

# THE SOFT MACHINE

Enrique Juncosa

*“What I am trying to do in writing? This novel is about transitions, larval forms, emergent telepathic faculty, attempts to control and stifle new forms”.*

**William S. Burroughs**<sup>1</sup>

Poucos apreciadores de arte poderão esquecer a obra de Joana Vasconcelos intitulada *A Noiva* (2001–05), um grande candelabro branco de seis metros de altura, constituído por tampões, que figurava no início da exposição organizada por Rosa Martínez no Arsenale, durante a Bienal de Veneza de 2005. Partilhando o espaço com cartazes repletos de linguagem de propaganda, da autoria da equipa norte-americana *Gerrilla Girls*, um coletivo pioneiro em reivindicações feministas, a obra de Joana Vasconcelos referia-se claramente à identidade feminina, dando visibilidade a algo de que normalmente não se fala em público. Fazia-o, aliás, com uma perentoriedade jubilosa que não podia passar despercebida. Tinha, assim, início o fulgurante reconhecimento internacional da artista, para o qual Veneza foi, sem dúvida, uma plataforma muito importante. Recordemos, sem a pretensão de sermos exaustivos, a apresentação posterior de *Contaminação* (2008–10), no átrio do Palazzo Grassi e no âmbito de uma exposição de obras da Coleção Pinault durante a Bienal de 2011, ou do mais recente e espetacular projeto *Trafaria Praia*, realizado para a Bienal de 2013. Joana Vasconcelos levou um velho barco de transporte de passageiros de Lisboa até Veneza, ambas cidades marítimas, após tê-lo restaurado e convertido no Pavilhão de Portugal. Tratava-se de um pavilhão móvel e, simultaneamente, uma escultura gigante, onde se organizavam atividades como concertos e mesas redondas. Talvez venha a propósito recordar que Portugal não possui um pavilhão permanente nos Giardini, ao contrário da maioria dos países da sua área geopolítica. Este facto amplificava o significado da obra, remetendo para as políticas culturais do país ou, melhor dizendo, para a falta delas. Ainda que distintos nos seus aspetos formais e conceptuais, os três projetos mencionados são todos característicos da obra de Joana Vasconcelos, consistentemente ambiciosa em termos de conteúdo e impacto visual e, frequentemente, em termos de escala.

A sua obra, como a de alguns dos melhores artistas contemporâneos, combina o retiniano – o prazer visual – com o conceptual, levando assim mais além as ideias de Marcel Duchamp, que rejeitava o primeiro em prol do segundo. Isto pode parecer paradoxal, mas, como observaram Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, todo o trabalho de Joana Vasconcelos é marcado pelo paradoxo<sup>2</sup>. De facto, a artista faz uso deste recurso e do seu potencial expressivo de forma constante, sendo a sua obra simultaneamente clara e complexa: dedica grande atenção tanto aos detalhes como à totalidade, trata de assuntos íntimos e públicos ao mesmo tempo, combina técnicas artesanais com tecnologia de ponta na concretização das peças, para enumerar apenas alguns tópicos geralmente discutidos acerca da sua obra. É tentador pensar que esta apresentação simultânea de elementos contrários na obra de Joana Vasconcelos está relacionada, em última instância, com o núcleo de pensamento dos grandes poetas românticos alemães, cuja literatura e visão podem quase ser resumidos no seguinte fragmento de Novalis: “Todo o visível adere ao invisível, o audível ao inaudível, o sensível ao insensível. Talvez o pensável ao impensável”. Para os românticos, que tanta influência exercem no nosso mundo contemporâneo, o mistério da *coincidentia oppositorum*, ou coincidência de opostos, ilustrava perfeitamente o que era a totalidade, algo a que Heráclito havia já

aludido de forma diferente quando falava da natureza de Deus, referindo-se à mesma como dia e noite, inverno e verão, guerra e paz, em suma, todos os opostos em simultâneo<sup>3</sup>.

