

# Joana Vasconcelos: vias para uma *arte relacional*\*

Raquel Henriques da Silva

'O artista é ao mesmo tempo o arquivista da vida colectiva e o coleccionador, testemunho de uma capacidade partilhada. Porque o inventário que evidencia o potencial de história comum de objectos e imagens, ao comparar a arte do artista plástico com o bricabraque, demonstra também o parentesco entre os gestos inventivos da arte e a multiplicidade das criações das artes do fazer e viver que constituem um mundo partilhado: bricolage, coleccionismo, jogos de palavras, disfarces, etc. O artista dedica-se a tornar visíveis, no espaço reservado da arte, estas artes do fazer que existem dispersas pela sociedade.'

Michel de Certeau<sup>1</sup>

## Preâmbulo 1: aproximação com entrada pelo lado de fora

No final de 2010, foi instalada, na Praça do Comércio em Lisboa, a peça mais recente de Joana Vasconcelos no domínio da arte pública: *Portugal a Banhos*, uma piscina azul-marinho, em fibra de vidro, enorme caixa escavada, recriando o corpo geográfico de Portugal.

Com a eficácia habitual da equipa de produção de Joana Vasconcelos, a piscina ergueu-se com o Tejo por fundo, ligeiramente inclinada para ele, já fora do limite da Praça, no passeio que conduz ao Cais das Colunas. Apesar das obras de requalificação que ainda ali decorriam, a Praça propriamente dita estava já concluída, segundo um novo desenho que, nos últimos anos, fora duramente discutido em Lisboa com o objectivo, por parte de historiadores, urbanistas e arquitectos, de salvaguardar os valores formais e estéticos do conjunto arquitectónico mais importante da reconstrução de Lisboa, depois do Terramoto de 1755. O essencial desses valores manifestou-se de modo audaz, mas tranquilo, na abertura da cidade ao Tejo, numa atitude simultaneamente passiva (o Rio foi a sua razão de ser) e activa: foi através do Rio que Lisboa se tornou *caput mundi* no século XVI, depois da abertura da Rota das Índias, que conduziu os Portugueses ao Japão, à China, à colonização africana e à invenção do Brasil.

As dimensões da Praça e a sua clássica regularidade dotaram a peça de Joana Vasconcelos com uma escala conivente. Quando chegávamos vindos da Rua Augusta, antes de atravessarmos o Arco, tínhamos o melhor ponto de vista sobre ela, discreto mas vivo traço de uma verticalidade obliquada que, ao contrário da Estátua Equestre de D. José, que centraliza o Terreiro, não pretendia marcar aquele *locus* sagrado, apenas sugerir-lhe um movimento de ligeiro voo: do azul sem modulação da falsa piscina ao azul tão intenso como instável do Tejo que, rapidamente, se afunda em verdes ou se concentra em toadas infindáveis de cinzento.

Como gosta de fazer, Joana Vasconcelos ligou a sua peça a um desígnio: 'Portugal não pode deixar-se tornar numa piscina: cuidado, não nos deixemos afundar'<sup>2</sup>. Estava, talvez, a evocar a profunda crise financeira, económica e política em que o País já mergulhava, ameaçado, depois da Grécia e da Irlanda, pela invasão humilhante dos 'fiscais de contas' do FMI. Ou, ao mesmo tempo, a referenciar o ano do Centenário da República, que se comemorou em 2010, no âmbito do qual a peça foi realizada e exposta. Um século passado sobre os nobres ideais republicanos, desenvolvimentistas, educativos e patrióticos, como irá Portugal encarar o futuro, tão enredado que vive em memórias de grandeza perdida e tão marcado por uma das ditaduras mais duráveis da Europa ocidental no século XX?

Assim, jogando com as palavras e os sentidos de frases comuns, a metáfora 'Portugal a banhos' só aparentemente se detinha no seu primeiro sentido: verão e férias (ainda que na escala pequeno-burguesa e industrializada de uma piscina de jardim), palavras que conotam o corpo da piscina. Sob essa aparência risonha, de simpática democraticidade, a piscina era o contorno das fronteiras de Portugal (as mais antigas e estáveis de toda a Europa, costuma acrescentar-se) e o seu corpo escavado num material de consumos baratos. Mas, se era Portugal e não os portugueses que estavam a banhos, o país ausentava-se de si mesmo, fantasma em férias capaz de se pôr a navegar sem nada dentro... deixando os portugueses onde?

A peça esteve exposta alguns meses. Segundo testemunho da autora, houve quem não desse por ela ou quem não tenha reparado que ali estava o contorno geográfico de Portugal. Parece que *Portugal a Banhos* não conquistou a popularidade de outras peças mostradas em espaço público: por exemplo, *Vitrine*, uma variante de *Contaminação*, na frontaria de um prédio em obras na popular Rua do Alecrim, onde os muitos peões paravam, com risco de atropelo, para analisarem e discutirem aquele desconexo objecto multiforme de *patchwork*; ou o corpo arrendado de *Donzela*, realizado para o Castelo de Santa Maria da Feira e que teve uma variante: *Varina*, suspensa na Ponte Dom Luís, no Porto. Quanto a mim, embora ache cativantes os (des)sentidos daquelas obras, deslocando, para o espaço público, valores de produção tradicionalmente femininos e domésticos, prefiro a conceptualização mais seca de *Portugal a Banhos*, que interrompe e questiona as imagens de marca com que Joana Vasconcelos costuma ser conotada.

\* Utilizo uma designação de Jacques Rancière na obra *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani, 2005, que me guiou ao longo de todo este texto.

<sup>1</sup> Citado in *Les Arts de faire*, Paris: UGE, 1980. p.49

<sup>2</sup> In Nuno R. Chorão, 'Artista expõe piscina no Terreiro do Paço para 'questionar' o País' in *Journal Público*, 22 Março 2010.

