

Tricotando a pele ou a arte da deslocação

Paulo Cunha e Silva

Junho de 2009

Se Marcel Duchamp tivesse conhecido Jeff Koons, talvez se tivesse travestido de Joana Vasconcelos usando uma das suas famosas rendas.

Há na forma de procurar uma genealogia para a obra de arte sempre qualquer coisa de anedótico e de accidental. Mas de certa forma, neste caso, foi Joana Vasconcelos que travestiu o urinol de Duchamp com a sua renda [ex: "Jamaica Land", 2006] e criou um sistema mecânico para os putativos cães-kitsch de Jeff Koons se destruírem uns aos outros na voracidade alucinante do acidente ["Passerelle", 2005]. O acidente liga o caos e a renovação num elo comum.

O triângulo de possibilidades com que iniciei esta abordagem parece-me fecundo para ajudar a delimitar um campo na obra de Joana Vasconcelos. O ready-made, o kitsch, a transfiguração, tudo isto misturado e voltado a dar. Ela é uma espécie de Shiva da arte contemporânea portuguesa. Um poderoso ente devorador, uma predadora de sinais e estereótipos que muda de escala, reorganiza e devolve ao mundo com uma configuração que oscila entre o espectáculo e o absurdo.

E aqui estamos também próximos de Beckett e de Ionesco. Joana Vasconcelos encena um gigantesco teatro do absurdo ao qual ela empresta a sua figura e com o qual se diverte. E a tendência mais recente para o *do it big*, não é inocente a essa tendência de representação em que ela própria se implica. Vejamos os casos das intervenções na Torre de Belém (em que este monumento absoluto da nossa identidade histórica aparece com uma tiara de bóias e cordas marinhas, numa renovada celebração da iconografia manuelina ["A Jóia do Tejo", 2008], ou no Castelo de Santa Maria da Feira ["Donzela", 2007], ou ainda na Ponte de D. Luís I ["Varina", 2008].

Escala é outra *keyword* fundamental neste processo. Através de poderosos jogos de escala associados a fisiológicos mecanismos de *trompe l'oeil*, Joana Vasconcelos subverte as leis da percepção e a organização do real. Como em "A Noiva" [2001-2005], uma das suas obras mais emblemáticas, em que um conjunto de mais de 14 000 tampões femininos se dispõe como um gigantesco lustre. O brilho das cápsulas plásticas dos tampões faz com que se insinuem como os supostos cristais do lustre. A primeira reacção é de celebração maravilhada pela dimensão da peça, mas a uma aproximação sobrevem alguma perplexidade, quando não rejeição. Este vaivém, este *trompe l'oeil*, é em Joana Vasconcelos, um *trompe la vie*, um *trompe la réalité*.

Ela joga incessantemente com estes mecanismos de aproximação e afastamento, de familiaridade e estranheza, para criar obras que se situam numa franja de incerteza muito grande. Obras que nos convocam através de uma imensa domesticidade, para depois, noutra escala, introduzirem perplexidade. Como na série dos três "Corações Independentes" [ex: "Coração Independente Dourado", 2004] em que a forma do coração de Viana é imediatamente reconhecida para depois, num misto de decepção e perplexidade, verificarmos que o ouro foi substituído por talheres de plástico. Joana Vasconcelos constrói assim uma filigrana do real por onde a verdade da representação escapa dando lugar a um mundo erguido sobre os escombros da gravidade da arte. Neste sentido, uma das suas armas mais poderosas não pode deixar de ser o humor.

Há, na aproximação a uma obra de Joana Vasconcelos, três fases. A primeira, uma fase de confirmação. Estamos perante algo que nos é familiar. Uma segunda fase de espanto; essa familiaridade era afinal só uma película facilmente rasurável. Uma terceira fase, a do humor. É nesta fase que nos recompomos do desequilíbrio que as suas intervenções provocam. O humor é no trabalho de Joana Vasconcelos, uma espécie de convalescença. De restabelecimento após o choque da verificação de que aquilo que víamos afinal era outra coisa. E com humor ela estabelece esse elo fino entre a verdade e a mentira. Entre o objecto e a sua representação. Ela não está nem contra um nem contra outra. Mas dinamita o lugar dos dois para construir um terceiro lugar. O lugar do humor como espaço de convergência da verdade com os seus contrários. Através do humor ela evita a tragédia da decepção. Do desconforto. Como quando alguém diz uma piada para quebrar o gelo num encontro formal.

