LA VERRIÈRE

FONDATION D'ENTREPRISE HERMÈS

TRANS-TROPA

TSAE – TRÉSORS SUBMERGÉS DE L'ANCIENNE ÉGYPTE

CYCLE «DES GESTES DE LA PENSÉE»

EDITO

TSAE : PARTIE SUBMERGÉE, 2008
marbre blanc, bocal en verre, sable et or / white marble, glass jar, sand, gold
© P. Tropa

EXPLORER LES ENJEUX ARTISTIQUES D'UN POINT DE VUE CRITIQUE

THEMES AND ISSUES IN CONTEMPORARY ART: A CRITICAL PERSPECTIVE

CATHERINE TSEKENIS
DIRECTRICE DE LA FONDATION D'ENTREPRISE HERMÈS
DIRECTOR, FONDATION D'ENTREPRISE HERMÈS

En avril dernier, Guillaume Désanges inaugurait un cycle d'expositions intitulé « Des gestes de la pensée », mettant à l'honneur une sélection d'artistes qui, bien que maniant concepts et pensées en tant que genèse de l'acte créateur, façonnent leurs œuvres tels des artisans méticuleux, voire obsessionnels.

Afin de poser les enjeux de cette programmation, il a imaginé sa première exposition à La Verrière comme une « bande-annonce ». Cette véritable introduction à sa ligne éditoriale était conçue telle une « variation » autour d'œuvres révélant la face « artisanale » de Marcel Duchamp. Un ensemble de pièces de dix artistes contemporains entrait ainsi subtilement en résonance avec une *Boîte en valise verte* et les outils utilisés par Marcel Duchamp lui-même pour la réaliser.

Loin de toute littéralité, Guillaume Désanges a exploré cet « inframince », pour reprendre le langage duchampien, entre le geste et la pensée. À la suite de cette exposition collective, certains artistes ont été invités à investir en solo l'espace de La Verrière, selon un principe qui nous est cher : la Fondation accompagne les artistes dans la production d'œuvres qui demeureront ensuite leur propriété.

Ainsi l'artiste portugais Francisco Tropa écrit-il le premier chapitre du cycle « Des gestes de la pensée ». Présent en avril dernier avec son *Tapete* (1992), une œuvre permettant de collecter la poussière qui semble à la fois familière et absurde, il conçoit ici un projet protéiforme, fausse exposition archéologique, intitulée « TSAE - Trésors Submergés de l'Ancienne Égypte ».

Il est dorénavant important pour nous d'enrichir les expositions d'une publication qui permette, en parallèle, d'explorer les enjeux artistiques d'un point de vue critique. Je remercie donc François Piron d'avoir contribué à ce second numéro du Journal de La Verrière.

Je souhaite à chacun une bonne visite ainsi qu'une bonne lecture.

In April 2013, Guillaume Désanges launched a new series of exhibitions at La Verrière entitled *Des gestes de la pensée* ('Gesture, and thought'), showcasing the work of artists inspired by concepts and ideas, expressing them through works crafted with the meticulous, even obsessive skill of the artisan.
The first exhibition in the series served as a kind of 'opening credits,' featuring works presented as variations on a relatively unexplored theme, namely the remarkable artisanship of Marcel Duchamp. Works by ten contemporary artists resonated subtly with Marcel Duchamp's *Boîte en valise verte*, and the tools used by Duchamp to make the piece.
Taking a far from literal approach, curator Guillaume Désanges explored the *inframince* (in Duchamp's own coinage) – the infinitely fine distinction between manual gesture and thought.
Following this group exhibition, selected artists will be invited to present solo shows at La Verrière, following a formula dear to the Fondation d'entreprise Hermès: the Foundation finances the production of each artist's work, which subsequently becomes his or her own private property.
And so Portuguese artist Francisco Tropa presents the first solo chapter in the series *Des gestes de la pensée*. Tropa's work *Tapete* (1992) – a seemingly familiar yet absurd object designed to collect dust – featured in the season's inaugural group show. His latest exhibition is a protean installation – a ''pretend' archaeological exhibition entitled *STAE – Sunken treasures of ancent Egypt*.
The Foundation is committed to accompanying each exhibition in the series with a publication offering a critical commentary on its core issues and themes.
I would like to express my warm thanks to François Piron for his contribution to this *Journal* (no. 2 in the series), accompanying the latest exhibition at La Verrière.
Wishing you an enjoyable visit, and an informative, enlightening read.

TSAE

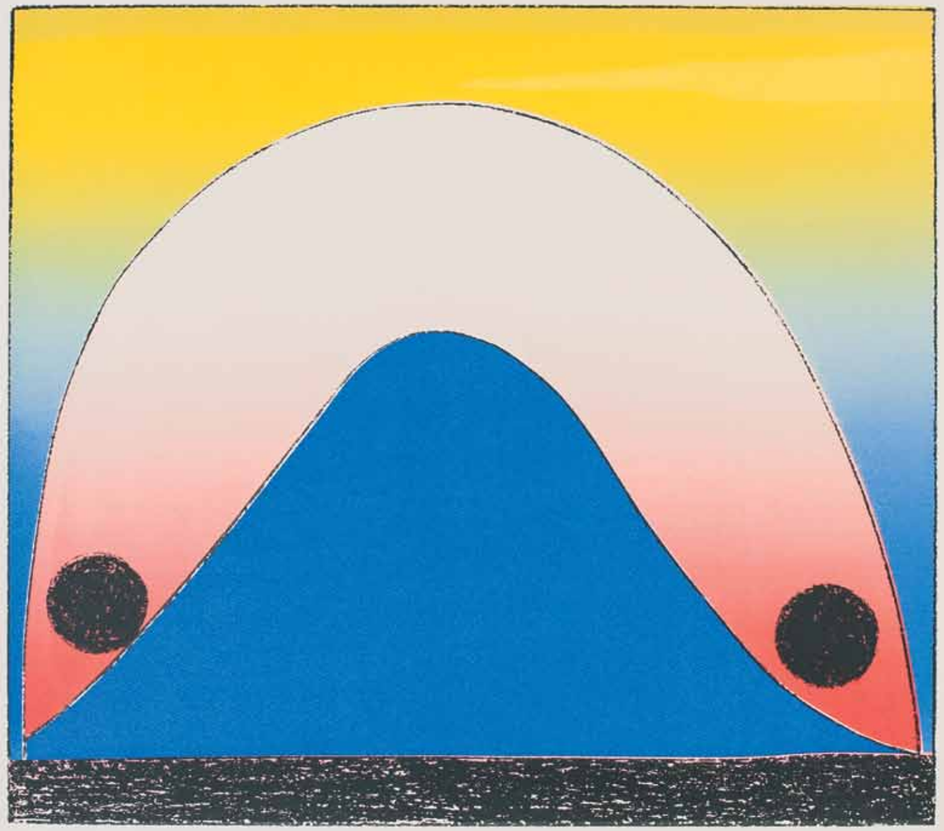
TRÉSORS SUBMERGÉS DE L'ANCIENNE ÉGYPTE

SUNKEN TREASURES OF ANCIENT EGYPT

PAR GUILLAUME DÉSANGES

L'artiste portugais Francisco Tropa, qui représenta son pays à la Biennale de Venise en 2011, développe un œuvre complexe qui convoque avec brio toutes sortes de techniques, des plus virtuoses aux plus élémentaires. Mêlant l'art et l'ingénierie, il développe dans un même élan créatif prototypes et machineries, mais aussi peintures, sérigraphies, photographies, performances, etc. En découle un univers singulier, nourri de références variées, convoquant sans hiérarchie des figures archaïques et modernes, les sciences et la magie comme sources des œuvres. S'il m'a paru intéressant d'inviter Francisco Tropa pour cette première exposition individuelle au sein du cycle « Des gestes de la pensée », c'est que sa relation à la connaissance est à la fois essentielle et indéterminée. Diffuse et précise. Ses formes entretiennent avec leur substrat culturel une relation trouble, faite d'influences réciproques, d'allers-retours permanents, le geste et la pensée se musclant mutuellement sans que l'un ne précède l'autre.
Sa pratique, ancrée dans la matière, est donc autant intuitive qu'érudite. Une sorte d' « érudition affective », indisciplinée et sauvage. Souvent, ce sont les œuvres qui orientent *a posteriori* lectures et recherches théoriques. En bref, tout est enchevêtré chez Tropa : le réseau de références irrigue l'œuvre en amont et en aval. Dès lors, ses indices narratifs, qui sont autant de percées fictionnelles de la surface formelle des objets, donnent une cohérence aux projets sans jamais les déterminer, et une grande place est laissée aux plaisirs de la forme, aux sensations et au hasard.
C'est ainsi que s'agglomèrent des installations complexes et fascinantes, qui ponctuent des chantiers de plusieurs années. C'est le cas avec ce projet inédit, spécialement produit pour La Verrière et intitulé « TSAE - Trésors Submergés de l'Ancienne Égypte ». Vaste installation de type cosmogonique, proliférante et désordonnée, il prend la forme d'une exposition archéologique dont on arpenterait les traces éparses. L'exposition est structurée conceptuellement autour de trois chambres qui constituent autant de chapitres du projet : « Partie submergée », « Chambre violée » et « Terra Platonica ». Ces trois espaces, mentaux plus que physiques, sont explosés dans l'espace de La Verrière. Agglomérant différents corpus du travail, ils convoquent plusieurs types de représentations du monde, de la « topographie chrétienne » médiévale d'un Cosmas Indicopleustès aux utopies modernistes d'un Paul Scheerbart. Mais rassurons-nous, rien n'est si clair ni réellement *lisible*, ici. L'ensemble dessine une sorte de fiction sculpturale incomplète que le visiteur est amené à recomposer mentalement. Comme un roman d'anticipation à travers une histoire des formes et de la représentation, dont les œuvres énigmatiques seraient autant d'indices muets.

MÊLANT L'ART ET L'INGÉNIERIE, IL DÉVELOPPE DANS UN MÊME ÉLAN CRÉATIF PROTOTYPES ET MACHINERIES, MAIS AUSSI PEINTURES, SÉRIGRAPHIES, PHOTOGRAPHIES, PERFORMANCES, ETC.



TSAE :TERRA PLATONICA. LE FIRMAMENT, 2013 / sérigraphie, 86 x 60 cm / screen print, 86 x 60 cm. © P. Tropa

MIXING ART AND TECHNICAL INGENUITY, TROPA'S CREATIVE VISION EMBRACES PROTOTYPES AND MACHINES, BUT ALSO PAINTINGS, SCREEN PRINTS, PHOTOGRAPHY AND PERFORMANCE.

BY GUILLAUME DÉSANGES

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 anti-hierarchical 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 theoretical 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 phsyical – 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.