## Preâmbulo 2: Bordaliana

Conheci pessoalmente JV, muito tempo depois de conhecer e apreciar a sua obra. Não se tratou nem de acaso fortuito, nem de intencionalidade. Encontrámo-nos em 'plena luta', como se dizia no século passado, nos anos logo a seguir à Revolução do 25 de Abril de 1974, sendo verdade que eu andava então nos vintes e que a Joana acabara de nascer, aliás em Paris, onde chegavam os ecos da revolução portuguesa. Alguns invejavam o fragor em que nós então vivíamos, divididos entre a democracia burguesa, que pouco nos atraía, e as radicalidades comunistas (soviéticas, maoístas, cubanas...), cuja *instrumentalia* manejavamos: tinham ainda algo de coisas perigosas que, desde a memória dos nossos avós, eram proibidas e perseguidas.

A 'luta' a que me refiro foi a decisão de salvar a Fábrica Bordalo Pinheiro, nas Caldas da Rainha,<sup>3</sup> a mais interessante experiência de *arts and crafts* portuguesa. Sintetizando, nos últimos anos do século XIX, ali se reinventou a tradição de produção cerâmica regional, em união eficaz entre o saber artesanal e a cultura e inventividade de Rafael Bordalo Pinheiro, também jornalista, ilustrador e caricaturista. Para a sua fábrica, ele desenhou centenas de peças, algumas com um surreal bestiário de dimensões avantajadas com que conquistou uma Medalha de Ouro para o Pavilhão Português da Exposição Universal de Paris de 1889.

A urgência de salvar a Fábrica tornou-se também a resistência, em relação ao poder municipal, e à sua proposta, bem-intencionada, de a transformar num Museu, centralizado no importante espólio em que avultam dezenas de moldes da época com que Rafael realizara as suas peças mais extraordinárias. No entanto, ao longo da vida acidentada da Fábrica, elas haviam deixado de ser produzidas por exigirem um domínio técnico apuradíssimo e, por isso, muito caro.

O que 'a luta' pretendia (e conseguiu) era que a Fábrica inflectisse esta directriz e se dedicasse também à produção das peças de excepção, algumas das quais tinham recomeçado a ser encomendadas precisamente... por Joana Vasconcelos. A artista descobrira-as com maravilhamento e paixão, abrindo uma linha nova de trabalho: começou a envolver em rendas de croché de suave asfixia o bestiário bordaliano, luxuriante de cor e de uma narratividade obsessiva, cuja escala, muitas vezes ampliada (a lagosta, o caranguejo, o sardão, a cobra, a rã, a vespa...), activa um imaginário surrealizante de considerável carga erótica. No entanto, para Joana Vasconcelos, salvar a fábrica não era só salvar uma área da sua criação. Esse foi um dos instrumentos de uma causa patrimonialista, entendida numa perspectiva dinâmica, não de musealização, mas de desenvolvimento económico, informado por razões culturais.

Como historiadora e mais velha, foi uma experiência inesquecível participar nesse grupo de luta cívica, cuja vitória foi retumbante, envolvendo importantes movimentações dos meios empresariais, da Câmara Municipal de Lisboa e do governo em funções. Hoje, a Fábrica parece que optou pela estratégia proposta, gerida por um grupo empresarial mais vasto, que a entende como nicho de produção de pequena escala e cujo sucesso advém dos valores patrimoniais (produzir cerâmica Bordalo Pinheiro com as artesanias tradicionais), mas também de uma aliança promissora com propostas de novos designers. Joana Vasconcelos é um dos elos pertinentes desta transformação, através das suas importantes encomendas para novas entradas em 'Bordaliana'<sup>4</sup>. Mas a relação estabelecida é mais funda, mais política e mais emotiva: Joana conhece os operários e os técnicos, incita à experimentação, estimula a ousadia. Este é um dos traços de uma personalidade liderante que, cada vez mais, se representa nos corpos enérgicos da própria obra.

## Para uma reflexão iconológica: jogar forte em todos os tabuleiros

Jacques Rancière, no texto já anteriormente referenciado, analisa algumas exposições de arte contemporânea que, na sua opinião, manifestam os 'indeterminados' caminhos de 'uma política da arte' que, utopicamente, confronta a retirada da política do espaço social.<sup>5</sup> Submete essa análise a 'quatro classes principais': 'o jogo, o inventário, o encontro e o mistério'.<sup>6</sup> No seu específico vocabulário, algo críptico mas muito estimulante, essas 'classes' configuram 'múltiplos deslizamentos', em que as 'provocações dialécticas' da arte das vanguardas do passado transitam para 'imagens novas de composições heterogéneas'.

Na minha opinião, aquelas 'classes' (termo menos fechado do que os de 'conceito' ou 'categoria') estão presentes na obra de Joana Vasconcelos, diversamente mescladas, e é interessante ampliar a reflexão sobre este tópico.

Pense-se, por exemplo, em 'jogo' na dimensão antropológica que ele possuía nas sociedades tradicionais ou na dimensão cultural que lhe atribuiu Johan Huizinga, no célebre livro *Homo Ludens. O jogo como elemento de cultura*, publicado pela primeira vez em 1938<sup>7</sup>. O que unifica a imensa diversidade dos conteúdos do 'jogo' é a confrontação com o tempo do trabalho. O jogo é o contrário da rotina: da repetição, da obrigação, da resignação, da sobrevivência e da prudência. Positivamente, o jogo é a proclamação do lugar e do tempo heterotópicos<sup>8</sup>: da

<sup>3</sup> Juntamente com Joana Vasconcelos, as eficazes protagonistas desta acção cívica foram Catarina Portas, empresária de 'A Vida Portuguesa', Bárbara Coutinho, directora do MUDE - Museu do Design e da Moda e Elsa Rebelo, uma militante empregada da fábrica e figura chave no estudo e valorização dos seus espólios.

<sup>4</sup> Utilizo o título de uma exposição individual, realizada em 2009 no Espaço Fundação PLMJ, em Lisboa, em que a artista apresentou o bestiário de Rafael Bordalo Pinheiro envolvido em capas de croché. No mesmo ano, JV instalou, nos jardins do Museu da Cidade em Lisboa, *Jardim Bordallo Pinheiro*, articulando o bestiário bordaliano com a espacialidade de um pequeno jardim formal.

<sup>5</sup> Jacques Rancière, *op. cit.*, pp.43 e seguintes.

<sup>6</sup> *Idem, ibidem*, p. 46.

