

Beleza e Reconciliação

na Arte de Joana Vasconcelos

Crispin Sartwell

I

Hoje em dia, como por vezes no passado, há muitas razões para nos sentirmos desanimados e indignados, ou para sermos escarneceadores e cínicos. Estas são atitudes que, em certa medida, dominaram as artes nas últimas décadas, instruindo-nos, frequentemente, de forma contundente ou subtil, a propósito do género, ou da pobreza, ou da raça, ou do poder, ou do capitalismo. Não quero com isto dizer que estes não são projetos artísticos válidos e necessários. Porém, se quero estar desanimado ou ser sarcástico, porque as coisas são desanimadoras e reclamam o sarcasmo, não quero apenas estar desanimado e ser sarcástico, se sobre tal tiver algum poder de escolha. Não posso falar pelos outros, mas se eu, chegando à velhice, tivesse de olhar para trás para constatar que passara uma vida alternando entre a indignação e a diversão sardónica, sentir-me-ia arrependido, sobretudo se, como é provável, não tivesse conseguido transformar as condições que me incomodavam.

Mesmo num mundo onde o sofrimento e a estupidez abundam – ou especialmente em tal mundo – quero encontrar momentos de prazer, e mesmo de alegria; todos os dias desejo que pequenas transcendências ou apelos à presença sejam possíveis. Para lá de toda a injustiça e da luta pela justiça, também quero momentos nos quais me sinto grato por estar vivo, momentos nos quais eu sei que o mundo é belo. Quero momentos de afirmação, talvez até de certas coisas que são também, quando olhadas de outro ângulo, problemas.

O trabalho de Joana Vasconcelos regista estes momentos, expande-os e torna-os possíveis para outros. Existe uma crítica da cultura no seu trabalho, mas também sempre, a ela ligada, uma celebração. Porque também o deleite é uma pequena transformação das condições atuais, um ato quase de desafio, uma demonstração de que não estamos necessariamente totalmente destruídos, e que não somos necessariamente meros reflexos, mais ou menos distorcidos, do poder. O deleite pode ser um convite à presença nas nossas vidas e nas nossas culturas que mostra que não somos meramente instrumentos, mas também agentes.

A obra que projetou Vasconcelos, *A Noiva* (2001–05), um candelabro monumental construído a partir de dezenas de milhares de tampões, é, a este respeito, representativo. Sem dúvida que possui uma mensagem feminista, ainda que, talvez, não seja direta; e é tudo menos meramente didática. Exibe uma indústria quase sobre-humana, que foi posteriormente suplementada na sua prática pelo trabalho de uma grande equipa a tempo inteiro. O seu material traduz a dureza do cristal para a suavidade do algodão, montado com o próprio fio do tampão. Trata-se de um trabalho de tecelagem, fonte de luz diáfana, uma extravagância de higiene feminina, e ainda uma espécie de vestido de casamento. Estou tentado a passar as próximas páginas a interpretar esta obra em todas estas dimensões, explorando uma centena de ironias e comentários que nela possa encontrar ou a ela atribuir especulativamente. É triste, embora também hilariante, verificar que esta obra se provou demasiado controversa para ser instalada em Versalhes – que Joana Vasconcelos transformou em 2012 –, para onde teria sido perfeita. Em todo o caso, o que quero enfatizar a propósito

de *A Noiva* é a primeira resposta, um deleite puramente visual, e depois a experiência de compreender a piada, de ligar a experiência corporizada da mulher à complexidade estética e ao consumo conspícuo de um candelabro gigante.

A intervenção mais diretamente política de Joana Vasconcelos – do mesmo período da obra anterior – é a escultura cinética *Burka* (2002), uma figura encoberta no busto por um *hijab* azul, mas que consiste em saíotes ou folhos de diversos tecidos, incluindo renda e camuflagem militar, com um pequeno guindaste ou elevador industrial. A figura eleva-se, puxada desconcertantemente pela cabeça, e é depois libertada, caindo em direção à terra, abrindo-se e estendendo-se como um paraquedas. O seu trabalho posterior é menos politicamente explícito, mas o que passa daqui para a prática posterior é a multiplicidade, a subtilidade, e a beleza quase chocante das obras, a sua recusa de juízos ou leituras diretas. A mulher está a morrer, destruída pelo seu encobrimento ou apagamento. Ou está a expandir-se, abrindo-se em deslumbrantes camadas de tecido. É vítima e agente, objeto de compadecimento, mas também um desafio. Por um lado, *Burka* pode ser lida como uma morte ou um martírio ou mesmo uma crucificação; por outro, é uma assunção da Virgem, que partilha o azul da burka. Ou é um desprendimento, uma libertação numa beleza etérea, uma visão do Paraíso.

Talvez ainda mais emblemáticos da totalidade do seu trabalho sejam, a este respeito, os *Corações Independentes* (2004, 2005, 2006), transformações de talheres de plástico em filigrana vermelha, dourada e preta. Estes reinterpretem em grande escala uma forma de joalheria tradicional portuguesa, utilizando plástico colorido para criar um efeito ténue, retirando todo o peso do metal e tornando-os menos densos e mais vulneráveis à luz, ao mesmo tempo joia e leve como uma pena: tal como a própria filigrana. Também aqui está presente a domesticidade, a produção em massa e, ainda, a reinterpretação de vocabulários visuais tradicionais, sugerindo, ao mesmo tempo, a joalheria e a renda de bilros; e contudo, o produto é perfeitamente coerente, em parte por ser fabricado de modo tão cuidado e concertado no atelier. Neste caso, o peso político é reduzido ou defletido para a experiência estética; o trabalho é mais diretamente acerca de tradições visuais e repertório de beleza, e a sua transformação em tamanho, materiais e contexto: uma expansão, crítica e celebração.

