apparaissent lorsque la lumière s'éclipsait. La salle de cinéma a encore des restes de quelque chose qui rappelle cette sensation et je sens aussi qu'en travaillant sur les lanternes ou sur une simple projection lumineuse, j'essaie de montrer quelque chose qui n'a pas changé depuis la nuit des temps. C'est pourquoi j'ai pensé à souligner cette association et j'ai simplement placé les sculptures sous un faisceau de lumière. Curieusement, les deux choses nous viennent du même endroit. L'ombre opaque de la sculpture ancienne s'associe à l'image translucide de la géode d'agate. Toutes deux apparaissent sans l'intermédiaire du médium auquel nous sommes habitués : la photographie. Dans les deux cas, l'image est projetée sur le mur par la lumière qui traverse le fin minéral placé à l'intérieur du cône lumineux. En fin de compte, cette image traite également de cette absence.

J'aimerais que vous nous parliez plus particulièrement du choix de ces trois éléments anciens, qui proviennent, je suppose, d'une collection beaucoup plus vaste.

Comment s'est déroulé le processus ? Comment êtes-vous arrivé à ces objets ?

Mon choix a surtout été supervisé par Jean-David Cahn, qui a une connaissance approfondie de ses sculptures et qui me les a présentées en me racontant leurs histoires et en me prodiguant ses conseils au cours de nos conversations. Nous sommes finalement arrivés à dix objets, tous des têtes, car j'avais déjà décidé de ne choisir qu'une seule typologie pour ne pas alourdir un projet déjà très ambitieux en termes de lecture. Voici la forme à laquelle nous sommes parvenus : deux têtes qui ponctueront les extrémités d'une grande salle ; et au sous-sol, dans un espace plus sombre, se trouvera la tête d'un dieu grec, une effigie d'une beauté menaçante.

Vous parlez également de la relation entre l'arrière-plan et l'objet, une idée qui vient naturellement de la peinture. Dans L'Enigme de RM (Cimaïses), je remarque qu'il y a des surfaces peintes et des objets placés devant elles. Cette tentative de relation avec la peinture est-elle intentionnelle ?

Oui. C'est clair dans le trompe-l'œil des panneaux, avec le choix de l'image du dos du célèbre tableau de Van Gogh, ainsi que dans les images peintes qui forment l'arrière-plan des objets sur les étagères. Mais mon intention n'était pas, n'est pas, de « faire de la peinture ». Ce que je recherche, c'est une certaine indéfinition du sujet dans l'élément qui fait office de fond et qui me permet de placer des objets devant lui de cette manière précise.

Il est intéressant de parler d'absence dans une exposition chargée d'objets et de références. Je parle d'absence et j'ajouterais peut-être la présence de l'éphémère, n'est-ce pas ?

En effet, il y a un quotient qui renvoie à la notion de la nature morte dans certaines des compositions sur les étagères des panneaux. Et nous savons que la structure de ce type de représentation renvoie à ce mode de représentation de l'éphémère.

Il est possible d'établir une relation forte avec cette figure, qui est assez ancienne, mais, curieusement, ce qui est montré sur les panneaux n'est pas là. Il est ailleurs... il se trouve qu'il s'y manifeste à cet endroit, de cette manière.

Votre travail, et ce n'est pas nouveau, s'inspire de références mythologiques, mais celles-ci sont généralement intrinsèques à votre processus de construction et, en fin de compte, ne sont jamais visibles de manière flagrante. Dans cette exposition, il y a un dialogue direct avec les découvertes archéologiques, qui sont elles-mêmes chargées d'histoire. Cela facilite-t-il ou entrave-t-il la lecture du projet ? Y a-t-il une syn- tonie naturelle ?

J'espère bien que c'est le cas. Au moins, l'effort a porté sur la création d'une structure qui me permettrait de placer côte à côte des éléments de provenances aussi disparates. Ce que je ressens, c'est que les images projetées ont la capacité de créer une courte pause, un écart dans la lecture des éléments restants, qui sont volontairement plus bruyants. Notez que les têtes que j'ai ajoutées à la projection ne créent aucun bruit. Le sentiment que j'éprouve est celui d'une extrême nudité. Tout se passe au niveau du regard.

Mais tous ces éléments, objets, fonds peints, trompe-l'œil, suivent un ordre et un mécanisme de pensée que je soupçonne d'être assez structuré. Vous donnez l'impression qu'il y a une part de hasard, mais rien n'est vraiment aléatoire, n'est-ce pas ?

Non, en effet. Certains thèmes se rejoignent dans chaque sculpture, donc j'ai construit une structure polarisée qui a été utilisée pour positionner, trouver et assembler tous les éléments placés sur les étagères qui sont, à leur tour, organisées par paires. J'ai utilisé un système binaire qui a ensuite été appliqué de manière alternée à l'ensemble des panneaux, rendant ainsi presque invisible le sens de la lecture globale du projet, tout en laissant une trace que j'aime profondément. Les spectateurs sentent qu'il y a une connexion, ils sont capables de saisir et de relier les différentes images, mais ils ne peuvent accéder à la lecture que par petits fragments déconnectés. On pourrait dire qu'il y a plusieurs lignes de signification qui se produisent en même temps, plusieurs « compositions » simultanées auxquelles le spectateur peut accéder en temps réel pour créer une « polyphonie » de significations.

C'est une belle analogie avec une composition musicale. En y réfléchissant, c'est d'ailleurs une caractéristique de certains de vos projets, ce flirt avec la musique...

C'est une vieille histoire d'amour platonique... La musique a une structure très mal-léable qu'il est très utile de comprendre parce qu'elle aide à trouver des solutions pour le travail. Elle est profondément liée à la pratique, à la pratique liée au travail en studio, aux mains, à la manipulation des choses.

...c'est comme un jeu. N'est-ce pas ? La façon dont vous décrivez cette œuvre est très intéressante, elle me fait penser à un jeu complexe, mais jamais dénué de sens. La notion de jeu est un thème central de votre pratique artistique. Est-elle également présente ici, d'une manière ou d'une autre ?

Oui, cette notion est présente, mais, de mon point de vue, elle est passée sur un plan un peu plus secondaire. Je suis conscient que de prime abord, la lecture d'une œuvre présentant ces caractéristiques peut ressembler à la structure d'un jeu d'indices, mais pour moi, il est inutile d'aller dans cette direction car il n'y a pas de chemin. Je pense qu'il serait plus important de rester ouvert à la pluralité des stimuli, sans objectif défini.