FONCTION DE LA CROYANCE

PAR FRANÇOIS PIRON

Une clé de lecture de l'œuvre de Francisco Tropa réside peut-être dans l'association qu'il fait entre deux auteurs de fiction du tournant du XXe siècle, avec lesquels il évoque, ou invoque, une parenté davantage qu'une filiation, l'Allemand Paul Scheerbart et le Français Raymond Roussel.
Scheerbart et Roussel, contemporains, ont sans aucun doute vécu réciproquement dans l'ignorance l'un de l'autre. Aucun d'entre eux n'a été traduit dans la langue de l'autre de leur vivant, et ils n'ont pas pu savoir qu'ils partageaient une source commune, une idole partagée, en la personne de Jules Verne. Les deux écrivains ont sous certains aspects une carrière comparable. Controversés et largement incompris de leur vivant, ils n'échapperont à l'anonymat et à l'enfouissement sous les strates de l'Histoire que par l'intercession d'exégètes fameux : Walter Benjamin[1] pour Scheerbart, André Breton[2] et, plus tard, Michel Foucault[3], en ce qui concerne Roussel. Ces interprètes de leur œuvre respective ont durablement orienté leur lecture *a posteriori*, à tel point qu'ils ont parfois exonéré les lecteurs de revenir à la source même des œuvres, plus polysémiques qu'elles n'y paraissent au premier abord. Il semble que personne, jusqu'à présent, n'ait articulé une relation entre Scheerbart et Roussel, et pourtant les deux entretiennent un réseau de résonances thématiques et conceptuelles, qui seront ici matière à spéculation sur l'œuvre de Francisco Tropa, et plus particulièrement pour l'ensemble présenté sous l'énigmatique acronyme *TSAE*, pour « Trésors Submergés de l'Ancienne Égypte ».
On ne trouvera dans *TSAE* nulle illustration de l'Égypte des pharaons, et l'on y chercherait à tort une parabole. *TSAE* rassemble un ensemble d'objets épars, disparates, fragmentaires, en les donnant comme les éléments non pas construits, mais trouvés, issus d'un lieu englouti, dans un temps indéterminé, immémorial. *TSAE* se compose de différents espaces originels : un lieu sous-marin, une chambre souterraine partiellement pillée et un lieu caché, intouché, inaccessible. Une fois exhibés, ces objets perdent irrémédiablement leur origine et se présentent à nous comme des reliques aux fonctions inconnues, mise à part celle de susciter une croyance. En cela, *TSAE*, davantage qu'une parabole ou une allégorie, est un procédé – le terme est employé par Raymond Roussel pour la construction de ses textes –, une superstructure permettant la formation d'un système de croyance en la double appartenance de ces objets et images qui se présentent à nous : appartenance au régime de l'artefact, de l'œuvre d'art subjectivement construite, mais aussi, simultanément, au domaine magique de la fonction, de l'inclusion dans un ensemble plus vaste, où ces éléments prendraient un sens, à nous inconnu.

Scheerbart comme Roussel sont des écrivains de la digression. Les deux auteurs, dans nombre de leurs œuvres, proposent un cadre narratif, inscrit dans des genres littéraires donnés, dont ils ne cessent de s'échapper, stylistiquement et thématiquement. Dans *La Machine à mouvement perpétuel* (1910) et *L'Architecture de verre* (1914), Paul Scheerbart se fait inventeur, ingénieur, architecte. Qu'il écrive le journal, à la première personne, de l'inventeur d'un mécanisme parfaitement autarcique, qui s'alimente de son mouvement propre sans énergie ni impulsion extérieure ; ou qu'il se fasse le chantre de l'architecture de verre coloré, très vite son propos s'évade des considérations techniques pour prendre son envol à décrire les possibles métamorphoses du genre humain qui découleraient, semble-t-il logiquement, de l'application généralisée de ces principes.
Si Scheerbart s'applique à un exercice de démonstration techniquement argumenté, il ne tarde pas à dévoiler que son intérêt réside essentiellement dans la projection vers un futur indéterminé, mais potentiellement proche, accessible, où se déclineront les conséquences économiques, sociales, morales, esthétiques et philosophiques de ses inventions.
Ce qui se donne *a priori* comme un traité d'ingénierie se révèle rapidement un manifeste lyrique, où l'auteur se fait imprécateur, à la fois visionnaire et burlesque, où l'impératif de projection l'emporte sur la faisabilité. L'invention, plutôt que scientifique, s'avère avant tout littéraire.
Chez Roussel également, selon ses propres termes, *« l'imagination est tout »*[4], et la fantaisie narrative indissociable de l'invention. Le fil directeur de ses romans, échafaudés autour de motifs *a priori* convenus (*Impressions d'Afrique :* le naufrage d'un navire européen sur les côtes africaines ; *Locus Solus :* la visite du parc privé d'un grand scientifique retiré du monde) est très rapidement oublié pour laisser place à un étoilement de récits, à un écheveau d'innombrables micro-histoires et d'interminables descriptions de machines et mécanismes. Chaque objet, chaque machine, révèle une anecdote, autrement dit recèle une fonction nécessitant une explication logique que Roussel s'emploiera à déplier de la manière la plus dense possible. Derrière la virtuosité d'inventions incongrues, comme le Bexium, métal dont l'élasticité spectaculaire est assujettie aux conditions atmosphériques, ou la Hie, aérostat conçu pour composer une mosaïque constituée de dents humaines, d'attractions de foire, tel le coq Mopsus délivrant des prédictions par des crachats de sang ou le fameux ver de terre capable de jouer de la cithare, Roussel révèle à qui veut le lire la dimension métaphysique de son œuvre. Dans *Locus Solus*, à travers une combinaison d'électricité, de métaux et de liquides conducteurs, c'est tout simplement la question de la résurrection des morts qui est réglée par le professeur Canterel. La tête coupée de Danton, plongée dans l'*Aqua micans* et soumise à une impulsion électrique, retrouve la parole. Canterel développe alors son invention au service des deuils les plus douloureux, réactivant les cadavres afin d'élucider les décès les plus mystérieux. Enclos dans des chambres froides et vitrées, les ressuscités revivent et rejouent à l'infini sous les yeux des vivants les moments les plus intenses de leur vie, tels des pantins articulés dans un castelet de marionnettes. Une étrange métaphysique, car nulle transcendance, nul au-delà ne semblent exister pour Roussel. Les corps sont réanimés par une simple – certes géniale – opération technique, qui ne paraît pas susciter le moindre trouble moral.

Le philosophe italien Federico Ferrari évoque à propos de l'œuvre de Tropa une « extase matérielle »[5], une forme particulière de mystique émanant des opérations matérielles effectuées par l'artiste. Qu'il s'agisse de ses lanternes projetant l'agrandissement par lentilles interposées de menus êtres et objets (mouche morte, gouttes d'eau ou mécanisme de montre en fonctionnement) ou de diapositives emprisonnant des toiles d'araignées ou la dentelle des ramures de feuilles d'arbres, qu'il s'agisse encore de ses photographies qui

UNE FOIS EXHIBÉS, CES OBJETS PERDENT IRRÉMÉDIABLEMENT LEUR ORIGINE, ET SE PRÉSENTENT À NOUS COMME DES RELIQUES AUX FONCTIONS INCONNUES, MISE À PART CELLE DE SUSCITER UNE CROYANCE.

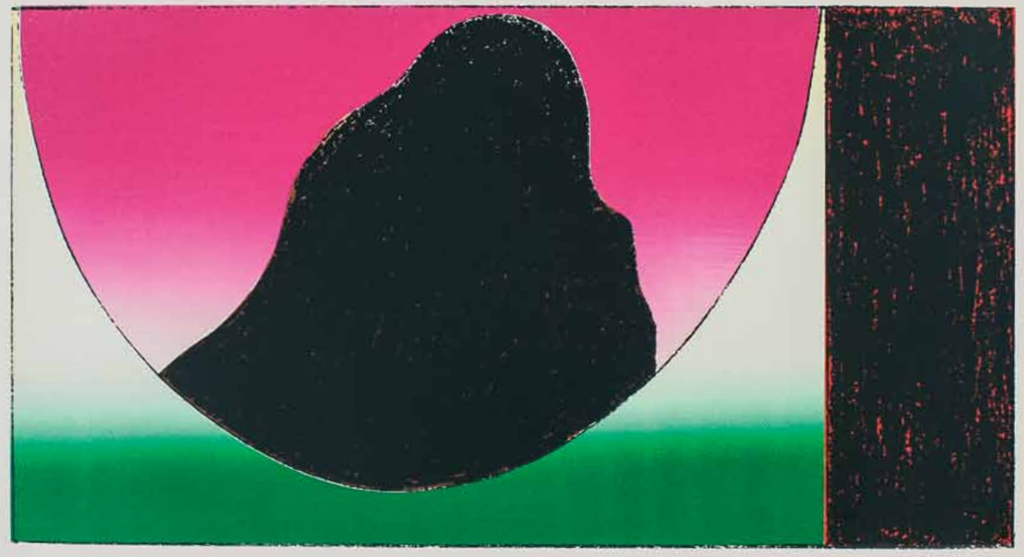
TSAE : TERRA PLATONICA, 2013
canne de verre couleur améthyste, laiton, bois peint /amethyst glass cane, brass, painted wood.
© P. Tropa

jouent de multiples expositions à la lumière pour paraître, à la lecture, indéterminées entre négatif et positif, la pratique de Francisco Tropa est un ensemble de métamorphoses qui font écart entre ce qui est sensible et ce qui est intelligible. Marcel Duchamp le soulignait dans l'une de ses notes pour le *Grand Verre* (dont l'inspiration première fut fournie par les *Impressions d'Afrique* de Roussel) : *« L'écart est une opération »*. L'écart, chez Tropa, comme chez Roussel, est bel et bien une opération de dédoublement, non pas au sens d'une réplique, ou illusion platonicienne, mais plutôt d'une parthénogenèse ou d'une morphogenèse, d'un processus biologique de dissociation et de recomposition, où chaque élément est à la fois un fragment scindé et une nouvelle matrice. Chez Tropa, dans une manière duchampienne, l'opération est bien souvent celle du moule, où se coule le matériau qui va dédoubler l'original.
Chez Roussel, le dédoublement est avant tout linguistique, opération combinatoire de mots et phrases homophoniques qui vont lui permettre de produire des images *« toutes faites »*. Il est aussi un motif, qui fait à la fois du *« monde complet »* (selon l'expression d'André Breton) qu'il crée un espace clos et séparé du temporel, mais néanmoins en croissance exponentielle, chaque détail pouvant faire l'objet d'un arrêt, d'un développement, d'une attention focale particulière.