<sup>7</sup> Utilizando a tradução brasileira (S. Paulo, Ed. Perspectiva, 2004) vale a pena citar essa obra seminal: 'As grandes actividades arquetípicas da sociedade humana são, desde início, inteiramente marcadas pelo jogo. Como por exemplo, no caso da linguagem, esse primeiro e supremo instrumento que o homem forjou a fim de poder comunicar, ensinar e comandar. É a linguagem que lhe permite distinguir as coisas, defini-las e constatar-las, em resumo, designá-las e com essa designação elevá-las ao domínio do espírito. Na criação da fala e da linguagem, brincando com essa maravilhosa faculdade de designar, é como se o espírito estivesse constantemente saltando entre a matéria e as coisas pensadas. Por detrás de toda expressão abstracta se oculta uma metáfora, e toda metáfora é jogo de palavras. Assim, ao dar expressão à vida, o homem cria um outro mundo, um mundo poético, ao lado do da natureza'. Em linha: [http://www.deboraludwig.com.br/arquivos/huizinga\\_homo\\_ludens.pdf](http://www.deboraludwig.com.br/arquivos/huizinga_homo_ludens.pdf) (27 Março 2011).

imaginação, da invenção, da inutilidade, do riso e do escárnio. É a infância contra a idade adulta, a aventura contra a segurança, a inutilidade contra a utilidade. Nas sociedades antigas, no entanto, o tempo do jogo é delimitado e preciso e as suas possibilidades de transgressão vigiadas, lembrando um pouco as regras e os procedimentos com que os gregos da Antiguidade definiram os desportos e o teatro. Mesmo assim, com maiores ou menores constrangimentos, os jogos são, imemorialmente, a par da religião, a grande fonte da produção artística, sobretudo a que extravasa as artes utilitárias.

Para lá das suas funções sociais – pensadas nos seus fundamentos antropológicos e psicológicos – os jogos são também dispositivos indeterminados de produção. Antes de serem codificados e calendarizados, eles manejam matérias e os seus entrosamentos com a liberdade que é própria das crianças, dos loucos, dos marginais e dos artistas. Não querendo gerar utilidades, eles abrem-se à invenção, à mistura do que não se devia misturar, gerando não objectos: *coisas* com que se brinca e com que se sonha, com que se provoca e, imaginosa-mente, se conquista o riso, o amor ou o ódio dos outros.

Há ainda outra dimensão no jogo: a par da função heterotópica (interromper o fluxo dos lugares quotidianos de vida: viver noutra lugar) e da sua inventividade material (usar matérias proibidas ou abandonadas, entrosá-las sem saberes codificados para produzir anti-objectos), os jogos usam a língua com idêntica liberdade criativa, inventando palavras para designar os seus procedimentos e as suas *coisas*, ou, mais determinantemente, *jogando* com as palavras e os seus significados: com as fracturas que entre elas existem, se reconhecem e se estimulam.

Há, em Joana Vasconcelos, todas as dimensões do jogo, de tal modo que, mais do que uma 'classe' (no sentido de Rancière), ele é o cerne da própria obra. A artista costuma referir o que deve a Marcel Duchamp que, na arte das vanguardas de 1910, foi o inventor do ready-made, cuja particularidade reside na escolha de um objecto que, sem intervenção ou 'assistido', é retirado de obscuras funções quotidianas e guindado ao estatuto de arte. Outra questão relevante para caracterizar o ready-made reside nos títulos que enunciam o novo estatuto do objecto, gerando uma falha produtiva entre o que vemos e o que lemos (por exemplo, vemos 'urinol' e lemos 'Fontaine'). Refira-se ainda, como marca distintiva de Duchamp, a atitude proclamadamente displicente em relação às dinâmicas e diversidade da cena artística e da utilidade pessoal ou social do ofício de ser artista. Como se sabe, muitas vezes afirmou que o achava menos interessante e aventureiro do que jogar xadrez, cumprindo, neste caso, regras e procedimentos rígidos que dizia recusar ao trabalho artístico<sup>8</sup>.

Em relação ao 'jogo' que Duchamp jogou com a arte, o que Joana Vasconcelos colhe é o primado definitivo da ideia sobre a execução. Ou seja, o cerne do conceptualismo, pensado como teoria e não um conjunto de práticas, individuais ou grupais. No entanto, a 'ideia' da obra, tanto em Duchamp como em Joana Vasconcelos, está eivada de sentidos, dessentidos e sensações: curto-circuitar as funções objectuais e curto-circuitar a tradição do fazer artístico (incluindo os modernismos), através da provocação e da imaginação, propondo-nos 'coisas' que são arte, contra as imediatas evidências.

Mesmo a displicência de Duchamp não esconde o que Joana Vasconcelos manifesta exuberantemente: o jogo com a capacidade de jogar de quem vê as peças e ri, como o artista riu quando teve a ideia delas. Trata-se, assim, de um conceptualismo carregado de afectividades que questiona o carácter sacral e auto-suficiente com que grande parte da arte se apresenta no espaço social que é uma exposição. Joana Vasconcelos está também próxima de Duchamp na imaginabilidade com que inventa os títulos das suas peças, jogando não só com as palavras, nos seus significados comuns, mas também nas suas remetências antropológicas e culturais da alta e baixa cultura urbana, nacional e internacional. No entanto, ultrapassa o teor estrito da titularização de Duchamp, introduzindo-nos nas marcas distintivas com que joga o ofício da arte.

Entre essas marcas distintivas, deve falar-se, em primeiro lugar, de cenografia. Grandes ou pequenas, a maioria das peças de Joana Vasconcelos ou são, em si mesmas, poderosas encenações (o caso mais puro é *Jardim do Éden*, 2009), ou se estabelecem no espaço enquanto tais, em alguns casos pela sua inteireza objectual (*A Noiva*, *Marilyn*, *Néctar*, por exemplo), noutros pelo movimento que contêm (*Burka*, *Wash and Go...*), ou pelo movimento que nos obrigam a fazer (*Ponto de Encontro*, *O Mundo a Seus Pés*, *Una Dirección...*).

O carácter cenográfico das obras de Joana Vasconcelos, nas variantes que distingui ou noutras a inventar, tem um suporte determinante: a eficácia dos modos de produção que tanto envolvem a dimensão artesanal (o tricô e o croché, por exemplo), como deslocamentos de técnicas massificadas (tachos e painéis para *Marilyn*, tampões para *A Noiva*, brincos em plástico para *Carmen*) que, em alguns casos, exigem soluções de engenharia pesadas, sofisticadas e complexas.