II.

O artesanato é, de facto, central para o efeito de Joana Vasconcelos: o produto é profissional, objeto do cuidado de diversos especialistas, bem fabricado. No modernismo e em partes do pós-modernismo, o trabalho artesanal foi depreciado, tanto em relação ao seu valor estético, como na relação desse valor – por exemplo, a sua beleza – com a sua utilidade, ou mesmo, por exemplo nos momentos primitivistas e expressionistas, repudiado, como se o saber-fazer fosse incompatível com a excelência estética ou a sua intensidade ou autenticidade. A oposição entre arte e artesanato é um espelho de outras oposições, entre corpo e mente, macho e fêmea, arte erudita e popular: o artista como o oposto do mero artesão, que serve necessidades corporais diretas. Mas o saber-fazer pode ser recuperado numa prática artística que tome como uma primeira premissa que a totalidade da história dos valores estéticos – aqueles associados com o homem ou a mulher, com camponeses ou aristocratas – está à disposição para ser realmente usada, para ser apreciada e reinterpretada em novos momentos, por novas audiências. Repudiar o saber-fazer é perverso, poderemos dizer até ideológico; o saber-fazer é paradigmaticamente artístico, no sentido em que implica a absorção no processo em função de si mesmo, bem como em função do produto final. Esta experiência de imersão no processo – a experiência estética característica que se deve desenrolar ao

longo do tempo, e que habita o tempo com diversas durações e intensidades – pode ser partilhada em comunidade, como acontece no atelier de Joana Vasconcelos. Ela própria compara o atelier ao estúdio de um artista da Renascença ou do Barroco, o qual era um mecanismo sistemático para o cultivo e a celebração do saber-fazer e da colaboração intensa, bem como de uma visão expressiva e singular. Estes estúdios serviam, também, naturalmente, como negócios e salões de vendas.

É extraordinariamente difícil empregar elementos como artesanal e expressão, individualidade e comunidade, pós-modernismo e o que vem a seguir ao pós-moderno, feminilidade e feminismo, cultura e capital, todos juntos numa obra coerente, ainda mais numa instalação monumental. Mas Joana Vasconcelos e o seu atelier na zona ribeirinha de Lisboa conseguem realizá-lo consistentemente, de formas sempre novas. Na sua obra abunda a invenção, e podemos sentir o prazer da artista em ter ideias e impulsos sempre novos, numa prática verdadeiramente multifacetada e criativa, que produz novos conceitos, realiza-os em diversas escalas, e comunica-os a audiências de diversos locais em diversas formas contundentes, mas também adoráveis. E à medida que o estúdio se expande, e com ele a prática, o trabalho que emerge é cada vez mais intensamente ele mesmo. É realizado colaborativamente, mas fala com uma voz cada vez mais singular e confiante.

O diálogo com o lugar é particularmente intenso nas construções em tecido de Joana Vasconcelos, como no caso da série *Valquírias*. As *Valquírias* são montadas no atelier a partir de tecidos que a artista coleciona, desde o mais barato e mundano, ao bordado mais elaborado e precioso. São revestidas e ligadas a formas bolbosas ou anatómicas insufláveis, e suspensas depois nos locais para onde foram concebidas. Estas obras alcançaram o gigantismo: a que se achava em construção na altura em que visitei o estúdio atingiu os 35 metros de comprimento. Mas grande pode significar coisas diferentes; uma *Valquíria* não é um quartel-general brutalista ou uma caixa modernista; é excêntrica, suave, complexa e tão convidativa quanto estranha.

O gigantismo pode ser uma estratégia totalitária, como quando transforma paisagens completas em bunkers de betão ou desastres ambientais, ou quando repete incessantemente a visão distorcida do ditador, que agora espreita por todo o lado. Interessa a aparência, e algo grande pode ser repulsivo e à prova de explosão, ou vulnerável e absorvente. O efeito depende dos elementos que queremos realçar e celebrar, e se o material é opaco ou translúcido, se procuramos eliminar ou acentuar o que já lá está, como quando embrulhamos uma estátua de mármore em renda, fazendo-nos notar nela outra vez, de um modo novo, a sua sensualidade. As construções gigantes são também formas de preencher e desafiar espaços amplos, espaços de privilégio e poder, como Versalhes ou um *palazzo* veneziano. Uma resposta ao gigantismo – ou à voz arquitetónica retumbante dos homens poderosos – é fazer belas miniaturas. Uma outra é desenvolver gigantismos alternativos, orgânicos, divertidos ou amorosos.

III.

É isto que, na minha opinião, está implícito no global da obra de Joana Vasconcelos: pegar em algo aparentemente simples e expandi-lo, chamando a atenção ao torná-lo imenso, e alterando, ao mesmo tempo, o seu sentido. Ao ganhar em escala, o propósito é manter uma intimidade, que podemos ver ganhando força nas escalas menores, nas suas “pinturas” mais domésticas, feitas com relevos em tecido, ou na reutilização e reinterpretação das faianças da Fábrica Bordallo Pinheiro, das Caldas da Rainha. No entanto, à medida que a sua obra ganha em escala, expande ou abre vocabulários existentes, como os

padrões de azulejo tradicionais, para reavivar a sua capacidade de dar prazer, ou para ludicamente delinear-los ou distorcê-los até que emergem novas possibilidades. A ideia de enormidade é minada, ainda que quando ao mesmo tempo, reenfazada. Joana Vasconcelos está sempre a revelar as possibilidades anti-totalitárias que se apresentam à nossa volta, à espera que as agarremos.