Extase matérielle : chez Scheerbart, c'est bien l'outil (un mécanisme en perpétuelle rotation libérant l'humanité du travail, une architecture rationalisée et industrialisée au service de la beauté) qui génère une infinie rêverie, la formation d'une utopie. Cette utopie, nous la lisons à rebours comme une fantasmagorie de l'ère industrielle, à mi-chemin entre le rêve (rêve d'unité, qui fait du monde une œuvre d'art totale) et le cauchemar (d'uniformisation). Pourtant, chez Scheerbart, comme chez Tropa, il n'y a pas d'opposition entre la nature et la technologie. L'architecture de verre de Scheerbart, qui consiste à transformer l'habitat en joyau, en gemme prismatique, est un outil optique en symbiose avec son environnement, qui magnifie et transcende la nature, en la faisant irradier à travers un faisceau de couleurs et de lumière. Chez Tropa, les matériaux, qu'ils soient utilisés à l'état brut ou dans leur transformation en objets techniques, ne changent pas de nature et se réclament comme élémentaires, sans hiérarchie. Le verre, que Tropa utilise tour à tour comme paroi, ou comme lentille optique, conserve sa même nature.

Michel Leiris disait de Roussel qu'il était un créateur de mythes, signalant le peu de prise que l'Histoire pouvait avoir sur son œuvre et sa dimension atemporelle. De la même manière, dans la *Kritische Tribüne*[6], le critique Georg Hecht écrit de Scheerbart : *« Si l'un de ses romans traite de l'invention du mouvement perpétuel, cette invention conduit à la découverte que la Terre elle-même est "perpétuelle". »* Dans les deux cas, l'extase est ici temporelle, dans une sortie hors du temps de l'Histoire, une forme de stase qui rejoint le temps du mythe. Sous cet angle, à travers la part manquante, perdue, oubliée, de sens qui incombe au statut déclaré comme fragmentaire des objets qui composent l'ensemble du trésor englouti de Francisco Tropa, nous sommes bien également face à une œuvre qui appelle à sa fonction de mythe, d'origine. Un retournement ici est opéré sur l'Histoire : de derrière, celle-ci passe devant, en une projection illimitée. Le trésor englouti n'est plus une excavation, il est un envers du monde : un lieu solitaire.

1 - Dans le texte « Expérience et Pauvreté » (1933)
2 - Notamment dans son *Anthologie de l'humour noir* (1945)
3 - Le *Raymond Roussel* de Michel Foucault, paru en 1963, est le premier ouvrage publié de l'auteur.
4 - In *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1935)
5 - In *Scripta*, Galeria Quadrato Azul, Lisbonne, 2010
6 - *Kritische Tribüne*, n°1, juin 1912, Leipzig



TSAE : TERRA PLATONICA. LA MONTAGNE DU NORD, 2013 / sérigraphie, 86 x 60 cm / screen print, 86 x 60 cm. © P. Tropa

A FUNCTION OF BELIEF

BY FRANÇOIS PIRON

Francisco Tropa evokes – or invokes – a family (albeit not filial) likeness to two authors of fiction writing at the turn of 19th and 20th centuries: the German Paul Scheerbart, and the Frenchman Raymond Roussel. Both offer a key to a reading of Tropa's work.
Scheerbart and Roussel were contemporaries, though they almost certainly knew nothing of one another's writing. Neither was translated into the other's language during his lifetime, and they could not know that they shared an important source, a joint idol, namely Jules Verne. Both writers followed comparable careers, in many respects. Controversial, largely misunderstood figures during their own lifetimes, they escaped oblivion and burial beneath the accumulated strata of History only thanks to the intervention of well-known supporters: Walter Benjamin[1] in the case of Scheerbart, and André Breton[2] (followed later by with Michel Foucault[3]) for Roussel. These studies of Roussel's and Scheerbart's work have had a lasting impact on their reading and interpretation by subsequent generations – indeed, many readers know them only through the writings of Benjamin, Breton, and Foucault, never looking back the original texts and their layers of hidden meaning.
Until now, no one seems to have identified a connection between Scheerbart and Roussel, despite their web of shared themes and concepts, offered here as a meditation and commentary on Francisco Tropa's work, and especially the ensemble presented at La Verrière under the mysterious acronym *STAE ('Sunken Treasures of Ancient Egypt')*. Here we find nothing resembling the Egypt of the pharaohs, and we will search in vain for parabolic meanings. *STAE* is a collection of disparate, scattered, fragmentary elements, presented as found objects rather than as a structured ensemble, ostensibly from an underwater site and some indeterminate, immemorial time. *STAE* consists of a sequence of very different, original spaces: an underwater site, a partially looted underground chamber, and a hidden place, untouched and inaccessible.

PLACED ON PUBLIC VIEW, THE OBJECTS LOSE THEIR ORIGINAL IDENTITIES FOREVER. THEY ARE PRESENTED AS RELICS WHOSE INITIAL FUNCTION – BEYOND THEIR ASSOCIATION WITH SOME FORM OF RELIGIOUS BELIEF – IS UNKNOWN.

Placed on public view, the objects lose their original identities forever. They are presented as relics whose initial function – beyond their association with some form of religious belief – is unknown. In this context, *STAE* may be seen as a 'process' rather than a parable or allegory (Raymond Roussel uses this same term to describe the structured making of his texts). The exhibition is a superstructure designed to facilitate the formulation of a belief system, through the dual identity of the objects and images on show. They are artefacts – subjective constructs, artworks – but they belong, too, to the magical realm of function. As such, they form part of a far greater ensemble, in which each element will reveal its true meaning and significance, unknowable to us.

Scheerbart and Roussel are digressive authors. In much of their writing, each offers a narrative framework corresponding to existing literary genres, from which they continually seek to escape both stylistically and thematically.

In *Das Perpetuum Mobile* [The Perpetual Motion Machine] (1910) and *Glasarchitektur* [Glass Architecture] (1914), Paul Scheerbart takes on the role of inventor, engineer, architect. His first-person journal of the inventor of a perfect, autonomous mechanism driven by its own energy, with no external impetus, and his peon to the architecture of coloured glass, quickly take flight from mere technical considerations to describe the logical implications for humankind development, of the generalised application of their principles.
Scheerbart's writing is a diligent demonstration supported by technical argument, but it soon becomes clear that his essential interest lies in the projective evocation of an indeterminate but potentially imminent, accessible future where the social, moral, aesthetic and philosophical consequences of his inventions will be enacted.
Initially presented as an engineer's treatise, the text is quickly revealed as a lyrical manifesto and its author emerges as a visionary, burlesque imprecator.
The imperative of future projection takes precedence over mere feasibility. The invention is above all literary, not scientific.
In Roussel's work, too, 'the imagination is everything'[4], in the author's own words, and the narrative fantasy is inseparable from the author's invention. The central thread of his novels (structured around ostensibly conventional scenarios – the wreck of a European ship on the African coast in *Impressions d'Afrique*, or a visit to the private estate of a leading scientist living as a recluse, in *Locus Solus*) is quickly forgotten in favour of a constellation of separate narratives, an interlocking mosaic of micro-stories and interminable descriptions of machines and mechanisms. Each object, each machine, prompts an anecdote –its function necessitates logical explanation, in other words, and Roussel seeks to deliver this in the densest possible language. The metaphysical nature of Roussel's work is there in plain sight, whether he's describing virtuoso, incongruous inventions like *Bexium* (a metal whose spectacular elastic properties are subject to the prevailing atmospheric conditions) or the *Hie*, an aerostat designed to assemble a mosaic of human teeth, or sideshows like the cockerel Mopsus, who tells fortunes by spitting blood, and the celebrated sitar-playing worm. In *Locus Solus*, Professor Canterel uses a combination of electricity, metals and liquid conductors to resurrect the dead. Danton's severed head is immersed in *Aqua micans*, receives a jolt of electricity and recovers the gift of speech. Canterel develops his invention, applying it to the most tragic bereavements, reactivating the corpses of people who have died in mysterious circumstances. Enclosed in refrigerated glass chambers, the resuscitated individuals relive the high points of their lives, over and over again, like marionettes in a puppet show, watched by the living.
The metaphysics of Roussel's writing are strange indeed – the author clearly has no concept of another, transcendent existence, an after-life. Bodies are blithely resuscitated by means of a simple – albeit technically ingenious – operation, untroubled by moral qualms.

The Italian philosopher Federico Ferrari cites a form of 'material ecstasy'[5] in Tropa's work – a particular form of mysticism immanent in the material operations carried out by the artist. Francisco Tropa's practice may be characterised as an ensemble of metamorphoses, enacting the distinction between what can be sensed, and what can be understood – between the 'sensible' and the intelligible – be it his 'magic lanterns' projecting blow-ups of tiny creatures and objects (a dead fly, droplets of water, a working watch movement), or slides capturing spiders' webs or the skeletal, lacy structures of leaves; or his photographs playing on multiple exposures so that they appear neither negative nor positive to the viewer.
As Marcel Duchamp stressed in one of his accompanying notes for the *Grand Verre* (inspired by Roussel's *Impressions d'Afrique*): 'splitting apart is an operation.'
In Tropa's work, as in Roussel's, 'splitting apart' means doubling up, not in the sense of creating a Platonic replica or illusion, but rather
an act of parthenogenesis or morphogenesis, a biological process of dissociation and re-composition, in which each element is both a split fragment and a new matrix in its own right. For Tropa – in the best tradition of Duchamp – the operation is often one of mould-making, creating a receptacle for the matter which will duplicate the original. For Roussel, duplication is above all a linguistic operation, combining homophonic words and phrases to produce 'ready-made' images. But it also a motif, engendering both a 'complete world' (in André Breton's words) and an enclosed, a-temporal space of exponential growth, each detail the potential object of lingering attention, intense focus and development.

Material ecstasy: in Scheerbart's writing, tools (in this case, a perpetual rotation machine designed to liberate mankind from labour, and a rationalised, industrialised architecture harnessed to the service of beauty) are indeed tools for the generation of infinite reveries, the shaping of future utopias. The reader experiences the latter in retrospect, as a kind of phantasmagoria of the industrial era, mid-way between the world of dreams (the dream of unity, the whole world as a work of art) and nightmares (the nightmare of uniformity). And yet, in Scheerbart's and Tropa's work alike, there is no conflict between nature and technology. Scheerbart's glass architecture, transforming the living space into a jewel, a prismatic gem, is an optical tool with a symbiotic relationship to its environment, magnifying and transcending nature as it refracts and reflects it as shafts of radiant colour and light. The essential properties of the materials in Tropa's work do not change – whether in their raw state, or transformed into technological objects. They assert their status as elemental components of the work, outwith any form of hierarchy. The essence of glass – be it a partition, or an optical lens – remains the same.