É ainda o caso de “Carmen Miranda” [2008] em que um gigantesco sapato alto é afinal feito de tachos, ironia extrema sobre a condição feminina que mesmo de saltos altos não pode esquecer os tachos. Vemos assim que o processo do humor tem também que ver com esse jogo. Trata-se, de facto, de um imenso jogo. A sua obra pode ser lida globalmente como uma espécie de jogo da verdade. Ela é lucidamente lúdica. Brinca até ao limite do riso e ao momento em que o riso, primeiro sorriso, se torna sardónico. E aí começa uma dança macabra. Uma espécie de brincadeira com a morte. Coisa estranha numa obra que parecia tão divertida e tão celebratória da vida. Mas por onde entra a morte? Justamente por essa suspensão de sentido. À morte do objecto, que ela sistematicamente encena, sobrevem a morte do corpo. E isso é particularmente evidente em “Passerelle” em que os cães de porcelana se vão destruindo à medida que embatem uns nos outros. A ideia de passerelle que remete para a exaltação da felicidade e do glamour tem aqui esta transformação macabra.

A sua arte é assim antidiplomática. E ao canibalizar e, por vezes, vampirizar todos os estereótipos nacionais (desde o mais grave, o mais solene, a bandeira nacional [“Made in Portugal”, 2008], até ao mais anedótico, o cãozinho de porcelana [ex: “Matilha”, 2005]) ela resgata para a arte um lugar de inconformismo e de denegação. Só por equívoco ou cegueira cognitiva é que alguém poderia dizer que a sua arte é celebratória da iconografia nacional. Bem pelo contrário, tão pelo contrário que não chega a ser sequer uma arte antisistema. Ela usa o sistema, fagocita-o. E devolve-o com outra configuração. Faz uma espécie de contemplação destruidora da iconografia nacional. Um oxímoro em si mesmo por que à partida uma contemplação não seria destrutiva. Seria obviamente contemplativa. Mas o seu olhar canibal, e o seu instinto predador, levam-na ao local da vítima, que ela não destrói, mas reorganiza.

Podemos ainda afirmar que Joana Vasconcelos reveste “a nudez crua da verdade de um manto diáfano de fantasia”, para nos aproximarmos de Eça. Processo muito nítido nos seus múltiplos trabalhos com croché, que tanto podem envolver uma televisão [“Euro-Visão”, 2005] como um computador [“Netless’07”, 2007], um corpo de um manequim [“Top Model”, 2005], um conjunto de trabalhos de Rafael Bordalo Pinheiro (e vejam-se as novas obras apresentadas na exposição “Bordaliana” [ex: “Cleópatra”, 2009]), não como o desejo de Christo de tapar a monumentalidade própria do edifício, mas com a convicção de criar um nível de absurdo e estranheza para os objectos agora envolvidos. Ela como que tricota o mundo, quer o mundo do bibelot, quer o mundo tecnológico. O tricot ganha assim a dimensão de uma segunda pele que vai recobrando a realidade. Ou um musgo que vai mascarando a paisagem, fazendo-a sufocar debaixo de si.

Faz sentido falar numa espécie de dermatologia profunda. Não nos esqueçamos da “skin deep” de Andy Warhol, ou do “le plus profond c’est la peau” de Paul Valéry. Com efeito Joana Vasconcelos propõe-nos que olhemos para a pele do mundo com profundidade. E quando o mundo parece inexoravelmente chato (plano, mas também coloquialmente “chato”) ela como que lhe oferece uma segunda pele. E a dermatologista profunda, transforma-se numa cirurgiã plástica, substituindo a primeira pele por uma segunda pele. Ou revestindo a pele óbvia por outra pele carregada de sentido.

Para além de todos os exercícios em croché, detenhamo-nos no “Sofá Aspirina” [1997] ou na “Cama Valium” [1998]. Aqui o revestimento funciona como um reforço simbólico. O sofá já é para descansar. A Aspirina alivia a dor de cabeça (e outras), ajuda por isso ao descanso. A cama é para relaxar e dormir. O mesmo que o Valium, como outras benzodiazepinas, provocam. Mas se este revestimento parece só conceptualmente um reforço, o seu lado de hiperevidência introduz esse tal desconforto familiar de que falávamos. E como dizia o nosso filósofo da Evidência (Fernando Gil) “nada é menos evidente do que a evidência”. Há assim nas obras de Joana Vasconcelos um princípio alucinatório na senda de Freud e Husserl que faz oscilar esse apego à razão. Elas insinuam-se nessas dobras, nesses cotovelos de sentido que a realidade não cobre.

O fenómeno de aproximação/afastamento associado a um salto de sentido quando mudamos de escala legitimam esta leitura em “rêverie” da sua obra. A cama parecia só uma cama, quando vista de longe. O mesmo se passava com o sofá. Ou “A Noiva” era só um lustre. Este mecanismo de funcionamento em duas escalas (ou múltiplas) impõe ao espectador (como veremos não é inocente este termo) uma deslocação. Não há um ponto de observação ideal para entendermos a obra. Temos que a ver na globalidade, mas também temos que a perceber na especialidade. Temos que ver o material de que é feita. Porque aqui o material também fala. Também é uma entidade cognitiva. A técnica não é só uma metodologia ao serviço de um objectivo. É aqui também um objectivo. E quando a técnica convoca múltiplos personagens, pensemos na quantidade de bordadeiras para o trabalho no Castelo de Santa Maria da Feira ou na ponte de D. Luís I, no Porto; devemos entendê-la quase como um processo social. Uma performance (imagino agora os trabalhos “coreográficos” de Madalena Vitorino em que vários elementos participam numa acção quotidiana, mas que na sua evidência se tornam invisíveis, sendo por isso necessário visitá-los: ir lá).