Frequentemente, estas construções parecem ser belas criaturas alienígenas lançando uma invasão do espaço, como em *Contaminação* (2008–10), instalada no Palazzo Grassi, em Veneza, em 2011, que ocupava o átrio central e lançava os seus tentáculos às galerias, envolvendo as esculturas, as suas cores entrelaçando-se com as do seu ambiente: um parasita estético, mas, julgo eu, inofensivo. A própria Joana Vasconcelos compara-a ao *alien* que Sigourney Weaver combate, mas não consigo evitar o sentimento de que a coisa é muito mais benevolente do que isso. Não pretendem fazer-nos qualquer mal, e apesar da sua estranheza, são também amorosas. No seu cenário arquitetónico, as cores intensas e as macias formas corporizadas rearticulam, realçam e desafiam o espaço, mas transformam, também, a experiência da arte que estava já no local. Não dão apenas ao visitante algo para ver; alteram globalmente a fenomenologia, a experiência corporizada do espaço, de um modo que nos alerta, de forma diferente, para o sentido anterior desse espaço, e nos relembra que somos nós próprios corpos moles com diversas protuberâncias que o co-ocupam.

O tecido é o *medium* particularmente apropriado para tais efeitos; pode rapidamente alterar um lugar sem o destruir, e é, de certa forma, um material “antiarquitetónico”, em virtude da sua excessiva flexibilidade; o oposto do bloco de pedra. Uma *Valquíria* é suspensa do alto, em vez de ser construída a partir de baixo, em fundações sólidas ou seguras ou firmes. O Palazzo Grassi é, simultaneamente, celebrado e infiltrado. Esta pode ser uma experiência perturbadora, mas também deleitante: um retorno ao corpo que produz, num mesmo momento, um arrebatamento estético e uma crítica política.

Os tecidos de Joana Vasconcelos são, eles mesmos, frequentemente escolhidos para ressoarem com o lugar, seja a um nível puramente visual, como com o ênfase no dourado na instalação de Versalhes, ou no uso da cor e da forma como significantes culturais, como quando usou as cores de uma equipa de futebol local. Mas em Versalhes, a enorme *Golden Valkyrie* (2012), instalada no Salão da Guerra, parece ser a filha orgânica ilegítima da mobília inorgânica, como se os espaços retangulares e o dourado com que estes espaços estão cobertos ou incrustados – e as hostilidades que poderão aí ter-se originado – tivessem dado origem a uma encantadora espécie alienígena que lança uma rebelião contra os seus pais. Consegue expressar e elaborar a estética do lugar e do período, ao mesmo tempo que a interrompe ou expõe as suas elisões. A *Golden Valkyrie* adaptou-se completamente ao seu habitat, mas o seu habitat também se adaptou a ela, ou foram ambos re-refletidos e transformados.

O contraste com as instalações de Jeff Koons e de Takashi Murakami em Versalhes é elucidativo. Estes artistas invadiram o espaço com cultura popular e os seus próprios tropos visuais familiares, de um modo quase desdenhoso do mau gosto ou do excesso de Versalhes, ao mesmo tempo que colocavam os produtos do capitalismo contemporâneo em relação com a estética da monarquia absoluta. Koons poderá estar a criticar o capitalismo de consumo, parodiando-o, ou poderemos também considerar que, no fundo, Koons é ele próprio um capitalista, um exemplo maior precisamente do tipo de coisas que se imagina que esteja a atacar. É difícil dizer se a obra é um exemplo do que parece estar a parodiar ou ridiculizar. Bem, é ao mesmo tempo exemplar e crítica, uma espécie de *reductio ad absurdum* de uma abordagem capitalista ao visual, que é também extremamente cara. É difícil saber se Koons pensa que Michael

Jackson e o seu macaco Bubbles, em vestes douradas rococó, são belos ou ridículos. Ou talvez ele esteja a dizer ambas as coisas, mas é difícil não experienciar estas mensagens como sendo conflituosas, ou a obra como uma autêntica contradição. Este desconforto ou resistência à interpretação é precisamente onde a obra ganha sentido, como no trabalho de Joana Vasconcelos, apesar de num registo diferente.

Mas a obra de Koons possui uma espécie de distância ou desdém, tanto para com o lugar onde acontece aparecer, como para com a audiência. Não nego estas possibilidades. Penso que são importantes. Penso que Koons as explora de um modo bastante interessante. Mas estou cansado da ironia e da estratégia subjacente de a usar para ascender, para se tornar no monstro da cultura popular e na pessoa rica que se começou por rebaixar através da representação hiperbólica. E apesar das estéticas de Murakami e Koons não serem totalmente diferenciadas da de Joana Vasconcelos – na coloração intensa ou na seleção de materiais (desde a porcelana até ao *Mylar*), por exemplo – prefiro tanto a sinceridade que Joana Vasconcelos alcança, como as suas piadas. E prefiro o seu compromisso com o prazer visual, que no seu caso não está a ser minado ao mesmo tempo que está a ser alcançado. E ainda assim, não me parece que a relação com o capitalismo seja menos ambígua do que em Koons, ou que seja tematizada de forma menos contundente.

IV.

Os trabalhos de grandes dimensões de Joana Vasconcelos exigem, frequentemente, financiamentos consideráveis, e o governo português está há muito falido. A sua operação combina o apoio empresarial e institucional com as vendas individuais e de galeria para projetos extremamente ambiciosos, como é o caso da transformação de um cacilheiro numa obra de arte e navegá-lo até Veneza para ser um pavilhão na Bienal de 2013. Digamos que o trabalho, para que possa realmente acontecer, tem de surgir a partir dos processos de financiamento disponíveis. Ocasionalmente, o patrocínio é bem visível na obra (a artista criou um arrojado laço vermelho a partir de garrafas de perfume da Dior, por exemplo, e está a trabalhar no design de um Swatch). O aspeto comercial pode ser mundano. Quando estive em Lisboa (fevereiro de 2015) entrei numa loja de recordações perto do hotel e vi, junto a peças de cerâmica Bordalo Pinheiro ou imitações e outras bagatelas, postais dos bules de chá e do garrafão de vinho em ferro forjado de Joana Vasconcelos. Foi já observado, antes de mim, por críticos de arte com propensão para o turismo, que os condutores de táxi e os empregados de restaurantes e bares de Lisboa conhecem o seu trabalho; ao longo de alguns dias obtive respostas desde «A minha neta? Tem seis anos de idade e consegue fazer melhor.», até gemidos extáticos de adoração e devoção. Mas é facto que, no comércio a várias escalas, mas também noutros circuitos de circulação de imagens e objetos, Joana Vasconcelos celebrou e rearticulou a cultura visual portuguesa de um modo que deverá ser raro em qualquer metrópole.