Michel Leiris described Roussel as a myth-maker, citing the atemporal quality of his writing, and History's failure to 'get a handle' on his œuvre. Similarly, writing in the *Kritische Tribüne*[6], the critic Georg Hecht says of Scheerbart: 'One of his novels deals with the invention of perpetual motion, and the invention leads to the discovery that the Earth itself is "perpetual".' In both cases, ecstasy is temporal, albeit outside the temporality of History: a form of stasis closer to the temporality of myth. Seen from this standpoint, through the prism of the missing, lost, forgotten share of the meaning incumbent in the overtly fragmentary status of the objects making up Francisco Tropa's 'sunken treasure', we find ourselves, too, in the presence of a work invoking its mythical, original function. In this context, the work effects an about-turn on History itself, overtaking it from behind to move ahead, projecting endlessly into the future. The sunken treasure is no longer an object of excavation, it is the flip side of the present-day world, a place of solitude.

1 - In his text *Experience and Poverty* (1933)
2 - Especially the *Anthology of Black Humour* (1945)
3 - Michel Foucault's *Raymond Roussel*, published in 1963, was the first published study of the author's work.
4 - In *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1935)
5 - In *Scripta*, Galeria Quadrato Azul, Lisbonne, 2010
6 - Kritische Tribüne, n°1, June 1912, Leipzig

TSAE: TERRA PLATONICA, 2013,
verre soufflé, laiton, bois peint / blown glass, brass, painted wood.
© P. Tropa

RAYMOND ROUSSEL (1877 – 1933)

Raymond Roussel et Charlotte Dufrêne, vers 1911.
Raymond Roussel and Charlotte Dufrêne, around 1911.
© DR

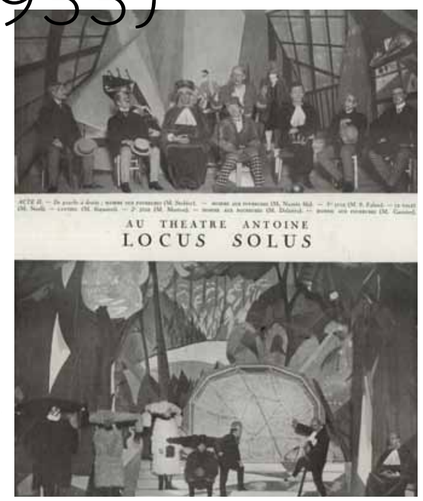
Maudit et mégalomane, méthodique et obsessionnel, l'écrivain français Raymond Roussel est une référence littéraire essentielle pour Francisco Tropa. Né en 1877 dans un milieu aisé, Roussel mourra tristement d'une surdose de barbituriques dans une chambre d'hôtel de Palerme en 1933, après une vie de solitude, d'errances, d'excentricités, d'échecs professionnels et de frustration malgré un travail acharné et laborieux. Héritier, il aura pu se consacrer de manière autonome à son obsession, la littérature, qu'il ne cessera de pratiquer dans l'excès et le surmenage. Pourtant, la plupart de ses écrits, publiés à compte d'auteur, et les spectacles de théâtre qu'il en tira ne rencontreront jamais de succès, et susciteront indifférence et moquerie, à l'exception notable de quelques figures des avant-gardes éclairées, comme André Breton, Robert Desnos ou Marcel Duchamp. Cette trajectoire serait pathétique si les écrits n'avaient cette qualité mystérieuse et inédite qui fonde les grandes œuvres. Ses livres, et particulièrement les fameux *Impressions d'Afrique* et *Locus Solus*, sont des objets littéraires improbables bien qu'ils aient *a priori* toutes les caractéristiques du roman classique : personnages, situations, narration. Complexe, touffu, proliférant, le récit repose sur la description détaillée de situations, de machines, de personnages et d'images aberrantes quoique dépliées avec moult détails.
Cette imagination débordante de l'auteur, qui relève parfois de visions délirantes, semble n'avoir pas de limites, et amène le lecteur à se perdre dans le récit, dans des inventions toujours plus improbables malgré la rigueur du style.
Son ouvrage publié *post-mortem*, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, est un contrepoint édifiant à son excentricité littéraire, qui fonde en partie sa légende. L'auteur y dévoile un système d'écriture basé sur une méthode quasi scientifique. Une mécanique linguistico-mathématique à la fois simple et redoutable, fondée sur le choix arbitraire d'une phrase quelconque qu'il modifie selon un principe d'homophonie approximative, et qu'il déplie ensuite en cascade. Cette phrase de base disloquée à l'infini apporte de nouvelles références par les hasards de l'homophonie et des associations polysémiques, qui donneront la suite d'images guidant le récit.
On comprend à travers ce procédé comment ses histoires insolites relevaient d'un principe mécanique autant que de l'imagination.
Malgré ou justement grâce à cette clé de lecture programmatique, ses livres restent partiellement insaisissables, polysémiques, laissant la porte ouverte aux spéculations et aux interprétations multiples. En découle une littérature unique, qui ne ressemble à rien de connu et n'en finit pas d'être revisitée et analysée. Chez cet écrivain pour artistes, mais aussi pour écrivains et philosophes (Michel Foucault et Gilles Deleuze, entre autres, se sont intéressés à lui), la pratique renvoie indirectement aux jeux poétiques surréalistes, à la liberté et l'esprit loufoque de Dada, à la déconstruction de la logique narrative liée à la modernité ou aux expérimentations mécanistes du langage de l'Oulipo. On comprend ainsi comment sa démarche est particulièrement proche de celle d'un Marcel Duchamp, dans la gratuité du jeu de mots approximatif et le collage verbal insaisissable. Mais au-delà de son écriture, si Roussel est une véritable figure d'artiste, c'est précisément dans l'élaboration obstinée de ce système de travail personnel, à la fois ultra-rationnel et aberrant, élaboré avec une discipline de sportif et une application de chirurgien. Un moteur d'inspiration, catalyseur de l'imaginaire, que lui seul peut comprendre et qui finit par lui échapper.
Sculpturalement, cette façon de tordre la phrase, d'en dévier le sens et de procéder par accumulation suscite un résultat quasi-baroque. Plus profondément encore, c'est dans cette figure de l'« autre », de l'étranger, d'une intelligence alternative insoumise à la réalité professionnelle et intellectuelle de son champ que réside le caractère admirable du personnage. L'idéal d'une avant-garde hors de contrôle, en totale non concordance avec son temps, et qui finira par marquer la postérité.

SA DÉMARCHE EST PARTICULIÈREMENT PROCHE DE CELLE D'UN MARCEL DUCHAMP, DANS LA GRATUITÉ DU JEU DE MOTS APPROXIMATIF ET LE COLLAGE VERBAL INSAISISSABLE.

ROUSSEL'S APPROACH CLOSELY RESEMBLES THAT OF MARCEL DUCHAMP, DRAWING ON ARBITRARY, APPROXIMATE WORDPLAY AND ABSTRUSE VERBAL COLLAGES.

Methodical, megalomaniac and obsessive, the ill-fated French writer Raymond Roussel is an essential literary reference for Francisco Tropa. Born in 1877 to a wealthy family, Roussel died tragically in 1933 of an overdose of barbiturates, in a hotel bedroom in Palermo, after a peripatetic life of solitude, eccentricity, professional failure and frustrated ambition, despite constant, diligent effort on his part. As the heir to a private fortune, he was free to indulge his literary obsession, but worked to excess, and suffered severe mental strain as a result. Published at his own expense, most of his works (and his adaptations of them for the theatre) were failures, greeted with indifference or ridicule, with the notable exception of a handful of enlightened avant-garde figures like André Breton, Robert Desnos and Marcel Duchamp. His career would be pathetic indeed, if his writings did not show that mysterious original quality underpinning all great works of art. His books – especially the well-known *Impressions d'Afrique* and *Locus Solus* – are unlikely literary constructs, though they seem to possess all the characteristics of the classic novel: characters, situations, narrative. Complex, dense and rambling, the narrative involves meticulous descriptions of outlandish, bizarre situations, machines, characters and images, enumerated in exhaustive detail. The author's fertile, seemingly limitless imagination conjures often hallucinatory visions, inviting the reader to lose himself in the books' meanderings, their increasingly improbable inventions – in striking contrast to their author's rigourous style. Roussel's posthumous book *Comment j'ai écrit certains de mes livres* ('How I wrote some of my books') is an instructive counterpoint to his literary eccentricity, and one of the pillars of his persistent legend. In it, Roussel reveals a writing system based on a quasi-scientific method: a linguistic and mathematical mechanism both simple and impressively effective, based on the arbitrary selection of a single, random phrase, modified over and over again according to a principle of approximate homophony, and subsequently 'rolled out' in cascading order. Through the accident of homophony, this foundational phrase and its infinite modulations, draw in new references, multiple meanings and associations, determining the sequence of images driving the narrative. The book helps the reader understand how Roussel's outlandish stories were shaped, as much by this mechanism as by the imagination. In spite of, or perhaps thanks to, this programmatic key to their reading, his books remain open to speculation and multiple interpretations, with at least some of their many layers of meaning eluding our understanding altogether. The result is a truly unique body of writing, endlessly revisited and analysed by later generations. Roussel was certainly an artists' writer, but he was a writers' writer, and a philosophers' writer, too – Michel Foucault and Gilles Deleuze, among others, were interested in his work. Indirectly, his literary practice echoes the Surrealists' poetry-making games; the off-beat, free spirit of the Dada movement; the modernist deconstruction of narrative logic, and the mechanistic language experiments conducted by members of France's OuLiPo group (*L'Ouvroir de littérature potentielle*). We see, too, how Roussel's approach closely resembles that of Marcel Duchamp, drawing on arbitrary, approximate wordplay and abstruse verbal collages. Over and above his literary output, Roussel remains a thoroughly contemporary artistic figure, precisely thanks to his dogged elaboration of a personal, rational yet aberrant work system, adhered to with the rigour and discipline of a top athlete, the meticulous application of a surgeon. It is this that drives his inspiration, catalyses his imagination, and enabled him to produce his highly idiosyncratic works, which ultimately eluded even their author's understanding. In sculptural terms, this twisting of the phrase, diverting and hijacking its original meaning through a process of accumulation, produces quasi-baroque results. At a deeper level, Roussel is an admirable figure: the embodiment of 'otherness', a stranger gifted with an alternative intelligence, unconstrained by the professional and intellectual realities governing his chosen field. He is the very ideal of the runaway avant-garde, completely at odds with his own time, but whose work left its mark on posterity.

