

David de Tscharnier

Fantasmagorie

Project-Room

Du 14 mai au 4 juin 2016
Vernissage, samedi 14 mai à 18h

From May 14th till June 4th, 2016
Opening on Saturday, May 14th at 6 pm



Galerie Escougnou-Cetraro

7, rue Saint-Claude 75003 Paris
Tel +33 (0) 9 83 02 52 93
galerie@escougnou-cetraro.fr
www.escougnou-cetraro.fr

Du mardi au samedi 14h-19h
et sur rendez-vous
From Tuesday to Saturday
2pm-7pm and by appointment

David de Tscharnier, *Fantasmagorie*, 2014
Frac des Pays de la Loire, Carquefou
Crédit photo : Fanny Trichet

Fantasmagorie

« Si la réalité venait frapper directement nos sens et notre conscience, si nous pouvions entrer en communication directe avec les choses et avec nous-mêmes je crois bien que l'art serait inutile, ou plutôt que nous serions tous artistes car notre âme vibrerait alors continuellement à l'unisson de la nature ». – Bergson

Dans le *Livre du Rire*, à l'intérieur de l'examen sociologique des conditions du rire, Bergson insère quelques pages sur « l'objet de l'art ». Il y déclare : « Nous ne voyons pas les choses mêmes ; nous nous bornons le plus souvent à lire des étiquettes collées sur elles » (1). Dans cet extrait, nous pouvons lire à la fois le constat d'une perte de notre rapport immédiat aux choses, mais aussi une invitation à un regard renouvelé, capable d'émerveillement, qui perce l'existence nue et rend plus riche notre perception de la vie.

L'artiste suisse, David de Tscharnier, a préservé sa capacité d'émerveillement bien au-delà de la période privilégiée de l'enfance. Poète, il fait du ravissement un des principes de sa marche dans le monde. Artiste, il transforme sa rencontre avec des objets du quotidien en un terrain d'exercices pour y faire opérer les puissances de l'imagination. L'installation *Fantasmagorie*, présentée pour la première fois au FRAC Pays de la Loire, en témoigne. Les objets familiers présents dans l'œuvre sont la trace de la capacité d'émerveillement de l'artiste qui la compose. Avec ses mini-sculptures, confectionnées à partir d'objets trouvés dans le lieu d'exposition et ses alentours, David de Tscharnier utilise le procédé de la lanterne magique pour nous donner à voir leurs éclatantes images, reflets singuliers du réel manipulé, projetées à même le mur de l'espace.

La lanterne magique réapparaît au 17^{ème} siècle sous l'impulsion d'Athanasius Kircher et de Christiaan Huygens. Cette technique permet de projeter des images peintes sur des plaques de verres, à travers un objectif, via la lumière d'une chandelle ou d'une lampe à huile. Considérée comme l'ancêtre du projecteur de diapositives et du vidéogramme, elle donne ensuite naissance à la « fantasmagorie », une forme de théâtre populaire qui utilise ce système optique pour projeter des images effrayantes comme des squelettes, des fantômes ou des démons. Méliès, Walt Disney, Ingmar Bergman ou encore Marcel Proust, nombreux sont les artistes qui ont évoqué la lanterne magique dans leurs créations. Mais en s'immiscant dans l'installation du jeune artiste suisse, nous pensons, au premier chef, aux peintures sur verre composant *Laterna Magica*, œuvre majeure de Sigmar Polke qui prend forme alors que sa recherche autour de l'utilisation de matériaux translucides dans la peinture est à son sommet.

En réhabilitant un procédé désuet, voire obsolète, et avec très peu de ressources (quelques fragments de choses et une très simple manipulation de la distance et de la lumière), David de Tscharnier crée sa version d'une machine célibataire (2). Il nous propulse dans un univers fantastique aux dimensions oniriques où les images révélées ont à la fois la profondeur, l'éclat d'une fresque et le charme d'un autre âge des kaléidoscopes. Aussi immatérielles que des ombres chinoises, ces projections tridimensionnelles produisent une expérience sensorielle étrange, qui semble également rejouer, par une manipulation mentale et optique, certains codes de la peinture abstraite, comme si nous étions invités à imaginer un dialogue avec la série des *Compositions* de Vassily Kandinsky.

