

SOBRE CÉU AZUL, RISO AMARELO

CLEAR SKY, FORCED LAUGH

Jean-François Chougnnet

Comissário da exposição

Exhibition curator

«Sobre céu azul, riso amarelo» é a divisa do brasão do jornal *A Paródia*, a última das numerosas publicações lançadas por Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), colocando, segundo as suas próprias palavras «a caricatura ao serviço da tristeza pública». Bordalo, ainda pouco conhecido fora das fronteiras portuguesas¹, soube aliar uma carreira de jornalista e de caricaturista a um extraordinário trabalho de ceramista. Não é por acaso que Joana Vasconcelos se inspirou muitas vezes nas criações zoomórficas das Faianças Artísticas Bordallo Pinheiro, que ele fundou nas Caldas da Rainha.

“*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

Prestou-lhe aliás uma merecida homenagem ao recriar no Museu da Cidade de Lisboa um jardim de animais a partir dos moldes conservados na fábrica das Caldas, e que ela contribuiu largamente para salvar.

Bordalo é também, em 1875, o criador do Zé-Povinho, essa figura desenhada e depois esculpida de um povo em permanente revolta contra a sua elite política mas sem fazer grande coisa para mudar a situação, uma espécie de humor à portu-

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

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, Lisboa, 1982.

guesa, devastador e fatalista. Sem esta perspetiva histórica, há claramente uma parte importante do trabalho de Joana Vasconcelos, desenvolvido com vigor a partir da década de 2000, que permaneceria indecifrável.

Da tradição «bordaliana», Joana Vasconcelos guardou o gosto pelas artes decorativas, cultivado durante a sua formação no Ar.Co de Lisboa, com uma orientação inicial em joalheria. Dessa tradição herdou a ironia decapante que se exerceu tanto em relação à sociedade em que vive como

em relação à história da arte moderna. «Tanto posso refletir sobre a violência e a sociedade de consumo, como partir à procura das nossas raízes e pensar no futuro. No fundo, sou uma jornalista.»²

A sua primeira exposição num museu, realizada em 2000 no Museu Serralves, no Porto, a convite de Vicente Todolí, intitula-se *Ponto de Encontro*³. Apresenta um carrossel de jardim infantil aumentado para as dimensões de utilizadores adultos, onde as cadeiras são peças de *design* de escritório, alusão transparente e crítica ao grande formalismo, muitas

² Entrevista à AFP por ocasião da abertura da exposição *Sem Rede*, Museu Berardo, Lisboa, 2 de Março a 18 de Maio de 2010.

³ Joana Vasconcelos, *Ponto de Encontro*, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, 7 de Abril a 28 de Maio de 2000. A obra pertence atualmente à Caixa Geral de Depósitos.

⁴ Clement Greenberg, «Avant-garde et kitsch», *Art et culture*, ensaios críticos (tradução francesa de Ann Hindry), Macula, Paris, 1989, pp. 9-28.

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

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*

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.

vezes pretensioso, das relações profissionais em Portugal, reduzidas aqui a um universo infantil. O mesmo olhar divertido está presente numa peça como o *www.fatimashop* [2002], onde um vídeo a mostra em «peregrinação» de Lisboa a Fátima conduzindo um triciclo Piaggio ao longo de um percurso indistinto de cidades e de zonas comerciais até ao santuário, no meio dos vendilhões do Templo. O próprio triciclo transporta um carregamento de estátuas luminescentes. O humor depressa cede o lugar a uma interrogação sobre o lugar das religiões num mundo mercantilista e sobre a busca interior comum a todas as peregrinações. Nas suas instalações realizadas com meias de cores vivas [*Wash and Go*, 1998] ou com gravatas (*Airflow*, 2001, para um colecionador louco por gravatas) agitadas pelo vento, a cama feita de comprimidos Valium [*Cama Valium*, 1998] e o sofá de aspirinas [*Sofá Aspirina*, 1997], todas as nossas pequenas misérias quotidianas são sublinhadas e sublimadas.

Joana também leu e releu as suas teorias clássicas da arte moderna, a começar pelo artigo de Clement Greenberg publicado em 1939, «Avant-garde et kitsch», largamente difundido na Europa nos anos 1990. Segundo Greenberg⁴, que, como sabemos, virá a considerar mais tarde esta definição demasiado sumária, o kitsch e o avant-garde aparecem de maneira concomitante, e constituem reações

[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.

opostas à industrialização que ameaça ao mesmo tempo a arte e o artesanato. Enquanto o kitsch continua ligado ao artesanato e à ruralidade, o *avant-garde* visa restituir a realidade industrial e urbana.

Joana, por seu lado, baralha estas pistas, subvertendo os materiais tradicionais ao serviço da criação artística. Assim, as peças de «crochet» (a palavra francesa passou para a língua portuguesa) remetem para um certo kitsch português. Mas Joana Vasconcelos trata esta questão com uma infinita delicadeza. É com um verdadeiro empenho que põe a trabalhar as mulheres de Santa Maria da Feira, nos arredores do Porto, para realizar uma gigantesca colcha de croché para decorar o castelo, como um frontal de altar [Donzela, 2007]. A tapeçaria realizada pelos ateliês de Portalegre para a exposição de Versalhes está nesta mesma linha de colaboração com as profissões artesanais. Uma idêntica relação estabeleceu-se igualmente com as mulheres de Nisa para a realização da *Valquíria Enxoval* [2009], uma criação inspirada nos enxovais de casamento tradicionais desta pequena vila do norte alentejano. Em Versalhes é apresentada uma série de Valquírias na Galeria das Batalhas, sala central do museu dedicada «A todas as glórias da França» pelo rei Luís-Filipe, e que Delacroix, que ali representou a Batalha de Taillebourg, qualificava de «bizarras galerias».