RAYMOND ROUSSEL (1877 – 1933)



Photographies de scènes de la pièce de Raymond Roussel *Locus Solus* au Théâtre Antoine à Paris en 1922, reproduites dans la revue *Bizarre*, n° 34-35, 1964, p. 47. / Stage photographs of Raymond Roussel's play *Locus Solus* at Paris's Théâtre Antoine in 1922, reproduced in *Bizarre*, n°34-35, 1964, p.47.
© DR

ÉCLAIRAGES / SPOTLIGHT

JEUX DE DÉS ET HASARD

Les jeux, notamment dans leurs formes archaïques, sont une source de curiosité et de fascination pour Francisco Tropa. Parmi ceux-ci, les dés tiennent une place particulière. À la fois sculptural et fonctionnel, le dé est une figure emblématique du jeu en général, mais aussi de la notion même de hasard, dont il est le symbole universel et transhistorique. Sa forme cubique, dont chacune des six faces est marquée d'un chiffre représenté par des points creusés dans la matière même, est issue d'une très lointaine tradition. Si la légende raconte qu'il se serait développé au Moyen Âge, ramené par les Croisés après le siège du château de « Haz Hard » (dans l'actuelle Syrie et qui aurait donné son nom au hasard), il apparaît que son origine est bien plus ancienne et se perd dans la nuit des temps. De fait, on trouve la présence de dés comme jeu ou pratique divinatoire dans l'Antiquité grecque et romaine, principalement, mais auparavant en Asie mineure, tandis que des mentions existent dans la mythologie hindoue (le *Mahābhārata*) aussi bien que dans la Bible.

Au cours de l'histoire, le jeu de dés semble avoir été une pratique souvent populaire mais aussi subversive, si l'on en juge, par exemple, par les interdictions et contrôles à l'époque romaine. Bref, l'objet que nous connaissons encore aujourd'hui paraît s'être développé indépendamment dans des cultures très diverses, qui en font une sorte d'invariant historique, symbole universel de la chance, du hasard et de la destinée. Pour sa forme, une passionnante filiation de type physiologique semble établie. Le cube s'est imposé progressivement à partir de jeux utilisant des os d'articulation de pattes d'animaux (moutons principalement) dans la Grèce ancienne. C'est l'ancêtre du jeu d'osselets, dont l'histoire se confond avec celle du dé. Chacune des quatre faces plus ou moins planes de ses os se voyait attribuer une valeur particulière, qui est à l'origine du chiffre sur les faces des dés. Aujourd'hui encore, le placement particulier de ces chiffres est le fruit de nombreuses spéculations. On sait qu'un dé est conçu de façon à ce que la somme des faces opposées fasse sept. On sait moins que cette disposition conventionnelle (qui fait que les faces un, deux et trois partagent une arête) autorise deux styles distincts : l'un dans le sens des aiguilles d'une montre, l'autre à l'inverse, qui détermine une manière « occidentale » et « asiatique » de numéroter les dés cubiques.

Exemple d'astragale romain gravé, utilisé pour le jeu des osselets. I-IVe siècle.
Example of an engraved Roman astragal, used in the game of knuckle-bones, 1st–4th century CE.
© DR

Dé en os trouvé au Fort de Cantonnement Clinch aux États-Unis, vers 1830.
Bone die found at Cantonment Clinch Fort, in the United States, c.1830.
Photo Kolby Kirk © DR

Le dé est donc un objet aussi complexe conceptuellement qu'il est simple formellement. Véhicule d'un dialogue avec les dieux, dont certains étaient censés guider le trajet du dé (compétence que l'on prêtait notamment à la déesse grecque Fortuna), il se réfère à la fois aux loisirs, aux sciences et à la divination. Un instrument aussi trivial que métaphysique. De fait, et surtout avec le fameux *« Dieu ne joue pas aux dés »* d'Albert Einstein dans le cadre de ses réflexions sur le déterminisme et les principes de causalité, c'est toute une relation aux limites de la connaissance humaine qui se trouve abordée métaphoriquement dans le dé. Simulacre, défi et transcendance, mais aussi trouble d'origine organique, cet objet apparemment anodin ne peut que fasciner les artistes qui, à l'instar de Francisco Tropa, s'intéressent à l'actualisation matérielle de principes spirituels et métaphysiques.

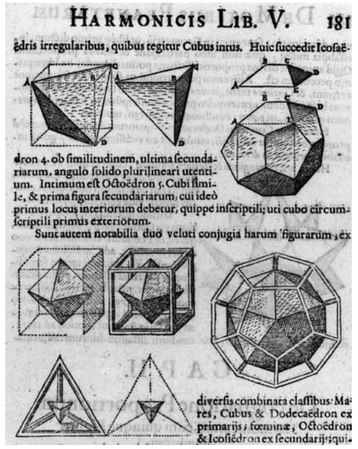
GAMES OF DICE AND CHANCE

Francisco Tropa is fascinated by games of chance, and ancient games in particular – notably dice, which have existed in many forms for thousands of years. Sculptural and functional, the die has stood throughout history as an iconic symbol of gaming and the concept of chance itself. The origins of its traditional cubic form – each of the six sides marked with a number in the form of engraved dots – are lost in time. Dice games were sometimes thought to have been brought to Europe by crusaders returning from the siege of a Moorish castle, Haz Hard, possibly in modern-day Syria, hence our modern word 'hazard'. But we know now that the die is far older than this. Dice were used for gaming or divination in ancient Greece and Rome, and before that, in Asia Minor. They are also mentioned in Hindu mythology (the Mahabharata), and in the Bible. Dice games are referred to throughout history as a popular but subversive activity, the object of strict controls and even prohibition in Roman times. The object as we know it today seems to have developed independently in numerous, diverse cultures – a kind of historical constant, and a universal symbol of chance and fate. As for its form, a fascinating physiological pedigree is generally accepted: the cube gradually established itself as a descendent of the hock-bones (usually of sheep) used for gaming in ancient Greece. These gave rise to the game of knuckle-bones or jacks, belonging to the same family of games as dice. Originally, each of the four more or less flat sides of the hock-bone was given a specific value (the origin of the numerical values inscribed on the die). Today, the origin of the relative placing of the numbers remains the object of debate and speculation. We know that the sum of the numbers on each pair of diametrically opposing faces is seven. What is less widely known is that this convention (by which the numbers one, two and three share one of the corner-points of the die) allows for two distinct configurations: in the first, the numbers progress clockwise, in the second, anti-clockwise, corresponding to the Occidental and Asiatic numberings on cubic dice. Dice are, then, as conceptually complex as they are formally simple. Dice were used to dialogue with the gods, some of whom were thought to control the trajectory of a thrown die (a skill most often attributed to the Greek goddess Fortuna). But they were important for leisure, the sciences and fortune-telling, too. An instrument of the trivial and the metaphysical. 'God does not play dice,' as Albert Einstein famously said, pondering the principles of causality and determinism: perhaps the die also stands as a metaphor for the limits of human knowledge. Simulacrum, challenge, transcendence. A rigourously geometrical, mathematical object, with obscure, organic origins, the die is a deceptively banal form holding an obvious fascination for artists like Francisco Tropa, interested in the material expression of spiritual and metaphysical principles.

LES SOLIDES DE PLATON

Les cinq polyèdres réguliers (volumes géométriques dont les faces, côtés et angles sont identiques) connus sous le nom de « solides de Platon » ont depuis longtemps fasciné scientifiques et artistes. C'est dans le *Timée* (Τίμαιος, vers 358 av. J.-C.), l'un de ses derniers dialogues, que le philosophe grec relate l'hypothèse d'une formation du monde physique fondée sur des correspondances symboliques entre les éléments de l'Univers et des formes géométriques spécifiques. Placé dans l'ordre du discours entre l'évocation d'une cité enfouie, l'Atlantide, et l'analyse du fonctionnement organique de l'homme, ce raisonnement à la fois précis et hermétique lie le microcosme et le macrocosme, soumettant le monde visible aux lois de sphères inatteignables, seulement perceptibles par l'intelligence et la raison. Platon associe les cinq polyèdres aux composantes essentielles du monde : le cube à la Terre, l'icosaèdre à l'Eau, l'octaèdre à l'Air, le tétraèdre au Feu, tandis que le dernier, le dodécaèdre, fait référence à l'ensemble de l'Univers. Ces volumes reprennent les propriétés de chaque élément en allant du plus stable au plus insaisissable. La Terre s'incarne dans le cube pour son caractère immobile et fixe, l'Eau prend la forme d'une figure à vingt côtés à l'équilibre précaire, le tétraèdre schématise le mouvement ascendant des flammes et l'octaèdre, figure intermédiaire, renvoie à l'air, l'entre-deux, le liant de toutes choses. Le dodécaèdre, par ses similitudes avec la sphère, représente autant la complétude que la marque du divin.

À travers cette évocation nébuleuse se dessine une vision du monde plus métaphorique que savante dans laquelle l'Univers semble se décliner, se fragmenter et éclater dans une série de modules pour mieux composer un tout à la cohérence mystique, dans lequel chaque élément trouve sa place et s'enchâsse au suivant. Ce système de représentation régi par un ensemble d'analogies entre formes et éléments influencera durablement mathématiciens, philosophes et astronomes. Cinquante ans plus tard, dans son ouvrage *Les Éléments*, Euclide offre une transcription mathématique de la cosmogonie platonicienne tandis qu'à la Renaissance, l'Allemand Johannes Kepler (1571-1630), père de l'astronomie moderne, s'en inspire pour la réalisation d'une de ses premières représentations de l'Univers.