O atelier de Joana Vasconcelos é, simultaneamente, oficina, fábrica, escritório e biblioteca, juntando dezenas de pessoas que não pretendem ser artistas mas são, na verdade, co-autores de obras meticulosamente executadas, mesmo quando são efémeras e usam, tantas vezes, materiais pobres e deslocalizados. Sob este aspecto, é imensa a distância de Joana Vasconcelos em relação a Duchamp, que manteve, toda a vida, a privacidade absoluta e solitária em termos de produção dos seus objectos artísticos.

<sup>8</sup> Uso esta designação com o sentido que lhe deu Michel Foucault. Ver Michel Foucault, *Of other spaces: utopias and heterotopias*, in Neil Leach (ed.) – *Rethinking architecture*. New York: Routledge, 1997. Sintetizando, 'as heterotopias' são lugares que interrompem os fluxos quotidianos da vida, por exemplo, um hotel ou uma casa de férias, mas também uma prisão ou um museu.

<sup>9</sup> Ver, como abordagem histórica estimulante, *Marcel Duchamp. Engenheiro do tempo perdido. Entrevistas com Pierre Cabanne*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990 (tradução e posfácio de António Rodrigues).

A dimensão social do modo de trabalho de Joana Vasconcelos é uma extraordinária partilha do jogo em que está envolvida, envolvendo a sua equipa e a diversidade dos seus fornecedores, e envolvendo-nos a nós. Designarei por mestria volúvel esta marca distintiva do seu trabalho. Mestria, pelo rigor, pela eficácia, pela imaginação das articulações de matérias com corpos e circuitos diferentes; volúvel porque cada caso é um caso e, portanto, não há procedimentos rígidos, nem qualquer intencionalidade de duração para a eternidade. O acerto entre a ideia e a sua concretização em obra é uma rede dinâmica entre os diversos circuitos de produção, canaliza erros e falhas (poder-se-á falar de acasos 'assistidos', recuperando a designação de Duchamp para uma das categorias dos seus ready-made) ou obriga a recomeçar do início para encontrar o ângulo preciso que articula expressividades. Sob este aspecto, prefiro dar a palavra à autora:

'A escala é apenas uma parte do processo de pensamento, tal como o material. Não sou o escultor clássico que tem um bloco de pedra e anda de escopro e martelo à procura da forma. Isso não sou eu. Não tenho material, nem uma tecnologia, nem uma escala definida à partida, essas três coisas que definem tradicionalmente a escultura. O que tenho são ideias.'<sup>10</sup>

A consequência da dimensão cenográfica da obra de Joana Vasconcelos e do seu imaginoso, complexo e exigente modo de produção, é o carácter aurático de obras paradigmáticas, ou seja, a sua capacidade de gerar a contemplação e o maravilhamento. Segundo a minha própria experiência, assim acontece com *A Noiva*, *Marilyn*, *Jardim do Éden* ou *Coração Independente*. O jogo torna-se então mais subtil e paradoxal: como se pode contemplar com admiração, e alguma emoção, obras efémeras, feitas de matérias inverosímeis que não se escondem, mas são transfiguradas por uma espécie de cegueira que as abstractiza<sup>11</sup>?

Sugerindo heranças pop e dos 'novos realismos' dos anos de 1960, mas ancorados numa metodologia de produção com marcas conceptuais, estes objectos de Joana Vasconcelos são, no entanto, bem filhos de outro tempo: massificado, descrente, nómada e capaz de, alarmantemente, absorver todos os escândalos e todos os espectáculos, no território de 'fim da arte' proposto por Arthur Danto<sup>12</sup>.

O milagre é que eles funcionam e irradiam uma dimensão aurática que se pode qualificar também com 'o mistério' que Rancière defende para uma arte política. As razões são complexas, todas elas articulando dispositivos de jogo: vemos tampões de higiene feminina, tachos, flores e talheres de plástico, e vemos, simultaneamente, outra coisa que convida ao sonho porque é belo, inesperado e luxuoso, recriando brincadeiras infantis e contos fundacionais da psicologia colectiva. No entanto, a realidade das matérias que compõem aquelas ilusões de grandeza, reforçada com a narratividade dos títulos, que representam indícios icónicos do *star system*, dotam a fruição aurática de inesperada dimensão crítica. *A Noiva*, feita de tampões, ou a sandália *Marilyn*, feita de tachos, ou os talheres de piquenique modesto que compõem a joalharia luxuosa de *Coração Independente*, jogam outro tipo de jogo de que todos os públicos conhecem as regras: um tabuleiro tantas vezes raso de enganar e sonhos falidos, em que os estereótipos se colam ao corpo como a sua pele verdadeira.

### **Em benefício de inventário<sup>13</sup>**

O carácter político da obra de Joana Vasconcelos que acabei de comprovar é, indiscutivelmente, uma das razões do seu sucesso junto dos grandes públicos. Pouco interessada 'na autonomia do «fazer» artístico que foi próprio da modernidade'<sup>14</sup>, a artista tem tratado alguns temas que se articulam com questões abertas (feridas, às vezes) do nosso tempo.

Um desses temas já foi referido: o estatuto da mulher que, apesar de tantas mudanças, se mantém enredado em expectativas sociais que convocam mitos e mistificações. Além das peças que já se tornaram ícones (*A Noiva*, *Marilyn*, *Coração Independente*), há outras de grande inventividade: *Brise*, um sofá forrado integralmente com rosas em plástico; *Donzela*, variante conceptual de *A Noiva*, imensa toalha de croché branca, feita para se debruçar num varandim de um castelo medieval; *Spin*, um toilette público em que os secadores de cabelo emolduram o espelho; *Flores do Meu Desejo*, que simula uma espécie de alcova auto-protectora e macia mas que, nas costas, se revela uma instalação de vulgares e agressivos espanadores de pó.