Ela usa e abusa de, mas é também usada por, diferentes vias de acesso ao imaginário público, seja a publicidade, postais, a galeria ou o sistema de museus, vídeos *online*, ou publicações (de facto, o catálogo *raisonné*, *Joana Vasconcelos* (2011), publicado pela Livraria Fernando Machado, é ele mesmo um objeto monumental, tirando o máximo proveito do livro, apesar de criar, neste caso, um objeto algo pesado e intimidante). E também, claro, em instalações públicas. Há vários contextos e *media* nos quais as suas imagens circulam em qualquer altura, um efeito que é certamente intencional.

Focando-nos no papel do capitalismo por um momento, não existe nenhum sistema de patrocínio que não seja problemático, e por pior que uma empresa possa ser, talvez não seja pior, neste aspeto, do que o

patrocínio exclusivo da Igreja Católica, ou de Luís XIV, ou do imperador Tibério, ou do Partido Comunista da União Soviética. Como costume dizer, quem quer fazer grandes obras públicas bem feitas tem de lidar com as fontes de financiamento disponíveis e esperar poder fazer com que se inclinem para a sua visão pessoal. Mas o capitalismo tem, neste aspeto, certas vantagens. É receptivo às audiências de modos que muitos sistemas similares não são: dá às pessoas o que elas querem, apesar de também querer canalizar o que elas querem. O propósito, afinal de contas, da publicidade.

Mas consideremos, por exemplo, as carreiras de Louis Armstrong, ou Bob Marley, ou Notorious B.I.G.: artistas subversivos, mas também com poder comercial. No seu trabalho, produzido e promovido por empresas, um importante conjunto de críticas culturais, e também de belas obras de arte, emerge em força no contexto da cultura e do consumo de massas. Há muitos interesses corporativos e muitas culturas, e deste modo o capitalismo tende a produzir programas iconográficos mais variados. E a cultura popular produzida sob os seus auspícios tem sido, evidentemente, uma fonte incrivelmente rica para a reinterpretção nas belas artes, desde os usos do jazz na música erudita do século XX, às práticas da arte pop e pós-moderna.

Ainda que tome partido desta situação, e por vezes acabe enquadrado dentro dela, o trabalho de Joana Vasconcelos constitui um comentário sofisticado sobre a mesma. Ela compreende o consumismo como um lugar de prazer e também de exploração; e quer usá-lo (e tudo o resto a que deita as mãos) e encontrar o que nele pode ser afirmado. Mas também não quer ser simplesmente absorvida por ele, perder qualquer distância relativamente a ele, deixar de o usar e passar a ser meramente usada por ele. A relação nunca é fácil, mas é dedicada, como no total da obra, a encontrar o que pode ser usado para ajudar a construir um mundo que as pessoas podem apreciar: não como uma pura visão utópica, mas como uma forma de modificar, distorcer, e suavizar os vários elementos históricos e contemporâneos, uma maneira de transformar em vez de apagar o que está para trás. O prazer que a sua obra produz nunca é meramente o prazer do consumo, apesar de não se limitar a atacar ou negar esse prazer. Interroga-o, expande-o e subverte-o, à vez, e procura continuamente vislumbrar outra coisa qualquer no horizonte, na qual os sistemas de poder sejam lentamente transformados por centenas de variáveis em sistemas de prazer, antissistemas completamente humanos.

V.

Podemos aqui pensar em alguns dos elementos do “modernismo”, ou da arte de 1860–1960: uma exigência para começar de novo em bases mais satisfatórias, um equivalente estético do comunismo e outras filosofias políticas utópicas; a busca por um espaço estético limpo ou inabitado ou não infestado, no qual construir um novo mundo, como por exemplo nos projetos arquitetónicos de Ludwig Mies van der Rohe ou Oscar Niemeyer. O espaço do modernismo é um espaço novo, e expressa hostilidade – para a qual existem várias razões, algumas boas – aos espaços desordenados já existentes, e à própria desordem: o vasto detrito estético deixado por nós nas nossas cidades e nas nossas casas. O problema desta estratégia estética nas artes visuais é que, à medida que cada coorte se propõe a eliminar ou a expurgar a sua antecessora, eventualmente acaba por eliminar todo e qualquer reportório visual que não tenha sido apagado ou desconstruído. É esta uma das razões pelas quais Jean-François Lyotard localiza o pós-moderno no colapso das meta-narrativas e nas artes podemos falar, mais amplamente, do colapso ou ironização de muitos sistemas visuais/materiais/sónicos/espaciais/semióticos.

O passado, claro, é o lugar de várias opressões, e os espaços e objetos domésticos, em particular, estão sobrecarregados de códigos e valorizações de género. No pós-modernismo, estes foram, alternadamente, intensificados e minados, um processo complexo e extremamente autoconsciente no qual cada material e objeto é um agente tanto semiótico como material, e ocupa tanto o espaço sensorial quanto o espaço físico. Parece-me que a abordagem do pós-modernismo a este material, rejeitando os repetidos apagamentos utópicos do modernismo, se baseou na sua reutilização em diversos modos que, ao mesmo tempo, o celebram e atacam. Podemos considerar, por exemplo, o trabalho de Jenny Holzer em relação à publicidade, ou de Mike Bidlo relativamente aos repertórios visuais do próprio modernismo.