A identidade em todas as suas vertentes – supranacional, nacional, feminina e individual – é, de qualquer maneira, um dos temas centrais da obra de Joana Vasconcelos, embora seja tratado de formas que permitem à artista explorar em simultâneo outros aspetos estéticos, psicológicos, antropológicos ou sociopolíticos. Sem nunca se tornar didática nem literal, a sua obra está também aberta à interpretação, aproximando-se, assim, das chamadas estéticas relacionais que dominaram grande parte da arte internacional desde a década de 1990, insistindo com grande eloquência em que o significado da arte também se encontra fora dos objetos que tradicionalmente lhe dão corpo<sup>4</sup>. Nas palavras de Joana Vasconcelos, “[...] o espetador tem que completar a obra [...] quando um espetador se aproxima da obra, ela já não se encontra no espaço, porque ela é o espaço, e o espetador torna-se automaticamente parte da obra, relacionando-se como corpo de uma forma integrante, não de forma externa. Mas também não de forma interna”<sup>5</sup>. É certo que a obra de Joana Vasconcelos também explora – e de forma muito sedutora – assuntos que poderemos apelidar de “poéticos”, como veremos adiante, o que me parece ainda pouco referido nas discussões sobre a mesma. Por último, podemos referir que o humor e a ironia se encontram igualmente presentes, de um modo ou de outro, em tudo o que a artista faz.

A obra de Joana Vasconcelos, artista também invulgarmente prolífica e rodeada de uma grande equipa de pessoas que com ela trabalham num enorme atelier, pode ser agrupada, por outro lado, no que poderemos chamar de “famílias”, como a própria afirma. Uma dessas famílias é constituída pelas obras realizadas a partir da acumulação de objetos repetidos, tais como os medicamentos em *Sofá Aspirina* (1997) e *Cama Valium* (1998), as espingardas de plástico e os bonecos de peluche em *War Games* (2011), os espanadores em *Flores do Meu Desejo* (1996–2010), os talheres de plástico em *Coração Independente Vermelho* (2005), as painéis e respetivas tampas em *Marilyn* (2009), as garrafas de champanhe em *Blue Champagne* (2012) e os antigos telefones com fios em *Call Center* (2014), para referir apenas alguns exemplos. Poder-se-ia igualmente falar de obras que exploram a luz, como *Strangers in the Night* (2000), *O Mundo a Seus Pés* (2001) ou *Jardim do Éden* (2007–15), ou com motores que lhes conferem movimento, como *Airflow* (2001), *Burka* (2002) ou *Passerelle* (2005). Outros grandes grupos são formados por obras em cerâmica e em cimento. Finalizando por agora este ponto, referimos o outro grupo de obras a que se dedica o presente volume: obras realizadas em materiais têxteis, as quais permitem ainda efetuar subdivisões no grupo dado existirem em elevado número. Algumas destas obras incorporam ainda luz, movimento ou partes em cerâmica ou cimento, podendo ser incluídas em diversas categorias.

Dada a diversidade dos materiais utilizados por Joana Vasconcelos, com destaque para os objetos do quotidiano, e a sua dedicação a temas relacionados com a identidade feminina, não é de estranhar que a artista trabalhe frequentemente com tecido. Trata-se de algo que nos parece quase evidente. Fazê-lo permite-lhe referir-se ao vestuário ou à roupa, mas também à forma como se decoram ou revestem as casas com tapetes, cortinados, colchas, almofadões ou toalhas. Neste ponto, penso que a obra de Joana Vasconcelos é devedora da obra de Louise Bourgeois (1911–2010), a escultora americana de origem francesa que também se dedicou ao trabalho com tecidos e que é associada à figura da aranha, esse artrópode tecedor que motiva demasiadas fobias e constitui, provavelmente, o seu tema mais conhecido. Tal como Joana Vasconcelos, Bourgeois também realizou enormes instalações, o que mostra como ambas se sentem confortáveis a trabalhar com escalas que geralmente se consideram características dos artistas masculinos. Refiro-me aqui a uma série muito conhecida de obras de Bourgeois, composta de pequenos

desenhos e pinturas realizados entre 1946 e 1947 e intitulada genericamente de *Femme Maison* (A mulher-casa). Neste conjunto de obras, a mulher é representada como um corpo humano cuja cabeça é uma casa. Os temas principais de Louise Bourgeois são as emoções escondidas ou reprimidas, os traumas, a dor, uma sexualidade frágil ou a vontade de destruição da figura paterna, tudo assuntos que habitam diariamente a sua cabeça e que são tão quotidianos para a artista como os móveis da sua casa. O seu mundo é torturado e inquietante, e os espaços que a própria recria nas suas instalações têm frequentemente o aspeto de masmorras escuras e solitárias. Nada disso se compara, é certo, com o mundo prazenteiro e repleto de cor de Joana Vasconcelos, cujas *Valquírias*, uma das suas séries de obras mais conhecidas e à qual regressaremos de seguida, têm mais de anjos da guarda que de monstros ou artrópodes venenosos. Contudo, Joana Vasconcelos também aborda a identidade – tanto a sua como a da mulher em geral – e utiliza têxteis com tanta frequência quanto Bourgeois. O interior do barco do projeto *Trafaria Praia* era um espaço revestido, suave e esponjoso de cor azul, lembrando vagamente um ventre materno protetor ou uma habitação acolhedora que serve de refúgio. Se a imagem emblemática de Bourgeois é a aranha, a qual constitui em última instância um autorretrato, a de Joana Vasconcelos é uma forma complexa e abstrata – embora possa recordar-nos de coisas tão díspares como um polvo, um dragão, uma serpente com múltiplas cabeças ou uma planta trepadeira – que constitui, por seu turno, a imagem tridimensional dos mecanismos de pensamento que a originaram.