O material, a técnica, por isso só são descobertos quando o espectador se desloca, se aproxima. Seja ele Aspirina, Valium, tampão, croché. Joana Vasconcelos passa para o lado do espectador a dimensão performativa da obra. É ele que tem que se mexer porque ela não oferece um ponto de observação cómodo e único. A obra parece evidente, quando vista “ao longe”, mas dá uma cambalhota de sentido quando vista “ao perto”.

Ao trabalhar o micro e o macro, ao dinamitar o ponto de observação, e por isso, uma vez mais, a perspectiva, ao ser uma artista do “micromacro”, Joana Vasconcelos é uma operadora fractal. Quer dizer, ela constrói uma dinâmica nas suas obras que só é percebida, realizada, quando circulamos pelas suas diferentes escalas.

É por isso que ela se sente quer atraída pela grande intervenção no espaço público, quer pelo pormenor do ponto de cruz. E a maioria das vezes pelos dois simultaneamente.

Mas esta atenção ao detalhe tem, numa artista que gosta particularmente da contradição, o seu oposto no culto do informe. Particularmente patente nas “Pantelminas” [“Pantelmina 3”, 2004] ou na instalação “Contaminação” [2008].

Essas estruturas que Joana Vasconcelos concebe tricotando com malha e que são formas que se situam para lá das morfologias esperadas, adquirem dimensões que tanto podem ir da pequena intervenção local à macroestrutura no espaço público. Mais uma vez aqui o problema da escala se coloca ao nível da descontinuidade entre o lado artesanal da manufactura e efeito global. São formas inclassificáveis, mas que pelo facto de serem feitas de uma matéria acolhedora (lã) perdem o terrível efeito que o informe (na acepção de Bataille) provoca em nós, e tornam-se quase infantis. Parecem aqueles bonecos confeccionados com afecto pelas avós que tricotando dia após dia criavam um ser verosimilhante. Também aqui o problema da verosimilhança é central. Há sempre esta descontinuidade no trabalho de Joana Vasconcelos. O humor gera monstros e os monstros assim produzidos são quase sempre afectuosos. Mas essa ironia terminal com que Joana Vasconcelos descose o mundo para logo de seguida o voltar a coser é também um poderoso corrosivo que vai desfazendo laços lógicos e criando novas associações.

O informe, na medida em que nos propõe uma morfologia inesperada, provoca um desconforto essencial. De uma matéria que se reorganizou em direcção a outras formas. Não é por isso por acaso que o informe está aqui associado à ideia de contaminação, designação de um conjunto de trabalhos que usam a técnica do tricot (além de “Vitrine” [2008], “Victoria” [2008], “Turbo” [2008] e outras obras da série “Valquírias”). Com efeito, ao tecer o informe Joana Vasconcelos está a produzir uma série de estruturas que se prolongam e que ganham configuração invasiva como se tratassem de um cancro, de uma estrutura cujo crescimento acontece por invasão do próprio espaço a partir de um princípio de contiguidade.

O tecido no sentido biológico não é aqui desprezível, é também um elo que une estes trabalhos. O tecido é a matriz da vida. E Joana Vasconcelos tece estruturas, com lã ou croché que parecem apostadas em crescer sem mais parar, como o cancro. É de uma arte quase metastática que podemos agora falar. Aliás essa ideia de invasão pode ser recuperada dos trabalhos de croché que se comportam como um líquen plano que progride sobre a superfície e a torna disfuncional (veja-se o caso de “Netless’07”).

Outro aspecto que me merece referência no trabalho de Joana Vasconcelos tem que ver com a questão da maquinaria e do movimento. São inúmeros os trabalhos que se movem, ou que remetem para um mundo de deslocação. Já referimos vários. Mas falemos agora de dois trabalhos que permitem introduzir outra temática associada ao mundo do movimento: “Wash ang Go” [1998] e “Airflow” [2001] fazem o trânsito entre o feminino e o masculino. Joana Vasconcelos não é uma autora de género (*gender*), mas quando pode não deixa de utilizar esta matéria para desenvolver o manto diáfano de ironia com que reveste a realidade. Sejam as gravatas que voam, sejam os colãs que giram. A ideia de movimento, de circulação é uma ideia muito cara ao trabalho de Joana Vasconcelos. A própria estratégia que a autora desenvolve para circular sobre vários suportes e enquadramentos plásticos é bem disso expressão: é de movimento que se trata. É de configurar um princípio de deslocação. De insatisfação com a inércia do sítio. Os seus trabalhos nunca estão parados: ou mexem de facto, ou parecem resultar de uma deslocação. De uma rotação ou translação, física ou simbólica. Mas não é isso que a arte sempre provoca, uma deslocação?