

CIEL BLEU, RIRE JAUNE

CLEAR SKY, FORCED LAUGH

Jean-François Chougnat

Commissaire de l'exposition

Exhibition Curator

« Sobre céu azul, riso amarelo » (rire jaune sur ciel bleu), telle est la devise du blason du journal *A Paródia*, l'ultime des nombreux titres lancés par Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), mettant selon ses propres termes « la caricature au service de la tristesse publique ». Bordalo, encore trop peu connu en dehors des frontières portugaises¹, sut allier une carrière de journaliste et de caricaturiste à un travail extraordinaire de céramiste. Ce n'est pas un hasard si Joana Vasconcelos s'est souvent appuyée sur des créations zoomorphiques de la Faïencerie de Caldas da Rainha qu'il

fonda. Elle lui a rendu un hommage mérité en recréant au Museu da Cidade de Lisbonne un jardin d'animaux, à partir des moules conservés à l'usine de Caldas qu'elle a largement contribué à sauver.

Bordalo est aussi, en 1875, le créateur de *Zé Povinho* (littéralement José-petit peuple), cette figure dessinée puis sculptée d'un peuple en perpétuelle révolte contre son élite politique, mais ne faisant pas grand chose pour y remédier, une sorte d'hu-

¹ José Augusto França, *Rafael Bordalo Pinheiro, o Português Tal e Qual*, Livraria Bertrand, Lisbonne, 1982.

"*Sobre céu azul, riso amarelo*": a "yellow" (that is, forced) laugh on a blue sky... So ran the motto on the byline of the journal *A Paródia*, the last of the many titles edited by Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), and intended, in his own words, to put "caricature to the service of public sadness."

Relatively unknown outside the frontiers of Portugal, Bordalo¹ combined his career as a journalist and caricaturist with an extraordinary output as a ceramist. It can be no coincidence that Joana Vasconcelos often makes use of zoomorphic pieces produced by the Caldas da Rainha faience factory that he

founded. She also paid him a much-deserved tribute at the Museu da Cidade of Lisbon by recreating a garden full of his animals cast from molds preserved at Caldas da Rainha, which she did so much to help save for posterity.

In 1875, Bordalo created the figure of *Zé Povinho* (something like, "Joe Everyman"), which, first in drawing, then in sculpture, epitomizes the endless but fruitless struggle of the downtrodden against the political elite. The humor is typically Portuguese: at

¹ José Augusto França, *Rafael Bordalo Pinheiro, o Português Tal e Qual*, Livraria Bertrand, Lisbonne, 1982.

mour à la portugaise à la fois dévastateur et fataliste. Sans cet arrière-plan historique, il y a, à l'évidence, une part notable du travail de Joana Vasconcelos développé avec vigueur à partir des années 2000, qui resterait indéchiffrable.

De la tradition « bordalienne », elle a gardé le goût des arts décoratifs, cultivé dans sa formation à l'école Ar.Co de Lisbonne, avec une orientation initiale en bijouterie. Elle en a l'ironie décapante qui s'est exercée à l'égard de la société où elle vit comme à l'égard de l'histoire de l'art moderne. « Je

² Interview à l'AFP, à l'occasion de l'ouverture de l'exposition *Sem Rede*, Museu Coleção Berardo, Lisbonne, 2 mars-18 mai 2010.

³ Joana Vasconcelos, *Ponto de Encontro*, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, 7 avril-28 mai 2000.

L'œuvre appartient aujourd'hui à la Caixa Geral de Depósitos.

⁴ Clement Greenberg, « Avant-garde et kitsch », *Art et culture*, essais critiques (traduction française d'Ann Hindry), Macula, Paris, 1989, pp. 9-28.

peux aussi bien réfléchir sur la violence et la société de consommation ou bien partir à la recherche de nos racines et penser à l'avenir. Au fond, je suis une journaliste. »²

Sa première exposition muséale, réalisée en 2000 au Museu Serralves à Porto, à l'invitation de Vicente Todolí, s'intitule *Ponto de Encontro*³. Elle présente un carrousel de jardin d'enfant agrandi aux dimensions d'utilisateurs adultes, où les sièges sont des pièces de design de bureau, allusion transparente et critique au grand formalisme, souvent prétentieux, des relations professionnelles

once devastating and fatalistic. To neglect this historical background would render incomprehensible a substantial proportion of the work Joana Vasconcelos has been developing with such vigor since the 2000s.