Figuras como Holzer ou, de formas distintas, Damien Hirst ou Claes Oldenburg, rasgam e minam estes sistemas semióticos, ao mesmo tempo que são deles exemplares. Esta é a estrutura da ironia, ou, mais exatamente, do sarcasmo: falar sobre, ou ampliar, aquilo que, ao se falar e exagerar de certa forma, num certo contexto, para uma certa audiência, se está a ridiculizar. Uma forma de olhar o pós-modernismo é como tendo desbravado terreno, de um modo diferente do modernismo, ou tendo tornado possível a remontagem dos materiais que haviam sido, poder-se-ia dizer, desinterpretados. O pós-moderno reutilizou materiais tradicionais lembrou toda a gente da sua disponibilidade para serem utilizados e reinterpretados, o que provavelmente acabou por abrir espaço para interpretações mais construtivas. De certa forma, temos agora *menos em jogo* quando refutamos ou atacamos... seja o que for. O pós-modernismo abriu caminho para novos tipos de construções que são muito mais do que comentários, que são também celebrações: desde a música *dub* de King Tubby até à reinterpretação e reutilização mais despreocupada do feminino.

O modernismo reduziu, uma e outra vez, o terreno a destroços, mesmo quando procurava construir algo novo e duradouro: como afirmo, num procedimento utópico. Mas deixou precisamente um terreno coberto de destroços, os quais são também um material de construção. Tradicionalmente, as habitações mais modestas ou humanas ou decentes foram construídas dos detritos deixados pela ruína de impérios. O pós-modernismo tem apanhado os detritos, ou rido da desintegração e do colapso. A questão levanta-se quanto ao que pode ser construído a partir dos materiais disponíveis, as possibilidades que estes abrem à criação, os lugares que podem ajudar a fazer e que não são apenas “pós”, mas são agora habitáveis.

Joana Vasconcelos está sempre alerta para o que pode ser aproveitado e afirmado; está sempre a expor materiais históricos ou comerciais que podem ser expandidos ou re-experenciados em novos contextos, virados contra si mesmos ou redobrados em auto-celebração. É uma forma de tentar uma abertura, a partir do que existe de facto, a um futuro possível: não um futuro em que tudo é totalmente transformado, mas um futuro em que as possibilidades estão em expansão e multiplicação. O diretor do seu atelier, Lúcio Moura, disse-me que, na sua opinião, as categorias políticas “esquerda” e “direita” devem ser substituídas por “fechado” e “aberto”. Também eu penso desta forma. E o projeto poderá ser, então, não eliminar o passado ou criticá-lo, ou mesmo apreciá-lo ou repeti-lo de forma acrítica – ainda que essas possibilidades não estejam excluídas – mas encontrar o que nele pode ser, através da transformação, reutilizado, visto com novos olhos, tanto em relação ao que era antes, como com um olhar sobre aquilo em que poderia e poderíamos tornar-nos.

A Noiva e Marilyn (2009) – os incrivelmente encantadores sapatos de salto alto realizados em enorme escala e fabricados com tachos e painéis (absolutamente perfeitos para Versalhes) – fazem-no com o género. O masculino/feminino tem sido opressor e brutal, no mundo das artes e em Versalhes, entre

outros locais. Mas claro que tem sido também o lugar de prazer e de possibilidade; o sistema de géneros sempre se minou a si mesmo a partir de dentro. E sempre distinguiu culturas visuais masculinas e femininas de várias formas, e não só porque as mulheres são subordinadas pelo olhar masculino. O género constitui, ou é constituído, por um conjunto de metáforas utilizáveis, e a nossa determinação de géneros deu origem a artes de género que transformam corpos ou espaços: os lugares e os produtos do trabalho de homens e mulheres.

As artes e técnicas em que o “trabalho feminino” é encarnado sempre foram lugares de opressão e resistência, de trabalho constrangido, mas também de autoexpressão e autoexpansão individual e coletiva, abrigos na tempestade do género. Para além disso, porque algumas das artes do tecido, por exemplo, foram tratadas como femininas e por isso subestimadas, tornaram-se também espaços quase clandestinos de solidariedade feminina, um espaço não vigiado – em parte porque aprovado – a partir do qual sempre surgiram coisas surpreendentes. Consideremos um exemplo: apesar de a heroica pintura masculina só ter conseguido encontrar a abstração em 1912, as artes dos têxteis e da joalharia foram vastas áreas de exploração abstrata durante séculos. Espaços segregados foram sempre lugares centrais de resistência, ao mesmo tempo artefactos de opressão e locais de onde a resistência brota.

É certo que o monumento e o monumental, seja o memorial da guerra ou a fortaleza ou o palácio, ou uma transformação utópica como a Brasília de Niemeyer, são, curiosamente, dotados de género, ou podem mesmo ser compreendidos como afirmando a supremacia do masculino. A abordagem de Joana Vasconcelos em relação ao monumental trata este aspeto, não o afirmando nem o atacando, mas jogando com ele e substituindo-o. Deste modo, em 2008, com *A Joia do Tejo*, adornou uma antiga fortaleza, a Torre de Belém, com um colar de boias, do mesmo modo como adicionou renda a pontes, castelos e esculturas. Onde muitos dos monumentos nos quais intervém apresentam uma certa austeridade e dignidade, ela alicia-os e aos seus construtores e aos seus habitantes a vir jogar, a encontrar conforto no curso da sua longa exposição aos elementos, para que saiam um pouco do estoicismo: ela procura domesticar o monumento, cuidar dele, trazer-lhe conforto ou um pouco de amor, ou colocá-lo em diálogo com o seu “outro” feminino.