Vejamos algumas das obras de Joana Vasconcelos realizadas em tecido. Iniciamos com as obras da série *Colchas*. Por exemplo, o enorme bordado branco intitulado *Donzela* (2007) foi apresentado, em Itália e em Portugal, suspenso da fachada de um edifício nobre, como se a artista lhe pendurasse um babete, um colar ou um naperon. Este ato consiste numa maneira de afeminar o edifício em questão de uma forma irreverente e divertida, conferindo-lhe igualmente um toque especial, como se o vestisse de cerimónia para uma festa ou celebração. Uma obra semelhante a esta é *Varina* (2008), igualmente em branco, e suspensa da ponte Dom Luís I, no Porto, contrastando no seu aspeto manual, delicado e feminino com a aparência industrial e metálica da enorme ponte. Podemos ver uma intenção irónica semelhante em algumas das suas cerâmicas revestidas de crochê, como *Vigoroso e Poderoso* (2006), um par de leões revestidos de um tecido negro de malha transparente que se convertem em algo caseiro e feminino, distante da sua grandiosa função habitual, quando ladeiam as entradas monumentais de edifícios públicos, aos quais conferem tradicionalmente um esplendor simbólico.

As obras de cerâmica revestidas de croché constituem famílias diversas. A principal, intitulada *Bordalos*, foi realizada a partir de um conjunto de série limitada de cerâmicas desenhadas por Rafael Bordalo Pinheiro (1846–1905), um dos artistas portugueses mais conhecidos do século XIX. De entre todas as cerâmicas que compõem a vasta produção do artista, Joana Vasconcelos apropriou-se daquelas de temática animal. As figuras representadas de forma naturalista incluem insetos (vespas), répteis (rãs, lagartos e cobras), crustáceos (caranguejos e lagostas), cabeças de mamíferos (cavalos, burros e touros) e outros mamíferos, como lobos ou gatos. Joana Vasconcelos apodera-se destas, dotando-as de uma segunda pele, com conotações domésticas, mas conferindo-lhes igualmente algum mistério. Por outro lado, existe uma série extensa de cães e outra de leões, à qual pertence a obra *Vigoroso e Poderoso*, já mencionada, e que não são realizados a partir de esculturas de Bordalo Pinheiro. Todas estas obras refletem sobre o que é estranho e o que é familiar, bem como sobre a atração que sentimos pelos animais e pelas suas formas de comportamento inesperadas. As obras da série *Esculturas em Cimento* encontram-se igualmente revestidas de croché. Neste caso, a autora reveste esculturas de cimento de gosto duvidoso, com formas de mulheres despidas, que se podem comprar em diferentes países e que se utilizam para decorar jardins e espaços interiores.

Outras obras podem definir-se, ainda que com algumas nuances, como abstratas. Quando são pequenas, remetem para uma certa invenção de unidades sintáticas e gramaticais que permitem desenvolver ideias ou formas complexas em trabalhos maiores, embora não se repetindo de forma idêntica. Um conjunto destas obras incorpora tubos metálicos, os quais reforçam esta interpretação metalinguística ao conferir às obras o aspeto de máquinas ou, pelo menos, de mecanismos, por muito extravagantes que possam parecer. Remetem igualmente para organismos vivos submetidos a mutações estranhas ou para visualizações de teorias científicas e filosóficas, como a teoria dos nós, na matemática. *Tubex* (2009), por exemplo, instala-se num canto, entre paredes já existentes, as quais são atravessadas por serpentes de cores que passam por tubos metálicos e parecem entupi-los à sua passagem. *Turbo* (2008) é uma espécie de serpente com muitos tubos. O conjunto tem algo de máquina que pende do teto, como se de um sistema de ventilação se tratasse. Mais tubagens, desta vez pequenas peças penduradas na parede, compõem *Condutex* (2008) e *Concubina* (2010), que, à semelhança das últimas obras mencionadas, parecem afeminar máquinas fantásticas e de funções desconhecidas. Isso incita-nos a pensar estas obras na tradição das máquinas utópicas do dadaísta Francis Picabia e das fotografias dos alemães Bernd e Hilla Becher, autores de todo um arquivo sobre o esplendor e a decadência da revolução industrial. As obras de Joana Vasconcelos existem, contudo, noutra mundo: o mundo atual transformado pelos avanços tecnológicos na transmissão e uso da informação.