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] um elegante par de sapatos de saltos altos, em grande escala, construído com tachos e as respetivas tampas, propõe uma releitura do feminino à luz das práticas do mundo contemporâneo. Como diz Joana Vasconcelos numa entrevista: «Comecei a trabalhar na condição feminina e acabei por fazer ali a análise do que é a mulher contemporânea, dos saltos altos para a cozinha e vice-versa. Mas também quis explorar o que é tradição, o que é família... Agora, é o que acontece. Eu sou portuguesa, portanto vou comprar o tacho da Silamos⁵.»

De facto, é o modelo corrente desta marca, que serve para cozer o arroz. A declaração de Joana mostra bem, aliás, que houve uma certa ambiguidade ao apresentá-la, depois da sua notável presença na 51^a Bienal de Veneza, através de uma perspetiva redutora de leitura feminista⁶.

Outro exemplo de diálogos desconcertantes, a série de corações intitulada *Coração Independente* remete para uma peça de ourivesaria em filigrana de Viana do Castelo.

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 Silamos 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», entrevista cruzada de Joana Vasconcelos e da cantora Mariza por Alexandra Carita, *Expresso*, 31 de Dezembro de 2009.

⁶ A ambiguidade foi indubitavelmente potenciada pela exibição da peça *A Noiva* na mesma sala que as Guerrilla Girls pela comissária Rosa Martinez, responsável por esta secção intitulada *Always a Little Further*. A imprensa especializada tinha reforçado esta leitura das intenções curatoriais. Cf. «Women on the Verge: Jennifer Allen on the Fifty-First Venice Biennale», *Artforum International*, Novembro de 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.

O título é retirado do fado *Estranha Forma de Vida*, escrito e interpretado por Amália Rodrigues. Estes corações gigantes são constituídos por talheres de plástico, expondo assim a artificialidade das fronteiras entre luxo e vulgaridade, cultura popular e cultura erudita.

Para Versailles surgiu o *Lilicoptère*, um helicóptero coberto de folha de ouro e decorado com brilhantes, o exterior da cabine forrado com plumas de avestruz. A pequena abertura à frente da cabine, boca que as plumas não invadiram, permite descobrir um interior de madeira esculpida, dourados e couros cinzelados. *Lilicoptère* recorre ao cliché da estética da realeza do final do Antigo Regime, transgredindo as fronteiras entre o kitsch, a tradição e o *design* contemporâneo. Este modelo de helicóptero, um Bell 47 do *designer* Arthur Young, construído a partir de 1945, faz efetivamente parte das coleções permanentes do MoMA de Nova Iorque.

Encontramos esta prática da confrontação irónica numa série de peças baseadas no mesmo princípio: encher de garrafas o porta-garrafas vazio de

⁷ Michel Sanouillet, *Duchamp du signe. Écrits de Marcel Duchamp*, reunidos e apresentados por Michel Sanouillet, Flammarion, Collection Champs/Flammarion, Paris, 1994, pp. 191-192.

Marcel Duchamp. Esta série conheceu a variante japonesa (*Message in a Bottle*, Tokamachi, 2006), a portuguesa (*Néctar*, 2006, para o Museu Coleção Berardo de Lisboa, inaugurado em 2007) e agora a francesa

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

(*Blue Champagne*, 2012, para Versailles). Para cada uma destas etapas, as garrafas escolhidas são locais: saké, vinho, champanhe... Estas criações – fora de escala – remetem para o ready-made de 1914. O próprio Duchamp reconhecia que nunca tinha conseguido chegar a uma definição do ready-made que o satisfizesse totalmente (estando a própria ortografia sujeita a variações). Conhecemos a indefinição voluntária introduzida por Marcel Duchamp, que declarava, num texto escrito por ocasião de uma conferência no MoMA em 1961: «Por vezes eu acrescentava um pormenor gráfico de apresentação; para satisfazer o meu gosto pelas aliterações, chamava-lhe ready-made assistido. (...) Uma outra vez, querendo sublinhar a antinomia fundamental que existe entre a arte e os ready-made, imaginava um “ready-made recíproco” (Reciprocal ready-made): servir-se de um Rembrandt como tábua de passar a ferro!»⁷ Retomar o porta-garrafas de 1914 para o aumentar e juntar-lhe garrafas é finalmente uma leitura legítima e estimulante da história da arte.

Com efeito, Joana Vasconcelos procura criar um diálogo entre cultura e história pessoal, interrogando-se sobre o conceito do belo sem cair, no entanto, nos clichés do neo-dadaísmo. Para evitar as armadilhas, recorre a uma arma poderosa: o humor. Crítico, e por vezes mesmo cínico, o humor serve-lhe para tornar claro e divertido o discurso à volta da sua obra.

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

O trabalho de Joana Vasconcelos entra perfeitamente em consonância com esta dualidade que está na base do projeto *Versalhes*, esta ambivalência entre o clássico e o barroco elucidada por Louis Marin.

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

Versalhes seria o resultado de uma produção, de uma construção ao mesmo tempo real, imaginária e simbólica: «real, o palácio existe,

ainda hoje é visitado; imaginário, revela o desejo "barroco", fantástico, fantasmático de (se) mostrar o poder absoluto; simbólico, o palácio é, de certa maneira, a Norma soberana, a Lei "clássica" da sujeição universal aos símbolos.»⁸

É esta tripla dimensão que Joana Vasconcelos explora e ilustra. Curioso atalho da história se nos recordarmos que a palavra francesa «baroque» vem do português «barroco» que designava uma pérola de forma irregular.

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

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