Para tal, tem de, também ela, trabalhar numa escala monumental, e recorrer a diferentes iconografias, sempre numa relação de respeito pelo original; não está meramente a negar ou a atacar a Torre, mas a deixar que o seu contexto e a sua história sejam livremente refeitos. A prática crítica e celebra, simultaneamente, as tradições, e fá-lo com uma leveza e doçura que é mais do que um comentário irónico: é um verdadeiro engrandecimento e uma reinterpretação. As reinterpretações do monumental e do público de Anish Kapoor estão talvez relacionadas com tais práticas, apesar de serem menos historicamente ressonantes. O trabalho de ambos os artistas procura desvios afirmativos e práticas estéticas profundamente problemáticas.

Enquanto a relação do pós-modernismo com os sistemas simbólicos que usava era frequentemente tensa, agora – em parte como resultado das próprias práticas da arte pós-moderna – estes sistemas começam a perder algum peso, ou a tornarem-se disponíveis de formas diferentes. Elas estão *em jogo*, mudando constantemente, com diferentes grupos ou regiões ou subculturas, apropriando ou revertendo os estilos e símbolos uns dos outros. O trabalho de Joana Vasconcelos não ignora, de modo algum, a história e a opressão, mas procura, dentro destas, saídas, formas de como elas se minam a si próprias, momentos de beleza, formas de afirmar e transformar e mesmo intensificar as diferenças, removendo delas, ao mesmo

tempo, algum do peso morto, mostrando-as como arenas de jogo. Entre outras coisas, como vários comediantes compreenderam, o género é *engraçado*; transforma-nos a todos em travestis e coloca-nos num espetáculo. O que poderia ser sem a subordinação e o sofrimento, o que poderia ser enquanto arena de prazer: é isso que está em causa nestas obras. E é isso que eu quero saber.

VI.

A relação da obra de Joana Vasconcelos com as tradições visuais portuguesas e as suas maneiras de fazer, como o croché, o trabalho do metal, ou o vocabulário de Rafael Bordalo Pinheiro na cerâmica, também se revela nesta estrutura. (De facto, a Fábrica Bordalo Pinheiro e a extrema amplitude de estilos e *mediums* do próprio artista – desde a caricatura e ilustrações até às suas cerâmicas de formas orgânicas, deslumbrantes mas também comerciais – são precedentes da abordagem de Joana Vasconcelos). Estas tradições não são vistas como um peso morto a ser superado ou, pelo contrário, como um idílio nostálgico. Elas fornecem uma grande riqueza de materiais visuais que podem ser abertos, com respeito, para novas interpretações e dimensões. Interessa, claro, que o trabalho de Rafael Bordalo Pinheiro seja caracteristicamente português, e que Joana Vasconcelos está entre os muitos artistas deste tempo que – ao contrário de Kapoor, por exemplo – reafirmam o local de vários modos, em oposição à globalização tanto do moderno como do pós-moderno.

A prática de Joana Vasconcelos identifica-se com, e preza, as tradições que reutiliza. Mas a obra não é caracterizada, de modo algum, por solenidade ou reverência ou recapitulação. A obra não é reacionária nesse sentido; não se limita a regressar à tradição. Nem se limita a pegar nela casualmente, ou a lançar elementos tradicionais, sem mais nem menos, para dentro da misturadora pós-moderna. Esta é, parece-me, uma das formas pelas quais a arte pode entrar num novo período: sem ser um regresso, nem uma negação, mas um modo de estar informado por ou de se identificar com as tradições visuais, sem estar subordinada a elas mas constituindo-se como uma reinterpretação informada e respeitosa, mas também despreocupada – competente e tecnicamente dotada, mas também confiante e divertida.

Há muito pouco de ansiedade no seu respeito por estas tradições, muito pouco esforço explícito em ser-lhes fiel. E contudo, mesmo entre todas as traduções de género, materiais, escalas, lugares, existe, ainda assim, respeito. O passado não é meramente repetido, nem meramente negado, mas aparece como albergando indefinidamente inúmeras possibilidades de recriação. Joana Vasconcelos relança estas tradições num mundo de materiais, lugares e práticas artísticas contemporâneas. No seu melhor, o encontro do antigo com o novo começa por colapsar as distinções, expõe a nossa continuidade entre mundos visuais suplantados. A obra de Joana Vasconcelos mostra como a história pode acontecer sem aniquilação, como as coisas podem mudar sem serem negadas, como podemos encontrar algo em quase todas as coisas que é merecedor de amor e repetição e expansão, e encontrar lugares no nosso mundo nos quais elas e nós podemos expandir. Até o momento crítico é utilizado de forma construtiva. Joana Vasconcelos entretece as coisas, em vez de as romper.

VII.

Neste aspeto, devemos concentrar-nos no trabalho em croché e renda. Quando visitei o atelier, havia um núcleo de pessoas a fazer croché. O trabalho é comunitário e individual; é tradicional, construtivo, e talvez aditivo. No modo de repensar de Joana Vasconcelos, os motivos específicos da tradição – padrões

específicos para a rede – são reutilizados e reinterpretados, ou expostos e tornados visíveis ao serem usados para envolver coisas invulgares ou para realizar novas funções.

O tecido é, ao mesmo tempo, o mais modesto e o mais profundo dos materiais estéticos, o mais mundano e o mais rico em implicações metafísicas: o tecido do universo é uma imagem fundamental, desde os mitos da criação até à contemporânea teoria das cordas. A fibra traz, simultaneamente, diversos sentidos, ou possui mais possibilidades do que qualquer outro *medium*: pode registrar com efemeridade ou durabilidade, corporeidade ou aprisionamento, expressão do ser ou a sua ocultação. Poucas artes serão mais antigas e universais, e ainda assim mais distintivas de uma cultura, do que o vestuário e as mantas e as redes. Mas, no topo do mundo da arte, o tecido é ainda subvalorizado enquanto *medium*, em parte por causa da insistência na distinção entre obras de arte e coisas com utilidade prática, ou entre arte e artesanato.