Les Solides de Platon intégrés dans le système de Johannes Kepler, extrait de son ouvrage intitulé *Prodromus dissertationum cosmographicarum continens mysterium cosmographicum* [Prodrome aux dissertations cosmographiques contenant le secret du monde], 1596.
The Platonic solids as incorporated into Johannes Kepler's system, from his work *Prodromus dissertationum cosmographicarum continens mysterium cosmographicum* [Preamble to the cosmographic dissertations containing the secret of the universe], 1596.
© DR

THE PLATONIC SOLIDS

The five regular polyhedra known as the Platonic solids (geometric volumes, all of whose faces, edges and angles are identical) have long fascinated scientists and artists alike. In one of his last dialogues, the *Timaeus* (Τίμαιος, circa 358 BCE), Plato expounds his hypothesis of the formation of the physical world based on symbolic correspondences between the elements of the universe and specific geometric forms. Placed in the text between the evocation of the submerged city of Atlantis, and an analysis of the functioning of the human organism, Plato's precise, hermetic reasoning establishes a link between the microcosmos and the macrocosmos, suggesting that the visible world is subject to the laws of unattainable spheres which may be apprehended by intelligence and reason alone. Plato associates four of the five polyhedra with the four constituent elements of the universe: the cube is associated with earth, the icosahedron with water, the octahedron with the air, and the tetrahedron with fire, while the fifth form – the dodecahedron – refers to the universe as a whole. The volumes reflect the properties of each element, from the most stable to the most elusive. The cube is the natural adjunct of earth, being stable and fixed, while water is symbolised by the precariously-balanced, twenty-sided icosahedron. The tetrahedron schematises the ascending movement of flames, while the intermediate form of the octahedron evokes the air – the 'space between', the element that binds all things together. The dodecahedron most closely resembles a sphere, hence its assimilation to the completeness of the universe, as a symbol of the divine. This somewhat nebulous evocation of the nature of the material world reflects a metaphorical rather than scientific vision of the universe, fragmented and dispersed in a series of modules, the better to compose a coherent, mystical whole in which each element finds it natural place, fitting perfectly with the next. This representational system, governed by a set of analogies between geometric forms and their corresponding elements, had a lasting influence on mathematicians, philosophers and astronomers. Fifty years after the *Timaeus*, Euclid's *Elements* offered a mathematical transcription of the Platonic cosmogony, while in the Renaissance, the German Johannes Kepler (1571-1634), the father of modern astronomy, took inspiration from it for one of his early representations of the Universe.

LE SECRET GÉOMÉTRIQUE DE L'UNIVERS DE JOHANNES KEPLER

Les anciennes représentations de l'Univers nourrissent l'exposition de Francisco Tropa à La Verrière. Celles-ci vont des concepts théologiques ou philosophiques aux accents métaphoriques jusqu'aux théories scientifiques rendues obsolètes par l'avancée de la recherche. L'une d'elles est la célèbre thèse de jeunesse développée par Johannes Kepler (1571-1630), figure majeure de la révolution scientifique des XVIe et XVIIe siècle. Né à Weil, petit village du sud de l'Allemagne, dans une famille protestante à l'histoire mouvementée, Kepler se consacre d'abord à l'étude de la théologie puis s'intéresse aux mathématiques, à la physique et à l'astronomie. Initié à la thèse héliocentrique de Nicolas Copernic (1473-1543) par un de ses professeurs, il défend cette conception novatrice qui place le Soleil au centre de l'Univers alors que de nombreux astronomes et philosophes de son époque soutiennent encore les théories géocentriques de Ptolémée et d'Aristote (la Terre comme centre du Cosmos) et que les adeptes du système « mixte » de Tycho Brahe (1546-1601) sont rares.

En apparence, les changements effectués par Copernic sont faibles : seuls deux éléments – la Terre et le Soleil – permutent leur place et leur fonction. Au centre se trouve le Soleil qui est fixe puis viennent Mercure, Vénus, la Terre, Mars, Jupiter et Saturne. La Terre est accompagnée, dans son périple autour du Soleil, par la Lune. Mais réduisant la Terre à une simple planète parmi les autres au sein d'un système enclos dans la sphère plus large des étoiles fixes, cette permutation est l'acte fondateur d'une véritable révolution conceptuelle aux enjeux à la fois philosophiques, théologiques et scientifiques. Cette modélisation, qui a laissé dans le langage l'emblématique expression de « révolution copernicienne », atteint des enjeux existentiels et moraux en ce qu'elle conteste une vision de l'humanité comme centre de l'Univers.

Influencé par cette vision, Johannes Kepler tente de prouver la véracité de ce système dans son premier ouvrage *Cosmographicum Mysterium*, à travers une théorie plutôt extravagante et poétique. Pour expliquer les calculs de Copernic sur le nombre des planètes, la taille de leur orbite autour du soleil et leurs vitesses de rotation, il se base sur des arguments d'harmonie géométrique énoncés par Platon dans le *Timée* (lire le texte sur « Les solides de Platon » dans ce même journal). L'Univers demeure, selon Kepler, un globe immense mais fini, conçu comme un emboîtement de sphères porteuses des épicycles copernicien, et qui circonscrivent les cinq polyèdres réguliers décrits par Platon. L'orbe de Saturne circonscrit un cube où s'inscrit l'orbe de Jupiter, qui circonscrit un tétraèdre où s'inscrit l'orbe de Mars, et ainsi de suite. Kepler calcule ainsi les rapports des distances planétaires moyennes au Soleil et constate qu'elles s'accordent approximativement avec les données produites par Copernic. Cette vision créée de toutes pièces reflète le renouveau de la philosophie platonicienne qui se déroulait à l'époque de Kepler. Elle a inspiré non seulement les philosophes et les mathématiciens, mais aussi les architectes et les artistes. À une époque où l'étude des faits va progressivement prendre le pas sur les dogmes et les croyances, ce modèle fait la synthèse de deux visions de l'astronomie : la vision platonicienne de l'Univers et le nouveau système des astres copernicien. S'y mélangent raisonnement scientifique et pensée théologique : le régime de la preuve argumentée se confond avec celui de la pure spéculation. Cette hypothèse séduisante et insolite d'un secret géométrique de l'Univers lié aux solides de Platon ne sera néanmoins qu'un étape dans le parcours de Kepler. Elle sera abandonnée dans ses recherches suivantes. Il remettra notamment en question le principe, qui prévalait jusqu'alors, selon lequel les corps célestes sont mûs par un mouvement circulaire, au profit d'une trajectoire ovale puis elliptique. Une thèse qui marquera le basculement définitif dans l'astronomie moderne.

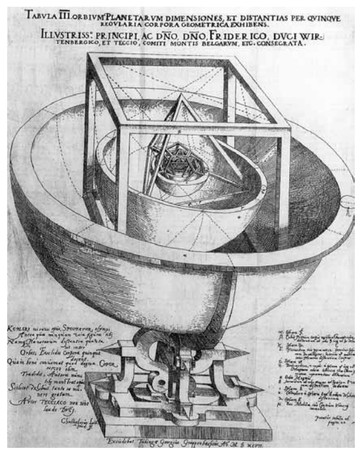


Illustration du modèle cosmologique de Kepler tiré de *Mysterium Cosmographicum*, publié à Tübingen en 1596 et 1621.
Illustration of Kepler's model of the cosmos, from the *Mysterium Cosmographicum*, published in Tübingen in 1596 and 1621.
© DR

JOHANNES KEPLER'S *MYSTERIUM COSMOGRAPHICUM* – THE GEOMETRIC SECRET OF THE UNIVERSE

Francisco Tropa's exhibition at La Verrière draws on early representations of the universe, from theological and philosophical concepts to more metaphorical approaches, and scientific theories made obsolete by advances in research. One such is the celebrated thesis developed by Johannes Kepler (1571-1631) as a young man. A leading figure in the scientific revolution of the 16th and 17th centuries, Kepler was born to a Protestant family with a lively history, in a small village in southern Germany. He studied theology at first, before moving on to mathematics, physics and astronomy. Introduced by one of his professors to the theory of heliocentricity propounded by Nicolaus Copernicus (1473-1543), Kepler became a staunch defender of this innovative concept, placing the Sun at the centre of the universe at a time when many astronomers and philosophers still supported the geocentric theories of Ptolemy and Aristotle, and when adepts of the mixed geo- and heliocentric system posited by Tycho Brahe (1546-1601) were few. Superficially, Copernicus's system left much unchanged: only two elements (the Sun and Earth) swapped their places and functions. The Sun was placed at the centre, as a fixed object, orbited by Mercury, Venus, Earth, Mars, Jupiter and Saturn. Earth is accompanied in its orbit by the Moon. But by 'downgrading' the Earth to the status of an unexceptional planet among others, part of a self-contained system within the wider sphere of the fixed stars, this permutation was the foundational act of a veritable revolution in our perception of the universe, with immense philosophical, theological and scientific implications. We still talk in terms of the 'Copernican revolution' and indeed, Copernicus's model challenged mankind's vision of himself as the centre of the universe, thereby touching on a number of crucial moral and existential issues. Johannes Kepler was profoundly influenced by Copernicus's vision. His first work, the *Cosmographicum Mysterium*, sought to prove the Copernican system as fact, based on a somewhat far-fetched, poetic theory. To explain Copernicus's calculations of the number of planets in the

solar system, their size, their orbits around the sun, and the speed of their rotation, Kepler based himself on Plato's theory of geometric harmony, as set out in *Timaeus* (see 'The Platonic Solids'). In Kepler's theory, the Universe remained a gigantic but finite sphere, conceived as a succession of orbs corresponding to the Copernican epicycles, each circumscribed by one of Plato's five regular polyhedra. The orb of Saturn circumscribed a cube, containing the orbit of Jupiter, which circumscribed a tetrahedron containing the orb of Mars, and so on. In this way, Kepler calculated the relationships between the planets' average distances from the Sun, and observed that they agreed, roughly, with the data produced by Copernicus. This completely new vision reflected the revival of Platonic philosophy in Kepler's day, inspiring not only philosophers and mathematicians, but also architects and artists. At a time when the empirical examination of facts began to assert itself over dogma and religious belief, the model synthesised two prevailing Occidental visions of astronomy: the Platonic vision of the universe, and the new, Copernican system. Scientific reasoning and theological thought came together: argumented proof mingled with pure speculation. The seductive hypothesis of a secret, geometric 'key' to the universe based on Plato's solids was an important stepping-stone in Kepler's career, but it was quickly abandoned as his research progressed. Later, he challenged the then widely accepted principle of the circular orbits of celestial bodies, in favour of a more elliptical, oval course – a theory that marked the birth of modern astronomy.

LA TOPOGRAPHIE CHRÉTIENNE DE COSMAS INDICOPLEUSTÈS

L'ouvrage *Topographie chrétienne* (Χριστιανικὴ τοπογραφία, 547 ap. J.-C.) du marchand voyageur Cosmas Indicopleustès décrit, au VIe siècle, un modèle de représentation de l'Univers aujourd'hui oublié. Retiré dans un monastère dans la région du Sinaï, vraisemblablement suite à une activité de commerce d'épices, Indicopleustès développe une vision qui va à l'encontre de la thèse de la sphéricité du Cosmos au nom d'une interprétation littérale des textes bibliques. Pour Cosmas Indicopleustès, le monde est construit à l'image d'une maison à deux étages séparés par la voûte céleste. Le premier étage correspond à la condition présente et mortelle des hommes tandis que le second est destiné à accueillir les élus de Dieu dans leur existence future. On retrouve dans ce récit la bipartition de l'Univers entre le monde terrestre et le monde céleste ainsi que l'idée d'un mouvement ascensionnel, promesse du passage d'un monde à l'autre, pour les chrétiens vertueux. La Terre, grand rectangle plat entouré de fleuves et de cours d'eau, surmonté d'un firmament en forme de couvercle voûté, s'apparente ainsi au Tabernacle, le temple décrit par Dieu à Moïse lors de l'Exode du peuple juif d'Égypte.