Destaco especialmente *Burka*, instalação operática do vestido/manto imposto pela religião muçulmana e auto-imposto por tantas mulheres que o usam como proclamação identitária. Quando se solta de um gancho suspenso, que mimetiza uma força de descomunal altura, e antes de se despenhar no chão com fragor, *Burka* revela, sob a burka, seis outros mantos sugerindo, pelo menos para portugueses, o traje tradicional das mulheres da Nazaré. Cria-se, assim, com eficácia subtil, uma indeterminação circulante entre regimes culturais tão diversos. Afinal, parece sugerir a autora, o estatuto da mulher muçulmana foi o das mulheres do Ocidente durante séculos, um e outro empenhados na anulação social do seu corpo e, simultaneamente, na sua valorização como suporte de esteticidades expressivas que elas mesmas elaboram e reelaboram até à saturação.

10 Maria Leonor Nunes e Luís Ricardo Duarte, 'Joana Vasconcelos: A arte a seus pés', *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 10 Março 2010, p.12

11 Uso as afirmações da própria artista: "A manualidade dá-te três coisas: tempo, repetição e, depois, quando uma coisa se faz muitas vezes, torna-se abstracta." in 'Do Micro ao Macro e Vice-Versa. Uma conversa entre Agustín Pérez Rubio e Joana Vasconcelos' in *Joana Vasconcelos*. Lisboa: ADIAC Portugal 2007, p. 50.

12 Refiro-me a Arthur Danto, *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective*. Farrar, Strauss & Giroux, 1992. A obra foi traduzida em francês, nas Ed. du Seuil, 1996, com o título *Après la Fin de l'Art*.

13 Utilizo o título da obra de Marguerite Yourcenar, *Sous le bénéfice d'inventaire. Essais*. Paris: Gallimard, 1962.

14 Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 27.

Outro tema importante na obra de Joana Vasconcelos diz respeito à vivência doméstica e aos consumos quotidianos que lhe são inerentes, como necessidade e, sobretudo, como compulsão. Em diversas situações, o lugar tradicional da mulher volta a estar presente, de acordo com as representações sociais e ideológicas da fada do lar. Mas há uma ampliação significativa, em peças históricas como *Sofá Aspirina* e *Cama Valium* que, com rigoroso design moderno de grande despojamento (raríssimo na poética da autora), espelham, em diálogo silencioso, a importância ou a dependência de medicamentos na sobrevivência quotidiana.

Com uma estilística oposta, feita de narratividades legíveis e de acumulações detalhadas, há outra peça extraordinária: *Vista Interior*, espécie de dispensa ideal ou *kit* de sobrevivência mínima num lar pequeno-burguês que, em estrita concentração, consegue conter materiais de limpeza de cozinha e casa de banho, bibelots de sala, livros, discos e fotografias, roupas de cozinha e utensílios de substituição. O conjunto de estantes, submetido à lógica implacável do arrumo doméstico, encerra-se num paralelepípedo ao alto que hermeticamente se fecha com estores, mimetizando o gosto português pelas horríveis marquises que fecham as varandas dos prédios de habitação.

No âmbito da representação da casa, há um subtema totalizador que abarca a utilização do croché, realizado manualmente, com o qual, num jogo diversificado de padrões e cores, Joana Vasconcelos forra, literalmente, o piano, a mesa, a mesinha da televisão e o bestiário mais ou menos doméstico da invenção de Rafael Bordalo Pinheiro. Esta estratégia – geradora de ‘mistério’ e de unificação do ‘inventário’, de acordo com a proposta de Rancière – abre novas problemáticas quando o croché envolve as gigantescas vespas, caranguejos ou lagostas que a Fábrica Bordalo Pinheiro faz, quase exclusivamente, para a artista e que ela baptizou com nomes de ressonância mítica. Surgem-nos então, como figuras surreais que se mostram numa espécie de velada auto-protecção. A mim, *Cleópatra*, a esplendorosa vespa vestida de renda negra, lembra-me as misteriosas mascaradas a caminho dos bailes nas noites silenciosas de Veneza.

Outro tema, muito inventivo, parte de sugestões de vida doméstica, mas introduz, nas suas iconografias, mecanismos e técnicas que os dotam de movimento e, mais uma vez, de uma esteticidade surreal. É o caso de *Wash and Go*, dois suportes carregados de fiadas sucessivas de collants de mulher de cores fortes que volteiam incansavelmente, e entre os quais é possível passar, captando o movimento frenético. Esta sugestão de excesso feminino tem contraponto masculino em *Airflow*, mostruário de gravatas que se agitam sob a acção de ventoinhas. Por contraste, aprecio a contenção *Arte Povera* de *Menu do Dia*, instalação de portas de frigorífico de prateleiras vazias onde se suspendem casacos de peles.

Saindo da casa para o espaço público, há peças como *Strangers in the Night*, um atrelado aberto forrado de farolins de carro, que freneticamente se acendem, onde se pode ouvir a célebre canção de Sinatra; ou *Spot Me*, uma guarita de fiscalização onde entramos também, para encontrar o espaço interior forrado com pequenos espelhos circulares. São situações performativas de grande eficácia que convocam a estética dos ready-made intervencionados para aprofundar jogos de remetências múltiplas.

Experiências com movimento induzido, por motores de rotação permanente e jogos de luzes aparentemente elementares, caracterizam outras instalações, como *Deslunado* ou *Neoblanc*, que, sem negarem narratividades difusas, são sobretudo exercícios plásticos. Mesmo assim, os jogos de palavras, propostos pelos títulos, continuam a remeter para a vida quotidiana, glosando a industrialização dos consumos e dos desempenhos, numa ambiência urbana marcada pela exuberância da massificação. A atitude que adivinhamos na autora é a de uma crítica integrada, coniventemente proposta: este é o nosso mundo, cheio de coisas e artifícios, onde o lugar da arte se cumpre na dimensão onírica de um frenético *On the Road*<sup>15</sup>.