She has kept faith with this "Bordalian" taste for the decorative arts, sustaining it throughout her studies at the Ar.Co School in Lisbon, with an initial inclination toward jewelry. She has much of his searing irony, directed at the society in which she lives and also at the history of modern art. "I can just as well reflect on violence and the consumer society as set out

² Interview to the AFP, at the opening of the exhibition *Sem Rede*, Museu Coleção Berardo, Lisbon, March 2–May 18, 2010.

³ Joana Vasconcelos, *Ponto de Encontro*, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Oporto, April 7–May 28, 2000. Today the work belongs to the Caixa Geral de Depósitos.

⁴ Clement Greenberg, "Avant-garde and Kitsch," *Partisan Review*, VI, 5, Fall 1939; in *Art and Culture: Critical Essays*, Boston: Beacon Press, 1989, pp. 3-21.

on a quest for roots and ponder the future. Deep down, I'm a journalist."²

Her first museum exhibition, staged in 2000 at the Museu Serralves in Oporto on the invitation of Vicente Todolí, was entitled *Ponto de Encontro*.³ There she presented an adult-sized funfair merry-go-round where the mounts were designer office chairs – an unmistakable criticism of the often pretentious formality that characterizes executive attitudes in Portugal, here reduced to the dimensions of a children's playground. The same witty vision resurfaces in a piece like *www.fatimashop*

au Portugal, ramenées ici à un univers enfantin. Même regard amusé dans une pièce comme le *www.fatimashop* [2002] où une vidéo la montre en « pèlerinage » de Lisbonne à Fatima conduisant un triporteur Piaggio le long d'un parcours indistinct de villes et de zones commerciales jusqu'au sanctuaire, au milieu des marchands du Temple. Le triporteur transporte lui-même un chargement de statues luminescentes. La drôlerie cède vite la place à une interrogation sur la place des religions dans un monde de la marchandisation, et sur la quête de soi qu'est tout pèlerinage. Dans ses installations réalisées avec des bas de couleurs vives [*Wash and Go*, 1998] ou de cravates (*Airflow*, 2001, pour un collectionneur fou de cravates) agitées par le vent, le lit fait de pilules de Valium [*Cama Valium*, 1998] et son fauteuil en cachets d'aspirine [*Sofá Aspirina*, 1997], toutes nos petites misères quotidiennes sont soulignées et sublimées.

Joana a aussi lu et relu ses théories classiques de l'art moderne, à commencer par l'article de Clement Greenberg publié en 1939, « Avant-garde et kitsch », et introduit largement en Europe dans les années 1990. Selon Greenberg⁴, qui, on le sait, considèrera par la suite cette définition comme trop sommaire, le kitsch et l'avant-garde apparaissent de façon concomitante, et constituent des réactions opposées à l'industrialisation qui menace à la fois l'art et

[2002], a video of her "pilgrimage" from Lisbon to Fatima driving a Piaggio three-wheeler; a haphazard journey through cities and commercial areas to the sanctuary now occupied by the Merchants from the Temple.

The three-wheeler transports its own load of luminescent statues. Humor soon gives way to a questioning of the status of religion in a world of merchandizing and to a search for selfhood that underlies every pilgrimage. In her installations made out of brightly colored pairs of tights [*Wash and Go*, 1998] or neckties (*Airflow*, 2001, for a collector crazy about ties) blown about by the wind, in her bed built out of Valium pills [*Cama Valium*, 1998], and her armchair covered in aspirins [*Sofá Aspirina*, 1997], all our little daily trials are highlighted and sublimated.

Joana has also read and reread the classic theories of modern art, beginning with Clement Greenberg's article published in 1939, "Avant-garde and Kitsch," widely introduced into Europe in the 1990s. According to Greenberg⁴—though he is on record as considering this early definition as too simplistic – kitsch and the avant-garde act in tandem, constituting two opposing reactions to the process of industrialization that threatens at once high art and handicraft. While kitsch remains rooted in handicraft and the rural world, the aim of the avant-garde is to reconstruct industrial and urban reality.

l'artisanat. Tandis que le kitsch reste attaché à l'artisanat et à la ruralité, l'avant-garde vise à restituer la réalité industrielle et urbaine.