Outras obras, incluindo as das séries de lavatórios, como *Deya* (2013) ou *Bonbonnière* (2014), chuveiros, como *Cachoeira* ou *Cibele* (ambas de 2013), ou urinóis, como *Side by Side* (2013), voltam a referir-se – e, desta vez, de forma direta – a outro dadaísta já mencionado: Marcel Duchamp, um dos artistas do século XX mais influentes na atualidade. Estas são constituídas por, ou incorporam, lavatórios, chuveiros e urinóis aos quais são atribuídas funções estéticas. *Side by Side* (2013), por exemplo, junta dois urinóis, sugerindo talvez um modelo para homossexuais. O objeto resultante dessa união é, além disso, coberto de bordados com formas que parecem flores e uma grande profusão de cores. Todas as obras destas séries sugerem, por outro lado, a beleza da intimidade e da higiene. Para os seus chuveiros, Joana Vasconcelos também utiliza regularmente pares de objetos. De ambos brota uma cascata de cores realizada em tecidos, formando uma grinalda que talvez remeta para a intimidade feliz dos casais apaixonados. O artista espanhol Pepe Espaliú criou obras formalmente semelhantes a partir de pares de jaulas, referindo-se, no seu caso, à SIDA e à forma como esta doença se transmite. Também o norte-americano Robert Gober é autor de grandes lavatórios de poliéster, com os quais reflete acerca da higiene e da intimidade. Mas apenas Joana Vasconcelos trata tudo isto com humor, ironizando talvez acerca da quantidade de obras de arte sobre traumas que vimos em museus e galerias de todo o mundo na década de 1990. *Psycho* (2010), da série *Chuveiros*, é também uma homenagem a uma das mais famosas cenas de assassinato de Hitchcock, sendo formada por dois chuveiros ligados por uma grinalda ou serpente têxtil em tons azulados.

Outras obras de Joana Vasconcelos parecem desenvolver sobretudo ideias formais, como as da série *Pantelminas*. *Pantelmina # 1* (2001), por exemplo, é uma espécie de serpente de cores em tricô, que se encontra como que agrafada à parede por quatro cintos de segurança. *Vitrine* (2008) retoma a forma da serpente, desta vez enroscando-se sobre uma cortina negra, como se essa forma animal anunciasse os segredos do interior oculto atrás da cortina, tentando-nos a explorá-los, conhecê-los ou imaginá-los. *Bugio* (2011) é composta pelo que parecem ser almofadas às riscas coloridas apertadas umas contra as outras, algumas delas dobradas. Da sua parte inferior pendem borlas e da parte superior, nas junções, crescem formas que têm o aspeto de joias esféricas. Toda a obra tem algo de colmeia ou de crescimento orgânico, com se fossem algo vegetal ou coralino. *Insert* (2011), por outro lado, é uma espécie de tapete

tribal marroquino (branco, cinzento e preto) colado à parede e do qual surgem formas de salsichas de cores que lhe conferem movimento e volume. *Fenêtre Sur Cour (Granite)* (2010) é semelhante à anterior, embora neste caso o tapete negro seja uma placa de granito nos mesmos tons. Aqui não existem formas cilíndricas e estendidas, apenas uma espécie de verruga da qual pende uma forma ovalada. Como vemos, é difícil descrever estas obras que, na realidade, não são representacionais, embora possam adotar formas familiares.