Fora do espaço da casa, mas mantendo laços com os desempenhos sociais comuns em lugares de circulação colectiva e de trabalho administrativo, há um conjunto de peças que, mais determinantemente, são obras abertas, que podemos manipular, e onde podemos entrar e instalarmo-nos. É o caso de *Ponto de Encontro*, um carrocel giratório de cadeiras de escritório, realizado para a Fundação de Serralves. Ele lembra feiras populares e baloiços infantis, memórias que conflituavam, energicamente, com a solenidade de uma sala de conselho de administração onde primeiro foi instalado. Mecanismo idêntico de movimento giratório estrutura *Passerelle*: imprimindo-lhe movimento (é o público que tem que o fazer), os cães de faiança, pendurados por ganchos, vão batendo uns nos outros, estilhaçando-se, com ruído, no chão que fica coberto de cacos. Há uma violência brincada que todos partilhamos, jogo sinuoso entre o gozo permitido da destruição, a memória de cães verdadeiros tratados como coisas nossas e o ligeiro sobressalto da inutilidade de tanta destruição.

*O Mundo a Seus Pés*, apropriando o título português do filme *Citizen Kane*, de Orson Welles, propõe-nos uma escada de acesso, talvez a um avião. Subimo-la e ficamos suspensos sobre a rede agigantada do que me lembra um cesto de basquetebol onde, intermitentemente, brilham globos terrestres acumulados.

Os conceitos e as sugestões cruzam-se com acutilância, accionados por ‘ideias’ fortes que encontram, como corpo de concretização, materialidades antagónicas cuja surrealidade qualquer visitante de baixa cultura pode partilhar. Idêntica fruição é proposta por *Una Dirección*, percurso marcado por baías de circulação em aço

<sup>15</sup> Título do célebre romance de Jack Kerouac, publicado em 1957, que anuncia as revoluções juvenis dos anos de 1960, nos Estados Unidos e na Europa, relacionadas com a estética *Pop*.

inoxidável, frequentes em espaços públicos. Entramos e temos de prosseguir sem voltar para trás, mas, quando apoiamos as mãos nos varões, o que tocamos são tranças de cabelo sintético. Haverá quem não se aperceba do choque discreto, mas a palavra passará, veiculada por outros mais atentos. O choque de primeiro ou segundo grau transforma o toque, não em carícia, antes em desagrado, abrindo um espaço indeterminado de projecções, memórias e reflexões. Entre esse espectro de possibilidades, a questão da escravidão feminina, a real e a simbólica, virá à memória de muitos.

Mas há um lado solar, embora de abordagem complexa, na aproximação de Joana Vasconcelos ao lugar tradicional da mulher. Refiro-me aos trabalhos domésticos dos tempos livres nas sociedades tradicionais, onde o croché e o tricô ocupam lugar de eleição. Com evidentes razões produtivas, relacionadas com a economia familiar, eles possuem, também, reconhecidas marcas de artisticidade. Na Europa do século XIX, eles foram sistematicamente expostos e permitiram o reconhecimento de algumas mulheres artistas, nesse campo tolerado das chamadas artes menores<sup>16</sup>. Possuem, ainda, uma dimensão mítica que, no imaginário da cultura europeia, remete sempre para Penélope, mulher de Ulisses que, durante as suas viagens aventurosas, o esperou durante décadas, fazendo de dia, e desfazendo de noite, uma mágica tapeçaria cuja conclusão marcaria o tempo do reencontro.

Estes são alguns dos referentes que suportam o vastíssimo conjunto de obras de Joana Vasconcelos, constituídas por figuras informes e polimórficas, tecidas em tricô, mas também costuradas em patchworks fantasiosos, enriquecidos com brilhos de falsas jóias e de diversos adereços. A peça mais extraordinária desta linha de produção – que ocupa, em permanência, um grupo de mulheres no atelier da artista – é *Contaminação*, de dimensões avassaladoras que, em exposição, se apropria de todo o tipo de espaço, subindo, descendo, rastejando entre chão, paredes, tectos e balaustradas.

Na exposição no Museu Coleção Berardo, em 2010, o corpo informe de *Contaminação*, de larguras diversificadas, cheio de excrescências e subdivisões, servia, aos milhares de visitantes, de assento convivial, de toque, de estudo dos padrões, de diálogos acalorados, de busca labiríntica pela continuação do mesmo, através de metamorfoses permanentes. Além das sugestões já citadas, há que considerar, numa dimensão mundializada, a memória de figuras dos carnavais do Brasil ou das festas chinesas do dragão, assumindo a surrealidade da realidade e a representação do informe nas artes populares através de remendos que transportam acasos, mas também histórias e memórias.

A última classe de objectos, que destacarei na obra de Joana Vasconcelos, respeita ao espaço público, retomando o início deste texto. A primeira peça que me ocorre é uma performance andarilhante: *www.fatimashop*, composta por uma carrinha-triciclo que a artista encheu de Nossas Senhoras de Fátima fosforescentes de produção industrial, depois de a ter guiado num troço do caminho dos peregrinos, parando intencionalmente em alguns locais icónicos, onde foi sendo realizado o vídeo *Fui às Compras*.

Em termos de comunicação imediata, esta é a obra mais francamente política de Joana Vasconcelos, apropriando uma das mais reconhecidas marcas identitárias portuguesas: o culto de Nossa Senhora de Fátima que, num lugar ermo e rude da Estremadura profunda, apareceu, em 1917, por cinco vezes, a três pobres pastorinhos. Depois da resistência inicial, a Igreja Católica legitimou o episódio, permitindo a construção de um grande santuário mariano, visitado por peregrinos de todo o mundo. Ao longo do calendário que, anualmente, celebra o ciclo das aparições, mas especialmente na data da primeira, 13 de Maio, centenas de peregrinos, vindos de todo o país, caminham ao longo das estradas, gerando práticas assistenciais diversas e uma espécie de comércio especializado. Também em Fátima há dezenas de lojas atulhadas de *souvenirs*, entre as quais avultam as figuras, em todos os formatos e muitas vezes fosforescentes, de Nossa Senhora, acolhidas depois em pequenos altares domésticos. É esta história, anualmente repetida, que Joana Vasconcelos sintetiza, confrontando o comércio religioso e a massificação dos seus produtos sem qualidade artística mínima. Mas qualquer observador compreenderá que ela confronta também os procedimentos e mesmo os fundamentos do Milagre de Fátima.