Pour rester à la même époque, nous pourrions tout aussi bien imaginer *Fantasmagorie* comme un des éléments de la mise en scène d'*Impressions d'Afrique*, le roman de Raymond Roussel, au théâtre Antoine en 1911, tout comme nous n'aurions aucune peine à figurer son créateur parmi les gens de cirque et les scientifiques qui peuplent l'espace littéraire d'une des singularités majeures de la littérature française. A l'instar des engins mécaniques primitifs qui créent des œuvres picturales (machine à peindre) et sonores (machine à musique) la combinaison des forces physiques et optiques exploitées par de Tscharnier travaille comme des appareils à créer des objets. Fonctionnant comme des « para-sculptures » (3), en ce sens qu'elles dépassent les codes des fondamentaux sculpturaux, ces projections étranges ne semblent plus entretenir un rapport direct avec l'intention maîtrisée de leur créateur. Enfermées dans les boîtes (les fameuses lanternes), invisibles pour le spectateur, les sculptures originales sont, à l'image du cerveau de l'artiste (en le matérialisant, oserait-on dire), la matière originelle de l'œuvre en devenir, englobant une large part d'inconscient et d'incalculable dans cette manipulation à la source de l'image.

Avec *Fantasmagorie*, David de Tscharnier utilise la lanterne magique comme la cristallisation de sa démarche artistique : les boîtes contenant les sculptures ne créent pas les images, elles ne font que les révéler à partir du réel et sans elles ces images demeureraient invisibles. Au cœur de cette expérience, le dévoilement d'un objet s'inscrit dans le souci et le désir d'un monde ré-enchanté.

Transcender l'immobilisme de l'objet banal ou encore tenter de nous faire percevoir son aspect numineux (l'expérience affective du sacré), autant d'expériences qui constituent vraisemblablement la véritable quête de l'artiste. La rencontre heureuse avec l'objet, pour le chanceux qui l'expérimente, relève d'une sorte de magie. Comme chez les surréalistes, il existe un mystère de la rencontre. La disponibilité à son surgissement est nécessaire pour qu'elle s'accompagne d'une réciprocité et d'un dialogue et que s'ouvre dès lors une acceptation du trouble, une certaine forme de transformation alchimique. *One Sculpture a Day* (2011-2012), pour aborder une autre œuvre, nous prouve que David de Tscherner assume pleinement cette obsession. Chaque jour pendant un an, il métamorphose des objets trouvés, abandonnés ou rejetés, en des êtres mystérieux. Tels des « cadavres exquis » les sculptures s'ajoutent les unes aux autres et sont entreposées sur des étagères en bois recyclé, évoquant les réserves d'un musée merveilleux d'une apparente banalité (on ne peut échapper à l'image du spectacle d'objets qu'André Breton a voulu composer dans son appartement au 42 Rue Fontaine). Avec cette pièce importante, De Tscherner explore les notions de durée et de répétition dans le processus de création, poussant cette logique jusqu'à une forme d'exhaustion. L'artiste crée un univers opulent au sein duquel se joue une tension entre la rapidité d'exécution de chaque sculpture et l'aura particulière dont chacune d'elles est investie.

Durée, processus, animisme, ces notions sont chères à l'artiste. Il les aborde à nouveau dans *Faces*, performance filmée de trente minutes durant lesquelles il improvise une succession de portraits en argile. Ici, l'artiste ravive le geste merveilleux de l'enfant. En travaillant la pâte à modeler, il fait apparaître le visage d'un être artificiel et humanoïde, incapable de parole, dépourvu de libre-arbitre. C'est le mythe de Golem qui s'incarne : la matière s'offre à lui comme un chaudron d'images, d'énergie et d'électricité. La figure peine à s'y trouver et se cherche inlassablement à travers le geste du sculpteur qui traduit une danse de l'inconscient. Nul intention ne préside à la réalisation : les visages se découvrent d'eux-mêmes dans la forme, trace d'une sorte d'incantation de la figure, alors que l'artiste, précisément, s'immerge dans la matière.

Que se passerait-il donc, selon Bergson si nous étions tous artistes ?

« Nos yeux, aidés de notre mémoire, découperaient dans l'espace et fixeraient dans le temps des tableaux inimitables. Notre regard saisirait au passage, sculptés dans le marbre vivant du corps humain, des fragments de statue aussi beaux que ceux de la statuaire antique. Nous entendrions chanter au fond de nos âmes, comme une musique quelquefois gaie, plus souvent plaintive, toujours originale, la mélodie ininterrompue de notre vie intérieure. »

C'est ce que nous donne à vivre David de Tscherner à travers son œuvre : en nous faisant entrevoir cette potentialité sublime, il nous donne les moyens, à tout instant, de repérer de la beauté ou de la mélodie derrière ce que le quotidien comporte d'insondable banalité voire même d'ennui profond. Spirituelle en ce sens que, comme toute œuvre véritable, elle rejoue les définitions de la beauté, *Fantasmagorie* convoque aussi bien l'objet que sa représentation pour en soutenir leur tension et troubler le regard émerveillé de qui les contemple.