Um dos precedentes do trabalho com renda de Joana Vasconcelos, no âmbito das belas artes, é *Crocheted Environment* de Faith Wilding, primeiro exibido em Los Angeles em 1972. Wilding criou instalações em tecido que circundavam e por vezes ameaçavam cobrir ou enredar o espetador. Estas são frequentemente lidas como meramente políticas, as formas como sendo vulvares, etc., e a arte de Wilding é, sem dúvida, feminista em vários sentidos. Mas é também estética e significativa em vários registos. Mais uma vez, nas instalações em tecido de Wilding está presente um comentário sobre a tradição e o trabalho das mulheres, mas existe também uma estética de trama ou de entrelaçamento, uma imagem de um universo que é ao mesmo tempo aberto e fechado, opaco e transparente, uma grelha ou um caos de nós, uma paisagem de conexões e conexões desintegradas que se alastra.

A obra de Wilding enfatiza, de certa forma, os modos como o tecido ou o fio descai, se embaraça e se desintegra, como acontece na obra de Eva Hesse, por exemplo. Partes terminam em formas rendilhadas, mas outras são deixadas soltas, ou desalinhasadas ou desordenadas. Penso nestes trabalhos como sendo simultaneamente construções e desconstruções; são efémeros, e o modo certo de os preservar seria deixá-los deteriorarem-se lentamente. Mas a obra de Joana Vasconcelos é fundamentalmente construtiva, ou, poderíamos dizer, caracteristicamente otimista. Retrata um universo em criação e expansão, um universo sendo tecido, neste preciso momento, ou em devir, a uma velocidade maior do que deixa de ser, no qual novas ligações se formam mais rapidamente do que as velhas se desgastam. O que quero dizer é que esta obra representa, para o mundo da arte, este tipo de momento, ou pelo menos eu espero que represente.

Aqui a grandeza significa, e as construções de tecido de Joana Vasconcelos podem ser comparadas, neste aspeto, à obra do artista brasileiro Ernesto Neto, que cria deslumbrantes ambientes em croché que servem também como mobília ou equipamento de recinto de recreio, ou constitui habitats para plantas, ecoando as suas formas. Ernesto Neto está também ocupado em tornar acessível o processo colaborativo; considera o trabalho como completo a partir do momento em que é habitado; pretende-se que este seja participativo e também potencialmente divertido ou transformativo de uma situação, em vez de ser um mero objeto; é concebido como extensível no tempo, tanto quanto no espaço. A participação implica desgaste, e claro que todos os tecidos, e mesmo os universos, se desgastam. Neto usa também as suas instalações para rearticular por completo espaços problemáticos ou a arquitetura do poder, como por exemplo na sua instalação *Leviathan Thot* (2006) no Panteão em Paris. De outro modo, o interior do pavilhão de Joana Vasconcelos para a Bienal de Veneza de 2013, o cacilheiro reutilizado que em tempos atravessava o Tejo, e que foi navegado até Veneza para o evento, cria um ambiente convidativo, um deslumbrante harém surrealista em tons de azul, feito de sumptuosos tecidos e luzes.

A profunda, mas também delicada e leve, *Varina*, obra de 2008, estende esta participação em todas as direções, sobretudo a temporal. A peça final é um mágico e diáfano tecido ondulante instalado na Ponte Dom Luís I, no Porto¹. A sua escala é monumental para um trabalho têxtil: com uma largura de 3000 cm, e no entanto parece modesta, enquanto ornamenta e mina, ao mesmo tempo, a estética aparentemente oposta das traves de aço da ponte. Foi criada por mulheres da região, talvez um milhar delas, que fizeram as peças de croché nas suas casas, as quais foram unidas em espaços locais maiores e depois unidas num todo sob a direção de Joana Vasconcelos e seus assistentes, mobilizando a região do Porto num enorme encontro de croché. Padrões tradicionais e abstrações geométricas extraordinariamente complexas fundiram-se numa espécie de nuvem, de um lado, e na mais delicada e agradável tela, do outro. Esteve cinco dias sobre a ponte, exposta às intempéries; poderá cobrir outros objetos e monumentos no futuro. É importa, não apenas, que se cubram coisas, como Christo, mas com o que se está a cobri-las e porquê.

É possível ler-se *Varina* de diversas formas e a partir de diversos ângulos, através de lentes políticas ou da história da arte. Podemos apreciá-la pelas formas de criação que levam à sua conceção, pelas muitas ligações de comunidade que abre. Mas nenhum destes aspetos faria o mesmo sentido sem a sua beleza, a sua jovialidade, a sua enorme leveza e o jogo com o vento. De facto, mais importante do que a questão de se o trabalho de Joana Vasconcelos faz parte de uma emergente próxima fase da arte, é a questão de se a arte, em qualquer próxima fase que possa ter, pode ser outra vez digna de ser amada. *Varina* faz-me pensar que sim.

VIII.