Joana, à son tour, brouille ces pistes, en subvertissant les matériaux traditionnels au service de la création artistique. Ainsi, les pièces de « crochet » (le mot français est passé dans la langue portugaise) renvoient à un certain kitsch portugais. Mais Joana Vasconcelos traite cette question avec une infinie délicatesse. C'est avec un véritable engagement qu'elle a fait travailler les femmes de Santa Maria da Feira, une banlieue de Porto, pour réaliser une gigantesque parure de crochet pour décorer le château à la manière d'un devant d'autel [Donzela, 2007]. La tapisserie réalisée par les ateliers de Portalegre pour l'exposition de Versailles est dans cette même lignée de collaboration avec les métiers d'art. Une même relation forte s'est installée également avec les femmes de Nisa pour la réalisation de la *Valquíria Enxoval* (littéralement Valkyrie Trousseau, 2009), une création inspirée des trousseaux de mariage traditionnels de cette petite ville du Nord de la région de l'Alentejo. À Versailles est présentée une série de *Valquírias* dans la galerie des Batailles, pièce centrale du musée dédiée « À toutes les gloires de la France » par le roi Louis-Philippe, et que Delacroix, qui y réalisa la Bataille de Taillebourg, qualifiait de « bizarres galeries ».

These frontiers are blurred in Joana's works when she subverts traditional materials and uses them for artistic purposes. Hence if the "crochet" pieces (the French word has been taken up in Portuguese as well as English) allude to a vein of Portuguese kitsch, she treats the relationship with infinite delicacy. She also has a true sense of commitment which led her to employ women from the Oporto suburb of Santa Maria da Feira to make a gigantic crochet ornament to adorn the front of the town's castle in the manner of an altar-cloth [Donzela, 2007]. The tapestry carried out by the workshops of Portalegre for the Versailles exhibition also forms part of this ongoing collaboration with the craft trades. Similarly strong links were forged with the women of Nisa for *Valquíria Enxoval* (literally, Valkyrie Trousseau, 2009), a piece inspired by the traditional wedding trousseaus of this small town in the North of the Alentejo region. Versailles presents this series of *Valquírias* in the "Gallery of Battles" – a centerpiece of the museum that is dedicated to "all the Glories of France" by King Louis-Philippe, and which Delacroix, who painted *The Battle of Taillebourg* that hangs there, called "bizarre galleries."

Marilyn [2009]—an elegant, oversized pair of high-heeled pumps built out of saucepans and lids – proposes another look at the idea of femininity in the light of contemporary practices. As Joana Vasconcelos states in an interview: "I started to work on the female condition, analyzing what characterizes

Marilyn [2009], élégante paire d'escarpins à talons hauts, de grande échelle, construite avec des casseroles et leurs couvercles, propose une relecture du Féminin à la lumière des pratiques du monde contemporain. Comme le dit Joana Vasconcelos dans une interview : « J'ai commencé à travailler sur la condition féminine et j'ai analysé ce qui résume la femme d'aujourd'hui, qui va des talons hauts à la cuisine et vice-versa. Mais je voulais également explorer la tradition, la famille... Voilà comment cela s'est fait. Je suis portugaise, je vais donc acheter la casserole Silampos⁵. »

C'est de fait le modèle courant de cette marque, celui qui sert à faire cuire le riz. La déclaration de Joana Vasconcelos montre bien, au demeurant, qu'il y eut une certaine ambiguïté à la présenter, après sa présence remarquée à la 51^e Biennale de Venise, au travers de la seule grille de lecture féministe⁶.

Autre exemple de dialogues troublants, la série des cœurs intitulés *Coração Independente* [Cœur Indé-

the woman of today as she switches from high heels to the kitchen, and back again. But I also wanted to explore tradition, the family... That's how it was done. I'm Portuguese, so I'm going to buy a Silampos pan."⁵

It was in fact this make's standard model, of the kind used to cook rice. Joana Vasconcelos' statement though clearly shows that it is perhaps ambivalent to read her work uniquely in the light of feminism⁶ as has often been the case since her notable impact at the 51st Venice Biennial.

Another example of this disconcerting dialog, the series of hearts entitled *Coração Independente* (Independent Heart) refers to a sort of filigree jewelry from Viana do Castelo, in the North of Portugal. The title is borrowed from the *fado* "Estranha Forma de Vida," written and performed by the celebrated Amália Rodrigues. Made out of plastic forks and spoons, these gigantic hearts expose the artificiality of the borders between luxury and commonplace, between lowbrow and high culture.