Dans cet étrange texte, Cosmas Indicopleustès développe une vision déjà minoritaire et presque régressive pour l'époque. Elle est en contradiction avec la conception du monde géocentrique des penseurs grecs préchrétiens, mais aussi avec celle admise par nombre de ses contemporains. Contrairement aux théologiens de l'école d'Alexandrie, qui prônent une interprétation symbolique et allégorique des textes sacrés et adhèrent à la représentation sphérique du Cosmos héritée de Platon et Ptolémée, Cosmas Indicopleustès est plus proche d'une école de pensée vouée à disparaître, celle d'Antioche. Il applique ainsi dans sa théorie la méthode historico-littérale qui consiste à produire une exégèse minutieuse des textes grâce à l'étude de la grammaire et du style, tout en s'appuyant sur une connaissance érudite de l'histoire et de la géographie. Une méthode qui n'admet ainsi aucun sens caché, secret ou spirituel des Écritures, mais explique les événements bibliques par des justifications historiques et géographiques rigoureuses. Grand voyageur, il a certainement parcouru une grande partie de la côte de la mer Rouge, l'Afrique l'Égypte et l'Inde. Il agrémente ainsi son récit de textes de penseurs anciens, de cartographies et coordonnées géographiques réelles, mais aussi des descriptions des us et coutumes de contrées éloignées. Abondamment illustrée, *Topographie chrétienne* est donc également une somme de renseignements fondée sur une connaissance pratique de voyageur. Alors que cette représentation de la Terre comme un rectangle plat suspendu au firmament a longtemps été interprétée comme la preuve de la postérité et de la diffusion de ces croyances dans le monde byzantin, la vision personnelle de Cosmas Indicopleustès était en réalité très peu en phase avec celle de ses contemporains. Elle n'en reste pas moins passionnante, dans l'erreur, la poésie, et pour la fusion qu'elle opère entre une cartographie du monde chrétien, un récit cosmologique et une description scientifique du contexte naturel et culturel de son époque.

THE CHRISTIAN TOPOGRAPHY OF COSMAS INDICOPLEUSTES

The *Christian Topography* (Χριστιανικὴ τοπογραφία, 547 CE) is a sixth-century work by the merchant traveller Cosmas Indicopleustes, positing a now forgotten model of the structure of the universe. After an apparently successful career in the spice trade, Cosmas retired to a remote monastery in the Sinaï desert, where he developed a vision of the universe contradicting earlier theories of a spherical cosmos, in favour of a literal interpretation of Biblical texts. Cosmas Indicopleustes conceived of the universe as a house arranged over two floors, separated by the celestial vault. The lower floor represented the present, mortal condition of mankind, while God's chosen few progressed to eternal life in the upper level. The concept retains the pre-existing notion of a bipartite universe divided between the terrestrial and the celestial, and the idea of spiritual ascension – the possibility of transition, for virtuous Christians, from one world to the next. The Earth is perceived as a large, flat rectangle framed by rivers and expanses of water, surmounted by a firmament in the form of a vaulted 'lid'. As such, it closely resembles the Tabernacle: the temple described by God to Moses during the flight of the Jewish people from Egypt. This strange text sets out Cosmas's vision of the Universe – quite backward-looking in its day, shared by very few of his contemporaries, contradicting the geocentric models of the pre-Christian Greek thinkers, and the most widely-held theories of his own period. Unlike the theologians of the School of Alexandria, who preached a symbolic, allegorical interpretation of holy scripture and accepted the spherical representation of the cosmos handed down from Plato and Ptolemy, Cosmas Indicopleustes was a follower of the more short-lived School of Antioch, applying a historico-literal method, involving a painstaking exegesis of the texts based on the study of grammar and style while at the same time drawing on his own, erudite knowledge of history and geography. The approach refuses to admit hidden, secret or spiritual meanings in the Judeo-Christian scriptures, seeking to explain the events related in the Bible by a process of rigourous historical and geographical justification. Cosmas travelled widely, taking in most of the coastline of the Red Sea, Africa, Egypt and India. His account is embellished with the texts of ancient thinkers, real cartographical and geographical coordinates, and descriptions of the mores and customs of distant lands. The *Christian Topography* is abundantly illustrated, too, providing a wealth of information based on a traveller's practical knowledge. Cosmas's representation of the Earth as a flat rectangle suspended from the firmament has long been cited as proof of the spread and persistence of such ideas in the Byzantine world; in reality, however, his was a highly personal vision, markedly out of step with his contemporaries. It remains fascinating for its sheer wrong-headedness, its poetry, and its attempt to fuse a cartography of the Christian world, a cosmological narrative and a scientific description of the natural and cultural context of his day.

Illustration de carte de la terre selon Cosmas Indicopleustès,
***Codex Sinaiticus Graecus 1186*, folio 65r, XIe siècle. Collection Monastère sainte-Catherine, Sinaï**
Illustration of a world map according to Cosmas Indicopleustes,
Codex Sinaiticus Graecus 1186, folio 65r, XIe siècle. Collection of St Catherine's Monastery, Sinaï
© DR

BIOGRAPHIE BIOGRAPHY

FRANCISCO TROPA EST NÉ EN 1968 AU PORTUGAL, IL VIT ET TRAVAILLE À LISBONNE. IL EST REPRÉSENTÉ PAR LA GALERIE JOCELYN WOLFF (PARIS), LA GALERIE GREGOR PODNAR (BERLIN) ET QUADRADO AZUL (PORTO).

Francisco Tropa est un brillant touche-à-tout. Naviguant entre la sculpture, la performance et la photographie, il nourrit son travail de matière philosophique et de références littéraires, historiques ou populaires (la pêche artisanale, par exemple). Les rituels, notamment funéraires, les jeux, le Temps sont au centre de sa réflexion qu'il matérialise dans des objets que l'on jurerait parfois chargés de fonctions cultuelles. Il n'est pourtant pas mystique. À la frontière entre le familier et l'indiscernable, les œuvres de Tropa nécessitent des procédés et techniques proches de l'artisanat. Par cette alliance même entre le faire et le savoir référentiel, il élargit la portée des objets qu'il crée et qu'on ne saurait réduire à leur séduction esthétique pas plus qu'à leur possible fonction de grigris.

BORN IN PORTUGAL IN 1968, FRANCISCO TROPA LIVES AND WORKS IN LISBON. HE IS REPRESENTED BY GALERIE JOCELYN WOLFF IN PARIS, GREGOR PODNAR (BERLIN), AND QUADRADU AZUL (PORTO).

Francisco Tropa is a brilliant artistic polymath. Embracing sculpture, performance and photography, his work draws on a rich array of philosophical, literary, historical and popular references (artisan fishing techniques are just one example). Rituals (especially funerary rites), games of chance and Time are favourite themes at the core of his work, expressed in pieces often deliberately resembling ritualistic or shamanic objects. Yet Tropa is no mystic.
At the interface of the everyday and the impalpable, his works are created using processes and techniques drawn from the world of artisanship. This mix of referential erudition and practical, hands-on engagement with the medium contributes to the broad scope and significance of his objects, extending far beyond their seductive, aesthetic appeal, or their putative function as shamanic or magic charms.

EXPOSITIONS SOLO (SÉLECTION) SOLO AND JOINT EXHIBITIONS (SELECTION)

2012 «Museu», Galeria Quadrado Azul, Porto, Portugal ● «Flowers», Galeria Quadrado Azul, Porto, Portugal ● «Stela», Fundação Leal Rios, Lisbonne / Lisbon, Portugal **2011** «Tali», Galeria Quadrado Azul, Porto, Portugal ● «Scenario», représentation officielle du Portugal, 54e Biennale de Venise, Italie / Official Portuguese Representation, 54th Venice Biennale, Italy ● «Untitled», 12e Biennale d'Istanbul, Turquie / 12th Istanbul Biennial, Turkey ● «Literal, Circular – Festival de Artes Performativas», Vila do Conde, Portugal (avec / with Laurent Pichaud) **2010** «Scripta», Galeria Quadrado Azul, Lisbonne / Lisbon, Portugal ● «Farol, Natureza Morta», Galeria Quadrado Azul, Lisbonne / Lisbon, Portugal ● «Giant», Auditório do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, Portugal ● Galerie Jocelyn Wolff ● «O vapor que se eleva do arroz enquanto coze», Auditório do Museu de Arte Contemporâ nea de Serralves, Porto - Beursschouwburg, Bruxelles, Belgique / Brussels, Belgium - Appleton Square, Lisbonne / Lisbon, Portugal (avec / with Osso Exótico) **2009** Culturgest, Lisbonne / Lisbon, Portugal ● Galeria Quadrado Azul, Porto, Portugal ● Galería Distrito Quatro, Madrid, Espagne / Spain **2008** Festival Trama, Porto, Portugal ● «Tesouros Submersos do Antigo Egipto», Chiado 8 Arte Contemporânea, Lisbonne / Lisbon, Portugal ● «The Assembly of Euclid (final)», Galeria Quadrado Azul, Porto, Portugal **2007** «The Assembly of Euclid», Matadero, Madrid, Espagne / Spain ● «The Cyclist's Trance, Livre Circulação: Serralves no Algarve », Convento de Santo António, Loulé, Portugal ● «Traço sobre um muro, Circular – Festival de Artes Performativas», Vila do Conde, Portugal ● Galeria Quadrado Azul, Lisbonne / Lisbon, Portugal **2006** «A Marca do Seio», Culturgest, Porto, Portugal ● «The Assembly of Euclid: The Cyclist's Trance», Galeria Quadrado Azul, Porto, Portugal ● «Yes No», Auditório do Museu de Serralves, Porto, Portugal (avec d'autres artistes / with other artists) ● «Figura sentada; Homem em erecção; Tiro inflectido; O Gigante», Teatro Rivoli, Porto, Portugal (avec / with André Maranha) ●

EXPOSITIONS DE GROUPE (SÉLECTION) GROUP EXHIBITIONS (SELECTION)