Barbara Cuglietta

(1) Le Rire. Essai sur la signification du comique, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot » (no 833), 4 janvier 2012, 201 p.

(2) M. Carrouges donne la définition du terme clé de machines célibataires inventé par Duchamp: « Contrairement aux machines réelles et à bon nombre de machines imaginaires conçues rationnellement pour une fonction précise (le Nautilus de Jules Verne), les machines célibataires sont définies à partir de Duchamp qui emploie l'expression à partir du Grand Verre. Elles se caractérisent par leur intitulé, leur caractère incompréhensible et délirant. La machine célibataire ne fait qu'adopter certaines figures mécaniques pour simuler certains effets mécaniques »

(3) Dans le recueil d'essais *Sculpture Unlimited*, fruit du symposium du même titre organisé par la Kunst Universität de Linz, Vivian Sky Rehberg porte ses réflexions sur les notions de qui déjouent le plus adroitement les écueils de cette entreprise en resserrant leur réflexion sur les notions « para-sculpture » considérant que la sculpture ne peut plus être définie par ses médiums et techniques, par son champ référentiel ou par ses formes.

Fantasmagorie

Could reality come into direct contact with sense and consciousness, could we enter into immediate communion with things and with ourselves, probably art would be useless, or rather we should all be artists, for then our soul would continually vibrate in perfect accord with nature. – Bergson

In his book *Laughter*, within a sociological examination of the conditions of laughter, Bergson includes a few pages on 'the object of art'. There he writes: 'In short, we do not see the actual things themselves; in most cases we confine ourselves to reading the labels affixed to them.'⁽¹⁾ In this excerpt we can find both the realisation of a loss of our immediate relationship to things, and an invitation to gaze anew, with a sense of wonderment, piercing through bare existence and enhancing our perception of life.

Swiss artist David de Tscharner has retained his sense of wonderment far beyond the golden age of childhood. As a poet, he makes rapture one of the tenets of his trek through the world. As an artist, he turns his encounter with everyday objects into a training ground where the powers of the imagination are brought into play. The installation *Fantasmagorie*, on show for the first time at the FRAC Pays de la Loire, is a case in point. The familiar objects to be found in the work are the mark of the sense of wonderment of the artist who created it. With his mini-sculptures, fashioned from objects found within the exhibition site and its surroundings, David de Tscharner uses the method of the magic lantern to display their vibrant images, singular reflections of manipulated reality, projected onto the venue's wall.

The magic lantern reappeared in the 17th century at the initiative of Athanasius Kircher and Christiaan Huygens. The technique made it possible to project, through a lens, painted images on glass plates using the light of a candle or an oil lamp. Regarded as the forerunner of the slide projector and videogram, it then gave rise to 'phantasmagoria', a form of popular theatre that used this optical system for projecting frightening images such as skeletons, ghosts or demons. Méliès, Walt Disney, Ingmar Bergman and Marcel Proust are among the many artists who referred to the magic lantern in their creations. Yet as we pry our way into the installation of the young Swiss artist, we think first and foremost of the paintings on glass that make up *Laterna Magica*, a major work by Sigmar Polke that took shape at the height of his investigations into the use of translucent materials in painting.

By rehabilitating an outdated, or even obsolete process, and using very few resources (some fragments of things and very simple manipulation of distance and light), David de Tscharner creates his own version of a bachelor machine.⁽²⁾ He propels us into a fantastic universe of dreamlike dimensions in which the images revealed have both the depth and vibrancy of a fresco, and the charm of a bygone age of kaleidoscopes. As intangible as shadow puppets, these three-dimensional projections produce a strange sensory experience that also seems to revisit certain codes of abstract painting through manipulation of mind and optics, as if we were asked to imagine a dialogue with Wassily Kandinsky's series of *Compositions*.

Still with the same period, we might equally see *Fantasmagorie* as one element in the staging of Raymond Roussel's novel *Impressions of Africa*, at the Théâtre Antoine in 1911, just as we would have no trouble in imaging its creator as one of the circus performers and scientists who populate the literary space of one of the major peculiarities of French literature. Like primitive mechanical devices that create pictorial (painting machine) and audible (music makers) works, the combination of physical and optical forces harnessed by De Tscharner functions as a device for making objects. Operating as 'para-sculptures',⁽³⁾ in that they go beyond basic sculptural codes, these strange projections no longer appear to sustain a direct relationship with the controlled intent of their creator. Enclosed within boxes (the famous lanterns), invisible to the viewer, the original sculptures are – like the artist's brain (which they embody, dare we say) – the original material of the work in progress, encompassing a fair amount of the unconscious and incalculable in this manipulation at the image's source.