As obras da série *Pinturas em Croché* referem-se à pintura de forma irónica. Trata-se de camadas de tecidos apertadas umas contra as outras, formando estruturas mais ou menos planas e imagens abstratas, às quais por vezes se adicionou, inclusivamente, uma moldura, e que pendem da parede. Estas obras parecem ser representações da felicidade e da comodidade sob a forma de paisagens, e os seus nomes remetem por vezes para lugares, como nos casos de *Dragonera* (2013), um ilhéu a este de Maiorca, ou de *Carnaby* e *Alpes* (ambas datadas de 2011), que tomam de empréstimo o nome de uma rua londrina e do sistema montanhoso que percorre grande parte da Europa central. Também se referem a alguns dos debates das décadas de 1960 e 1970 sobre a pintura, pois constituem imagens dos processos que os originaram. *Horizontes* (2009), uma espécie de imagem de estratos, ironiza também com as ideias da abstração sublime. Outra série de trabalhos relacionada com a pintura é aquela a que pertence *Big Booby* (2007). Esta peça, tal como o seu nome indica na língua inglesa, é um grande seio composto por círculos concêntricos de material têxtil e que pende da parede, formando uma espécie de estrela. As suas cores são exuberantes e é suave ao toque, apresentando esse atributo feminino como uma obra de arte, tanto de forma divertida como ambígua, prendendo-o à parede como se fosse um troféu.

Outra série de obras é formada por peças que incorporam azulejos, um objeto que imediatamente se associa a Portugal. A geometria implícita nos azulejos, que formam quadrículas, e a dureza do material contrastam com as formas curvas e suaves dos têxteis nas obras em que ambos os materiais se combinam. *Blup* (2002) é uma dessas obras, na qual uma forma parece surgir de uma parede de azulejos e se apoia comodamente no chão, adquirindo a forma de uma pera ou cabaça de cores. *Loft* (2010) pode funcionar como um desenvolvimento da obra anterior. Nesta, diversos componentes verticais servem de paredes, nem todas cobertas de azulejos, das quais saem as típicas serpentes tricotadas de cores que unem essas paredes e se expandem em todas as direções. A obra é complexa e formada por espaços distintos interligados, alterando dramaticamente a nossa perceção visual da mesma enquanto caminhamos à sua volta. *The Door* (2010) sugere, como o título indica, a entrada numa outra realidade, embora vejamos as coisas de ambos os lados em simultâneo. *The Weird of Oz* (2010) é um retângulo branco suspenso no teto e do qual surge como que um candeeiro de cada um dos seus lados. *Lustrina* (2010) é semelhante a esta. Trata-se de uma espécie de colchão metálico vertical colado à parede, dobrando-se sob a forma de um meio T na direção do interior do espaço, de onde pende aquilo que parece ser um candeeiro. As referências a portas, luzes e ao mundo mágico de Oz são particularmente felizes, pois as obras mais complexas de Joana Vasconcelos podem ler-se como visualizações de estados ou momentos de êxtase. A série *Lustres Murano*, constituída por peças em forma de grandes candelabros, como *Babylon* (2013), sugere, entre outras coisas, a ideia de luz como metáfora do que é a arte.

Existe igualmente um conjunto de obras que, de momento, são difíceis de agrupar, sendo talvez possível imaginá-las como fundadoras de séries futuras. Algumas destas são também realizadas em tecidos, pelo menos em parte. *Wash and Go* (1998) incorpora um motor que lhe confere movimento de tempos a tempos. Trata-se de uma obra composta por duas formas cilíndricas de altura algo superior à de uma

pessoa e das quais pendem meias coloridas, o que confere a estes cilindros um aspeto semelhante ao de círios que derretem. Quando se movem, estes cilindros entram em rotação, como as máquinas de lavar automóveis, sendo possível atravessá-los e ser-se esfregado pelas meias coloridas em movimento, como se a passagem pela obra nos limpasse, ou *melhorasse*, o que serve novamente de comentário irónico à função da arte. *Burka* (2002), outra obra muito conhecida da autora, serve-se de uma grua muito alta que periodicamente iça e deixa cair uma burka que se encontra atada à mesma. A burka encontra-se sobreposta, por sua vez, a tecidos cosidos uns aos outros. Ao subir, todo o conjunto de tecidos se estica, configurando algo muito semelhante à imagem tradicional de um fantasma composto por um lençol em movimento; ao descer, os tecidos ficam totalmente espalhados no chão, formando um vulto de forma semelhante à de um ovo estrelado, como que sugerindo que a mulher que vestia a burka ficou esmagada entre a roupa. Tudo nesta peça é um comentário imediato ao papel da mulher em certas ortodoxias islâmicas, nas quais é esmagada pelo homem e obrigada a vestir-se de uma forma que a torna invisível, sendo a sua própria identidade algo de fantasmagórico. *Made in Portugal* (2008) é uma bandeira de croché em algodão que remete para o trabalho e o papel da mulher em Portugal, a quem se atribui um emblema associado ao poder e ao que é oficial, incluindo o exército. Outra destas obras não incluídas em nenhuma família é *Concierge* (2004), na qual vemos uma figura antropomórfica de tamanho humano costurada, aludindo a uma espécie de espantalho, e presa entre estendais para a roupa.