Talvez os movimentos como o feminismo, ou territórios iniciativa humana como as artes, necessitem de momentos tanto de desmantelamento como de construção, uma fase pós-moderna e outra pós-pós-moderna (popomo). Seria agradável se pudéssemos ultrapassar o “pós” sem criar mais “pós”. Há uma altura em que é urgente deitar abaixo ou ridicularizar ou mesmo apreciar como *kitsch* a cultura à nossa volta; Andy Warhol possuía essa distância; Robert Rauschenberg; Oldenburg; Koons. Mas existem sinais em, por exemplo, Keith Haring ou Mike Kelley ou Rirkrit Tiravanija, ou Banksy, de uma intenção de reencantar a arte, colocando-a precisamente em relação com o quotidiano, trazendo-a de volta para a vida comum e a cultura vernácula, para que cada um revele a beleza do outro, deixando-os livremente refrescar e revigora-se entre si, pausando para deixar juízos de valor para mais tarde, ou deixando que o valor emerja para o espetador no encontro com o objeto ou o processo.

Um paralelo relevante seriam os grandes objetos comuns de Oldenburg, ao mesmo tempo literais e loucamente caricaturais: caricaturas, podemos dizer, de coisas do dia a dia. Para além disso, são bastante divertidas, o que pode valer muito, e quanto maior for a mola da roupa, mais engraçada é, e o mesmo se aplica às outras coisas. Celebram e ridicularizam ao mesmo tempo o ambiente artefactual envolvente. As obras de Joana Vasconcelos *Miss Jasmine* e *Sr. Vinho* (2010), um bule de chá e um garrafão de vinho monumentais, sugerem imediatamente este tipo de intervenção pós-moderna ambígua, mas uma consideração mais atenta mina e supera esta primeira impressão. Os trabalhos são construídos no estilo tradicional do trabalho de ferro forjado vernáculo, que à distância se torna num rendilhado de arabescos. Podemos ver através deles, mas gentilmente modelam e cobrem o nosso campo de visão, ao mesmo tempo que envolvem várias tradições visuais e artesanais. O bule de chá foi mais meticulosamente transformado do que o foram a colher ou a borracha de máquina de escrever de Oldenburg, e, no entanto, é gentilmente celebrado, desenhado em ferro no espaço real. *Miss Jasmine* e *Sr. Vinho*, são objetos únicos, criados por

um mestre ferreiro no atelier, mas podem ser produzidas novas peças em linhas semelhantes. Um outro garrafão, *La Bonbonne à Vin* (2011), está instalado numa vinha francesa, e o bule num museu de Seul, propriedade da maior companhia de chá do país. Nestes contextos e em outros, a obra é divertida sem ser trocista.

Tenho, em certa medida, enfatizado a origem coletiva dos materiais visuais de Joana Vasconcelos, e a natureza colaborativa do seu atelier. Mas as suas obras são – como são, de uma forma ou doutra, os objetos e ambientes criados por Haring, Kelley, ou Banksy, ou mesmo Wilding e Neto – fortemente individuais, apesar de envolverem muitas pessoas, de uma forma ou doutra. Isto é, em si mesmo, importante para o seu efeito coletivo; elas permitem que cada um de nós se veja como possível agente de uma transformação visual das nossas situações, uma maneira de tomar espaço que, em certa medida, transforma literalmente a realidade. Elas são sinais da possibilidade de agência visual, poderíamos dizer, e é importante, a este propósito, o facto de elas serem extremamente individualizadas e idiossincráticas, tanto quanto são colaborativas. Como a arte de rua de vários géneros, a obra de Joana Vasconcelos é um esforço coletivo e usa símbolos reconhecíveis, mas é também um ato de autoidentificação e autoafirmação, a marca de uma séria determinação em fazer o mundo parecer diferente, de acordo com um estilo pessoal. Neste caso, o elemento transformativo utópico é temperado, mas também acentuado, por um sentido de humor mundano, esteticamente conjugado com uma leveza do toque.

Também isto me parece ser algo que seria desejável numa próxima fase da arte: práticas que não perdem a voz fortemente distinta do monstro da arte moderna e pós-moderna, que ainda albergam a possibilidade de incontáveis rasgos de génio visual pessoal. Mas precisamos, também, de ter em consideração a queda do conceito de génio, a sua redução ao absurdo por Warhol, Koons, ou Hirst. É, de um modo geral, da esfera masculina, e envolve condições de egomania e ensimesmamento, encorajadas por audiências adoradoras que facilmente conduzem a patologias pessoais e culturais. Faz, de pessoas reais, deuses imaginários, torturados pelas enormes forças perturbadoras nas suas cabeças gigantes. Mas uma prática meramente coletiva – uma prática que repete motivos tradicionais ou tenta remover ou viciar desvios individuais, é igualmente problemática; foi o que forçou o nascimento do modernismo. A obra de Joana Vasconcelos negocia habilmente este dilema, usando tradições coletivas e práticas colaborativas para criar trabalhos com um ponto de vista preciso, um estilo característico, um novo ângulo. Nós, os seres humanos, não estamos nem sozinhos nem acompanhados, não somos nem meramente parte de uma consciência coletiva, nem estamos inteiramente fora dela. E talvez tenha chegado a hora para uma arte que exponha o nosso dilema: sozinhos e ansiando por companhia, juntos e oprimidos pelas nossas identidades partilhadas.

Muitos dos temas e propostas de Joana Vasconcelos, que são tão variados quanto a materiais, escalas e mesmo estilos, podem ser compreendidos como uma tentativa de encontrar novas formas de negociar a oposição aparente entre o individual e o coletivo nas artes. Esta negociação está presente no seu diálogo entre as tradições artesanais e a apropriação pós-moderna, no seu diálogo entre contextos dominados pelo masculino e vocabulários visuais femininos, na relação do localismo lisboeta com o mercado internacional. Estamos necessitados, estética e politicamente, destas rearticulações de individualidade e identidade coletiva, de novos modos de reconciliação. Se as coisas que encarnam isto puderem também ser belas, as reconciliações serão sentidas como fadadas.

1

Armazenada no momento da escrita, *Varina* (2008) poderá ser experienciada em vídeo: http://www.joanavasconcelos.com/video_en.aspx?oid=823&vid=66.