Versailles also plays host to the *Lili-coptère* [2012], a helicopter covered

⁵ « Mariza e Joana. Tu cá, tu lá », interview croisée de Joana Vasconcelos et de la chanteuse Mariza par Alexandra Carita, *Expresso*, 31 décembre 2009.

⁶ L'ambiguïté étant sans doute entretenue par l'accrochage de la pièce *A Noiva* dans la même salle que les Guerrilla Girls par la commissaire Rosa Martinez, responsable de cette section intitulée *Always a Little Further*. La presse spécialisée avait renforcé cette lecture des intentions curatoriales. Cf. « Women on the Verge: Jennifer Allen on the Fifty-First Venice Biennale », *Artforum International*, novembre 2004.

⁵ "Mariza e Joana. Tu cá, tu lá," joint interview with Joana Vasconcelos and the singer Mariza by Alexandra Carita, *Expresso*, December 31, 2009.

⁶ This ambiguity is probably fuelled by the fact that the exhibition curator responsible for the section entitled *Always a Little Further*, Rosa Martinez, placed the piece *A Noiva* in the same room as the Guerrilla Girls collective. The specialized art press reinforced this reading. Cf. "Women on the Verge: Jennifer Allen on the Fifty-First Venice Biennale", *Artforum International*, November 2004.

pendant] renvoie à une pièce de bijouterie en filigrane de Viana do Castelo, au nord du Portugal. Le titre est emprunté au fado *Estranha Forma de Vida*, écrit et interprété par Amália Rodrigues. Ces cœurs géants sont ici réalisés avec des couverts de table en matière plastique, exposant, ainsi, l'artificialité des frontières tracées entre luxe et vulgarité, culture populaire et culture érudite.

Pour Versailles, surgit le *Lilicoptère* [2012], un hélicoptère recouvert de feuilles d'or et orné de brillants, l'extérieur de la cabine envahi de plumes d'autruche. La petite ouverture à l'avant de la cabine, bouche que les plumes n'ont pas envahi, laisse découvrir un intérieur en bois sculpté, dorures et intérieurs cuirs ciselés. *Lilicoptère* recourt au cliché de l'esthétique royale de la fin de l'Ancien Régime, transgressant les frontières entre le kitsch, la tradition et le design contemporain. Ce modèle d'hélicoptère, un Bell 47 du designer Arthur Young, construit à partir de 1945, fait en effet partie des collections permanentes du MoMA de New York.

⁷ Michel Sanouillet, *Duchamp du signe. Écrits de Marcel Duchamp*, réunis et présentés par Michel Sanouillet, Flammarion, Coll. « Champs », Paris, 1994, p. 191-192.

On retrouve cette pratique de la confrontation ironique dans une série de pièces fondées sur un même principe : regarnir de bouteilles le porte-bouteilles vide de Marcel Duchamp. Cette série a connu des variantes

in goldleaf and decorated with rhinestones, the outside of the cabin being swathed in ostrich feathers. A small opening in the front of the cabin – a mouth that the feathers have not invaded – reveals an interior in carved wood and gilding, the cockpit lined with embossed leather. The *Lilicoptère* relies on stereotypes derived from the court aesthetics of the end of the ancien régime and transgresses the borders between kitsch, tradition, and contemporary design. This model of helicopter, a Bell 47 designed by Arthur Young and in production since 1945, is in fact part of the permanent collection of the MoMA, New York.

The same practice of ironic juxtaposition reoccurs in a series of pieces based on a single principle: hanging bottles on Marcel Duchamp's famous empty bottle-rack. This series has gone through various incarnations in Japan (*Message in a Bottle*, 2006, Tokamachi), Portugal (*Néctar*, 2006, for the Museu Berardo in Lisbon, open since 2007), and now in France (*Blue Champagne*, 2012, for Versailles). In each case, the bottles are local: *sake*, wine, champagne... They all present enlarged versions of the 1914 Readymade. Duchamp himself admitted that he had never quite managed to define

⁷ Marcel Duchamp, *Writings* (ed. M. Sanouillet), New York: Oxford University Press, 1973, p. 146.