2013 «L'instinct oublié», galerie Jocelyn Wolff at Gallery Labor, Mexico City ● «Nouvelles impressions de Raymond Roussel», Palais de Tokyo, Paris **2012** Ateliers de Rennes - Biennale d'art contemporain, Rennes, France ● «Out of range, Roma Contemporary», Rome, Italie / Italy ● «Knell Dobre Glas», Galeria Quadrado Azul, Lisbonne / Lisbon - Porto, Portugal ● «Locus Solus. Impressões de Raymond Roussel», Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, Portugal ● «3 moscas», Auditório do Museu de Serralves, Porto, Portugal (avec / with Pedro Morais, Jorge Queiroz, André Maranha et / and Bonecos de Santo Aleixo) **2011** «Locus Solus. Impresiones de Raymond Roussel», Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Espagne / Spain **2008** «Avenida 211», Lisbonne / Lisbon, Portugal ● «Articulações», Fábrica da Cerveja, Faro, Portugal ● «Nota de encomenda», Livraria Assírio & Alvim, Lisbonne / Lisbon, Portugal **2007** «Portugal Agora – À propos des lieux d'origine», Mudam, Luxembourg ●

TSAE : TERRA PLATONICA.
LES DEUX ÉTAGES DE L'UNIVERS, 2013 /
Sérigraphie, 60 x 86 cm / screen print, 60 x 86 cm.
© P. Tropa

DES GESTES DE LA PENSÉE - ÉCHOS

DES GESTES DE LA PENSÉE - ECHOES

EN ÉCHO AU CYCLE « DES GESTES DE LA PENSÉE », L'ISELP ACCUEILLE UNE SUITE DE CONFÉRENCES ORCHESTRÉES EN COLLABORATION AVEC GUILLAUME DÉSANGES ET LA FONDATION D'ENTREPRISE HERMÈS. À CHACUNE DE CES OCCASIONS, UN AUTEUR ACTIVE UNE OU PLUSIEURS THÉMATIQUES NICHÉES DANS L'ŒUVRE DE L'ARTISTE EXPOSÉ.
TO COINCIDE WITH THE SEASON DES "GESTES DE LA PENSÉE AT LA VERRIÈRE", ISELP (THE BRUSSELS-BASED INSTITUT SUPÉRIEUR POUR L'ÉTUDE DU LANGAGE PLASTIQUE) IS HOSTING A SERIES OF TALKS ORGANISED IN ASSOCIATION WITH GUILLAUME DÉSANGES AND THE FONDATION D'ENTREPRISE HERMÈS. EACH TALK FEATURES AN AUTHOR DISCUSSING ONE OR MORE THEMES CENTRAL TO THE WORK OF THE ARTIST(S) CURRENTLY ON SHOW.

JEUDI 10 OCTOBRE, 18 H 30 - 20 H
THURSDAY 10 OCTOBER, 6.30 P.M. TO 8 P.M.

EN ÉCHO À L'EXPOSITION DE FRANCISCO TROPA
A RESPONSE TO FRANCISCO TOPA'S EXHIBITION

CONFÉRENCE DE / LECTURE BY **FRANÇOIS PIRON: RAYMOND ROUSSEL**

Commissaire d'expositions et critique d'art, François Piron a d'abord tissé de profondes affinités avec la littérature, le théâtre et la danse. Ancien rédacteur en chef adjoint de la revue *Mouvement*, il a notamment conçu l'exposition « Bruit de fond » au Centre national de la photographie (2000), de même qu'« Impressions de Raymond Roussel » (Reina Sofia, 2011 et Museu Serralves, 2012) suivie de « Nouvelles Impressions de Raymond Roussel » au Palais de Tokyo (2013). Un éclairage sur l'œuvre mythique et impénétrable de Raymond Roussel autant que sur la profonde influence qu'elle a exercée sur l'histoire de l'art.
Curator and art critic François Piron began his career exploring the deep affinities between the worlds of literature, theatre and dance. A former deputy editor of the review *Mouvement*, Piron curated the exhibition *Bruit de fond* for Paris's Centre National de la Photographie (2000), followed by *Impressions of Raymond Roussel* (Reina Sofia, 2011 and Museu Serralves, 2012), and *Nouvelles Impressions de Raymond Roussel* at the Palais de Tokyo, Paris (2013). His talk examines Raymond Roussel's impenetrable, cult œuvre and its profound influence on the history of art.

L'ISELP - INSTITUT SUPÉRIEUR POUR L'ÉTUDE DU LANGAGE PLASTIQUE / BOULEVARD DE WATERLOO, 31 B-1000 BRUXELLES / ACCUEIL@ISELP.BE / +32 (0)2 504 80 70 / FAX : +32 (0)2/ 502 45 26 / (6-8 EUROS)

PROCHAINE EXPOSITION À LA VERRIÈRE
FORTHCOMING EXHIBITION AT LA VERRIÈRE

DU 8 NOVEMBRE AU 14 DÉCEMBRE 2013
8 NOVEMBER TO 14 DECEMBER 2013
IRENE KOPELMAN

À VOIR ÉGALEMENT

GIUSEPPE PENONE
TRA SCORZA E SCORZA,
VERSAILLES 2013 ©Tadzio

Au château de Versailles (France), la Fondation d'entreprise Hermès soutient l'exposition « Penone Versailles », à découvrir jusqu'au 31 octobre 2013.
L'artiste, chef de file de l'Arte Povera, rythme les jardins de Le Nôtre avec ses sculptures d'arbres dans lesquelles végétal et minéral se mêlent pour dévoiler leur essence.
Commissaire de l'exposition : Alfred Pacquement, directeur du Musée national d'art moderne-Centre Georges Pompidou.

OTHER EXHIBITIONS

The Fondation d'entreprise Hermès is supporting *Penone Versailles* at the Palace of Versailles, until October 31, 2013.

Tree sculptures by artist Giuseppe Penone (a leading figure in the Arte Povera movement) engage with Le Nôtre's celebrated gardens, exploring the essence of their combined vegetable and mineral media.

Exhibition curator: Alfred Pacquement, Director, Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou.

FONDATION D'ENTREPRISE **HERMÈS**

La Fondation d'entreprise Hermès accompagne celles et ceux qui apprennent, maîtrisent, transmettent et explorent les gestes créateurs pour construire le monde d'aujourd'hui et inventer celui de demain. Guidée par le fil rouge des savoir-faire et par la recherche de nouveaux usages, la Fondation agit suivant deux axes complémentaires : savoir-faire et création, savoir-faire et transmission.
La Fondation développe ses propres programmes : expositions et résidences d'artistes pour les arts plastiques, New Settings pour les arts de la scène, Prix Émile Hermès pour le design, appels à projets pour la biodiversité. Elle soutient également, sur les cinq continents, des organismes qui agissent dans ces différents domaines. Toutes les actions de la Fondation d'entreprise Hermès, dans leur diversité, sont dictées par une seule et même conviction : *Nos gestes nous créent*.
The Fondation d'entreprise Hermès supports people and organisations seeking to learn, perfect, transmit and celebrate the skills and creativity that shape and inspire our lives today, and into the future. Guided by our central focus on artisan expertise and creative artistry in the context of society's changing needs, the Foundation's activities explore two complementary avenues: expertise and creativity, expertise and the transmission of skills.
The Foundation supports partner organisations across the globe. At the same time, we develop and administer our own projects in the contemporary visual arts (exhibitions and artists' residencies), the performing arts (the New Settings programme), design (the Prix Émile Hermès international design award), and biodiversity.
The Foundation's unique mix of programmes and support is rooted in a single, underlying belief: *Our gestures define us*.

www.fondationdentreprisehermes.org

JOURNAL DE LA VERRIÈRE N°—2

Ce journal est publié par la Fondation d'entreprise Hermès à l'occasion de l'exposition « TSAE - Trésors Submergés de l'Ancienne Égypte » de Francisco Tropa à La Verrière, du 9 septembre au 19 octobre 2013.
Review published by the Fondation d'entreprise Hermès, for the exhibition "TSAE-Trésors submergés de l'Ancienne Égypte" by Francisco Tropa, at La Verrière, 9 September to 19 October 2013.

FONDATION D'ENTREPRISE HERMÈS
Président / President: **Pierre-Alexis Dumas**
Directrice / Director: **Catherine Tsekenis**
Responsable de la publication / Publisher: **Frédéric Hubin**
Chef de projet / Project manager: **Clémence Miralles-Fraysse**

Directeur Général Hermès Benelux-Nordics / Managing Director Hermès Benelux-Nordics: **Béatrice Gouyet**
Directrice de la Communication Hermès Benelux-Nordics / Communication Director Hermès Benelux-Nordics: **Clelia Colombani**
Assistant Communication Hermès Benelux-Nordics / Communication Assistant Hermès Benelux-Nordics: **Aladin Hardy**

Commissaire de l'exposition / Exhibition curator: **Guillaume Désanges**
Équipe Work Method / Work Method team
Coordination artistique / Artistic coordinator: **Mélanie Mermod**
Stagiaire / Intern: **Anaïs Lepage**

Textes / Texts: **Catherine Tsekenis, François Piron, Guillaume Désanges**
Rédaction des notices / Notes on the work: **Guillaume Désanges, Anaïs Lepage, Mélanie Mermod**

Conception graphique et coordination éditoriale / Graphic design and editorial coordination: **Agent Créatif(s)**
Marie-Ann Yemsi et Fabrice Petithuguenin avec Marion Guillaume (maquette / graphic design**), Danielle Marti (secrétariat de rédaction /** sub-editor**), Louise Rogers Lalaurie (traduction en anglais /** English translation**) Philotrans (traduction en flamand /** Flemish translation**)**

Impression / Printed by: **Deckers Snoeck (Belgique)**

REMERCIEMENTS ACKNOWLEDGMENTS
Francisco Tropa, galerie Jocelyn Wolff, galerie Caterina Tognon, François Piron, galerie gb agency, ainsi que toute l'équipe d' / and the team at **Hermès Benelux – Nordics**.

The individual pieces in *Terra Platonica* were produced with support from COTISSE and Caterina Tognon.

Ce journal est imprimé sur un papier 100% recyclé
Printed on 100 per cent recycled paper.

FSC RECYCLÉ Fabriqué à partir de matériaux recyclés FSC® C015676

Tous droits réservés / All rights reserved
© Fondation d'entreprise Hermès, 2013

LA
VER
RI
ÈRE

FRANCISCO TROPA

TSAE - TRÉSORS SUBMERGÉS DE L'ANCIENNE ÉGYPTE

EXPOSITION DU 9 SEPTEMBRE AU 19 OCTOBRE 2013
ENTRÉE LIBRE DU LUNDI AU SAMEDI, DE 11 H À 18 H
EXHIBITION FROM 9 SEPTEMBER TO 19 OCTOBER 2013
MONDAY TO SATURDAY, 11AM - 18PM. FREE ADMISSION.

50 BOULEVARD DE WATERLOO – 1000 BRUXELLES
+32 (0)2 511 20 62
WWW.FONDATIONDENTREPRISEHERMES.ORG

TSAE : TERRA PLATONICA, 2013,
plaques de verre de Venise, bois / venetian glass plates, wood.
© P. Tropa