Com alguns aspectos produtivos idênticos, vale a pena referir uma peça recente, *War Games*: um carro de modelo antigo (o primeiro que Joana Vasconcelos guiou e que pertenceu ao avô), cheio de pequenos animais de peluche que costumamos oferecer aos bebés, e forrado, por fora, com espingardas de plástico de brincar, dispostas em fiadas paralelas, que me lembraram, de imediato, o ritmo dos canos das armas do pelotão de execução da pintura de Goya, *O Três de Maio*. Um interruptor põe em movimento os peluches, que bailam dentro do carro, ao mesmo tempo que os corpos das espingardas são atravessados por luzes intermitentes. Trata-se de uma evidente apropriação dos imaginários de guerra que conformam os jogos infantis de consola, propondo uma reflexão distanciada sobre educação infantil e consumos de massa.

O gosto de trabalhar o espaço público conduz, frequentemente, Joana Vasconcelos à intervenção monumental. Além de *Portugal a Banhos*, já analisada, interessa-me destacar *A Jóia do Tejo*, uma gigantesca jóia peitoral, composta de bóias, defensas e cabos náuticos, com que a artista adornou a Torre de Belém, um dos monumentos mais identitários de Portugal. Encomenda de D. Manuel I, no início do século XVI, ela celebra a expansão marítima portuguesa, à borda do Tejo, que ali se abre já ao Atlântico.

<sup>16</sup> Ver, a este propósito, o excelente texto de Elisabeth Lebovici 'Inventários do Polimórfico' in *Joana Vasconcelos. Sem Rede*. Lisboa: Museu Coleção Berardo, 2010 (catálogo de exposição comissariada por Miguel Amado).

<sup>17</sup> Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, 1998, citado por Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 50.

<sup>18</sup> J.Rancière, *op. cit.*, pp. 16, 17.

<sup>19</sup> Um dos melhores estudos sobre a obra de Joana Vasconcelos é da autoria de Miguel Amado 'Ponto de Encontro ou o Regresso da Arte ao Real' in *Joana Vasconcelos. Sem Rede...* *op. cit.*, pp. 15-51. Destaco a sua exaustividade e a análise da obra da artista num contexto de História e Crítica actualizado e estimulante.

<sup>20</sup> Vale a pena citá-la: 'Nas minhas peças ( ) experimento todos os materiais disponíveis à minha volta e trabalho o serialismo, que é uma ideia conceptual e pragmática neste mundo de repetição. ( ) Ou seja, pego num material que é o tampão higiénico, repito aquilo e fica abstracto, entre o micro e o macro' in 'Do Micro ao Macro e Vice-Versa. Uma conversa entre Agustín Pérez Rubio e Joana Vasconcelos' in *Joana Vasconcelos*. Lisboa: ADIAC Portugal, 2007, p. 42.

<sup>21</sup> Ver, a este propósito, Arthur Danto, *op. cit.* onde a articulação da obra de Warhol com os valores da sociedade de consumo, nomeadamente através do design, são superiormente analisados.

<sup>22</sup> Ver também a reflexão de Jacinto Lageira, 'Être consommé' in *Joana Vasconcelos*. Lisboa: ADIAC Portugal, 2007.

<sup>23</sup> Ver Raquel Henriques da Silva 'O Zé Povinho de Rafael Bordalo Pinheiro: uma iconologia de ambivalência' in *Revista de História da Arte*. Lisboa: Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, nº 3, 2006.

<sup>24</sup> A autora afirma: 'O projecto tem a ver com a identidade do consumismo alcoólico e o problema social que isso levanta' in 'Do Micro ao Macro e Vice-Versa...' *op. cit.*, p. 38.

Joana Vasconcelos utilizou, para as bóias, as cores da bandeira nacional (verde, vermelho e amarelo), acentuando a homenagem que esta instalação *site-specific* constitui. Assume, assim, valores pátrios celebratórios e, como sempre, joga com a polissemia do monumento, da própria obra e do seu título: *A Jóia do Tejo*, não é tanto o objecto efémero realizado pela artista, mas a Torre ela mesma, um tesouro raro que a artista activa, como um eterno ready-made, efemeramente intervencionado. Pode ainda pressentir-se o jogo, mais subtil, entre a reivindicação da feminilidade da Torre, capaz de ser adornada com uma jóia sobre o seu peito exposto, e a evidência das suas funções guerreiras, elo pertinente da defesa militar do Tejo e, desse modo, da protecção de Lisboa.

### Epílogo: do artista e da sociedade

'Mediante pequenos serviços, o artista corrige as falhas do vínculo social.'<sup>17</sup>

Concluída a viagem-inventário pela produção de Joana Vasconcelos, falta-me, para seguir a reflexão proposta por Rancière, a 'classe do encontro', embora, até agora, a questão da recepção das obras tenha estado sempre presente.

À partida, não há qualquer dúvida que a obra em análise realiza a 'classe do encontro' porque, de acordo com o mesmo autor, se situa no âmbito do que ele defende como 'estética relacional'. Vale a pena citá-lo:

'A estética relacional afasta as pretensões à auto-suficiência da arte que foram sonhos de transformação da vida pela arte, mas reafirma uma ideia essencial: a arte consiste em construir espaços e relações para reconfigurar material e simbolicamente o território comum.'<sup>18</sup>

No caso de Joana Vasconcelos, o 'território comum' que os artistas são chamados a 'reconfigurar' tem uma dupla origem. É, em primeiro lugar, o território das artes, sabendo-se que todos os criadores se confrontam com a realidade através do estudo, avaliação e apropriação do que outros criadores, no mesmo domínio ou noutros afins, antes deles fizeram. Como diversas vezes afirmei ao longo do texto, bastante próxima aliás da análise de outros autores<sup>19</sup>, Joana Vasconcelos reivindica, com razão, a sua pertença ao Conceptualismo. Considera-o sob o signo de Duchamp, o que significa que a obra de arte é essencialmente 'ideia' (é a palavra que a artista mais gosta de usar) que se objectualiza através de materiais e sistemas produtivos que são instrumentais. O procedimento que considera essencial é, nas suas próprias palavras, o 'serialismo' com que repete o mesmo objecto até ele se tornar motivo abstracto<sup>20</sup>.