*Contaminação* tem algo de dragão ou serpente com múltiplas cabeças. As partes circulares do centro remetem para os anéis desses mesmos répteis. Além disso, todo o conjunto faz lembrar lianas da selva, suspensas do teto, ou heras trepando pelas paredes e enroscando-se sobre o chão e as escadas do edifício. É uma obra que nunca pode ser vista na sua totalidade, já que tem muitas facetas, não é simétrica e muda em cada espaço onde é exposta, aparentando ser algo que está vivo e, como tal, se encontra em constante crescimento. Obra criada a partir de partes amalgamadas, poderia de facto continuar a expandir-se, tal como sugere o próprio título. Quando foi exposta no átrio do Palazzo Grassi, um espaço muito amplo, tinha algo de tronco de árvore, embora quando vista de cima parecesse remeter para os diversos rebentos de uma trepadeira em expansão. *Contaminação* é, por último, uma obra relacionada com as peças da série *Valquírias*, uma das mais emblemáticas da artista. Considero que em ambas encontramos um dos aspetos mais atraentes do trabalho de Joana Vasconcelos e que tem que ver, mais diretamente aqui que em outras ocasiões, com o mistério poético. Estas massas tentaculares de cores brilhantes e formas exuberantes, suspensas ou expandindo-se pelo espaço que ocupam, rastejando pelo chão e pelas paredes, constituem metáforas interessantes do funcionamento do pensamento da artista e de como este vai ocupando o espaço e apropriando-se dele.

A série *Valquírias* teve início em 2004 e desde então tem crescido, não apenas em termos do número de obras que a constituem, mas também em dimensão, refletindo o facto de a artista ser convidada a ocupar espaços cada vez maiores. Antes de avançar, talvez seja oportuno explicar quem são as valquírias, caso alguém não o saiba, embora as mesmas tenham sido imortalizadas na segunda ópera do ciclo de *O Anel dos Nibelungos* de Richard Wagner, um marco incontornável da cultura ocidental de todos os tempos. As valquírias são divindades femininas menores na mitologia nórdica. A sua função era eleger os mais heroicos dos guerreiros mortos em combate para os conduzirem ao Valhalla, ou paraíso, de acordo com essa mitologia. Faziam-no porque Odin, o deus supremo, iria necessitar dos mesmos na grande batalha final que ocorreria no final dos tempos. A representação das valquírias na arte e na literatura tem variado consideravelmente, de formosas donzelas montadas em cavalos alados com elmos e lanças, a mulheres cavalgando sobre lobos aterradores, como corvos negros em busca de carcaças. Uma das imagens mais

belas destas figuras mitológicas conta como os reflexos das suas armaduras de guerreiras emitiam uma estranha luz responsável pelo surgimento das auroras boreais, esse maravilhoso fenómeno da natureza que se avista nas zonas árticas.