the Readymade in a totally satisfying manner (even the spelling varies to a degree). It is obvious that, in his text written for a lecture at the MoMA in

japonaise (*Message in a Bottle*, Tokamachi, 2006), portugaise (*Néctar*, 2006, pour le Museu Berardo de Lisbonne, inauguré en 2007) et maintenant française (*Blue Champagne*, 2012, pour Versailles). Pour chacune de ces étapes, les bouteilles choisies sont locales : saké, vin, champagne... Ces créations – hors d'échelle – renvoient au readymade de 1914. Duchamp reconnaissait lui-même qu'il n'était jamais parvenu à une définition du Readymade qui le satisfasse totalement (ni même à une orthographe totalement fixée). On sait le volontaire brouillage introduit par Marcel Duchamp qui déclarait, dans un texte écrit à l'occasion d'une conférence au MoMA en 1961 : « Quelquefois j'ajoutais un détail graphique de présentation : j'appelais cela pour satisfaire mon penchant pour les allitérations, "un Readymade aidé". (...) Une autre fois, voulant souligner l'antinomie fondamentale qui existe entre l'art et les Readymade, j'imaginai un "Readymade réciproque" (Reciprocal Readymade) : se servir d'un Rembrandt comme table à repasser ! »⁷ Reprendre le porte-bouteilles de 1914 pour l'agrandir et lui ajouter des bouteilles est finalement une lecture correcte et stimulante de l'histoire de l'art.

Joana Vasconcelos cherche en effet à créer un dialogue entre culture et histoire personnelle, tout en s'interrogeant sur le concept du beau sans tomber pour autant dans les

1961, Marcel Duchamp is intentionally muddying the waters: "Sometimes I would add a graphic detail of presentation which in order to satisfy my craving for alliterations would be called 'Aided Readymade'. Another time, wanting to underline the fundamental antimony between art and Readymade, I imagined a 'Reciprocal Readymade': use a Rembrandt as an ironing board!"⁷ To go back to the *Bottle-rack* of 1914, enlarging it and placing bottles on it, is in the end a justifiable and stimulating rereading of the history of art.

Joana Vasconcelos' intention is to set up dialogs between culture and personal history, exploring the concept of the beautiful and steering clear of Neo Dada clichés. To avoid such pitfalls, she resorts to a most redoubtable weapon: a sense of humor, critical and sometimes cynical, that she deploys to make the discourse elicited by her growing body of work both more approachable and more fun.

Joana Vasconcelos' output cannot then but resonate with the duality that underpins the Versailles project: that ambivalence between Classicism and the baroque elucidated by Louis Marin. Versailles is perhaps the result of a production, of a construction, at once real, imaginary, and symbolic: "real, the palace exists: it is still visited today, it's imaginary: it reveals the fantastic, phantasmatic 'baroque' desire to show (itself as) absolute power – symbolic; it is, in a way, the sovereign Norm, the 'Classical' Law of the universal deference to

clichés du néo-dadaïsme. Pour éviter les pièges, elle recourt à une arme redoutable : l'humour. Critique, et parfois même cynique, ce dernier lui sert à rendre clair et plaisant le discours autour de l'œuvre.

Le travail de Joana Vasconcelos ne peut qu'entrer en résonance avec cette dualité à la base du projet Versailles, cette ambivalence entre le classique et le baroque, qu'explicitait Louis Marin. Versailles serait le résultat d'une production,

⁸ Louis Marin, *Politiques de la représentation*, éditions Kimé, coll. « Collège International de Philosophie », 2005, p. 248.

⁸ Louis Marin, *Politiques de la représentation*, Paris: Kimé ("Collège International de Philosophie" series), 2005, p. 248.

the sign."⁸ It is this tripartite dimension that is explored and illustrated in Joana Vasconcelos' oeuvre: a curious

d'une construction à la fois réelle, imaginaire et symbolique : « réel, le palais existe : on le visite aujourd'hui encore, imaginaire : il révèle le désir "baroque", fantastique, fantasmatique de (se) montrer l'absolu pouvoir, symbolique, il est, en quelque façon, la Norme souveraine, la Loi "classique" de l'assujettissement universel aux signes. »⁸

C'est cette triple dimension qu'explore et illustre Joana Vasconcelos. Curieux raccourci de l'histoire si l'on se rappelle que le terme « baroque » vient du portugais « barroco » qui désignait une perle de forme irrégulière.

conflation of history if one recalls that the term "baroque" comes from the Portuguese *barroco*, designating a pearl of irregular shape.