Por outro lado, a 'dívida' em relação ao conceptualismo manifesta-se também na objectualização da obra de arte e, sobretudo, na reivindicação de que ela, definitivamente, dispensa os instrumentos museológicos tradicionais (a parede para pendurar a pintura, o plinto para apoiar a escultura) e invade o espaço, questionando a estética e a metafísica do museu modernista. No entanto, Joana Vasconcelos é também uma artista neo-pop, pelo modo como maneja as imagens, os ícones e as sobras das sociedades de consumo, numa articulação produtiva entre alta e baixa cultura, cuja estética fundadora remete para Andy Warhol<sup>21</sup>. Simultaneamente, ela mantém alguns dos valores fundacionais do modernismo, por exemplo, os que se relacionam com a procura de estéticas anti-clássicas, capazes de confrontar os academismos e que, além da Arte Africana e, em geral, das Artes Primitivas, levou à valorização das artes populares das culturas camponesas e piscatórias europeias, como foi o caso, por exemplo, da russa Sonia Delaunay, ou dos portugueses Amadeo de Souza-Cardoso e José de Almada Negreiros. Finalmente, há uma articulação evidente de Joana Vasconcelos com a reivindicação feminista na cena artística, pelo modo como trata alguns temas, assumindo, com irónica reflexão, mitos e mistificações que os envolvem, mas também pelo uso de materiais, técnicas e modos de produção que recuperam e ampliam as artes da agulha (croché, tricô, costura), que são componente fundamental das artisticidades domésticas.

Mas o território de 'encontro' de uma 'estética relacional' não se limita às heranças artísticas<sup>22</sup>. Em Joana Vasconcelos, tem sido considerado, com razão, o modo como ela retrabalha temas da cultura e da identidade portuguesa. Pode recordar-se, a título de exemplo: a intervenção em monumentos ou em espaços públicos monumentais; a apropriação da cerâmica de Rafael Bordalo Pinheiro, ele próprio empenhado em pensar o 'ser português', através da invenção do *Zé Povinho*<sup>23</sup>; obras como *Néctar* que, segundo ela própria, presentificam a questão do consumo excessivo de vinho em Portugal<sup>24</sup>, e, sobretudo, *Coração Independente*, que recria, com rara eficácia, tanto a ourivesaria tradicional de Viana do Castelo (a filigrana, praticada nas aldeias pré-romanas do Noroeste de Portugal), como o título de um fado cantado por Amália Rodrigues.

Alguns autores relacionam o uso do croché e do tricô também com hábitos centenários das mulheres portuguesas, no campo e na cidade, mas a autora gosta de contrapor, e com razão, que essas práticas possuem uma geografia muito ampla, em que se pode incluir pelo menos toda a Europa pré-industrial e, para lá dela, as

Américas e a China<sup>25</sup>. No entanto, se essas práticas não têm marca específica de portugalidade, o modo como ela as desenvolve, com equipas de mulheres habituadas a esses trabalhos artesanais, manifesta o seu conhecimento objectivo e intuitivo das imensas potencialidades culturais de um país que, ainda em plenos anos de 1960, mantinha esquemas de produção e vida profundamente arcaicos. Mas deve-se também considerar o voluntarismo e eficácia com que, mesmo para a produção de outro tipo de peças, Joana Vasconcelos recorre sistematicamente a empresas portuguesas, dinamizando e encorajando um território de encontro, partilha e reforço.

O amor militante com que Joana Vasconcelos pensa, apropria e incita os valores ainda activos de uma cultura identitária, é um traço raro nas artes plásticas em Portugal. Aliás, até aos anos de 1980, este era, para os criadores, um tema quase tabu, numa reacção compreensível em relação aos abusos e mistificações com que o Estado Novo de Oliveira Salazar promovera os símbolos e valores nacionais, num contexto paternalista, persecutório das liberdades cívicas e políticas e profundamente anti-moderno. Mas, ainda hoje, a proclamação de valores identitários portugueses causa incómodo entre as elites, particularmente na cena artística contemporânea.

A atitude de Joana Vasconcelos manifesta coragem e atrevimento, causando-lhe o desamor de sectores influentes da intelectualidade e da crítica da arte, que tendem a atirá-la para o território confuso do kitsch. Sendo verdade que ela trabalha temas e situações que poderemos considerar kitsch – entendendo por tal a distância improdutiva entre uma estética e os contextos sociais e simbólicos em que ela se gerou – seria abusivo, errado aliás, transpor o qualificativo para a própria artista ou para o conjunto do seu trabalho. No âmbito da 'divisão do sensível' (outro conceito luminoso de Rancière), Joana Vasconcelos actua sobre deslizamentos conceptuais e vivenciais que não têm nem contornos precisos nem lógicas determinantes. Os motivos kitsch existem - o abuso do uso da renda nos lares da pequeno-burguesia, a confrangedora pobreza estética das Nossas Senhoras de Fátima, o uso de materiais pobres e de reaproveitamento para simular o luxo – como outros que são desempenhos sociais, culturais e simbólicos plenamente consonantes com a cultura massificada das cidades mundializadas.

A questão de reivindicar, estudar e potenciar valores identitários de uma cultura que tem uma larga tradição de se minorizar perante a cultura dos outros<sup>26</sup> introduz aquela que considero a marca mais expressiva do trabalho artístico de Joana Vasconcelos, já abordada no início deste texto: o entrosamento radical entre a investigação artística no campo da pós-modernidade e a militância cívica, política portanto, em prol de valores, histórias e tradições de uma cultura ancestral. A artista acredita, e eu também, que esta é uma via aliciante para resistir à massificação e à igualitarização planetária dos quotidianos e dos consumos. A este propósito, cito Jacinto Lageira: 'Ao assumir a *fragilidade* das suas peças, Joana Vasconcelos comporta-se como o junco, que se verga sob um peso ou pela força do vento, mas que não quebra.'<sup>27</sup>

<sup>25</sup> Afirma a artista: 'Não penses que o croché é algo nosso, é muito mais universal do que tu pensas. O croché é português, como é alemão, como é chinês ou mexicano. A identidade do croché é tua no desenho e no uso da cor ( )' in *idem, ibidem*, p. 40.

<sup>26</sup> Ver, para melhor compreensão deste tópico, Eduardo Lourenço, *O Labirinto da saudade. Psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: Gradiva, 5ª ed., 2007.

<sup>27</sup> Jacinto Lageira, *op.cit.* p. 18.