

# Francisco Tropa & João Queiroz



15 Janvier - 4 Mars 2023  
Galerie Jocelyn Wolff

**Cette exposition commence par le récit d'une création, l'installation *Pietà* (2022), initiée par Francisco Tropa, et pour laquelle l'artiste collabore avec le peintre João Queiroz, révélant l'amitié artistique et intellectuelle entre les deux artistes portugais.**

Le sculpteur Francisco Tropa et le peintre João Queiroz, complices lisboètes de longue date et collaborateurs épisodiques depuis la fin des années 1930, ont créé ensemble cette seconde version de *Pietà* (2022). Alliant peinture, sculpture et jeu d'optique, *Pietà* est un dispositif complexe dont la nature profondément hybride révèle le raffinement des deux artistes : tous deux grands experts dans leurs techniques respectives - ici, le bronze et l'encaustique -, en même temps qu'érudit en matière d'histoire de l'art pour le premier et passionné de philosophie pour le second.

En 2019, Francisco Tropa aboutit seul la première version de *Pietà* : schématiquement, il s'agit d'une sculpture de bronze posée sur un piétement d'acier sous lequel un miroir incliné permet de voir, par en-dessous, le creux de l'objet central. En l'occurrence, il s'agit de l'empreinte d'un moule de la *Pietà* (1497-1500) de marbre de Michel-Ange, chef-d'œuvre de l'histoire de l'art occidental, abondamment reproduit sur le marché des copies, dans des matières, des échelles et des qualités variables. Tropa aime citer cette catégorie d'œuvres si célèbres qu'elles deviennent des archétypes, toujours identifiables même lorsqu'elles ne sont que suggérées.

Effectivement, la ressemblance à l'original est ici plus latente que frappante, on devine plus qu'on ne reconnaît la silhouette du Christ abandonnée dans les bras de la Vierge assise, puisque ce sont précisément les moules que Tropa a décidé de reproduire dans le bronze : quatre fragments suturés et lisses, mais dont les faces concaves - cachées - renferment l'empreinte négative. Fasciné par la technicité extrême de la fonte du bronze (ici à la cire perdue, ailleurs au sable), l'artiste en pérennise les éléments transitoires garants de la ressemblance au modèle. Le creux central des sculptures de bronze, habituellement non visible, est ici dévoilé par le biais du piétement percée et du miroir incliné agissant comme périscope. Objet à double détente, l'œuvre s'aborde de face, puis de côté, pour percevoir, à bonne distance, l'ancre de la sculpture.

Guidé vers cette vision intérieure - grivoise ou spéléologique, à chacun d'en décider - le visiteur est ainsi baladé par une œuvre agissant comme un dispositif ayant, pour citer la définition qu'en donne Giorgio Agamben, « la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. » Peut-être y a-t-il chez Tropa des réminiscences des machines liturgiques comme les retables ou les processions, mises au point par l'Église pour diffuser les images, régler les calendriers et diffuser les récits. Plus assurément, il y a l'influence des fétiches, des icônes et des supercheres de l'art moderne.

Entièrement réalisée en bronze, cette seconde Pietà est présentée devant un grand panneau peint à l'encaustique par João Queiroz, qui a également peint le dessous du socle et l'intérieur de la sculpture. Cette configuration déployée a germé dans l'esprit de Tropea à partir d'une image iconique : la photographie du ready-made *Fountain* de Marcel Duchamp, prise par Alfred Stieglitz pour illustrer la revue *The Blind Man*, après que l'urinoir en question ait été refusé aux Indépendants de New York, en 1917. Reçu comme une plaisanterie sexuelle et scatologique indécente, l'objet est aussi rejeté pour des raisons de statut : pour le jury, il ne s'agit pas d'une œuvre d'art. En revanche élogieux, les articles parus dans *The Blind Man* magnifient ses lignes surprenantes et, lui trouvant des airs vaguement figuratifs, la surnomment la Madone ou le Bouddha de la salle de bain. *Pietà* en serait la descendante.

L'une des rares images témoignant de l'urinoir « original », la photographie de Stieglitz est composée de manière à légitimer la nature artistique de l'objet : présenté sur un socle, avec comme toile de fond la peinture *The Warriors* de Madsen Hartley, mis en valeur par un éclairage particulier, avec la signature et la date bien visibles (« R. Mutt, 1917 »). Le décorum et la photographie renforçant la décision de l'artiste, la pissotière devient ainsi une œuvre d'art. Mais les transformations qui fascinent Tropea sont d'ordre spatial : le déplacement (du magasin à la galerie) et le basculement à 90 degrés (du mur au socle).

Avec sa *Pietà*, l'artiste interroge des problématiques fondamentales de la sculpture, qu'ont rejouées le minimalisme, l'anti-form et l'appropriationnisme dans la seconde moitié du XXe siècle. Verticalité versus horizontalité : une sculpture héroïque qui s'érige (*la Colonne sans fin* de Brancusi) versus une sculpture abattue qui s'allonge (Carl Andre affirmant vouloir « mettre à terre » cette Colonne sans fin). Clôture versus ouverture : des formes fermées, versus une intériorité révélée. Fabrication versus emprunt : des œuvres inédites façonnées par la main de l'artiste versus des objets préexistants simplement empruntés.

La peinture de João Queiroz, apposée au revers et en arrière-plan de *Pietà*, achève encore son « indécision », troublant les frontières entre peinture et sculpture, entre représentation et abstraction. Peintre actif depuis le début des années 1980, venu du champ de la philosophie, Queiroz décide au milieu des années 1990 de restreindre sa pratique au paysage, non par nostalgie romantique mais pour interroger les conditions de détermination – ou plutôt d'indétermination – d'une image. Éliminant toute trace de figuration, ses paysages flirtent avec l'abstraction. La peinture à l'aquarelle, à l'huile, et ici à l'encaustique, s'y révèle pour elle-même, dans une palette d'ocres, de verts, de bleus et de roses superposés en touches visibles, à l'amplitude contrôlée. Dans les contours de ses formes se joue la question de la différenciation et de l'identité des objets. Peintre-philosophe habité par des questions ontologiques, Queiroz pratique avec sa peinture l'expérience des limites : limites des contours, limites du support et limites du sujet. L'une des disciplines philosophiques qui l'anime est la méréologie. Branche de l'ontologie formelle, elle cherche à définir ce que sont les parties, les tous, et leurs relations.

La dernière vision que l'on a de *Pietà* est indirecte : dans le miroir incliné se reflète la peinture à l'encaustique déposée par João Queiroz sous le plateau du socle-table et dans l'intérieur de *Pietà*. Littéralement, la peinture s'engouffre dans ce qui évoque une grotte miniature, pleine d'aspérités et d'ombres, où la forme et la couleur se dissolvent peu à peu. Fort énigmatique, cette vision retournée alimente d'infinies projections et interprétations, celle notamment de la grotte comme symbole de la matrice. Truffée de références multiples, plus ou moins hermétiques, *Pietà* se donne comme une œuvre « à tiroirs » dont l'expérience première est celle de la recherche d'un point de vue et des limites, ou comment négocier avec une indétermination troublante.