As *Valquírias* de Joana Vasconcelos têm, muitas vezes, um aspeto que poderemos chamar de biológico, como acontece com a primeira da série, *Valquíria # 1* (2004), que remete provavelmente para um cisne em voo, sendo as asas representadas pelas duas formas negras circulares e o bico, pescoço e cabeça, pela forma azul, vermelha e em padrão militar que se situa na parte da frente da peça. *Valquíria # 3* (2004) lembra uma árvore ou um tronco, com partes negras que são como as raras flores de um cato. *Valquíria Excesso* (2005), de enorme escala, exhibe imagens de fruta e flores bordadas juntamente com pequenas protuberâncias que podem entender-se como botões, flores, ou as lâmpadas e focos de um candeeiro. *Valquíria Enxoval* (2009) sugere a imagem de um grande dragão chinês do qual pendem pequenas lanternas, mas, também, um grande inseto. Outras *Valquírias* têm conotações antropomórficas, como *Valquíria # 7* (2007), que parece ser formada por corpos unidos. Um corpo masculino, ao centro, sugerido por um casaco de malha verde apertado com um único botão e terminando numa espécie de cabeça esbranquiçada com pequenas protuberâncias suporta outra figura, de cabeça meio negra, que deixa cair as suas extremidades por cima da figura central vertical. As leituras antropológicas também são incentivadas pelos títulos a partir do momento em que as obras deixam de ser numeradas. É esse o caso de *Mary Poppins* (2010), um misto de serpente e candelabro que interpretamos como uma visão da célebre preceptora que viajava pelos ares quando abria o guarda-chuva e cujo nome dá o título à peça. *Victoria* (2008), por seu turno, tem o aspeto de uma grande senhora, como a imperatriz britânica com o mesmo nome, apoiada em algo que se assemelha a uma bengala, e usando o que parece ser uma coroa e um imponente vestido de cauda. Além disso, tudo nesta peça é negro, sugerindo o luto de uma viúva e o caráter grave de todas as manifestações públicas de luto. *Joujoux* (2007), pelo contrário, é uma obra festiva que sugere duas figuras a dançar ou preparando-se para tal, encontrando-se uma delas inclinada, como que saudando a outra na pista de dança. Esta peça foi, aliás, utilizada como cenário num espetáculo de dança.

Referi anteriormente que as *Valquírias* de Joana Vasconcelos são, de certa forma, uma imagem tridimensional da própria inspiração poética e dos mecanismos de pensamento que a articulam e lhe dão forma. De acordo com este ponto de vista, vejo estas obras em relação com a de dois escritores norte-americanos: Charles Olson e William S. Burroughs. Olson, o poeta que cunhou o termo “pós-moderno”, propôs no seu influente ensaio *Projective Verse* uma poética baseada no som e na percepção, em detrimento da sintaxe ou da lógica<sup>6</sup>. Para este autor, o poema é um campo aberto elaborado a partir de três princípios fundamentais. O primeiro é o que ele chama de “Field Composition” (Composição de Campo), resultado do poema entendido como uma energia totalizadora e em expansão; o segundo é o facto de a forma ser uma extensão do conteúdo; por último, o autor defende que qualquer percepção conduz imediatamente a outra. A sua obra-prima *The Maximus Poems* (1953) consiste num grande poema épico que explora a história norte-americana a partir de diversas perspetivas em simultâneo, misturando referências à geografia e à história com outras, à literatura, aos sonhos e, inclusivamente, às ciências naturais. Nesse processo, o autor investiga e funde, além disso, ideias provenientes de um grande leque de modelos culturais, desde modelos sumérios, gregos e maias até ao transcendentalismo de Emerson e às ideias de filósofos contemporâneos, como Jung. É extraordinária a quantidade de informações a que a obra faz referência, articulando-as através do som das palavras e de um ritmo acentuado e constante que se assemelha ao da respiração.

A ideia de que um poema – e, dizemos nós, uma escultura ou obra de arte de qualquer tipo – é uma construção energética capaz de conter todas as complexidades do mundo fenomenológico é algo que me parece muito interessante para pensar a obra de Joana Vasconcelos, sobretudo a série *Valquírias*, na qual o sentido de ritmo é a semente de toda a estrutura orgânica, sendo convertido num atributo essencial da mesma. Como os poemas de Olson, as *Valquírias* de Joana Vasconcelos apresentam situações sincréticas de grande densidade histórica e cultural. Fazem-no através de uma surpreendente quantidade de formas ornamentais, algumas criadas a partir de tecidos prefabricados e outras produzidas manualmente, por vezes em colaboração com comunidades de mulheres artesãs, compondo formas e imagens complexas que procuram oferecer ao espetador um território imaginário onde se pode encontrar, tanto acumulações de materiais, como perspectivas inesperadas. Tudo funciona como uma possível entrada no paraíso. A própria artista refere-se a uma das *Valquírias* que instalou em Versalhes como anjo protetor. As *Valquírias* são, em todo o caso, o resultado da mistura de inúmeras técnicas de bordado que compõem uma épica relação multicultural, aberta e inclusiva, mediante um grande esforço de síntese que questiona posições dogmáticas, abrindo-se a inúmeras possibilidades.