With *Fantasmagorie*, David de Tscharner uses the magic lantern as the crystallization of his artistic approach: the boxes containing the sculptures do not create the images but merely reveal them with reality as starting point; without them the images would remain invisible. At the heart of this experiment, the unveiling of an object is part of the desire and concern to restore enchantment to the world.

Transcending the immobility of a commonplace object or trying to get us to perceive its numinous aspect (sense of the sacred) – such experiences probably make up the artist's true quest. A chance encounter with the object, for the lucky one who experiences this, is some kind of magic. Mystery surrounds encounters, as was the case with the Surrealists. Mystery needs to be able to emerge for the encounter to be accompanied by reciprocity and dialogue, opening up an acceptance of disorder, a certain form of alchemical transformation. *One Sculpture a Day* (2011-2012), to cite another work, stands as proof that David de Tscharner fully embraces this obsession. Every day for one year he made the abandoned or rejected objects he came across into mysterious beings. Like the 'exquisite corpse' technique of the Surrealists, the sculptures are grouped together and set on shelves made of recycled wood, conjuring up the storage reserves of a marvellous museum of apparent banality (there is no escaping the image of the pentagram of objects that André Breton sought to assemble in his apartment at 42 Rue Fontaine). With this important piece, De Tscharner explores the notions of duration and repetition in the creative process, pushing this logic to a form of exhaustion. The artist creates an opulent universe shot through with a dynamic between the speed of execution of each sculpture and the specific aura imparted to each one.

Duration, process and animism are notions dear to the artist. He addresses them once again in *Faces*, a filmed performance spanning thirty minutes during which he improvises a series of portraits using clay. Here the artist rekindles a child's wonderful movements with modelling clay, revealing the face of an artificial humanoid unable to speak and devoid of free will. The myth of Golem is made incarnate: the material gives itself up to him like a cauldron of energy and electricity. The figure struggles to find itself therein and relentlessly strives to emerge through the sculptor's act, reflecting a dance of the subconscious. No intention governs production: the faces take shape of their own volition, the mark of some kind of incantation of the countenance, while the artist is in fact immersed in the material.

What would happen then, according to Bergson, if we were all artists?

Our eyes, aided by memory, would carve out in space and fix in time the most inimitable of pictures. Hewn in the living marble of the human form, fragments of statues, beautiful as the relics of antique statuary, would strike the passing glance. Deep in our souls we should hear the strains of our inner life's unbroken melody – a music that is oftentimes gay, but more frequently plaintive and always original.(4)

Such is the experience afforded by David de Tscharner in his work: by letting us glimpse this sublime potentiality, he gives us the means to spot the beauty or melody behind the most unfathomable banality or profound weariness even of everyday life. Spiritual in the sense that, like any true work, it revisits the definitions of beauty, *Fantasmagorie* calls on both the object and its representation to sustain the dynamic between them and to disturb the enthralled gaze of the beholder.

Barbara Cuglietta

(1) Laughter. An Essay on the Meaning of the Comic, authorised translation by Cloudesley Brereton L. Es. L. (Paris), M.A. (Cantab) and Fred Rothwell B.A. (London), Rockville, Maryland: Arc Manor, 2008, p. 74.

(2) Michel Carrouges defines the key term 'bachelor machines' invented by Duchamp: 'Unlike real machines and even the majority of imaginary but rational, useful machines like Jules Verne's Nautilus [...] the bachelor machine [as defined by Marcel Duchamp who used the expression ever since The Large Glass (Le Grand Verre)] appears first of all as an impossible, useless, incomprehensible, delirious machine. [...] The bachelor machine merely adopts certain mechanical forms in order to simulate certain mechanical effects.' *Le Macchine Celibi The Bachelor Machines*, New York: Rizzoli International Publications, 1975, p. 21.

(3) In the collection of essays *Sculpture Unlimited*, based on a symposium of the same name organised by the University of Art and Design in Linz, Vivian Sky Rehberg looks at some of the most skilful notions of circumventing the pitfalls of this undertaking by focussing on the 'para-sculpture' notions whereby sculpture can no longer be defined by its media and techniques, by its frame of reference or forms.

(4) Laughter, op. cit. p. 74.