Porém, ainda mais próximas destas grandes e complexas obras de Joana Vasconcelos parecem estar os romances mais experimentais de Burroughs, que, enquanto vivia em Tânger, desenvolveu a técnica do *cut up* juntamente com o seu amigo Brion Gysin. Esta técnica consistia em colar pedaços de frases desconexas obtidas a partir de textos previamente recortados e emparelhados aleatoriamente. Burroughs descrevia, assim, de forma surreal, mas muito eficaz e não isenta de humor, os mundos sórdidos da prostituição masculina e das drogas. Peço que me desculpem, mas devo transcrever dois exemplos extensos da prosa de Burroughs, pois só assim consigo mostrar o efeito que produz. O primeiro é o início de “Word”, um texto incluído no fim de *Interzone*, um volume editado na década de 1980 e que retomava os seus primeiros textos literários escritos nos anos cinquenta. Neste, anuncia-se o estilo que o virá a caracterizar:

*The Word is divided into units which be all in one piece and should be so taken, but the pieces can be had in any order being tied up back and forth in and out fore and aft like an innaresting sex arrangement. This book spill off the page in all directions, kaleidoscope of vistas, medley of tunes and street noises, farts and riots yipes and the slamming steel shutters of commerce, screams of pain and pathos and screams plain pathic, copulating cats and outraged squawk of the displaced Bull-head, prophetic mutterings of brujo in nutmeg trance, snapping necks and screaming mandrakes, sigh of orgasm, heroin silent as the dawn in thirsty cells, Radio Cairo screaming like a berserk tobacco auction, and flutes of Ramadan fanning the sick junky like a gentle lush worker in the fray subway dawn, feeling with delicate fingers for the green folding crackle<sup>7</sup>.*

Pouco depois, Burroughs escreveria a sua célebre trilogia, utilizando a técnica de *cut up* que, como dissemos, era aleatória, embora o autor pudesse selecionar as frases obtidas. Compõem esta trilogia os romances *The Soft Machine*, *The Ticket that Exploded* e *Nova Express*. Transcrevo um parágrafo da primeira obra, cujo título, além de ter servido para dar nome a uma das bandas de música progressiva da década de 1960, seria perfeito para uma das *Valquírias* de Joana Vasconcelos. A passagem diz assim, embora neste caso pudesse copiar quase o livro inteiro:

*Odor rockets over oily lagoons – Silver flakes fall through a maze of dirty pictures – windy city outskirts – smell of empty condoms, excrement, black dust – ragged pants to the ankle – Bone*

*faces – neetles along adobe walls open shirts flapping – savannah and grass mud – The sun went – The mountain shadow touched ragged pants – whisper of dark street in faded Panama photo – “Muy got good one, Meester” smiles through pissoir – Orgasmsiphoned back street smells and a Mexican Boy – Woke in the filtered green light, thistle shadows cutting stale underwear –<sup>8</sup>*

Creio que a forma de colar frases umas às outras sugere o que faz Joana Vasconcelos nas suas *Valquírias*, que, como os romances de Burroughs, apresentam um mundo distinto do nosso e em constante expansão. No caso de Joana Vasconcelos, trata-se de um mundo acolhedor, festivo e agradável, mas igualmente uma imagem da sua forma de pensar, uma forma na qual se cria um todo a partir de uma soma de fragmentos, configurando imagens volumétricas que não podem assimilar-se a partir de um só ângulo e que prolongam o legado da escultura abstrata de uma maneira espetacular. Tal como nas narrações de Burroughs, Joana Vasconcelos oferece-nos um mundo caleidoscópico, de repetições e combinações infinitas, que questiona o dogmatismo de pontos de vista únicos e que o espetador vai descobrindo ou visualizando ao mover-se livremente à volta da obra, passando, em última instância, a fazer parte dela.

1  
William S. Burroughs, *Interzone*. Nova Iorque: Viking Penguin, 1989, p. 69.

2  
Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, “The Re-enchanted Art”, in *Joana Vasconcelos*. Porto: Livraria Fernando Machado, 2011, p. 299 [tradução nossa].

3  
Fragmentos citados por Antoni Marí no prólogo à sua antologia do romantismo alemão *Entre el entusiasmo y la quietude*. Barcelona: Tusquets Editores, 1979, p. 11.

4  
Ver Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*. Paris: Presses du réel, 2002.

5  
Joana Vasconcelos, entrevista com Agustín Pérez Rubio, in *Joana Vasconcelos*, op. cit., p. 295.

6  
Charles Olson, “Projective Verse”, *Poetry New York*, N.º 3, Nova Iorque, 1950.

7  
William S. Burroughs, op. cit., p. 135.

8  
Idem, *The Soft Machine*. Paris: Olympia Press, 1961.